

PRACE POLONISTYCZNE

Transfer kulturowy
czy narracje tożsamościowe?
Polsko-francuskie spotkania
literatur, kultur, tradycji

SERIA LXX

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

PRACE
POLONISTYCZNE

TRANSFER KULTUROWY
CZY NARRACJE TOŻSAMOŚCIOWE?
POLSKO-FRANCUSKIE SPOTKANIA
LITERATUR, KULTUR, TRADYCJI

SERIA LXX (2015)

ŁÓDŹ 2015



REDAKCJA NAUKOWA WYDAWNICTW
ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

Krystyna Czyżewska, Edward Karasiński,

Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Henryk Piekarski, Jan Szymczak

90-505 Łódź, ul. Skłodowskiej-Curie 11

tel.: (42) 665 54 59, faks: (42) 665 54 64

sprzedaż wydawnictw tel.: (42) 665-54-47

sprzedaż wydawnictw: (42) 665 54 48 <http://sklep.ltn.lodz.pl>

e-mail: biuro@ltn.lodz.pl <http://www.ltn.lodz.pl>

PRACE POLONISTYCZNE

RADA NAUKOWA:

Tomasz Bocheński (Uniwersytet Łódzki), Jacek Brzozowski (Uniwersytet Łódzki),
Roman Dąbrowski (Uniwersytet Jagielloński), Danuta Künstler-Langner (Uniwersytet
Mikołaja Kopernika), Krystyna Maksimowicz (Uniwersytet Gdański),
Pierre Michel (Uniwersytet Angers, Francja), Anne-Marie Monluçon (Uniwersytet
Grenoble-Alpes, Francja), Artur Timofiejew (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej),
Dorota Walczak-Delanois (Uniwersytet w Brukseli, Belgia), Charles Zaremba
(Uniwersytet Aix-Marseille, Aix-en-Provence, Francja)

KOLEGIUM REDAKCYJNE:

Wiesław Puszczyński (redaktor naczelny), Marzena Karwowska (zastępca redaktora naczelnego),
Tadeusz Błażejowski, Lidia Ignaczak, Agnieszka Kozłowska, Krystyna Płachcińska
(redaktorzy tematyczni), Katia Vandendorpe (redaktor językowy, native speaker,
Uniwersytet w Brukseli), Joanna Raźny (redaktor językowy), Marta Szymor-Rólczak
(sekretarz redakcji, redaktor językowy)

REDAKTOR NAUKOWY TOMU: Marzena Karwowska

REDAKTORZY JĘZYKOWI TOMU: Marta Szymor-Rólczak, Marzena Karwowska,
Katia Vandendorpe

RECENZENCI TOMU: Danièle Chauvin, Barbara Judkowiak, Marek Nalepa,
Anna Saignes, Bogdan Banasiak, Maciej T. Kociuba

OPRACOWANIE REDAKCYJNE I TECHNICZNE TOMU: Marta Szymor-Rólczak

STRESZCZENIA ANGIELSKIE: Grzegorz P. Bąbiak, Laurent Béghin,
Emmanuel Desurvire, Maria Gołębiewska, Lidia Ignaczak, Anna Jaworska,
Marzena Karwowska, Danuta Knysz-Tomaszewska, Anaïs Krawczykowski,
Magdalena Lubelska-Renouf, Paweł Stachura, Katia Vandendorpe

Wydanie I, wersja drukowana pierwotna

Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2015

Wydano z pomocą finansową Katedry Oświecenia i Literatury Stosowanej Uniwersytetu
Łódzkiego

Czasopismo jest indeksowane w bazie Copernicus, CEEOL, EBSCOhost, CEJSH i ERIH
PLUS oraz znajduje się na liście ministerialnej czasopism punktowanych.

Artykuły czasopisma w elektronicznej wersji są dostępne w bazach CEEOL, EBSCOhost,
na portalach epnp.pl i ibuk.pl.

Opracowanie komputerowe: Mateusz Poradecki

Druk: 2K Łódź sp. z o.o., ul. Płocka 35/45, www.2k.com.pl, 2k@2k.com.pl

Nakład: 120 egz.

ISSN: 0079-4791

Spis treści

ROZPRAWY

Grzegorz P. Bąbiak

„CZERWONA MARIANNA”, O POLSKO-FRANCUSKICH ZWIĄZKACH LITERACKICH
NA ŁAMACH „ODRODZENIA” (1945–1950) 9

Laurent Béghin

AUTOUR DE LA RÉCEPTION DE LA LITTÉRATURE POLONAISE DANS LA BELGIQUE
FRANCOPHONE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES 31

Emmanuel Desurville

FRANCUSKA TWÓRCZOŚĆ TEATRALNA CHARLES'A EDMONDA 51

Maria Gołębiewska

HENRI BERGSON A KAROL IRZYKOWSKI — INSPIRACJE I PARALELE 81

Lidia Ignaczak

TEATRALNE BOYOWANIE (1). MIEJSCE FRANCUSKIEJ FARSY W POLSKIM TEATRZE
MIĘDZYWOJENNYM Z PERSPEKTYWY RECENZENTA — TADEUSZA ŻELEŃSKIEGO (BOYA) ... 101

Marzena Karwowska

DES HALLUCINATIONS FORESTIÈRES. ESSAI SUR L'IMAGINAIRE DE BOLESŁAW LEŚMIAN ... 119

Danuta Knysz-Tomaszewska

PAUL CAZIN (1881–1963). DIALOGI Z POLSKĄ 129

Anaïs Krawczykowski

L'IMAGE DE LA FRANCE ET DES FRANÇAIS DANS L'HISTOIRE ET LA CULTURE POLONAISE
DANS LA PREMIÈRE PARTIE DU XIX^e SIÈCLE 157

Magdalena Lubelska-Renouf

LA POESIE ÉROTIQUE ET METAPHYSIQUE. LIEU DE RENCONTRE ENTRE
OSCAR MIŁOŻ ET CZESŁAW MIŁOŻ 177

Piotr Śniedziewski

OBRAZ CZARNEGO SŁOŃCA W WYBRANYCH UTWORACH FRANCUSKICH
I POLSKICH ROMANTYKÓW (REKONESANS)* 199

Katia Vandenborre

LES INSPIRATIONS MAETERLINCKIENNES DANS L'ŒUVRE DE BOLESŁAW LEŚMIAN 217

Dorota Walczak-Delanois

SZTUKA POETYCKA MARIANA PANKOWSKIEGO — MIĘDZY ŻYWIŁEM POLSKIM
I FRANKOFOŃSKIM 233

NA MARGINESACH LEKTUR

Elżbieta Dalek

KONWENCJE „WYCZERPANE” ACZ „WYĆWICZONE” (W TWÓRCZOŚCI EPIGOŃSKIEJ) —
NA PRZYKŁADZIE ZBIORU OPOWIADAŃ „GNAZDA SZLACHECKIE”
MICHAŁA SYNORADZKIEGO 263

NOTKI O AUTORACH 283

Content

ARTICLES

Grzegorz P. Bąbiak

"RED MARIANNE." ON POLISH-FRENCH CONNECTIONS
IN "ODRODZENIE" MAGAZINE (1945–1950) 9

Laurent Béghin

SOME ASPECTS OF THE RECEPTION OF POLISH LITERATURE IN FRENCH-SPEAKING
BELGIUM BETWEEN WW1 AND WW2 31

Emmanuel Desurvire

FRENCH THEATRICAL WORKS OF CHARLES EDMOND 51

Maria Gołębiewska

HENRI BERGSON AND KAROL IRZYKOWSKI — INSPIRATIONS AND POLEMICS 81

Lidia Ignaczak

PLACE OF THE FRENCH FARCE IN THE POLISH INTERWAR THEATRE
FROM THE PERSPECTIVE OF THEATER CRITIC — TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY) 101

Marzena Karwowska

THE FORESTRY DELUSIONS.
THE ESSEY OF BOLESŁAW LEŚMIAN'S IMAGINARY 119

Danuta Knysz-Tomaszewska

PAUL CAZIN (1881–1963). DIALOGUES WITH POLAND 129

Anaïs Krauczykowski

THE IMAGE OF FRANCE AND FRENCH IN POLISH LITERATURE FROM 1812 TO 1864 157

Magdalena Lubelska-Renouf

WOMAN: AN EROTIC AND METAPHYSICAL INSTRUMENT 177

Piotr Śniedziewski

THE IMAGE OF BLACK SUN IN SELECTED TEXTS OF POLISH AND FRENCH
ROMANTICS (RECONNAISSANCE) 199

Katia Vandenborre

MAURICE MAETERLINCK'S INSPIRATIONS IN BOLESŁAW LEŚMIAN'S WORK 217

Dorota Walczak-Delanois

MARIAN PANKOWSKI'S ART OF POETRY: BETWEEN POLISH AND FRANCOPHONE
ENVIRONMENT 233

ON THE MARGINS OF READING

Elżbieta Datek

„EXHAUSTED”, YET STILL „WELL-PRACTICED” CONVENTIONS IN EPIGONIC LITERARY
WORKS — MICHAŁ SYNORADZKI'S „NOBILITY NESTS” COLLECTION CASE STUDY 263

THE AUTHOR'S BIOGRAPHIES 283

ROZPRAWY

Grzegorz P. Bąbiak

„CZERWONA MARIANNA”
O POLSKO-FRANCUSKICH ZWIĄZKACH LITERACKICH
NA ŁAMACH „ODRODZENIA” (1945–1950)

SŁOWA KLUCZOWE

„Odrodzenie”; kultura polska po 1945; Karol Kuryluk; Jerzy Borejsza;
literatura francuska w polskiej prasie

W powszechnym wyobrażeniu koniec II wojny światowej zbiega się z początkiem prób zsowietyzowania kultury polskiej. Wprowadzenie cenzury i coraz bardziej radykalne ograniczanie kontaktów ze światem zachodnim, wyrażające się metaforą tzw. żelaznej kurtyny w okresie zimnej wojny, dopełniają obrazu ograniczania wolności kolejnego „zaboru”. Nie jest moim zamiarem polemizowanie z uproszczonym obrazem, tworzonym na potrzeby dyskursu politycznego, w ramach którego od lat toczą się spory o dorobek kulturalny Polski powojennej. Dość stwierdzić, że wynika on z pobieżnej wiedzy zarówno o krótkim, ale bujnym okresie odbudowy pierwszych powojennych lat, jak późniejszym, relatywnie równie krótkim okresem stalinizmu, w porównaniu z innymi państwami bloku wschodniego.

Grzegorz P. Bąbiak — dr hab. prof. nadzw., Instytut Polonistyki Stosowanej, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa; e-mail: g.babiak@interia.pl.

W niniejszym tekście chciałbym skupić się tylko na jednym aspekcie tego zagadnienia. Zagadnienia, które niczym mozaika składa się z drobnych ułamków losów samych twórców, ich nadziei i autentycznych fascynacji nowych ustrojem. Ustrojem, o którego wypaczeniach współcześni dowiedzieć się mieli dopiero wiele, wiele lat później. Tym wybranym wycinkiem pięciolecia 1945–1950 będą polsko-francuskie związki literackie, które doskonale uchwycić można na łamach jednego z najważniejszych ówczesnych pism kulturalnych, jakim było „Odrodzenie”¹.

Zanim jednak przejdę do tego wątku, warto choć na chwilę zatrzymać się jeszcze dla zarysowania tła ówczesnej sytuacji politycznej i kulturalnej. Anna Bikont i Joanna Szczęśna we wstępie do głośnej *Lawiny i kamieni* pisały:

Tamtej pamiętnej wiosny 1945 r., kiedy przez kraj przetaczała się radziecka ofensywa, a widok uciekających wojsk niemieckich przynosił nadzieję na zakończenie wojennego koszmaru, nie musiał niczego rozstrzygać Adam Ważyk. Wyboru dokonał już wcześniej, w ZSRR. [...] I jeszcze Kazimierz Brandys, ukrywający się w czasie wojny, gdyż podpadał pod ustawy norymberskie, uważał, że wiosną 1945 r. jego droga jest przesądzona — nie miał wątpliwości, że życie zawdzięcza wkraczającej do Polski Armii Radzieckiej. [...] A jednak wszyscy oni wstąpili w szeregi zwolenników nowego systemu, by stać się jego żarliwymi wyznawcami i służyć mu piórem. (Bikont, Szczęśna 2006: 15)

Kilka stron dalej dodawały:

Kierowani nadzieją, że można będzie wreszcie opublikować artykuł czy wiersz, wystąpić w radio, zorganizować koncert, wystawić sztukę, ściągali do Lublina pisarze, dziennikarze, aktorzy, reżyserzy, niekoniecznie entuzjaści wprowadzanych przez Sowieców porządków. Nowo powstające instytucje życia kulturalnego otwarte były wtedy dla wszystkich gotowych do współpracy. [...] Jednocześnie od pierwszych dni zaczęło się zastraszanie i terroryzowanie społeczeństwa. Na zajmowanych przez sowieckie wojska terenach panoszyło się NKWD, rozbijając struktury podziemnego państwa polskiego, aresztując i wywożąc na Wschód tysiące polskich obywateli. (Bikont, Szczęśna 2006: 23)

Skupiając się wyłącznie na historii kultury, można zapytać, czy możliwe było wówczas pozostanie z boku i czy zaangażowanie w odbudowę powojennego życia

¹ Prócz szeregu artykułów na temat tego periodyku, na uwagę zasługują klasyczne już dziś monografie: Natanson 1987, Szymański 1981, Koźniewski 1977. Warto wspomnieć jeszcze artykuły: Pankiewicz 1989 oraz Wójcik 2011: 69. Dotychczas brak wyczerpującej syntezy kultury polskiej po II wojnie światowej.

artystycznego i literackiego traktowano od razu jako kolaborację, jak chcą tego dziś niektórzy badacze (pomijam skrajne opinie emigracji). Fakty podsuwają jednoznaczną odpowiedź. Natomiast pobudki tego zaangażowania, w każdym indywidualnym przypadku inne, stwarzają czasami interpretatorom preteksty do ideologicznych szarż.

Przedwojenny etos inteligenta — w zderzeniu z bezmiarem zniszczeń i hekatombą kultury polskiej — nakładał na tych, co przeżyli, imperatyw moralny odbudowy. A podjęcie go, co podkreślają Bikont i Szczęsna, nie musiało być równoznaczne z zaangażowaniem we współtworzenie systemu monopartyjnego. Dowodzą tego choćby pierwsze numery „Tygodnika Powszechnego”, który również założony został w 1945 roku. Co więcej, otoczenie twórców przez władzę swoistym parasolem ochronnym w ramach „łagodnej rewolucji” oraz podjęcie uniwersalnych haseł równości i sprawiedliwości społecznej, obecnych w literaturze już w XIX wieku, jeszcze bardziej stępiały ostre kanty wyborów. Powszechna bezpłatna na wszystkich szczeblach edukacja, przyjęcie walki z analfabetyzmem jako jednego z najważniejszych zadań państwa czy masowa dostępność słowa drukowanego, nie mogły pozostać obojętne dla żadnego z inteligentów. Jakie treści były przekazywane — jest już osobną kwestią. Tym niemniej w latach 1945–1950 były one autonomiczne i różne od dyrektyw płynących z Moskwy, które stały się punktem odniesienia po 1950 roku dla polskich periodyków literackich. Ponadto, chcąc zachować obiektywizm, krytycy powojennego bilansu kulturalnego wskazywać powinni także — przy okazji zarzutów o destrukcyjnej roli cenzury czy „kultu jednostki” — na równie dotkliwe ich skutki w okresie sanacji (wzmiankują o tym tylko nieliczne opracowania). Szacowne i idealizowane międzywojnie cierpiało na tę samą wstydliwą chorobę...²

Mieczysław Wojtczak, w imponującym, komentowanym przez świadka i współtwórcę systemu kultury PRL, zbiorze materiałów do historii jej kultury PRL napisał:

Dla środowiska literackiego kluczowe znaczenie miały czasopisma literackie, prasa codzienna, jak też ukazujące się różne wydawnictwa partyjne. Pojawienie się nowych pism zaliczano do wielkich wydarzeń. Ich utworzenie wymagało pokonania wielu przeszkód — w zniszczonym kraju niełatwo było zabezpieczyć warunki lokalowe, środki techniczne, papier, a przede wszystkim zorganizować zespoły redakcyjne. Jak mówią liczne wspomnienia, odbywało się to często w warunkach i sytuacjach trudnych dziś do wyobrażenia. (Wojtczak 2014: 27–28)

² Analogię tę warto podkreślić, zaznaczając jednocześnie że cenzury te miały różny cel. Przed wojną szczególnie ostro tępieno treści antynarodowe, po wojnie — antykomunistyczne.

Do najważniejszych periodyków tego okresu zaliczyć należy, wychodzące pod skrzydłami Czytelnika: „Twórczość”, „Odrodzenie” i „Kuźnicę”. Skupiając się na „Odrodzeniu”, nie sposób pominąć dwóch postaci związanych z powstaniem i prowadzeniem tego pisma — Karola Kuryluka i Jerzego Borejszy. I co ważne dla meritum tego szkicu — obu przesiąkniętych kulturą francuską jeszcze w okresie przedwojennym. To Kuryluk jako redaktor „Sygnałów” we Lwowie drukował m.in. utwory Henri Barbusse’a, Paula Valéry’ego czy André Malraux, a w 1936 roku na lwowski Zjazd Pracowników Kultury, obok Maksyma Gorkiego i Thomasa Manna, zaprosił również Romain Rollanda (niestety żaden z nich nie przyjechał z powodów politycznych, przesłali jedynie swoje listy poparcia). Natomiast Borejsza w latach 20. studiował początkowo w Tuluzie a następnie na Sorbonie, gdzie ugruntował swoje anarchistyczne i lewicowe poglądy (Krasucki 2009: 44–48). Do końca życia francuski był jednym z tych języków, którymi posługiwał się płynnie w wygłaszanych przemówieniach i pisanych artykułach. To wśród czołówki intelektualistów i literatów francuskich o lewicowych czy komunistycznych sympatiach miał wielu przyjaciół: Louisa Aragona, Paula Éluarda, nie wspominając o Pablo Picassie, których ściągnął na Światowy Kongres Intelektualistów w Obronie Pokoju do Wrocławia (1948). Obok nich nad Odrą znaleźli się również eseista Roger Vailland, malarz Fernand Léger czy fizykochemiczka Irena Joliot-Curie, córka Marii Skłodowskiej. Wydaje się także, że podczas tego młodzieńczego pobytu nad Sekwaną późniejszy twórca Czytelnika zaobserwował wiele z mechanizmów obrotu książką, w tym np. organizowane na nowych zasadach kiermasze, które po dwudziestu latach zaadaptował nad Wisłę.

Redakcję nowo założonego pisma „Odrodzenie” objął Karol Kuryluk, przywieziony przez Jerzego Putramenta na żądanie Borejszy ze Lwowa do Lublina. Od początku zdecydowano także, że periodyk ten odbiegać miał od modelu przedwojennych „Wiadomości Literackich”, zwłaszcza, że Grydzewski, osiadły już w Londynie, reprezentował wrogi stosunek do zachodzących w Polsce zmian. Cytowany Mieczysław Wojtczak, jeden z wiceministrów kultury PRL-u, pisał:

Pojawienie się na rynku pisma Borejszy i Kuryluka było wielkim wydarzeniem, potwierdzanym przez historyków oraz obserwatorów życia literackiego i prasowego. „Odrodzenie” stało się magnesem, skutecznie przyciągającym do Lublina pisarzy i twórców. [...] Na łamach „Odrodzenia”, podobnie jak i innych tytułów czasopiśmiennictwa kulturalno-społecznego, [...] już jesienią 1944 r. rozpoczęto wielkie debaty, zażarte dyskusje i polemiki, które toczyły się przez najbliższe trzy lata. Były one odbiciem spraw narosłych przez lata okupacji i wywoływane wydarzeniami współczesności, silnie i szybko przenikającej także do literatury oraz całej twórczości;

więzały się też z wydarzeniami politycznymi i społecznymi w kraju. Zapowiadana demokratyzacja życia społecznego i kulturalnego wywoływała aprobatę, szczególnie w środowiskach o przekonaniach lewicowych, a wśród innych — zastrzeżenia i niepokoje. (Wojtczak 2014: 29–30)

Uzupełniając tę konstatację, dopowiedzieć można, że wywoływały zastrzeżenia, ale nie wrogość, a kontakty polskich twórców z ich zachodnioeuropejskimi kolegami (w przeważającej części również o lewicowym światopoglądzie) po części obawy te rozwiewały.

W pierwszym numerze „Odrodzenia” dwudziestoletni Jacek Bocheński, wyrażając idee redaktora i jego protektora, wskazał na kierunki zmian w literaturze i profil samego pisma. Miało ono docierać do jak najszerzych warstw społeczeństwa i odpowiadać „najdalej pomyślanej demokratyzacji naszego życia państwowo-społecznego”. Miało być „nieoficjalną szkołą etyczną społeczeństwa” i pełnić rolę edukacyjną dla ludzi do tej pory pozbawionych słowa pisanego. Miało również być alternatywą dla dotychczasowej „literatury zielonego stolika” — jak pisał Bocheński — co nie było jeszcze równoznaczne z jej ideologizacją. Profil ten, prezentując otwarty model kultury, „Odrodzenie” realizowało aż do 1949 roku, będąc jednocześnie nieoficjalną trybuną propagowanej przez Borejszą „łagodnej rewolucji”. Spełniało tę funkcję do czasu wprowadzenia po szczecińskim zjeździe obowiązku wdrażania doktryny realizmu socjalistycznego. Później przez rok, mimo objęcia redakcji przez samego Borejszą, chyliło się ku upadkowi (zarzucano mu zbyt liberalizm) i zostało zlikwidowane z powodu zmiany sytuacji politycznej, jaka miała miejsce w całym bloku wschodnim. Nie przypadkiem zbiegło się to także z odsunięciem samego Borejszy od wpływu na kulturę i demontażem Czytelnika oraz likwidacją wielu innych pism literackich. Samo „Odrodzenie” połączone zostało wówczas z marksistowską „Kuźnicą”, tworząc pryncypialną w sprawach doktryny „Nową Kulturę” — oficjalny i jedyny organ kontrolowanego przez uległe wobec Partii władze Związku Literatów Polskich. Zatem to „Odrodzenie” — w przeciwieństwie do sprofilowanej i jednowymiarowej ideowo „Kuźnicy” — uznać należy za najbardziej wpływowy z tygodników literackich powojennego okresu. A obecna na jego łamach literatura obca miała, jak się wydaje, istotne znaczenie dla rozwoju polskiego życia kulturalnego następnych dziesięcioleci.

Literaturę i kulturę francuską oraz zagadnienia z nimi związane na łamach „Odrodzenia” rozpatrywać można w dwóch kategoriach. Pierwszą będą tłumaczenia utworów na polski i przedruki rozpraw autorów znaną Sekwany. Drugą natomiast — artykuły polskich twórców o bieżących kwestiach kulturalnych i politycznych, jak również korespondencje własne redakcji z Paryża.

W pierwszej grupie tekstów znaczące jest zestawienie nazwisk autorów, zarówno pod względem ilości (biorąc pod uwagę ówczesne realia), jak i różnorodności. Bez cienia wątpliwości można zakładać głębszy cel, jaki przyświecał w tym działaniu Kurylukowi i Borejszy, tzn. zaszczerpienia pewnego kanonu kultury francuskiej wśród polskich czytelników, mimo iż jednocześnie dobór autorów odpowiadał ideologicznemu światopoglądowi nowej ekipy.

W sumie wydrukowano 32 utwory (wiersze i opowiadania) 26 literatów francuskich, z czego najwięcej przypadło na lata 1946 i 1947. Liczba ta nabiera znaczenia dopiero przy porównaniu z obecnością na łamach pisma literatury rosyjskiej i angloamerykańskiej. Rzecz jasna pierwsza z nich była reprezentowana najliczniej. W badanym okresie opublikowano teksty 74 autorów rosyjskich i rosyjskojęzycznych (m.in. z Dalekiego Wschodu), w tym 12 przekładów artykułów publicystycznych czy politycznych, a wśród nich najliczniejszy zaś był dorobek Józefa Stalina — 14 tekstów. Nazwiska aż połowy autorów (37) pojawiły się tylko raz. Publikację pojedynczych utworów można uważać za element strategii prezentacji szerokiego wachlarza twórców. Autorami znakomitej większości tłumaczonych dzieł byli klasycy. Poczynając od Aleksandra Puszkina (aż 11 utworów), tłumaczonego przez Juliana Tuwima i Jana Brzechwę, realistów: Antoniego Czechowa, Lwa Tołstoja, Iwana Turgeniewa oraz Michaiła Sałtykowa-Szczedrina, aż po symbolistę Walerego Briusowa (3 wiersze). Spośród twórców mniej znanych na łamy „Odrodzenia” trafili m.in. ci, których utwory pośrednio bądź bezpośrednio związane były z Polską, np. Konrad Rylejew, którego fragment wiersza *Wojnarowski* tłumaczył jeszcze w XIX wieku Władysław Syrokomla (Rylejew 1946: 7) czy Wsiewołod Roźdiestwienski (wiersz *Szopen*) (Roźdiestwienski 1948: 4–5).

Równie liczna i zaskakująco różnorodna była reprezentacja twórców współczesnych, z których wielu w Rosji wydawano wówczas niechętnie. Wspomnieć można w tym wypadku choćby: Annę Achmatową, Borysa Pasternaka oraz Osipa Mandelsztama. Na liście tej znaleźli się rzecz jasna klasycy, jak Maksym Gorki, Włodzimierz Majakowski (aż 14 wierszy w tłumaczeniu Mieczysława Jastruna, Adama Ważyka, Artura Sandauera, Seweryna Pollaka i Wiktora Woroszyńskiego) i Michaił Szołochow (fragmenty *Cichego Donu* oraz *Zaoranego ugoru*). Choć jednocześnie, zaspokajając oczekiwania władzy, publikowano utwory takich twórców jak np. Konstantin Simonow (tłum. Melanii Kierczyńskiej), Sergiusz Eisenstein (tłum. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego), Dżambuł Dżabajew, czy córka „chorążego pokoju” Swietłana Alliujewa. Część z nich znalazła się w specjalnym numerze z okazji siedemdziesięciolecia urodzin Stalina.

Natomiast jeśli chodzi o literaturę anglojęzyczną, była ona reprezentowana zdecydowanie słabiej i ustępowała tłumaczeniom z francuskiego. Zamieszczono

teksty 24 autorów, z których dziewięciu było publicystami (14 artykułów, a w tej liczbie nawet George Bernard Shaw). W sumie utworów literackich było przez całe pięć lat zaledwie 17, z czego 11 to krótkie wiersze, reszta zaś — dłuższe opowiadania³. Jednak spośród wszystkich nazwisk brak porównywalnych co do rangi tak z rosyjskimi, jak i francuskimi, zarówno spośród twórców dawnych, jak i współczesnych. Obserwacja ta skłania do wniosku, że był to przemyślany i z góry założony cel redaktorów pisma. Rozpięcie horyzontów kulturalnych polskiej elity intelektualnej między Wschodem i Zachodem nawiązywać miało do tradycji dziewiętnastowiecznej i wnieść oryginalny wkład polskich twórców do kultury zachodnioeuropejskiej. Dzięki kontaktom liczono na przekłady i druk polskich dzieł w periodykach obu krajów. Pomijając kontekst polityczny ani wcześniej, ani później literatura polska nie była tak dobrze znana w Rosji, co należy *sine ira et studio* przyznać i docenić.

Zatem w wypadku piśmiennictwa francuskiego zaskakujące na pierwszy rzut oka wydaje się, że spośród wszystkich 26 autorów aż 18 zaliczyć można do „klasyków” (większość z nich była twórcami z XIX wieku, a jedynie 8 — XX wieku). Liczbę tę należy powiększyć o rozprawy, które formalnie nie były literaturą piękną, a raczej publicystyką literacką. Wówczas te dysproporcje ulegną zmniejszeniu, bowiem 7 autorów 10 artykułów było niemal rówieśnikami redaktorów pisma.

Nieprzypadkowo listę tę otwierał Denis Diderot, którego wydrukowano aż trzy teksty (Diderot 1947a: 5; 1947b: 5; 1948: 3, 7) w przekładzie poety, eseisty i krytyka Jana Kotta. W owym czasie był on jednym z filarów marksistowskiej „Kuźnicy”, założonej i wydawanej w Łodzi, która bezpośrednio w Wieku Światał upatrywała zapowiedzi już nie socjalistycznych, ale komunistycznych przeobrażeń. Dlatego obecność Diderota wpisana została w racjonalistyczne tendencje socjalizmu. Natomiast teksty Kotta i innych Kuźniczan wskazywały na „wspólną bazę ideologiczną” oświecenia i socjalizmu.

Kolejnym z wielkich klasyków francuskich na łamach „Odrodzenia” był Wiktor Hugo. Jednak jego obecność, zaledwie jednym utworem, tłumaczonym przez Aleksandra Wata, traktować należy w kategorii dopełnienia kanonu i obrazu

³ Warty osobnej wzmianki w tym wypadku jest jedynie fakt, że wiersze aż 8 autorów tłumaczył Czesław Miłosz, który przebywał wówczas w Stanach Zjednoczonych na placówce dyplomatycznej. Były to utwory następujących twórców: George Campbell, Hugh Doston Carberry, Kenneth E. Ingram, Helene Johnson, Lindsay Vachel, Edwin Marham, Carl Sandburg i Bruce McMarion Wright. Z innych literatur zauważalna była na łamach „Odrodzenia” również twórczość autorów iberoamerykańskich oraz państw bloku socjalistycznego (czeskich, bułgarskich i jugosłowiańskich), w obu przypadkach ze względów ideologicznych. W sumie — traktowana jako całość — publikowana w piśmie literatura zachodnioeuropejska (francuska, angielska, włoska, iberoamerykańska) w swojej objętości była porównywalna z literaturą Republik Radzieckich.

literatury francuskiej „pięknego wieku” (Hugo 1948: 13, 15). Co ciekawe, fragmenty pamiętnika pisarza pt. *Rzeczy widziane*, drukowane były już w 1899 roku w serii „Biblioteki Dzieł Wyborowych” w przekładzie Juliana Ochorowicza (Hugo 1899). Nie romantyczne wiersze, a fragmenty literatury dokumentu osobistego z okresu wydarzeń Wiosny Ludów we Francji, wydane w 50. rocznicę, przypominało po kolejnym półwieczu na stulecie rewolucji. Rewolucji, uważanej za pierwsze ogólnoeuropejskie wystąpienie o demokratycznym i antykapitalistycznym — jak pisano — charakterze, którego pamięć hucznie obchodzono, wpisując w kalendarz „nowych” świąt państwowych. Na marginesie zaznaczyć można, że w innych tekstach uwypuklano działalność polityczną — w tym czasie „socjalisty” — Adama Mickiewicza oraz cytowano Karola Marksa, który wskazywał na kluczowe znaczenie wydarzeń 1848 roku w rozwoju komunizmu.

Podobne kryteria prawdopodobnie ważyły na doborze kolejnych dwóch autorów z panteonu literatury francuskiej: Gustawa Flauberta (Flaubert 1948: 13) i Guy de Maupassanta (Maupassant 1948: 4). Nie ich naturalistyczne utwory źle widziane przez teoretyków nowej literatury, ale ich rewolucyjny charakter były czynnikami decydującymi. Wskazywać na to może paradoksalnie inny element: istotna jest nie sama ich obecność, ale nieobecność Emila Zoli — najważniejszej postaci nurtu. Współgra to z późniejszym „sporem o naturalizm”, który jak pisano był fragmentem szerszego procesu ideologicznego ukazywania dysproporcji społecznych. Problem z autorem *Rougon-Macartów* polegał na tym, że skupił się on jedynie na stronie formalnej ówczesnej rzeczywistości. Jan Zygmunt Jakubowski, jeden z kluczowych badaczy tamtej epoki, a jednocześnie działacz partyjny, w kanonicznej rozprawie *Z dziejów naturalizmu w Polsce* dowodził, że Zola, pojmując społeczeństwo jako organizm ludzki, nie doceniał w jego rozwoju przeciwieństw społecznych. Wskazywał głównie na czynniki fizjologiczne w funkcjonowaniu społeczeństwa, a nie na jego byt społeczny (Jakubowski 1951: 8)⁴. Zatem bezkrytyczne zaaprobowanie Zoli i naturalizmu groziło „herezją” formalizmu, czego bano się jak ognia. W innej równie ważnej dla epoki rozprawie o naturalizmie z 1951 roku, Jan Nowakowski pisał, że autor *Ziemi* „nie umie się wyzwolić z kręgu burżuazyjnej ideologii”, że „prowokuje skandal obyczajowy, za którym się kryje ręka burżuazyjnej reakcji”, i wreszcie, że „niezdolny do przekroczenia bariery klasowej błąka się od omyłki do omyłki” (Nowakowski 1951: 13). To wystarczyło, aby o Zoli wspominać, ale jego dzieł nie drukować aż do drugiej połowy lat 50.⁵

⁴ Wcześniej, w 1947 r., ukazała się inicjująca „spór o naturalizm” praca: Markiewicz 1947.

⁵ Wyjątek stanowił *Germinal*, wydany w przedwojennym tłumaczeniu Franciszka Mirandoli przez „Wiedzę” w 1948 r., a następnie w 1951 r. w przekładzie Krystyny Dolatowskiej w „Książce i Wiedzy” — oficjalnym wydawnictwie PZPR. Dopiero w 1956 r. rozpoczęto pełne wydanie cyklu

Dobór autorów z kręgu literatury francuskiej i ich dzieł uwzględniać miał zarówno aspekty edukacyjne, jak i ideowe, co potwierdza komplementarny pod tym względem materiał ikonograficzny. Jak Diderotowi odpowiadał Jean-Baptiste Greuze określany oświeceniowym „malarzem moralistą” (Greuze 1948: 3), tak Hugo — Eugène Delacroix (Delacroix 1946: 3; 1947: 1; 1948: 3) — malarz rewolucjonista i François Rude — autor *Marsylianki* na Łuku Triumfalnym (Rude 1946: 1); zaś realistom, Flaubertowi i Maupassantowi — Honoré Daumier (Daumier 1946a: 3; 1946b: 5; 1947: 5; 1948a: 1; 1948b: 3; 1948c: 3; 1949: 2) i Gustav Courbet (1946a: 5; 1946b: 14), najwybitniejszy karykaturzysta oraz „papież realizmu” w sztuce.

Jednak lista nazwisk kolejnych twórców wzbudzić może zdziwienie, zarówno pod względem ilości drukowanych tekstów, jak i wyobrażenia o ideologicznym skostnieniu literatury tamtego czasu, a jest świadectwem otwarcia redaktora Karola Kuryluka i całego „Odrodzenia”. Nadspodziewanie liczna jest bowiem reprezentacja poetów-symbolistów, biorąc pod uwagę skrajnie przeciwne wzorce jakiego reprezentowali oni wobec preferowanych realistycznych i racjonalistycznych tendencji w sztuce. Co ważne, było to ich przypomnienie po niemal półwieczu, już bez kontekstu programowych sporów i dyskusji. Drukowani przed wojną, zgodnie z prawami generacyjnych przełomów, oni sami (jak i literatura *fin de siècle*’u) uważani byli przez młodszych za estetyczny skansen. Tłumaczenie wierszy Stéphane’a Mallarmégo (Mallarme 1946: 4), Artura Rimbauda (Rimbaud 1948 V 29: 1; V 31: 4), czy Paula Verlaine’a (Verlaine 1946: 11) przez poetów (Mieczysława Jastruna, Jana Kotta) na nowo wprowadzało ich do literackiego obiegu kultury polskiej już bez etykiety „zepsutej moderny”. Miało to kapitalne znaczenie, bowiem w okresie stalinizacji nauki w latach 50. cały ten okres określany był w syntezach jako „literatura doby imperializmu” z wszystkimi tego konsekwencjami (Jakubowski 1960: 7, 1950). Poza „klasykami” kierunku listę uzupełniało trzech poetów, którzy nad Wisłą nie byli jeszcze szerzej znani. Znaleźli się wśród nich tłumaczeni i drukowani po raz pierwszy: Léon Paul Fargue, związany z najważniejszym pismem literackim Francji „*Mercur de France*” (Fargue 1946: 5), Saint-Pol-Roux, pierwowzór „zapomnianego poety” (Saint-Pol-Roux 1946: 4), oraz Paul Claudel (Claudel 1946: 7)⁶.

powieściowego o Rougon-Macquartach przez PIW, kontynuowane aż do 1961 r. Otwierał go pierwszy tom: E. Zola, *Pochodzenie rodziny Rougon-Macquartów*, przeł. Krystyna Dolatowska, Warszawa 1956, a dodać można, że w tym samym roku ukazała się jeszcze *Zdobycz*, też w przekładzie Dolatowskiej. Sugeruje to, że prace trwać musiały już od kilku lat, a blokowano jedynie druk utworów.

⁶ Przed wojną, prócz jednego wiersza (*Matka Boska południa*) przedrukowanego na przełomie wieków przez Józefa Jankowskiego, ukazała się, jako II tom „Biblioteki *Zdroju*”, w tłumaczeniu Wacława Husarskiego, broszura *Między wiosną i latem najświętsza godzina* (Poznań 1918).

Natomiast osobne miejsce zajmują: symbolista, a następnie klasycysta Paul Valéry (zmarły w 1945 r.) (Valéry 1946: 4)⁷, którego zamieszczono jeden wiersz, oraz Anatol France, obecny nie utworem literackim a artykułem o aktualnej wymowie politycznej (podobnie jak Shaw) (France 1949: 1).

Jeśli wybór symbolistów może dziwić, to nie zaskakuje dołączenie do tego kanonu twórców, których wiersze wpisywały się w nurt dziewiętnastowiecznej poezji rewolucyjnej: Louise Michel oraz Eugène'a Pottiera. Pierwsza była znaną działaczką anarchistyczną i feministyczną oraz uczestniczką walk Komuny Paryskiej, a jednocześnie nauczycielką i literatką, represjonowaną za swoje przekonania (Michel 1946: 11), co sugerować miało powinowactwo z podobnymi biogramami wielu autorek powojnia (Wandą Wasilewską, Janiną Broniewską, Heleną Bobińską). Drugi, Eugène Pottier (Pottier 1946: 11; 1949: 2), był autorem, którego nazwisko miało się kojarzyć z najsłynniejszym jego wierszem. To on był bowiem autorem napisanej, pod wpływem przeżyć walk 1871 roku, *Międzynarodówki* — nieformalnego hymnu wszystkich socjalistów i komunistów oraz formalnego (od roku 1918) hymnu Związku Radzieckiego.

Komplementarny do tego zestawienia wydaje się również w tym wypadku wybór reprodukcji dzieł plastycznych, w tym — podobnie jak w literaturze — dalekie od realistycznych tendencji reprodukcje dzieł symbolistów i impresjonistów. Gwoli dopełnienia wymienię tylko z nazwisk: Auguste'a Rodina, Paula Gauguina, Auguste'a Renoira, Pierre'a Bonnard'a i szczególnie ulubionego Paula Cézanne'a (aż pięć reprodukcji w 1946 i 1947 roku), którym inspirowali się: Picasso i kubiści.

Od publikacji dzieł literatów i malarzy tego kręgu artystycznego, liczba reprezentacji kolejnych generacji wzrastała bądź pod względem ilości autorów, bądź ich dzieł. Spośród twórców, których umownie określić można byłoby mianem awangardowych znaleźli się najbardziej znani, jak: Guillaume Apollinaire, którego pięć wierszy tłumaczył Adam Ważyk (Apollinaire, 1946a: 4, 1946b: 5; 1948a: 2; 1948b: 2; 1949a: 5). Były one zapowiedzią pierwszej powojennej antologii tego twórcy, którą udało się wydać jeszcze przez wprowadzeniem socrealizmu w 1949 roku i radykalizacją samego tłumacza, zwanego „terroretykiem” (Apollinaire 1949b). Drugim był surrealista Max Jacob, publikowany po raz pierwszy i tłumaczony przez Pawła Hertza oraz młodą, rozpoczynającą swą literacką drogę Julię Hartwig (Jacob 1946: 4; 1947: 4). Trzecim natomiast, zmarły w czasie wojny Romain Rolland. Obok dwóch utworów zamieszczone zostały

⁷ Jego utwory wybrane w wyborze i przekładzie Romana Kołonieckiego ukazały się w 1936 r. w wydawnictwie „Droga”. Dziesięć lat wcześniej Witold Hulewicz wydał *Duszę i taniec* w tłum. Ludwika Chomińskiego (Wilno 1926). Pierwszy powojenny wybór ukazał się dopiero w 1959 r., również w opracowaniu Kołonieckiego.

także trzy jego artykuły publicystyczne, w tym *List do Polaków* w 1945 roku (Rolland 1945: 8 (art.); 1947: 4; 1948: 1; 1949a: 2, 7; 1949b: 5). Również w tym wypadku wspomnieć należy o ikonografii. Wydrukowano rysunki oraz obrazy: tak Apollinaire’a (Apollinaire’a 1948: 2) i malarza naiwnego Henri Rousseau (zw. Celnikiem) (Rousseau 1947: 1), jak i Marca Chagalla (Chagall 1948a: 6; 1948b: 15) oraz Maurice’a Utrillo (Utrillo 1948: 6).

W tym zestawieniu szczególnego znaczenia nabierają autorzy, którzy uważani byli za twórców współczesnych. Wydaje się bowiem, że była to pierwsza próba kreowania nowego wyboru literatury francuskiej, jaki obowiązywać miał wśród polskich odbiorców, wyznaczać krąg kolejnych przekładów i wydań przez Czytelnika czy PIW, jak również, wobec zastrzegającego się kursu, wskazywać na akceptowane przez władze tendencje. Grupa ta jest najliczniejsza, na co bez wątpienia wpływ miało i to, że część z jej twórców łączyły z Kurylukiem i Borejszą więzy znajomości, a nawet przyjaźni. Potwierdza to bibliografia zamieszczonych wierszy, opowiadań i artykułów: Paula Eluarda (Eluard 1946a: 4; 1946b: 4; 1948a: 1; 1948b: 1; 1948c: 4; 1949: 8; 1950a: 1; 1950b: 3 (proza); 1950c: 1) i Louisa Aragona (Aragon 1948a: 6; 1948b: 3; 1948c: 1; 1948d: 2; 1949a: 2; 1949b: 1; 1949c: 1, 2; 1949d: 1; 1950: 8), jak i całkowity ewenement — opowiadanie Pabla Picassa (Picasso 1949: 1).

Z utworów Eluarda pierwszy wiersz (*Bez urazy*) ukazał się w 1946 roku, ostatni zaś niedługo przed zamknięciem pisma w 1950 roku (*Mówię o sile miłości*). Jego tłumaczem, na co warto zwrócić uwagę, był Zbigniew Bieńkowski, który od początku istnienia pisma zamieścił wiele tekstów dotyczących literatury i sztuki francuskiej, o czym poniżej⁸. Zaś wśród dzieł Aragona trzy wiersze sąsiadowały z czterema opowiadaniem oraz dwoma artykułami, które przełożyli m.in. Jerzy Zagórski, Artur Sandauer czy Allan Kosko. Na marginesie zaznaczyć można, że u Eluarda i Aragona ważne były ich skrajnie lewicowe poglądy i proradzieckie sympatie, a publikacja utworów tego ostatniego nastąpiła na kilka miesięcy przed jego przyjazdem do Wrocławia. Ponadto jednym z pierwszych dzieł, tłumaczonych przez wspomnianą przed chwilą Julię Hartwig, był wydany przez „Czytelnika” w tym samym czasie tom pt. *Kochankowie z Avinionu i inne opowiadania*, żony Aragona, Elsy Triolet (Triolet 1949), zaprzyjaźnionej tak z Borejszą, jak i Kurylukiem. Natomiast rok później (1950) Hartwig była jedną z tłumaczek obszernej powieści samego Aragona — *Komuniści*, wydanej już w nowej rzeczywistości literackiej (Aragon 1950–1951).

⁸ Zbigniew Bieńkowski (zm. 1994) był sekretarzem redakcji „Odrodzenia”, a następnie dzięki poparciu prezesa Czytelnika, wicedyrektorem Muzeum Polskiego w Rapperswilu, a od 1948 r. charge d’affaires kulturalnym w ambasadzie polskiej w Paryżu. Por. *Na rogu...* 2014: 79–82.

Trzecim ze wspomnianych „tytanów” współczesnej Francji na łamach „Odrodzenia” w dziedzinie malarstwa był bez wątpienia zaprzyjaźniony od czasu walk w Hiszpanii z Jerzym Borejszą — Pablo Picasso. Prócz wspomnianego opowiadania, które traktować można w kategorii ciekawostki, na czoło wysuwa się znaczna liczba (aż 15) reprodukcji jego obrazów, rysunków czy zdjęć ceramiki (Picasso 1945: 7; 1946: 7; 1947a: 3; 1947b: 3; 1948a: 10; 1948b: 1; 1948c: 6; 1948d: 6; 1948e: 6; 1948f: 6; 1950a: 3; 1950b: 5). Pozycję Picassa, jako największego współczesnego artysty ugruntowała jego jedyna wizyta w 1948 roku i uczestnictwo w obradach Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu (por. Krasucki 2009). Traktowany jak żaden inny współczesny artysta, malował i rysował wizerunki gołębi pokoju czy warszawskiej Syreny niemal na oczach publiczności, co dawało wrażenie łączności z zachodnioeuropejskim światem kulturalnym (zupełnie innym zagadnieniem było to, jak sztuka ta była rozumiana).

Na uwagę w tej kategorii zasługuje jeszcze dwóch literatów francuskojęzycznych: związany z Urugwajem poeta i prozaik Jules Supervielle (Supervielle 1946a–d: 4), którego wiersze dopiero dwie dekady później tłumaczył i wydał Zbigniew Bieńkowski (Supervielle 1965) (w „Odrodzeniu” ukazały się cztery jego utwory w przekładzie A. Wążyka, Juliana Rogozińskiego i A. Kossko), oraz pisarz afrokaraibsko-francuski Aimé Césaire (zm. 2008). W jego przypadku na publikację w polskim periodyku decydujący wpływ miała działalność we francuskiej Partii Komunistycznej, której był posłem (i którą opuścił w 1956 roku), ale również i to, że był czarnoskórym aktywistą ruchu obrońców pokoju (por. wiersz *Warszawa 1948. Z widokiem na Oświęcim*) (Césaire 1948a: 1; 1948b: 1; 1949: 3). Listę współczesnych literatów francuskich dopełniają dwaj poeci: René Depestre (Depestre 1949: 16) i Pierre-Jean Jouvét (Jouvét 1946: 4), którym zamieszczono po jednym wierszu oraz Roger Vailland z opowiadaniem i artykułem (Vailland 1948: 6–7; 1948: 4).

Oprócz literatury pięknej obraz kultury francuskiej na łamach „Odrodzenia” uzupełniała publicystka przedstawicieli świata intelektualnego znad Sekwany. W porównaniu z artykułami na tematy polityczne i społeczne było ich niewiele, jednak równoważyły je teksty autorów polskich. Obok kronikarskich doniesień pisarza i dziennikarza Pierre’a Daixa o nagrodach literackich rozdanych w 1949 roku (Daix 1949a: 7; 1949b: 1) oraz dziennikarza Georges Sadoula o stanie kinematografii francuskiej w tym samym roku (Sadoul 1949a: 6; 1949b: 7; 1949c: 6), ważne były jeszcze artykuły autorstwa André Billy, syntetyzujące stan literatury francuskiej po wojnie (Billy 1945: 5; 1946: 9). Uzupełniały je zaś teksty o sztuce: klasyka — Henii Matisse’a (Matisse 1945: 6) oraz córki Amadeo Modiglianiego — Jeanie (Modigliani 1948: 6). A także relacja z obec-

ności sztuki francuskiej na kongresie wrocławskim: pierwsza — poety, dziennikarza i również członka francuskiej partii komunistycznej — Jeana Marcenaca (Marcenac 1948: 4) oraz druga Arthura Rennerta (Rennert 1948: 44).

Ilość tekstów tłumaczonych z francuskiego dopełniało kilkanaście artykułów na tematy polityczne, z tym, iż część z nich pojawiła się w związku ze wspomnianym Kongresem Intelektualistów we Wrocławiu, jak np. Jeana Boullier (Boullier 1949: 3). Wśród najciekawszych, wykraczających poza doraźną publicystykę, wspomnieć można o trzech autorach. Pierwszej, zmarłej niedawno (2011), Dominique Desanti (Desanti 1949: 14; 1950: 9) — pisarce i dziennikarce a także przyjaciółce Borejszy i Kuryluka, drugim — Jean Cassou (Cassou 1947: 6), pisarzu, krytyku i dyrektorze Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu (1946–1965), co było nie bez znaczenia dla pisma o tak szerokich horyzontach kulturalnych (wprowadzał on jednocześnie problematykę hiszpańską), oraz trzecim, jednym z najpopularniejszych karykaturzystów francuskich drugiej połowy XX wieku — Jeanie Effelu (Effel 1946: 6). Na osobną wzmiankę zasługują zaś dwa artykuły Yves Farge’a, członka francuskiego ruchu oporu, komunisty, który w 1953 roku został zamordowany na rozkaz Stalina w niedostępnych górach Gruzji, w sfingowanym wypadku (groził bowiem zdezawuowaniem systemu po powrocie z ZSRR) (Farge 1949: 1; 1950: 2). Wypadek Farge’a porównywany jest do tego, jakiemu uległ Borejsza w styczniu 1949 roku, i po którym nie powrócił już do pełnej sprawności.

Jako trzeci, ostatni element zagadnienia literackich i kulturalnych związków polsko-francuskich na łamach „Odrodzenia” w kilku zdaniach scharakteryzować należy teksty polskich autorów. Przede wszystkim na plan pierwszy wysuwa się fakt, że od 1945 do 1949 roku regularnie prowadzona była przez różnych autorów i pod różnymi tytułami *Kronika francuska*, która prezentowała najgłośniejsze zjawiska kulturalne, które miały miejsce nad Sekwaną (nagrody, książki, teatr, muzyka, film). Jest to o tyle ważne, że była ona najbogatsza i najobszerniejsza pod względem treści oraz prowadzona w tak konsekwentny sposób w tym piśmie. Porównywalna z nią była jedynie (co zrozumiałe) *Kronika radziecka*, a prócz nich sporadycznie pojawiała się kilka razy amerykańska i krajów demokracji ludowej. Natomiast trudno szukać podobnych doniesień np. z kręgu kultury angielskiej lub włoskiej, co w tym drugim przypadku byłoby zrozumiałe ze względu na wzrost znaczenia partii komunistycznej w tym kraju. Tak rozbudowane sprawozdania z francuskiego świata kulturalnego potwierdzały, wskazane na początku, szczególnie znaczenie, jakie doniesienia te miały dla redaktorów pisma i cel jaki im przyświecał, tzn. podtrzymywanie tradycyjnych kontaktów intelektualnych z Zachodem.

Najliczniej teksty do Warszawy nadsyłali, przebywający wówczas we Francji: Stanisława Gogłuska (21 tekstów w latach 1947–1949) i młody Zygmunt

Kałużyński (7 tekstów w okresie 1948–1950)⁹. Gogłuska oprócz kronik była także autorką wielu innych artykułów o teatrze, życiu literackim czy książce francuskiej (m.in. Gogłuska 1948a: 2; 1948b: 7; 1948c: 5). Jednak na plan pierwszy wśród pisarzy polskich, nadsyłających na ręce Kuryluka a potem Borejszy swoje teksty o Francji, wysuwali się Zbigniew Bieńkowski (m.in. Bieńkowski 1945: 5; 1946: 2–3; 1947a: 3–4; 1947b: 2; 1947c: 6; 1948: 2; 1950: 2) i Tadeusz Breza (Breza 1946a: 3–5; 1946b: 2–4; 1946c: 4–5; 1946d: 7–8; 1946e: 5–6; 1946f: 7–8; 1946g: 5–6; 1947: 5). Pierwszy z nich tuż przed wojną studiował na Sorbonie, gdzie poznał Paula Éluarda i Jules’a Supervielle’a (obecnych w „Odrodzeniu”), a po wojennej tułaczce wrócił do kraju dzięki Czytelnikowi i Borejszy¹⁰. Zaś Breza wielokrotnie przebywał nad Sekwaną, by ostatecznie w latach 60. objąć w ambasadzie polskiej w Paryżu funkcję radcy kulturalnego i napisać najsłynniejsze ze swoich powieści (*Spizową bramę* i *Urząd*).

Rok 1950 przyniósł całkowitą zmianę sytuacji i uciął jakiegokolwiek kontakty z zachodnioeuropejskimi centrami kulturalnymi na kilka lat. Wynikało to z zaostrenia kursu politycznego, którego ofiarami padli: Karol Kuryluk, Jerzy Borejsza i samo „Odrodzenie”, zastąpione dogmatyczną „Nową Kulturą”. W okresie stalinizmu kontakty z Zachodem, nie tylko tym angloamerykańskim, ale również światem frankofońskim, stać się mogły pretekstem do oskarżenia o „internacjonalistyczne odchylenie”. To klucz do zrozumienia, dlaczego w archiwum domowym prezesa Czytelnika, w którym znalazły się archiwalia związane z „Odrodzeniem”, nie zachowały się jakiegokolwiek listy zachodnich twórców. Jedyne możliwe i dopuszczalne kierunek wszelkich wpływów i związków znajdował się od tej pory na Wschodzie. Zapowiedź tych zmian można było odczytać już w 1948 roku w otwartym ataku, podczas Kongresu Intelktualistów we Wrocławiu, Aleksandra Fadiejewa na czołówkę literatów francuskich. Faktycznym zaś policzkiem dla „czerwonej Marianny” był konflikt wokół Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Francuskiej.

W styczniowym numerze „Odrodzenia” z 1950 roku w propagandowej rubryce *Fala 49*, po raz pierwszy wskazano nowego wroga:

Jak wiadomo rozmaite czynniki francuskie skompromitowały się ostatnio haniebnie w naszym kraju. Ujawnienie i aresztowanie szpiega Robineau wraz z całą siecią, skazanie kilku szpiegów francuskich na procesie wrocławskim, kompromitacja kilku

⁹ W 1949 r. Kałużyński wyjechał do Paryża dzięki swojej żonie Julii Hartwig, która rozpoczęła wówczas współpracę z ambasadą polską.

¹⁰ *Na rogu...* 2014: 80–81 (list od Z. Bieńkowskiego z 24 lipca 1948 r.).

francuskich urzędników dyplomatycznych¹¹ — wszystko to są pigułki niemile dla Francji. (*Mówi „Fala 49”* 1950: 2)

Do tematu powrócono, kiedy konflikt wokół ambasady polskiej we Francji, gdzie przedstawicielem był Jerzy Putrament, i dyplomatów francuskich w Polsce, zaostrzał się. Trzy numery później kontynuowano ten wątek:

Paryskie radio próbuje nas przekonać, że André Robineau jest niewinnym pacholęciem, naiwnym chłopczkiem, którego bawi robota szpiegowska, ale w istocie to jakoby drobiazg. [...] Ale w Polsce nikogo na lep takiej bzdury nie weźmie. Nas obchodzi jedno — ten naiwny chłopczek zbierał zupełnie nienaiwne wiadomości o lotniskach, o oddziałach wojskowych, o ważnych obiektach wojskowych. Zbierał wiadomości, które na całym świecie — również we Francji — uważane są za wiadomości ściśle tajne. Tą robotą zajmował się Robineau z polecenia już wcale nie młodocianych szefów wywiadu francuskiego w Polsce. Jeden z tych szefów był nawet generałem armii francuskiej. I dlatego właśnie Robineau zasiadł na ławie oskarżonych. Żadne próby zbagatelizowania jego zbrodniczej działalności nie przesłoni nam oczu na wrogą robotę obcego wywiadu. (Putrament 1950: 7)

Młodziutki, bo zaledwie 23-letni André Robineau, stał się upostaciowianiem szpiega w Polsce, a jego sprawa była pretekstem do oziębienia na długie lata wzajemnych kontaktów. On sam żyty z Polską jeszcze przed wojną pół-Polak (po matce), otrzymał wyrok 12 lat więzienia i przepadku mienia¹². Sprawa została rozdmuchana i przeniesiona na wyższy szczebel. Zarządzono wydalenie przedstawicieli świata naukowego oraz dziennikarzy, a także zamknięto organizacje i towarzystwa kulturalne. Dyrektywa twardego kursu nadeszła z Moskwy jako fragment większej rozgrywki, do której przygotowywał się Stalin. Polskich towarzyszy poparli, przyjeżdżając do Warszawy, Yves Farge, Dominique Desanti i inni działacze francuskiej partii komunistycznej. Nie było już miejsca na półtony, wszystko nabierało skrajnych i ostrych barw. Dotyczyło to także samego Borejszy i „Odrodzenia”. W tym samym czasie ukazała się następująca notka:

¹¹ Chodziło o aresztowanie i skazanie Yvonne Bassaler, sekretarki w Konsulacie Francji we Wrocławiu oraz trzech innych obywateli francuskich w grudniu 1949 r. pod zarzutem szpiegostwa.

¹² Został zwolniony z więzienia po śmierci Stalina w 1953 r. i deportowany z Polski, nadal żyje we Francji.

„Odrodzenie” jest pismem, które przebyło szereg przemian i niewątpliwie podsumuje wkrótce całokształt swej dotychczasowej pracy nie szczędząc swoich błędów. (*Na marginesie...* 1950: 5)

Była to jawna zapowiedź samokrytyki, jaka miała być złożona, co jednak już nie nastąpiło i nie zapobiegło zamknięciu pisma. W ostatnim opublikowanym wierszu Paula Eluarda, w tym samym numerze, znalazł się następujący fragment:

Światło wciąż jest bliskie zgaśnięcia
I życie może przemienić się w gnój
Ale wiosna znowu się rodzi i jest i ogrania
Pąk opuszcza ciemność ciepło zarliwie nastaje
I takie ciepło zwycięży egoistów [...].
(Eluard 1950: 1)

Było to swoiste zaklinanie rzeczywistości i nadzieja, która gasła ostatnia...

BIBLIOGRAFIA

Publikacje na łamach „Odrodzenia” (w zapisie pomijano tytuł pisma):

- Apollinaire Guillaume (1946a). *Strefa* (urywek). Przeł. Adam Ważyk. R. III, nr 29. S. 4.
 Apollinaire Guillaume (1946b). *Cień*. R. III, nr 29. S. 5.
 Apollinaire Guillaume (1948a). *Wzgórze*. Przeł. Jan Kott. R. V, nr 45. S. 2.
 Apollinaire Guillaume (1948b). *Jesień chora*. R. V, nr 49. S. 2.
 Apollinaire Guillaume (1949a). *Noc kwietniowa 1915, Na południe, Uczta*. Przeł. Adam Ważyk. R. VI, nr 4. S. 5.
 Aragon Louis (1948a). *Kronika deszczu i pogody*. Przeł. Maria Stulgińska, R. V, nr 7. S. 6.
 Aragon Louis (1948b). *Piosenka o radzie miejskiej*. Przeł. Jerzy Zagórski, R. V, nr 21. S. 3.
 Aragon Louis (1948c). *Żdanow i my*. R. V, nr 38. S. 1.
 Aragon Louis (1948d). *Czarne ryby*. Przeł. Jerzy Zagórski, R. V, nr 39. S. 2.
 Aragon Louis (1949a). *Róże na gwiazdkę*. Przeł. Allan Kosko, R. VI, nr 4. S. 2.
 Aragon Louis (1949b). *Przykład Romain Rollanda*. R. VI, nr 13. S. 1.
 Aragon Louis (1949c). *Rok 1939*. Przeł. Artur Sandauer. R. VI, nr 39. S. 1, 2.
 Aragon Louis (1949d). *A ja kocham nawet koszenie w moim małym, zimnym kraju*. R. VI, nr 42. S. 1.
 Aragon Louis (1950). *Nazim Hikmet*. R. VII, nr 1. S. 8.
 Bieńkowski Zbigniew (1945). *Los książki francuskiej, (sprawa wydawnicza we Francji)*. R. II, nr 45. S. 5.
 Bieńkowski Zbigniew (1946). *Rozważania festiwalowe (film w Cannes)*. R. III, nr 45. S. 2–3.
 Bieńkowski Zbigniew (1947a). *W teatrach paryskich*. R. IV, nr 14–15. S. 3–4.

- Bieńkowski Zbigniew (1947b). *Po strajku prasy paryskiej*. R. IV, nr 17. S. 2.
- Bieńkowski Zbigniew (1947c). *Mąż opatrznociowy. Korespondencja z Paryża*. R. IV, nr 36. S. 6.
- Bieńkowski Zbigniew (1948). *Słoneczna strona francuskiej literatury*. R. V, nr 33. S. 2.
- Bieńkowski Zbigniew (1950). *Oficjalny mit współczesnej Francji*. R. VII, nr 3. S. 2.
- Billy André (1945). *Francuz o literaturze francuskiej*. R. II, nr 42. S. 5.
- Billy André (1946). *Literatura francuska w 1945 r.* R. III, nr 7. S. 9.
- Boullier Jean (1949). *Bóg nie chce wojny. Intelektualiści w obronie pokoju*. R. VI, nr 10. S. 3.
- Breza Tadeusz (1946a). *Nasz Paryż*. R. III, nr 14. S. 3–5.
- Breza Tadeusz (1946b). *Francuskie spotkania*. R. III, nr 15. S. 2–4.
- Breza Tadeusz (1946c). *Biblioteka Polska w Paryżu za czasów okupacji*. R. III, nr 21. S. 4–5.
- Breza Tadeusz (1946d). *Spotkania polskie w Paryżu*. R. III, nr 22. S. 7–8.
- Breza Tadeusz (1946e). *Intelektualiści francuscy w walce z okupacją*. R. III, nr 24. S. 5–6.
- Breza Tadeusz (1946f). *Francuski krzyż i polski wiersz*. R. III, nr 26. S. 7–8.
- Breza Tadeusz (1946g). *Portret Balzaka*. R. III, nr 41. S. 5–6.
- Breza Tadeusz (1947). *Marzenia nad Mussetem*. R. IV, nr 49. S. 5.
- Cassou Jean (1947). *Prawdziwe oblicze Hiszpanii*. R. IV, nr 34. S. 6.
- Césaire Aimé (1948a). *Ja chcę dostać bilet na pociąg wolności*. R. V, nr 39. S. 1.
- Césaire Aimé (1948b). *Warszawa 1948. Z widokiem na Oświęcim*. Przeł. Jan Kott. R. V, nr 40. S. 1.
- Césaire Aimé (1949). *Czego nie przewidział Renan... Intelektualiści w obronie pokoju*. R. VI, nr 10. S. 3.
- Claudiel Paul (1946). *Ballada*. Przeł. Anna Świrszczyńska. R. III, nr 43. S. 7.
- Daix Pierre (1949a). *Kronika francuska. Konie wyścigowe, Nagrody literackie i pokój przeciw wojnie*. R. VI, nr 2. S. 7.
- Daix Pierre (1949b). *Niewola i upadek powieści amerykańskiej*. R. VI, nr 7. S. 1.
- Depestre René (1949). *Sławie człowieka*. Przeł. Ewa Fiszer. R. VI, nr 51–52. S. 16.
- Desanti Dominique (1949). *Podczas okupacji Stalin był również we Francji*. Przeł. Magdalena Jawornicka. R. VI, nr 51–52. S. 14.
- Desanti Dominique (1950). *W oczach Zachodu. „Panowie o wrażliwych sumieniach” i procesy o zdradę*. Przeł. Ewa Fiszer. R. VII, nr 1. S. 9.
- Diderot Denis (1947a). *Zasady polityki władców*. Przeł. Jan Kott. R. IV, nr 31. S. 5.
- Diderot Denis (1947b). *Rozmowa panny de L'Espinasse z doktorem Bordeu*. Przeł. Jan Kott. R. IV, nr 38. S. 5.
- Diderot Denis (1948). *Greuze, Voucher*. R. V, nr 47. S. 3, 7.
- Effel Jean (1946). *Moskwa widziana oczami karykaturzysty francuskiego*. Przeł. Jacek Frühling. R. III, nr 49. S. 6.
- Eluard Paul (1946a). *Bez urazy*. Przeł. Zbigniew Bieńkowski. R. III, nr 29. S. 4.
- Eluard Paul (1946b). *Złoto warg twoich*. Przeł. Zbigniew Bieńkowski. R. III, nr 29. S. 4.
- Eluard Paul (1948a). *Wiersz na śmierć generała Świerczewskiego*. R. V, nr 15. S. 1.
- Eluard Paul (1948b). *„Poezja powinna sobie stawiać za cel prawdę użyteczną”*. Przeł. Ewa Fiszer. R. V, nr 34. S. 1.
- Eluard Paul (1948c). *Rachunek do wyrównania*. Przeł. Witold Wirpsza. R. V, nr 36. S. 4.
- Eluard Paul (1949). *Wartość dwudziestu lat tkwi w ich miłości*. R. VI, nr 47. S. 8.
- Eluard Paul (1950). *Mówię o sile miłości*. Przeł. Zbigniew Stolarek. R. VII, nr 10. S. 1.

- Eluard Paul (1950a). *Moim towarzyszom drukarzom, Pamięć Pawła Saillant-Couturier*. Przeł. Zbigniew Stolarek. R. VII, nr 5. S. 1.
- Eluard Paul (1950b). „*Guernica*”. *Wersja kompletna do filmu według obrazu Pabla Picassa*. Przeł. W.A.R. VII, nr 5. S. 3.
- Eluard Paul (1950c). *Mówię o sile miłości*. Przeł. Zbigniew Stolarek. R. VII, nr 10. S. 1.
- Farge Yves (1949). *Gdzie się podział miliard?*. R. VI, nr 49. S. 1.
- Farge Yves (1950). *Śladami Romain Rollanda*. Przeł. Maria Szeletyńska. R. VII, nr 5. S. 2.
- Fargue Léon Paul (1946). *Sny*. Przeł. Stanisław Brucz. R. III, nr 29. S. 5.
- Flaubert Gustave (1948). *Początek rewolucji*. Oprac. Aleksander Wat. R. V, nr 13–14. S. 13.
- France Anatol (1949). *Umierają nie dla ojczyzny...* R. VI, nr 47. S. 1.
- Gogłuski Stanisław (1948a). *Życie literackie we Francji*. R. V, nr 2. S. 2.
- Gogłuski Stanisław (1948b). *Francuska książka droższa 58 razy*. R. V, nr 9. S. 7.
- Gogłuski Stanisław (1948c). *Procesy literackie we Francji*. R. V, nr 25. S. 5.
- Hugo Wiktor (1948). *Rzeczy widziane*, Oprac. Aleksander Wat. R. V, nr 13–14. S. 13, 15.
- Jacob Max (1946). *Miłość bliźniego, Ciepłarnie*. Przeł. Julia Hartwig. R. III, nr 29. S. 4.
- Jacob Max (1947). *Fedra (i) Hipolit, Być może*. Przeł. Paweł Hertz. R. IV, nr 11. S. 4.
- Jouvet Pierre-Jean (1946). *Dywan jabłoni*. Przeł. Stanisław Brucz. R. III, nr 29. S. 4.
- Mallarme Stephané (1946). *Dziewcze żywe piękne dziś*. Przeł. Mieczysław Jastrun, R. III, nr 29. S. 4.
- Marcenac Jean (1948). *Malarstwo francuskie na kongresie wrocławskim*. Przeł. Kalina Wojciechowska. R. V, nr 36. S. 4.
- Matisse Henri (1945). *O malarstwie*. R. II, nr 55. S. 6.
- Maupassant de Guy (1948). *Wyznanie*. Przeł. Adolf Sowiński. R. V, nr 46. S. 4.
- Michel Luiza (1946). *Na porażkę rewolucji*. Przeł. Karol Drezdner. R. III, nr 18. S. 11.
- Modigliani Jeanne (1948). *Picasso*. Przeł. Anna M. Linke. R. V, nr 32. S. 6.
- Mówi „Fala 49”* (1950). R. VII, nr 5. S. 2.
- Na marginesie dyskusji* (1950). R. VII, nr 10. S. 5.
- Picasso Pablo (1949). *A ja kocham nawet koszenie w moim małym, zimnym kraju*. R. VI, nr 42. S. 1.
- Pottier Eugeniusz (1946). *Komuna przeszła tędy*. Przeł. Allan Kosko. R. III, nr 18. S. 11.
- Pottier Eugeniusz (1949). *Komuna nie zginęła!*. Przeł. Allan Kosko. R. VI, nr 12. S. 2.
- Putrament Jerzy (1950). *Fala 49*. R. VII, nr 8. S. 7.
- Rennert Arthur (1948). *Artyści opuszczają wieże z kości słoniowej. Echa kongresu wrocławskiego oczami Francuzów*. R. V, nr 44. S. 1.
- Rimbaud Artur (1948). *Z „Iluminacji”*: *Barbarzyński, Antyczny, Królewskość, Bottom, Alchemia słowa*. Przeł. Jan Kott. R. V, nr 29. S. 1; nr 31. S. 4.
- Rolland Romain (1945). *List do Polaków*. R. II, nr 20. S. 8.
- Rolland Romain (1947). *Nie opublikowany tekst z dziennika (o H. Sienkiewiczu)*. Przeł. Maria Stulgińska. R. IV, nr 28. S. 4.
- Rolland Romain (1948). *Z przemówienia na konferencji dla spraw pokoju w Brukseli*. R. V, nr 34. S. 1.
- Rolland Romain (1949a). *Osiemnaście lat temu*. R. VI, nr 22. S. 2, 7.
- Rolland Romain (1949b). *Cześć budowniczemu nowego świata (Z okazji 70. urodzin Stalina)*. R. VI, nr 51–52. S. 5.
- Roźdiestwienski Wsiewołod (1948). *Szopen*. Przeł. Stanisław Ziembicki. R. V, nr 44. S. 4–5.
- Rylejew Konrad (1946). *Wojnarowski, cz. I*. Przeł. Władysław Syrokomla. R. III, nr 38. S. 7.

- Sadoul Georges (1949a). *List z Paryża. (Obecne trudności kinematografii francuskiej)*. R. VI, nr 9. S. 6.
- Sadoul Georges (1949b). („*O świcie*”). R. VI, nr 28. S. 7.
- Sadoul Georges (1949c). *Film. Kryzys filmu na festiwalu w Belgii*. R. VI, nr 33. S. 6.
- Saint-Pol-Roux (1946). *Lazarz (fragment)*. Przeł. Adam Ważyk. R. III, nr 29. S. 4.
- Supervielle Jules (1946a). [*Nad brzegiem ciche drzewo...*]. Przeł. Julian Rogoziński. R. III, nr 29. S. 4.
- Supervielle Jules (1946b). [*Gdy słońca zasną...*]. Przeł. Julian Rogoziński. R. III, nr 29. S. 4.
- Supervielle Jules (1946c). [*Gdy się przyżytyw nocy...*]. Przeł. Adam Ważyk. R. III, nr 29. S. 4.
- Supervielle Jules (1946d). *Wspomnienie*. Przeł. Allan Kosko. R. III, nr 47. S. 4.
- Vailland Roger (1948). *Bronię „Dziwnej zabawy”*. Przeł. Allan Kosko. R. V, nr 39. S. 6–7.
- Vailland Roger (1948). *W niedzielę rano na ulicy „Faubourg de Temple”*. Przeł. J. Kasińska, R. V, nr 49. S. 4.
- Valéry Paul (1946). *Nuta Semiramidy*. Przeł. Artur Sandauer. R. III, nr 23. S. 4.
- Verlaine Paul (1946). *Zwyciężeni*. Przeł. Mieczysław Jastrun. R. III, nr 18. S. 11.

Pozostałe przywołane publikacje:

- Apollinaire Guillaume (1949b). *Wybór poezji*. Oprac. i przedmową opatrzył Adam Ważyk. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Aragon Louis (1950–1951). *Komuniści*. T. I–V. Przeł. zbiorowe. Warszawa: Czytelnik.
- Hugo Wiktor (1899). *Rzeczy widziane 1848–1849. Z niewydanych rękopismów*. W przekładzie i z przedmową Juliana Ochorowicza. Warszawa: Biblioteka Dzieł Wyborowych.
- Supervielle Jules (1965). *Liryki i poematy*. Przeł. Zbigniew Bieńkowski, Warszawa: PIW.
- Triole Elsa (1949). *Kochankowie z Avinionu i inne opowiadania*. Przeł. Julia Hartwig. Warszawa: Czytelnik.

Dzieła sztuki (malarstwo) na łamach „Odrodzenia” (w zapisie pomijano tytuł pisma):

- Apollinaire Guillaume (1948). G. *Rysunki*. R. V, nr 45. S. 2.
- Chagall Marc (1948). *Kompozycja, Rysunek*. R. V, nr 51–52. S. 15.
- Chagall Marc (1948a). *Kompozycja (gwasz)*. R. V, nr 49. S. 6.
- Chagall Marc (1948b). *Autoportret*. R. V, nr 51–52. S. 15.
- Courbet Gustavé (1946a). *Drwal*. R. III, nr 9. S. 5.
- Courbet Gustave (1946b). *Kamieniarze*. R. III, nr 43. S. 14.
- Daumier Honoré (1946a). *Powstanie*. R. III, nr 19. S. 3.
- Daumier Honoré (1946b). *Na barykadzie*. R. III, nr 29. S. 5.
- Daumier Honoré (1947). *Don Kichot*. R. IV, nr 51–52. S. 5.
- Daumier Honoré (1948a). *Panowie i panie!, Nie zbliżaj się do okna, strzelają!, Thiers*. R. V, nr 8. S. 1.
- Daumier Honoré (1948b). *Morderca, Zachciało ci się kontaktu z prasą*. R. V, nr 8. S. 3.
- Daumier Honoré (1948c). *W klubie kobiet, Ulica Transnonain w Paryżu*. R. V, nr 10. S. 3.
- Daumier Honoré (1949). *Karykatura z 1834 r.* R. VI, nr 49. S. 2.
- Delacroix Eugène (1946). *Wolność prowadzi lud*. R. III, nr 18. S. 3.
- Delacroix Eugène (1947). *Masakra w Chios*. R. IV, nr 46. S. 1.
- Delacroix Eugène (1948). *Adam Mickiewicz*. R. V, nr 17. S. 3.
- Greuze Jean-Baptiste (1948). *Stłuczony dzbanek*. R. V, nr 47. S. 3.
- Picasso Pablo (1945). *Guillaume Apollinaire*. R. II, nr 50. S. 7.
- Picasso Pablo (1946). *Guernica*. R. III, nr 18. S. 7.

- Picasso Pablo (1947a). *Kobieta przed lustrem*. R. IV, nr 46. S. 3.
- Picasso Pablo (1947b). *Głowa*. R. IV, nr 46. S. 3.
- Picasso Pablo (1948a). *Głowa dziewczyny, Rysunek, Kobiety, Akt*. R. V, nr 13–14. S. 10.
- Picasso Pablo (1948b). *Dwa rysunki*. R. V, nr 25. S. 1.
- Picasso Pablo (1948c). *Portret Franciszki*. R. V, nr 32. S. 6.
- Picasso Pablo (1948d). *Radość życia*. R. V, nr 32. S. 6.
- Picasso Pablo (1948e). *Koza*, R. V, nr 32. S. 6.
- Picasso Pablo (1948f). *Półmisek*, R. V, nr 49. S. 6.
- Picasso Pablo (1950a). *Biedni nad brzegiem morza*. R. VII, nr 5. S. 3.
- Picasso Pablo (1950b). *Maurice Thorez*. R. VII, nr 11–12. S. 5.
- Rousseau Henri (1947). *Zaklinacze węży*. R. IV, nr 46. S. 1.
- Rude François (1946). *Marsylianka (z Łuku Triumfalnego)*. R. III, nr 18. S. 1.
- Utrillo Maurice (1948). *Dawna siedziba Gabrielle d'Estres*. R. V, nr 41. S. 6.

Opracowania:

- Natanson Jacek (1987). *Tygodnik „Odrodzenie” 1944–1950*. Warszawa: PWN.
- Szymański Wiesław P. (1981). „Odrodzenie” i „Twórczość” w Krakowie 1945–1950. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Koźniewski Kazimierz K. (1977). *Historia co tydzień. Zbiór szkiców o tygodnikach społeczno-kulturalnych 1944–1950*. T. II. Warszawa: Czytelnik.
- Pankiewicz Ewa (1989). *Karol Kuryluk redaktorem „Odrodzenia”*. „Dzieje Najnowsze”. Nr 2. S. 83–111.
- Wójcik Włodzimierz (2011). *Karol Kuryluk — redaktor „Sygnatów” i „Odrodzenia”*. „Rocznik Prasoznawczy. Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanitas”. R. V. S. 69–75.
- Bikont Anna, Szczesna Joanna (2006). *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa: Prószyński i Ska.
- Wojtczak Mieczysław (2014). *Wielką i mniejszą literą. Literatura i polityka w pierwszym ćwierćwieczu PRL*. Warszawa: Wydawnictwo Studio Emka.
- Krasucki Eryk (2009). *Międzynarodowy komunista*. Warszawa: PWN.
- Jakubowski Jan Zygmunt (1951). *Z dziejów naturalizmu w Polsce*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Markiewicz Henryk (1947). *Grupa Medanu jako wyraz naturalizmu francuskiego*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Nowakowski Jan (1951). *Spór o Zolę w Polsce*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Jakubowski Jan Zygmunt (1960). *Młoda Polska. Antologia*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
- Jakubowski Jan Zygmunt (1951). *Z zagadnień literatury polskiej epoki imperializmu*. Łódź [s.n].
- „Na rogu Stalina i Trzech Krzyży”. *Listy do Jerzego Borejszy* (2014). Wybór, wstęp, opracowanie i przypisy Grzegorz P. Bąbiak. Warszawa: Czytelnik.

Grzegorz P. Bąbiak

“RED MARIANNE.” ON POLISH-FRENCH CONNECTIONS
IN “ODRODZENIE” MAGAZINE (1945–1950)

(summary)

The article comprehensively presents French art and literature in a socio-cultural weekly magazine that was published between 1944 and 1950, and that was considered to be one of the most prominent magazines in post-war Poland. Its widespread reach and open attitude towards culture that was reflected in “Odrodzenie” (contrary to Marxist approach represented in “Kuznica”) influenced opinion-forming processes greatly and also shaped new literary canon. It was edited by Karol Kuryluk followed by Jerzy Borejsza — both editors had been genuinely involved in French culture since youth, hence the presence of writers and artists from that circle was explicit. Considering the amount of texts, “Odrodzenie” consisted mostly of Russian literature and also of French literature, that, having more artistic value, was ahead of English and Italian writings. Those proportions were also influenced by Aragon, Picasso and Eluard who were leftist and who were close friends with Kuryluk and Borejsza. Those connections were natural for both editors and they confirmed particular place that Poland took on the verge of Western and Eastern cultures. The transition that started to happen around 1948 and the processes that inhibited artistic freedom lead to a shift in the attitude towards Western culture which also included French culture. The beginning of Social Realism terminated artistic freedom and ended the publishing of “Odrodzenie” that was then perceived as too liberal. The magazine had printed classic writings by authors such as Diderot, Hugo, then-forgotten symbolists such as Verlaine, Rimbaud, and also by current writers that were gradually recognized in Polish culture.

KEYWORDS

Polish culture after 1945; Karol Kuryluk; Jerzy Borejsza; French literature in the Polish cultural magazines

Laurent Béghin

AUTOUR DE LA RÉCEPTION DE LA LITTÉRATURE POLONAISE DANS LA BELGIQUE FRANCOPHONE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

SŁOWA KLUCZOWE

Backvis Claude; Belgia; Dwudziestolecie Międzywojenne; *Flambeau (le)*; Grégoire Henri; Iwazkiewicz Jarosław; *Journal des poètes (le)*; Klupta Zenitta; Lednicki Waclaw; literatura polska; Pen Club; transfer kulturowy; *Skamander*; tłumaczenie; Vivier Robert

La réception en Belgique francophone de la littérature polonaise n'a jusqu'à présent guère suscité l'attention des chercheurs. On trouve parfois quelques informations sur le sujet en marge de travaux relatifs aux processus de médiation des auteurs russes¹. La seule étude spécifique en la matière est, à ma connaissance, celle que Katia Vandendorre a récemment consacrée à l'activité de passeur qu'à la Belle Époque, Juliusz Kaden-Bandrowski, inscrit alors à l'Université de Bruxelles, déploya en faveur des écrivains polonais (Vandendorre 2014). Le présent article souhaiterait compléter ces recherches en prenant pour objet non plus la Fin de Siècle, mais l'entre-deux-guerres. Ne prétendant nullement à l'exhaustivité, il n'aura d'autre propos que d'esquisser une première approche de la question et d'indiquer quelques pistes de recherche.

Laurent Béghin — dr, Faculté de traduction et interprétation Marie Haps, Université Saint-Louis Bruxelles, 11, rue d'Arlon, 1050 Bruxelles (Belgique); e-mail: laurent.beghin@usaintlouis.be.

¹ C'est le cas, par exemple, de Čečović et Béghin (2014).

1. Henri Grégoire : entre byzantinisme et études slaves

« Si la slavistique compte un jour pour quelque chose dans le rayonnement de notre Université [celle de Bruxelles], c'est Henri Grégoire qui aura été seul celui dont on rencontre la figure au début de toutes les avenues » (Backvis 1964: 329). Publiées en 1964, ces lignes du polonisant belge Claude Backvis pourraient en réalité être étendues, au delà de la seule slavistique universitaire, à une part non négligeable des transferts culturels belgo-slaves de l'entre-deux-guerres. Dès qu'il est question, dans la Belgique de l'époque, de littérature polonaise, russe, tchèque ou serbe, le nom d'Henri Grégoire apparaît généralement.

Docteur en philologie classique de l'Université de Liège (1902), élève de Wilamowitz à Berlin, Grégoire s'orienta très tôt vers les études helléniques, en particulier byzantines, et occupa la chaire de grec à l'Université libre de Bruxelles [désormais U.L.B.] à partir de 1909². Conscient de l'importance de l'apport russe à la byzantinologie, il décida en 1915 d'étudier la langue de Pouchkine. Sur le conseil de Paul Errera, alors recteur de l'U.L.B., il s'adressa à Anatole Muhlstein, un sujet russe, mais de langue et de culture polonaises, établi en Belgique peu avant la Première Guerre mondiale afin d'y suivre les leçons du philosophe bruxellois Georges Dwelshauvers (1866–1937)³. Grégoire se signalait par un talent linguistique hors du commun. Outre les langues classiques et divers idiomes de l'ancien Orient méditerranéen, il possédait l'allemand, appris encore enfant auprès de sa gouvernante, et le grec moderne, qu'il avait étudié seul alors qu'il était encore lycéen. Dans ces conditions, l'acquisition du russe ne dut pas être difficile. Mais Muhlstein alla au delà du souhait initial de son élève. Il lui enseigna aussi le polonais : « [...] il me donna une édition étrangère de Mickiewicz, pleine de fautes d'impression que je devais corriger. Des tirades de *Konrad Wallenrod*, de *Pan Tadeusz*, les strophes *À une mère polonaise*, les *Trois Budrys* suivirent » (Grégoire 1957: 745).

L'helléniste désirait apprendre le russe afin d'approfondir son érudition slave, indispensable pour « [s]es recherches et [s]es études » (Grégoire 1957: 744). Mais, au contact de son maître, il s'enthousiasme pour le romantisme russe et polonais. Il traduit plusieurs poètes et publie ses versions en 1918, juste après l'armistice, dans ses *Perles de la poésie slave* (Grégoire 1918). Si le volume est consacré surtout à Lermontov, dont Grégoire voulait offrir « un choix des meilleurs poèmes » (Grégoire 1918: VII), il propose aussi plusieurs pièces de Pouchkine, une ballade d'Alexis K. Tolstoï et « quelques vers satiriques insérés par Tourguéniev dans

² Sur Henri Grégoire (1881–1964), voir Leroy-Molinghem (1986). On consultera aussi Mavris (1965). De nombreux témoignages relatifs au savant belge ont paru dans le numéro de septembre–décembre 1964 du *Flambeau*.

³ La rencontre de Grégoire avec Muhlstein († 1957) est évoquée dans Grégoire (1957: 744–745).

un de ses romans » (Grégoire 1918: VIII)⁴. La littérature polonaise est également présente avec une poésie de Słowacki (« Je suis triste, Seigneur » [*Smutno mi, Boże !..*]) et sept compositions de Mickiewicz : « À une mère polonaise » [« Do Matki Polki »] ; « À mes amis moscovites [« Do przyjaciół Moskali »] ; « Le chant du Waïdélote », extrait de *Konrad Wallenrod* [« Pieśń Wajdeloty »] ; « Les trois Budrys » [« Trzech Budrysów »] ; « L'embuscade » [« Czaty »] ; « La Wilia et la Vierge » [*Wilija, naszych strumieni rodzica...*]⁵; enfin un extrait de *Pan Tadeusz* intitulé par Grégoire « Les forêts de Lithuanie » [*Rówienniki litewskich wielkich kniżiów, drzewa / Białowieży, Świtez, Ponar, Kuszelewa !...*]⁶

Rompu à l'étude des lettres classiques, le philologue « ressentait toujours un texte poétique dans son cadre musical » (Backvis 1964: 327) et accordait spontanément une grande importance aux questions de métrique. Ce qui l'encouragea à traduire en vers rimés et mesurés. « Mais nous n'avons point seulement tenté, écrit-il, de rendre les idées et les images de nos modèles ; nous avons aussi imité, autant que possible, la mesure des vers, le groupement des rimes et mêmes les rythmes, c'est-à-dire la succession des syllabes accentuées et des syllabes atones. Pour quelques pièces, nous nous sommes, à l'exemple d'André van Hasselt, conformés strictement au schéma tonique de l'original » (Grégoire 1918: IX–X)⁷. C'est le cas, entre autres, de la version des « Trois Budrys », dans laquelle Grégoire fait alterner, comme dans l'original, mètre long (douze syllabes, contre quatorze en polonais) et mètre court (neuf syllabes, contre le décasyllabe de Mickiewicz) et, surtout, accomplit le tour de force de conserver la rime intérieure des vers impairs :

Stary Budrys trzech synów, tęgich jak sam Litwinów
 Na dziedziniec przyzywa i rzecze
 «Wyprowadźcie rumaki i narządźcie kulbaki
 A wyostrzcie i groty, i miecze».

Dans la cour de Budrys — sont debout ses trois fils —
 ceux qu'en rudes Litvins il élève :
 « Sortez donc vos coursiers — et vos cottes d'acier,
 aiguissez javelines et glaives »
 (Grégoire 1918: 264)

⁴ Intitulés « Le sommeil » [« Son »], ces vers sont extraits du chapitre XXX de *Terres vierges* [*Nov'*], le dernier roman de Tourguéniev.

⁵ Ces vers proviennent, eux aussi, de *Konrad Wallenrod*.

⁶ Il s'agit du début du quatrième livre de *Pan Tadeusz*.

⁷ Sur le poète et traducteur belge André Van Hasselt (1804–1876), voir *Histoire des traductions en langue française. XIXe siècle. 1815–1914* (2012: 416–417).

S'il arrive parfois à Grégoire de prendre quelques libertés avec l'original⁸, l'on doit reconnaître qu'avec leur rythme anapestique, les vers de la traduction ont fière allure et se lisent avec un certain plaisir.

Aux yeux de son auteur, le volume de 1918 ne constituait que la première étape d'un dessein plus vaste : « Notre ambition, lit-on dans l'avant-propos du recueil, est d'offrir, un jour, au public français une Anthologie de toutes les littératures slaves, avec des notices biographiques, et un commentaire succinct. On peut être sûr que nous n'y omettrons ni Nekrassov, ni Vrchlicky, ni beaucoup d'autres qu'on chercherait en vain dans le livre que nous publions aujourd'hui » (Grégoire 1918: VIII). Absorbé par son activité de byzantiniste, le philologue ne parvint à donner, entre les deux guerres, que quelques rares versions du russe et du serbo-croate⁹, de sorte que l'anthologie projetée ne vit jamais le jour.

Néanmoins, s'il délaissa la traduction des poètes, Grégoire se consacra, dans les années vingt et trente, à celle d'ouvrages en prose. D'une générosité peu commune, il n'hésitait pas à négliger provisoirement ses propres travaux pour diffuser ceux des autres. Déplorant l'ignorance de maints confrères occidentaux en matière de langues slaves, il mit en français plusieurs études de byzantinistes russes ou yougoslaves¹⁰. La variété de ses intérêts le conduisit en outre à explorer d'autres domaines que celui, pourtant bien vaste, de la philologie et de l'histoire byzantines et à traduire, du polonais cette fois, des textes qui avaient bien peu à voir avec l'Orient médiéval. On lui doit ainsi une version française du volumineux *Napoléon et la Pologne* [*Napoleon a Polska*] de l'historien Szymon Askenazy¹¹. Quant à ses autres traductions du polonais, la plupart parurent dans *Le flambeau*, un périodique bruxellois qui, entre les deux guerres, joua un rôle considérable dans la réception belge des lettres polonaises.

⁸ Didier Castagnou (1964: 43–44).

⁹ Alexandre Pouchkine, « Deux poèmes » [« *Je me souviens...* » ; « *Je vous aimai...* »], traduction de Henri Grégoire, in *Le flambeau*, II, 4, avril 1919, pp. 463–464 ; « La muraille de Skutari (Chant populaire serbe) », traduction de Henri Grégoire, in *Le flambeau*, II, 8, 25 août 1920, pp. 264–272 ; Alexandre Blok, Serge Essenine, « Poèmes » [Alexandre Blok : « Au restaurant », « L'inconnue » ; Serge Essenine : « Lettre à ma mère », « Au chant des chars », « Sans regrets », « Tourbillon des feuillées automnales »], adaptation d'Henri Grégoire, in *Le flambeau*, XI, 7, 1^{er} juillet 1928, pp. 229–236.

¹⁰ Voici quelques exemples de traductions du russe : Nikodim P. Kondakov, « Les costumes orientaux à la cour byzantine », in *Byzantion*, I, 1924, pp. 7–49 ; Féodor Uspenskiï, « Notes sur l'histoire des études byzantines en Russie », in *Byzantion*, II, 1925, pp. 1–53 ; N. Baklanov, « Deux monuments byzantins de Trébizonde », in *Byzantion*, IV, 1927–1928, pp. 363–391. Grégoire traduisit du serbo-croate l'étude de Gavro Manojlović sur « Le peuple de Constantinople », in *Byzantion*, XI, 1936, pp. 617–716.

¹¹ Szymon Askenazy, *Napoléon et la Pologne*, traduit du polonais par Henri Grégoire, avant-propos d'Arthur Chuquet, lettre-préface de G. Lacour-Gayet, Bruxelles, Lamertin ; Paris, E. Leroux, 1925.

2. *Le flambeau*, un mensuel bruxellois polonophile

Les sept premiers numéros de la revue virent le jour clandestinement entre avril et octobre 1918, alors que la Belgique était encore occupée par l'armée allemande. Trois hommes étaient à l'origine de cette publication : Oscar Grojean (1875–1950), docteur en lettres de l'Université de Liège, à la fois romaniste et spécialiste des langues anciennes, conservateur de la Bibliothèque royale de Bruxelles ; Anatole Muhlstein et ... Henri Grégoire¹². Leur dessein était clair : raffermir le moral de la population tandis qu'au printemps 1918, les Allemands déclenchaient leur dernière grande offensive, menaçaient Paris et semblaient sur le point de l'emporter. Refusant le fatalisme des évidences, *Le flambeau* examinait attentivement la situation internationale, scrutait les signes de délitement des empires centraux et y voyait autant de raisons d'espérer. Sous le pseudonyme de Saint-Georges, Muhlstein offrit ainsi à ses lecteurs quelques articles sur la Pologne, l'Ukraine et la future Tchécoslovaquie¹³.

Lorsqu'en janvier 1919, *Le flambeau* parut au grand jour, avec une périodicité mensuelle, il réaffirma son ambition « de doter la Belgique d'une revue de politique étrangère ». « Nous tâcherons, lit-on dans l'article liminaire inaugurant la nouvelle série, d'éclairer nos lecteurs, non seulement sur ce qui se passe à Paris ou à Berlin, mais sur les événements qui se déroulent chez les peuples anglo-saxons, au milieu des nations slaves, dans l'Orient prochain comme dans l'Orient lointain, dans les colonies »¹⁴. De fait, en ce début d'après-guerre, la revue rendit largement compte de la situation internationale. Elle manifesta un intérêt particulier, sans doute dû à la présence de Muhlstein et de Grégoire parmi son comité de direction, à cette Europe centrale et orientale dont les Traités de paix avaient profondément redessiné la carte. En ce qui concerne la Pologne, *Le flambeau* aborda des sujets comme la guerre russo-polonaise, la question de Wilno, celle de Cieszyn, les Ukrainiens de Galicie et de Volhynie¹⁵. Signés parfois par des Belges, souvent par des Polonais, ces articles présentaient généralement les faits dans un sens favorable à la jeune république, réaffirmant par exemple la polonité de Wilno ou le rôle civilisateur des minorités polonaises des Confins

¹² Pour une histoire de la revue, on se reportera à Marcel Bots, *Bibliografie van de liberale tijdschriften / Bibliographie des revues libérales. « Le flambeau » (1918–1978)*, disponible à l'adresse suivante : <http://www.liberaalarchief.be/Flambeau-inl.pdf>.

¹³ « Nos alliés de l'Europe centrale », in *Le flambeau*, I, 1, pp. 24–31 ; « L'Ukrainien malgré lui », in *Le flambeau*, I, 3, p. 80–87 ; « La solution austro-polonaise », in *Le flambeau*, I, 6, pp. 190–197.

¹⁴ « Au lecteur », in *Le flambeau*, I, 1, janvier 1919, p. 2.

¹⁵ Anatole Muhlstein, « Le problème de Teschen », in *Le flambeau*, II, 2, février 1919, pp. 131–135 ; Polak, « Polonais et Ruthènes », in *Le flambeau*, II, 6, juin 1919, pp. 736–744 ; René Rulhière [un autre pseudonyme de Muhlstein], « La Pologne depuis l'armistice : Joseph Pilsudski », in *Le flambeau*, II, 9, septembre 1919, pp. 404–413 ; René Rulhière, « Polonais et Bolchévistes », in *Le flambeau*, II, 1, 25 avril 1920, pp. 494–502.

orientaux du pays. De telles prises de position concernant des territoires fort éloignés de la Belgique éveillaient peut-être chez les rédacteurs et les lecteurs de la revue davantage d'échos qu'il n'y paraît. Francophile, libéral et discrètement anticlérical, *Le flambeau* militait en effet pour le maintien d'une Belgique unie, où les deux langues nationales — le français et le néerlandais — auraient certes droit de cité, mais qui réserverait à la première une place privilégiée. De sorte que l'affirmation selon laquelle « il est impossible de soumettre 2 millions de Polonais, qui représentent toute la civilisation du pays [la Galicie], à 3 millions de Ruthènes qui ne comptent parmi eux que 1 p. c. de personnes appartenant à des classes instruites »¹⁶ ne devait pas sembler incongrue dans un mensuel qui défendait les minorités francophones de Flandres et s'opposait vigoureusement à la « flamandisation », même partielle, de l'Université de Gand¹⁷.

Quoique conçu à l'origine comme une revue de politique, nationale et internationale, *Le flambeau* ne tarda pas à proposer des sujets plus littéraires et historiques. Sous ce rapport, la Russie et la jeune Tchécoslovaquie furent assurément les mieux servies parmi les nations d'Europe centrale et orientale : la première bénéficia de nombreuses traductions d'écrivains, procurées parfois par Grégoire lui-même, et des brillantes études pouchkiniennes de Waclaw Lednicki, un savant polonais dont il sera plus loin question ; la seconde put compter sur l'œuvre de médiation de Junia Letty, la sœur de Grégoire, établie à Prague vers 1925¹⁸. La Pologne ne fut cependant pas oubliée. Dans le courant des années vingt, critiques et universitaires polonais évoquèrent dans *Le flambeau* l'œuvre de Reymont — prix Nobel oblige ! — et de Prus, de Sienkiewicz et de Mickiewicz¹⁹. Grégoire traduisit en outre pour les lecteurs de sa revue une longue étude de l'historien Stanisław Kot consacrée à « L'Université de Louvain et la Pologne »²⁰.

¹⁶ Polak, « Polonais et Ruthènes », *op. cit.*, p. 744.

¹⁷ Jacques Pirenne, « Gand et l'unité nationale », in *Le flambeau*, VI, 3, mars 1923, pp. 249–256. Jusqu'en 1914, le haut enseignement belge était dispensé exclusivement en français. La création d'une université de langue néerlandaise figurait parmi les principales revendications du mouvement flamand. En 1923, l'Université de Gand fut ainsi divisée en deux sections, néerlandaise et française. Cette dernière fut définitivement supprimée en 1930.

¹⁸ Laurent Béghin (2014).

¹⁹ Jean [Jan] Lorentowicz, « Le chef-d'œuvre de Ladislas Reymont. *Les Paysans* », in *Le flambeau*, VIII, 4, 30 avril 1925, pp. 457–466 ; Stefan Kolaczkowski [Kończkowski], « Le Pharaon » [sur le roman homonyme de Bolesław Prus], in *Le flambeau*, X, 5, 1^{er} mai 1927, pp. 77–81 ; Z[dzisław] Dembicki [Dębicki], « Henryk Sienkiewicz », in *Le flambeau*, VIII, 9, 30 septembre 1925, pp. 103–108 ; Manfred Kridl, « Adam Mickiewicz », in *Le flambeau*, XII, 5, 1^{er} mai 1929, pp. 48–62. Sur Kridl, voir la note 38 du présent article.

²⁰ Stanislas [Stanisław] Kot, « L'Université de Louvain et la Pologne », adaptation française de H[enri] G[régoire], in *Le flambeau*, X, 1^{er} novembre 1927, pp. 257–263.

Toutefois, à partir de 1932, les articles relatifs à l'histoire ou à la littérature polonaises portent presque tous la signature d'un jeune savant belge, Claude Backvis²¹. Au *Flambeau*, il donne un portrait de Słowacki²² et surtout, à l'automne 1939 — une précision chronologique loin d'être anodine — trois essais sur « La Pologne et Dantzig », « L'ancienne république polonaise » et « Les trois premiers partages de la Pologne »²³, où le savoir historique et philologique le dispute à l'indignation suscitée par les événements du mois de septembre et qui sonnent comme autant de vibrants hommages à un pays martyr.

Quelques années auparavant, Backvis avait fait paraître dans *Le flambeau* une série d'articles sur « L'évolution des idées en Russie au XIX^e siècle » ainsi qu'une étude sur Alexis Tolstoï²⁴. Cette érudition slave, embrassant aussi bien la Russie que la Pologne, il l'avait acquise auprès d'un savant polonais qui entretenait un long commerce intellectuel avec la Belgique : Waclaw Lednicki.

3. Waclaw Lednicki et les débuts de la philologie slave en Belgique

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, aucune université belge n'enseignait la slavistique, une discipline qui pourtant n'en était plus à ses débuts²⁵. Une heureuse intervention du gouvernement polonais permit de combler, du moins partiellement, cette lacune. Soucieuse de son rayonnement international, la jeune république de Pologne favorisait en effet les initiatives destinées à lui assurer une meilleure visibilité à l'étranger²⁶. C'est ainsi qu'en mars 1926 l'U.L.B. avalisa la création d'une chaire de slavistique entièrement subvention-

²¹ Sur Claude Backvis (1910–1998), voir Jean Bingen et Jean Blankoff (2001) (avec une liste de ses écrits). On lira aussi Borowski (2001).

²² Claude Backvis, « Jules Słowacki. La Pologne romantique », in *Le flambeau*, XV, 7, pp. 30–58.

²³ Respectivement in *Le flambeau* XXII, 9, septembre 1939, pp. 229–243 ; 10, octobre 1939, pp. 395–408 et 11, novembre 1939, pp. 518–544.

²⁴ Claude Backvis, « Alexis Tolstoï », XXII, 4, avril 1939, p. 353–358. L'étude d'histoire intellectuelle russe fut publiée en sept livraisons d'avril 1936 à juillet 1937.

²⁵ Sur les études slaves en Occident (Autriche, Allemagne et France) au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, voir Espagne (1996). Pour une vision plus détaillée, on consultera Jagić (1910), un ouvrage déjà ancien mais toujours utile.

²⁶ L'Italie, par exemple, fut l'objet de nombreuses attentions de la part de la Pologne. Sur le sujet, voir Roman Pollak, « Nieco o propagandzie naszej kultury w Włoszech » [« Sur la diffusion de notre culture en Italie »], in *Przegląd współczesny* [La revue contemporaine], août 1924, pp. 438–448 et Idem, « Wykłady dla Włochów-polonistów w Zakopanem » [« Cours pour polonisants italiens à Zakopane »], in *Ibidem*, janvier 1929, pp. 168–171.

née par Varsovie. Pour l'occuper, les autorités polonaises s'adressèrent à un jeune savant prometteur²⁷.

Né à Moscou en 1891 dans une famille aristocratique issue des Confins de l'ancienne république nobiliaire, Waclaw Lednicki fréquenta quelques cours de littérature polonaise à Cracovie pendant l'année scolaire 1910–1911 avant de rejoindre l'Université de sa ville natale, où il étudia les langues et littératures romanes et dont il sortit candidat en 1915 avec une dissertation, en russe, sur *Alfred de Vigny poète-penseur*. Ses maîtres, qui l'avaient remarqué, lui conseillèrent alors la carrière universitaire. Pour cela il devait à nouveau présenter quantité d'examens sur les matières les plus variées. La révolution bouleversa ses projets. À la fin de l'année 1918, Lednicki et sa famille s'établirent à Varsovie. Après avoir servi un temps dans l'armée, le jeune homme reprit ses études et soutint en 1922, à Cracovie, une thèse de doctorat sur Vigny rédigée sous la direction du romaniste Stanisław Wędkiewicz. La littérature russe retenait toutefois de plus en plus son attention. Il lui consacra de nombreux articles publiés dans diverses revues polonaises avant de présenter, en février 1926, à l'Université de Wilno, une thèse d'habilitation sur Pouchkine²⁸.

Fin connaisseur des lettres françaises, russisant, polonais non seulement de passeport mais aussi de culture, Lednicki était assurément l'homme idéal pour inaugurer l'enseignement de la slavistique en Belgique puisque le programme de la nouvelle chaire prévoyait que les étudiants s'initient à la fois aux philologies russe et polonaise. C'est d'ailleurs dans ce dernier domaine que ses leçons furent les plus fécondes. Ainsi Claude Backvis, un des ses tout premiers étudiants, devint-il l'un des meilleurs polonisants de sa génération.

Lednicki professa à Bruxelles de 1926 à 1928. Chargé de l'enseignement de la littérature russe à Cracovie, il laissa la place à Manfred Kridl²⁹. Mais ce dernier ayant obtenu une chaire de littérature polonaise à Wilno en 1932, Lednicki, avec l'accord de Varsovie et des autorités académiques de l'Université Jagellonne, enseigna de nouveau en Belgique pendant l'année scolaire 1932–1933. Par la suite, de 1935 à 1939, Bruxelles le vit revenir tous les ans pour deux

²⁷ Sur la création de la chaire de slavistique à Bruxelles voir Béghin (à paraître). Cette étude se base principalement sur les trois volumes de mémoires du slavisant (Lednicki [1963 et 1967] et Lednicki [1971]) et sur le dossier « Lednicki, Venceslas » conservé aux Archives de l'U.L.B. (cote 1P 1006).

²⁸ *Aleksander Puszkina. Studja [Alexandre Pouchkine. Études]*, Cracovie, Druk W.L. Anczyca i spółki, 1926. Ce travail avait été écrit sous la direction de Marian Zdziechowski (1861–1938). Sur ce grand savant polonais, voir Lednicki (1934).

²⁹ Originaire de Lwów, Manfred Kridl (1882–1957) y étudia la philologie polonaise et française et y soutint en 1909 une thèse de doctorat sur Mickiewicz et Lamennais. Rzeuska (1970) et Backvis (1973). Les archives de l'U.L.B. conservent un dossier à son nom (1 P 197).

cycles de leçons intensives, d'une durée de trois semaines, l'un aux alentours de Noël, l'autre au printemps. Le reste des cours était assuré par Claude Backvis, qui entre-temps avait obtenu son doctorat grâce à une étude consacrée à Stanisław Trembecki et préparait, toujours sous la direction de Lednicki, une thèse d'agrégation sur le théâtre de Wyspiański³⁰.

Au cours des années passées à Bruxelles, Lednicki eut l'occasion de nouer des contacts avec plus d'un représentant du monde universitaire belge. Rien d'étonnant dès lors à ce que sa route ait croisé celle de son collègue bruxellois Henri Grégoire. Ce dernier assistait d'ailleurs, le 16 novembre 1926, à la leçon inaugurale du jeune savant³¹. En outre des intérêts communs — pour le monde slave en général, pour la poésie russe et polonaise en particulier — contribuèrent sans doute à rapprocher les deux hommes. Quoi qu'il en soit, la signature de Lednicki apparut dans *Le flambeau* dès 1927. Cette année-là et la suivante, en pas moins de huit livraisons, le slavisant donna à la revue une longue étude de littérature russe, mais dans laquelle la Pologne était loin d'être absente. Dans « Autour de la trilogie antipolonaise de Pouchkine », déjà paru en 1926 sous le titre de « Dookoła przeciwpolskiej trilogji lirycznej Puszkina »³², Lednicki se penche sur un de ces points d'histoire littéraire russo-polonaise auxquels il a déjà consacré plusieurs de ses écrits et livre une étude minutieuse du contexte politique et idéologique dans lequel Pouchkine, en dépit de son amitié pour Mickiewicz, composa trois poèmes hostiles à l'insurrection de novembre 1830. En 1928 et 1937, *Le flambeau* publia encore deux études de Lednicki, traduites du polonais par Henri Grégoire. Cette fois, les sujets abordés étaient exclusivement russes : Léon Tolstoï d'une part, de l'autre les derniers jours d'Alexandre Pouchkine³³.

³⁰ Le doctorat de Backvis fut publié sous le titre de *Un grand poète polonais du XVIII^e siècle : Stanislas Trembecki. L'étrange carrière de sa vie et de sa grandeur*, Paris, Centre d'études polonaises, 1937. Quant à sa thèse d'agrégation, soutenue en juillet 1939, elle ne parut qu'après la guerre : *Le dramaturge Stanisław Wyspiański*, Paris, Presses universitaires de France, 1952. En dépit de son caractère universitaire, le premier livre de Backvis participe lui aussi, dans une certaine mesure, à la réception de la littérature, ou plus généralement de la culture, polonaise dans les pays de langue française de l'entre-deux-guerres. Plus qu'à l'analyse savante de l'œuvre de Trembecki, mainte page de l'ouvrage est en effet consacrée à l'étude de la culture et de l'histoire du temps de Stanislas Auguste. Toutefois le volume ne semble pas avoir suscité, du moins en Belgique, l'attention de la critique. Ni *Le Soir*, ni *L'Indépendance belge*, ni *La Libre Belgique*, trois des principaux quotidiens belges francophones de l'époque, ne signalent sa parution.

³¹ Voir les comptes rendus de cette séance inaugurale dans *L'Indépendance belge* du 17 novembre et *Le Soir* du 18 novembre 1926.

³² In Waclaw Lednicki, *Aleksander Puszkina. Studia, op. cit.*, pp. 36–161.

³³ « Le centenaire de Léon Tolstoï », adapté par H[enri] G[régoire], in *Le flambeau*, XI, 10, 1^{er} octobre 1928, pp. 143–152 et « La souricière de Pouchkine », traduit du polonais par Henri Grégoire, in *Le flambeau*, XX, 5, mai 1937, pp. 513–538.

Si Grégoire offrit l'hospitalité de sa revue à Lednicki, ce dernier lui rendit la pareille en Pologne. Le slavisant collaborait régulièrement à *Przegląd współczesny* [*La revue contemporaine*], un mensuel de haute volée dont les sommaires mêlant politique et littérature n'étaient pas sans rappeler ceux du *Flambeau*. Fondée à Cracovie en 1922 par Stanisław Wędkiewicz, celui-là même qui avait dirigé le doctorat de Lednicki, la revue publiait de temps à autre un numéro monographique consacré à un pays européen. Après l'Italie (août-septembre 1930) et la Confédération helvétique (août-septembre 1931), la Belgique fut à l'honneur en avril 1932. Chargé de coordonner le volume, Lednicki mit à profit sa connaissance du monde universitaire belge. La livraison contenait ainsi, traduites en polonais, les contributions d'une quinzaine de personnalités belges généralement liées à l'U.L.B. et dont les noms figuraient régulièrement aux sommaires du *Flambeau*, comme l'historien Jacques Pirenne (« Les minorités françaises en Flandre »), Oscar Grojean (« Les universités belges ») ou encore Henri Grégoire qui, dans son rapide survol de « La slavistique et de l'orientalisme à l'Université de Bruxelles », ne manqua pas de rappeler le rôle joué par Lednicki dans la naissance et le développement des études slaves en Belgique³⁴. Le slavisant polonais quant à lui égrena ses « Souvenirs de Bruxelles », évocation chaleureuse d'une ville à laquelle il était très attaché³⁵. Par la suite, *Przegląd współczesny* accueillit, peut-être grâce à l'intervention de Lednicki, d'autres articles signés de collaborateurs du *Flambeau* : un essai sur Browning de Paul De Reul, angliciste bruxellois et directeur de *La revue de l'Université de Bruxelles*, dans laquelle Lednicki publia lui aussi quelques articles³⁶ ; un curieux texte autobiographique de Claude Backvis, où le polonisant évoque, entre autres, sa rencontre avec Lednicki et la dette intellectuelle contractée envers lui³⁷ ; et enfin une relecture étonnante des clas-

³⁴ Henri Grégoire, « Slawistyka i nauki orjentalistyczne na Uniwersytecie brukselskim » [« La slavistique et l'orientalisme à l'Université de Bruxelles »], in *Przegląd współczesny*, avril 1932, p. 150–153.

³⁵ Waclaw Lednicki, « Wspomnienia brukselskie » [« Souvenirs de Bruxelles »], in *Ibidem*, pp. 182–207. Deux ans plus tard, Lednicki publia dans cette même revue un vibrant éloge d'Albert I^{er}, qui venait de disparaître accidentellement. Il y célébrait non seulement le roi-chevalier, figure sortie tout droit de Plutarque, mais aussi le souverain musagète, admirateur de Maeterlinck et de Verhaeren, amateur d'art et protecteur des savants. Idem, « Albert I », in *Ibidem*, mars 1934, pp. 313–317.

³⁶ Paweł [Paul] De Reul, « Robert Browning », in *Przegląd współczesny*, mars 1930, pp. 321–330. Dans la *Revue de l'Université de Bruxelles*, Lednicki publia les articles suivants : « Les études de langues et de littératures slaves », décembre 1926 — janvier 1927, pp. 168–190 ; « Jules Slowacki », octobre–novembre 1927, pp. 45–74 ; « Mickiewicz en Russie », février–mars–avril 1929, pp. 318–333 et « Pouchkine », mai–juin–juillet 1937, pp. 312–326.

³⁷ Klaudiusz [Claude] Backvis, « Jak doszedłem do studiów nad literaturą polską i nad Trembeckim », przekład Wiktora Jakubowskiego [« Comment j'en suis venu à étudier la littérature

siques grecs proposée par Grégoire, qui, au risque de verser dans l'anachronisme, ne craint pas d'établir un parallèle entre la Grèce du Ve siècle avant notre ère et l'Europe de l'entre-deux-guerres, identifiant Athènes aux démocraties européennes, Thèbes à l'Espagne franquiste et l'empire perse à l'Allemagne hitlérienne³⁸ !

La mission de Lednicki à Bruxelles ne se limitait pas à l'enseignement. Représentant de la Pologne en Belgique, le savant participait aussi à toutes les manifestations où son pays était impliqué. Les journaux bruxellois de l'époque mentionnent à plusieurs reprises son nom parmi les personnes chargées d'accueillir telle célébrité polonaise de passage dans la capitale belge. Ainsi, le 6 novembre 1927, assiste-t-il à la conférence que Jarosław Iwaszkiewicz, invité du Pen Club de Belgique, consacre aux « Poètes polonais d'aujourd'hui »³⁹.

4. *Skamander* à Bruxelles : la médiation du Pen Club et des revues littéraires belges

Entre 1922, année de sa création, et le début de la Seconde Guerre mondiale, la section belge du Pen Club accueillit au moins deux écrivains polonais : Jarosław Iwaszkiewicz, en 1927, et Jan Lechoń, en 1931. Leur venue ne fut pas seulement l'occasion d'un événement mondain dont la mémoire n'est conservée que par ceux, vraisemblablement peu nombreux, qui y ont assisté. Elle donna également lieu à quelques publications destinées à un plus large public.

polonaise, Trembecki en particulier », traduction de Wiktor Jakubowski, in *Przegląd współczesny*, janvier 1939, pp. 143–152. Le texte porte la date de janvier 1938.

³⁸ Henryk [Henri] Grégoire, « Aktualność klasyków » [« L'actualité des classiques »], in *Przegląd współczesny*, XVIII, 7, juillet 1939, pp. 3–15. Cet article est la traduction partielle — et anonyme — du texte, paru dans *Le flambeau* de juillet 1938 (pp. 81–102), d'une conférence que Grégoire avait prononcée à Prague le 21 avril 1938 puis, quelques jours plus tard, à Hradec Králové et à Bratislava. Au printemps 1938, peu avant l'annexion des Sudètes, comme dans le courant de l'été 1939, les auditeurs tchèques et les lecteurs polonais de Grégoire accueillirent sans doute avec reconnaissance et espoir les paroles de l'helléniste belge qui, voyant dans l'*Orestie* d'Eschyle « le débat actuel des partisans de la guerre juste et durable, et des apôtres du pacifisme, humain mais inique, puisqu'il se hâte de sanctionner la brutalité du fait accompli » (p. 88 de l'original français et p. 5 de la version polonaise), préférait les premiers aux seconds et estimait avec Polybe que « la guerre est chose terrible, mais point assez pour que nous acceptions tous les maux afin de nous préserver de celui-là » (p. 102 de l'original français et p. 14 de la version polonaise). Dans un chapeau de la rédaction, *Przegląd współczesny* indiquait que Grégoire s'était rendu par deux fois en Pologne, en 1931 et en 1939. *L'Indépendance belge* du 21 juin 1939 signale en effet que le savant byzantiniste venait de tenir un cycle de conférences à Varsovie, Cracovie et Łódź. Je n'ai pas trouvé de traces du premier séjour polonais de Grégoire.

³⁹ *Le Soir*, 7 novembre 1927.

Commençons par la visite de Lechoń. L'écrivain fut présenté à l'assemblée par le poète et romancier Robert Vivier⁴⁰. Un choix justifié à plus d'un titre. Tout d'abord Vivier exerçait depuis 1924 la fonction de secrétaire de la section belge du Pen Club. Ensuite il possédait des raisons très concrètes pour s'intéresser à la littérature polonaise contemporaine. En 1922, il avait épousé une émigrée russe originaire de Dvinsk — aujourd'hui Daugavpils, en Lettonie —, une ville qui, jusqu'au partage de 1772, appartenait à la Pologne et dont la population, au tournant du siècle, se composait de Russes, de Biélorusses, de Lettons, d'une importante communauté juive, mais aussi de nombreux Polonais. Née en 1886, Zénitta Kłupta avait appris le russe et le polonais dès son plus jeune âge⁴¹.

Très lettrée, la jeune femme initia son mari aux littératures auxquelles elle avait directement accès et qui pouvaient sembler si exotiques à un Occidental. Dans les années vingt, les Vivier traduisirent ensemble un roman et plusieurs récits d'Alexis Remizov ainsi que des poèmes de Blok, entre autres *Les douze*, dont leur version parut en 1923 dans une livraison du *Flambeau*⁴². Quoiqu'elle ne bénéficiât pas autant de leur sollicitude, la littérature polonaise retint également leur attention. En juin 1930, le couple se rendit à Varsovie pour y assister au VIII^e congrès international des Pen Clubs⁴³. Vivier, dont on ignore s'il était présent à la conférence bruxelloise d'Iwaszkiewicz de novembre 1927, eut-il l'occasion, lors de son bref séjour varsovien, de rencontrer des confrères polonais ? Lui a-t-on parlé de la revue *Skamander* et des poètes qui y publiaient ? Quoi qu'il en soit, en mars 1931, le mensuel parisien *Europe*, auquel l'auteur belge avait déjà confié plusieurs de ses textes, donne quelques poèmes du scamandrite Kazimierz Wierzyński dans une version certes signée de la seule Zénitta, mais à laquelle on peut raisonnablement supposer, les époux ayant jusqu'ici toujours traduit ensemble, que son mari avait collaboré. Peut-être Robert Vivier contribua-t-il aussi à la traduction de « Toast », la brève poésie de Lechoń, qu'il lut en guise de conclusion au discours de bienvenue adressé le 25 mars 1931 à l'écrivain polonais. Ces vers furent publiés quelques jours plus tard dans la revue bruxelloise *Le rouge et le noir*⁴⁴. Quant à l'allocution de Vivier, elle parut, avec une réponse de Lechoń, dans *Pologne littéraire*, un mensuel varsovien consacré

⁴⁰ Un bref compte rendu de la séance a été publié dans *Le Soir* du 27 mars 1931. Sur Robert Vivier (1894–1989), voir Béghin (2013a).

⁴¹ Sur Zénitta Kłupta (1885 ou 1886–1984), voir Béghin (2013a: 63–69).

⁴² La place qu'occupe la traduction dans l'œuvre de Vivier est étudiée dans Béghin (2013b).

⁴³ On lira un compte rendu de ces journées de juin 1930 dans *Pologne littéraire*, VI, 55–56, 15 avril — 15 mai 1931, pp. 2–5.

⁴⁴ Jan Lechoń, *Toast*, traduit du polonais par M^{me} Zénitta Tazieff-Vivier, in *Le rouge et le noir*, 1^{er} avril 1931, p. 5.

aux lettres polonaises et rédigé principalement en français⁴⁵. Évoquant « ces jeunes gens que la Pologne a trouvés, aux premières heures de sa résurrection, pour témoigner de sa vitalité délicate et pathétique et de son amour irrésistible de la Beauté », l'écrivain belge rend hommage aux « poètes du *Scamandre* » qui, « sans forfanterie, mais aussi sans timidité », ont pris le relais du grand lyrisme polonais, celui de Mickiewicz et de Słowacki, de Wyspiański et de Kasprówicz. Vivier caractérise ensuite les vers Lechoń, « classiques par l'assurance et la durée, modernes par la grâce et l'acuité »⁴⁶. Quant à l'allocution de son confrère polonais, elle rappela elle aussi les débuts de *Skamander*, cette époque où « les charmes invisibles, les imprécisions merveilleuses du symbolisme perdaient leur empire sur les âmes » et où de jeunes écrivains, « las de [se] ressouvenir toujours d'un magnifique passé », voulaient « créer la légende de [leur] temps » et exprimer « ce monde nouveau, dont le regard des poètes, trop faibles pour supporter la puissante lumière de la réalité, se détournait alors ». Et d'indiquer parmi les inspireurs du mouvement Émile Verhaeren, qui sut dans ses vers capter « la beauté redoutable d'une vie nouvelle », celle du monde moderne⁴⁷.

Le passage de Lechoń à Bruxelles en 1931 produisit donc des effets immédiats, quoique modestes, sous les espèces de deux courtes publications. Celui d'Iwaszkiewicz dut attendre davantage avant de porter ses fruits, mais son impact semble, somme toute, avoir été plus considérable. C'est le 6 novembre 1927, on l'a dit, que le futur auteur des *Demoiselles de Wilko*, après un discours de bienvenue prononcé par Louis Piérard, président du Pen Club de Belgique⁴⁸, et l'écrivain flamand August Vermeylen, présenta à ses auditeurs la poésie polonaise contemporaine⁴⁹. Si cette causerie ne fit pas l'objet d'une publication dans les mois qui suivirent, elle trouva en revanche un écho dans une initiative de 1933.

⁴⁵ « Le P.E.N. Club belge en l'honneur de Jan Lechoń. Discours de M. Jan Lechoń. Discours de M. Robert Vivier », in *Pologne littéraire* du 15 mars 1931, p. 3.

⁴⁶ « Discours de M. Robert Vivier », *op. cit.*

⁴⁷ « Discours de M. Jan Lechoń », *op. cit.*

⁴⁸ En invitant Iwaszkiewicz, les membres du Pen Club belge rendaient en quelque sorte la pareille à leurs homologues polonais. En effet, en octobre 1927, ces derniers avaient reçu l'écrivain et député Louis Piérard (1886–1951) à Varsovie. Juliusz Kaden-Bandrowski prononça l'allocution de bienvenue, dont le texte est reproduit dans le numéro du 15 décembre 1927 de *Pologne littéraire*. L'orateur ne manqua pas de rappeler que la Belgique « avait recueilli après la révolution de 1905 toute une génération de la jeunesse polonaise » et d'évoquer les conférences de Piérard, « étonnantes d'esprit et de justesse », qu'il avait écoutées, quinze auparavant, à Bruxelles, à la Maison du Peuple ou à l'Université Nouvelle. Sur Kaden-Bandrowski et la Belgique, voir Vandendorpe (2014).

⁴⁹ L'entrefilet anonyme publié dans *Le Soir* du 7 novembre 1927 contient un bref résumé de cette conférence : « M. Jaroslaw Iwaszkiewicz expliqua comment, après la guerre, quatre littérateurs se réunirent et fondèrent un café, le café Picador ; une revue fut également créée, le *Scamandre*. Ces jeunes gens se cherchaient un idéal, une religion poétique, ils la trouvèrent dans

Le 4 avril 1931 paraissait à Bruxelles le premier numéro du *Journal des poètes*, une revue exclusivement consacrée à la poésie⁵⁰. Dirigé par Pierre-Louis Flouquet, cet hebdomadaire de quatre pages, dont le format rappelait celui d'un quotidien, se montra d'emblée curieux des littératures étrangères et offrit de nombreuses traductions. Ainsi sa première livraison contenait-elle une version de « L'agitateur », un poème de l'écrivain communiste polonais Witold Wandurski⁵¹. En dépit de son éclectisme, le *Journal* se situait, du moins à ses débuts, plutôt à gauche — Flouquet avait longtemps collaboré à *Monde*, la revue d'Henri Barbusse — de sorte que la présence de Wandurski dans son numéro initial n'avait rien d'incongru. En outre cette publication en laissait augurer d'autres et annonçait une bonne couverture des lettres polonaises par la nouvelle revue. Néanmoins, dans les mois qui suivirent, *Le journal des poètes* ne proposa plus aucune traduction du polonais. Ce silence dura près de deux ans.

À partir de novembre 1931, l'hebdomadaire consacra régulièrement une pleine page — et souvent davantage — à la poésie la plus récente d'une nation. L'Espagne, l'Italie, l'Urss, mais aussi la Hongrie, la Roumanie ou l'Estonie furent mises à l'honneur. Le tour de la Pologne arriva en 1933. Le 29 janvier, la revue de Flouquet publia une longue étude d'Iwazskiewicz sur « La poésie contemporaine en Pologne »⁵². Après une brève introduction rappelant le rôle joué par les poètes de la Jeune Pologne, le texte examine la production poétique polonaise d'après l'indépendance, en particulier celle des auteurs regroupés autour de *Skamander*. Et Iwazskiewicz de caractériser succinctement l'œuvre de Tuwim (« poète de l'instinct vénérant la parole poétique »), Słonimski (« personnalité passionnée et pathétique »), Lechoń (« d'un pessimisme sans bornes, d'une grande profondeur de pensée ») et Wierzyński (« talent spontané » et « tempérament joyeux »). L'article s'achève sur une brève évocation de quelques écrivains appartenant à d'autres écoles comme Emil Zegadłowicz, Kazimiera Hłakowiczówna

la morale sociale. Ils publièrent des romans, des poèmes, inspirés par le principe qu'ils avaient adopté. // Le conférencier montra que les tendances de son groupe étaient liées à celles des autres nations. Les patries littéraires se confondent et un même rythme les anime et les vivifie ».

⁵⁰ L'histoire de la revue a été évoquée par l'un de ses fondateurs, l'écrivain Edmond Vanderammen (1976). On trouvera également dans ce texte quelques informations sur le poète et peintre Pierre-Louis Flouquet (1900–1967).

⁵¹ Witold Wandurski, « L'agitateur » [« Caressant de ses doigts le col de sa pauvre veste de coton / un militant trotte sur la piste de l'armée du travail... »], traduit du polonais par Benjamin Goriély et Géo Charles, in *Le journal des poètes*, I, 1, 4 avril 1931, p. 1. Né à Varsovie, Benjamin Goriély (1898–1986) avait étudié Kharkov et à Moscou avant de s'établir à Bruxelles en 1921. Sur ce traducteur de classiques russes et d'auteurs soviétiques, voir Hubert Roland (2014).

⁵² Jarosław Iwazskiewicz, « La poésie contemporaine en Pologne », in *Le journal des poètes*, III, 8, 29 janvier 1933, pp. 3–4.

ou Władysław Broniewski. L'ensemble est complété par la traduction, signée Thérèse Koerner Karbowska⁵³, d'un choix de poèmes de Broniewski, Tuwim, Lechoń, Wierzyński, Napierski et d'Iwaszkiewicz lui-même⁵⁴.

La rédaction du *Journal des poètes* s'appuyait sur un maillage très serré de collaborateurs dispersés aux quatre coins du monde et dont l'impressionnante correspondance adressée à Flouquet et conservée aux Archives du Musée de la Littérature de Bruxelles permet de se faire une idée assez précise. Si de nombreuses missives d'Iwaszkiewicz se trouvent parmi les lettres reçues par Flouquet, toutes datent des années cinquante et soixante, de sorte que l'on ignore par quel intermédiaire les deux hommes étaient entrés en contact avant la guerre⁵⁵. Il n'est toutefois pas exclu que l'un ou l'autre membre de la rédaction du *Journal*, peut-être Flouquet lui-même, ait rencontré Iwaszkiewicz lors de son passage à Bruxelles en novembre 1927⁵⁶.

Le réseau de médiateurs du *Journal des poètes* contribuait aussi à la diffusion de la revue. Maintes lettres à Flouquet décrivent les efforts déployés par leurs auteurs pour augmenter, dans leurs pays respectifs, le nombre d'abonnés ou tout simplement pour faire connaître l'hebdomadaire. D'autre part le rayonnement dont le français jouissait encore à l'époque pouvait assurer une visibilité internationale à une publication dans un périodique comme *Le journal des poètes*. Cet aspect n'échappa pas à certains auteurs polonais ayant lu l'article d'Iwaszkiewicz. Les archives de Flouquet conservent à ce propos une curieuse lettre rédigée à Lwów le 23 mars 1933 et signée Maria Kazerka [?]. En voici le texte : « Dans le N° du 29 janvier a.c. du *Journal des Poètes* ont paru les poésies des [sic] poètes polonais de Varsovie, traduites par Mme Koerner-Karbowska et précédées d'un article de M.J. Iwaszkiewicz. Vu que le *Journal des Poètes* annonce

⁵³ Thérèse Koerner Karbowska donna de nombreuses versions françaises de poèmes polonais à *Pologne littéraire*. Elle traduisit également, du yiddish, le *Dibbouk* d'An-Ski (Paris, Rieder, 1927).

⁵⁴ « 6 poètes polonais contemporains » [Władysław Broniewski, « Visite nocturne » (« Nocny gość »), « Tes yeux » (« Oczy ») ; Julian Tuwim, « Synthèse de l'automne » (« Suma jesieni ») ; Jan Lechoń, « Sur le livre du poète Norwid » (« Norwid ») ; Kazimierz Wierzyński, « Dans le seigle dru » (« Przez miedze polne... ») ; Stefan Napierski, « Rencontre » ; Jarosław Iwaszkiewicz, « Le veneur imprudent »], in *Ibidem*, p. 4.

⁵⁵ La correspondance de Pierre-Louis Flouquet n'a malheureusement pas encore fait l'objet d'un classement systématique. Je remercie les bibliothécaires des Archives du Musée de la Littérature, en particulier M. Jean Danhaive, de m'en avoir facilité l'accès.

⁵⁶ De même qu'il n'est pas impossible que l'article de 1933 reproduise le texte de la conférence prononcée quelques années auparavant. Ce que nous savons du contenu de celle-ci (voir n. 57) et la phraséologie parfois bancale de l'étude publiée dans *Le journal des poètes*, indice que la main qui l'a rédigée n'était pas celle d'un francophone, rendent cette hypothèse acceptable.

une suite de ces poésies traduites par la même traductrice, la rédaction des *Lwowska Wiadomości Literackie / Nouvelles littéraires de Lwów*, mensuel autour duquel se regroupent les poètes habitants notre ville, se sert de mon intervention pour vous transmettre les trois derniers N^{os} du-dit [sic] mensuel en vous priant de bien vouloir faire paraître dans la suite aussi des traductions de poésies des poètes de Lwów ». Flouquet répondit-il ? En tout cas *Le journal des poètes* ne donna pas suite à la proposition et, à l'exception, en 1934, d'un article de Napierski de nouveau traduit par Thérèse Koerner-Karbowska mais consacré à Pierre Reverdy⁵⁷, il ne publia, avant la guerre, plus aucun écrivain polonais.

Conclusion

Répartis sur une période d'un peu plus de vingt ans, les quelques faits examinés précédemment peuvent à première vue sembler bien isolés et, au fond, assez dérisoires. À cela on peut objecter plusieurs éléments. Tout d'abord, répétons-le, la présente étude ne prétend nullement à l'exhaustivité : il se peut que d'autres manifestations d'intérêt pour la littérature polonaise aient eu lieu dans la Belgique de langue française de l'entre-deux-guerres. Ensuite, même en l'absence d'éléments nouveaux, ceux que nous avons mentionnés sont beaucoup moins insignifiants qu'il n'y paraît de prime abord. Certains sont même gros de potentialités qui ne se réaliseront qu'après la Seconde Guerre mondiale. Ainsi Robert Vivier insérera-t-il en 1960 divers poèmes polonais — de Mickiewicz et ... d'Iwaszkiewicz — traduits par lui-même et son épouse dans *Traditore...*, une anthologie très personnelle des poésies étrangères — l'italienne surtout, mais aussi l'espagnole, l'occitane, la russe, la polonaise et même la roumaine — que l'écrivain belge alors sexagénaire pratiquait depuis plusieurs décennies⁵⁸. Les vers de Jarosław Iwaszkiewicz parurent plus d'une fois dans *Le journal des poètes* de l'après-guerre⁵⁹. Enfin, et surtout, l'enseignement de Waław Lednicki, qui acclimata en Belgique une discipline qui jusque-là y était inconnue, ne tarda

⁵⁷ Stefan Napierski, « Sur Pierre Reverdy », traduit du polonais par Thérèse Koerner-Karbowska, in *Le journal des poètes*, IV, 2, 28 janvier 1934, p. 3.

⁵⁸ Robert Vivier, *Traditore... Essai de mise en vers français de poèmes occitans, italiens, espagnols, roumains, polonais et russes de diverses époques*, Bruxelles, Palais des Académies, 1960. Le volume contient deux *Sonnets de Crimée* de Mickiewicz (« La steppe d'Akkerman » [« Stepy akernańskie », p. 238] et « Dans les ruines d'un palais tartare » [« Baczysaraj », p. 239]) et une courte pièce d'Iwaszkiewicz (« Buisson ardent » [« Je n'ai jamais tant aimé la vie, / Je n'ai jamais autant rêvé la mort... »], p. 242).

⁵⁹ Par exemple « La fraternité des peuples », traduction de Moisy-Barlement, in *Le journal des poètes*, 1950, 1, p. 1 ; « Ode troisième : pour la course du marathon », traduction de Moisy-Barlement, in *Ibidem*, 1955, 7, p. 8 ; « Que le ciel est noir », traduction d'Anne-Marie de Backer,

pas à porter de beaux fruits⁶⁰. Titulaire de la chaire de littératures slaves à partir de 1947, Claude Backvis fit une brillante carrière de polonisant — plus qu'aux lettres russes, qu'il cultiva aussi, c'est à la littérature polonaise qu'il consacra l'essentiel de ses soins — et donna plusieurs grands ouvrages comme ce monumental *Panorama de la poésie polonaise à l'âge baroque* publié en 1995 au terme d'une longue vie de labeur intellectuel⁶¹. Si sa bibliographie ne compte qu'une

in *Ibidem*, 1965, 2, p. 27. *Icare*, une courte nouvelle de l'écrivain polonais traduite par Marthe Zamienska, parut par ailleurs dans *Le flambeau* de novembre-décembre 1965 (pp. 477–481).

⁶⁰ On ne saurait trop insister sur la médiation de l'étranger dans la constitution des savoirs philologiques en Belgique. Si la slavistique doit une bonne part de son existence à un Polonais moscovite, la philologie romane fut introduite dans les années 1880 par le Liégeois Maurice Wilmotte (1861–1942) après que celui-ci eut étudié deux années en France et en Allemagne auprès d'élèves de Friedrich Diez — le fondateur de la discipline — comme Gaston Paris au Collège de France ou Wendelin Foerster à Bonn. Voir Maurice Delbouille et Robert Massart (1950).

⁶¹ Claude Backvis, *Panorama de la poésie polonaise à l'âge baroque*, Bruxelles, Académie royale de Belgique. Classe des lettres, 1995, 2 volumes. Il est intéressant de faire remarquer que, dans l'article paru en 1939 dans *Przegląd Współczesny* et cité plus haut, Backvis regardait son ouvrage sur Trembecki comme le premier jalon d'une série, qu'il espérait être longue, de travaux destinés à faire connaître au public occidental la culture polonaise de la période comprise entre le XV^e et le XVIII^e siècle, « son éclat, son faste tragique, ses points culminants et ses périodes de déclin » [« z jej blaskami, pełnym tragizmu przepychem, genialnymi wzlotami i okresami upadku »] (Klaudiusz [Claude] Backvis, « Jak doszedłem do studiów nad literaturą polską i nad Trembeckim », *op. cit.*, p. 149). Et d'ajouter dans une note : « Pareille intention occupe mon esprit au plus haut degré. La conception de l'histoire de la culture moderne s'est formée en Occident en grande partie au XIX^e siècle. C'est seulement à l'époque du romantisme que la France introduisit dans le canon déterminant le goût littéraire quelques nouvelles valeurs d'origine étrangère. Le grand malheur de la Pologne fut de ne plus exister politiquement à l'époque de la création de cette nouvelle échelle de valeurs culturelles et de voir la continuité de sa tradition interrompue. Si bien que ce n'est qu'aujourd'hui qu'est venu le moment pour l'Occident de rendre hommage aux penseurs politiques, aux pamphlétaires, aux moralistes polonais. Il serait temps d'attribuer le rang qu'ils méritent dans l'échelle européenne à des écrivains tels que Modrzewski et Orzechowski, aux Anti-trinitaires, à des poètes non seulement de la stature d'un Kochanowski, mais aussi tels que Sep-Szarzyński ou Szymonowicz, enfin à des auteurs aussi originaux que Opaliński et bien d'autres » [« Zamiar ten w coraz większym stopniu zajmuje mój umysł. Pojęcie historii kultury nowożytniej ukształtowało się na Zachodzie w znacznej mierze w XIX stuleciu. Dopiero w epoce romantyzmu Francja wprowadziła do przyciasnego kanonu swego smaku literackiego niemało nowych walorów obcego pochodzenia. Wielkim nieszczęściem Polski było, że nie istniała już politycznie w okresie tworzenia się tej nowej skali wartości kulturalnych, a i w ciągłości jej tradycji nastąpiła była pewna przerwa. Teraz dziś dopiero przyszła pora oddania przez Zachód hołdu jej myślicielom politycznym, polemistom, moralistom. Czas, by wyznaczono należne miejsce w hierarchii ogólnoeuropejskiej pisarzom takim, jak Modrzewscy i Orzechowscy, Antytrynitariuszom, poetom nie tylko tej miary, co Kochanowski, ale i takim, jak Sep-Szarzyński lub Szymonowicz, wreszcie autorom tak oryginalnym jak Opaliński, itd. itd »] (*Ibidem*, p. 149, n. 3).

seule traduction du polonais⁶², ce n'est pas le cas de celle de l'un de ses principaux élèves, Alain Van Crugten. Depuis la fin des années soixante, ce dernier a publié d'innombrables versions du polonais — mais aussi du russe, du tchèque, de l'anglais et du néerlandais. Grâce à lui, la plupart des œuvres de Witkiewicz sont désormais disponibles en français, de même que plusieurs textes de Zygmunt Haupt, Tadeusz Różewicz ou Marian Pankowski⁶³. Assurément les médiateurs de l'entre-deux-guerres n'avaient pas travaillé en vain.

BIBLIOGRAPHIE

- Backvis Claude (1964). « Grégoire et le monde slave ». *Le flambeau*, 4–5, pp. 315–329.
- Backvis Claude (1973). « Kridl, Manfred ». In : *Biographie nationale*, Bruxelles, Bruylant, t. XXXVIII, s.v.
- Béghin Laurent (2013a). *Robert Vivier ou la religion de la vie*. Bruxelles : Académie de langues et de littérature françaises / Le Cri.
- Béghin Laurent (2013b). « *Beaucoup serait perdu, mais sinon tout serait perdu*. Robert Vivier et la traduction littéraire ». In : *Traductrices et traducteurs belges*. Réd. Catherine Gravet. Mons : Université de Mons, pp. 363–385.
- Béghin Laurent (2014). « La revue *Le flambeau* et les littératures slaves ». *Textyles*, 45, pp. 105–122.
- Béghin Laurent (à paraître). « Waclaw Lednicki et les débuts de la slavistique universitaire belge ». In : *Réception, transferts, images. Phénomènes de circulation littéraire entre la Belgique, la France et la Russie 1870–1940*. Réd. Svetlana Čečović et Hubert Roland. Bruxelles/Francfort-sur-le-Main : Peter Lang.
- Bingen Jean et Blankoff Jean (2001). « Claude Backvis ». *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, pp. 67–85.
- Borowski Andrzej (2001). « Claude Backvis (1910–1998) ». *Organon*, 28–30, pp. 5–18.
- Bots Marcel, *Bibliografie van de liberale tijdschriften / Bibliographie des revues libérales*. « *Le flambeau* » (1918–1978) ; <http://www.liberaalarchief.be/Flambeau-inl.pdf>.
- Castagnou Didier (1964). « Poésie et traduction ». *Le flambeau*, 1, pp. 43–44.
- Čečović Svetlana et Béghin Laurent (2014). « Quelques aspects de la présence des écrivains russes dans les revues belges de langue française de la Fin de siècle ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, 3, pp. 877–891.
- Delbouille Maurice et Massart Robert (1950). *L'école liégeoise de philologie romane. Maurice Wilmotte, ses collègues et leurs disciples*. Liège : Faculté de Philosophie et Lettres.
- Espagne Michel (1996). « Le train de Saint-Petersbourg. Les relations franco-germano-russes après 1870 ». In : *Philologiques IV. Transferts culturels triangulaires France-Allemagne-Russie*.

⁶² Maria Kuncewiczowa, *L'étrangère*, traduction par Claude Backvis, Paris, Corrèa, 1945.

⁶³ Alain Van Crugten (né en 1936) a retracé son parcours de traducteur dans Van Crugten (1999).

Réd. Katia Dmitrieva, Michel Espagne. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, pp. 316–322.

Grégoire Henri (1957). « Les prophéties d'Anatole Muhlstein ». *Le flambeau*, 9–10, pp. 740–750.

Grégoire Henri (1918). *Perles de la poésie slave. Lermontov — Pouchkine — Mickiewicz*. Transcriptions en rimes françaises par Henri Grégoire. Liège : Imprimerie Bénard.

Histoire des traductions en langue française. XIXe siècle. 1815–1914 (2012). Réd. Yves Chevrel, Lieven D'Hulst, Christine Lombez. Lagrasse : Verdier.

Jagić Vatroslav (1910). *Istorija slavjanskoj filologii* [Histoire de la philologie slave]. Saint-Pétersbourg : Tipografija imperatorskoj Akademii Nauk.

Lednicki Waclaw (1934). « Marian Zdziechowski rusycysta » [« Marian Zdziechowski russisant »]. *Przegląd współczesny*, 3, pp. 379–405.

Lednicki Waclaw (1963 et 1967). *Pamiętniki* [Mémoires], t. 1 & 2. Londres : B. Świderski.

Lednicki Waclaw (1971). *Reminiscences. The Adventures of a Modern Gil Blas during the Last War*. La Haye-Paris : Mouton.

Leroy-Molinghem Alice (1986). « Grégoire, Henri ». In : *Biographie nationale*, t. XLIV, dernier supplément, t. XVI. Bruxelles : Bruylant, s.v.

Mavris N. G. (1965). « La carrière d'Henri Grégoire ». *Byzantion*, 2, pp. V–XIV.

Roland Hubert (2014). « Le parcours de Benjamin Goriély en Belgique (1921–1930) : littérature prolétarienne et nouvelle Russie ». *Textyles*, 45, pp. 123–141.

Rzeuska Maria (1970). « Kridl, Manfred ». In : *Polski słownik biograficzny* [Dictionnaire biographique polonais], t. XV, s.v.

Vandenborre Katia (2014). « La Belgique artistique et littéraire, une tribune de l'indépendantisme polonais ? ». *Textyles*, 45, pp. 69–81.

Van Crugten Alain (1999). « Dis-moi qui tu traduis... ». *Cahiers internationaux de symbolisme*, 92–93–94, pp. 177–190.

Vandercammen Edmond (1976). « L'aventure collective du *Journal des Poètes* ». *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, 1, pp. 30–40.

Laurent Béghin

SOME ASPECTS OF THE RECEPTION OF POLISH LITERATURE
IN FRENCH-SPEAKING BELGIUM BETWEEN WW1 AND WW2
(summary)

French-speaking Belgium between WW1 and WW2 was very interested in the new states that emerged in Central and Eastern Europe after the fall of the German, Austrian and Russian Empires. Poland in particular was the subject of much attention. Examples include the creation, under the auspices of the Polish government, of the first Belgian chair of Slavic studies in 1926, which was held by a Pole, Waclaw Lednicki; Polish writers' visits to Brussels (Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Lechoń) as part of the activities organized by the Belgian PEN Club; the presence of Polish authors, classical or contemporary,

in several French-speaking Belgian journals such as *Le flambeau* and *Journal des poètes*; the mediation work done by the writer Robert Vivier — to whom we owe some translations of contemporary Polish poets — or the hellenist Henri Grégoire, who sometimes put aside his own discipline — Byzantine studies — to translate and present Polish writers (among others Adam Mickiewicz and Juliusz Słowacki). In this article, I study and relate these events — which arguably prepared the ground for post-war years marked by the presence in Brussels of well-known polonists such as Claude Backvis and Alain Van Crugten — in order to sketch a picture of the reception, in the 1920's and the 1930's, of Polish literature in French-speaking Belgium.

KEYWORDS

Backvis Claude; Belgium; *Flambeau* (*le*); Grégoire Henri; Interwar; Iwaszkiewicz Jarosław; *Journal des poètes* (*le*); Klupta Zenitta; Lednicki Waclaw; Polish literature; Pen Club; Cultural transfer; *Skamander*; Translation; Vivier Robert

Emmanuel Desurvire

FRANCUSKA TWÓRCZOŚĆ TEATRALNA CHARLES'A EDMONDA

SŁOWA KLUCZOWE

Karol Edmund Chojecki; Odéon; Comédie-Française; XIX wiek; George Sand

Edmund Franciszek Maurycy Chojecki, który przybierze później imię Charles Edmond, urodził się w roku 1822 w Wiskach na Podlasiu. Ukończył gimnazjum gubernialne w Warszawie, w którym języka francuskiego uczył go Mikołaj Chopin, ojciec kompozytora. Brak środków do życia sprawił, że Edmund Chojecki bardzo szybko musiał rozpocząć dorosłe życie. W roku 1841, mając zaledwie dziewiętnaście lat, podjął współpracę z „Gazetą Warszawską”, tworząc dodatek literacki „Echo”, którym kierował (tytuł jest znaczący, ponieważ zawiera inicjał imienia i pierwszą sylabę jego nazwiska — E. CHOjecki); przez kilka miesięcy był także sekretarzem Dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych¹. Zdaje się, iż jego ambicje oraz główne źródła dochodów w tym czasie były powiązane wyłącznie ze światem teatru. Według Zygmunta Markiewicza (zob. Markiewicz 1971: 223–238), Charles Edmond przetłumaczył trzy sztuki francuskie i przychylnił się do ich wystawienia: jednoaktową operę komiczną Félixa Auguste’a

Emmanuel Desurvire — e-mail: charles-edmond_chojecki@orange.fr.

¹ Zob. biogram przygotowany przez Artura Chojeckiego, wnuka Artura Chojeckiego (brata Charles’a Edmonda) — Chojecki 1937: III 391.

Duverta i Louisa Boyera *Apetyt i zaloty*², jednoaktówkę *W nocy na szyldwachu* Émile'a de Girardina³ oraz dwuaktowy wodewil *Żona artysty* Eugène'a Scribe'a i Émile'a Louisa Vanderbrucha⁴. Markiewicz twierdzi, że młody Chojecki odniósł też sukces jako aktor Teatru Rozmaitości⁵. Jednak zainteresowanie sceną nie odwiodło go od współpracy z prasą narodową⁶, co ściągnęło na niego kłopoty ze strony władz rosyjskich.

Te obiecujące początki zostały przerwane przez następujące wydarzenia: w roku 1843, prawdopodobnie dzięki stypendium, Chojecki przebywał w Berlinie, gdzie uczył się na wykłady Fryderyka Schellinga; następnie towarzyszył hrabiemu Ksaweremu Branickiemu w ponad półrocznej wyprawie na Krym, którą przedstawił w ilustrowanej relacji z podróży⁷. Krótko po powrocie Chojeckiego, na początku 1844 roku, Polska znalazła się w okresie poprzedzającym powstanie, a spiskowcy usiłowali doprowadzić do rewolucji społecznej. Bez wątpienia młody Chojecki był bezpośrednio zaangażowany w ten ruch, ponieważ tego samego roku został zmuszony przyłączyć się w Paryżu do licznej kolonii polskich uchodźców, by uniknąć nieuchronnego aresztowania⁸.

Dalsze zaangażowanie polityczne Charles'a Edmonda, zarówno podczas Wiosny Ludów w 1848 roku, jak i u boku Adama Mickiewicza oraz Pierre'a-Josepha Proudhona, przyczyniło się do kolejnego wygnania. Tym razem udał się do Egiptu, co jednak wykracza poza ramy niniejszego artykułu⁹. Tu skupimy się wyłącznie na kolejach kariery Chojeckiego jako dramaturga. Ta zaś rozpocznie się ponownie po powrocie Chojeckiego do Paryża w trzydziestym trzecim roku życia, gdy jego materialna sytuacja będzie stabilna dzięki zatrudnieniu w „La Presse”, czyli w gazecie kierowanej przez Émile'a de Girardina. Francuska twórczość teatralna Charles'a Edmonda, której efektem jest 10 sztuk, objęła nieco ponad trzy dekady, od roku 1855 (*La Florentine*) do 1889 (*La Bûcheronne*), co prezentuje tabela:

² Sztuka była grana począwszy od 23 lipca 1843 roku w warszawskim Teatrze Rozmaitości, wystawiono ją jeszcze w roku 1850.

³ Sztukę napisała prawdopodobnie jego żona, Delphine Gay-Girardin (uzup. Z. Markiewicz); jednoaktówka ta była grana zaledwie dwa razy, 27 i 28 marca 1843 roku.

⁴ Premiera miała miejsce 16 maja 1846 roku w Teatrze Wielkim, sztukę grano jeszcze w roku 1846.

⁵ Chodzi o sztukę wystawioną 21 marca 1841 roku, jej tytuł nie został wskazany.

⁶ Tj. z „Przeglądem Warszawskim” oraz „Biblioteką Warszawską”.

⁷ Zob. *Wspomnienia z podróży po Krymie*, Warszawa 1845.

⁸ W roku 1845 władze rosyjskie skazały go na śmierć.

⁹ Na temat tego etapu życia i twórczości Chojeckiego zob. Desurville 2013–2014 oraz Desurville 2014; www.charles-edmond-chojecki.com — dostępne tam materiały źródłowe pozwalają rozszerzyć wiedzę o dramaturgu. Na temat prac Desurville'a zob. Chaplain 2013: 198–204 oraz Chaplain 2014: 223–225.

	Akty	Teatr	Data powstania		Ilość wystawień
<i>La Florentine</i>	5	Odéon	1855	28 listopada	40
<i>Les Mers polaires</i>	przedmowa + 5	Théâtre Impérial du Cirque	1858	7 czerwca	38
<i>L'Africain</i>	4	Comédie-Française	1860	9 sierpnia	21
<i>L'Aïeule*</i>	5	Ambigu-Comique	1863	17 października	116 + 40
<i>Le Dompteur*</i>	5	Ambigu-Comique	1869	29 października	32
<i>La Baronne**</i>	4	Odéon	1871	23 listopada	44
<i>Le Fantôme rose</i>	1	Odéon	1872	6 grudnia	19
<i>Elsy</i>	3	Théâtre-Louit (Bordeaux)	1874	19 czerwca	>1 ?
<i>Un salon d'attente</i>	1	Théâtre de campagne	1876	—	—
<i>La Bûcheronne</i>	4	Comédie-Française	1889	13 listopada	6

* we współpracy z Adolphe'em d'Ennery'm

** we współpracy z Edouardem Foussierem

Jak wskazano w tabeli, dwie spośród wszystkich sztuk były grane w Comédie-Française (*L'Africain*, *La Bûcheronne*), a trzy w Odéonie (*La Florentine*, *La Baronne*, *Le Fantôme rose*). Jedna (*Elsy*), przygotowana dla Odéonu, z powodu poważnej choroby pierwszoplanowej aktorki została przeniesiona do Bordeaux i nie została nigdy wznowiona w Paryżu. Pozostałe sztuki (*Les Mers polaires*, *L'Aïeule*, *Le Dompteur*) były grane w tak zwanych teatrach bulwarowych, jak Cirque czy Ambigu-Comique. Tylko jedna sztuka (*Un salon d'attente*), o mniejszym znaczeniu dla teatru, nie została nigdy wystawiona, ponieważ została pomyślana jako tzw. dramat do czytania. Trzykrotnie Charles Edmond podjął też współpracę z bardzo popularnymi autorami, jak Adolphe d'Ennery¹⁰ czy Edouard Foussier. Biorąc pod uwagę dwie główne sceny Paryża — Pierwszy Teatr

¹⁰ Czasami nazwisko tego autora zapisywane jest jako „Denner”.

Francuski oraz Drugi Teatr Francuski¹¹ — jak je wówczas zwano, można stwierdzić, że ilość wystawień (zob. ostatnia kolumna tabeli) jest dla Chojeckiego co najmniej zaszczytna, zważywszy na ogromną konkurencję dzieł, które — jednocześnie obecne na afiszu — były grane często na przemian.

Poza dziełami teatralnymi do francuskiej twórczości Chojeckiego zalicza się dziesięć powieści i trzy opowiadania, opublikowane między rokiem 1862 a 1898. Powieść w porównaniu z dramatem, zwłaszcza jeśli była publikowana w odcinkach w prasie, na przykład w „Le Temps”, zdawała się formą łatwiejszą, mniej ryzykowną i przynosiła bardziej wymierne korzyści w zestawieniu z włożonym w jej redakcję wysiłkiem. Powieść odcinkowa, nie będąc wcale gatunkiem podrzędnym, dawała pisarzom najlepszą okazję do tego, by stali się cenionymi autorami bądź zdobyli sobie wiernych czytelników, zanim jeszcze podbiją księgarń z nadzieją na liczne reedycje. Dla mało znanego dramatopisarza teatr, będący wyjątkową instytucją, stanowił rodzaj zakładu — dochodowego w przypadku tryumfu (co wymagało ponad pięćdziesięciu przedstawień) bądź hipotetycznych wznowień w przyszłości.

W ten sposób Charles Edmond, zawsze pełen pomysłów, próbował swych sił zarówno w twórczości teatralnej, jak i w powieści, zdobywając stopniowo szacunek w wąskim kręgu cenionych autorów, pod przyjaznym okiem znanych osób — jak George Sand czy Gustave Flaubert — które prywatnie ośmiały go do podejmowania kolejnych wyzwań. Zdarzało się czasami, że projekt sztuki — odrzucony podczas pierwszego wysłuchania w teatrze — miał więcej szczęścia, stając się podstawą doskonałej powieści. Taki był właśnie przypadek *La Bûcheronne* — niezaakceptowany pomysł na sztukę został przekształcony w cieszącą się uznaniem powieść. Niestety, autor popełnił błąd, usiłując powrócić po kilku latach do idei jej realizacji teatralnej. Także *Ménage Hubert* był początkowo projektem sztuki, jednak Charles Edmond wahał się z poddaniem jej ocenie; ostatecznie przekazał rękopis Jules’owi Claretie, który przekształcił go w niewielką powieść obyczajową podpisaną wspólnym pseudonimem: Jules Tibyl. W moim przekonaniu zwieńczeniem dramatopisarskiej twórczości Chojeckiego jest *Elsy*. Sztuka ta odniosłaby tryumf w Odéonie, gdyby tylko mogła zostać tam, zgodnie z planem, wystawiona; została jednak, nie bez pewnych trudności, zaprezentowana w Bordeaux i nie była nigdy wznawiana. Pięć lat później Chojecki uczynił z niej wspaniałą i bardzo szekspirowską w duchu powieść *Harald*, być może najlepszą ze swych książek.

Ciągłe wahanie między teatrem a powieścią stanowi istotny klucz do lektury dzieł Charles’a Edmonda, dla którego rzeczywistość stanowiła rodzaj tragedii,

¹¹ Chodzi, rzecz jasna, o Comédie-Française oraz o Odéon.

a jedyną ucieczką od niej — zanim przestanie się istnieć — było marzenie: powieść lub teatr bądź raczej jedno i drugie, zgodnie z formułą najpełniej oddającą dążenia człowieka i jego publiczności. Marzenie to było potrzebne, gdyż wprowadzało do struktury fabularnej brawurowe zdarzenia i zaskakujące finały, uwalniało od pospolitej rzeczywistości, marnej egzystencji, codziennego życia wszystkich śmiertelników, prezentowało silne wzruszenia, uczucia mężczyzn i kobiet, młodzieńców i dziewcząt skonfrontowanych z tym, co niemożliwe, bądź z bohaterskim wyzwaniem. W dalszym ciągu tego artykułu przyjrzę się kolejno różnym etapom rozwoju Charles'a Edmonda jako dramatopisarza. W związku z każdą sztuką przypomnę jej kontekst, intrygę, sposób, w jaki została przyjęta, oraz wybrane wypowiedzi krytyków.

La Florentine. Wróciwszy we wrześniu roku 1854 z wojny krymskiej, Charles Edmond usiłuje dokończyć pierwszą sztukę pisaną po francusku z myślą o wystawieniu w Odéonie. Dopiero co opublikował trzecią część *Alkhadaru*, swej pierwszej i jedynej wielkiej powieści pisanej po polsku. 10 stycznia 1855 roku wspomina o tej sprawie przyjaciółce Ewie Hańskiej-Balzac (wdowie po pisarzu), przesyłając powieść i tłumacząc, że nie mógł odwiedzić jej osobiście z powodu udaru mózgu, będącego skutkiem przyjęcia jej sztuki:

Obiecałem sobie, że osobiście przekażę Pani trzeci tom mojej powieści, jednak od miesiąca miotam się, by tak rzec, między życiem a śmiercią. Doznałem wylewu krwi do mózgu, który omal mnie nie zabił — oto rezultat przyjęcia dużej sztuki w pięciu aktach w Odéonie. Liczę, iż moje pierwsze wyjście sprawi, że będę mógł Pani oddać uszanowanie i prosić o wybaczenie dla trzech tomów, które osmieliłem się Pani przekazać przez wzgląd na Jej pełną cierpliwości pobłażliwość¹².

Niedatowany list podpisany Delphine de Girardin (zob. Desurvire 2013: IV 59) wskazuje, że Charles Edmond był kilka dni wcześniej zaproszony przez swego przyjaciela, księcia Napoleona, na lekturę sztuki w Palais-Royal w towarzystwie Théophile'a Gautiera, mającego duży wpływ na Alphonse'a Royer, dyrektora Odéonu. Ten dokument pozwala całkowicie unieważnić hipotezę przedstawioną przez Josepha-Marie Quérarda, jakoby *La Florentine* została napisana przez... samego księcia, poprawiona przez aktora Victora Sédouin, a podpisana przez Charles'a Edmonda. Pogłoska zrodziła się być może z faktu, iż ten ostatni był jeszcze całkowicie nieznaną w teatrze, tak samo jak w literaturze, a przychylności, jaką darzył go cesarski kuzyn, nie była tajemnicą. To tłumaczy, dlaczego

¹² Charles Edmond poddał się operacji głowy na krótko przed podróżą z księciem Napoleonem na Morze Północne, w czerwcu 1856 roku.

grupka studentów, wrogo nastawionych do polityki Napoleona III, przybyła na premierę *La Florentine*, by ją wygwizdać. W recenzji sztuki Paul de Saint-Victor z „La Presse” napisał na ich temat:

Słuchali; porwała ich ciekawość, zwyciężyły emocje, a ponieważ studenci z Odéonu są lojalnymi młodzieńcami niezdolnymi ignorować własną przyjemność, ci, którzy gwizdali po pierwszym akcie, po ostatnim gorąco klaskali. Czyż nie jest cennym zwycięstwem to nawrócenie wzruszonej, zjednanej i podbitej kliki, głoszącej tryumf sztuki, na którą przybyła z myślą o jej obaleniu? (Saint-Victor 1855)

La Florentine przypomina mroczne intrygi regencji i panowania Medyceuszy. Jej główną bohaterką jest Léonora Dori, znana także jako Galigai, marszałkowa Ancre, którą zaprezentował już w roku 1831 na tej samej scenie Alfred de Vigny. Trzeba było mieć sporo wyobraźni, by podążyć tropem starego i słynnego akademika oraz odważyć się na stworzenie nowej opowieści o Galigai i jej stronnikach. Trafnym rozwiązaniem okazała się postać Béatrix, która była przybraną córką Raymonda, królewskiego alchemika, nieślubną córką marszałkowej (o czym obie dowiedzą się dopiero w zakończeniu) i jej rywalką w walce o względy młodego Gastona de la Force (którego z zazdrości marszałkowa rozkaże zamordować). W końcu matka i córka się odnajdują, przebaczą sobie, a Galigai opuszcza scenę z podniesioną głową, idąc na szafot, na którym ma się oczyścić ze „zbrodni czarnoksiężstwa”. Przytoczmy początek recenzji Saint-Victora:

La Florentine miała w Odéonie wspaniałe wejście, to coś więcej niż zwykły sukces, to poeta, który się ukazał, powołanie, które się objawiło. Życie, jasność, ruch, zapal, doskonały styl, a wszystko to zawarte nie w jednej z tych scenek obyczajowych, których tyle dziś mamy, ale rzucone na tło wielkiego historycznego obrazu pomyślanego i skomponowanego po mistrzowsku, oto znacznie więcej niż trzeba, by przyciągnąć spojrzenia. Od dawna nie uczestniczyliśmy w premierze o takiej mocy i przepychu. Wydawało nam się, że zostaliśmy przeniesieni w te piękne czasy, tak odległe, kiedy poeci narzucali swą wołę, a sławę zdobywano szturmem w jeden wieczór. Jeśli ktoś powinien mieć wielkie powodzenie w teatrze, to jest to Charles Edmond. On ma wszystko razem, ogień i zimną krew sceny; rzuca się na nią jak poeta, dowodzi na niej jak taktyk. Nie ma nic świeższego od stylu i dynamiki jego dramatu, nic bardziej dojrzałego i przemyślanego od kierunku, który obrał. (Saint-Victor 1855)

Zwróćmy z kolei uwagę na to, co do powiedzenia miał Gautier w „Moniteur Universel”:

Jest w *La Florentine* Charles'a Edmonda oddech Szekspira i romantyzmu, dziś bardzo rzadki. Niewielu debiutantów ma dość koniecznej wiary, by próbować stworzyć jedną z tych ogromnych pięcioaktowych machin teatralnych z tak skomplikowanym powikłaniem, której konstrukcję, zrealizowaną z takim wysiłkiem, może obalić jedno wzruszenie ramion publiczności. W rzeczy samej to nie błahostka, przywrócić do życia w pełnym świetle postaci historyczne, których przeznaczenie już znamy, choć jest ono opóźnione bądź zmodyfikowane przez wymyślone perypetie. *La Florentine*, powiedzmy to od razu, jest jedną z tych chwalebnych prób podejmowanych od dawna, a pan Charles Edmond zasługuje na to, by krytyka go wspierała. Śmiały plan, by zagrać *La Florentine* w tym samym teatrze, w którym grano *La maréchale d'Ancre* pana Alfreda de Vigny, [...] zakończył się pełnym powodzeniem. Inni byliby mniej zręczni, a ten pierwszy krok obiecuje piękną karierę. (Gautier 1855)

Tak zapowiedziany przez dwa wielkie pióra krytyki teatralnej, ze sztuką wystawioną czterdzieści razy bez przerwy, z wyjątkiem niedziel, Charles Edmond mógł sobie powinszować premiery w Odéonie, która została nie tylko dostrzeżona, ale i uznana za mistrzowską. Zamknijmy ten epizod anegdotą dość znamiennej dla jego temperamentu. Wśród gości zaproszonych na *La Florentine* znalazł się jego ówczesny przyjaciel, Pierre-Joseph Proudhon. Zachwycony tym, co zobaczył, wysłał nazajutrz (29 listopada 1855 roku) Chojeckiemu bardzo długi list, bogaty w spostrzeżenia i komentarze pełne podziwu. Oto początek listu:

Drogi przyjacielu, pragnę Panu podziękować za wspaniały wieczór, który mi Pan ofiarował, i złożyć mój hołd pełen pochwał i zachęty. Ponieważ słyszałem wiele skarg pewnego autora dramatycznego w związku z pierwszym wystawieniem jego sztuki, obawiałem się o Pański los; w pewnej chwili chciałem nawet zrezygnować z premiery, tak bardzo trapił mnie strach i niepokój. Zdarzają się chwile, kiedy jestem wobec mych przyjaciół tchórzliwy jak kobieta. Pomyślałem wreszcie, że miałem w tym przypadku do spełnienia obowiązek; zdobyłem się na odwagę i poszedłem. Dzięki niebu jestem usatysfakcjonowany; widzę teraz, że nic nie zagraża Pańskiej sztuce i, mimo iż liczba Pańskich przyjaciół na premierze była znacząca, nie mógł Pan przecież zaczarować bądź kupić tylu osób, które myślą i się szanują, sądzę więc, że ich przychyłność jest potwierdzeniem przychyłności widzów płacących i nieznanych, którzy są w ostateczności niezależnym sędzią. (Desurvire 2013: I 312)

Otrzymałszy ten list, podpisany przez słynnego rewolucjonistę i socjalistę, teoretyka ekonomii politycznej, który dostrzegł w *La Florentine* „filozofię historii, dużo mądrzejszą niż *Przeznaczenie*”, Charles Edmond — nie poprosiwszy nawet autora o zgodę — przedrukował tekst bez skrótów w „*La Presse*” (zob. Proudhon 1855). Zirykowało to Proudhona, ale ponieważ był wyrozumiały, nie żywił urazy

dla porywczego dziennikarza-dramaturga. Zresztą, co warte podkreślenia, ten sam list posłużył jako wstęp do wydania sztuki u Michela Lévy'ego. Należy też zauważyć, iż spośród wszystkich dzieł Charles'a Edmonda właśnie *La Florentine* cieszyła się największym sukcesem międzynarodowym: była tłumaczona na język włoski (zob. Edmond 1857) oraz czeski (zob. Edmond 1863), choć nie wiemy, czy te przekłady zostały kiedykolwiek wystawione.

Les Mers polaires. Niespełna sześć miesięcy po napisaniu *La Florentine* Charles Edmond, wraz z księciem Napoleonem oraz delegacją uczonych i artystów, wszedł na pokład statku, by wyruszyć w długą i niebezpieczną ekspedycję ku kresom Morza Północnego¹³. Po napisaniu i opublikowaniu w roku 1857 wspaniałej relacji z podróży, która żywo zainteresowała George Sand, Charles Edmond powrócił do zajęć teatralnych. Jak bowiem najlepiej przekazać publiczności grozę tych lodowych krain, jeśli nie na scenie, prezentując heroiczną angielską wyprawę, której celem było odnalezienie admirała sir Johna Franklina i jego załogi, uznanej za zaginioną od 1845 roku w Przejściu Północno-Zachodnim. Historia ta, dostosowana raczej do wymogów publiczności głodnej silnych wrażeń niż pojętej, została wystawiona w popularnym *Théâtre Impérial du Cirque*. Przyjmijmy, że powrót na scenę autora *La Florentine*, aktualnie zaś dzielnego badacza lodowców, musiał przyciągnąć wielu obserwatorów nieoswojonych z tego typu teatrem. Widzowie pokochali i oklaskiwali angielskiego chłopca okrętowego Spoor, w którego wcieliła się Beatrix Person (kochanka Aleksandra Dumasa ojca, a potem Gustave'a Flauberta). Paul de Saint-Victor napisał pięknie w recenzji: „Pani Person jest majtkiem bardzo radosnym, niesforemym, zuchwałym, który wywołuje aplauz, pojawiając się na scenie” (Saint-Victor 1858). Drugą sztukę Charles'a Edmonda grano 38 razy, od poniedziałku do niedzieli bez przerwy, i — mimo iż policzyć ją można do grona sztuk popularnych o mniejszej randze — przyznać trzeba, że odniosła niezaprzeczalny sukces.

L'Africain. Okres od połowy roku 1858 do połowy 1860 obfitował dla Charles'a Edmonda (oraz jego towarzyszkii Julie Fridrich) w kontakty z nowymi przyjaciółmi z bohemy literackiej, jak Mario Uchard, bracia Edmond i Jules de Goncourt¹⁴, choć pisarz nie zapominał o podtrzymywaniu wcześniejszych znajomości z Saint-Victorem i d'Ennery'm. By ugruntować swą sławę dramaturga, Chojecki musiał teraz

¹³ Wyprawa korwetą La Reine-Hortense trwała od 16 czerwca do 6 października 1856 roku; podróżnicy dotarli do Szkocji, Islandii, ławicy lodowej w pobliżu wyspy Jan Mayen, aż do Godthåb na Grenlandii, a potem do Skandynawii i przez Szetlandy do Danii.

¹⁴ Warto też wspomnieć następujące osoby: Edmond About, Aurélien Scholl, Adolphe Crémieux, Xavier Aubryet, Paul d'Ivoi, Henri Murger, Albéric Second, Léon Gozlan, Anatole Claudin, Lia oraz Dinah Félix, Ludovic Halévy, Gisette Desgranges (towarzyszka d'Ennery'ego).

wspiąć się wyżej i stworzyć dzieło godne Comédie-Française. A ponieważ zdawał sobie sprawę z własnego talentu do tworzenia oryginalnych postaci, sięgnął do wspomnień ze Wschodu, by przedstawić Kaida Hamzę, weneckiego hrabięgo zwanego Mattei, który — by wymknąć się tłumowi wierzylici — upozorował własną śmierć podczas wojny w Afryce i przyjął tożsamość innego człowieka. Powrót tego „Afrykanina” do Paryża, spotkanie z żoną, którą porzucił, nie wiedząc, że nosiła już wówczas w swym łonie córeczkę, zemsta rozwiązłego barona odrzuconego przez uczciwą kobietę, ponownie poślubioną i tłumaczącą okoliczności zaskakującego spotkania, to wszystko zapowiadało dramat trzymający w wielkim napięciu. Wbrew tytułowej sugestii temat *LAfricain* nie wynikał z przeciwstawienia kultur, to raczej sprawa nieszczonego wyrównywania rachunków z aniołem śmierci — na wzór *Pułkownika Chaberta* Honoré de Balzaca. Z tym wyjątkiem, że tutaj „żywy trup” nie jest przypadkową ofiarą zapomnienia, ale sprawcą przestępstwa, jakim jest mistyfikacja własnej śmierci. Powracającemu „duchowi” nie udaje się odzyskać wdowy po swym poprzednim wcieleniu; ulega też woli córki, odkrywając ojcowskie uczucia i jednocześnie rozumiejąc, że nie będzie mógł wcielić się w rolę ojca, ponieważ dziewczyna została zaadoptowana i jest wychowywana przez drugiego męża matki.

W grudniu 1859 roku miała miejsce lektura *LAfricain* w Comédie-Française — sztuka została zaakceptowana przez członków trupy, wśród których znalazł się słynny aktor Geffroy, znajdujący w dramacie rolę na własną miarę. Sztuka weszła więc w fazę prób. Jednak nieszcześnie Charles Edmond, dzielący swój czas między teatr i podwójną pracę w „La Presse” oraz w Ministerstwie ds. Kolonii (*Ministère des Colonies*), po raz kolejny zachorował, o czym 3 lipca 1860 roku donosił Goncourtom: „Przerażający krztusiec wstrząsa mną noc i dzień. Charczę, jakbym miał wyzionąć ducha. Napady kaszlu duszą mnie przez cały czas, oczy wychodzą z orbit, a ja przypominam ugotowanego homara” (Desurvire 2013: II 94). Gdy choroba dobiegnie końca, Chojecki zostanie jednak wynagrodzony za swe wysiłki. Premiera sztuki w sierpniu 1860 roku okazała się bowiem wielkim sukcesem; Geffroy w roli Kaida tak przekonująco oddał dzikość duszy tej postaci, że był gorąco oklaskiwany. Dwa dni po premierze Charles Edmond otrzymał taki oto, piękny bilecik od Flauberta:

Taïeb! Taïeb Ketir!!!¹⁵

LAfricain zwyciężył. — Oto co przeczytałem tego ranka, przez przypadek, w lokalnej prasie. Ach! psiakość, jestem bardzo rad z tego powodu! Tysiąc gratulacji, mój stary.

¹⁵ Zwrot arabski, oznaczający ‘Pozdrowienia! Tysiąc pozdrowień!’, będący aluzją Flauberta zarówno do ich znajomości Egipcu, jak i do tematu sztuki.

Ale to jednak nieładnie, że nie uprzedziłeś przyjaciół. Dobrze wiesz, że jako pierwszy — od samego początku — oklaskiwałem Cię, a po zakończeniu także jako pierwszy rzuciłbym Ci się na szyję.

Zresztą, za kilka dni osobiście powtórzę Ci te gratulacje.

Sto uścisków dłoni.

I pytanie do twojej uroczej towarzyszki: — Czy choć trochę biło Pani serce?

Komentarz: Och! Jak pragnąłbym położyć na nim dłoń.

(Flaubert 1991: 103–104)

Następnego dnia, 12 sierpnia 1860 roku, Saint-Victor napisał w „La Presse” na temat Kaida:

Czyż nie jest tragiczny los tego człowieka, który zagrał ze śmiercią i który — ogłoszony swe zmartwychwstanie — odnajduje prawo, rodzinę, honor, wszystkie zdradzone uczucia, niedocenianie obowiązków, teraz zjednoczone po to, by wpędzić go do grobu? Trzeba wiele wyczucia i talentu, by powikłać bez dziwactw oraz rozwiązać bez nadmiernego wysiłku tę okrutną intrygę. Charles’owi Edmondowi się to udało. Jego dramat ma subtelne sceny i poruszające sytuacje; zaskakuje, ale nie jest ekscentryczny; pozostaje wiarygodny w swym nieprawdopodobieństwie. (Saint-Victor 1860)

Z powodów bez wątplenia związanych z ogromną konkurencją *L’Africain* był wystawiany jedynie 21 razy, co stało się przyczyną ogromnego rozczarowania autora — wywołało to zresztą ironiczną uwagę braci Goncourt, twierdzących, że mieli dużo mniej szczęścia w teatrze niż Chojecki. Pewnym pocieszeniem dla pisarza mógł być fakt, że sztuka została natychmiast przełożona na język polski przez Ksawerego Godebskiego; prawdopodobnie jednak zagrano ją tylko jeden raz w teatrze lwowskim w kwietniu 1863 roku¹⁶.

¹⁶ Taką informację podaje Markiewicz (1971: 237), powołując się na notatkę na egzemplarzu suflerskim zdeponowanym w Ossolineum we Wrocławiu pod numerem 11344: „Suflowałem raz ostatni 15 kwietnia 1863. Bądź zdrów Lwowski Teatrze przez ciebie nędze [!] znośmę skrzywdzony [!] Michał Knapczyński”, według Markiewicza istnieje także świadectwo Stanisława Schnüra-Pepłowskiego, pochodzące z jego książki *Teatr Polski we Lwowie (1780–1881)*: „Sezon letni rozpoczął dramat Chojeckiego *Afrykanin* w przekładzie Godebskiego [dn. 15 kwietnia 1863], który się podobał powszechnie”. Według informacji udzielonych nam przez Agnieszkę Marszałek (autorkę rozprawy *Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872–1886* i edytorkę *Repertuaru teatru polskiego we Lwowie 1864–1875*), w rolę barona Beynadier miał się wcielić Apoloniusz Maleszewski — aktor chorował jednak w tym czasie na gruźlicę, więc sztukę przeniesiono z 12 na 15 kwietnia 1863 roku. Repertuar teatru z tego czasu nie podaje jednak, by sztuka została wystawiona 15 kwietnia, nie zawiera też żadnych wzmianek o kolejnych wystawieniach.

L'Aïeule. Przelotny sukces, jaki *L'Africain* odniósł w Comédie-Française, na scenie, która w oczach nowych talentów była zarówno prestiżowa, jak i niewdzięczna, był prawdopodobnie powodem tego, że Charles Edmond ponownie zwrócił się w kierunku teatru popularnego i popłatnego. Markiewicz dostrzega w tym przede wszystkim presję finansową, „ażeby sprostać wzrastającym potrzebom rodziny żony” (Markiewicz 1971: 237). Jednak Charles Edmond i jego towarzyska Julie pobrali się dopiero kilka lat później¹⁷, pisarz utrzymywał więc jedynie swą nieślubną córkę, Marię Chojecką, wychowywaną w genewskim klasztorze. To, rzecz jasna, obowiązek niemałej wagi, jednak począwszy od 1862 roku pisarz mógł żyć dość wygodnie dzięki funkcji pomocnika bibliotekarza pełnionej w Senacie¹⁸, która gwarantowała mu także mieszkanie służbowe na ulicy Odéon. Pominąwszy pojedyncze wyjścia, pośród nich dwa razy w miesiącu obiady u Magny, wiódł całkiem pospolite życie¹⁹. W tym taktycznym zwrocie ku teatrowi popularnemu należy raczej widzieć poszukiwanie równowagi, pozwalającej odłożyć dość oszczędności, które potrzebne były do rozwijania pisarskiej kariery. Po *L'Africain* Chojecki wrócił do tworzenia powieści, co zaowocowało dziełem inspirowanym krajobrazami z wojny krymskiej²⁰. Ta pierwsza francuska powieść, łącząca autobiografię z fikcją, przyniosła mu nikłe uznanie. Dość wspomnieć, że będzie potrzebował aż 17 lat, by napisać kolejną powieść²¹. Widocznie Charles Edmond rozumiał, że powinien pójść jedną drogą i wybrać dramatopisarstwo. Postanowił zatem połączyć swe siły z d'Ennery'm, autorem o isticie demonicznym geniuszu, tworzącym sztuki o oryginalnych intrygach i grywanym na bulwarach, od Porte-Saint-Martin do Ambigu-Comique. D'Ennery, starszy zaledwie o dziesięć lat, miał już na swym koncie osiem tytułów cenionych sztuk. Przyjmijmy, że ów wkrótce najlepszy przyjaciel Charles'a Edmonda, wyprzedziwszy pozostałych, wiedział, jak go przekonać do współpracy nad urzekającymi dramatami z receptą na sto, a nawet więcej przedstawień, nie aspirując do tego, by dołączyć do panteonu wielkich pisarzy ówczesnego teatru. D'Ennery, co dalej udowodnimy, się nie mylił.

¹⁷ Dokładnie 21 czerwca 1866 roku.

¹⁸ Mimo iż w roku 1861 Chojecki wraz z Auguste'em Nefftzerem założył „Le Temps” — po tym, jak obydwaj odeszli z „La Presse” — nie wydaje się (co potwierdza późniejsze świadectwo pisarza przesłane George Sand), by czerpał z tego tytułu jakiegokolwiek korzyści materialne, co było bez wątpienia wynikiem jego nowego statusu jako wyższego urzędnika.

¹⁹ Hipotezę związaną z potrzebą pieniędzy warto jednak wziąć pod uwagę, zważywszy, że Charles Edmond wspierał potajemnie, z myślą o trzecim powstaniu, licznych polskich działaczy niepodległościowych, udał się też w marcu 1863 roku do Krakowa, by spotkać się z powstańcami.

²⁰ Zob. *Souvenirs d'un dépaycé* z 1862 roku.

²¹ Zob. *Zéphyrin Cazavan en Égypte* z 1879 roku.

By napisać *L'Aïeule*, trzeba było mieć płodną wyobraźnię Chojeckiego, pozwalającą stworzyć błyskotliwą intrygę o rosnącym napięciu, oraz technikę jego współnika, by zręcznie połączyć sceny i wyrzucić wrażenie na widzu. Akcja utworu toczy się za panowania Ludwika XVI, w wielkiej rodzinie arystokratycznej. Projekt wymuszonego małżeństwa w celu przedłużenia rodu kończy się otruciem, którego ofiarą staje się... młoda dziewczyna. Wszystkie główne postaci tej trzymającej w napięciu akcji zostaną po kolei poddane ciężkim próbom, z wyjątkiem sprawcy zbrodni, którego pokrewieństwo z ofiarą i kierujące nim mroczne motywy widz z przerażeniem odkryje w zakończeniu sztuki. *L'Aïeule*, napisana w październiku roku 1863, figurowała na afiszu teatru Ambigu przez cztery miesiące i miała 116 wystawień bez przerwy. Sztukę przypomniał także dramaturg brytyjski, Tom Taylor, który wystawił ją rok później w Londynie²² pod tytułem *The hidden hand*. Sukces tego przedsięwzięcia sięgnął najdalszych zakątków Wspólnoty Narodów (*The Commonwealth*) wraz z przedstawieniami w Melbourne i Sydney²³.

Przenieśmy się teraz nieco w czasie. Dziesięć lat po napisaniu *L'Aïeule*, w lutym roku 1873, sztukę postanowiono wystawić w Odéonie. Teatr bulwarowy wkroczył więc na scenę Drugiego Teatru? Według Félix'a Duquesnel'a, dyrektora Odéonu, ten „niedźwiedź” (*ours*)²⁴ został odkurzony, by w sposób przyzwoity wypełnić niespodziewaną lukę w programie — powstała na skutek silnych, choć niejawnych nacisków ministerialnych, by nie grać *Mademoiselle la Quintinie* George Sand, do powstania której walcie przyczynił się zresztą Charles Edmond. Popularna sztuka sygnowana przez Chojeckiego i d'Ennery'ego pozostawiła na tyle żywe wspomnienia wśród krytyków i publiczności, że i tym razem wystawiano ją 40 razy, od lutego do kwietnia 1873 roku. W sumie była grana 156 razy, co stanowi znakomity wynik, co więcej, została uhonorowana przyjęciem na scenę Odéonu. Nawet nieprzejednany krytyk, Francisque Sarcey, którego nie można podejrzewać ani o brak kompetencji, ani o sprzyjanie autorom *L'Aïeule*, napisał 24 lutego 1873 roku o wystawieniu w Odéonie: „Oglądam ją jak jeden z najlepszych dramatów, jakie zostały napisane, i bez wątplenia najlepszych spośród tych, które przez minionych dwanaście lat zaproponowano nam na scenie” (Sarcey 1873). W jakim stopniu był to sukces Charles'a Edmonda? Niestety, w znikomym — ówczesna publiczność zwracała uwagę przede wszystkim na pierwszego autora, zwłaszcza jeśli drugi był jej słabo znany. Porządek nazwisk miał

²² Przedstawienie odbyło się 2 listopada 1864 roku w Royal Olympic Theater.

²³ Przedstawienia odbyły się odpowiednio w marcu roku 1868 (Melbourne) oraz 14 i 18 sierpnia tegoż roku (Sydney) i były przygotowane przez trupę Royal Victoria Theatre.

²⁴ W żargonie teatralnym określenie sztuki drugorzędnej, którą pozostawia się w rezerwie w celu hipotetycznego wystawienia.

też swe odbicie na afiszu. W tego rodzaju współpracy ceną, jaką płacił drugi autor, zwłaszcza jeśli był głównym pomysłodawcą sztuki (jak Charles Edmond w przypadku *L'Aieule*), było osobiste nadzorowanie zajęć najmniej popłatnych, na przykład ostatnich prób i poprawek tekstu...

Le Dompteur. Pomimo bycia współautorem, wprawdzie ograniczanym przez geniusz enterprenerski drugiego twórcy, Charles Edmond mógł być zadowolony ze współpracy z tym „żydem” tak bardzo pogardzanym przez Goncourtów²⁵. Czuł też zapewne, że stał mu się równy i że warto było stworzyć coś wspólnie, dzieląc się sławą po równo. Czy potraktował poważnie, gdzieś w głębi twórczej podświadomości, tę sybillińską i pochlebną wypowiedź Henry'ego de Pène: „Teraz mamy *Afrykanina* (*L'Africain*). Czy jego trzecia sztuka będzie zatytułowana *Polak*, *Amerikanin*, a może *Węgier*? To mało ważne, istotne, by spełniła obietnice swych poprzedniczek” (Desurvire 2014: VI 91).

Przewidywania krytyka, który zapomniał jednak wspomnieć o Angliku z *Les Mers du Nord*, były słuszne. Amerykanin pojawił się w drugiej sztuce napisanej wspólnie przez Charles'a Edmonda i d'Ennery'ego. Mimo iż żaden z autorów nie postawił stopy w Nowym Świecie, to za sprawą pierwszego z nich czuł gorzki zapach wygnania i wiecznej tułaczki unoszący się nad nowym utworem. Miejszem akcji jest osiemnastowieczna Luizjana, a precyzyjniej — środowisko różnych skazańców. Węzłem intrygi jest usprawiedliwienie dwóch kobiet, matki i córki, bezpodstawnie skazanych — pierwszą osądzono za dzieciobójstwo, drugą za nadużycie słabości w celu przejęcia spadku; pierwsza jest przekonana, że jej córka nie żyje, druga przedstawia się jako sierota. Zaś gubernatorem Luizjany jest... ojciec. Potrzeba było aż pięciu aktów, by ustalić podwójną niewinność byłej żony oraz córki. Dodajmy do tego niemożliwy związek między tą ostatnią a młodym kapitanem służącym pod rozkazami gubernatora — córka zostaje zmuszona, co było częstą praktyką w ciężkich więzieniach, do poślubienia skazańca, którego kara dobiega końca, tytułowego pogromcy, nieokrzesanego brutala, który jednak bardziej boi się kobiet niż dzikich zwierząt z cyrku — a mieć będziemy wszystkie składniki wyrazistej intrygi bogatej w różnorodne uczucia.

Tematyka zesłania na całe życie, przestępstw popełnianych przez kobiety, pomyłek sądowych, wyzwolenia skazańców dzięki małżeństwom i zdobywania fortun, zapewnia gatunkowy ciężar dzieła, które pomyślane było jako rozryw-

²⁵ Charles Edmond był swego czasu związany z aktorką Rachel Félix, był też świadkiem podczas ślubu wydawcy Michela Lévy'ego, interweniował u Barona Lionela Rothschilda w celu uwolnienia majątku Aleksandra Hercena, był też bliskim znajomym Edmonda Abouta i Ludovica Halévy'ego — w konsekwencji jego związku ze wspólnotą żydowską były bardzo bliskie, choć nie podzielał ani jej wyznania, ani zapastrywań życiowych.

kowe. Współautorzy, nie pretendując do napisania prawdziwego dramatu, potrafili stworzyć trzymającą w napięciu akcję, która nie może nudzić, a widz, śledząc ją, wstrzymuje oddech. Sztuka rzeczywiście wiązała się z tematyką charakterystyczną dla dwóch Ameryk — warunkami życia wygnańców obu płci, skazanych za przestępstwa popełnione bądź domniemane, bardzo poważne, ale nie karane śmiercią. *Le Dompteur* był wystawiany jedynie 32 razy. 3 grudnia 1900 — rok i dwa dni po śmierci Charles’a Edmonda — sztukę zagrano w Kanadzie (czy to tylko przypadek?...) w Théâtre National Français w Montrealu.

La Baronne. Niezależnie od wspaniałych sukcesów odniesionych w teatrach bulwarowych, jakimi okazały się wystawienia *L’Aïeule* w 1863 roku oraz *Le Dompteur* w roku 1869, współpraca z przyjacielem d’Ennery’em nie była spełnieniem marzeń Charles’a Edmonda, który pragnął odzyskać niezależność, by dzięki temu powrócić na dwie wielkie sceny Paryża. I nawet jeśli droga do osiągnięcia tego celu była daleka, to przypadkowo pojawiła się możliwość podjęcia współpracy z wielkim autorem dramatycznym, Edouardem Fous sierem, dwa lata młodszym od Chojeckiego, mającym na swym koncie już dziesięć sztuk, wśród których znalazły się teksty napisane wspólnie z przyjacielem obydwoh — Émile’em Augierem. Prawdopodobnie latem roku 1871²⁶ Fossier poprosił Charles’a Edmonda, by ten pomógł mu ukończyć *La Baronne*, być może uczynił to z rekomendacji Odéonu, który potrzebował wielkiego sukcesu, by podreperować swą sytuację²⁷, i człowieka pokroju Chojeckiego, by wybrał i zmotywował aktorów. Charles Edmond uznał sztukę Fossiera za „niebezpieczną”²⁸, jednak wystarczająco interesującą, by ją poprawić jako współautor. We wrześniu dwukrotnie zwierzył się z tego George Sand:

[8 września] Na początku października zaczynam próby w Odéonie. Sztuka jest niebezpieczna. Być może uratuje ją Geffroy. Współpracuję z Fous sierem. Przyniósł mi sztukę, ja dołożyłem swą połowę. Zyski sprawiają, że stajemy się starymi przyjaciółmi, a trudno byłoby znaleźć kogoś bardziej przyjacielskiego od Fossiera. (Desurville 2013: II 252)

[20 września] Właśnie męczę się z ostatnim aktem mojej sztuki. Powinienem zacząć próby pod koniec przyszłego tygodnia. Sztuka jest bardzo niebezpieczna. Stanowi

²⁶ Zdarzenie miało miejsce zaraz po krwawym zakończeniu oblężenia Paryża.

²⁷ Kilka miesięcy po upadku Komuny „publiczność z trudnością powracała do teatru. 56 000 pustych mieszkań, rząd przeniesiony do Wersalu, kryzys monetarny, ogólna ruina, żałoba... to wszystko nie sprzyja teatrowi” (sformułowania z listu Charles’a Edmonda do George Sand, 28 listopada 1871 roku).

²⁸ To znaczy: „niegwarantująca zainteresowania publiczności”.

pewną analogię ze sprawą Puyparliera²⁹, o której być może Pani słyszała. Awantur-
nica, której udaje się zamknąć męża w Charenton. Wszystkiego pięć aktów. Aktorzy:
Geffroy z Comédie Française, Mlle Page i Sarah Bernhardt, Porel i Richard. Trupa
Odéonu została wzmocniona. (Desurvire 2013: II 254)

Dalsza korespondencja z Sand ukazuje, jak bardzo Charles Edmond zaangażo-
wał się w wybór aktorów, prowadzenie prób, biorąc na siebie wszystkie obowiązki.
1 listopada opisuje jej, nie bez pewnego humoru, irytującą sytuację:

Mój wspaniały współpracownik Foussier, nie przestaje marzyć, nie ruszając się od
kominka, Chilly³⁰ jest chory; cały ciężar prób spada na mnie, a sztuka jest nad wyraz
wymagająca. Mlle Page ulega wymyślonej serii kryzysów nerwowych; tarza się po
ziemi, w jednej chwili rzuca mi swą rolą w twarz, minutę później do niej powraca
i mnie całuje. Myślę, że rozkażę, by przyniesiono mi za kulisy parę hantli. W chwili,
gdy poczuję, że popadam w paroksyzm wściekłości, pospieszę ku ciężarkom. Pięć
minut ostrych ćwiczeń przywróci mi konieczny spokój. Około 24 tego miesiąca moje
męki dobiegną końca³¹. (Desurvire 2013: II 259)

Dwa dni później (3 listopada 1871 roku) Sand odpowiedziała ze współczu-
ciem, dołączając — jako osoba obeznana ze światem teatru — ocenę słynnej
Sary Bernhardt:

Lituję się nad Panem, ponieważ znam męki prób! Znam również osobę, która Pana
irytuje. To rozpieszczone dziecko, które nie chce dorosnąć i które ma pretensje do
wszystkich i wszystkiego, zwłaszcza do swoich ról. Przyrzekłam sobie, że już żadnej
jej nie powierzę i to nie dlatego, by nie poradziła sobie z tą, którą już jej dałam, ale
dlatego, że szybko przestała się nią kłopotać, a zmartwienie, jakiego mi przysporzyła
podczas prób, nie jest warte przysługi, jaką mi wyświadczyła. Sarah już nie zachwyca,
chyba że się bardzo zmieniła. To wspaniała dziewczyna, ale nie pracuje i, odgrywając

²⁹ Pierre-Jacques-Auguste Faute du Puyparlier (1811–?), dawny kapitan piechoty, odosobo-
niony na prośbę własnej żony, ekscentryk, który uwielbiał wydawać pieniądze na szalone projekty
oraz irytował sąsiadów, spacerując nago. Niezadowolony ze swego losu kapitan, będąc w przy-
tułku, opublikował liczne i gorzkie świadectwa, w których atakował „ohydną jaskinię zwaną
Przytułkiem w Charenton” oraz medycynę zajmującą się chorobami umysłowymi w ogólności.
Jego teksty, doskonale napisane, przyciągnęły uwagę prasy, która krytykowała występki psychia-
trów. W tym czasie Faute, nudząc się, postanowił uciec, tym samym ośmieszając kompletnie
dyrekcję przytułku.

³⁰ Dyrektor Odéonu (1867–1872).

³¹ We francuskiej wersji listu warto podkreślić grę słów, gdyż Charles Edmond często mówi
o pierwszym wykonaniu (*exécution*) swych sztuk jako własnej egzekucji (*exécution*).

swą rolę, myśli tylko o tym, jak się zabawić, improwizuje, co daje efekty, choć nie zawsze pożądane. (Desurville 2013: II 260)

Pomimo trudności, Charles'owi Edmondowi udało się przygotować sztukę na czas. Dlaczego więc była taka „niebezpieczna”? Jak już wspomniałem, historia kapitana Puyparliera dotyczyła kobiety, której udało się — i to zupełnie legalnie — umieścić ekscentrycznego męża w przytułku w Charenton. W podobny sposób baronowa-awanturka (w tej roli Mlle Page) wykonuje swój plan, by zdobyć majątek współmałżonka i wydziedziczyć pasierbicę Geneviève de Savenay (Sarah Bernhardt). Jednak od tego momentu sprawy przestają układać się po myśli baronowej, jej mąż — hrabia de Savenay (Geffroy) — ucieka z przytułku, wraca do swej posiadłości i wymierza sprawiedliwość, zabijając bezkarnie żonę, ponieważ nie podlega prawu — czyż nie został uznany za niepoczytalnego, a więc nieodpowiadającego za swe czyny?

Podobnie jak w przypadku *La Florentine* oraz *L'Aieule* i tu pojawia się temat kobiet-przestępczyń. Jednak tym razem czyn baronowej jest bardziej występny niż morderstwo bogatego męża — zamknięcie zdrowego na umyśle człowieka wśród szaleńców jest bowiem wyrokiem tysiąc razy gorszym od kary śmierci bądź zesłania do ciężkich robót. Istniało zatem pewne ryzyko związane z przedstawieniem mężczyzny „uznanego za szalonego”, który dusi bezkarnie swą żonę, a więc dopuszcza się zbrodni, ale nie podlega karze. Czytając sztukę, z łatwością rozpoznajemy obszerną część (początkowe akty) zredagowaną przez Foussiera: natychmiastowe repliki, często niejasne i pozbawione logiki, wyczuwalna naiwność... Dopiero w końcowych aktach odnajdujemy dramatyczną i przejmującą precyzję Charles'a Edmonda. Bez wątpienia to właśnie w ostatnim akcie (o czym pisarz wspomina w liście do Sand) musiał uniknąć niebezpieczeństwa odrzucenia sztuki z powodów moralnych. Obawy Charles'a Edmonda, dotyczące zresztą całej sztuki, nie były bezpodstawne. 28 listopada 1871 roku, a więc niedługo po wystawieniu *La Baronne*, wyznawał Sand:

Premiera w Odéonie była piekielnie ciężka. Sala podzielona, wroga bądź obojętna. Jakby szukająca pierwszej rysy, która pozwoliłaby jej na atak i odrzucenie sztuki. Prawdziwy pojedynek; publiczność poszukująca dziur w pancerzu, sztuka broniąca się konsekwentnie i aż do przesady. Pod koniec drugiego aktu szala przechyliła się w kierunku sceny, sprawa była wygrana, a widownia podbita. (Desurville 2013: II 261)

Wielu oczekiwało niepodważalnego werdyktu Francisque'a Sarcey'a, który pojawił się w następnym poniedziałek (27 listopada 1871 roku) w „Le Temps”. Oto fragmenty:

Panowie Edouard Fournier i Charles Edmond odświeżyli ten temat³² dzięki sprytnemu i zarazem okrutnemu zakończeniu. Oto człowiek, którego prawo — z niewybaczalną lekkomyślnością — odcięło od żywych i określiło szaleńcem. I nieważne, że jest on w pełni władz umysłowych! Lekarz się wypowiedział, sąd ogłosił wyrok; to dla niego koniec, został skazany i musi do końca życia przebywać wśród obłąkanych, jakby sam nim był. Wróg, który doprowadził — niespodziewanie, a może dzięki przebiegłości — do tego wyroku przeciwko niemu, tryumfuje na grobie, w którym zamurował go za życia [...]. To wywiera wrażenie na publiczności. Winowajczyni widzi jednak, jak użyty przez nią podstęp zwraca się przeciwko niej samej: zostaje roztrzaskana kamieniem, którym chciała rozbić głowę kogo innego. Piękne zakończenia są rzadkie w teatrze — to jest wspaniałe i oczywiście dla niego napisana została cała sztuka [...]. W tym okrucieństwie jest coś poruszającego i wyrafinowanego, a piękne niedostatki wołę od tego, co mdłe i płaskie [...]. Począwszy [od końca drugiego aktu], który porwał publiczność, sztuka składa się z ciągu zaskoczeń. Cały trzeci akt jest szybki i bogaty w głębokie uczucia. Tak, to jest melodramatyczne, ale napisane przez utalentowanych autorów i wyczuwa się tam zmysł obserwacji właściwy moralistom. (Sarcey 1871)

La Baronne była wystawiana 44 razy bez przerwy, przynosząc w niektóre wieczory dochód rzędu dwóch tysięcy franków³³. W ten sposób, dzięki współpracy z Fournierem, dając mu wsparcie w postaci własnego doświadczenia i talentu, Charles'owi Edmondowi udało się, tak wyczekiwany, powrót do Odéonu. Rok 1871, który w pamięci zapisał się jako pełen wspomnień o umarłych, wiosennych zniszczeniach i upadkach, kończył się — zarówno dla pisarza, jak i jego publiczności — raczej dobrze. Dlatego Chojecki chętnie przyjął zaproszenie i zgodził się spędzić Wigilię Bożego Narodzenia wraz z damą z Nohant i jej rodziną. Wykazując się taktem, udostępnił jej wcześniej tekst *La Baronne*. Odczytała sztukę przy kominku 8 grudnia 1871 roku wraz z Maurice'em i Liną, a zaraz potem, nim położyła się spać, napisała:

Sztuka jest trudna, jak się Pan sam o niej wyraził. Niełatwo było zapewne wystawić ją w Odéonie, gdyż dramat tak mroczny potrzebuje widowiska i efektów. Styl zdaje się dziwny podczas lektury, jest tak bardzo skondensowany, że aż niejasny. Ale ta wada staje się zapewne zaletą w teatrze. Sztuka jest wspaniale skomponowana, zaskakuje od początku do końca i kryje w sobie moc, która jest Panu właściwa, jest w niej bowiem coś słowiańskiego, co pozwoli Panu wygrać także inne batalie. Oto opinia

³² Chodzi o aferę Puyparliera i utwory podejmujące ten temat.

³³ Co dziś dałoby sześć do dziesięciu tysięcy euro w jeden wieczór.

trojga Sandów, matki, syna i synowej, wypowiedziana brutalnie i szczerze. Po lekturze nie opanowuje nas tklivość, ale głębokie wzruszenie, dlatego jestem pewna, że w trakcie spektaklu widz jest wstrząśnięty. Rozumiem więc opory idyllicznej publiczności Odéonu, jednak sztuka się broni, ponieważ jest pomysłowa w swej zawziętości i doskonale skrojona. (Desurville 2013: II 263)

La Pompadour, Eschyle oraz Le Fantôme rose. Rok 1871 zaczął się dla Charles'a Edmonda od pracy nad projektem nowej sztuki, tym razem z nagłą inicjatywą d'Ennery'ego, który — odłożywszy podpisanie umowy z teatrem Châtelet na wrzesień — pragnął się zaangażować jedynie pod warunkiem, że będzie mógł mieć współpracownika. By uczynić tę propozycję trudniejszą do odrzucenia, d'Ennery zaprosił Chojeckiego na miesiąc do swej rezydencji w Antibes. Powrót wraz z d'Ennery'm do melodramatu niezbyt przypadł Chojeckiemu do gustu. Jednak jego trudna sytuacja materialna — pomimo wpływów z *La Baronne* — zmusiła go, mimo ubolewania, do skorzystania z nadarzającej się okazji. Chojecki, zanim udał się w bardzo złym humorze na wybrzeże, wyznał w liście z 13 marca 1872 roku Sand:

Wyjazd, którego tak bardzo pragnąłem uniknąć, wydaje się konieczny. [D'Ennery] nie ma tematu, ja też nie, ale jeśli znajdę jakiś, wydobędę się być może z kłopotów, które są dość skomplikowane. Musiałem się więc zgodzić. To nie jest sprawa teatru, ale zarobku na chleb. W piątek wieczorem wyjeżdżam do Antibes, gdzie zostaną mniej więcej miesiąc. [...] [Jadę tam] jak zbity pies. Nie bawi mnie specjalnie siadanie do pracy nad melodramatem. (Desurville 2013: II 294)

Charles Edmond podjął jednak bez zwłoki współpracę ze swym gospodarzem, która doprowadzić miała do stworzenia sensownej sztuki. Oto zręczliwy komentarz, który przesłał po swym powrocie, 24 kwietnia 1872 roku, Sand:

Przywożę z sobą elementy wielkiego i prostackiego melodramatu. Trzy okresy życia Madame Pompadour. Jeanne Poisson; Mme d'Étiolles; markiza de Pompadour. Będą tam dzieci uprowadzone i odnalezione, nicość chorobliwych wielkości, pojedynki, lawiny, krótko — wszystkie oklepane i godne pogardy chwytły używane do stworzenia produktów tego rodzaju. A wszystko pod pretekstem tworzenia sztuki. Oto prawda! (Desurville 2013: II 296)

Niestety — choć może to i lepiej dla reputacji Chojeckiego — *La Pompadour* nie została nigdy wystawiona. Co było tego przyczyną — całkowita klapa podczas lektury, nieprzejdane spory między autorami, porzucenie pomysłu przez

Charles'a Edmonda? Nie wiadomo. Prawdą jest, że pod koniec maja przedłużono mu umowę na stanowisku bibliotekarza Senatu. Jego sytuacja była więc stabilna, a on sam — mając ambicje, które poznaliśmy — postanowił już nigdy nie podejmować współpracy w dziedzinie teatru. Wrócił zatem natychmiast do własnych prac nad projektem trzyaktowej sztuki *Eschyle* zainspirowanej ostatnim tłumaczeniem przygotowanym przez jego cenionego kolegę i przyjaciela, Leconte'a de Lisle'a. Oto co 31 maja 1872 roku napisała Sand po przeczytaniu sztuki:

Dostałam i przeczytałam *Eschyle*. Drogi przyjacielu, to jest nie tylko bardzo dobre, to wspaniałe i bardzo piękne, i jeśli powtarza mi Pan, że wątpię we własne siły, to sądzę, że Panem powodują nadmierne skrupuły. Nie nazywam tego skromnością. Nie czuję się tym dotknięta, ponieważ często są to grymasy, głupstwa, pozy. Prawdą jest natomiast, że nie można kochać piękna, prawdy i wielkości, nie będąc przerażonym, kiedy się ich dotyka. — Pan dotknął ich godną ręką, a to bardzo dużo. (Desurvire 2013: II 302)

Pomimo tych zachęcających gratulacji, *Eschyle* Charles'a Edmonda nie został nigdy wystawiony, nie był też poddany próbom lektury. Powodem mogła być śmierć Chilly'ego, dyrektora Odéonu, który zaniemógł pewnego czerwcowego wieczoru podczas bankietu wydanego z okazji setnego wystawienia *Ruy Blasa* Victora Hugo. Jego następcą został Félix Duquesnel, z którym Charles Edmond udał się we wrześniu do Nohant³⁴. Nowy dyrektor podjął decyzję o szybkim wystawieniu, na początku grudnia, spektaklu złożonego z trzech sztuk: *Le Fantôme rose*, romantycznej historyjki w jednym akcie Charles'a Edmonda; *Gilberta* Paula Ferrier (w trzech aktach) oraz *Tricorne enchanté* Théophile'a Gautiera (jednoaktówka pisana wierszem — wybrana, by uhonorować pisarza zmarłego pod koniec października).

Tematem *Le Fantôme rose* jest małżeńska separacja, mająca w tle śmierć córeczki. Wszystko zaczyna się od słodko-kwaśnych wyrzutów, dotyczących zwłaszcza niewierności męża, i powraca do tego, co najistotniejsze: opowieści o historii związku. Kiedy mąż i żona właściwie spakowali już walizki i przygotowują się do końcowego pożegnania, odnajdują różową laleczkę, która przypomina im o niezującym dziecku i prowadzi zwaśnionych małżonków do zgody. Sukces zapewniony, przede wszystkim pośród żeńskiej części widowni. (Choć i wśród mężczyzn). Sztuka była już raz wystawiona w Sali Pleyel w 1861 roku w ramach koncertu; podczas wizyty w Nohant Charles Edmond zostawił rękopis

³⁴ Celem wyjazdu było bez wątpienia zaprezentowanie projektu kolejnej sztuki George Sand *Mlle La Quintinie*, do której powrócimy w dalszej części artykułu.

George Sand, z prośbą o ponowną lekturę i poprawki. Nazajutrz po wystawieniu sztuki, czyli 7 grudnia 1872 roku, Chojecki przekazał pisarce komplement fałszywie wyprowadzający z błędu:

Odéon wystawił wczoraj *Le Fantôme rose*. Piękny sukces. Pragnąłbym, by mogła Pani usłyszeć oklaski po pierwszej scenie między mężem a żoną. Głupia publiczność była przekonana, że to była moja scena. Wyjawiłem prawdę Duquesnelowi oraz aktorom. (Desurvire 2013: II 344)

W dość napiętym programie Odéonu z tego okresu króciutka sztuka *Le Fantôme rose* miała jednak 19 wystawień i była oklaskiwana zwłaszcza z powodu powrotu na scenę wspaniałej Léonide Leblanc, która poza teatrem zdobyła sobie sławę „jednej z najpiękniejszych kobiet Paryża”.

Elsy. Trudne czasy, w jakich znalazł się wówczas Odéon, wymagały ogłoszenia i przygotowania dzieła wybitnego. Żaden tytuł nie wydawał się w tym celu lepszy od *Mlle La Quintinie*, dramatu George Sand inspirowanego jej własną powieścią z roku 1863. Począwszy od września 1872 roku Charles Edmond nie ustawał w zupełnie bezinteresownych wysiłkach, wspierając damę z Nohant w tym trudnym przedsięwzięciu. Podstawowy kłopot polegał na tym, że głównym bohaterem powieści był Moréali, były ksiądz, którego niewinną obsesją było przekonywanie matek i córek z dobrych rodzin, by wstąpiły do zakonu, zbawiając tym samym własne dusze. Gdyby Moliere nie zdemaskował już rzekomo uduchowionego Tartuffe’a, którego postępowanie wcale nie było niewinne, sztuka zapowiadałaby się jako skrajnie antyklerykalna. W napiętej i niesłuchanej bogatej korespondencji George Sand i Charles Edmond zastanawiają się wspólnie, jak sprawić, by intryga była akceptowalna dla cenzury. Trzeba też było wybrać i przekonać dobrych aktorów, czym zajął się Charles Edmond, lepiej obznajomiony z teatralnym rzemiosłem i kulisami niż jego egeria. Co ciekawe, aktor mający odgrywać główną rolę nagle się rozchorował, podobnie jak Duquesnel, który także się usprawiedliwił. Sztuka zdecydowanie nie miała szczęścia. Dużo później stało się jasne, dzięki wspomnieniom dyrektora Odéonu, że miał on nad sobą kuratelę ministerstwa, które nakazywało „postępować tak, by sztuka nie została wystawiona”, nie obciążając jednak cenzury, ani nie odrzucając utworu wprost, co byłoby zniewagą dla słynnej George Sand. W lutym 1873 roku, nie zapytawszy o zgodę autorów, Duquesnel zamiast *Mlle La Quintinie* wystawił ponownie *L’Aieule*. Charles Edmond nie mógł zaakceptować niegodziwego oszustwa. Co więcej, miał powody, by obawiać się, że powrót *L’Aieule* w takich okolicznościach zostanie uznany za jęgo zdradę. Na szczęście przyjaźń z Sand, która przejrzała manipulację Duquesnela, została jedynie wzmocniona.

Brakuje nam tu miejsca, by skupić się na jeszcze jednej bezinteresownej przysłudze, którą Charles Edmond oddał Leconte'owi de Lisle'owi. Udało mu się przekonać szorstkiego, lecz genialnego hellenistę, by napisał dla Odéonu wierszowaną sztukę zatytułowaną *Les Erinnyes*. Po niesłychanych trudnościach towarzyszących próbom z kapryśnym autorem, który z trudnością znosił fakt, że jego wierszom towarzyszyć będzie muzyka³⁵, sztuka została wystawiona 6 stycznia 1873 roku. Była jednak źle przyjęta przez publiczność nienawykłą do antycznej tragedii i skończyła się dla Odéonu prawdziwą katastrofą finansową³⁶.

Nieco później, w kwietniu, Charles Edmond miał poważny wypadek, który skończył się otwartym złamaniem i zagrożeniem śmiertelną infekcją. George Sand oraz Michel Lévy udali się do Bellevue, by dodać mu otuchy³⁷. W lecie 1873 roku rekonwalescent przygotował sztukę dla Odéonu, zatytułowaną *Elsy*³⁸. Ten sentymentalny dramat, inspirowany Szekspirem, przedstawia losy czterech postaci: dwóch kobiet, Elsy oraz Marthy, jej mlecznej siostry, i dwóch przyjaciół z dzieciństwa, Christiana i Érica. Ten ostatni, nie oświadczwszy się Elsy z powodu nieśmiałości, traci ją na rzecz przyjaciela, utalentowanego poety, mającego jednak płytką osobowość i skłonność od alkoholu. Wróciwszy z długiej podróży, która miała mu pomóc w zapomnieniu miłosego rozczarowania, Éric udaje się do zamku, w którym mieszka małżeństwo wraz z nieodłączną towarzyszką Elsy. Éric odkrywa nie tylko, że pan domu w ogóle nie interesuje się własną żoną, ale również, że kocha występłą miłością Marthę, żyjącą pod tym samym dachem. Dwa skradzione serca i cudzołożnik są wybuchową mieszanką w dramacie. Będąc winną zdrady swej dobrodziejki, Martha postanawia odebrać sobie życie. W ostatniej chwili uratowana z topieli, staje się jakoby zjawą, głosem z zaświatów odpychającym pozbawione skruchy zaloty pana domu. Éric usiłuje ochronić nieświadomą niczego Elsy przed odkryciem małżeńskiej zdrady, jednak prawdę coraz trudniej schować pod korcem... Wreszcie sytuacja się wyjaśnia, Éric może wyznać Elsy swą miłość, którą ona odwzajemnia. Jednak życie Elsy jest na zawsze złamane, a wzniosła i obopólna miłość może zostać godnie spełniona jedynie dzięki wiecznej rozłące obu istnień.

³⁵ Przygotowana przez pianistę i kompozytora Jules'a Masseneta.

³⁶ Jednak powrót sztuki na scenę w roku 1891 okazał się wielkim tryumfem.

³⁷ Była to pierwsza wizyta Sand w Bellevue, podczas której pisarka poznała także żonę Charles'a Edmonda oraz przybraną córkę Chojeckich, Angèle, przybyłą do rodzinnego gniazda w styczniu roku 1873.

³⁸ Nie była to jednak nowa sztuka — w kwietniu 1868 roku została już przedłożona w Comédie-Française pod tytułem *Christian et Éric*, ale odrzucono ją stosunkiem głosów siedem do dwóch (zob. Markiewicz 1971: 232).

Elsy była przewidziana na 24 stycznia 1874 roku, natomiast próby miały się zacząć 15 grudnia. Niestety, w przeddzień próby generalnej jedna z dwóch głównych aktorek (Léonide Leblanc, grająca Marthę) zachorowała na przekrwienie płuc³⁹. Na tym etapie żadne zastępstwo nie wchodziło w grę i sztuka musiała zostać zawieszona. Duquesnel mógł jeszcze przełożyć jej premierę, ale ustalili, że utwór wystawi Théâtre-Louis w Bordeaux w sezonie letnim. Nie było to w żadnym stopniu ocaleniem dramatu, ponieważ został on bezpowrotnie stracony dla Odéonu i paryskiej publiczności. Co więcej, trzeba było powtórzyć próby i to w dodatku z prowincjonalnymi aktorami, mniej utalentowanymi, a przynajmniej mniej oswojonymi z rolami i to pomimo wypożyczenia małżeńskiego duetu aktorskiego Laugier. *Elsy* została więc wystawiona w Bordeaux w czerwcu. Dziesięć dni później, 29 czerwca 1874 roku Charles Edmond odpisał Sand, proszącej o wieści po tym, jak przeczytała doniesienia opublikowane w „Le Temps”:

Kawałek czerstwego chleba z prowincji jest lepszy niż nic w Paryżu. Moja sztuka została doceniona w Bordeaux. Sukces przerósł wartość dzieła, piszę to bez fałszywej skromności. Teraz, kiedy już zobaczyłem sztukę na scenie, jej błędy stają się dla mnie wyraźne i bolą okrutnie. Musi zostać przerobiona, jeśli chcę, by odniosła sukces w Paryżu. Ale należy dodać, że — wyjąwszy dwóch artystów z Odéonu — została fatalnie zagrana [...]. Mimo to mieszkańcy Bordeaux szalenie klaskali. A przecież nie brakuje im inteligencji. To prawda. A więc nie oklaskiwali sztuki. Oto przybył paryżanin, by ofiarować im swe nowe dzieło, zatem zdecydowali, że przyjmą go godnie i zaskoczą przesadną gościnnością. Taka jest najprawdziwsza prawda i tam właśnie, nie gdzie indziej, tkwi jedyny powód sukcesu, który *Elsy* odniosła w Żyrondzie. Publiczność tupiała i wzywała autora. Rzecz jasna, ukryłem się natychmiast, pragnąc w ten sposób oszczędzić wspaniałym mieszkańcom Bordeaux głębokiego rozczarowania. (Desurvire 2013: III 82)

Nie wiemy, ile razy *Elsy* została wystawiona w Bordeaux. Niestety, sztuka nigdy nie była wznowiona. Mimo to, dzięki obsadzie, na którą zasługiwała, oraz dzięki poprawkom naniesionym po „galopujących próbach” na prowincji, mogła się stać prawdziwym arcydziełem teatralnym Charles’a Edmonda. Na szczęście feniks odrodził się z popiołów w 1881 roku pod postacią powieści *Harald*, trzeciej w języku francuskim w dorobku Chojeckiego. Intryga pozostała zasadniczo bez zmian, choć pisarz wzbogacił historię o elementy, które nie mogłyby być odegrane na scenie. Obok *La Bûcheronne* (o której za chwilę), napisanej przez

³⁹ Zob. list Charles’a Edmonda do George Sand z 12 lutego 1874 roku (Desurvire 2013: III 78).

Charles'a Edmonda nieco później (w 1883 roku), *Harald* jest pierwszym przykładem powieści stworzonej na podstawie sztuki.

La Bûcheronne. Od czasu niemiłej przygody z *Ely* Charles Edmond przez piętnaście lat nie wracał do teatru. Poświęcił się raczej pisaniu powieści, tworząc niemal jedną po drugiej: *Zéphyrin Cazavan en Egypte* (1879), *Harald* (1881), którą omówiłem, *La Bûcheronne* (1883), która pierwotnie była zarzuconym pomysłem sztuki teatralnej, *Le ménage Hubert* (1884), stary pomysł na sztukę zmartwychwstały dzięki przyjacielowi Jules'owi Claretie'emu i opublikowany pod wspólnym pseudonimem Jules Tibyl, i wreszcie *Le trésor du Guèbre* (1885). Pośród tych dzieł znalazło się jedno, które szczególnie zainteresowało Claretie'ego, nowego dyrektora Comédie-Française — była to *La Bûcheronne*. Powieść cieszyła się ogromnym zainteresowaniem zarówno czytelników „Le Temps”, jak i bywalców księgarni. Dlaczego zatem nie spróbować przenieść jej na scenę, by zaprzeczyć zasadzie, zgodnie z którą powieść nie może poprzedzać sztuki — co było tematem pasjonującej dyskusji między dwoma przyjaciółmi w Bellevue? Był rok 1889, Charles Edmond miał wówczas sześćdziesiąt siedem lat i wahał się zapewne przed podjęciem tego zadania. Próby są przecież wyczerpujące, a emocje, które towarzyszą pisaniu, a po nich zimny prysznic krytyki, zdawały się ponad jego wiek. Z drugiej strony, chodziło o najbardziej prestiżową scenę w Paryżu, na której niespełna trzydzieści lat wcześniej (w roku 1860) tryumfował sztuką *LAfricain*. Wreszcie, słynny aktor Gustave Worms był gotów zagrać główną rolę, co zdawało się dobrą wróżbą. Dla leciwego dramaturgisty było to wyzwanie warte podjęcia i to pomimo wiążącego się z nim ryzyka.

La Bûcheronne to historia księżnej, Mme de Croix Saint-Luc, niegdyś plebejuszki i wnuczki drwala (*schlitter*⁴⁰), która zawdzięcza swój przydomek zarówno rozległym leśnym włościom w sercu Wogezów, odziedziczonym po zmarłym mężu, jak i faktowi, że samodzielnie i pracowicie zarządza tą własnością. Marzeniem jej życia jest spełnienie obietnicy, którą dała nieżyjącej przyjaciółce — chodzi o wydanie bratanicy teźże przyjaciółki, księżniczki Hedwige de Musignan, za syna księżnej, księcia Philippe'a. Niestety, Philippe, marzyciel, którego pasjonują jedynie konne przejażdżki oraz polowania, ani myśli o małżeństwie. Co gorsza, nie przyznając się do tego, kocha Angèle, córkę Daniela, który jest łowczym księżnej. Jest tam także Sam, zły i szpetny kłusownik, protegowany Daniela, któremu niegdyś uratował życie. Sam, grany przez Wormsa, zazdrośnie czuwa, by nikt nie mógł się zanadto zbliżyć do Angèli, co sprawia, że Philippe znajduje się często na linii jego strzału... Kiedy wreszcie podjęty zostaje temat

⁴⁰ Słowo alzackie oznaczające drwali, którzy samodzielnie opuszczali ze stoków ogromne ładunki drzewa, wykorzystując do tego sanie.

małżeństwa, sytuacja beznadziejnie się komplikuje — księżna wymaga od syna bezwarunkowego posłuszeństwa. Jednak Philippe nie kocha Hedwigi, mimo iż ta żywi do niego uczucie. Kto zatem, nieustępliwa matka czy nieugięty syn, którego serce bije dla innej, ustąpi jako pierwszy?

Mamy w tym utworze wszystkie elementy sensacyjnej intrygi, jednak Charles Edmond, od zawsze rozmiłowany w oryginalnych sytuacjach, przewidział zaskakujące rozwiązanie, niemal awangardowe: Philippe, poważnie zraniony wystrzałem ohydneho Sama, może przeżyć jedynie dzięki transfuzji krwi⁴¹. Szczęśliwie zjawia się słodka Angèla, ofiarowując własną krew zamkowemu lekarzowi, ponieważ we wsi nie znalazł się żaden ochotnik. Philippe zostaje w cudowny sposób ocalony dzięki operacji, a księżna, odstępując od swej pierwotnej decyzji, pozwala przemówić sercu matki i wydaje zgodę na to, co zdawało się niemożliwe: związek Philippe'a z Angèłą.

Istniało pewne ryzyko, związane z reakcją publiczności na finałową scenę transfuzji (oczywiście zρέcznie udawaną), z uwagi na obecną na scenie krew, a przynajmniej na nieprzyjemny dla osób szczególnie wrażliwych widok przyrzędów medycznych. Wystarczyłyby nieliczne niezręczności w toku gry, by sprzeczne sądy pobudziły część publiczności i kompletnie zrujnowały dramatyczny efekt słynnej sceny. Tak właśnie się stało — wystawienie *La Bùcheronne* w listopadzie 1889 roku zakończyło się absolutną klęską, kompletną kląpą, okazją dla pozbawionej skrupułów krytyki. A przecież prezentowano już w tym przybytku Moliera dzieła niełatwe w odbiorze; publiczność zawsze musi się oswoić z tym, co jest nowe. Dowodem na to jest fakt, że kolejne wystawienia *La Bùcheronne* przebiegały w atmosferze dużo spokojniejszej, a oklaski stawały się coraz częstsze. Jednak Charles Edmond był zdruzgotany po tym, co uznał za swą ostateczną klęskę: poprosił więc Claretie'go, by zdjął tytuł z afisza po zaledwie 6 przedstawieniach, mimo iż sztuka zaczynała się bronić. W roku 1899 Adrien Hébrard, dawny kolega Charles'a Edmonda z czasów „Le Temps”, powiedział w mowie pogrzebowej o Chojeckim oraz o tym wydarzeniu:

Dręczyła go zbyt często szlachetna ambicja. Kochał sławę i nie mógł zrealizować wszystkiego, o czym marzył. Jego ostatnia rana nigdy się do końca nie zablźniła. Będąc utalentowanym i oklaskiwanym autorem dramatycznym, porwał się na temat niebezpieczny, być może niewykonalny, i nieubłagana publiczność dowiodła mu, że się pomylił. Zataczał się niczym garncarz, który, pragnąc włożyć w ostatnie dzieło swego życia to, co najlepsze z jego doświadczenia i sztuki, ujrzał, jak jedyna waza

⁴¹ Warto podkreślić, że w czasach *La Bùcheronne* był to zabieg eksperymentalny i zarezerwowany wyłącznie dla beznadziejnych przypadków.

pęka nagle wśród płomieni. Sposepniał na zawsze, gdyż stracił zaufanie do siebie samego. (Hébrard 1899)

U schyłku swego życia, mając 67 lat, Charles Edmond porzucił scenę, którą kochał od najwcześniejszej młodości. W dekadzie, która była jeszcze przed nim, poświęcił się swej drugiej pasji, pisaniu powieści⁴².

* * *

Tak prezentuje się francuska twórczość teatralna Charles'a Edmonda. Śledziliśmy krok po kroku jego karierę, która aż do owego roku 1889 nie została porzuciona pomimo licznych zajęć, których miał się Chojecki, począwszy od wojny, poprzez politykę, dziennikarstwo, zarządzanie wielką biblioteką, a skończywszy na powieści, będącej jego drugą miłością. Dzięki artykułowi Markiewicza, opublikowanemu ponad czterdzieści lat temu, oraz moim wysiłkom historiograficznym z lat 2011–2014 temat ten stanie się być może na nowo aktualny. Swego czasu Markiewicz doskonale uchwycił wielką miłość Chojeckiego do dramatis personarum oraz właściwy mu styl, obecny także w powieściach. Jednak główną wadą, która sprowadziła analizę Markiewicza na manowce, było przeświadczenie, że pasja Chojeckiego żywiła się zarówno niskimi pobudkami finansowymi, jak i uzasadnionym pragnieniem sławy. Nie jest to idea właściwa Chojeckiemu, a jej źródłem jest wyłącznie dziennik Goncourtów. Dla obu braci, którzy bardzo cenili swego przyjaciela, choć kategorycznie lekceważyli jego twórczość, teatralny sukces Charles'a Edmonda był jedynie środkiem do „zapewnienia domowej kasy”. Można tej opinii przeciwstawić kilka mocnych argumentów. Jeśli motywację stanowić miałyby tylko pieniądze, lepiej było podążyć za przykładem d'Ennery'ego, tworzyć hurtowo popularne sztuki, mające od 50 do 100 wystawień, i śnić o posiadaniu dworku przy alei Focha. Charles Edmond, mimo iż nie pobierał pensji w „Le Temps” (jedynie od czasu do czasu otrzymywał wynagrodzenie za felietony), osiadłszy we Francji, korzystał z godnej pensji urzędnika Senatu (włącznie z mieszkaniem służbowym), miał więc dość pieniędzy na życie, i to dość wygodne. Dzięki wystawie powszechnej w roku 1867, podczas której jego zaangażowanie zostało hojnie wynagrodzone przez wicekróla Egiptu, mógł sobie wystawić dworek w Bellevue, którego tak bardzo zazdrościli mu Goncourtowie. Liczni byli zresztą biesiadnicy, którzy zasiadali przy tamtejszym stole.

⁴² Opublikował rok po roku trzy powieści: *Paul Rochebert* (1891), *Jean Dhasp* (1892), *La maison J.-R. Cossemant* (1893), do których po pięciu latach dołożył jeszcze jedną, ostatnią — *Le neveu du comte Sérédine* (1898).

Podczas oblężenia Paryża dom został splądrowany i ograbiony. Prawdą jest, że koszt naprawy domu⁴³ oraz czasowa utrata pracy w Senacie sprawiły, że Charles Edmond i jego rodzina doświadczali przez kilka kolejnych lat kłopotów finansowych. Dlatego w okresie od wystawienia *La Baronne* (1871) do wystawienia *Elsy* (1874) niewielkie dochody, które Chojecki otrzymywał z teatru, były istotne dla gospodarstwa domowego. Po *Elsy*, jak widzieliśmy, zaangażowanie teatralne zamarło na piętnaście lat. Nie można więc twierdzić, że główną motywacją Charles'a Edmonda w teatrze było poszukiwanie zysku w sposób, po który tak udatnie sięgał jego przyjaciel d'Ennery. Kwestia ta mogłaby ewentualnie dotyczyć okresu sprzed 1871 roku. Jednak czy Charles Edmond pożądał bogactw? By odpowiedzieć na to pytanie, sięgnijmy do jego własnego „Oświadczenia szkód poniesionych na ulicy Thybilles nr 15bis po wojnie 1871 roku”⁴⁴. Szczegółowy spis strat materialnych, by mógł być w ogóle rozpatrywany, nie wymienia ani jednej luksusowej rzeczy. Elementy najdroższe to biblioteka, którą oszacowano na około 12 000 obecnych euro, oraz piwnica z wybornymi winami, oszacowana na drugie tyle — co ciekawe, Charles Edmond właściwie w ogóle nie pił alkoholu. Te informacje wraz z tym, co wiemy dziś o życiu Charles'a Edmonda, potwierdzają, że poza czasem Komuny Paryskiej gospodarstwu w Bellevue niczego nie brakowało, co więcej — jego mieszkańcy wiedli zupełnie normalną egzystencję na poziomie średniozamożnego mieszczaństwa, pozbawioną ekstrawagancji, bez potrzeby wystawnego życia, ale i bez skąpstwa. Doprawdy trudno zrozumieć, czego mogli mu zazdrościć Goncourtowie, niemający na utrzymaniu dzieci i wygodnie urządzieni w bogatej dzielnicy Auteuil.

Gdybyśmy teatralną pasję Chojeckiego, ale i jego pasję do sztuki w ogóle, zredukowali wyłącznie do tego, co ludzkie, zostałyby nam „poszukiwanie sławy” przez autora. Nie jest jednak moim celem podejmowanie kwestii, filozoficznej i psychologicznej zarazem, czyniącej z artysty Narcyza pochłoniętego tworzeniem i nieustannie pożądanego zaszczytów. Jest to po trosze, i bez przerysowania, właściwe wszystkim artystom, dlatego właśnie lubią być oklaskiwani. Przypomnijmy jednak, że w teatrze w pierwszej kolejności oklaskuje się aktorów, a potem geniusz twórcy. Wiemy, że tryumfy Charles'a Edmonda były skromne, a oklaski go nie interesowały. Swą największą radość odnajdywał w dziele doskonale pomyślanym i wykonanym, w samotnej kontemplacji artysty usatysfakcjonowanego własną kreacją. Komplementów i umizgów krytyki *a posteriori* nie postrzegał jako prawdziwej nagrody. Często w artystycznej ekspresji, a mówimy

⁴³ Koszt prac, który Charles Edmond przedstawił władzom miejskim w Meudon, wyniósł 7964,36 franków (czyli od 25 000 do 40 000 obecnych euro) — por. kolejny przypis.

⁴⁴ Zob. Desurvire 2013: V 236; koszt szkód został oszacowany na poziomie 33 567 franków (czyli od 100 000 do 170 000 obecnych euro).

tu o prawdziwych twórcach, całkowicie pochłoniętych przez własne światy, tylko proces prowadzący od idei do jej realizacji jest jedynym wynagrodzeniem. Dlatego wystawienie *La Bûcheronne* było niepowetowaną porażką już pierwszego wieczoru, mimo iż sztuka mogła być dalej grana, z powodu pospiesznej reakcji publiczności i ku rozpaczcy Claretie'ego, który uszanował wolę przyjaciela, by położyć kres wystawianiu dzieła.

Irracjonalne poszukiwanie sławy? Bez wątpienia, ponieważ Charles Edmond chciał nie tylko podbić wielkie sceny, ale i obsadzić w swych sztukach najbardziej utalentowanych aktorów, których te sceny rodzą. Stąd ta niecodzienna między nimi zażyłość. Musiał w nich widzieć żywe wcielenia swych postaci, jak tego niegdyś doświadczył w krótkiej przygodzie z tragiczką Rachelą, która w odległych wspomnieniach pozostała jego muzą. Jeśli było w tym jakieś tajemne poszukiwanie sławy — poprzez scenę i aktorów wykorzystanych jako *środek* ekspresji oraz forpoczta — to trzeba także podkreślić, że Charles Edmond potrafił poświęcić się dla tych, których uznawał za godniejszych od siebie. Tak było w przypadku George Sand i jej *Mlle la Quintinie* oraz Leconte'a de Lisle'a i *Les Erinnyes*, niezależnie od konsekwencji, które już znamy. Gdyby były to jednak próby udane, nie wiadomo, o jaką nagrodę Chojecki mógłby się upomnieć, ponieważ jego nazwisko w kontekście tych sztuk nie było nawet wspomniane. Trudno sobie nawet wyobrazić, w jaki sposób te dwie sławne postaci mogłyby mu się odplacić, jeśli nie przyjaźnią i szacunkiem, które były głębokie i trwałe już wcześniej. Można jednak wytłumaczyć to upodobanie do pomagania genialnym pisarzom faktem, że w sobie samym nie dostrzegał właściwej im wielkości. Trzeba też dodać, że bliskie kontakty (choć bez żadnej poufałości) z Sand, Flaubertem i licznymi cenionymi postaciami, jak Turgieniew, Hugo czy Sainte-Beuve, mogły go wyleczyć z wszelkiej próżności.

Kluczem do zrozumienia Chojeckiego jest świadomość tego, że był to człowiek nieustannie wątpiący we własny talent, niezależnie od tego, czy chodziło o powieść, czy o teatr. Jest tylko jeden krok od wrodzonej skromności, która nie jest zaletą wszystkich ludzi, do chorobliwych wątpiwości, być może autodestrukcyjnych. Przypomnijmy sobie, jak przeżył zdjęcie z afisza sztuki *LAfricain*, co pisał do Sand na temat *Elsy* i w jaki sposób poświęcił *La Bûcheronne*. Działo się to bez pragnienia walki i osiągnięcia sukcesu, które jest charakterystyczne dla autorów teatralnych mniej przejmujących się konwenansami i układami politycznymi.

Słabym punktem w pancerzu tego wojownika było to, że nie wybrał on kariery dramatopisarza jako jedyne go zajęcia bądź źródła zarobku. Jego stanowisko w Senacie oraz trwająca aż do wojny w 1870 roku przyjaźń z księciem Napoleonem stanowić mogły w tym przypadku pierwszą przeszkodę. Nie byłoby w dobrym

tonie, a mogłoby być nawet ryzykowne, tworzenie sztuk, które stronnicy cesarza mogliby uznać za nieprzyzwoite bądź rewolucyjne. Dobrze ilustruje to afera z *Mlle la Quintinie*. Co więcej, bardzo wpływała pozycja Chojeckiego w „Le Temps”, dzienniku cenionym zwłaszcza przez wzgląd na cotygodniową kronikę teatralną, stanowiła drugą, jeszcze istotniejszą przeszkodę — nie pozwalała mu bowiem na uleganie „złemu smakowi” w sensie, jaki nadany mu został przez mieszczaństwo lub tych, którzy usiłowali wyeliminować go z redakcji, a nawet z zawodu, ponieważ przeciwników bądź zazdrośników mu nie brakowało.

Mając świadomość tych przeciwności, nie możemy jednak twierdzić, że Charles Edmond zaangażował się jedynie połowicznie, jako dyletant, w teatralną przygodę. Trzeba w tym widzieć raczej siłę jego geniuszu, także w dziedzinie powieści. Mimo iż jego życie w Paryżu było podzielone między te różne sfery, a on sam spędzał większą część swego czasu z dala od domowego ogniska, jego przywiązanie do wartości oraz wierność małżeńska nie pozwalały mu prowadzić życia typowego dla artystów i twórców. Obcowanie z aktorkami, pociągającymi i trochę nieokrzesanymi, obowiązkowa obecność na teatralnych przedstawieniach, korumpowanie krytyków prasowych, salonowe życie, rozsiewanie plotek, narady polityczne i towarzyskie spotkania przy obiedzie — nic z tego nie przeniknęło do sposobu, w jaki Charles Edmond prowadził swe interesy.

Ten dystans można wytłumaczyć doświadczeniem głębokiego życiowego bólu. Z jednej strony Charles Edmond, którego prawdziwe nazwisko brzmiało Chojecki, nigdy nie zapomniał o Polsce. I jakżeby mógł? Jego wpływy w „Le Temps” oraz w otoczeniu księcia Napoleona (aż do roku 1870) wyleczyły go z wszelkiej egoistycznej ambicji, rozumianej jako żądza władzy, zwłaszcza po tym, jak odmówił udziału w rewolucji. Jak w Warszawie za czasów swej młodości, tak i teraz jego szalona pasja dla sztuki dramatopisarskiej mogła być realizowana jedynie w zgodzie z subtelnymi ograniczeniami nakładanymi nań przez patriotyczny obowiązek. Nie można inaczej wytłumaczyć jego przywiązania do dziennikarstwa bez gaży, jego przyjaźni z kontrowersyjnym kuzynem Cesarza oraz tego, że wybrał pracę w administracji jako... źródło zarobku i gwarancję bezpieczeństwa. Nawet po upadku Napoleona Charles Edmond powrócił na swe stanowisko w Senacie. Odradzająca się władza zawsze mogła na niego liczyć. W tym kontekście jasna staje się długa przyjaźń z Louisem Blanc, a potem także z Georges'em Clemenceau. Na ostatnim etapie swego życia Chojecki czuł się, niestety, zbyt doświadczony przez stulecie, w którym przyszło mu żyć, przez dwa wygnania oraz sytuację w Europie, która przyznała rację Rosji i porzuciła jego zniszczony kraj, by mógł odnaleźć spokój i smak twórczości teatralnej. Przyszłość jego państwa nie zależała już od niego, trzeba było, by odpowiedzialność za nią przejęły kolejne pokolenia.

Poczyniwszy to spostrzeżenie, zakończmy uwagą, że francuska twórczość teatralna⁴⁵ Charles'a Edmonda jest godna uwagi, choć póki co pozostaje słabo znana. Nie chodzi przy tym o przywrócenie należnej czci niedocenionemu geniuszowi, jeszcze mniej o wychwalanie niedojrzałych dzieł przez wzgląd na historię, ale o odkrycie ważnej osobowości i dzieła teatralnego minionych czasów, któremu nie sposób odmówić zalet, siły oraz doskonałego smaku. Odnajdujemy w nim przecież bogatą galerię kobiecych postaci, co powinno się dziś raczej podobać. Kobiet o silnym charakterze, wymagających i twardych, o szlachetnym sercu i zamiarach, które stają się ofiarami samych siebie bądź niegodziwych zdrajczyń; dziewcząt, które należy ocalić przez obrzydliwymi machinacjami i którym zwrócić trzeba utraconych małżonków. Z kolei bohaterowie mężczy, niezbyt liczni w imponujących rolach, podążają głównie za kobietami i ulegają, chcąc nie chcąc, losowi, nad którym w ogóle nie panują. W tym sensie można stwierdzić, że twórczość Charles'a Edmonda ma zdecydowanie feministyczny charakter — w sensie, jaki temu słowu nadawano w jego epoce, bez żadnych współczesnych nam odmian feminolatrii. W tym sensie możemy stwierdzić, że George Sand, pominiawszy ich pisarską współpracę, stanowiła dla polsko-francuskiego autora nie tylko muzę, której zawdzięczał inspirację, ale także nieocenioną doradczynię, zarówno w sprawach serca, jak i rozumu.

Przełożył z języka francuskiego Piotr Śniedziewski

BIBLIOGRAFIA

- Chaplain Jacques (2013).** [Rec.:] *Emmanuel Desurvire, „Karol Edmund Chojecki, polski patriota, podróżnik, żołnierz, poeta, dramaturg, powieściopisarz, publicysta”*. Przeł. Joanna Rażny. „Prace Polonistyczne”, nr 68. S. 198–204.
- Chaplain Jacques (2014).** [Nota o książce:] *Emmanuel Desurvire, „Karol Edmund Chojecki, polski patriota, podróżnik, żołnierz, poeta, dramaturg, powieściopisarz, publicysta”*. Przeł. Joanna Rażny. „Prace Polonistyczne”, nr 69. S. 223–225.
- Charles Edmond (1857).** *La fiorentina: dramma in cinque atti*. Traduzione e riduzione di Francesco Riva. Milano: Borroni e Scotti.
- Charles Edmond (1863).** *Vláda a láska, drama v paterujednání*. Přeložil František Ladislav. Praha: Pošíšil.
- Charles Edmond (2014).** *Charles Edmond Chojecki. Théâtre*. Édition préparée par Emmanuel Desurvire. Wydawnictwo lulu.com.

⁴⁵ Zob. przygotowaną przez piszącego te słowa pełną reedycję z roku 2014, w której ukazały się także dwie niepublikowane dotąd sztuki (*Elsy* oraz *La Búcheronne*) — Charles Edmond 2014.

- Chojecki Artur (1937). [Biogram:] *Edmund Franciszek Maurycy Chojecki*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 3. Red. Jan Brożek, Franciszek Chwalczewski. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Desurville Emmanuel (2013–2014). *Charles Edmond Chojecki. Patriote polonais, explorateur, soldat, poète, dramaturge, romancier, journaliste, bibliothécaire...* T. 1–6. Wydawnictwo lulu.com.
- Desurville Emmanuel (2014). *Charles Edmond Chojecki, l'Œuvre et la Vie*. Wydawnictwo lulu.com.
- Flaubert Gustave (1991). *Correspondance*. T. 3. Édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau. Paris: Gallimard.
- Gautier Théophile (1855). *La Florentine...* „Moniteur Universel”, 3 grudnia.
- Hébrard Adrien (1899). *Discours aux obsèques de M. Charles Edmond (extrait)*. „Le Petit Temps”, 5 grudnia.
- Markiewicz Zygmunt (1971). *Francuska twórczość teatralna Edmunda Chojeckiego*. „Pamiętnik Teatralny”, z. 2. S. 223–238.
- Proudhon Pierre-Joseph (1855). [*List do Charles'a Edmonda z 29 listopada 1855 roku*]. „La Presse”, 3 grudnia.
- Saint-Victor Paul de (1855). *Théâtres*. „La Presse”, 2 grudnia.
- Saint-Victor Paul de (1858). *Théâtres*. „La Presse”, 13 czerwca.
- Saint-Victor Paul de (1860). *Théâtres*. „La Presse”, 12 sierpnia.
- Sarcey Francisque (1871). *Chronique théâtrale*. „Le Temps”, 27 listopada.
- Sarcey Francisque (1873). *Chronique théâtrale*. „Le Temps”, 24 lutego.

Emmanuel Desurville

FRENCH THEATRICAL WORKS OF CHARLES EDMOND
(summary)

We describe the French-theater works of Charles Edmond Chojecki and associated career. Through his legacy of nine pieces, we highlight his evolution in dramatic concepts, his occasional collaborations, his high successes and failures, what the critics had to say, and moreover, his prime relation with his first friend and advisor, George Sand.

KEYWORDS

Karol Edmund Chojecki; Odéon; Comédie-Française; 19th century; George Sand

Maria Gołębiewska

HENRI BERGSON A KAROL IRZYKOWSKI —
INSPIRACJE I PARALELE

SŁOWA KLUCZOWE

życie; duch; materia; rzeczywistość; komizm; kinematografia

Celem artykułu jest wskazanie inspiracji koncepcjami Henri Bergsona, które odnajdujemy w pracach Karola Irzykowskiego — jako deklarowane wprost bądź obecne *implicite*. Inspiracje te są łatwo dostrzegalne w *Dziesiątej Muzie*, ale także we wczesnych artykułach Irzykowskiego, jak też w *Patubie*. Z kolei późna książka Bergsona, dotycząca religii i moralności (*Les Deux sources de la morale et de la religion*, 1932) okazuje się bliska tez klerkowskich, które odnajdujemy także, jako deklarowane wprost, u Irzykowskiego. Trzeba podkreślić, że Irzykowski znał książki Bergsona przede wszystkim dzięki ich polskim tłumaczeniom i wydaniom — właśnie do nich odwołuje się w swoich komentarzach (Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 1900, polskie wydanie w roku 1902; Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, 1907, wydana po polsku w roku 1911). Natomiast praca Bergsona, której tezy można również odnaleźć w pismach Irzykowskiego — *Materia i pamięć* (*Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps*

à l'esprit, 1896) — ukazała się w polskim tłumaczeniu dopiero w roku 1926. Być może zbieżność zawartości wskazanych prac jest wynikiem dobrego zaznajomienia się Irzykowskiego z ówczesnymi prądami intelektualnymi i dyskusjami, a chodzi tu przede wszystkim o ważne zagadnienie rzeczywistości, ujmowane wówczas przez Bergsona (oraz przez zaprzyjaźnionego z nim Williama James'a) jako jedno z podstawowych zagadnień filozoficznych. Można zatem mówić o inspiracjach koncepcjami Bergsona, deklarowanych przez polskiego intelektualistę, ale zarazem o paralelach tez i koncepcji obu myślicieli. Dodajmy, iż Bergson urodził się w roku 1859 i był o około czternaście lat starszy od Irzykowskiego, urodzonego na początku 1873 roku — łączyła ich, mimo geograficznej odległości, wspólnota edukacji, lektur i dyskusji, znanych dobrze Irzykowskiemu dzięki opiniom i komentarzom publikowanym wówczas w prasie.

Podobieństwa i różnice

Zestawmy wstępnie tezy Karola Irzykowskiego z tezami Henri Bergsona, by wyznaczyć obszar podobieństw i odmienności ich koncepcji. Bergson dokonał krytyki intelektu („jaźni płytkiej”), któremu przeciwstawił instynkt jako związany z tym, co nieświadome, oraz intuicję — sposób poznania charakterystyczny dla „jaźni głębokiej”. Kategorię rzeczywistości uczynił podstawowym pojęciem swojej filozofii, a rzeczywistość wedle niego, dana nam w codziennym oglądzie i poznaniu świata, byłaby złożona, zróżnicowana, dynamiczna, ale całościowa. W *Materii i pamięci* Bergson rozpatrywał zagadnienie relacji materii (tego, co przestrzenne) i ducha (tego, co czasowe) na przykładzie pamięci, wskazując ich dopełniający się charakter właśnie w odniesieniu nie tyle do bytu (poszczególno, jednostkowego), ile do owej rzeczywistości jako pewnego ogółu bytów. Bergson pisał:

Ta książka stwierdza rzeczywistość ducha, rzeczywistość materji i stara się oznaczyć stosunek jednego do drugiego na konkretnym przykładzie, na przykładzie pamięci. Jest zatem wyraźnie dualistyczną. Lecz z drugiej strony, rozpatruje ona ciało i ducha w ten sposób, że ma nadzieję znacznie złągodzić, jeżeli nie usunąć, trudności teoretyczne, które zawsze wzbudzał dualizm (Bergson 1926: V)¹.

Bergson rozpatruje tu bowiem „materję przed rozłożeniem jej, dokonywanem przez idealizm i realizm, na jej istnienie i na jej pozór” (Bergson 1926: VII).

¹ Henri Bergson, *Słowo wstępne do wydania siódmego*. Zachowuję pisownię z pierwszego wydania książki, cytowanego tu przeze mnie.

W książce tej pojawia się opozycja mechanizmu i dynamizmu, obecna również później w myśli Bergsona — mechanizmu powoływanego przez człowieka, by opanować dynamizm przyrody i jej nieprzerwany ruch. Bergson formułował swoją własną, witalistyczną filozofię życia, znając tezy niemieckiej filozofii, łączącej pojęcie życia z tym, co tworzone i współtworzone przez człowieka — z kulturą jako sferą specyficznie ludzkiego „świata życia”. To zestawienie witalizmu i kulturalizmu znajduje swój wyraz w jego koncepcjach „ewolucji twórczej” oraz „pędu życiowego”, który ostatecznie kierowałby człowiekiem, również w jego działaniach twórczych. W późnej książce na temat moralności i religii Bergson po raz kolejny wraca do tezy na temat prymatu jaźni głębokiej wobec jaźni płytkiej, ale odniesionej — tym razem — do kwestii moralności i wiary religijnej. Pojawiają się tam postulaty dotyczące społeczeństwa otwartego i religii dynamicznej, a ponownie zostaje podkreślona ciągłość trwania rzeczywistości.

Właśnie późne tezy Bergsona pozwalają zadać pytanie o bliskość myśli jego i Irzykowskiego, bo pozornie obu dzieli tak wiele. Irzykowski jako zdeklarowany intelektualista zdaje się odległy od Bergsona, który jednak — deklarując jakże inne tezy i formułując jakże odmienne postulaty — odkrywa, że we własnym życiu wypełnia pewną misję. Można o niej powiedzieć, iż była bliska ideałów klerkowskich. Bowiern, jak łatwo zauważyć, Bergsona własne życie było życiem zdyscyplinowanego akademika i badacza, regularnie pochylającego się nad lekturami i białą kartką papieru do zapisania.

W pismach Irzykowskiego znajdujemy komentarze na temat *Ewolucji twórczej* i *Śmiechu* Bergsona. Jednak łatwo dostrzegalne paralele dotyczą, na przykład, przeciwstawienia instynktu i intelektu oraz mechanizmu i dynamizmu, które odnajdujemy — poniekąd powtórzone — w *Patubie* Irzykowskiego jako opozycję „pierwiastka pałubicznego” i „pierwiastka konstrukcyjnego”. Irzykowski, podobnie jak Bergson, rozpatrywał relację ducha i materii w odniesieniu nie tyle do bytu poszczególnego, jednostkowego, ile do rzeczywistości jako dynamicznego ogółu, całości bytów w ich dynamicznym trwaniu i stawaniu się. Obu myślicieli łączą też podejmowane próby wyjścia poza dualistyczne stanowisko metafizyczne i psychofizyczne. Jednak Irzykowski rozpatrywał pojęcie życia, odwołując się nie tylko do Bergsona, ale i do Georga Simmla — do niemieckiej, kulturalistycznej filozofii „świata życia”, mającej swe inspiracje w pracach Wilhelma Diltheya. Irzykowski — jak wiadomo — był zdeklarowanym intelektualistą, według którego to konstrukcja i język (pojęcie i mowa jako czyn) wieńczy poznanie i bycie człowieka w świecie tak przyrody, jak kultury. Odmienne niż Bergson, zakładał za Leonem Chwistkiem pluralizm, wielość owych „światów przeżywanych” jako wielość rzeczywistości, dopiero wtórnie ujmowanych w ich pewnej złożonej jedności czy zróżnicowanej wewnętrznie całości.

Filozofia życia — witalizm a kulturalizm

W tekstach i książkach Karola Irzykowskiego można odnaleźć wprost wskazywane inspiracje przede wszystkim filozofią niemiecką — myślą Geорга W.F. Hegla i Arthura Schopenhauera, filozofią życia — Wilhelma Diltheya i Geорга Simmla oraz empiriokrytycyzmem Richarda Avenariususa i Ernsta Macha. Pojęcia, które odnajdujemy w pismach Irzykowskiego, pochodzą właśnie z owych dwóch źródeł — z niemieckiego idealizmu (duch według Hegla i Schellinga, zagadnienia konstrukcji) oraz z filozofii życia, ale także z fenomenologii (pojęcie korelatu, koncepcja intencjonalności, konstytucji przedstawienia i sensu). Konsekwentne stanowisko teoriopoznawcze Irzykowskiego — jego deklarowany racjonalizm i intelektualne nastawienie wobec potocznego myślenia — można rozpoznać jako pokrewne koncepcjom neokantyzmu w teorii poznania z dominacją racjonalizmu. Dodatkowo jeszcze Irzykowski, podobnie jak Ernst Cassirer, ujmował kulturę jako zespół form symbolicznych, znaczeniowych, i podobnie jak Heinrich Rickert uważał refleksję humanistyczną i historyczną za wiedzę zindywidualizowaną i spersonalizowaną. Trzeba zaznaczyć, że tezy ontologiczne Irzykowskiego miały za punkt wyjścia teoriopoznawcze założenia, przede wszystkim założenie nowożytnych filozofów (między innymi Immanuela Kanta), iż przedmiot poznania zależy od poznawczego — percepcyjnego i inteligibilnego ukształtowania podmiotu poznającego. Zgodnie z założeniami neokantyzmu, jak i empiriokrytycyzmu Irzykowski przyjmował, że przedmiot poznania jest konstruktem procesów poznawczych, przede wszystkim świadomości.

Trzeba dodać, że filozofia Hegla była rozważana przez Irzykowskiego dzięki jej interpretacjom, zawdzięczanym Friedrichowi Hebbłowi, kulturalistycznej filozofii życia, ale też późniejszym reinterpretacjom, dokonywanym między innymi przez Stanisława Brzozowskiego. Jak wiadomo, to właśnie odwołując się do tez Brzozowskiego, autor *Czynu i słowa* występował przeciw traktowaniu czynu — działania w opozycji do słowa i procesów myślenia. Wykraczając poza tezy retoryki, zapowiadał w ten sposób koncepcje rozpatrujące język w jego aspekcie performatywnym jako instrument nie tylko oddziaływania na odbiorcę, ale działania jednostkowego i społecznego. Może też zaskakiwać, że to właśnie w kontekście myśli Brzozowskiego pojawia się u Irzykowskiego nazwisko Henri Bergsona. Irzykowski pisał bowiem: „Brzozowski, jako uczeń Bergsona i Sorela, jest zajadłym oskarżycielem myśli” (Irzykowski 1980: 494, *Stanisław Brzozowski*) i przeciw postawie racjonalizmu kieruje on argumenty na rzecz irracjonalizmu (Irzykowski 1980: 455, *W kształt linii spiralnej*). I właśnie za Brzozowskim Irzykowski powtarzał: „racjonalizm posługuje się irracjonalizmem jako narzędziem” (Irzykowski 1980: 455), podkreślając jednak, że to racjonalizm jest celem. Irzy-

kowski przejął od Brzozowskiego koncepcję „czynu”, który sam pojmował przede wszystkim jako „czyn intelektualny”. Jednak równocześnie pisał: „Choć niby jestem racjonalistą, ale wiem bardzo dobrze, co to jest pierwiastek irracjonalny, bo mieszkam wespół z nim w jednym ciele” (Irzykowski 1998, II: 176). Irzykowski argumentował: „Brzozowski zarzucał mi racjonalizm mimo *Pałuby*. Nie rozumiał. Właśnie jako twórca szukam w pozornym porządku nieporządku, irracjonalności, pałubiczności”, ale „dla mnie jedyną instancją porządkującą jest rozum i on lubuje się w tych deseniach absurdu” (Irzykowski 1998, II: 181). W pismach Irzykowskiego nie pojawia się jednak odwołanie do Bergsonowskiego instynktu, choć pojęcie życia wykracza poza kulturalistyczne jego pojmowanie.

Natomiast można powiedzieć, że to witalistyczna filozofia życia Bergsona jest punktem odniesienia własnego ujmowania przez Irzykowskiego takich pojęć, jak „życie” i „materia”. Według Irzykowskiego „życiem jest wszystko, a więc i jego przezwyciężenie oraz przeciwstawienie się mu” (Głowała 1972: 42). Życie jest przez niego zatem rozpatrywane nie jako ściśle materialne bądź biologiczne aspekty ludzkiego istnienia, lecz jako to, w czym człowiek uczestniczy i co zarazem tworzy. Autor *Czynu i słowa* zauważał, iż w koncepcjach Bergsona można dostrzec „lekceważenie obiektywnych treści życia na rzecz życia jako procesu”, a „życie pożera tu niejako wszystkie swoje treści, chciałoby się niejako objawić ponad nimi” (Irzykowski 1998–1999, I: 417, *Simmel*). Przypomnijmy, że Bergson w *Ewolucji twórczej* pisał:

Materia czy duch — rzeczywistość objawiła nam się jako wiekuiście stawanie się. Tworzy się ona i rozkłada, ale nie jest nigdy czymś gotowym. Oto intuicja, którą zdobywamy o duchu, gdy usuwamy zasłonę dzielącą nas od naszej świadomości. To samo ukazałby nam w materii umysł, a nawet zmysły (Bergson 1957: 239).

Natomiast zdaniem Irzykowskiego określenie ducha i materii jako dwóch elementów, dopełniających się w owej „rzeczywistości” (danej w różnych jej odmianach), to zarazem określenie tego, co je łączy i co pośredniczy między nimi, czyli człowieka. Człowiek w ujęciu Irzykowskiego jest pewnym specyficznym bytem, który — z jednej strony — jest poddany sferze materialnej, „pierwiastkowi pałubicznemu”, nie dającemu się opanować ani na zewnątrz, ani w człowieku samym (nieświadomość). Z drugiej zaś strony, człowiek jest bytem racjonalnym, a rozum wydaje się w człowieku właściwym przejawem ducha. Jednak równocześnie materia jest warunkiem realizacji przez człowieka tego, co duchowe, tworzywem i narzędziem działania ludzi. Irzykowski bowiem zakłada autonomiczną wobec materii sferę ducha, czyli rozumnej świadomości w ogóle. Owa transcendentna sfera „ducha”, byłaby dana rozpoznaniu o tyle, o ile mani-

festuje się w „rzeczywistości” właściwej człowiekowi, czyli w kulturze poddanej racjonalnemu „pierwiastkowi konstrukcyjnemu”. To w kulturze — dzięki działaniom człowieka — łączy się to, co duchowe i rozumne, z tym, co materialne, i to kultura jest miejscem aktywności człowieka, który jako specyficzny byt pośredniczy między tym, co duchowe i tym, co materialne. Mimo prymatu i przewagi ducha nad materią, to materia — wedle Irzykowskiego, podobnie jak u Bergsona — okazuje się konkretnym i niezbywalnym narzędziem realizacji duchowych zamierzeń człowieka, czyli codziennego odmieniania zastanego świata: powoływania nowych bytów i ich reprezentacji, dokonywania symbolizacji, nadawania sensów i znaczeń, które wykraczają poza materię i konkret ku temu, co ogólne i abstrakcyjne. W ten sposób człowiek tworzy, właściwy sobie, ów „świat życia”, czyli pewne specyficzne dla człowieka uniwersum, nazywane potocznie „rzeczywistością”.

Trzeba podkreślić, że Irzykowski posługuje się terminologią, jaką odnajdujemy między innymi w *Ewolucji twórczej* Bergsona — przede wszystkim opozycją materii i ducha, rozważaną w odniesieniu nie do dotychczasowej tradycji filozoficznej z ontologiczną charakterystyką bytu, ale do kategorii „rzeczywistości”. Kategoria rzeczywistości była obecna w filozofii Kanta (ujmowała to, co rzeczowe), ale na nowo została określona przez filozofię życia i przez pragmatyzm. Wedle przedstawicieli tych dwóch nurtów rzeczywistością byłaby aktualna, terażniejsza całość świata życia i doświadczeń ludzi, a nawet specyficznie ludzki „świat życia”. To ostatnie rozumienie terminu „rzeczywistość” znajdujemy tak u Diltheya, który pojmuje kulturę jako „świat życia”, jak i u Bergsona. Według niego rzeczywistość, czyli „świat życia”, to świat poddany prawom przyrody — biologicznym, fizjologicznym, fizycznym etc., które usiłuje ująć i opisać nauka (fizyka i chemia — badają wyabstrahowane elementy — analogicznie do „metody kinematograficznej”). Takie szerokie pojmowanie rzeczywistości, stowarzyszone z dualistycznym ujmowaniem ducha i materii, odnajdujemy właśnie w pismach Irzykowskiego. Jednak — w przeciwieństwie do monistycznego zamierzenia Bergsona, tak jawnie deklarowanego we wczesniej książce *Materia i pamięć* (1896) — Irzykowski w swoich pracach waha się między stanowiskiem dualizmu metafizycznego i psychofizycznego a stanowiskiem pluralizmu monistycznego — wielości bytów, łączących, jednoczących i uzgadniających w sobie to, co duchowe i to, co materialne. Trzeba dodać, iż autor *Pałuby* zakładał wiele „postaci” rzeczywistości — rzeczywistości, na które składają się byty jednostkowe, to, co istnieje, jak też reprezentacje poznawcze, przedstawienia bytów. Byłaby to, między innymi, rzeczywistość kultury jako specyficzny człowiekowi „świat życia”, ale również „rzeczywistości empiryczne” jednostkowych doświadczeń poszczególnych podmiotów, których świadectwem byłyby, na przy-

kład, reprezentacje literackie. Jak już wspomniano, stanowisko Irzykowskiego dotyczące statusu rzeczywistości i bytu — stanowisko ontologiczne wykracza poza tezy dualizmu metafizycznego ku pluralizmowi (dyskusja z tezami Leona Chwistka). Co więcej, Irzykowski usiłuje pogodzić stanowisko pluralizmu metafizycznego z koncepcjami monizmu, rozpatrując jedność i jedyność złożonych bytów jako elementów składających się na różne rzeczywistości. Dlatego stanowisko samego Irzykowskiego można określić jako „pluralizm monistyczny”, podczas gdy tezy Bergsona na temat jedności i całości rzeczywistości — na którą składają się zróżnicowane byty, rozpatrywane w różnych porządkach ontologicznych i epistemologicznych — uznaje się za bliższe monizmowi.

Można powiedzieć, że Irzykowski ujmuje właściwą człowiekowi rzeczywistość kulturową i społeczną jako rzeczywistość tworzenia bytów, ale również — reprezentacji bytów, czego szczególnym przypadkiem były — wedle niego — film i kinematografia jako instrumentarium owej twórczości. To rzeczywistość kulturowa i społeczna, specyficzna dla człowieka, jest miejscem ujawniania się „pierwiastka konstrukcyjnego” i to do niej Irzykowski stosuje termin „życie”. Wykracza w ten sposób poza witalistyczne koncepcje filozofii życia — poza tezy Henri Bergsona, ale również — jak wiadomo — poza intelektualne i artystyczne programy Młodej Polski. Wydawać by się mogło, że Irzykowski, za niemieckimi koncepcjami filozofii życia — za Wilhelmem Diltheyem i za Georgiem Simmlem, ale także za fenomenologicznym ujmowaniem określenia *Lebenswelt* — pojmował „życie” w kontekście konsekwentnego kulturalizmu. Jednak pojmowanie kultury przez Irzykowskiego było tak zgodne z niemiecką, kulturalistyczną filozofią życia (mającą Kantowskie i Hegłowskie źródła), jak i z filozofią Henri Bergsona. Irzykowski bowiem polemizował z twierdzeniami Bergsona, jak i inspirował się jego witalistyczną filozofią życia; krytykował Bergsonowskie terminy „życie” i „materia”, ale stanowiły one punkt wyjścia jego własnych tez, w których ujmował kulturę jako ewolucyjny, dynamiczny, twórczy proces. Trzeba tu przypomnieć, że Irzykowskiego własne tezy mają wiele inspiracji i są złożone, wykraczając poza proste rozstrzygnięcia programów, ideologii czy myślenia potocznego. Jak już wspomniałam, kultura wedle niego to pewna całość ludzkiego „świata życia”, to przejaw związku ducha i materii, ale również splatanie się tego, co ogólne z jednostkowymi i indywidualnymi realizacjami owej ogólności. W tezach Irzykowskiego można dostrzec, iż szczególnym wyróżnikiem kultury byłaby indywidualizacja, łączona przez niego nie z materią, lecz z tym, co duchowe i rozumne. Owej indywidualizacji podlegałyby ogólne idee w poznaniu i działaniu człowieka — idee realizowane jednak z pomocą materii — narzędzia nie podlegającego takiej indywidualizacji, ale stanowiącego warunek unifikacji w „świecie życia”.

W polemikach z historycyzmem posthegłowskim Irzykowski rozpatrywał nie tylko język, ale również historię w kontekście działań, a także — zapewne za Bergsonem — w kontekście pamięci i biografii jednostkowej. Postulowana przez Irzykowskiego indywidualizacja wiedzy historycznej była zgodna z koncepcjami filozofii życia — z tezami Diltheya na temat historii jako nauki, jak i z tezami Bergsona, dotyczącymi właśnie pamięci, zawsze jednostkowej i indywidualnej. Irzykowski bezpośrednio wskazywał inspiracje Bergsonowską koncepcją czasu, ale również jego koncepcją przestrzeni (por. Irzykowski 1980: 502, *Stanisław Brzozowski*).

Komizm — mechanizm a dynamizm śmiechu

Oddzielnym tematem rozważań Karola Irzykowskiego, odnoszących się do dorobku Henri Bergsona, był komizm — zagadnienia śmiechu i humoru. Zdaniem Irzykowskiego, praca Bergsona poświęcona komizmowi jest bardzo dobrą egzemplifikacją podstawowej tezy francuskiego filozofa na temat dualizmu życia wraz z jego „dynamizmem” i „mechanizmem” — dualizmu typowego dla instytucji i organizacji społeczeństwa wraz z wytworami kultury.

Porównajmy tezy Bergsona i Irzykowskiego na temat komizmu. Bergson w swojej książce (na którą złożyła się treść wykładów, przygotowywanych wcześniej) wskazuje „siłę ekspansywną komizmu” i odróżnia komizm gestów i ruchów, sytuacyjny, słowny i charakterów. Według Bergsona śmiech ma na celu upokarzanie, obrażanie, onieśmianie — wywołanie negatywnych emocji (por. Bergson 1902: 150–151). Bergson pisał:

Widzimy, że powaga przedmiotu także nie jest rozstrzygającą. Przedmiot błahy lub poważny zawsze pobudzi nas do śmiechu, jeśli przedstawiony będzie w sposób nie wywołujący naszego współczucia. *Nieuspolecznienie* osób na scenie i *nieczułość* publiczności oto dwa najważniejsze warunki. Jest jeszcze trzeci, zawarty w tamtych, a którym zajmowaliśmy się przez cały czas naszych badań. Jest nim automatyzm (Bergson 1902: 110; podkr. H.B.).

Wedle Bergsona bowiem, w ramach życia społecznego i „mechanizmów” kultury, człowiek broni owych „automatyzmów”, które zapewniałyby stabilność i przewidywalność wszelkich działań i procesów, a narzędziem owej obrony byłby śmiech. Komiczne zatem okazuje się to, co wykracza poza owe automatyzmy:

Otóż śmiech jest po prostu wynikiem mechanizmu, którym nas obdarzyła przyroda, albo co zresztą na to samo wychodzi, długotrwałym przyzwyczajeniem życia społecznego. Wybuchu odruchowo i nie ma czasu rozglądać się zawsze kogo lub

co dotyka. Śmiech karci pewne wady mniej więcej tak, jak czasem choroba karci niektóre wybryki: dotyka niewinnych, oszczędza winnych (Bergson 1902: 150).

Jednak równocześnie śmiech zaświadczałby o pewnym „dynamizmie”, który Bergson przypisuje temu, co naturalne, nie zaś wytworzone na skutek społecznych mechanizmów. „Każda wada, każda zaleta nawet może stać się śmieszną, jeżeli człowiek objawia ją niechcący, w gestach nieświadomych” (Bergson 1902: 110), czyli wówczas gdy pewien wewnętrzny „dynamizm” podmiotu wykracza poza „mechanizm” społecznych reguł i konwencji.

Gdyby człowiek szedł za głosem duszy, gdyby nie istniały prawa społeczne ani moralne, gwałtowne wybuchy uczuć byłyby najwykleszszymi objawami życia. Użyteczność jednak wymaga, aby te wybuchy były poskromione, bo człowiek żyjąc w społeczeństwie, musi poddawać się jego prawom i przepisom. A to, co interes nam doradza, rozsądek wprost rozkazuje (Bergson 1902: 121).

Omawiając książkę Bergsona o komizmie, Irzykowski w tekście *Walka z mechanizmem* relacjonował jej treść następująco: „Dowcip, satyra, komedia są wiecznie czujnym i wszędzie wnikającym protestem tego, co żywe, co się ustawicznie przeradza, przeciw mechanizującym pierwiastkom życia” (Irzykowski 1980: 424, *Walka z mechanizmem*).

W ładnym dziełku pt. *Śmiech* (wyszło w tłumaczeniu polskim) dowodzi francuski uczony Bergson, że głównym źródłem komizmu są rozmaite zautomatyzowania społeczne, objawiające się w zwyczajach, przesądach, modach, doktrynach, urządzeniach. Przez wykrywanie komizmu już to dojrzałego, już to zawartego zarodkowo w pewnych zakątkach życia, broni się społeczeństwo instynktownie przeciw temu wszystkiemu, co pod względem duchowym chce nas wcisnąć w szablon, co jest niecelowe, niezgrabne lub martwe; dowcip, satyra, komedia są wiecznie czujnym i wszędzie wnikającym protestem tego, co żywe, co się ustawicznie przeradza, przeciw mechanizującym pierwiastkom życia. Przez takie postawienie sprawy rozminął się wprawdzie Bergson z rezultatami ustalonymi dla komizmu przez takich potentatów analizy psychologicznej, jak np. niemiecki filozof Lipps. Bergson nie zrozumiał nawet Lippsa i definicją swoją ograniczył zbytnio teren komizmu, wysunął za to na pierwszy plan moment dla tej kwestii ważny i owocny: moment społeczny. W samej rzeczy śmiech jest najdawniejszym krytykiem i buntownikiem, zakapturzonym i chytrym demokratą, zaletą jego jest to, że ‘nic nie uszanuje’, że ‘nie ma dlań nic świętego’. Wystarczy wskazać choćby społeczną rolę żartów cynicznych i — pornograficznych (Irzykowski 1980: 424–425),

o których pisał „wiedeński psycholog Freud” (Irzykowski 1980: 425). „Anarchistą, nihilistą jest śmiech” (Irzykowski 1980: 425). Natomiast według Irzykowskiego śmiech jest także sposobem angażowania się „w życie”, aby „brać w tym wszystkim żywy udział, aby się nie tylko zorientować, lecz wyrobić także pewien ideał, w imię którego feruje się humorystyczne wyroki” (Irzykowski 1980: 425–426) — „Humorysta bez takiego ideału stanie się błaznem” (Irzykowski 1980: 426). Irzykowski, omawiając tezy Bergsona, proponuje również własną interpretację komizmu: „Estetyczna wartość komizmu i humoru wpływa, jak sądzę, z dwóch źródeł. Wartościową w dziele humorysty jest albo fasada, albo materiał” (Irzykowski 1980: 426), czyli albo ustrukturuowanie, gra konwencjami, albo tematyka, coraz bogatsza i bardziej skomplikowana ze względu na bogactwo i wielobarwność życia społecznego, politycznego czy artystycznego (por. Irzykowski 1980: 425).

W książce na temat komizmu Bergson pisał również: „Powiedzieliśmy, że dowcip polega bardzo często na rozwinięciu czyjejś myśli do tego stopnia, że oznacza ona już coś wprost przeciwnego, i że w ten sposób mówiący właściwie sam wikła się w sidła własnych słów” (Bergson 1902: 89). Takie pojmowanie komizmu uwzględnia także ironię. Vladimir Jankélévitch w swojej monografii *L'Ironie* analizuje rodzaje ironii, w tym „ironię humorystyczną”, zestawioną z bardziej bezpośrednią „ironią ganiącą”, wprost krytyczną. Jankélévitch przeciwstawia stanowisko Bergsona, dotyczące owej ironii humorystycznej, stanowisku Schopenhauera (Jankélévitch 1964: 173, przyp. 1). Bergson bowiem konsekwentnie podkreśla walory krytyczne humoru, uznaje też, że humor daje możliwość ekspresji emocji negatywnych. Ujęcie śmiechu i humoru jako erupcji energii witalnej przypomina do pewnego stopnia tezy Zygmunta Freuda dotyczące dowcipu — tezy ujmujące dowcip jako wyraz tego, co skrywane w nieświadomości, a ujawniane dzięki popędowej energii. Do tez obydwu myślicieli — Bergsona i Freuda — odwoływał się ponownie Karol Irzykowski w tekście *Freudyzm i freudyści*:

Wielce interesującym byłoby zestawienie teorii Freuda o dowcipie z teorią śmiechu Bergsona. Sama definicja komizmu u Bergsona po dziele Lippsa *Komika i humor*, którego Bergson nie zrozumiał lub zlekceważył, wydaje się niewystarczająca, gdyż obejmuje tylko pewien rodzaj komizmu: maszynowość. Dziełko jego o śmiechu jest za to ważnym dla całokształtu filozofii Bergsonowskiej, która stworzyła nowy dualizm: życie i mechanizm. I Bergson, i Freud poruszają moment społeczny w komizmie, tylko gdy Bergson akcentuje, że śmiech zwraca się przeciw wszystkiemu, co w życiu jest powtórzeniem lub sztucznością (Irzykowski 1998–1999, I: 194–195, *Freudyzm i freudyści*).

Ostatecznie Irzykowski podkreślał, że analiza Bergsona, oparta na opozycji pędu życia i mechanizmu, bardzo zawęża problematykę komizmu. Dlatego jego koncepcji komizmu Irzykowski przeciwstawiał tezy Freuda, bowiem to:

Freud podnosi siłę wyzwalającą i buntowniczą śmiechu, rozumie go raczej po nietscheańsku anarchistycznie niż witalistycznie. Zauważyć zresztą warto, że Bergson w rzetelnych badaniach swoich nie zdołał utrzymać swojej tezy i musiał przyznać, że społeczna klątwa śmieśności spada także na wszystko, co się stara wyłamać spod potrzebnego dla ludzkości szablonu (Irzykowski 1998–1999, I: 195),

choć przede wszystkim „śmiejch zwraca się przeciw wszystkiemu, co w życiu jest powtórzeniem lub sztucnością” (Irzykowski 1998–1999, I: 195).

Można powiedzieć, że Bergsonowska zasada „pędu życiowego” została przez Irzykowskiego zreinterpretowana — również w odniesieniu do „mechanizmu” społecznego i „dynamizmu” natury — jako zasada aktywności dotycząca człowieka, jego jaźni oraz rzeczywistości mu danej i przez niego tworzonej. Zgodnie z takim antropocentrycznym oraz kulturalistycznym ujęciem Irzykowskiego, a inaczej niż u Bergsona, „życiem” okazuje się cała sfera aktywności człowieka, w której potwierdza on swoje wyposażenie gatunkowe albo też swoją istotę, czyli kultura jako specyficznie ludzki „świat życia”.

Kinematograf — mechanizm a dynamizm ruchu

Przyjrzyjmy się jeszcze innym aspektom Bergsonowskiej opozycji między „mechanizmem” poznawczych konstrukcji człowieka i twórców kultury, będących tego świadectwem, a „dynamizmem” natury i jej ruchliwością — dynamizmem, który manifestuje się w przypadku człowieka jako nieświadomy instynkt. W *Materii i pamięci* Henri Bergson pisał o sporach między „realistami a idealistami, lub między mechanistami a dynamistami” (Bergson 1926: XIV), uznając zarazem siebie — w owych polemikach z „mechanizmem” — za „dynamistę”. Specyficznym wytworem, potwierdzającym ów mechaniczny charakter ludzkiego poznania, byłby — według Bergsona — kinematograf jako techniczne i mechaniczne instrumentarium, na które składa się kamera oraz aparatura projekcyjna. W czwartym rozdziale *Ewolucji twórczej* Bergson charakteryzuje „kinematograficzny mechanizm myślenia i złudzenie mechanistyczne” jako sposób myślenia, ujmujący stawanie się w sposób „fałszywy”, bo polegający na wychodzeniu od poszczególnych postrzeżeń tego, co uważa się za nieruchome. Dopiero wtórnie pojawia się „złudzenie” ruchu i stawania się dzięki „mechanistycznemu składaniu”, podczas gdy to właśnie ruch i stawanie się byłoby — wedle Berg-

sona — prymarne. Tworem człowieka, potwierdzającym takie fałszywe, analityczne ujmowanie postrzeżeń, jest właśnie film — wytwór „kinematograficznego mechanizmu”, rozbijającego na poszczególne kadry ciągły ruch, by następnie dać jego wtórne świadectwo (por. Bergson 1957: 239–319). W *Ewolucji twórczej* Bergson pisał: „Filozofia zauważyła to, skoro tylko otworzyła oczy. Argumenty Zenona z Elei, chociaż zostały sformułowane z zupełnie innym zamiarem, nie mówią nic innego. Rozpatrzmy strzałę lecącą...” (Bergson 1957: 269). Według Bergsona, można by powiedzieć, że „kinematograficzny charakter naszej wiedzy o rzeczach jest wynikiem kalejdoskopowego charakteru naszego przystosowania do nich” (Bergson 1957: 268). Bergson pyta, w jaki sposób to zachodzi i odpowiada: „Z ciągłości pewnego stawania się zdjąłem szereg widoków, które powiązałem pomiędzy sobą przez ‘stawanie się’ w ogóle [...] moje ‘stawanie się w ogóle’, zawsze po samo, symbolizuje tutaj pewne przejście, z którego zdjąłem widoki migawkowe: o tym przejściu samym nic mnie ono nie uczy” (Bergson 1957: 268). Zatem konieczne jest dokonanie, niejako wtórnie wobec owej percepcji analitycznej — pewnej syntezy, którą ujmujemy jako owo „stawanie się w ogóle”, zamiast uznać i dostrzec, iż stawanie się byłoby prymarne wobec bytów uchwytywanych tu i teraz w swojej pojedynczości i wobec naszej ich percepcji.

Karol Irzykowski wprost wskazywał inspiracje tezami *Ewolucji twórczej* Bergsona, które skłoniły go do napisania *Dziesiątej Muzy* (1924). W przypisie, który pojawia się przy nazwisku Bergsona, wymienionym w tekście — przy wzmiance o jego *Ewolucji twórczej* — Irzykowski pisał: „Ta myśl stała się jedną z głównych myśli przewodnich niniejszej książki” (Irzykowski 1977: 39, przyp.). Odwołuje się tu do tezy Bergsona, właśnie z *Ewolucji twórczej*, głoszącej, iż film jest widzialnym, materialnym odpowiednikiem życia wewnętrznego i pewną konstrukcją analogiczną do prawidłowości życia psychicznego, duchowego człowieka. Można nawet dostrzec, że w *Dziesiątej Muzie* Irzykowski określa — niejako wtórnie — procesy psychiczne człowieka (wrażenie, wyobrażenie, pamięć, przypomnienie) przez porównanie z filmem i z „kinematografem”, czyli z narzędziami technicznymi, służącymi rejestrowaniu filmu i jego odbiorowi. Trzeba przypomnieć, że rozprawa *Dziesiąta Muza* jako jedna z pierwszych książek w sposób całościowy odnosiła się do nowego medium — do filmu, podejmując zagadnienia filozoficzne, a w szczególności antropologiczne. Irzykowski szedł w tym zamierzeniu śladami właśnie Henri Bergsona, a obok Béli Balázsa. Za Bergsonem Irzykowski pytał o związki filmu i „kinematografu” — jako pewnego instrumentarium realizacji filmu, ale też jego odbioru — z możliwościami percepcyjnymi człowieka, z ludzkim „aparatem” zmysłowym i psychicznym. Właśnie tych kwestii dotyczyła polemika Irzykowskiego z „kinematograficznym mechanizmem myślenia” Bergsona. Trzeba dodać, że postawa Irzykowskiego wobec tej książki Berg-

sona była niejednoznaczna, ponieważ autor *Dziesiątej Muzy* doceniał, iż Bergson zajmuje się nowym medium i podkreśla jego związek z wyposażeniem poznawczym człowieka. Równocześnie Irzykowski sprzeciwiał się traktowaniu kina jako jedynie „mechanizmu” — tworu technicznego czy przemysłowego. Chociaż sam określał kamerę jako narzędzie techniczne, naśladujące „mechanizm” ludzkiego postrzegania, to jednak — niejako w opozycji do tez Bergsona dotyczących pamięci i przeżywania czasu — uważał, iż „sumienie i w ogóle pamięć są rodzajem kinematografu” (por. Bocheńska 1975: 266). Teza ta pojawia się w pismach Irzykowskiego już w roku 1913, a więc dwa lata po wydaniu polskiego przekładu *L'Évolution créatrice*. Irzykowski odwołuje się do, znanej z filozofii nowożytnej, analogii między organizmem i mechanizmem, która była też akcentowana przez naukowy pozytywizm. Autor *Dziesiątej Muzy* uważał, że rejestrowanie dokonywane dzięki kamerze jest analogiczne do percepcji człowieka, do naszych postrzeżeńowych „mechanizmów”. Podobnie jak Bergson, uznał, iż dzięki temu film ukazuje pewne prawidłowości ludzkiego postrzegania, których nie jesteśmy na co dzień świadomi. Tezy takie powracają potem wielokrotnie i w teorii filmu, i w koncepcjach epistemologicznych (między innymi u Gilles’a Deleuze’a i Jeana Baudrillarda). Jednak Irzykowski podkreślał też, że sama rejestracja jest pewnym wyrazem przeżyć wewnętrznych człowieka, ujawnianych w relacji ze światem rejestrowanym. Można tu dostrzec założenie, iż sama obserwacja stanowi pewien proces twórczy i dlatego rejestracja filmowa — jako pewien rodzaj obserwacji — stanowi również świadectwo stanów psychicznych, towarzyszących obserwacji. Irzykowski dostrzegał w filmie — obok mechanizmu aparatu i dynamizmu rejestracji — możliwości twórcze, na przykład twórczego powiększania wiedzy i samowiedzy człowieka, co mogło być inspirowane tezami Henri Bergsona z *Ewolucji twórczej*. Jednocześnie Irzykowski zauważał, że widz odpowiada, reaguje na film przede wszystkim „fizjologicznie”, czyli oddziaływanie filmu na widza ma prymarnie charakter bodźcowy.

Oczywiste podobieństwo koncepcji Irzykowskiego do tez Bergsona znajdujemy w ujmowaniu przez nich filmu jako wyniku rejestrowania dynamicznych aspektów rzeczywistości. Jednak Irzykowski uważał film ponadto za sztukę, która ukazuje ów dynamizm rzeczywistości — za sztukę ruchu ukazującą „momenty” czy „tematy ruchowe” właściwe kinu oraz związki człowieka z dynamicznym światem w jego aspekcie materialnym. Teza ta pojawiała się wówczas także w innych teoriach filmu. Irzykowski, podobnie jak Bergson, rozpatrywał film w jego aspekcie czasowym, bowiem uważał, że służy on prezentacji przemian w czasie, które dotyczą człowieka i materii — przemian obcowania człowieka z materią. Irzykowski wprost domagał się, by treścią i tematem filmów był człowiek i jego działania, a ostatecznie jego relacje z materią, ponieważ „właściwe

zdarzenia kinowe muszą się dziać w ścisłym związku z materią przyjazną lub wrogą” człowiekowi i w tym „objawia się coś jakby metafizyczna korespondencja między człowiekiem a materią” (por. Irzykowski 1977: 65). Na dalszych stronach powtarzał: „Kino czyni widzialne to obcowanie człowieka z materią, przyjazne lub wrogie” (Irzykowski 1977: 83). Pojęcie materii, pojawiające się w *Dziesiątej Muzy*, przywodzi na myśl — po raz kolejny — jej Bergsonowskie określenia z *Materii i pamięci*, starające się wyjść poza dualizm ducha i materii. Irzykowski pisał, że istnieje pewna „wewnętrzna (immanentna) logika materii, którą kino wydobywa. Istnieje mowa materii. Ruch zaś jest granicą, na której materia styka się z człowiekiem. Jest żywym związkiem chwili i miejsca, nieustannym przechodzeniem rzeczywistości widzialnej w niewidzialną, minioną, lecz pamiętaną” (Irzykowski 1977: 68). Według Irzykowskiego film okazuje się wytworem ludzkiej potrzeby pamiętania, pozwala utrwalić obrazy tego, co nieporadnie usiłujemy zachować w pamięci. Właśnie w odwołaniu do tez Bergsona, ale równocześnie poza nie wykraczając, Irzykowski wskazywał analogię między rejestracją filmową i ludzką pamięcią. Podkreślał rolę filmu w zachowaniu obrazu tego, co terazniejsze dla przyszłości, a nawet uznawał go za narzędzie ocalenia tego, co przeszłe, skoro film wspomaga niepewną pamięć ludzi. „Przeszłość nie jest czymś całkowicie przysłym, gdyż dopiero jej obecność w pamięci nadaje wagę i znaczenie temu, co się dzieje teraz, akumuluje wrażenia aż do krótkiego spięcia we wzruszeniu estetycznym” (Irzykowski 1977: 68), danym dzięki filmowi, który uobecnia ludzi i rzeczy z przeszłości. Kino bowiem czyni przeszłe zdarzenia terazniejszymi, dzięki ich ponownemu pojawieniu się w filmie, ale też pozwala przeżywać i rozumieć własne doznania w momentach terazniejszych dzięki odwołaniu do momentów z przeszłości. Według Irzykowskiego człowiek bowiem dysponuje potencjalną gotowością do przeżywania wydarzeń ponownie, do repetycji zdarzeń w pamięci, ich wielokrotnego przywoływania i przeżycia. Również z inspiracji rozważaniami Bergsona, ale poza nie wykraczając, Irzykowski zwracał uwagę na ów powtórzeniowy charakter przedstawienia filmowego, który zaświadczałby o powtórzeniowym charakterze procesów poznawczych człowieka — procesów tworzenia obrazów wewnętrznych, czyli przedstawień mentalnych, w szczególności pamięci.

Wskazane powyżej podobieństwa tez Bergsona i Irzykowskiego wymagają uzupełnienia, ponieważ — jak już wspomniano — *Dziesiąta Muza* była również polemiką z „kinematograficznym mechanizmem myślenia” Bergsona. Irzykowski pisał:

Bergson w pogardliwy sposób porównał umysł ludzki z kinematografem, twierdząc, że nie może on oddać nam procesu stawania się, a tylko mechanicznie zlepia wyrwane

z całości cząstki rzeczywistości. Pomijamy kwestię, czy jest to strata faktyczna, czy tylko urojenie modnej manii prześladowczej, jaką tknięty został rozum ludzki w ostatnich czasach; nas ciekawią tu perspektywy, które się otwierają, gdy to porównanie odwrócimy, a które poniekąd mogą kinematograf zrehabilitować. Oto ma on z umysłem ludzkim, którego jest projekcją, to wspólne, że jest szybki jak myśl. Na tym polega kolosalna różnica między kinem a teatrem (Irzykowski 1977: 39–40).

Dzięki temu film ujmuje ruch w sferze materii, a co ważniejsze — towarzyszy przemyśleniom człowieka i je ukierunkowuje. Irzykowski zatem podkreślał, że film nie ma źródłowo charakteru „analitycznego”, jaki przypisywał mu Bergson, lecz — wręcz przeciwnie — film wychodzi od syntetyzującego poczucia czasu i przestrzeni, aby dokonać dopiero wtórnie analizy ludzkiej percepcji rzeczywistości, zapisanej w filmie kadr po kadrze. Irzykowski określał takie, typowe dla Bergsona, „analityczne” pojmowanie konstrukcji filmowej jako „futurystyczną skłonność do atomizowania” (por. Irzykowski 1977: 150). Argumentował:

Pozostawiam zupełnie na boku zapatrywania Bergsona na istotę ruchu — w przeciwieństwie do Eleatów dowodzi on, że ruch jest czymś realnym, nie urojonym — oraz jego polemikę z tymi, którzy czas pojmują nie dynamicznie, lecz kinematograficznie, to znaczy dzielą go na równe cząstki. Poglądy te dotyczą metafizyki ruchu (Irzykowski 1977: 83, przyp.),

którą tutaj Irzykowski pomija. Pisał dalej:

Kinematograficzne atomizowanie czasu, zwalczane przez Bergsona, nie ma też nic wspólnego z rozbijaniem ruchu na cząstki w ‘analizie fotogenicznej’ [...]. W kinematografie ruch jako ruch ukazuje się tak samo syntetycznie jak w rzeczywistości, to znaczy daje wrażenie ciągłości (Irzykowski 1977: 83–84, przyp.).

Trzeba dodać, że to ów „syntetyzujący” charakter czasu, tak w ludzkim postrzeganiu, jak i w rejestracji filmowej, umożliwił Irzykowskiemu przeprowadzenie między nimi analogii. Irzykowski zatem określał film jako reprezentację, przedstawienie nie „analityczne” względem rejestrowanej rzeczywistości (inaczej niż literatura), lecz jako reprezentację syntetyzującą postrzeżenia i przeżycia podmiotu-observatora, towarzyszące tak rejestrowaniu filmu, jak i jego odbiorowi. Wedle Irzykowskiego również montaż filmowy nie jest narzędziem analizy rzeczywistości, lecz jest instrumentem powoływania syntetyzującego obrazu rzeczywistości.

Zakończenie — od witalizmu do społeczeństwa otwartego

Można zauważyć, że Henri Bergson przechodzi od ujmowania rzeczywistości jako tego, co stanowi pewną zróżnicowaną, złożoną, dynamiczną całość i od włączania w jej dynamizm bytów poszczególnych — do ujmowania jednostki ludzkiej jako części tej rzeczywistości z uwzględnieniem autonomii ludzkiego bytu indywidualnego i poszczególnego. W *Dwóch źródłach moralności i religii* (1932) Bergson pisze, że społeczne i kulturowe prawa miały służyć dyscyplinowaniu i ujarzmianiu tej nieokiełznanej przyrodniczej siły, zwanej „pędem życiowym”. Siła ta przynosi również kreatywność i możliwość ekspresji jednostce — możliwość wyrwania się mechanizmom, które włączają ją w obowiązujące i powtarzalne rytuały. Społeczeństwo i kultura, podobnie jak u Zygmunta Freuda, jawią się jako instrumentarium kontroli i opresji. Natomiast według Karola Irzykowskiego, podobnie jak w koncepcjach Wilhelma Diltheya i Georga Simmla, to kultura jako specyficzny „świat życia”, tworzony przez człowieka, umożliwia dostrzeżenie owej jednostkowości i poszczególności bytów, które — pośród innych bytów przyrody — niewiele się odróżniają, walcząc o przetrwanie i jedynie dostosowując się do warunków życia. Bergson owe warunki życia właśnie gloryfikuje, ukazując, iż to one w dynamice praw stawania się i kreacji umożliwiają człowiekowi ewolucyjny rozwój cielesny, fizjologiczny i świadomościowy, refleksyjny. Można powiedzieć, że Bergson konsekwentnie odnosił się do tez ewolucyjnego naturalizmu, od *Ewolucji twórczej* (1907) po *Dwa źródła moralności i religii* (1932). Między innymi o tych założeniach filozofii Bergsona pisała Barbara Skarga w *Przedmowie do Dwóch źródeł moralności i religii*:

Gdy bowiem Durkheim za fakty specyficznie ludzkie uznał moralność i religię, Bergson w tych ich formach, które określił jako zamknięte, dostrzegał najważniejszy czynnik biologicznej adaptacji. Samo społeczeństwo, z jego najrozmaitszymi instytucjami, jest dla Bergsona tworem przyrody. Powstało ono bowiem zgodnie z ogólnymi prawami życia, rozszczepiającego się w swej ewolucji na dwie wielkie gałęzie: instynktu i intelektu. Dąży do racjonalności swych urządzeń, one bowiem zapewniają mu większą stałość. Według Bergsona, Durkheim miał rację, widząc w przymusie pierwotny fakt w rozwoju społeczeństw, mylił się jednak, traktując go jako swoiście ludzki, a więc odmienny od tego, co przyrodnicze, w rzeczywistości bowiem przymus pełni funkcję czysto biologiczną. Jest on naturalną reakcją na wszystko, co może zachwiać istnieniem społeczności, czynnikiem autoregulacji, analogicznym do tych, jakie spotykamy w całej przyrodzie. Społeczność się broni i szuka środków dyscypliny, nawet tresury, aby podporządkować sobie wszystkie siły, które by jej zagrażały (Skarga 1993: 10).

Według Bergsona „najpotężniejszym” narzędziem „przymusu jest moralność i religia”, które określa on jako „statyczne” (typowe dla społeczeństw „zamkniętych”) w przeciwieństwie do ich dynamicznej postaci, przez niego postulowanej. Bergson argumentował:

Od społeczeństwa zamkniętego do społeczeństwa otwartego, od państwa do ludzkości, nigdy nie uda nam się przejść drogą powiększania. [...] Nie mają one tej samej istoty. Społeczeństwo otwarte to takie, które obejmowałoby w zasadzie całą ludzkość. [...] Lecz po każdym z tych dokonań, krąg otwarty na chwilę zamyka się ponownie, [ale] dokonania twórcze [równocześnie] przeobrażają człowieka (Bergson 1993: 260; uzup. M.G.).

Skarga podkreśla, że ostatecznie — wedle Bergsona — tylko w jednostce ludzkiej „rodzi się heroizm twórczości, który wbrew wszelkim oporom zmierza do przebudowania całego życia. Tylko ona jest zdolna do moralnego patosu ofiary, a również do najwyższego natężenia myśli przekraczającej ograniczone ludzkie horyzonty” (Skarga 1993: 10). W tych słowach, dotyczących też książki wydanej przez Bergsona w roku 1932, można odnaleźć to, co było tak ważne dla Irzykowskiego-klerka przez całe jego życie: odrębność jednostki wobec społeczności, możliwość dokonywania indywidualnych wyborów moralnych jako sposób określenia się wobec Innych, autonomię podmiotu. Jednak, o ile Bergson znajdował potwierdzenie owej autonomii jednostkowej w religii i w mistycyzmie, wykształconych — co więcej — na skutek biologicznej adaptacji, o tyle Irzykowski pozostawał — od *Pałuby* po teksty z końca lat trzydziestych — konsekwentnym racjonalistą, rozważającym rozmaite racje w perspektywie konsekwentnie antropocentrycznej.

Jak wspominałam na początku, pewne podobieństwo tez Irzykowskiego i Bergsona może po prostu wynikać z podobieństwa lektur, spraw wówczas roztrząsanych i rozwiązań proponowanych w humanistyce. Odwołania Irzykowskiego do Bergsona nie są liczne, a czytał — jak wynika z tych odwołań — głównie jego polskie przekłady. Jednak ówczesna popularność koncepcji Bergsona (na przykład ogromna liczba wydań *Ewolucji twórczej*) i ich wpływ na ówczesną filozofię i humanistykę znajdują swoje odbicie w tekstach i tezach Irzykowskiego — myśl Bergsona jest tam *implicite* obecna i bardzo ważna jako punkt odniesienia.

BIBLIOGRAFIA

- Bergson Henryk (1957). *Ewolucja twórcza*. Przeł. Florian Znaniecki. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Bergson Henryk (1926). *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*. Przeł. Władysław Filewicz. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Popierania Nauki.
- Bergson Henryk (1902). *Śmiech. Studium o komizmie*. Lwów–Warszawa: Altenburg–Wende.
- Bocheńska Jadwiga (1975). *Estetyka filmowa Karola Irzykowskiego*. W: *Studia z dziejów estetyki polskiej, 1918–1939*. Red. Sław Krzemień-Ojak, Witold Kalinowski. Warszawa: PWN. S. 261–279.
- Głowała Wojciech (1972). *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*. Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe.
- Irzykowski Karol (1980). *Pisma*. Cz. 1. *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*. Red. Andrzej Lam. Kraków: Wydawnictwo Literackie. S. 211–639.
- Irzykowski Karol (1998). *Pisma*. Cz. 11. *Dzienniki*. T. I–II. Red. Andrzej Lam. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Irzykowski Karol (1977). *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Warszawa: WAiF.
- Irzykowski Karol (1981). *Patuba. Sny Marii Dunin*. Oprac. i wstęp Aleksandra Budrecka. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Irzykowski Karol (1982). *Pisma*. Cz. 4. *Pomniejsze pisma filmowe*. Red. Andrzej Lam. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Irzykowski Karol (1998–1999). *Pisma*. Cz. 8. *Pisma rozproszone*. T. I–IV. Red. Andrzej Lam. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jankélévitch Vladimir (1964). *L'Ironie*. Paris: Flammarion.
- Kumor Aleksander (1965). *Teoria treści Irzykowskiego i jego formuła kina*. „Studia Estetyczne”. T. 2. Warszawa. S. 315–334.
- Winkłowa Barbara, oprac. (1976). *Klerk heroiczny. Wspomnienia o Karolu Irzykowskim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Maria Gołębiewska

HENRI BERGSON AND KAROL IRZYKOWSKI —
INSPIRATIONS AND POLEMICS
(summary)

The aim of my article is to indicate the inspirations provided by the Bergsonian ideas that we find in texts written by the Polish intellectualist Karol Irzykowski — these inspirations are declared explicitly, but more frequently they are suggested *implicite*. The inspirations are clearly noticeable in his book on the cinema (*Dziesiąta Muza*, 1924) as well as in his early articles and the experimental novel *Patuba* (1903). On the other hand, the late book by Bergson, concerning religion and morality (*Les Deux sources de la morale et de la religion*, 1932), reveals a work approaching the *clerc's* ideas which is declared *explicite* and incessantly by Irzykowski. It has to be stressed that Irzykowski is familiar with Berg-

son's works, first and foremost, thanks to Polish translations and editions — as referenced in his commentaries (Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 1900, Polish edition 1902; Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, 1907, edited in Polish in 1911). However, the Bergsonian work which seems most influential for the philosophical theses of Irzykowski, i.e. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), was only published in Polish in 1926. It is possible that the presence of theses from this book in the works of Irzykowski is the result of his familiarity with philosophical currents and discussions of that time. Irzykowski's works address, among others, the essential question of "reality" considered at the time by Bergson (as well as by William James).

The Bergsonian vitalist philosophy of life (but also the culturalist position of Wilhelm Dilthey and Georg Simmel) was a critical point of reference for Irzykowski's own comprehension of the terms "life", "matter", and "spirit" in the larger context of "reality" (defined as a sum of particular beings). Irzykowski considered language and history — surely after Bergson — in the context of memory and individual biography. He postulated the subjectivisation and individualisation of historical knowledge. Just like Bergson, Irzykowski confronted mechanism and dynamism; he considered in the context of this opposition questions of comicality and laughter as well as the anthropological effects of a specific, cinematographic perception. However, Irzykowski — in contrast to Bergson in his book *L'Évolution créatrice* — coupled the mechanism strictly with the dynamism, grasping film as a mechanic registration of human perception, as well the art of dynamic movement. According to Irzykowski, film would be a confirmation not of the analytic, but synthetic character of human perception and cognitive faculties. Just like Bergson, Irzykowski tried to go beyond the metaphysical and psychophysical dualism towards the standpoint of monism, but with pluralistic aspects (pluralism of different "realities"). The late Bergsonian theses on religion and morality (*Les Deux sources de la morale et de la religion*, 1932) demonstrate, once again, some similarities between his ideas and Irzykowski's concepts. There might seem to be many differences between them: Irzykowski consistently declared his own intellectual point of view and Bergson stressed that instinct and intuition played the most significant roles. However, in the end, Bergson discovered that he had fulfilled his life's mission and his late declarations seem close to the *clerc's* standpoint of Irzykowski.

KEYWORDS

life; spirit; matter; reality; comicality; cinematography

Lidia Ignaczak

TEATRALNE BOYOWANIE (1). MIEJSCE FRANCUSKIEJ FARSY
W POLSKIM TEATRZE MIĘDZYWOJENNYM Z PERSPEKTYWY
RECENZENTA — TADEUSZA ŻELEŃSKIEGO (BOYA)

SŁOWA KLUCZOWE

teatr XX wieku; dramaturgia francuska; farsa; komedia; Tadeusz Żeleński (Boy);
krytyka teatralna

„Boy nauczył mnie jednego, że felieton teatralny, aby był czytany, musi być napisany” (Terlecki 1984: 380) — zapewniał we *Wstępie* do zbioru własnych szkiców teatralnych pt. *Miarka za miarkę* Jan Kott.

Od 1919 roku, gdy w „Czasie” opublikował swą pierwszą recenzję na temat Molierowskiego *Tartuffe’a*, autor *Słówek* systematycznie udowadniał prawdziwość tej zasady.

Znamienne, że niezależnie od tego, gdzie zamieszczał swoje komentarze — w „Czasie”, „Kurierze Porannym”, „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” czy w „Wiadomościach Literackich”, bez względu na tematykę tekstów, bo przecież nie ograniczał się do zagadnień teatralnych, natychmiast wywoływał żywy odzew. Szybko też polaryzacja czytelnicznych stanowisk wyodrębniła grupę jego zwolenników, jak i przeciwników.

Lidia Ignaczak — dr, Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: liignacz@konto.pl.

Dla jednych, w których gronie znalazł się Antoni Słonimski, pisarstwo Boya było wzorcowe ze względu na „dowcip, precyzję słowa, przejrzystość stylu i konstrukcji, siłę i szczerą uczułość” (Kuciel-Frydryszak 2012: 103). Dla innych literacka i publicystyczna twórczość Żeleńskiego stawała się okazją do polemicznej konfrontacji, pretekstem do wyrażenia sprzeciwu. Stanisław Ignacy Witkiewicz, zarzucając publicystyce Boya nadmierny konformizm, prowokował autora *Słówki* do otwartego bezkompromisowego wystąpienia w sprawie intelektualnej odpowiedzialności za kształt współczesnej literatury, przypominającej według Witkacego „zagwazdrane bęcwałowisko” („*Chamuły*” 2011: 250). Z punktu widzenia Bolesława Micińskiego Boy reprezentował naganny antyintelektualizm, publicystykę utrwalającą w społeczeństwie skłonność do minimalnego wysiłku umysłowego. „Wszystko jest «za trudne», łatwy jest tylko Boy i temu zawdzięcza swoją popularność i sławę (Herostratesa)” (Miciński 2011: 14) — podsumowywał z goryczą i nie bez złośliwości. Z kolei Witold Gombrowicz przyznawał co prawda, że Boy i Słonimski to „bodaj jedyna proza w niepodległości sprawnie funkcjonująca”, ściągająca „z wyżyn w dół na grunt zdrowego rozsądku i przeciętnego trzeźwego myślenia”, ale jednocześnie odnotował w *Dzienniku*, że w tekstach Boya jest niewiele „własnego” (Gombrowicz 1997: 258), a jego twórczość tylko nielicznym dostarcza „podmurowania rozumowego” (Gombrowicz 1999: 145) i są to przede wszystkim kobiety.

Zdarzały się i bardziej bezpardonowe ataki, czego przykładem może być pamflet *Beniaminek. Rzecz o Boyu Żeleńskim* (1933) Karola Irzykowskiego, przekonującego czytelników, że książki Żeleńskiego „ogłupiają i otepiają niskopiennymi ideami”, że są „strasznym jakościowo dumpingiem myśli” („*Chamuły*” 2011: 254).

Warto rozważyć w jakim stopniu przedstawione powyżej ogólne zarzuty¹ są zasadne w odniesieniu do pracy Boya jako recenzenta teatralnego. Czy istot-

¹ Zaprezentowaną tu linię skierowanej przeciwko Boyowi artystycznej krytyki międzywojennej wzmacnia narastająca z czasem nieprzychylność badaczy, tak literaturoznawców, jak i teatrologów. Przy tym odnotować można dwojaką strategię: jedni szukają w tekstach Boya potwierdzenia niewielkiej wartości jego twórczości, inni — jak profesor Zbigniew Raszewski — omijają w naukowych peregrynacjach felietonistykę Boya jako przedmiot badawczy, enigmatycznie jedynie sygnalizując swą niechęć do tego pisarza (por. Raszewski 2004: 500). Dodać trzeba, że Raszewski powoływał się w swoim diariuszu na wspólnotę odczuć w tym względzie z Wacławem Zawadzkiem, które to stanowisko — jako mylne w odniesieniu do ojca — weryfikowała córka Zawadzkiego, Wiktoria (por. *Pan Puchatek* 2006: 96). Ponieważ niniejszym artykułem inicjuję serię własnych prac analityczno-interpretacyjnych nad teatralną felietonistyką Boya, pozwalam więc sobie, dla zachowania spójności i klarowności wyводу, na ograniczenie się do analizy immanentnej jego tekstów, starając się wyeksponować tę perspektywę, która była właściwa myśleniu Żeleńskiego: traktował on teatr jako formę interpretacji utworu literackiego i z niejaką nonszalancją przyjmował nowatorskie teatrologiczne koncepcje (przypomina o tym Małgorzata Szpakowska w swej książce *Teatr i bruk*, Warszawa 2006). Niewątpliwie koniecznym będzie odpowiedzenie na pytanie: w jakim zakresie recenzje Boya pozwalają przybliżyć się do konkretnych realizacji teatral-

nie — jak twierdził Irzykowski — Boy dostosowywał się do gustu snoba, który w „dramatach i powieściach wybiera sobie powiedzonka i figury uboczne; powodzenie sztuk przypisuje przede wszystkim grze aktorów; w ogóle woli zajmować się sztuką wirtuozów, reżyserów, tłumaczy, niż sztuką bezpośrednich autorów” („*Chamuły*” 2011: 256)? Czy miał rację Leon Schiller uznając recenzje teatralne Boya za „klasyczny przykład krytyki pasjonującej pod względem literackim, lecz niewielką wartość posiadającej dla badaczy rzeczy teatralnych” (Terlecki 1984: 380)? Może nie mylili się ci oburzeni na Boya za utrwalanie scenicznego amoralnego bezguścia, bo „przeszczepiał na grunt polski francuską frywolność i zaprawiony perwersyjną lubieżnością repertuar paryskich teatrzyków bulwarowych” (Boy 1958: t. 16, 177)², a w dodatku dołączył do tych, którzy „piszą dwa razy na tydzień o byle bredni, zagranej w Ogrodzie Saskim” (Słonimski 1959: 192)³?

Wydaje się, że prawdziwość stawianych Boyowi recenzentowi zarzutów najprościej sprawdzić na podstawie analizy tych jego felietonów teatralnych, które dotyczą farsy, gatunku pogardzanego ze względu na wykorzystywanie przezeń uchodzących za bezwartościowe scenicznych szablonów.

Boy nie lekceważył tej formy, wielokrotnie podkreślając, że to jej niezwykłej żywotności, sięgającej średniowiecznych plebejskich źródeł, teatr francuski zawdzięcza ciągłość i spójność, a niejedna szlachetna w swym kształcie komedia korzystała z bogactwa repertuaru scenicznych farsowych środków⁴. Boy przy-

nych, w jakim stopniu zasadne były prezentowane przez literatów i badaczy opinie dotyczące dokonań Boya jako krytyka teatralnego — do czego pretekstu dostarczają prace wymienionej już M. Szpakowskiej, publikacje wydane pod red. Eleonory Udalskiej, jak choćby *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy* (Katowice 2000), czy *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy* (Wrocław 1991), Krzysztofa Krasuckiego, *Republiki literackiej nowoczesności* (Katowice 2014), Moniki Gryboś, „*Rozmawiamy sobie w szczupłym kółku ludzi wykształconych, nieprawdaż?*” — *kształt językowy ekspozycji w recenzjach teatralnych Tadeusza Żeleńskiego (Boya)*, w: „Kwartalnik Językoznawczy” 2011, nr 4 (8). Biorąc jednak pod uwagę to, że szczegółowe rozważania na ten temat w tym miejscu zmieniłyby wyrażnie proporcje między „literackością” i „teatralnością” tekstów Boya, a zależy mi na przedśledzeniu procesu myślenia tego krytyka o farsie, proponuję tym razem ujęcie, w którym literacki materiał odwzorowujący zagadnienia teatralne posłuży mi do wykazania, że recenzje Boya świadczą o jego gruntownej, choć pomijającej naukowe rozróżnienia, znajomości dramaturgii francuskiej, którą to wiedzę dzielił się z czytelnikami bez pedanterii, *en passant*, wykraczając poza diagnozowanie historycznych zmian obyczajowości.

² Felietonem „*Prawdziwy katolik*”??? Boy odpowiadał na zarzuty autora artykułu pt. *Tłumacz — deprawator* zamieszczonego w „Przeglądzie Katolickim” 1927, nr 9 (tekst podpisany był pseudonimem: Verus catholicus).

³ Ten ton irytacji wybrzmiał w komentarzu Antoniego Słonimskiego recenzującego spektakl *Agne* Eryka Erbena, wystawiony w Teatrze Narodowym, w reż. Stefana Jaracza, w roku 1926.

⁴ Nie chodzi tutaj o dziedziczenie problematyki, bo ta oczywiście będzie zmieniać się wraz z przeobrażeniami cywilizacyjnymi, ekonomicznymi, politycznymi Francji, ale o ten zespół środków literackich i scenicznych, które pełniły funkcję — jak nazwie to Bernadette Rey-Flaud —

pominał konsekwentnie, iż to z farsy „wyrósł Molière” i nie gardził nią do końca swej teatralnej przygody.

Farsa oferowała bezinteresowny, czysty śmiech, bez ambicji moralizatorskich, filozoficznych, politycznych czy religijnych, proponowała zwielokrotnioną umowność, będącą efektem operowania stałym zestawem chwytów konstrukcyjnych prowadzących do zawsze oczekiwanego rozwiązania⁵. Tak więc po dawnej farsie i XIX-wiecznej *pièce bien faite* teatr XX wieku odziedziczył gagi, triki, schematy sytuacyjne z mechanizmem *qui pro quo*, multiplikacje zdarzeń i uczestniczących w nich bohaterów jako podstawę zawikłań fabularnych, karykaturalny krój silnie stypizowanych postaci, które każdorazowo stawały się wyzwaniem dla aktorskiej inwencji. Boy przyznawał, że efekt jest najlepszy wówczas, gdy bohaterowie farsy są „nie zanadto żywi, bo by mogli popsuć zabawę, ale żywi tyle właśnie, ile potrzeba dla napisania miłej, pogodnej, rozkosznej komedii” (Boy 1964: t. 21, 60)⁶.

Skomplikowanie strukturalne takich utworów komicznych wzmocniane było albo szybkim tempem rozgrywanych zdarzeń, albo kunstownie poprowadzo-

la machine à rire ‘maszyny śmiechu’; służyły niejako zautomatyzowaniu dramaturgicznego i scenicznego komizmu poprzez użycie konkretnych, możliwych do wielokrotnego powtórzenia chwytów. Rey-Flaud zaznacza, że siłą dawnej farsy był mechanizm powtórzenia i inwersji, wykorzystywany do spiętrzania sytuacyjnych i słownych nieporozumień, podstępów i oszustw; a wszystkie te zabiegi powrócą w dramaturgii wieku XIX (Feydeau) i XX (Ionesco). Autorka przekonuje o walorach tego gatunku następująco: „La farce, une fois reconnue dans son originalité, retrouve donc sa vraie, place et sa vraie dimension comme genre dramatique à part entière. Ce ne sont ni ses thèmes, ni son comique, ni aucun des facteurs traditionnellement retenus qui la définissent, mais son type d’écriture, propre au genre, et révéler par le démontage des rouages de son fonctionnement. A partir de quoi, l’étude du genre, à son apogée, qui s’épanouit de façon exemplaire entre 1450 et 1550, et dont Pathelin est le chef-d’oeuvre mais non l’exception que l’on a cru, permet de reconsidérer sur des bases nouvelles la farce au XVIIe siècle et de donner à Molière une place privilégiée dans cette production. On comprend alors combien ce genre portait en puissance de qualités dramatiques dont devaient tirer parti des créateurs qui avaient éprouvé ses vastes possibilités. Et de fait les oeuvres modernes de Courteline et de Feydeau, mises à l’épreuve de ce type d’analyse, révèlent l’étonnante permanence et la vitalité d’un genre parfaitement autonome que Feydeau tout particulièrement i lustre avec une virtuosité éblouissante” (por. Rey-Flaud 1983: 54–55).

⁵ O proveniencji tego gatunku, różnorakich jego realizacjach w teatrze polskim i francuskim pisali Stanisław Łukasik, Jessica Milner Davis, Michel Corvin, Bernadette Rey-Flaud czy Dobrochna Ratajczakowa.

⁶ Recenzja Boya dotyczyła spektaklu Gastona Armanda de Caillaveta i Roberta de Flersa *Miłość czuwa*, wystawionego w warszawskim Teatrze Polskim, w reż. Aleksandra Węgiarki, 20 czerwca 1924 roku. Tę sztukę, której autorzy życiowym perypetiom bohaterów „nie dają więcej wagi, niż jej wytrzyma leciutki żart będący istotą tej komedii” prowadzili „pani Malicka z Panem Węgiarką. [...] Pani Malicka dała pełnej krwi kobietę, miała ogień, wdzięk, słodycz; P. Węgiarko w figurze Walentego umiał połączyć dyskretny komizm z akcentem dobroci i wzruszającej bezradności.” (Boy 1964: 60–61; 21)

nym, dowcipnym dialogiem. Boy akcentował, że korzystanie przez kolejne pokolenia ze sprawdzonych w praktyce, stałych zabiegów scenicznych upodabnia farsę do piosenki ludowej, której schematy przejmowane są przez kolejnych twórców poza prawem autorskim, co prowadziło często do wtórnej anonimowości utworów. Ten proces autor *Słówek* objaśniał następująco:

Taka komedia podawana sobie z rąk do rąk przez pokolenia i kształtowana wciąż na nowo, jest jakby na wpół tylko indywidualnym tworem autora — jest ona równocześnie bezimiennym i zbiorowym produktem rasy [...], jak ulotna piosenka paryska, tak samo lekka, musująca, sceptyczna i pogodna. (Boy 1963: t. 19, 350)⁷

Z precyzyjnego zszywania gotowych elementów powstawał „świat, w którym wszystko się może zdarzyć” (Ratajczakowa 2006: 342; 1), ale zawsze zgodnierz zasadami logicznej kombinatoryki, służącej spiętrzaniu nieprawdopodobieństw.

Według Boya w teatrze europejskim to właśnie komedia i farsa francuska odsłaniają największe bogactwo możliwości poprowadzenia karkołomnej, zbudowanej na nieprawdopodobieństwie akcji, finezyjnego cieniowania nawet papierowych postaci, uruchamiania tyłu rejestrów humoru, uświadamiając przy tym, że w przypadku szablonowych konstrukcji autor musi się wykazać biegłością w rozgrywaniu każdej błahostki. Takim przykładem wariacyjnych poczynań twórców farsy była dla Boya między innymi sztuka Gastona Armanda de Caillaveta i Roberta de Flersa *Zakochani*:

Faktura tej miłej komedyjki⁸ przywodzi mi na myśl owe brawurowe żarty muzyczne, w których wirtuoz bierze za temat jakąś najbardziej oklepaną melodię, rozwija ją w świetnych pasażach, przetwarza w niespodzianych harmoniach, pod którymi zaciera dla niepoznaki pierwotny motyw, od czasu do czasu zaś dla tym większego podkreślenia maestrii pozwala mu się odezwać w całej prostocie — i wówczas spod mnóstwa akordów, szmermeli i fioritur wyłania się fluternie „Włazi kotek na płotek i mruga...” (Boy 1963: t. 19, 339)⁹

⁷ Komentarz dotyczył sztuki Maurice’a Donnay *Polowanie na mężczyznę*, tłumaczonej przez Boya, wystawionej w Teatrze Miejskim im. Słowackiego w Krakowie, w reż. Teofila Trzciańskiego, 25 maja 1920 roku. Recenzent zaznaczał, że ma świadomość, iż takimi błahostkami nie zajmuje się historia literatury, tym bardziej doceniał tę erupcję inteligencji, pomysłowości w sposobie ustawiania poszczególnych scen oraz finezję dialogów, pozwalającą na wielostronne psychologiczne cieniowanie postaci.

⁸ W felietonistycie Boya nie znajdziemy precyzyjnych rozróżnień genologicznych opisywanych przezeń form dramaturgicznych; recenzent posługuje się wymiennie pojęciami farsy, komedyjki i komedii.

⁹ Podstawą analizy Boya było wystawienie sztuki Caillaveta i Flersa *Zakochani*, w krakowskim Teatrze Bagatela, w reż. Zygmunta Noskowskiego, 11 maja 1920 roku. Recenzent podkreślił, że jest

Boy doceniał urok sztuk misternie skonstruowanych, gdzie zdarzenia i bohaterowie w nie uwikłani są tylko częścią gry przypadków i nieporozumień tworzących mechanizm, który bawi widza „niby jakiś staroświecki zegar z figurkami tańczącymi kuranta”¹⁰ (Boy 1968: t. 25, 395). Przy okazji omawiania takich sztuk przypominał, że ponieważ pozbawione są one najczęściej walorów literackich, więc ich konstrukcję trzeba wykorzystać jako wyzwanie aktorskie, nie wolno ich grać miernie, gdyż znika wtedy podstawowy powód ich wystawienia (w Paryżu ten gatunek prezentowany był w specjalnych teatrach, w specjalny sposób). Dlatego też w polskich realizacjach Boy wytrwale tropił i komentował dysonanse między wpisaną w tekst rolą a jej wykonaniem. Przykładowo w przedstawieniu *Strażnika cnoty* Sachy Guitry’ego¹¹ dostrzegł niezgodność między charakterem bohaterki i sposobem poprowadzenia tej postaci przez jedną z aktorek krakowskiego Teatru Bagatela:

to przypadek farsy optymistycznej i niewinnej, której lekkość udało się uzyskać w krakowskim przedstawieniu. Wdzięk, dowcip i świeżość utworu zyskały dopełnienie w celnych kreacjach aktorskich Heleny Łąckiej-Pawłowskiej, „która po kolei obłaskawiała wszystkich mężczyzn”, Józefa Trzywdara, mającego „sposobność zablysnąć pełnią swego talentu w postaci przeznaczonego wujaszka”, Zygmunta Noskowskiego, który odegrał rolę Klaudiusza z werwą i sentymentem (Boy 1963: 339; 19). Diana Poskuta-Włodek zwraca uwagę, że była to jedna z tych sztuk, które dyrektorzy warszawscy i krakowscy wykorzystywali w rywalizacji potwierdzającej pierwszeństwo w przygotowywaniu prapremier utworów zagranicznych. Tym razem premierę w Teatrze Bagatela wyprzedziło przedstawienie *Zakochanych* w warszawskim Teatrze Małym 8 kwietnia 1920 roku (por. Poskuta-Włodek 2012: 364).

¹⁰ Omówienie dotyczy komedii Eugène’a Scribe’a *Szklanka wody*, wystawionej w Teatrze Narodowym, w reż. Emila Chaberskiego, 19 maja 1934 roku. Sztuka ta wydała się Boyowi niezwykle zręczna, dowcipna i inteligentna również dzięki wzorcowemu wykonaniu: „[...] patrząc na rozkoszny pojedynk intrygi między Leszczyńskim a Pancewiczową, widząc Ćwiklińską w jej sercowo-monarszych opałach, czuło się nowy podziw dla naszych aktorów za zdolność nieomylnego wchodzenia w każdy styl, i to bez pomocy tradycji” — „wykonawcy bardzo trafnie skorygowali sztukę odbierając jej nawet cień rzeczy serio” (Boy 1968: 396; 25). Podobną opinią na temat tego przedstawienia, które sprowadzało się do staroświeckiej zabawy, „bez natarczywego kalam-buru”, podzielił się z czytelnikami „Gazety Polskiej” (24 maja 1934 roku) Kazimierz Wierzyński (por. Wierzyński 1987: 135–136).

¹¹ Komedję zaprezentowano w Teatrze Bagatela, w reż. Franciszka Wysockiego, w obsadzie: Iza Kozłowska, Maria Modzelewska, Ludwik Fritsche i Włodzisław Ziemiński, 13 września 1920 roku. Była to jedna z tych premier, której towarzyszył skandal obyczajowy: historyjka o „flircie dojrzałej pokojówki z młodym kochankiem jej pani” budziła żywe emocje. „Część widzów głośno wyrażała oburzenie, a nawet opuszczała salę w trakcie wieczoru, ale dużo większa grupa ustawiła się w kolejce po bilety.” (por. Poskuta-Włodek 2012: 428). Boya należy zaliczyć do entuzjastycznych odbiorców owego spektaklu: „A ten cygan-artysta, czy może być coś bardziej ogranego? A jaki on młody i miły z tym kotletem na zimno, który sobie przynosi w papierku na śniadanie, aby nie korzystać «ze zbytku swej kochanki!»! Nie, stanowczo, cofam to, co powiedziałem wczoraj o uwiadzie współczesnego teatru, nie uwiednie on nigdy, dopóki będzie się rodzić cudowna rzecz, która się nazywa talentem.” (Boy 1963: 409; 19).

Pani Kozłowska jest amoureuse⁹ w dużym stylu, większym zdaje się, niż autor przeznaczył tej roli; jej świetna postać, oczy błyszczące inteligencją i czułością były poniekąd „nad stan” tej dziewczyny o ptasim mózgu i duszy gryzетки. (Boy 1963: t. 19, 410)

Innym razem wskazywał na błąd obsadowy w sztuce *Osiotkowi w złoby dano* Caillaveta i Flersa¹², którego konsekwencją było osłabienie znaczeniowe dialogu:

[...] każde słowo tekstu świadczy, że ma to być wzorowy służący starszej daty; zrobiono zeń młodego wiercipiętę, wskutek czego połowa replik jest bez sensu. (Boy 1963: t. 20, 156)

Czasem Boy zaznaczał, iż aktor nie ma szansy na zbudowanie spójnej roli, bo dobiera mu się nieodpowiedni kostium, jak w przypadku występującej w komedynie André Picarda i Val-André Jäger-Schmidta *Małżeństwo Fredeny*¹³ pani Czaplińskiej, której osobliwe „przebranie i kształty nie tylko kłóciły się z tonem i sensem, ale i z brzmieniem tekstu, który np. każe się jej pojawić w sukni darowanej przez córkę, podczas gdy Pani Czaplińska włożyła jakąś cudaczną szmatę, którą mógł ktoś włożyć chyba pięćdziesiąt lat temu na zapadłej prowincji, i to do trumny” (Boy 1964: t. 21, 67).

Niejednokrotnie tekst farsy realizatorzy dostosowywali do własnej koncepcji postaci, co z punktu widzenia recenzenta prowadziło do wielce niefortunnnych rozwiązań. Przykładem takich zabiegów była według recenzenta realizacja komedii Caillaveta, Flersa i Emmanuela Arène’a zatytułowanej *Król*¹⁴:

¹² Spektakl w reżyserii Jana Nowackiego miał premierę w Teatrze Bagatela 15 grudnia 1921 roku. Boy wykorzystał okazję, by omówić niefortunności w wystawianiu takich sztuk, których siłą jest dialog, więc wymagają finezyjnego aktorstwa, cieniowania każdej wypowiedzi — tego zabrakło według niego w tym spektaklu, zwłaszcza w roli Michaliny kreowanej przez Marię Malicką (Boy 1963: 156; 20).

¹³ Sztukę zaprezentowano w Teatrze Komedii, w reż. Aleksandra Zelwerowicza 21 czerwca 1924 roku. Ten rodzaj komedii dostarczył recenzentowi pretekstu, by zastanowić się nad niedoskonałością działania spółek autorskich. Tym razem braki tekstu tuszowane były znakomitą grą aktorską Mieczysławy Ćwiklińskiej, której jednak żal było recenzentowi, bo jak napisał, Ćwiklińska „mógłaby nas czarować w utworach o ileż wyższej klasy!”. Z podziwem scharakteryzował Boy postać stworzoną przez Zelwerowicza, który ożywił swym kunsztem „martwą figurę milionera, stylizując ją z umiarem i smakiem” (Boy 1964: 67; 21).

¹⁴ Boy dwukrotnie recenzował wystawienie tej sztuki i to dwukrotnie w Teatrze Polskim, w reż. Karola Borowskiego (16 stycznia 1926; 25 czerwca 1935 roku). Recenzent przyznawał, że oglądał tę komedię wielokrotnie, zawsze z niekłamana przyjemnością, także w wersji premierowej w Paryżu z Albertem Brasseur'em i Ève Lavallière (Teatr Variété, 24 kwietnia 1908 roku). Z uznaniem opisywał aktorstwo Marii Modzelewskiej (Youyou) i Mariusza Maszyńskiego (Król) w przedstawieniu z roku 1926.

[...] to, co francuscy komediopisarze każą mówić swemu królowi, było nad stan jego wczorajszej żywiowości, jego dość prymitywnych zalotów, jego zwierzakowatego rżenia. Toteż wzięto się po trosze i do tekstu: wyjaskrawiono, ponad intencję autorów, błędy językowe wschodniego monarchy czy, wydobywając z nich efekty łatwe, a nieraz przerażające miarą trywialności. Zagubił się w monarszym szmoncesie odcień jaki różni dwie miłosne przygody króla. (Boy 1969: t. 26, 173)

Boy nie ukrywał, że nie przekonują go nowoczesne eksperymenty teatralne dające reżyserowi nadmierną swobodę w kształtowaniu materii widowiska, bez należytego szacunku dla adaptowanego utworu literackiego. Ironizował wielokrotnie, że współczesny reżyser zmienia się chętnie w wodzireja, prowadzącego sztukę „tak jak dawniej prowadziło się kotyliona” (Boy 1964: t. 21, 306)¹⁵.

Również autorom tekstów zalecał, by nie dowierzali pozornej łatwości konstruowania fars, które łudzą prostotą układanki wedle niemal kulinarnego wzoru:

Weź starego służącego, który czyta listy miłosne swego pana i prowadzi ewidencję jego drobnych zdobyczy; weź czterdziestoparoletniego kobieciarza, który postanawia zerwać z przeszłością; w tym celu wyjeżdża na trzy miesiące łowić ryby; weź garsonierę z pięciorgiem czy sześciorgiem drzwi; weź kilka dam, które spotkają się mniej więcej ubrane w tejże; weź jednego męża wymoczka z Londynu, drugiego męża siarczystego majora, zazdrosnego jak diabli, przybyłego prosto z Indii; rezolutną nowoczesną pannę, która wzięła sobie za cel dojrzałego mężczyznę i doprowadzi go do małżeństwa, w chwili, gdy on postanowił wyrzec się nawet miłości; dodaj do tego mnóstwo funtów szterlingów, dwa kieliszki porto... (Boy 1968: t. 25, 131)

...i zrozum, że ta recepta nie zapewni widzom udanego wieczoru w teatrze — próbował przekonać Boy czytelników w recenzji sztuki Maurice’a Bradella *Chcę właśnie siebie*¹⁶.

Nie ukrywając tego, że lubi i ceni komedię francuską, Żeleński nie wyrażał zgody na przeszczepianie do polskiego teatru kiepskich jakościowo obcych utworów, ponieważ dla niego było oczywiste, że repertuar powinno się komponować na tym, co najlepsze¹⁷.

¹⁵ Felieton Boya nosił tytuł *Molier na scenie polskiej*.

¹⁶ Recenzja tym razem farsy angielskiej Maurice’a Bradella, w przekładzie Gustawa Olechowskiego, wystawionej 11 sierpnia 1933 roku w Teatrze Letnim, w reż. Wiktora Biegańskiego, w dekoracjach Karola Frycza (obsada: Antoni Różycki, Karolina Lubieńska, Wiktor Biegański, Zofia Marcinkowska, Stefania Jarkowska, Franciszek Dominiak, Józef Orwid, Bronisław Dardziński, Juliusz Kalinowski).

¹⁷ Uwypuklał to w recenzji spektaklu *Orzeł czy reszka* Louisa VerneUILa, wystawionego w Teatrze Letnim, w reż. Zygmunta Nowakowskiego, 28 stycznia 1926 roku. Boy zaliczył ten

Każdej nieudanej adaptacji francuskiej farsy przyglądał się bardzo uważnie, chcąc zrozumieć przesłanki etyczne i artystyczne kierujące realizatorami. I tak komedię spółki autorskiej Victorien Sardou i Théodore Barrière *Nerwowi*¹⁸, operującą wątpliwej jakości komizmem można byłoby usprawiedliwić tylko wówczas, gdyby nadano jej świetny aktorski szlif. Zabrakło jednak owego warsztatowego waloru, który broniłby takiego repertuarowego wyboru. Odtwórcy ról znęcali się nad widzami „wrzeszcząc, podrygując i rzucając przedmiotami”, sprawiając, że sztuczka będąca echem wcześniejszych *Safandulów*, „wydawała się jakby zdziwiona, po co ją wywleczono z pyłów teatralnego archiwum” (Boy 1963: t. 19, 190).

Również inna krotochwila, *300 dni* Paula Armanda Marcela Gavaulta i Roberta Charvaya¹⁹, w której dostrzegł Boy podobieństwo tematyczne z *Dożywociem* Aleksandra Fredry, dostarczyła recenzentowi okazji do zastanowienia się nad celem przypominania takich fabrycznych, a niezbyt kunstownych utworów z repertuaru teatrzyków bulwarowych, utworów podsuwających tylko „pustą zabawę” (Boy 1963: 524), do której odbioru Boy nie znajdował odpowiedniego usposobienia w Polakach.

Niektóre sztuki, jak jednodniowe jętki, urzekały komizmem w momencie ich wystawienia i starzały się tak gwałtownie, że nie sposób było interpretować prezentowanych w nich postaci i zdarzeń zgodnie z pierwotnymi autorskimi intencjami. I tak w niegdysiejszej anielskiej pannie młodej widz lat 20. XX wieku potrafił dostrzec już tylko nierozgarniętą „gęś”, a czarowny w założeniu autorów czterdziestoletni amant musiał wydawać się przede wszystkim wałkoniem²⁰. Ten dysonans pomiędzy porządkiem świata scenicznego a obyczajowością kształtu-

utwór do tego rodzaju sztuk, „dla których zręczność jest jedyną racją bytu” — rozbudowana nad miarę, operująca zdawkowym dialogiem, sprawdzała się tylko dzięki świetnemu aktorstwu Kazimierza Junoszy-Stępowskiego. (Boy 1964: 630–632; 21).

¹⁸ Sztukę wystawiono w Teatrze Miejskim im. Słowackiego, w reż. Juliana Dobrzańskiego, prem. 6 grudnia 1919 roku. Boy uznał ten utwór za jeden z najsłabszych podpisanych nazwiskiem Sardou: „nieodzwonne dwie zakochane pary (blade z natury, a wypełzłe do reszty) wypełniają quasi-akcję, której nitkami porusza siostrzeniec jednego ze starych nudziarzy”. Recenzent zauważył, że aktorzy (J. Dobrzański — Marteau, M. Jednowski — Truffier, W. Szymborski — Bergerin, Z. Ordyńska — pani Truffier) „grali bez większego przekonania” (por. Boy 1963: 188–191, 19).

¹⁹ Krotochwilę *L'enfant du miracle* zaprezentowano publiczności Teatru Bagatela w Krakowie, w reż. Franciszka Wysockiego, 14 marca 1921 roku. Recenzent nie ukrywał, że słaba sztuka nie została dowartościowana przez dobre aktorstwo — „obsada głównych ról wypadła zbyt słabo” (Boy 1963: 522–525, 19).

²⁰ Taką interpretację postaci odnajdziemy w recenzji Boya komentującej inscenizację *Eska-pad* Gabriela Trarioux (właśc. Camille-Ludovic-Gabriel Trarioux d'Egmont) w Teatrze Polskim, 5 października 1923 roku, w reż. Aleksandra Zelwerowicza, (Boy 1963: 307; 20).

jącą jakość odbioru XX-wiecznej publiczności uznaje Boy za jedno z kluczowych i pilnych zagadnień do rozwiązania przez dyrektorów i kierowników literackich polskich teatrów. Gdy fason prezentowanych w sztuce „dusz wyszedł z mody — żartował recenzent — należy poczekać z wystawieniem danej komedii ze sto lat, wtedy postaci mają szansę z niemodnych stać się stylowymi” (Boy 1963: t. 20, 307).

Przykładem koronnym niewłaściwego prowadzenia teatru w latach 20. i 30. był według Boya warszawski Teatr Letni pod zarządem znakomitego aktora i zarazem niekompetentnego dyrektora Antoniego Fertnera. Diagnoza Żeleńskiego była jednoznaczna — nie można trafnie dobrać sztuk z europejskiego repertuaru do wystawienia w teatrze polskim, jeśli nie zna się żadnego języka obcego. Boy bezlitośnie wypunktował błędne decyzje dyrektora, podkreślając, że ich konsekwencją jest obniżenie rangi kreacji Fertnera — aktora. Jednocześnie z niejaką melancholią recenzent stwierdzał, że na owych operujących niewybrednym komizmem farsach, takich jak *Papa*²¹ czy *Chrześniak wojenny*²², publiczność bawi się tak dobrze, że nie sposób nie myśleć o odpowiedzialności teatru za kształtowanie kiepskiego gustu widzów.

Ponadto — co podnosił Boy niejednokrotnie — w przypadku wielu sztuk komediowych w rodzaju *Ananasa* Louisa Verneuil²³ czy *Znaleziono nagą kobietę* André Birabeau²⁴ adaptator musiał zmierzyć się z ich obyczajową i językową nieprzekładalnością, a co za tym idzie z odmiennością odbioru tego samego tekstu przez polską i francuską publiczność:

To, co tam jest potoczne, tu bywa nienaturalne; co tam jest lekkie, tu bywa przyciężkie; co tam tylko wesołe, tu bywa trywialne. (Boy 1964: t. 21, 203)

Dlatego czasem lepiej jest — przekonywał Żeleński — pojechać do Paryża, by tam obejrzeć na przykład w teatrze Athénée sztukę Sachy Guitry’ego pt. *Teatr to nie zabawka* (*On ne joue pas pour s’amuser*)²⁵ i powstrzymać się od pokusy

²¹ Komedja Caillaveta i Flersa wystawiona w Teatrze Letnim, 27 grudnia 1923 roku, w reż. Edmunda Gasińskiego; Fertner wcielił się w postać księdza Jocasce.

²² Premiera krotkowili Maurice’a Hennequine’a i Luisa Vébera miała miejsce 29 grudnia 1923 roku w Teatrze Letnim, w reż. Antoniego Fertnera i Emila Chaberskiego (Boy 1963: 403–404; 20).

²³ Utwór Verneuil przywołuje Boy polemizując z artykułem Witolda Noskowskiego zamieszczonym w „Przeglądzie Wieczornym” z 1924 roku (Boy 1963: 444–445).

²⁴ Komedję tę (w oryg. *On a trouvé une femme nue*; prem. 1924 Théâtre des Nouveautés) włączono do repertuaru Teatru Letniego 21 lutego 1925 roku; reż. A. Fertnera i E. Chaberskiego (Boy 1964: 227–229; 21).

²⁵ Boy wspominał swoje teatralne wrażenia z pobytu w Paryżu w czerwcu 1926 roku (Boy 1958: 96–97;16); przywołana komedia, napisana dla Luciena Guitry’ego, miała premierę w prowa-

tłumaczenia tekstu na język polski ze świadomością, iż przeniesienie niektórych sztuk na obcy grunt zaciera istotę ich komizmu i wdzięku. Świetnym przykładem, że w translatorskim wysiłku często ułatwiał się dowcip oryginału, była, zdaniem Boya, wystawiona w Teatrze Bagatela komedia Caillaveta i Flersa *Osiółkowi w żłoby dano*²⁶.

Żeleński nie ukrywał podziwu dla erupcji przedniego talentu i przejawów szlachetnego kunsztu w tych efemerycznych scenicznych formach, powstających zwykle z myślą o doraźnej, przelotnej zabawie, nie aspirujących do zapisania w historycznej pamięci. Szczegółowo opisywał owe „koronkowe błahostki”, które, tak jak na przykład *Strażnik cnoty* Sachy Guitry’ego udowodniały, że ich autor potrafi „odbanalizować” (Boy 1963: t. 19, 407) nawet najbardziej zużyte motywy, potrafi osiągnąć harmonijne połączenie „lekkoci z powagą, zabawy z pracą, pustoty z rachubą” (Boy 1958: t. 16, 95). Celne tłumaczenia wartościowych fars planował Boy gromadzić w przyszłej Bibliotece Teatrów²⁷, która miała pomagać dyrektorom i kierownikom literackim w opracowywaniu sensownego repertuaru teatralnego. Autor *Słówek* uważał bowiem, że osoby decydujące o doborze sztuk teatralnych zbyt często kierują się fałszywymi przesłankami: albo doraźnym sukcesem jakiegoś paryskiego dramaturga, albo przekonaniem o niezawodności scenicznego kunsztu danego autora. Ubolewał więc, że warszawski Teatr Narodowy sięgnął po nie najlepszą komedię Eugène’a Scribe’a i Ernesta Legouvé *Walka kobiet*²⁸, tylko dlatego, że wystawiona niedawno inna

dzonym przez Sachę Guitry’ego Théâtre Édouard VII, prem. 25 marca 1925 roku. Jest to pseudo-historyczna sztuka, z elementami marivaudage’u (w V aktach), wykorzystująca konwencję teatru w teatrze (por. Kowzan 1991: 229–246).

²⁶ Wyreżyserował ją Jan Nowacki, a premiera odbyła się 15 grudnia 1921 roku. Według Boya grający w sztuce aktorzy sprostali zadaniu: „P. [Jan] Nowacki, jako Jerzy Boulin, rozwinął swój pogodny i ujmujący humor, który wszędzie jedna mu tyle sympatii; p. [Ludwik] Fritsche miał dużo mądrej serdeczności pod maską sceptycznego dyplomaty”, natomiast kobiece role pozostawiały wiele do życzenia: p. Maria Malicka jako Michalina i tę rolę sprowadziła „do wspólnego mianownika swej sympatycznej indywidualności”; „p. [Helena Orwid] Bruczowa troszkę za ciężko uzmysłowiła bulwarową aktoreczkę” (Boy 1963: 154–157; 20).

²⁷ Pomysłem tym, do realizacji którego nie doszło, podzielił się Boy z czytelnikami przy okazji omawiania sztuki *300 dni* Gavaulta i Charvaya, wystawionej w Teatrze Bagatela 14 marca 1921 roku, w reż. Franciszka Wysockiego. (Boy 1963: 524; 19).

²⁸ Zaprezentowano ją w Teatrze Narodowym w przekł. Jana Lorentowicza, w reżyserii Emila Chaberskiego, w dekoracjach Stanisława Jarockiego, 22 sierpnia 1935 roku. Recenzent uznał, że obsadzenie w głównej roli Mieczysławy Ćwiklińskiej pozostawało w sprzeczności z jej warunkami fizycznymi i temperamentem, a partnerującej jej Elżbiecie Barszczewskiej brak scenicznego doświadczenia uniemożliwił sprostaniu roli (Boy 1969: 188; 26). W tej ostatniej kwestii zgodny był z Boyem Irzykowski, ale uważał z kolei, że tylko Ćwiklińska mogła sprostać takiej koncepcji poprowadzenia sztuki, w której eksponuje się „sprawność i szybkość dialogu” (Irzykowski 1965: 451).

sztuka pierwszego z autorów, *Szklanka wody*²⁹, przyciągnęła publiczność. Boy radził, by podczas selekcji sztuk obcojęzycznych nie lekceważyć stosunku rodzimych teatrów autora do materii dramaturgicznej jego tekstów. Jeśli bowiem we Francji Scribe jest „od dawna porzucony” (Boy 1969: t. 26, 188), to trzeba zadać sobie trud odnalezienia odpowiedzi na pytanie: dlaczego?

Przybliżając polskiej publiczności francuską farsę, Boy nie skrywał własnych estetycznych preferencji. Niejednokrotnie podkreślał, że czysta, żywiołowa farsowość go nie zadowala, ale rozumie jej stałą obecność w teatrze jako rodzaj „palcówkowych ćwiczeń” aktorskich. Wyżej cenił sobie jednak ten rodzaj komizmu, który skłania publiczność do myślenia, wywołuje dyskusję z autorem, a niekiedy pozwala się odbiorcy oburzyć³⁰. Według Boya do takich utworów należały wszystkie te farsy, których nieistotność okazywała się pozorna, bo kryły one w sobie dowcip będący przejawem „musowania myśli”, ten produkt wielowiekowej jej [Francji — L.I.] kultury, dostępny w całej pełni jedynie dla wytrawnego intelektu” (Boy 1963: t. 19, 295). One uświadamiały widzom, że „wesołość jest to błyskawicznie funkcjonujący system filozoficzny, oświetlający na jedno mgnienie oka niespodziane i różnorakie perspektywy”³¹ (Boy 1963: t. 20, 276), że to wesołość potrafi „z byle dudka zrobić na chwilę Goethego”³² (Boy 1964: t. 21, 519). Przykładem takiej konstrukcji był dla Żeleńskiego *Zielony frak* Caillaveta i Flersa³³, sztuka będąca nie tylko kombinacją karkołomnych situa-

²⁹ Premiera paryska *Un verre d'eau*: Théâtre Français, 17 listopada 1840 roku. Sztukę przedstawiono warszawskiej publiczności Teatru Narodowego, w reż. Chaberskiego, 19 maja 1934 roku. Boy zaakcentował, że tę sztukę, w której panuje „harmonia między celem a środkami” powinno się grać właśnie tak jak w tym przedstawieniu, gdzie swój kunszt komediowy zaprezentowali: Mieczysława Ćwiklińska, Jerzy Leszczyński, Zofia Lindorfówna i Tadeusz Wesolowski (Boy 1968: 392–395; 25; por. rec. Wierzyński 1987: 135–136).

³⁰ O potrzebie wykorzystywania ambitniejszego repertuaru pisał Boy w recenzji sztuki Caillaveta i Flersa *Ładna historia*, wystawionej w Teatrze Małym w reż. Aleksandra Węgielki, 31 października 1935 roku (Boy 1964: 440; 21).

³¹ Fragment recenzji z przedstawienia Hennequina i Vebera *Pani prezesowa*, wystawionego w Teatrze Komedia, w reż. Jana Janusza, 25 sierpnia 1923 roku.

³² Komentarz do sztuki Sachy Guitry’ego *Mój ojciec miał słusność*, zaprezentowanej w Teatrze Małym, w przekładzie Włodzimierza Perzyńskiego, w reż. Zygmunta Nowakowskiego, 2 stycznia 1926 roku.

³³ Sztuka weszła do repertuaru Teatru Bagatela, w przekł. Zofii Jachimeckiej, w reż. Zygmunta Noskowskiego, prem. 23 marca 1920 roku (Boy 1963: 301; 19) w obsadzie: Hrabia Hubert de Latour-Latour — Bolesław Brzeski — „brakło mu cokolwiek odcienia «charakterystycznego»”; Książę de Maurevrier — Ludwik Fritsche; Parmeline — Zygmunt Noskowski, odegrany „z wielką pomysłowością”; Pinchet — Ignacy Berski, „żywy typ wiernego sekretarza”; Durand — Stanisław Czapeliski; Baron Benin — Dante Baranowski; Wicehrabia de Saint-Gobain — Józef Dębowicz; Generał Roussy des Charmilles — Mieczysław Stodolski; Księżna de Maurevrier — Helena Orwid-Bruczowa — „amerykanizowała» zabawnie i z wdziękiem”; Brygida Touchard —

cji, ale „nieoczekiwanie oddziałująca głębszą satyrą społeczną” (Boy 1963: t. 19, 296), czy *Pan Brotonneau*³⁴ tej samej spółki autorskiej, w którym odnalazł Boy tonację parodii „komedii heroicznej”, a wszystko za sprawą wyrazistości portretu bohatera, ujawniającego groźbę codziennej egzystencji. Jak przyznawał Boy:

Czasem, czasem taka mieszczańska komedia wydaje się straszliwsza od *Makbeta*. Bo ostatecznie króla Dunkana zarżnięto we śnie, nie męczył się, przy tym to było tak dawno... a tu dokoła nas na co dzień życie rżnie ludzi tępym nożem (Boy 1969: t. 26, 33).

Boy akcentował, że charakterystycznym dla komedii francuskiej nośnikiem tak różnorodnych nastrojów, od bezroskiej pustoty po melancholię, jest właściwa tej kulturze „radość słowa”, wyrażająca się w podziwieniu, uznaniu dla celności wyrażenia myśli³⁵, której najbardziej wyrafinowanym przejawem jest twórczość Moliera, nazwana przez Boya „najweselszym rachunkiem sumienia” (Boy 1958: t. 16, 185).

Umiejętne dozowanie sztuk farsowych w obrębie repertuaru teatralnego było jedną z tych spraw, o namysł nad którymi Boy zabiegał. Błędnym wydało mu się przyjmowane przez teatralnych decydentów założenie, że farsy, niezależnie od ich jakości, są pewnym źródłem zarobku, więc należy zwiększać ich ilość, by mieć finansowe środki na ambitniejsze inscenizacje. Te praktykę Boy uważał za szkodliwą, co argumentował w następujący sposób:

[...] sama zasada grania w jednym teatrze śmieci, aby — niby to czerpać stąd subwencję dla wysokich poczynań innych teatrów jest niemoralna i fałszywa. Zwykle śmieć jest rzeczywistością, a subwencja fikcją... (Boy 1969: t. 26, 209).

Zaznaczał też, że pogląd na miejsce fars w teatrze polskim musi zmieniać się wraz z warunkami społeczno-politycznymi. Przyznawał, że w czasach krakow-

Helena Łącka — „była, jak zawsze, sprytna i miłą Brygidą”; Pani Janvray — Jadwiga Hańska; Hrabina de Jargeau — Kazimiera Skalska; Wicehrabina de Saint-Gobain — Maria Gorajska; Melania — Janina Szreniawa; Laurel — Stanisław Pliszewski Michał; zarządca — Kazimierz Marecki; Maurier — Wacław Kaliciński; Lokaj — Stanisław Posiadłowski; Champlin — Józef Mańkowski; Woźny — Karol Waczyński; Sekretarz prywatny — Stefan Bystrzyński (e-teatr.pl — Archiwum wirtualne).

³⁴ Komedia Flersa i Caillaveta zaprezentowana w Teatrze Aktora, w reż. Stefana Jaracza, 30 stycznia 1935 roku.

³⁵ „«Disait très bien le mot» — oto określenie tak często spotykane w literaturze francuskiego renesansu. Radość słowa! Ta sama, która kipi u Rabelaise’go w piętrzeniu słów i pojejniu się samym dźwiękiem, która tętni w swadzie jarmarcznego przekupnia i wywoływacza, i — z drugiej strony — ta, która stworzyła salon i najcelniejszą sztukę rozmawiania, ta sama radość słowa stanowi istotę francuskiego teatru.” (Boy 1958, 149–150; 16).

skich, gdy brakowało tego typu sztuk dla zróżnicowania miejscowego repertuaru, sam upominał się o częstsze wystawianie fars w Teatrze Bagatela. Zamieszkawszy jednak w Warszawie, gdzie sytuacja była nieco inna, bo władze rosyjskie zawsze popierały wystawianie lekkiego repertuaru, uznając go za skuteczny sposób rozlewniania umysłów i rozładowywania społecznych napięć, Żeleński nie odnalazł w sobie dawnego entuzjazmu dla farsowego repertuaru. Coraz częściej przychodziło mu upominać się o jakościową selekcję sprowadzanych z zagranicy sztuk, coraz częściej też uwypuklał potrzebę inteligentnej rozrywki³⁶.

W latach 30. już nie potrafił bronić fars, bo było ich coraz więcej i to marnej jakości. Ze zdziwieniem więc przyjmował recenzje podobne tej, którą Juliusz Kaden-Bandrowski opublikował w „Gazecie Polskiej” z okazji wystawienia krotowhili Jeana de Létraz *Kubus*³⁷, broniąc owego utworu przed napastliwością krytyków. Boy odpowiedział na to wystąpienie stanowczo: „Może w innych warunkach nie byłoby o czym mówić. Ale *Kubus* przyszedł po długim szeregu innych *Kubusiów*” (Boy 1969: t. 26, 219), potwierdzając stałe obniżanie się poziomu repertuaru teatralnego.

Kiedy w 1937 roku, w Teatrze Kameralnym, Artur Kwiatkowski wyreżyserował *Mecenasą Bolbec i jego męża*³⁸, Boy próbował jeszcze, jak za dawnych lat, racjonalnie objaśniać repertuarową konieczność podobnych błahostek komediowych w sytuacji krystalizowania się zagrożeń społeczno-politycznych w Europie, ale zdarzało się, że wprost wyrażał swoją niezgodę na panoszenie się farsy w teatrze, bo wydawała mu się „coraz trudniejsza [...] do zniesienia nawet w najlepszym wykonaniu” (Boy 1970: t. 27, 298).

Żeleński miał świadomość, że zewnętrzne niebezpieczeństwo zawsze zmienia barwę komediowego śmiechu, a co za tym idzie — jakość odbioru komedii. Wskazał to bezpośrednio w szkicu dotyczącym inscenizacji *Szkoły żon* Moliera³⁹ (1936):

Bo przykazania, jakie Arnolf każe odczytać ku ucieście publiczności swojej przyszłej żonie, bardzo wiernie pokrywają się z przykazaniami, jakie w tym okresie głosi ideologia totalnych dyktatur (Boy 1968: t. 25, 478–479).

Boy zbyt prosty? Zbyt oczywisty? Raczej skryty za efektywnością konceptów, przy których najczęściej zatrzymuje się uwaga czytelnika; raczej szkicujący,

³⁶ Felieton pt. *Lekki repertuar* (Boy 1969: 215–216; 16).

³⁷ Przedstawienie zaprezentowano widzom Teatru Letniego 31 października 1935 roku; tekst w przekł. Zdzisława Kleszczyńskiego (Boy 1969: 208–209; 26).

³⁸ Premiera tej sztuki George’a Berra i Louisa Verneuilu odbyła się w Teatrze Kameralnym 8 czerwca 1937 roku.

³⁹ Komedie Moliera wystawiono w Teatrze Ateneum, w przekładzie Boya, w reż. Stanisławy Perzanowskiej, 17 października 1936 roku.

sugerujący, napomykający o ważnych sprawach niż rozwiązujący problemy za teatralnego widza. Niewątpliwie przystępny, nieskrywający, że dyskusja o teatrze możliwa jest tylko wówczas, gdy korzysta się z terminologicznej przejrzystości i logicznego porządku i nieakceptujący, że „teatrolodowie wprowadzili tak górny i zawiły język do swoich rozważań, że każdy z nich rozumie tylko sam siebie: a i to podejrzewam, że nie zawsze”⁴⁰ (Boy 1963: t. 20, 227).

Trzeba przyznać, że i co do kierunku rozwoju nauki o dramacie Boy okazał się nader przewidujący, gdy przy okazji omawiania wystawianej w Teatrze Bagatela krotochwili *Dudek*⁴¹, pokpiwał, że błaha farsa może się stać podstawą niejednej uniwersyteckiej kariery zwieńczonej następującą dysertacją: *Przyczynek do różnorodnego zastosowania niedosłej, względnie zmyślonej, ewentualnie definitywnej zdrady małżeńskiej, jako głównego węzła intrygi we francuskiej farsie narodowej z pierwszych dziesiętników XX stulecia*⁴² (Boy 1963: t. 19, 125).

BIBLIOGRAFIA

- „*Chamuły*”, „*gnidy*”, „*przemilczacze*”... *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego* (2011). Wybór, wstęp i opracowanie Dorota Kozicka. Wyd. 1. Kraków: Universitas.
- Davis Jessica Milner (1978). *Farce*. London: Methuen.
- Dziemidok Bohdan (2011). *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*. Wyd. 1. Gdańsk: Wydawnictwo słowo / obraz terytoria.
- Gombrowicz Witold (1997). *Dziennik 1953–1956*. Wyd. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gombrowicz Witold (1999). *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*. Wyd. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Irzykowski Karol (1965). *Recenzje teatralne*. Wybór i wstęp Janusz Szpotański. Wyd. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Irzykowski Karol (2011). *Beniaminek. Rzecz o Boyu-Żeleńskim*. W: „*Chamuły*”, „*gnidy*”, „*przemilczacze*”... *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego*. Wybór, wstęp i opracowanie Dorota Kozicka. Wyd. 1. Kraków: Universitas.
- Kowzan Tadeusz (1991). *Sacha Guitry au-delà du Boulevard*, “Cahiers de l’Association internationale des études francaises”, nr^o43. S. 229–246.

⁴⁰ Fragment komentarza dotyczącego sztuki Berra i Verneuilu *Beverley*, zaprezentowanej w Teatrze Polskim, w reż. Aleksandra Zelwerowicza, 21 lipca 1923 roku.

⁴¹ Krotochwilę George’a Feydeau wystawiono w Teatrze Bagatela, w reż. Zygmunta Noskowskiego, 4 listopada 1919 roku. W zamieszczonej w „*Czasie*” recenzji Boy akcentował nie tylko losy reżyserkie, ale i aktorskie zasługi Noskowskiego, który „stworzył bardzo zabawną figurę Vatolina, jakby żywcem przeniesioną z paryskiego teatryku” (cyt. za: Poskuta-Włodek 2012: 396).

⁴² Autorka pozwala sobie na palimpsestowe nadpisanie autoironicznego komentarza nad żartem Boya — sugerującego przewrotnie, że badania takie może prowadzić romanista z Lipska czy Jeny — mając pewność, że kolejnym krokiem badawczym jest rozważenie stosunku Żeleńskiego do tradycji komedii francuskiej.

- Kuciel-Frydryszak Joanna (2012). *Slonimski. Heretyk na ambonie*. Wyd. 1. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Łukasiak Stanisław (1962). *Farsa*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. V, z. 1 (8). Łódź.
- Miciński Bolesław (2011). *Forma i treść. Artykuły i recenzje*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Pan Puchatek. *Rzecz o Waclawie Józefie Zawadzkim* (2006). Oprac. Anna Brus, Wiktoria Śliwińska. Warszawa: Wydawnictwo „Iskry”.
- Poskuta-Włodek Diana (2012). *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Raszewski Zbigniew (2004). *Raptularz*. T. 1. Londyn: Wydawnictwo Puls.
- Ratajczakowa Dobrochna (2006). *Farsa mieszczańska a relacje międzytekstowe*. W: *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*. Wyd. 1. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Rey-Flaud Bernadette (1983). *La théorie d'un genre dramatique : la farce en France de 1450 à 1550*. „Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance”, nr 17. S. 54–55.
- Rey-Flaud Bernadette (2006). *Farsy i fabliaux*. W: *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*. Pod red. Anny Loby. Wyd. 1. Gdańsk: Wydawnictwo słowo / obraz terytoria.
- Slonimski Antoni (1959). *Gwałt na Melpomenie*. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo „Czytelnik”.
- Szpakowska Małgorzata (2006). *Boy: teatr jako telenowela*. W: *Teatr i bruk*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata.
- Sterkowicz Stanisław (1994). *Po prostu Boy. Kronika życia i twórczości Tadeusza Boya-Żeleńskiego*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Terlecki Tymon (1984). *Rzeczy teatralne*. Wyd. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. (Tu: *Krytyka „Boykotta”*).
- Wierzyński Kazimierz (1987). *Wrażenia teatralne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Winkłowa Barbara (1967). *Tadeusz Żeleński (Boy): twórczość i życie*. Wyd. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Winkłowa Barbara (1998). *Nad Wisłą i nad Sekwaną. Biografia Tadeusza Boya-Żeleńskiego*. Warszawa: Iskry.
- Winkłowa Barbara (2001). *Boyowie. Zofia i Tadeusz Żeleńscy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (2011). *Tchórze, niedołęgi i „przemilczacze”. Slonimski, Winawer et company*. W: *„Chamuły” „gnidy”, „przemilczacze”... Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego*. Wybór, wstęp i opracowanie Dorota Kozicka. Wyd. 1. Kraków: Universitas.
- Żeleński Tadeusz (Boy) (1958). *Felietony*. W: *Pisma*. T. 16. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Żeleński Tadeusz (Boy) (1963). *Flirt z Melpomeną. Wieczór pierwszy i drugi*. W: *Pisma*. T. 19. Wyd. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Żeleński Tadeusz (Boy) (1963). *Flirt z Melpomeną. Wieczór trzeci i czwarty*. W: *Pisma*. T. 20. Wyd. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Żeleński Tadeusz (Boy) (1964). *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*. W: *Pisma*. T. 21. Wyd. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Żeleński Tadeusz (Boy) (1964). *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy i ósmy*. W: *Pisma*. T. 22. Wyd. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Żeleński Tadeusz (Boy) (1965). *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*. W: *Pisma*. T. 23. Wyd. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Żeleński Tadeusz (Boy) (1966). *Okno na życie. Ludzie i bydlatka*. W: *Pisma*. T. 24. Wyd. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Żeleński Tadeusz (Boy) (1968). *Reflektorem w serce. Romanse cieniów*. W: *Pisma*. T. 25. Wyd. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Żeleński Tadeusz (Boy) (1969). *Perfumy i krew. Krótkie spięcia*. W: *Pisma*. T. 26. Wyd. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Żeleński Tadeusz (Boy) (1970). *Murzyn zrobił... Wrażenie teatralnych seria siedemnasta*. W: *Pisma*. T. 27. Wyd. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Lidia Ignaczak

PLACE OF THE FRENCH FARCE IN THE POLISH INTERWAR THEATRE
FROM THE PERSPECTIVE OF THEATER CRITIC —
TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY)
(summary)

This article, the first in the series, is devoted to the work of Żeleński-Boy as a theater critic. In his witty feature articles Boy discussed theatrical performances, sharing with the audience his view on the quality of the theatre programme, way of adapting literary texts, actors' skills of creating a stage role. The article presents the views of Boy on shaping the repertoire of Polish theaters of the interwar period, especially with regard to the French farce and comedy. On their basis Boy demonstrated diversity of tradition of Polish and French theater and explained the impact of historical conditions on the differences in the treatment of stage entertainment.

KEYWORDS

theater of the twentieth century; French dramaturgy; French farce; comedy;
theatre critics

Marzena Karwowska

DES HALLUCINATIONS FORESTIÈRES. ESSAI SUR L'IMAGINAIRE
DE BOLESŁAW LEŚMIAN

SŁOWA KLUCZOWE :

Bolesław Leśmian; *Klechdy polskie*; *Skrzypek Opętany*; *Baśń o Rycerzu Pańskim*;
Gilbert Durand; antropologia wyobraźni twórczej; symbol

Bolesław Leśmian (1877–1937) est à la fois un symboliste et le précurseur du surréalisme polonais. On le qualifiait de « créature à la structure de Poète Absolu, étourdi, étranger » (Jastrzębski, red. 1966: 122–123). La biographie de Leśmian montre son incapacité innée à s'adapter à la réalité¹, ce qui explique

Marzena Karwowska — dr hab., Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: marzenakarwowska@poczta.onet.pl.

¹ Leśmian, le chevalier errant de la littérature polonaise du XX^e siècle, « individu de petite taille à l'apparence de grillon », (por. Jastrzębski, red. 1966: 128) était isolé de la vie quotidienne, ce qu'illustre bien une anecdote inventée par les amis de l'artiste : « Devant un café s'est arrêté un fiacre vide et... Leśmian en est sorti. » L'anecdote se justifie par les faits. Après avoir terminé ses études de droit (selon le désir de son père) à l'Université de Kiev, Bolesław devient conseiller juridique à Varsovie. Ce travail l'ennuie mortellement et il passe tout son temps libre avec ses amis écrivains dans les cafés artistiques de la capitale, il organise des soirées d'occultisme, il publie ses poèmes dans la célèbre revue *Chimera*. Il est très vite licencié de son poste pour incompétence et manque de sens des responsabilités. Fâché contre Varsovie, le Don Quichotte polonais décide de partir en voyage pour traversa destinée : il va à Paris pour faire des études

son évansion dans le monde de l'imaginaire — une réalité alternative dans laquelle il pourrait s'enraciner. Dans cette réalité imaginaire propre à Leśmian, la route empruntée par les chevaliers errants mène au « Pralas » (Leśmian 1983: 170) — dans la forêt archétypale². La fille du poète Maria Ludwika Mazurowa confirme que son père avait souvent « des hallucinations forestières » et qu'il écrivait toujours avec un stylo vert en disant : « le vert c'est la vie. Dans le vert de la vie il y a de l'éternité » (Jastrzębski, red. 1966: 19–78).

Profondément enracinée dans la culture (por. Frazer 1962: 126; Moszyński 1968: 520–523) en tant qu'espace de bannis (Robin Hood), de fugitifs (Tristan et Iseult) et de chevaliers errants (Parsifal), l'image de la forêt subit une transfiguration dans l'œuvre de Bolesław Leśmian. En tant qu'épiphanie de la Terre Mère (*Tellus Mater, Pammator Ge*) (por. Eliade 1993: 235–258; Leeuw 1978: 130–141), la forêt revêt une nouvelle dimension sémantique et devient l'un des principaux symboles (por. Karwowska 2008).

Dans *Baśń o Rycerzu Pańskim (Conte sur le chevalier du Seigneur)* de son recueil de prose *Legendy tęsknoty (Légendes de la nostalgie, 1904)*, l'espace sacré de la forêt — pour les Slaves un lieu typique de l'épiphanie — est opposé à la zone profane de l'œkoumène humaine, représentée par « la campagne isolée et solitaire » (Leśmian 1904: 44). Dans la description de la forêt qui est l'espace des chevaliers solaires, le poète se sert de la symbolique de l'or et du blanc, couleurs traditionnellement utilisées pour représenter les forces du bien (les chevaliers de Leśmian montent des chevaux blancs et sont munis de boucliers d'or et d'épées flamboyantes). Le « notaire ailé » transfigure ici les motifs littéraires caractéristiques du topos du *Drachenkampf* (l'image du héros solaire vainqueur dans la lutte contre le mal personnalisé³) et mélange les vieilles figures mythiques avec

littéraires. Il épouse très vite Zofia Chylińska. Isolés dans la vie, les époux, « alternant entre pain et caresses » comme il écrira plus tard, tombent malades de faim, ils sont même obligés de vendre leurs alliances. Le poète essaie encore de jouer à la roulette, prépare en détail des projets pour faire sauter la banque du casino de Monte Carlo, il retourne enfin en Pologne et s'installe comme notaire — travail haï, mais lucratif. On lui donne tout de suite le surnom de « notaire ailé ». Son attitude nonchalante envers ses obligations se termine mal pour le poète : lors de l'absence du « notaire ailé », son adjoint Adamowicz détourne une énorme somme d'argent. Leśmian, en tant que chef, est menacé de prison pour dettes, ses amis réussissent à soustraire « le Poète Absolu » à la prison. Paradoxalement, peu de temps après « l'affaire Adamowicz », l'écrivain obtient la Médaille de l'Indépendance, décernée en Pologne pour... service irréprochable rendu à l'État.

² La théorie des archétypes a fait l'objet de nombreuses analyses. Gilbert Durand propose le concept de *trajet anthropologique* qui met l'accent sur l'aspect processuel des réalités archétypales (Durand 1992). Stanisław Jasionowicz parle du potentiel énergétique d'un nœud archétypal (Chauvin, Siganos, Walter, red. 2005: 33–34).

³ Le topos du *Drachenkampf* est typique des épopées héroïques les plus anciennes. Dans l'épopée sumérienne, Gilgamesh, le héros principal, tue avec son épée le dragon Humbaba, gardien

la tradition chrétienne. Ses chevaliers forestiers sont « les combattants de Dieu », « les troupes du Seigneur qui défendent Dieu sur la terre » (Leśmian 1904: 45).

Opposée au cercle sacré de la forêt, la zone profane, dominée par la symbolique du noir, est habitée par « la fille d'un noble — la Dame aux Sourcils noirs » (Leśmian 1904: 45) et Piotr Władyka (Pierre le Souverain), le Chevalier du Seigneur « excommunié par l'Église » (Leśmian 1904: 48), qui — attiré par la force de l'amour de sa bien-aimée — a quitté la forêt sacrée. « La cabane fantôme » (Leśmian 1904: 47) où vivent les amants est située dans un verger sombre, dans lequel les cerisiers fleurissent de fleurs noires, en signe de deuil après la mort spirituelle de leur seigneur, le Chevalier excommunié. La cabane est brûlée par le feu né dans la forêt pour que Pierre le Souverain « ne cherche plus sur terre sa maison » (Leśmian 1904: 56). L'axe de symétrie et l'axe principal de la construction de l'espace du monde sont ici représentés par le lac qui joue un rôle de miroir. L'image du lac qui sépare le village de la forêt renforce l'opposition entre sacré (forêt, immortalité) et profane (le monde de l'œkoumène humain, les limites ontologiques de l'homme). Cette polarisation des éléments de la construction est supprimée dans la dernière scène du recueil, lorsque la forêt devient le lieu de l'épiphanie. Leśmian se sert de l'image de l'arbre — *axis mundi* (Eliade 1993: 289) en tant que symbole unifiant les deux zones de l'*orbis interior* (le monde des mortels) et de l'*orbis exterior* (le monde de l'au-delà) — pour restituer au héros la mémoire de la sainteté perdue et rendre accessible « la victoire éternelle » (Leśmian 1904: 57) : « La forêt répéta en écho : — Où est ton coursier blanc, où est ton bouclier doré, où est ton épée flamboyante ? Et le Souverain se souvint de tout et il s'échappa des bras de sa Dame ébahie vers la forêt. Alors, pour la dernière fois, avec les bras autour du cou du Seigneur, elle l'arrêta au seuil même de l'éternité. [...] Et lui, arrêté, errait dans les souvenirs par la pensée ; et dans le souvenir quelque chose brilla, scintilla, étincela derrière les colonnes des arbres. » (Leśmian 1904: 57). La connaissance, et plus précisément la connaissance de soi, rachetée par la mort du Chevalier Excommunié, mais seulement par la mort de son corps, se fait ici par l'intermédiaire de la nostalgie et par l'inclusion de l'image de la forêt dans l'espace esthétique de la tristesse. Les héros sont toujours en compagnie de « la nostalgie qui ne peut pas trouver de place pour elle-même » (Leśmian 1904: 44), même la forêt « s'estompe à la hauteur de la nostalgie » (Leśmian 1904: 44).

de la Forêt de Cèdres, Contrée de la Vie, pour assurer l'immortalité à ses sujets et à lui-même. Sigurd, le héros de l'*Edda*, épopée de l'ancienne Islande, tue le dragon Fafnir, gardien d'un autre symbole de l'immortalité: l'anneau d'or. Dans l'épopée perse *Shah-name* de Firdousi, le héros Rostam mène six batailles victorieuses contre les dragons avec l'aide son cheval préféré Rachsh (« éclat »), por. Karwowska 2011: 80–88.

Présenté ci-dessus, « somnolant dans les profondeurs de la non-mémoire » (Leśmian 1904: 44), ce besoin de frayer avec la sainteté, de transgresser les limites de la condition humaine, dominera dans toute la création littéraire de Leśmian et se révélera aussi dans une autre « hallucination forestière » : les drames *Pierrot i Kolombina* (*Pierrot et Colombine*) et *Skrzypek Opętany* (*Le Violoniste Possédé*, 1910–1912), dans lesquels la forêt devient le lieu de l’incarnation. La communion avec la divinité de la Terre (*Tellus Mater*) s’effectue ici pendant un rituel chthonien comprenant des éléments des thesmophories grecques⁴. Les actions des héros et la composition des drames sont orientées dans la même direction : elles partent de la zone profane de la cabane du Violoniste Possédé (Pierrot–Alaryel), qui est en même temps sa maison onirique et, par la ligne limite de la fenêtre, s’élargissent jusqu’à l’espace sacré de la forêt : « Une pièce vaste dans la cabane de Pierrot (Alaryel) — une pièce vide et inhabitée, peuplée seulement pour la durée du Conte Éphémère. [...] Au fond, une fenêtre large grande ouverte dont le bas touche presque le plancher. Derrière la fenêtre, la forêt séculaire. Les branches de l’arbre le plus proche pénètrent dans la pièce » (Leśmian 1985: 175–176). La fenêtre a ici la fonction de point limite au-delà duquel commence la forêt — un Autre Monde, le Paradis de l’Unité Extra-temporelle. Dans la description de la maison (cabane, palais : ces dénominations apparaissent parallèlement, ce qui prouve leur caractère symbolique) du Violoniste Possédé, Leśmian utilise une valorisation négative de l’espace — « une lumière artificielle éclatante » (Leśmian 1985: 175), « la palette noire » (Leśmian 1985: 176), « un rideau noir, un coussin noir » (Leśmian 1985: 178) — ainsi que du temps. En effet, la femme d’Alaryel (Pierrot) domine dans la maison ; Chryza (Colombine) qui incarne la finitude ontologique de l’homme est la seule personne du drame à être dotée d’une ombre et elle est liée à la vie temporelle par la symbolique du chiffre quatre (quatre Nains l’accompagnent ainsi que quatre Esprits blancs). Chryza (Colombine) est la seule personne du drame qui ne pourra pas transgresser sa propre mortalité. La forêt est un espace auquel « le notaire ailé » donne une valeur positive. Les couleurs de la transcendance, or et bleu, dominant ; la forêt est « séculaire », donc elle offre à ses habitants la promesse de l’immortalité, elle est la maison de la bien-aimée d’Alaryel (Pierrot), la Dryade. Dans « l’espace inconnu » de la forêt « retentit la musique — l’Incarnation du Mystère » (Leśmian 1985: 180).

Alaryel (Pierrot) pénètre le territoire de la forêt à la recherche de la force créatrice perdue, il désire renaître comme artiste musicien, mais il tend aussi à transgresser sa propre mortalité en tant qu’homme. Avant d’accéder à la vraie

⁴ Puisque les scènes et les séquences symboliques se répètent, ce qui est typique de l’imagination mythique, je considère les deux drames comme un tout structural. L’éditeur a eu la même intention en publiant les deux drames sous un titre commun: *Skrzypek Opętany* (Leśmian 1985).

initiation au mystère chthonien, il doit subir le rituel de purification. La symbolique du sang est un élément indispensable des rites d'initiation ; chez Leśmian elle a la forme du vin qu'Alaryel (Pierrot) boit pour se mettre en état d'extase. L'entrée dans l'état sauvage de l'âme, c'est-à-dire la mort symbolique de l'ordre ancien, lui permettra de traverser la frontière qui sépare l'*orbis interior* et l'*orbis exterior*. Un autre rite purifiant est celui du silence : dans les drames de Leśmian le silence et le « non-bruissement » sont les bases du monde représenté, les héros ne prononçant pas un mot pendant toute la durée des contes mimiques. Alaryel (Pierrot), ainsi préparé, se laisse mordre par le Serpent Doré qui habite dans la « forêt séculaire » et qui est l'émissaire du monde chthonien. Cet acte mène le Violoniste Possédé à la communion avec l'épiphanie de *Tellus Mater*, la Dryade (stylisée par Leśmian en Perséphone), habitant le monde chthonien avec les « Sons Souterrains ». La mort rituelle mène Alaryel à la renaissance spirituelle ; le seul signe de la renaissance est « la Lumière Indigo » qui apparaît à la fin du drame.

Un déplacement intéressant des accents sémantiques se retrouve dans le recueil de prose *Klechdy polskie (Légendes polonaises, 1914)*, qui est basé sur des légendes et des croyances des anciens Slaves. Dans le conte *Majka* (Majka est un démon sylvestre féminin d'origine slave), l'image de la forêt devient le point de départ de réflexions à caractère épistémologique. Contrairement aux drames étudiés ci-dessus, la forêt — territoire magique, royaume des démons féminins — n'envahit pas l'espace profane qui l'entoure, mais cède devant lui. Le héros masculin principal Marcin Dziura (Martin Letrou) est un villageois pragmatique et rationaliste qui ne cède pas aux tentations de Majka, « la plus belle de toutes les nymphes » (Leśmian 1999: 111)⁵. Trop attaché à la vie temporelle, il a peur de l'« Autre Monde ». Son rationalisme le pousse à quitter la forêt où « Majka l'a ensorcelé, l'a séduit par ses sortilèges » (Leśmian 1999: 123). Le même rationalisme ne lui permet pas de croire aux promesses illusoire de l'immortalité : « Pourquoi avoir, parbleu, foncé dans cet infini avec lequel mon âme ne va aucunement de pair. Il [Martin Letrou] a décidé de se détourner des rencontres avec Majka. Et il l'a fait. Un dimanche a passé, un second, un troisième, et Letrou n'a même pas mis le nez dans la forêt » (Leśmian 1999: 123).

Leśmian entame avec le lecteur un dialogue épistémologique et, à la limite de sa forêt imaginaire et du monde des mortels (pour empêcher les deux espaces de se confondre), il fait fleurir de l'absinthe, une plante connue dans le monde slave pour ses qualités apotropaïques. Martin Letrou cueillera l'absinthe pour protéger l'ordre et les lois immuables de son monde contre Majka.

⁵ Le sujet de la démonologie slave est traité entre autres dans : Pelka 1987; Kowalski 1998; Moszyński 1968.

Le conte *Podlasiak* du même recueil nous introduit dans le cercle des problèmes existentiels. Dans la construction du personnage principal (Podlasiak en polonais se réfère à « pod lasem » ce qui veut dire « à l'orée du bois »), Fantôme du Chêne, nous retrouvons les traces de l'assemblage et de la transformation de l'ancien culte slave des « arbres siéniques » (*sjen* dans la langue ancienne slave désigne le démon protecteur de la forêt). L'interprétation de cette tradition par Leśmian renverse le sens de la métamorphose. Conformément à l'imaginaire hylozoïste du poète, c'est l'existence végétale qui essaie de se transformer en homme. Elle se transforme pourtant en hybride, fantôme, existence déshéritée, « banni de l'au-delà » (Leśmian 1999: 223), qui n'appartient pleinement à aucun monde. Leśmian présente ici une image de la forêt en tant qu'espace de solitude totale et de nostalgie d'être un véritable habitant de l'existence. Nous retrouvons cette nostalgie dans la symbolique des pieds larges, œdipiens, de Podlasiak : « Il avait un chapeau de paille [...]. Son veston était de mousses. Sous le collant on voyait ses pieds longs et larges, complètement nus, comme si leur fonction était de toucher directement la terre, unique façon de la percevoir et de la sentir profondément. » (Leśmian 1999: 219)

Le recueil de poèmes *Sad rozstajny* (*Le Verger du carrefour*, 1912) enrichit la sémantique du symbole que nous traitons ici. Dans le poème *Zielona godzina* (*L'heure verte*), l'absence de paysage sylvestre dans l'espace propre à la transcendence, c'est-à-dire dans l'espace uranien, déprécie cet espace selon le sujet lyrique :

« ...Car le vent gelé me poussait
Vers vous — des étoiles sans forêts jusqu'à l'autre côté
De la vie où la tempe se repose dans le vert. » (Leśmian 1983: 10)

Dans la suite du poème, la forêt anthropomorphe pénètre dans les profondeurs du monde chthonien : « La forêt souleva l'âme de ces grabats souterrains étouffants » (Leśmian 1983: 15). « Le Poète absolu » conclut enfin que le statut ontologique de la forêt est plus sûr que celui du sujet lyrique, qui est n'est qu'« un rien », un « noyé de la verdure », « rêvé et halluciné » (Leśmian 1983: 15) par les fleurs et les herbes de la forêt : « La forêt me rêve ; /Un rêve empoussiéré de feuilles, un rêve branchu » (Leśmian 1983: 11). Dans son recueil poétique *Łąka* (*Prairie*, 1920), la figure de la Terre devient le lieu de l'initiation amoureuse grâce à laquelle un mortel peut ressentir le suspens du temps. Dans le poème *Pila* (*Scie*, 1920), la fusion amoureuse d'un ouvrier agricole avec un démon féminin slave ayant une scie à la place de la colonne vertébrale se fait dans « l'obscurité forestière » (Leśmian 1983: 78). Dans le recueil de poèmes érotiques *W malinowym chruśniaku* (*Dans le fourré de framboises*), dédié au grand amour de Leśmian, Dora

Lebenthal, la belle image de la hiérogamie forestière (« Toi, la première, tu atteins la brume ; / Moi, sur tes pas, je te suis, pour me perdre dans la même forêt » — Leśmian 1983: 93) est accompagnée de métaphores de la renaissance, représentées par la symbolique des bourgeons et des noyaux de fruits.

On trouve une interprétation intéressante de l'image de la forêt dans le poème *Gad (Reptile)*, qui est inspiré d'une ballade populaire danoise. Alors que le dragon se transforme en prince dans la version originale, Leśmian renverse la symbolique classique du topos du *Drachenkampf* pour aborder une problématique éthique. La fusion érotique de la jeune fille et du serpent (dragon) dans un bois d'aulnes supprime la barrière qui sépare le bien du mal et permet d'appivoiser le mal. Paradoxalement, la hiérogamie avec l'incarnation du mal qu'est le dragon organise le monde de la femme, y introduit des règles et une certaine harmonie. La fille séduite ne désire pas la métamorphose de l'amant ; au contraire, elle veut maintenir le *statu quo*. Dans *Prairie*, considérée comme le plus mûr des recueils du « notaire ailé », la forêt qui pousse dans l'imagination de l'artiste montre toute sa puissance car elle connaît l'Apocalypse avant l'homme, elle subit une initiation au mystère non seulement humain, mais aussi la purification et la renaissance cosmique.

Après la mort de Bolesław Leśmian, le poète Julian Tuwim a écrit ceci : « Leśmian, cet oiseau fantastique condamné par un hasard étrange et méchant à une existence bipède, non-ailé sur terre. Tracassé par la nostalgie de sa patrie extraterrestre, il accomplissait ses vacances forcées chez nous » (Jastrzębski, red. 1966: 122–123)⁶. Comme le montrent les analyses présentées ici, l'errance leśmianienne sur les chemins perdus de la forêt est un élément très important de son imaginaire. Dans l'imagination du « noyé de la verdure », la forêt est l'Alpha et l'Oméga, un berceau chthonien, un espace sacré dans lequel s'effectue la mort et de la renaissance de l'homme. C'est la métaphore du chemin humain vers la connaissance de soi et le dévoilement du noyau immortel qui sommeille en l'homme. Pour un artiste perdu dans la vie quotidienne c'est une figure archétypale de la Terre Mère à forte valeur thérapeutique (por. Durand 1964; 1992; Bachelard 1948; 1947) car elle enracine dans l'existence.

⁶ Le grand poète polonais Julian Tuwim baisait toujours la main de Leśmian pour le saluer. Il le faisait de façon ostentatoire, en public, rendant ainsi son hommage au génie du « notaire ailé ». Leśmian, avec la taquinerie qui lui était propre, entretenait ce jeu et envoyait à Tuwim de nouveaux recueils de ses poèmes avec cette dédicace : « À mon cher Poète... avec ma main à baiser ».

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard Gaston (1947). *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti.
- Bachelard Gaston (1948). *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti.
- Chauvin Danièle, Siganos André, Walter Philippe, red. (2005). *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris: Imago.
- Durand Gilbert (1964). *L'Imagination symbolique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Durand Gilbert (1992). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.
- Eliade Mircea (1993). *Traktat o historii religii*. Przeł. Jan Wierusz-Kowalski. Łódź: Wyd. Opus.
- Frazer James Georges (1962). *Złota gałąź*. Przeł. Henryk Krzeczowski. Warszawa: PIW.
- Jastrzębski Zdzisław, red. (1966). *Wspomnienia o Bolesławie Lesmianie*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Karwowska Marzena (2008). *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Lesmiana*. Warszawa: Wydawnictwo Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Karwowska Marzena (2011). *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*. Warszawa: Wydawnictwo Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kowalski Piotr (1998). *Znaki świata. Omen, przesad, znaczenie*. Warszawa–Wrocław: PWN.
- Leeuw Gerardus van der (1978). *Fenomenologia religii*. Przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Lesmian Bolesław (1904). *Legandy tęsknoty*. „Chimera” 1904 nr 19–20/21.
- Lesmian Bolesław (1983). *Poezje wybrane*. Red. Jacek Trznadel. Wrocław: Ossolineum.
- Lesmian Bolesław (1985). *Skrzypek Opętany*. Oprac. Rochelle Stone. Warszawa: PIW.
- Lesmian Bolesław (1999). *Klecbdy polskie*. Kraków: Universitas.
- Moszyński Kazimierz (1968). *Kultura ludowa Słowian*. T. 2. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Pelka Leonard (1987). *Polska demonologia ludowa*. Warszawa: Iskry.

Marzena Karwowska

THE FORESTRY DELUSIONS.
THE ESSEY OF BOLESŁAW LESMIAN'S IMAGINARY
(summary)

The biography of Bolesław Lesmian (1877–1937) shows a maladjustment of artist to reality. The Poet escapes to the world of imagination — an alternative reality where he could be settled. In Bolesław Lesmian's imaginary the human way leads to the archetypal forest. The image of the forest, implanted deeply in culture as a place for outlaws (Robin Hood), fugitives (Tristan and Isolde) and knights-errant (Parsifal) is transformed by Lesmian. In the Lesmian's imaginary the forest takes a new semantic dimension and becomes one of the main symbols as the Epiphany of the Mother Earth (*Tellus Mater, Pammeter Ge*). The analyses, presented in this article, shows that act of wandering in the forest paths is the symbol of a human way which leads to self-knowledge.

For Lesmian, who was lost in everyday life, an archetypal figure of Mother Earth has an important therapeutic value. A methodological framework for the discussion is based on the concepts offered by Gilbert Durand, a French philosopher of culture. Anthropology of imagination as a method of literary studies focuses on *mundus imaginalis* of the author, understood as a manifestation of symbolic powers of imagination and the artist is perceived as an imaginative phenomenon. In the anthropological and myth-critical studies a canonical definition of myth is adopted after Gilbert Durand, where myth is a dynamic system of symbols (mythical figures), archetypes and imagery constituting narrations permanently incorporated into the culture. In Durand's perspective, mythical figure (*figure mythique*) is an archetype imagery (*image archétype*) capable of being expressed at the language level. Imagination is understood as the Consciousness Breeding Imagery. Imagery provide a structure capable of transformations, enabling decomposition and transformation of imagery in cultural texts and their literary palingenesis.

KEYWORDS

Bolesław Leśmian; *Klechdy polskie*; *Skrzypek Opętany*; *Baśń o Rycerzu Pańskim*; Gilbert Durand; anthropology of imagination; a symbol

Danuta Knysz-Tomaszewska

PAUL CAZIN (1881–1963). DIALOGI Z POLSKĄ

*“le plus polonais des Français
ou le plus français des Polonais”*

SŁOWA KLUCZOWE

stosunki kulturalne polsko-francuskie; przekłady; związki osobiste; listy; dedykacje

Niezwykłe spotkanie

W pierwszej dekadzie XX wieku objawił się we Francji nowy tłumacz literatury polskiej. Był nim Paul Cazin — młody erudyta, znawca greki i łaciny, wielbiciel literatury starożytnej i prozy francuskiej wieku XVII, absolwent Sorbony (1904). Choć urodził się w Montpellier (w 1881 roku), dzieciństwo związało go na zawsze z Burgundią i średniowiecznym Paray-le-Monial. Wychowywał się w cieniu bazyliki, która ściągała tu rzesze pielgrzymów, a szkołę ukończył u benedyktynów. Odbывał nawet nowicjat w Nîmes w klasztorze franciszkanów, który opuścił — nie bez trudności — w roku 1902. Nic nie wskazywało na to, że ten skromny i utalentowany filolog z prowincji francuskiej stanie się najznakomitszym tłumaczem literatury polskiej pierwszego sześdziesięciolecia XX wieku.

Danuta Knysz-Tomaszewska — prof. dr hab., emerytowany profesor Instytutu Polonistyki Stosowanej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Dyrektor Centrum Kultury Polskiej, Université Paris IV Sorbonne (2001–2005); e-mail: knytom@gmail.com.

Nie łączyły go z Polakami żadne więzy krwi. O wszystkim zadecydował szczęśliwy przypadek, gdy w 1904 roku Paul Cazin został w Bretanii nauczycielem synów Edwarda hrabiego Raczyńskiego, wielkiego mecenasa kultury polskiej, a we wrześniu przyjechał do Rogalina. Znalazł się wówczas w środowisku polskiej elity intelektualnej o wysokim poczuciu powinności obywatelskich. Otworzyła się przed nim wspaniała biblioteka pałacu Raczyńskich, a hrabia senior Edward Raczyński (por. Raczyński 1964; 1969) stał się jego protektorem do końca swego życia. Przyjaźń z synami Edwardem i Rogerem przetrwała wiele lat. Raczyńscy wprowadzali go w środowiska polskie, utrzymywali z nim korespondencję, gdy wyjechał do Francji i gościli, gdy przyjeżdżał do Polski, jak Róża Raczyńska w Krakowie w roku 1928. Poznana dzięki nim Felicja Skarbkowa podejmowała go w roku 1932 we Lwowie, kiedy przygotowywał się do obrony pracy doktorskiej w Uniwersytecie Jana Kazimierza (Łongiewska 1971: 107). Po dziewięćdziesięciu bez mała latach Edward Raczyński junior zachował w pamięci swego dawnego przyjaciela i nauczyciela. 21 marca 1993 roku pisał z Londynu do Jerzego W. Borejszy, gdy Stacja PAN przeprowadzała zakup domowego archiwum Cazina i rozpoczęliśmy pracę nad jego uporządkowaniem:

Cazin był skromnym chudym intelektualistą, zrazu kandydatem do stanu duchownego, a z zamiłowania stylistą. Ojcu się bardzo spodobał — można mówić o przyjaźni wzajemnej. Zaproszony przez nas do Rogalina zabrał się energicznie do nauki języka polskiego, po cichu marząc o objęciu katedry niegdyś Adama Mickiewicza w Collège de France.

Ojciec przez szereg lat wspomagał go finansowo, aż do wybuchu pierwszej wojny światowej, a Cazin odwzajemniał się w sposób serdeczny i wzruszający. Przesyłał ojcu swe literackie przyczynki i przy każdej sposobności okazywał mu niemal synowską wdzięczność. Tych uczuć nie zmienił i w czasach zapanowania w Polsce komunizmu, chociaż nie było to wówczas w Warszawie mile widziane¹.

Pałac w Rogalinie i przyjaźń Edwarda Raczyńskiego zadecydowały nie tylko o dalszych losach Paula Cazina, ale również o losach literatury polskiej we Francji. Od pierwszego przekładu począwszy, *Modlitwy Pańskiej (Oraison dominicale)*, 1908) Gabrieli Zapolskiej, nowy tłumacz będzie prezentował swym rodakom znad Sekwany polskie utwory: Józefa Weyssenhoffa (1910), Władysława Reymonta (1912), Stefana Żeromskiego (1912), Jana Chryzostoma Paska (1922), a w latach 30. również Adama Mickiewicza, Cypriana Kamila Norwida i Jarosława Iwaszkiewicza. Jeszcze przed wybuchem pierwszej wojny przekładami

¹ Jerzy W. Borejsza udostępnił mi kopię tego listu.

swymi i artykułami tworzył zręby polonistyki francuskiej. Niezwykle szybko opanował język polski, a podróże do Rogalina, Krakowa, Lwowa, Warszawy, Poznania, Wilna rozszerzały coraz bardziej krąg jego znajomych i przyjaciół ze środowiska literackiego.

Dla Cazina wybór dzieła dokonywał się bardzo często przez bezpośredni kontakt z autorem, potem wymianę listów, współpracę nad tłumaczeniem i przyjaźń. Dobrym przykładem są bliskie jego związki z Józefem Weysenhoffem, z którym konsultował francuską wersję *Zygmunta Podfilipskiego* w roku 1910, a potem razem pracowali nad tłumaczeniem *Sobola i panny* (1930); wymieniali wiele serdecznych listów nie tylko na temat terminów łowieckich i odcieni polszczyzny na Litwie, a ponadto odwiedzali się nawzajem we Francji i w Polsce (por. Garnysz-Kozłowska 1970). Drugim dowodem takiej przyjaźni i bliskiej współpracy autora polskiego z tłumaczem jest korespondencja z Tadeuszem Brezą, towarzysząca pracy sędziwego już Paula Cazina nad *Spiżową bramą* i *Urzędem* na początku lat 60.

Decyzje przekładowe bywały też rezultatem osobistych związków z mediatorami. Edward Raczyński namówił go na przekład *Pamiętników* Paska, w części nawet sfinansował to przedsięwzięcie. W Paryżu jego inspiratorem i pośrednikiem na początku XX wieku stał się Kazimierz Woźnicki² z Polskiej Agencji Prasowej (założonej w roku 1907), a w latach 30. — Jan Lechoń, radca kulturalny ambasady w Paryżu. Obaj stali się jego przyjaciółmi. Cazin odkrywał literaturę polską poprzez ludzi. Jego dialog z kulturą polską zaczął się formalnie od 1908 roku, zawierał się w przekładach, rozmowach, przyjaźniach, spotkaniach i listach. Był to dialog bardzo osobisty. Wszyscy, którzy go znali, podkreślali, że Paul Cazin niechętnie szybko nawiązywał bliskie więzi, potrzebował ludzkiej przyjaźni i potrafił ją zdobywać³. Kreśląc sylwetkę Cazina w roku 1928, Jan Parandowski pisał:

Mały, wątły, przygarbiony, ale wytrwały i krzepki — „un vieux cep de vigne” — przemierzając w ciągu paru miesięcy wzdłuż i wszerz całą Polskę, stawał się od razu przyjacielem każdego, z kim się zetknął. (Parandowski 1969: 132)

Jego pasja odkrywania skarbów polskiej kultury i wzbogacania języka, którym już świetnie władał, budziła podziw i entuzjazm⁴. Serdeczne więzi połączyły go

² Nieocenionym źródłem informacji są listy Cazina do K. Woźnickiego, przechowywane w Bibliotece Polskiej w Paryżu, Archives K. Woźnicki,teczka nr 237. Por. Ziejka 1993; 1995.

³ Takim zachował go w pamięci „Edzio” — E. Raczyński (Raczyński 1969).

⁴ T. Boy-Żeleński o przekładzie *Pamiętników* Paska pisał m.in. w artykule *Robak wojskowy i cywilny*: „Przed kilku laty wzięłem do rąk jego «Pamiętniki Paska», aby przejrzeć kilka kartek: przykuły mnie tak, że przeczytałem je od deski do deski” (Żeleński 1934: 1). Podobnie wspo-

najpierw z Weyssenhoffem i Reymontem, potem z Boyem, Janem Parandowskim i Ludwikiem Hieronimem Morstinem, po wojnie z Konradem Eberhardtem, jego polskim tłumaczem, a przede wszystkim z Tadeuszem Brezą — radcą kulturalnym w ambasadzie polskiej w Paryżu (1961–1965). Potwierdza to bogata korespondencja (por. *Polska była...* 2000)⁵. Cazin był obdarzony wyjątkowym talentem epistolarnym i w swych zapisach dziennikowych marzył, że kiedyś jego listy znajdą wydawców. Często włączał do dzienników kopie cudzych listów lub bruliony własnych. Czasem wklejał je do dzieł ich autorów. W jego domowym archiwum znalazły się setki listów starannie sklasyfikowanych.

Serdeczne dedykacje na polskich książkach Cazina świadczyły o temperaturze uczuć. Oto kilka przykładów. Na egzemplarzu *Króla życia* Parandowski napisał: „Najdroższemu / Pawłowi Cazin / z wyrazami głębokiej przyjaźni / Jan Parandowski / Lwów / 18 II 1930”. Paul Cazin wkleił do tego egzemplarza kartę pocztową od pisarza, której początek brzmiał:

Carissime, nie myśl, że «wyrzuciłem Cię z serca i pamięci», skoro od tak dawna nie pisałem. Zaczyna się nowa karta mego życia: przenoszę się do Warszawy. Sam rozumiesz, że nie jest to rzecz błaha. We Lwowie było mi już doprawdy za ciasno [...]»⁶.

Do książki dołączone jest zdjęcie autora opatrzone notatką:

Jan Parandowski autor *Dwóch wiosen*, opowiadania z podróży do Grecji. Zachwycający humanista i hellenista, który przedstawił mnie publiczności, gdy miałem odczyt w Cassino i był mi przewodnikiem podczas mego pobytu we Lwowie⁷.

Jedna książka z Biblioteki Cazina staje się kopalnią informacji o jego spotkaniu z polskim pisarzem⁸. Jarosław Iwaszkiewicz z oficjalną powagą dedykował Cazinowi swe *Opowiadania 1918–1953* w roku 1956:

minał L.H. Morstin: „Cieszylimy się jego polszczyzną, jedyną na świecie polszczyzną w ustach cudzoziemca” (Morstin 1957: 182).

⁵ Kazimierz Chruściński opublikował trzynaście listów Tadeusza Brezy do Cazina z lat 1957–1963.

⁶ List od J. Parandowskiego w egzemplarzu *Króla życia*, Lwów 1930, Biblioteka Cazina. Aktualnie w Bibliothéque Polonaise w Paryżu.

⁷ Przekład D.K.T., podobnie jak wszystkie, których autor nie został zasygnalizowany w przypisie.

⁸ Część Biblioteki Paula Cazina zakupiona została w 1967 r. przez Stanisława Frybesa, dyrektora Centre de Civilisation Polonaise à la Sorbonne po śmierci tłumacza. Jako dyrektor Centre przekazałam tę kolekcję w 2005 r. Bibliotece Polskiej w Paryżu. Centre dysponował zrobioną w maszynopisie dokumentacją sporządzoną przez Jacka Trznadla „Dedykacje w księgozbiorze poloników Paula Cazin”. Z tej cennej dokumentacji korzystam.

Drogiemu Pawłowi Cazin przyjacielowi / mojej ojczyzny, synowi wielkiej Francji / upar-temu i zaciętemu bojownikowi o / przyjaźń naszych narodów — miłośnikowi / literatury i znakomitemu pisarzowi / — piórem sławnemu Pawłowi — / od Jarosława III 1956.

Konrad Eberhardt, tłumacz *Humanisty na wojnie*, zapisał na egzemplarzu *Cienia buntownika* (1957) słowa pełne serdecznych uczuć i podziwu dla francuskiego polonisty:

Zawsze młodemu i najbardziej / uroczemu spośród wszystkich „ludzi pióra” — / Pawłowi Cazin / mojemu wielkiemu przyjacielowi i Mistrzowi / ofiarowuję tę skromną / książeczkę / Konrad Eberhardt / Warszawa 7 XII 1957.

Jacek Trznadel spisał polskie dedykacje w książkach z biblioteki Cazina znajdujących się w Centrum Kultury Polskiej na Sorbonie (1967–2005). Doceniając ich wartość dla badania stosunków polsko-francuskich, upatrywał w nich też cenne źródło wiedzy o naszych twórcach. We wstępie do swego opracowania stwierdzał:

Dedykacje w zbiorze poloników Paula Cazina reprezentują duże bogactwo nie tylko ze względu na to, że obrazują relacje kulturowe polsko-francuskie, także wzbogacają spadek „autobiograficzny” pisarzy polskich, tak przetrzebiony przez ostatnią wojnę (Trznadel mps: 3).

W niniejszych rozważaniach są one znakomitym materiałem faktograficznym potwierdzającym rozległość i intensywność kontaktów Cazina z polskim środowiskiem literackim, jego przyjaźnie i umiejętność podtrzymywania ich przez wiele lat. Związki personalne Cazina z Polakami opisał na wybranych przykładach Janusz Odrowąż-Pieniążek, jego przyjaciel, gość, autor wspomnień i badacz jednocześnie. W roku 1953 nawiązał z Cazinem korespondencję, pięć lat później odwiedził go w Aix-en-Provence (1958) (Odrowąż-Pieniążek 1998; 1999). Był także autorem licznych artykułów i wzmianek o Cazinie w prasie polskiej lat sześćdziesiątych. Są one jeszcze jednym dowodem na to, że związki Cazina z kulturą polską i fascynacja naszą literaturą miały swe źródło w jego bezpośrednich kontaktach i przyjaźniach. Były dla niego najbardziej osobistą przygodą emocjonalną i intelektualną.

Już w 1906 roku młody filolog postanowił, że zostanie tłumaczem i będzie „przyozdabiał” dzieła innych⁹. Do roku 1920, do publikacji *L'Humaniste à la guerre*,

⁹ Brulion listu do Adama Krasińskiego z 14 marca 1906 r. Archiwum Paula Cazina, zakupione przez Stację PAN w Paryżu i Uniwersytet Warszawski w 1996 r., depozyt w Muzeum Literatury w Warszawie, teczka nr 125.

książki, która zrodziła się z jego wojennych doświadczeń w okopach nad Mozą, całą swą energię skupiał Cazin na tłumaczeniach i artykułach wykładających Francuzom tajemnice „egzotycznej” literatury polskiej. Ten pierwszy okres jego działalności literackiej wiąże się ściśle z polskim Paryżem — z Komitetem Francusko-Polskim założonym przez Kazimierza Woźnickiego i dziennikarzy francuskich Maurice’a i Ary Leblondów. Tu w latach 1909–1913 spotykał się ze znakomitymi polonofilami francuskimi, takimi jak sławiści Ernest Denis i Gabriel Sarrazin czy rzeźbiarz Emile Bourdelle. Tu miał okazję poznać pisarzy polskich przyjeżdżających do Paryża: Reymonta, Żeromskiego, potem Weysenhoffa, którego przekład *Podfilipskiego...* zawdzięczał inspiracji Woźnickiego. Z ramienia tego środowiska Cazin wszedł również na drogę propolskiej działalności politycznej. Był na obchodach 500. rocznicy bitwy pod Grunwaldem, pisał o nich w prasie francuskiej. Przekładem *Z ziemi chełmskiej. Wrażenia i notatki* Reymonta włączył się w obronę polskich unitów, imperatywnie zmieniając tytuł na jawnie oskarżający carat *L’Apostolat du knout en Pologne. Notes de voyages au pays de Chelm* (1912). Zaznaczył to wyraźnie w swym *Wstępie* do przekładu, pisząc:

Te historie chłopów, których chciano zmusić, jak powiadali, „by nie byli tymi, którymi są” i którzy raczej gotowi byli umrzeć niż ustąpić, budzą w czytelniku zainteresowanie nie tylko powieściowe. Dają nam one wspaniały przykład woli, która nie chce się ugiąć i wytrwałości, której nic nie może pokonać. (Cazin 1912: XIII)

Cazin potraktował bardzo poważnie niełatwy przekład dotyczący krainy i spraw nieznanych czytelnikowi francuskiemu. Korespondencja jego z Woźnickim dowodzi, że szukał rzeczowych informacji w pracach historycznych. Już u początków swej kariery tłumacza Cazin miał poczucie wielkiej odpowiedzialności za słowo, nie tylko literackiej, ale też politycznej i etycznej. Przekład pierwszej części *Urody życia* Żeromskiego ma także patriotyczną wymowę i upomina się o polskość (Żeromski 1912). Ogłoszony został w czasopiśmie „La Vie”, które sprzyjało polskiej sprawie i polskiej kulturze.

Dynamika prac translatorskich

Związek Paula Cazina z kulturą polską obejmuje całe jego dojrzałe życie i rozwija się z wyraźnymi momentami kulminacji oraz okresami pewnego wyciszenia działalności tłumacza i popularyzatora naszej literatury. Osłabienie dynamiki dialogu z Polską lub jego intensyfikacja wynikają z dwóch przyczyn. Pierwszą jest sytuacja historyczno-polityczna, drugą — rozwój jego własnej twórczości prozaika francuskiego. Pierwsza stymulowała jego zainteresowanie ziemiami

polskimi, krajem pozbawionym państwowości, który zachwycił go swą kulturą i literaturą. Odkrył ją dla siebie i zapragnął pokazać rodakom, nie bez walnego wpływu zaprzyjaźnionych Polaków i polonofilów. Te przyczyny zaznaczają się wyraźnie przed pierwszą wojną światową i trwają do początku lat 20. Paul Cazin pojawił się we francuskim środowisku literackim jako tłumacz i jeszcze nieśmiały znawca literatury polskiej. Lata dwudzieste to czas triumfów pisarza francuskiego. W latach 30. znów dominanta przesuwana się w stronę prac translatorskich i profesjonalnych działań historyka literatury polskiej.

Sytuacja po roku 1945 była skomplikowana. Polskie środowisko emigracyjne odrzucało kontakty z Polską, a szanse Cazina na wydawanie własnych książek zmalały. Cazin opowiedział się nie po stronie reżimu komunistycznego, lecz polskich przyjaciół i ich dzieł. Popularyzował naszą literaturę w odczytach i artykułach na łamach prasy. Poświęcił się jej prawie wyłącznie, narażając się na ostracyzm ze strony ludzi z Biblioteki Polskiej, tym bardziej, że PRL zapewniła mu od roku 1950 etat lektora na Uniwersytecie w Aix-en-Provence. Historia polityczna oddziaływała na jego decyzje polonistyczne, ale nie na zmianę poglądów.

Po roku 1920 Paul Cazin objawił się jako pisarz francuski książką *Humanista na wojnie*. Zdobyła ona rozgłos, sporo dobrych recenzji, otarła się o nagrodę Goncourtów. W 1921 ukazał się drugi jego tekst literacki — *Décadi ou la pieuse enfance* (*Decadi, czyli pobożne dzieciństwo*) oparty na wspomnieniach z Paray-le-Monial. Cazin uwierzył, że zdobędzie pozycję w prozie francuskiej. Nie bez znaczenia jest jednak fakt, że *Décadi* zadedykowany został *Au comte Edouard Raczyński*. W *Prologu* do książki, która przez całe życie była mu najbliższa, autor napisał:

W hołdzie wdzięczności dedykowałem Panu tę książkę, drogi mój opiekunie i dobry przyjacielu. [...] Niech Pan przyjmie tę garść marzeń, które wydobyłem dla Pana z głębi mej pamięci tak, jak zbiera się jesienią ze szpaleru winnego, ogołoconego już z liści, kilka gronek winogron, które umknęły przed nożem winobrania. (Cazin 1921: 3)

Rozpoczął karierę prozaika francuskiego pod patronatem wielkiego człowieka polskiej kultury. Nieudane starania o katedrę polonistyczną w Paryżu, do której zabrakło mu odpowiednich dyplomów francuskich, sprawiły, że w latach 20. Cazin skoncentrował się przede wszystkim na własnej twórczości. W dość krótkim czasie opublikował zbiór nowel *L'Alouette de Paques* (1924a; *Skowronek Wielkanocny*), *L'Hôtellerie de Bacchus sans tête* (1925; *Zajazd pod Bachusem bez głowy*), opowieści i legendy o rycerzach średniowiecznych, *Lubies* (1927a; *Kaprysy*) i *Le bestiaire de deux testaments* (1927b; *Zwierzyniec obu testamentów*). Nigdy potem Cazin nie osiągnął już takiej eksplozji inwencji twórczej.

Nie jest to jednak czas zupełnego osłabienia jego kontaktów ze środowiskiem polskim w Paryżu i w kraju, o czym świadczą może korespondencja z Weysenhoffem i Reymontem, a także pierwsze wyraziste ślady polskich doświadczeń w *Humaniscie...*, potem w *Alouette...* i w *Lubies*. „Wielkanocny skowronek” zawiera nowelkę *Le Noël de trois Nowak*¹⁰, związaną z przygodami polskich jeńców, którymi Cazin opiekował się w czasie pierwszej wojny w obozie Le Puy jako tłumacz i cenzor. Podobnie w tomie opowiadań i esejów *Lubies* pojawiły się motywy polskie, np. w tekście *Les fêtes du jour de l'An (Noworoczne wróżki)* (Cazin 1927a: 158–168), gdzie autor wspominał polskie obyczaje obdarowywania się prezentami w dzień Nowego Roku, sięgające czasów Zygmunta Starego, a także korowody żaków, składających rymowane życzenia w miastach, oraz psikusy robione sobie nawzajem przez szlacheckich sąsiadów. Cazin nieraz z upodobaniem sięgał do polskich tradycji ludowych, by sugestywnie opowiedzieć o obyczajach Słowian, nieznanym odbiorcy francuskiemu. Do tego tematu powracał też w felietonach pisanych dla pisma belgijskiego.

W tomie *Lubies* znalazło się miejsce na ważny tekst napisany po śmierci Władysława Reymonta — *Pour un cercueil de Ladislave Reymont* (Cazin 1927a: 106–121; przekł. 1927d). Cazin pisał o wstrząsie, jaki przeżył na wieść o śmierci przyjaciela, cytował listy polskiego pisarza, z których najwcześniejszy wysłany był z Zakopanego 7 lutego 1910 roku, a ostatni pochodził z 15 września roku 1925, wspominał spotkania w Paryżu. Tekst bardzo osobisty, o dużym napięciu uczuciowym znalazł swą formę skróconą w wersji dla pisma w Brukseli¹¹.

Od 1919 do 1927 roku Cazin współpracował z francuskim czasopismem katolickim „Lettres”, w którym ogłosił nawet fragment *Pamiętników* Paska, a w latach 20. i 30. pisywał regularnie do belgijskiego pisma „La Revue Catholique des Idées et des Faits”, gdzie publikował felietony i eseje poświęcone zagadnieniom literackim, kulturalnym i moralnym. Pismo nie stroniło od problematyki polskiej. Cazin korzystał z rozmaitych okazji, by ją przypominać i popularyzować w Belgii frankofońskiej. Zapowiadając swe nieodległe wydanie dzieła Paska pisał:

To Polak XVII wieku, który pośród życia wściekle burzliwego znajduje czas na pisanie dziennika i pozostawia nam w ten sposób jedną z najciekawszych stronic tego długiego romansu płaszcza i szpady, jakim była historia dawnej Polski. (Cazin 1922: 14)

Obfite cytaty z *Pamiętników* dawały czytelnikowi przedsmak tej „egzotycznej” prozy, pozwalały oswoić się z obyczajami i temperamentem Polaków minio-

¹⁰ Tekst ten ukazał się po polsku już w tym samym roku (Cazin 1927c).

¹¹ „La Revue Catholique des Idées et des Faits”, 18 lutego 1925 r., s. 15.

nych stuleci, skłaniały do lektury. Wyprzedzając o przeszło 10 lat swe tłumaczenie *Kłosu Panny* L.H. Morstina, opowiadającego życie Kopernika, Cazin ogłosił krótki tekst, który przedstawiał dowody na polskość astronoma i przypomniał jego przygodę z poezją łacińską (Cazin 1923: 9). W rozważaniach lekkich, pełnych asocjacji literackich, autor pokazał rozkwit humanizmu w XVI-wiecznej Polsce. Eseje Cazina miały zawsze charakter bardzo osobisty, ujawniały jego upodobania artystyczne, lektury i kontakty z ludźmi. Tak też zaczynał się tekst napisany z okazji przyznania Reymontowi nagrody Nobla:

Bardzo możliwe, że żaden z czytelników „Revue” nie zna ani jednej linijki polskiego pisarza, Władysława Stanisława Reymonta, ostatniego laureata nagrody Nobla. Mam zaszczyt być jednym z jego przyjaciół, czemuż więc nie miałbym spróbować przedstawić w kilku słowach tego wielkiego człowieka. (Cazin 1924b: 12)

Przedstawił go swym charakterystycznym lekkim stylem, za którym kryła się solidna erudycja. Określił miejsce Reymonta we współczesnej prozie polskiej pomiędzy Żeromskim, Wacławem Sieroszewskim i Weyssenhoffem, a więc pisarzami już publikowanymi we Francji. Trafnie wskazywał na samorodność jego talentu, który zrodziły wielorakie i trudne doświadczenia życiowe. Zachwycił się tytaniczną wizją Łodzi w *Ziemi obiecanej* i protestował przeciw upatrywaniu w Reymoncie polskiego naśladowcy naturalizmu Zoli. Trudno w krótkim, trzyszpaltowym tekście zawrzeć lepszą syntezę twórczości Reymonta, faktów z jego życia i tytułów jego książek. Cazin ujawnił w nim swą znajomość dzieł autora *Chłopów* i sprawność krytyka odkrywającego walory pisarza nieznanego czytelnikom.

Jest niewątpliwą konsekwencją pozycji Paula Cazina w redakcji pisma i szacunku, jakim otoczony był jako współpracownik i przyjaciel, że oprócz jego felietonów ukazywały się tu wywiady z nim, fragmenty jego książek i ich recenzje, a później reportaże z podróży do Polski. Godnym podkreślenia jest fakt, że Léopold Levaux zamieścił tu studium porównawcze zestawiające *Justice (Sprawiedliwość)* Reymonta z prozą pisarzy belgijskich — Georges’a Eekhouda i Huberta Krainsa (Levaux 1925: 9). Cazin jako polonista rozszerzał więc pole oddziaływania, stawał się mediatorem pomiędzy kulturą polską, francuską i francuskojęzyczną belgijską.

Generalnie jednak lata 20. charakteryzuje osłabienie impetu prac translatorskich Cazina na rzecz oryginalnej twórczości literackiej. Nie może nas zmylić pozorna ciągłość działań tłumacza, wynikająca z opóźnionego przez wojnę francuskiego wydania *Pamiętników* Paska (1922), które odznaczono nagrodą Akademii Francuskiej, czy też publikacja w roku 1925 noweli *Sprawiedli-*

wie (*Justice*) Reymonta, przełożonej już w 1912. Kolejną nowelę autora *Chłopów — Lili* — ogłosił Cazin po francusku w 1926 roku w „Revue des Deux Mondes”¹², choć sceptycznie odnosił się do niej w swych rękopiśmiennych zapisach dziennika z Autun. W rezultacie żywa korespondencja z pisarzami polskimi, działania popularyzatorskie w prasie francuskiej i belgijskiej, a także inkrustacja własnej prozy polskimi motywami świadczą o nieprzerwanym, choć nieco słabszym zaangażowaniu w dialog kulturalny.

Wielka podróż do Polski w roku 1928

Podróż Paula Cazina do Polski w maju 1928 roku zadecydowała o kolejnym przesunięciu dominanty w jego pracy intelektualnej, a właściwie w całym twórczym życiu. Jej rezultatem był powrót do prac translatorskich, obrona doktoratu o Ignacym Krasickim u Juliusza Kleinera w roku 1932, udział w kongresie slawistów w 1934 roku, przynoszące mu rozgłos tłumaczenie *Pana Tadeusza* (1934), kolejny przyjazd do Polski w roku 1938, znakomite przekłady *Brzeziny* i *Panien z Wilka* Iwazskiewicza, rozpoczęcie prac nad przekładem *Marysięńki Sobieskiej*.

Od roku 1923 Paul Cazin związał swe życie z prowincją burgundzką i średniowiecznym Autun, gdzie zamieszkał na prawie trzydzieści lat. Stąd utrzymywał kontakty z pismami w Paryżu i Brukseli oraz z pisarzami w Warszawie, Lwowie i Krakowie. Stąd wyjechał na zaproszenie Ministerstwa Oświecenia Publicznego, by spędzić w Polsce niemal trzy miesiące od 24 maja do 12 sierpnia 1928 roku. W dzienniku z Autun istnieje luka w zapisach pomiędzy 6 maja a 10 września. Zastąpiła je kronika zatytułowana „Ephémérides du Voyage de Pologne”, sporządzona 31 sierpnia 1928 roku. Cazin zanotował w niej odwiedzone miasta i spotkania z ludźmi. Trasa wiodła przez Kraków, do którego powracał kilkakrotnie, Sosnowiec, Katowice, Pławowice, Zakopane, Lwów, Przemyśl, Stanisławów, Kołomyję, Warszawę, Wilno, Gdańsk, Poznań, Rogalin, Toruń. Spotykał się z artystami — Józefem Mehofferem, Władysławem Jarockim, Xaverym Dunińskim; profesorami — Ignacym Chrzanowskim, Józefem Kallenbachem; poetami — Leopoldem Staffem, Julianem Tuwimem, Janem Lechoniem, Antonim Słonimskim, Marią Pawlikowską-Jasnorzewską; z prozaikami — Józefem Weyssenhoffem i Janem Parandowskim. Odwiedzał rodziny arystokratyczne — bywał u Felicji Skarbkowej we Lwowie, Eleonory Lubomirskiej w Przeworsku, Heleny Potockiej w Natolinie, Róży Raczyńskiej w Krakowie. Sam spis przywołanych miast i spotkań mógł przyprawić o zawrót głowy. Skromny pisarz francuski i tłumacz literatury mało znanej, borykający się z kłopotami finanso-

¹² „Revue des Deux Mondes”, 1 i 15 czerwca oraz 1 lipca 1926 r.

wymi, odnalazł nagle blask eleganckiego życia towarzyskiego, ogromną sympatię i szacunek ludzi niezwykłych, czuł się — pisał do żony — podejmowany jak gwiazda. O tym wszystkim donosił żonie w listach, które raz jeszcze, jak kiedyś w okopach, zastępowały mu dziennik. Są one bezcennym źródłem informacji o jego wędrówkach po Polsce. Podsumował je w zapisie dziennikowym pod datą 6 listopada 1928 roku:

Wrażenia z mojej podróży — podróży jednocześnie wspaniałej i okrutnej, starałem się o nią, aby uciec gdziekolwiek, ale zachowałem w sercu tajemny niepokój o to wszystko, co tu się działo, po odczytach dostawałem kwiaty jak tenor, kiedy w nocy opuszczałem restauracje, jazz-bandy grały mi Marsyliankę, kolejarze uchylali czapki na widok mego biletu, a gdy pociąg spóźnił się o pięć minut, konduktor przychodził z wyjaśnieniami. Wszystkie drzwi otwierały się przed moją wizytówką, księżniczki ubiegały się o zaszczyt goszczenia mnie. Żyłem w luksusie i nieustannym lęku, że zabraknie mi pieniędzy, pełen wstydu, że jestem źle ubrany... Komedia ludzka¹³.

Ta powściągliwa notatka, napisana po powrocie, podobnie jak fragmenty listów do żony, odślania utajoną stronę jego sukcesów. Ujawnia wewnętrzne udręki, płynące ze skromnych możliwości finansowych, z poczucia niespełnienia artystycznego i urazów psychicznych, będących konsekwencją traumy po ciężkim wypadku samochodowym, któremu uległ w Burgundii. W intymnych notatkach dostrzec można rozdźwięk pomiędzy zewnętrznym pasmem sukcesów wydawniczych, pokazanych powyżej, a sposobem ich przeżywania, tym bardziej, że Cazin nie stał się we Francji pisarzem poczytnym, wolnym od troski o byt. Listy do żony zdradzają nieznaną polskiemu pisarzom lęk i marzenia, że sukcesy w Polsce utworzą mu drogę do kariery prozaika francuskiego. W liście z 3 czerwca 1928 roku z Krakowa Cazin informuje z satysfakcją:

Pójdę na mszę południową do Panny Marii, potem o 1 godzinie obiad u prof. Chrzanoskiego, gdzie spotkam świat uniwersytecki, o godzinie 4 herbata u pani Pruszyńskiej, potem o 5 herbata u rektora Krzymuskiego, potem wracam, by pracować i zjeść kolację z rodziną [hrabiny Róży Raczyńskiej — przyp. D.K.T.] ... Wszyscy mnie doskonale rozumieją, kochają mnie i opiekują się mną. [...] W sumie, wierz mi,

¹³ *Journal d'Automne* 1928, Archiwum Paula Cazina, MLW, t. 126. W Archiwum Muzeum Literatury znajduje się jedynie część tego dziennika w formie kserokopii z lat 1925–1931, choć T. Garnysz-Kozłowska w 1963 r. miała jeszcze kontakt z całością. Dziennik prowadzony był od roku 1919 (por. Garnysz-Kozłowska 1972a,b).

ta podróż posłuży mi wspaniale, da rozgłos mnie i moim książkom. Przyjaciółko kochana, czuję przyplływ odwagi. Jeszcze coś zdołam zrobić. Kochaj mnie¹⁴.

Pasjonująca podróż do Polski i po Polsce miała dla Cazina dwa wymiary. Wzmogła znowu zainteresowanie polską kulturą, obyczajami i literaturą, a jednocześnie dawała nadzieję na zdobycie pozycji liczącego się pisarza francuskiego. Dialog z Polską stawał się nie tylko misją, nie tylko zdumiewającym odkryciem, jak było to przed rokiem 1918, ale osobistą szansą wyzwolenia z kompleksów i stanów depresyjnych. Aktywny powrót do literatury polskiej mógł się okazać gwarancją godnego miejsca w kulturze francuskiej. Cazin wygłaszał odczyty w Krakowie i Lwowie, udzielał wywiadów, występował w radiu, jego portrety pojawiały się w prasie. W Warszawie PEN-Club zorganizował na jego cześć kolację w Hotelu Europejskim. Szczególnym przeżyciem stał się dlań udział w zjeździe poetów w Pławowicach u Morstinów. W liście z 10 czerwca 1928 roku pisał do żony:

Poza trochę ceremonialną kolacją na dwadzieścia trzy osoby wczoraj wieczorem wszystkim odbywało się w sposób najcudowniejszy w świecie w towarzystwie dziewicy poetów i dwóch poetek. Wspaniałe uczucie koleżeństwa. Życie w zamku — jak z bajki.

A następnego dnia rano dodawał wzruszony:

Prawie wszyscy poeci wyjechali przed chwilą. Jeden po drugim przyszli mnie ucałować w łóżku. Stary Leopold Staff, no przynajmniej starszy ode mnie, którego portrety widziałem w historiach literatury już dwadzieścia lat temu. Julian Tuwim, młody Żyd o ogromnym talencie, Jan Lechoń, który jest niewyczerpanym źródłem wierszy, Jarosław Iwaszkiewicz, Antoni Słonimski, Wittlin. (Cazin 1999: 219)

Spotkanie w Pławowicach zaowocowało po latach przekładami wybranych wierszy tych poetów¹⁵. Cazin miał podstawy, by napisać do żony 25 czerwca: „to już pewne, że ta podróż zaprowadzi mnie daleko w karierze. Zachwycam tu wszystkich znajomością polskich spraw”. Coraz bardziej wierzył w swoje możliwości, coraz odważniej mierzył się z życiem. W liście z Zakopanego 13 lipca dumny ze swej podróży napisał: „Jeśli jeszcze będę mógł zobaczyć Litwę i Pomorze, tak jak widziałem Małopolskę, zostaną sławnym polonistą”¹⁶.

¹⁴ Listy Paula Cazina z Polski do żony Marguerite Fauron de Chaligny, MLW,teczka nr 113.

¹⁵ Ogłoszonych m.in. w antologii *Poètes polonais*, Pierre Seghers Editeur, Paris 1949.

¹⁶ Listy do żony, op. cit., Archiwum Paula Cazina, MLW,teczka nr 113.

Korespondencja z podróży do Polski jest wiernym reportażem i wyznaniem niepokojów, oszłomieniem sukcesami i powracającą wiarą w karierę polonisty i tłumacza, poniechaną nieco przez ostatnie lata. Tym bardziej, że w 1928 roku ukazała się pierwsza i na długi czas jedyna u nas książka pióra J. Weyssenhoffa, poświęcona francuskiej twórczości Cazina, i przekład czterech jego nowel. Przyniosła ona entuzjastyczne omówienie *Humanisty na wojnie* i *Decadi*. Autor cenił humanizm, literacką uczciwość i poczucie humoru Cazina. Widział w nim utalentowanego prozaika, żyjącego w świecie kultury, umiejętnie posługującego się cytatem i aluzją literacką, mistrzowsko operującego bogactwem rodzimej mowy. Z wyczuciem stwierdzał:

Jedną z cech najłatwiej dostrzegalnych — nazwałbym — uśmiechem Cazina. Odraza jego do patosu, do samochwalstwa, do szablonu, a zarazem pewna zalotna przekorność — wszystko to przebłyskuje częstym uśmiechem w jego prozie. (Weyssenhoff 1928: 40)¹⁷

Dialog Cazina z Polską stawał się dialogiem Polski z francuskim pisarzem. Obraz dzieła pisarza, nakreślony piórem przyjaciela, wydaje się uchwycony trafnie i niewiele można w nim zmienić, gdy po latach patrzy się na całość jego dokonań. Cazin okazał się mistrzem małej formy literackiej, zakotwiczonej we wspomnieniach, wyrastającej z obserwacji codziennych, notowanych w dziennikach i listach, oraz z nieprzeliczonych lektur, nieustannie obecnych w jego pamięci.

Natomiast lektura rękopisów jego dzienników, prowadzonych do końca życia, ujawnia dramatyczne rozdarcie, zmienne nastroje, przechodzące od krótkich momentów euforii do głębokiego pesymizmu. Uśmiech, którym obdarzał ludzi i który panuje w jego tekstach francuskich, nawet w dramatycznym *Humaniscie na wojnie*, okupiony był cierpieniem rozkiełzanych nerwów. Warto uświadomić sobie, jak wielkie oparcie znalazł w entuzjazmie i szacunku Polaków i jak wiele dzięki temu potrafił zrobić dla zrozumienia naszej kultury i upowszechnienia jej we Francji. Analiza fluktuacji napięć wewnętrznych w dziennikach sygnalizuje wysoką cenę, którą płacił Paul Cazin za swe rzadkie talenty lingwistyczne i za umiejętność wtopienia się w inną kulturę. Sprawily one, że w nieustannej, gigantycznej pracy tłumacza, wykładowcy i popularyzatora literatury polskiej stał się jej znawcą osiągając nieledwie stan podwójnej tożsamości kulturowej.

¹⁷ Były to teksty: *Msza na górze Beuvray*, *Wesele pod szronem*, *Chleb w górach Morwanu*, *Zwierzęta Świętej pustyni*.

Lata trzydzieste — triumf tłumacza i historia literatury polskiej

W dziesięcioleciu poprzedzającym wybuch drugiej wojny Paul Cazin większość swych sił, talentu i czasu poświęcił literaturze polskiej. Znakomitą serię tłumaczeń rozpoczął w 1930 roku dawnym utworem Weyssenhoffa *Soból i panna* (1911). Pracował nad nim głównie po powrocie z Polski, korzystając z wszechstronnej pomocy językowej autora. Nasycenie tekstu słownictwem białoruskim i litewskim oraz specyficzna terminologia myśliwska były dla tłumacza niezwykle trudnym wyzwaniem. Weyssenhoff, świetnie znający francuski i próbujący swych sił w przekładzie własnego utworu *Puszcza (La Forêt)*, namawiał gorąco Cazina na ten przekład jeszcze w liście z 27 sierpnia 1927 roku:

Im dłużej Cię czytam, tym bardziej uświadamiam sobie ogromny dystans, który dzieli bogactwo twego słownika i pomysłowość Twoich zwrotów od moich starań, by pisać dobrze po francusku. Wydaje mi się także, że wyrażam się lepiej, kiedy myślę po francusku (zdarzyło mi się nawet wydrukować po francusku jedną nowelę), ale kiedy tłumaczę z polskiego, i do tego moją własną prozę, jestem w oczywisty sposób podporządkowany pierwotnej formie mojej myśli, która była myślą polską. (Garnysz-Kozłowska 1970: 77)

Nieprzetłumaczalność utworu mogła zostać pokonana jedynie przez literacką osmozę kultur autora i tłumacza. Autor dokonał adaptacji utworu do możliwości percepcyjnych odbiorcy francuskiego, a tłumacz, w stałym z nim kontakcie, odnajdywał ekwiwalent słowny w swym języku, wnikając w tekst i osobowość polskiego pisarza. Dokonała się tu rzadko spotykana identyfikacja tłumacza z autorem i tekstem. Można by rzec, że Cazin nie przekładał powieści, lecz „pisał Weyssenhoffem”. Pisarz polski zdobył dla niego stypendium z PEN-Clubu, sam przekładał drobne fragmenty, rozszyfrowywał zwroty myśliwskie. Listy Weyssenhoffa towarzyszyły kolejnym rozdziałom przekładu Cazina. Autor poddawał analizie każde jego słowo, powołując się na księgę *Myślistwo z ogary* Ostroroga z 1688 roku. Korespondencja pokazuje, że *La Martre et la fille* jest dziełem wspólnym i można by je sygnować Weyssenhoff–Cazin. Autor, zachwycony efektem twórczej kooperacji, z entuzjazmem pisał w liście z 15 sierpnia 1929 roku:

Bądź błogosławiony, mój błogosławiony Pawle, za ten ostatni rozdział. [...] Jest to coś więcej niż przekład doskonały, to przekład natchniony! Dostarcza identycznego dreszczu co oryginał. (Garnysz-Kozłowska 1970: 81)

Polacy uznali przekład za znakomity, polski PEN-Club przyznał Cazinowi nagrodę, ale Francuzi nie czytali tej książki, gdyż Gallimard, wydając ją w serii Collection Polonaise i licząc na zakup ambasady polskiej, nie zadbał o rynek. Krytycy jej nie dostrzegli. Ten arcyprzekład, potwierdzający translatorskie talenty Cazina oraz jego zdolność do identyfikowania z kulturą, językiem a nawet obyczajem myśliwskim, tak różnymi od jego własnych francuskich doświadczeń, pozostał we Francji nieznanym. Utwór specyficzny, pochodzący z epoki, która odchodziła w przeszłość, mógł poruszyć tylko koneserów. Niepowodzenie finansowe książki nie powstrzymało Cazina przed dalszą pracą na rzecz literatury polskiej. W tej samej serii ukazały się również dwa inne trudne teksty w roku 1931 *Les Pierres vivantes* (*Żywe kamienie*) Berenta, a w 1932 roku proza Norwida *Le Stygmate*. Natomiast przekład *Pana Tadeusza* (1934), na który tłumacz otrzymał stypendium Rządu polskiego w 1934 roku, przyniósł Cazinowi wielkie uznanie krytyków francuskich i rozgłos, przekraczający granice Francji.

Przekład poematu epickiego Mickiewicza poprzedziła praca doktorska poświęcona Krasickiemu (*Ignace Krasicki, poète épique 1735–1801*). Dyplom wsparty doktoratem francuskim umożliwiłby Cazinowi karierę uniwersytecką we Francji. Na razie mógł ją realizować w Centre d'Etudes Polonaises, powstałym w 1935 roku przy Bibliotece Polskiej na paryskiej Wyspie Świętego Ludwika (*Centre...* 1936). Prowadził tu wykłady z kultury i literatury polskiej wieku XVII i prezentował wielkich romantyków. Na uroczystym otwarciu tego „wolnego uniwersytetu” 16 lutego 1935 roku wygłosił słynny wykład *Le Génie latin et l'esprit français en Pologne*, wskazując wielowiekowe związki Polski z kulturą europejską. Tu w 1940 roku opublikowana została jego rozprawa o Krasickim, która miała być podstawą doktoratu francuskiego. Raz jeszcze historia pokrzyżowała te plany i opóźniła je o dziesięć lat.

Utalentowany tłumacz, posługujący się świetnie różnymi odmianami polszczyzny, w latach 30. wspierany w swych poczynaniach przez polskich przyjaciół, dla których stawał się nieocenionym źródłem kontaktów z Europą, wybrał ostatecznie pozostawanie w nieustającym dialogu z kulturą polską. Był to wprawdzie dialog inspirowany i podsycany również przez polskich partnerów i stymulowany przez cenne nagrody, takie jak Krzyż Komandorski Odrodzenia Polski Polonia Restituta za przekład *Pana Tadeusza*, uhonorowany też nagrodą PEN-Clubu (1934) czy Złotym Wawrzynem Akademickim za „wybitne zasługi dla dobra literatury”, przyznany przez PAL (1936). Ale dialog taki podjąć mógł jedynie człowiek dysponujący ogromną wiedzą o naszym kraju i jego historii, zafascynowany polskością i całkowicie jej oddany.

Cazin nie poniechał w owych latach własnej twórczości, lecz w najważniejszych utworach tego okresu: *La Tapiserie des jours* (1934; *Tkanina dni*) i *Paul qui roule*

(*Pologne-Italie*) (1935; *Pawet na kótkach*) znalazł miejsce dla polskich doświadczeń. Talent subtelny prozaika francuskiego połączył się z żywymi wspomnieniami z podróży do Warszawy, Krakowa, Rogalina, Poznania, Lwowa i Wilna. Literacko zaowocowały listy pisane do żony w 1928 roku, dając barwną i nasyconą intelektualnym komentarzem reportażową opowieść o Polsce dwudziestolecia międzywojennego w niedużym lecz cennym tekście *Paul qui roule*.

Francuską sławę polonisty i tłumacza zawdzięczał Cazin, jak już wspomniano, przekładowi *Pana Tadeusza* (Mickiewicz 1934), który uświetnił paryskie stulecie wydania poematu. Paul Cazin dokonał przekładu prozą, co mieściło się we francuskiej tradycji tłumaczeń wielkiej epiki obcej, lecz wzbudziło pewne kontrowersje wśród Polaków. Z punktu widzenia odbioru francuskich czytelników decyzja była trafna. Rozmach jubileuszowych uroczystości przyciągnął uwagę krytyków, recenzje trzeciej już francuskiej wersji *Pana Tadeusza* ukazały się w wielu pismach literackich oraz w prasie codziennej paryskiej i regionalnej. W 1934 roku mówiło się i pisało dużo we Francji o Mickiewiczu, literaturze polskiej i Paulu Cazinie.

W Collège de France odbyły się uroczystości, w których udział brali sławni profesorowie francuscy, m.in. Joseph Bédier i André Mazon. Uczestniczyła w nich delegacja Polskiej Akademii Literatury z sędziwym Wacławem Sieroszewskim, Juliuszem Kadenem-Bandrowskim, Juliuszem Kleinerem i Zenonem Przesmyckim. Mazon w swym przemówieniu stwierdził z patosem:

Oto od dziś, dzięki pięknemu tłumaczeniu pana Paula Cazina *Messire Thadée* staje się dobrze znany czytelnikowi francuskiemu [...] i cały nasz kraj składa hołd Adamowi Mickiewiczowi, a tym samym narodowi polskiemu. (André Mazon 1934: 307)

Myśl ta powracała w licznych artykułach drukowanych w latach 1934 i 1935 w pismach takich jak „Nouvelles Littéraires”, „La Vie Catholique”, „Le Journal de Débats”, „La Croix”, „L’Alsace Française”, „La Pays Comtois”, „La Bourgogne d’Or” i wielu innych. Ilość wymienionych tytułów wskazuje na rangę wydarzenia. Praca tłumacza zazwyczaj traktowana była we Francji jako działalność drugorzędna, o charakterze użytkowym, co Cazin niejednokrotnie odczuwał. Po raz pierwszy dostrzeżono i komentowano powszechnie jego talent jako autora przekładu. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Paul Cazin — hasła te zabrzmiały w całej prasie francuskiej, niosły się echem do Belgii i do Włoch.

Sam tłumacz udzielał wywiadów, pisał artykuły informujące o przebiegu uroczystości, prezentował dokonania polskiego romantyka, dzielił się z czytelnikami uwagami na temat trudności swej pracy. Brał bezpośredni udział w popularyzowaniu polskiej epopei narodowej wśród czytelników francuskich. Kiedyś w ciałniejszym kręgu znawców zdobył uznanie przekładem *Pamiętników* Paska,

teraz nobilitowało go nazwisko Mickiewicza, a krytycy uświadomili sobie, może po raz pierwszy z taką wyrazistością, że Francja poznaje tę poetycką opowieść właśnie dzięki tłumaczowi — francuskiemu poloniście.

W „Les Nouvelles Littéraires” akademik Louis Barthou opublikował *Wstęp*, którym poprzedził przekład Cazina. Zapewniał w nim:

Tekst Paula Cazin, udany i literacki, elegancki i wierny, przywraca dziełu prawdziwą jego rangę. Cokolwiek nie myślałoby się i nie mówiło, Francja bogata w swych własnych autorów umie przecież smakować sukcesy sąsiadów, a dzieło Mickiewicza znane jest i szanowane przez elity. (Barthou 1934)

W tym samym piśmie głos zabrał Louis Górecki, wnuk Mickiewicza, zachwycając się prozatorską wersją poematu.

Prawdziwa to radość dla mnie, że mogę, z okazji tego wielkiego stulecia, przedstawić i rekomendować publiczności francuskiej, tłumaczenie *Pana Tadeusza* wreszcie godne oryginału. Ktokolwiek zna język polski i francuski, ten zachwycony jest tą realizacją; jest w niej ścisła dokładność, siła ewokacji i pełne wzruszenie. Proza Paula Cazina jest [...] cudownym echem wierszy wielkiego poety. Uchwyciła żywość i naturalność dialogów, uroczą powagę opisów i oddała ton i atmosferę epoki. Pragnę, by rozpowszechniła wśród publiczności francuskiej znajomość tego arcydzieła, tak dotychczas niedostępnego, i by przyczyniła się do duchowego braterstwa dwóch narodów, które łączy tyle więzów. (Górecki 1934)

Pierre Mesnard poświęcił francuskiej wersji *Pana Tadeusza* długą rozprawę, w której analizował postacie, opisy i akcję utworu. Odczytywał jego sens polityczny, dostrzegając w przedstawionym społeczeństwie szlacheckim ukrytą energię, która doprowadzi do wyzwolenia kraju. Podobnie jak Górecki, wysoko ocenił Cazinowski przekład:

Ażeby go nam dać, trzeba było wielkiego artysty francuskiego, obdarzonego rzadką znajomością języka, mentalności i historii polskiej: człowieka niestrudzonego w pracy, który dla czytelnika francuskiego podjął się tego niewdzięcznego, a jakże istotnego trudu, jak ten, który w Polsce podjął Boy tłumacząc nasze arcydzieła narodowe. Trzeba było sztuki, wiedzy, pracy i iskry twórczej, która połączy te wszystkie elementy w porywie życiodajnej hojności: sto lat trzeba było czekać na księgę, którą przyniosło nam misterne pióro Cazina. (Mesnard 1934: 753–754)

Podobnie jak wnuk poety, Pierre Mesnard przeświadczony był, że przekład Cazinowski godny jest oryginału. Była to największa nagroda, jaką obdarzyć można

tłumacza dzieła, które dla Polaków miało charakter *sacrum*. Wśród licznych artykułów anonsujących i komentujących francuskiego *Pana Tadeusza* warto zwrócić uwagę na tekst ogłoszony w burgundzkim piśmie „Le Bien Public”, którego autor omawiał trzy dzieła Cazina opublikowane w 1934 roku: *La Tapisserie des jours*, *Histoires plaisantes* i *Pana Tadeusza*, stawiając przekład w tym samym rzędzie, co utwory oryginalne — postawa w tym wypadku szczególnie uzasadniona, ale rzadka wśród krytyków francuskich. Autor, podpisany R.Th, pisał obrazowo:

Do wielu ciciw łuku Paula Cazina — lub strun jego liry — zaliczyć trzeba jego dogłębną znajomość języka polskiego. Jest on dziś bez wątpienia najlepszym „polonistą” pośród Francuzów. Raz jeszcze powiedzieć trzeba, że miał on wyjątkowe kwalifikacje do tego, by nam dać definitywny przekład wielkiej polskiej eposy, sławnego *Pana Tadeusza*. (R. Th. 1934)

W Polsce pisała o tym przekładzie cała prasa, głosów krytycznych było niewiele, zjadliwy chyba jeden, Zygmunta Nowakowskiego, który ogłosił *Votum separatum* (Nowakowski 1934). Nie zaakceptował wersji prozatorskiej poematu. Nie uznał jej za przekład, lecz za kiepską pomoc szkolną, wytykając Cazinowi mnóstwo błędów. Rozgorzała na ten temat dyskusja, jednak przeważały sądy pozytywne; wśród nich zabrzmiał głos wytrawnego tłumacza Boya-Żeleńskiego, który zachwyił się „powieścią” o Panu Tadeuszu z jej powolnym narastaniem konfliktu i budowaniem logicznych więzów akcji. Boy odkrył, że lektura francuskiej wersji pozwoliła mu spojrzeć na tekst Mickiewicza jako na całość, niepodzieloną na poszczególne fragmenty. Z właściwą sobie przekorą pisał:

Przede wszystkim stwierdzić muszę, że czytany w tej nowej postaci, prozą, jako powieść, wydał mi się *Pan Tadeusz* powieścią porywającą. Połknąłem go jednym tchem, przeskakując nawet (przyznając się do tego) opisy przyrody, aby sobie nie przerywać toku akcji, narastającej wspaniale, płynącej coraz to szerszym korytem, coraz dramatyczniej, bogaciej, barwniej. (Żeleński 1934: 1)¹⁸

Boy-Żeleński chętnie podkreślał swe duchowe związki z Cazinem, wynikające z ich pasji przekładowych i potrzeby wniknięcia w historię i mentalność drugiego narodu. Sam Cazin posługiwał się od lat żartobliwym podpisem „Paweł

¹⁸ Dodatkowego smaku tej lekturze dodaje fakt, że korzystam z wycinka zadeedykowanego przez autora „A mon cher Paul Cazin affectueusement Boy-Żeleński”. Archiwa Paula Cazina MLW teczka nr 149, która zawiera sporządzony przez Cazina zeszyt wycinków „Le Centenaire de Pan Tadeusz”. Wszystkie cytaty z pism polskich i francuskich świadczące o recepcji przekładu *Pana Tadeusza* pochodzą z tego kajetu wycinków.

Kaziński”, dając wyraz swemu poczuciu przynależności do kultury polskiej. Wierzył również w jej szczególne więzi z Europą. W jednym z artykułów pisanych na marginesie swego przekładu stwierdzał:

Pan Tadeusz jest dziełem najbardziej polskim z możliwych, a więc dla nas egzotycznym w swych pejzażach i obyczajach. A jednak Francuz odnajduje tu bliski klimat duchowy i bliską atmosferę. [...] Mówię tu o wielkiej tradycji łacińskiej i katolickiej, o paralelizmach cywilizacyjnych, dzięki którym Francja i Polska są bliskimi siostrami i przyjaciółkami. (Cazin 1934a)

Cazinowska wersja *Pana Tadeusza* odnotowana została z uznaniem w Brukseli, Pradze i Rzymie. Jej autor miał prawo mówić i pisać o europejskich echach tego przekładu, o listach, które otrzymywał ze Szwajcarii, a także od profesorów z Amsterdamu i Liège, o wycinkach prasowych nie tylko ze stołecznych dzienników, ale też „z pism na prowincji, w najbardziej zapadłych kątach” (Cazin 1934b). Mówił o tym w odczycie wygłoszonym na II Zjeździe Slawistów w Polsce i audycji w radiu warszawskim. Tłumacz nadał uniwersalny sens własnej fascynacji Mickiewiczem i w 1934 roku zdołał narzucić ją swym rodakom, a w jakiejś mierze — także czytającej po francusku Europie.

W latach 30. Cazin pracował niestrudzenie nad przekładami, dwa z nich jeszcze trzeba przypomnieć: *L'Épi de la Vierge* (Morstin 1937–1938; *Kłos Panny*) L.H. Morstina oraz *Les Demoiselles de Wilko* i *Le Bois de bouleaux* (*Panny z Wilka* i *Brzezina*) Iwaszkiewicza (Iwaszkiewicz 1938). Na szczególną uwagę zasługuje ten ostatni piękny przekład, na który autor zareagował serdecznym listem z 27 czerwca 1938 roku wysłanym ze Stawiska:

Trzy dni temu otrzymałem swój tom, przetłumaczony przez Pana. Powtórnie przeczytałem go wzruszony do najwyższego stopnia — i nie wiem jak Panu podziękować za wszystko, co Pan zrobił dla moich dwóch skromnych historii [...]. Pana styl jest dużo szlachetniejszy i czystszy od mojego i dziwiłem się — może Pan sobie wyobrazić — powtórnie czytając swoje zdania, które brzmią w Pana francuskim jak zdania Flauberta. (*Polska była...* 2000: 73)

Egzemplarz *Demoiselles de Wilko*, który ofiarowany został Instytutowi Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego przez córkę tłumacza, panią Catherine Cazin, jest współoprawny z warszawskim wydaniem Gebethnera i Wolffa z 1933 roku, a na marginesach i między wersami tekstu polskiego Paul Cazin wpisał delikatnie ołówkiem, swym drobnym, kaligraficznym pismem, fragmenty przekładu. Ten prawdziwy skarb, poświadczający metody jego pracy,

stał się nagrodą za nasze wieloletnie badania dokumentów archiwum pisarza i książek, które wraz z zespołem mogłam o nim opublikować.

Raz jeszcze dał Cazin tłumaczenie znakomite. Dowodził tego zachwyty Iwaszkiewicza, a także liczne wznowienia francuskie. Filmy Andrzeja Wajdy, cieszące się wielkim sukcesem również we Francji, przyczyniły się do triumfalnego powrotu przekładu Cazina. W 1979 roku ukazało się wznowienie obu nowel z *Postface* świetnego polonisty Jeana Lajarrige'a, który pisał:

Powoli czytać trzeba te strony tak, jak powstawały. Należą do najpiękniejszych stronicy prozy polskiej naszego stulecia. Doskonałość ich oddać mógł w języku francuskim tłumacz wrażliwy na najdrobniejsze odcienie języka Iwaszkiewicza, tłumacz, który sam był twórcą. Daremnie próbowałoby się nowego przekładu. Ten godny jest języka i myśli wielkiego pisarza, któremu służył. (Lajarrige 1979: 4)

Opinię tę potwierdzało kolejne wznowienie w 1985 roku. Doskonałość przekładu zapewniła autorowi i jego tłumaczowi miejsce w kulturze europejskiej, czego dowodzi wydanie obu nowel w tomie *Jardins et autres récits* (Iwaszkiewicz 1993) w serii europejskiej Collection UNESCO, promującej najlepsze dzieła różnych narodów w 1993 roku. To jedyny przekład Paula Cazina, który miał tyle edycji. Choć przyjdzie tu jeszcze zasygnalizować wznowienie *Pamiętników* Paska w 2000 roku. Prace badawcze i edytorskie, podjęte na polonistyce warszawskiej, zwróciły znowu uwagę badaczy polskich i francuskich na działalność przekładową Cazina i rolę, jaką odegrał w kształtowaniu kulturalnych więzi pomiędzy Polską i Francją

Niestety nie wszystkie tłumaczenia z lat 30. zwieńczone zostały wówczas publikacjami. W roku 1933 Cazin przełożył *Moralność pani Dulskiej*, którą pragnął zobaczyć w teatrze lub usłyszeć w audycji radiowej. W 1936 roku ukończył przekład *Nieboskiej komedii*, pracował nad *Marysienką* Boya. Nie została zakończona publikacja powieści Tadeusza Rittnera *Drzwi zamknięte*. Trzy pierwsze pozycje ukazały się już po jego śmierci (Żeleński 1975; Krasiński 2000; Zapolska 2011).

Trudny dialog ponad systemami politycznymi

Po tragicznej klęsce Polski we wrześniu 1939 roku Cazin podejmował różne formy manifestowania solidarności z narodem polskim i z nowymi emigrantami. W grudniu napisał dramatyczny list do filozofa Jaques'a Maritain'a, prosząc go o wsparcie dla polskich przyjaciół, którzy chcieli utworzyć w Paryżu pismo „Trybuna Ludów”, nawiązujące do dawnej tradycji Mickiewicza. Pytał: „Czy zechcesz im pomóc? Czy zechcesz wesprzeć ich swoim niezrównanym

autorytetem. Czy możesz dać im do końca miesiąca kilka stron, powiedzmy pięć do dwunastu, gdzie mówilibyś, co myślisz o tej apokalipsie i o sposobach wybawienia?”¹⁹ Niestety Maritain wyjeżdżał już do Ameryki i nie spełnił tej prośby...

Wypowiedzi Paula Cazina odnaleźć można w wielu publikacjach, w których zabierał głos jako najlepszy we Francji znawca polskiej kultury i historii. Brał udział w pierwszym numerze — poświęconym Polsce — pisma „Les Amis de 1939”, w którym znalazły się wiersze Jana Lechonia, Kazimiery Iłakowiczówny, Stefana Napierskiego i Kazimierza Wierzyńskiego, a także krótkie teksty o Mickiewiczu, sztuce i muzyce polskiej, wielkiej emigracji itp. W prezentacji nowego pisemka Cazin stwierdzał dobitnie: „Młodemu pismu *Les Amis de 1939* zaszczyt przynosi fakt, że swój pierwszy hołd składa Polsce, ofercie monstrualnego zamachu, zmasakrowanej, spalonej, spustoszonej przez hordy hitlerowskie i sowieckie” (Cazin 1939: 3).

W prestiżowym dziele *Pologne*, w którym znalazły się m.in. wypowiedzi francuskich przyjaciół Polski: Annie i Henri de Monfort, Rose’y Bailly i André Thérive’a (*Pologne* 1940), Cazin umieścił duży tekst historyczny *La Pologne à travers l’histoire*. Problematykę tę jeszcze raz podjął w przedmowie do pamiętnika Stanisława Ordon z oblężenia Warszawy (Ordon 1940). Zachwycał się heroizmem walczących i z grozą pisał o barbarzyńskim zniszczeniu miasta, które po przeszło stu latach niewoli blaskiem swej architektury i bogactwem życia kulturalnego podniosło się do rangi europejskiej. Wszystkie te działania miały zwrócić uwagę Francji na tragiczny los Polaków. Nie przypadkiem też Cazin pracował w 1940 roku nad przekładem *Fantazego*, którego jedyny maszynopis odnalazłam niedawno w Bibliotece Polskiej. Po upadku Paryża Cazin powrócił do Autun, odmówił wszelkiej współpracy z czasopismami, które uznawały władzę niemieckiego okupanta, a sam intelektualnie wspierał ruch oporu.

W roku 1950, po obronie doktoratu francuskiego w Lyonie, Cazin rozpoczął opóźnioną przez wojnę karierę uniwersytecką w Aix-en-Provence, by prowadzić zajęcia polonistyczne i komparatystyczne, finansowane przez rząd polski. Pozostawał wierny polskiej kulturze. Miał wiele odczytów, popularyzował wiedzę o znanych postaciach polskiej historii w prasie i czasopismach. W latach pięćdziesiątych w „La Croix” pisał o Janie Sobieskim, o królowej Jadwidze, o księciu Poniatowskim, o Marysienice i Marii Ludwice, francuskich królowych polskich i o Marii Leszczyńskiej — polskiej królowej we Francji. W „Les Peuples Amis” publikował artykuły o Mickiewiczu, Słowackim, Staffie, wzbogacone o dobre ilustracje. Umiejętnie wykorzystywał wiedzę zdobytą przy przekładach dzieł

¹⁹ List z 17 grudnia 1939 r. Cyt. za: Knysz-Tomaszewska, Bąbiak 2009: 128.

historycznych, np. Szymona Askenazego o Poniatowskim (1921) i literackich, np. *Marysienka, la plus aimée des reines* Boya-Żeleńskiego (1938–1947). Za każdym krótkim tekstem Cazina kryła się solidna erudycja, która dyskretnie wiodła przeciętnego czytelnika w gąszcz związków kultury polskiej z europejską. Paul Cazin był w dziedzinie popularyzacji mistrzem słowa i odpowiedzialnym znawcą. Nie do przecenienia są jego zasługi w czasach, gdy kraj nasz oddzielała od Europy ciężka żelazna kurtyna. W latach międzywojnia polonista francuski pokonywał tylko niewiedzę rodaków, po roku 1950 walczyć musiał z ideologiczną wrogością, tym dotkliwszą, że wznagała ją niechęć Biblioteki Polskiej. W działaniach Cazina był niewątpliwie upór i heroizm. Dał ich dowody, gdy w 1953 roku doprowadził do renowacji zapomnianego grobu na cmentarzu w Aix-en-Provence zapomnianego romantyka, emigranta polskiego, Konstantego Gaszyńskiego. W dzienniku z Aix (1953–1963) Cazin skrupulatnie notował zabiegi, jakie podjąć musiał w ambasadzie polskiej i w miejscowym merostwie, by doprowadzić do oficjalnego odsłonięcia odnowionego grobu, na którym zjawili się przedstawiciele władz polskich i miejscowi notable. 18 listopada 1953 roku zapisał:

Pamiętny dzień niedzieli 15 listopada 1953 roku, kiedy wkroczyłem na cmentarz na czele całego miasta: Uniwersytet, duchowni, armia. Magistrat obok przedstawicieli Merostwa, Podprefektury i Arcybiskupstwa, z konserwatystami i komunistami, obok Ministra, przedstawiciela Polskiej Republiki Ludowej — nie myślałem o tym, że to właśnie ja przyprowadziłem ich wszystkich, ja, biedny stary człowiek w dość kiepskiej sytuacji, poruszyłem to wszystko. (Cyt. za: Knysz-Tomaszewska, Bąbiak 2009: 165)

Prasa regionalna relacjonowała te wydarzenia, pisał o nich paryski „Le Monde”, Cazin ogłosił kilka artykułów o Gaszyńskim we Francji, w Warszawie, w Rzymie (Cazin 1953a,b, 1954). Było to zwycięstwo skromnego francuskiego polonisty nad ideologią Europy rozdartej, ideologią, której nie akceptował. Dlatego też nie odrzucał ani zaproszeń, ani wyróżnień i medali przychodzących z Polski (Krzyż Komandorski z Gwiazdą Odrodzenia Polski Polonia Restituta i nagrody Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Stowarzyszenia Pax, 1955). Rząd PRL mógł otaczać estymą wytrawnego polonistę dalekiego od politycznych manifestacji, a bliskiego ludziom i dziełom. Cazin przyjął w 1956 roku członkostwo PAN-u, choć nigdy nie pogodził się z reżimem komunistycznym. Był w Krakowie w 1948 roku, gdy celebrowano 75-lecie jeszcze wówczas istniejącej Akademii Umiejętności, i w Warszawie w roku 1955, gdy uroczystość obchodzono stulecie śmierci Mickiewicza, a potem w roku 1958 na posiedzeniu polskiego komitetu nagrody Nobla. Po raz ostatni przyjechał do Polski w 1960 roku, by

w Nieborowie kończyć pracę nad wstępem do albumu *Pologne*. Utrzymywał kontakty nie tylko z polskimi krytykami, ale również z młodszymi luminarzami polonistyki europejskiej — z Enrico Damianim w Rzymie, Claude'em Backvitem w Brukseli, z Jeanem Bourrillem i Jeanem Fabre'em w Paryżu. Był ważnym ogniwem łączącym Polskę z Europą.

Po roku 1956 wzrosło u nas zainteresowanie francuską prozą Paula Cazina. Polski przekład *Humanisty na wojnie* (1957) ukazał się po przeszło trzydziestu latach, ale prawie natychmiast opublikowano tłumaczenie tomu opowiadań *Człowiek, który różne rzeczy widział* (1960) (por. Cazin 1920, 1957, 1959, 1960a). Zainteresowanie wzbudziła też francuska rozprawa Cazina o Krasickim (Cazin 1940)²⁰. Tadeusz Mikulski dostrzegał w niej nowe szczegóły na temat podobieństw literackich. Stwierdzał, że monografia ta „wnosi do wiedzy o twórczości Krasickiego miary europejskie” (Mikulski 1960: 375). Autorowi nie udało się jednak znaleźć tłumacza. Polski przekład ukazał się w dwadzieścia lat po śmierci francuskiego polonisty, w godnym opracowaniu specjalisty od literatury oświecenia, Zbigniewa Golińskiego (Cazin 1983). Doczekał się nawet dwóch wydań, świadczących o tym, że praca sprzed lat pięćdziesięciu, wbrew dawnym niepokojom autora, miała ciągle wartość.

Po roku 1945 sytuacja polityczna we Francji nie sprzyjała tłumaczeniom literatury polskiej, mimo to Cazin zdołał przełożyć i ogłosić *Spizową bramę* i *Urząd* Tadeusza Brezy. W pracy translatorskiej pomagał mu sam autor, a gdy wydawnictwo Seuil wycofało się z publikacji *Spizowej bramy*, Paul Cazin znalazł innego wydawcę, Julliarda, który podjął się tego ryzyka. *La Porte de bronze* ukazała się w roku 1962, a *La Démarche* w 1963 roku, już po śmierci tłumacza. Ostatnimi przekładami Cazin dał francuskiemu czytelnikowi najnowszą prozę polską, która stała się u nas sensacją intelektualną i artystyczną roku 1960. Towarzyszył naszej literaturze przez kolejne epoki. Zaczął od współczesnych sobie pisarzy Młodej Polski, cofał się ku wiekom baroku, oświecenia i romantyzmu, propagował dwudziestolecie, w ostatniej chwili odkrył dla siebie i swych rodaków nowy rodzaj prozy. Miał świetne wyczucie literackich wartości i wyraźnie określone upodobania. Świadomy był roli tłumacza, który pośredniczy w zbliżaniu kultur. W specjalnym numerze pisma „Europe” poświęconym w roku 1960 Polsce pisał:

Tłumacz jest przede wszystkim łącznikiem, komunikuje i przekazuje potencjalnym swym czytelnikom pewne dziedzictwo duchowe, które trwa i owocuje w miarę jak jest dzielone z innymi i jak przyczynia się do ogarnięcia ludzi myślących ideą huma-

²⁰ Egzemplarze tego wydania stanowią rzadkość bibliofilską.

nizmu. Tłumaczenie jest „służbą”. Służmy więc. [...] Postanowiłem służyć wszystkimi siłami dziełu Tadeusza Brezy. (Cazin 1960b: 40)

Jedną z ostatnich prac Cazina jest duży *Wstęp* do Albumu *Pologne* (Cazin 1961). Stał się on testamentem jego misji literackiej i kulturalnej, którą podjął na początku XX wieku. Był raz jeszcze powtórzonym wyznaniem więzy z polską kulturą i polskimi przyjaciółmi. Wraz z dwoma tomami prozy Tadeusza Brezy stanowi triumfalny finał jego pięćdziesięciu pięciu lat działań na rzecz naszej kultury. Uradowany albumem i jego świetnym przyjęciem w Polsce, na egzemplarzu, który posłał do Warszawy napisał:

Bratu a bratu memu miłościwemu, kochanemu Januszowi Odrowąż-Pieniążkowi. Polska. No cóż! Polska moja — / i jeszcze Polska do końca — / do śmierci mojej niedalekiej, a po mojej śmierci na długo — / Paul. (Odrowąż-Pieniążek 1999: 142)

Niechaj te słowa Cazina zabrzmiały jak ostatnie akordy jego dialogu z naszą kulturą.

BIBLIOGRAFIA

Archiwa

Archiwum Paula Cazina. Depozyt Wydziału Polonistyki UW i Stacji PAN w Paryżu, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

Spis zawartości Archiwum Paula Cazina (2000). Opracował zespół (Juliusz Baliszewski, Grzegorz P. Bąbiak, Ewa Bieńkowska, Dariusz Dziurzyński, Danuta Knysz-Tomaszewska, Halina Suwała, Anna Wojnowska), pod kierunkiem Danuty Knysz-Tomaszewskiej. Warszawa: Wyd. Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

Listy Paula Cazina do Kazimierza Woźnickiego. Biblioteka Polska w Paryżu, Archiwum Kazimierza Woźnickiego, teczka nr 237.

Listy Paula Cazina z Polski do żony Marguerite Fauron de Chaligny. Muzeum Literatury w Warszawie, Archiwum Paula Cazina, LW, teczka nr 113.

Trznadel Jacek (mps). Dedykacje w księgozbiorze poloników Paula Cazin. Biblioteka Ośrodka Kultury Polskiej przy Uniwersytecie Paris IV Sorbonne. Bez nr. inw.

Listy

Garnysz-Kozłowska Teresa (1969). *Listy Tadeusza Boya-Żeleńskiego do Pawła Cazina*. „Twórczość”. Nr 9. S. 95–105.

Garnysz-Kozłowska Teresa (1970). *Listy Józefa Weyssenhoffa do Pawła Cazina*. „Kwartalnik Neofilologiczny”. Nr 1. S. 67–85.

Łongiewska Alina (1971). *Korespondencja Paula Cazina z Felicją Skarbkową z lat 1928–1960*. „Ze Skarbcza Kultury Polskiej”. Z. 22. S. 73–164.

Cazin Paul (1999). *Wybór listów do żony Marguerite Fauron de Chaligny z podróży do Polski w roku 1928*. Przel. i oprac. D. Knysz-Tomaszewska. W: Danuta Knysz-Tomaszewska, Halina Suwała, Jerzy W. Borejsza, Janusz Odrowąż-Pieniążek, Hervé Serry. *Dole i niedole francuskiego polonisty. Paul Cazin (1881–1963). Szkice*. Red. Danuta Knysz-Tomaszewska. Warszawa: Wyd. Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. S. 201–224.

Polska była jego wielką miłością. Listy do Paula Cazina — francuskiego polonofila (2000). Wybór, wstęp, komentarze i opracowanie bibliograficzne Kazimierz Chruściński. Słupsk: Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku.

Dzieła oryginalne i przekłady Paula Cazina

Cazin Paul (1912). *Avant-Propos*. W: Władysław Stanisław Reymont. *L'Apostolat du knout en Pologne. Notes du voyages au pays de Chelm*. Traduites du polonais avec l'autorisation de l'auteur par Paul Cazin. Perrin et Cie, Libraires-Editeurs. S. V–XIV.

Cazin Paul (1920). *L'Humaniste à la guerre, Hauts de Meuse 1915*. Paris: Librairie Plon.

Cazin Paul (1921). *Décadi ou la pieuse enfance*. Paris: Plon-Nourrit.

Cazin Paul (1922). *Vieilles histoires polonaises*. „La Revue Catholique des Idées et des faits”. Nr 4. S. 16–17.

Cazin Paul (1923). *Copernic, poète chrétien*. „La Revue Catholique des Idées et des faits”. 8 czerwca 1923. S. 9–10.

Cazin Paul (1924a). *Alouette de Pâques*. Paris: Librairie Plon.

Cazin Paul (1924b). *Ladislas-Stanislas Reymont, lauréat du prix Nobel*. „La Revue Catholique des Idées et des faits”. 28 listopada 1924. S. 12–13.

Cazin Paul (1925). *L'Hotellerie de Bacchus sans tête*. Paris: Plon-Nourrit.

Cazin Paul (1927a). *Lubies*. Paris: Librairie Plon.

Cazin Paul (1927b). *Le bestiaire de deux testaments*. Paris: Bloud et Gay.

Cazin Paul (1927c). *Pasterka trzech Nowaków*. „Gazeta Warszawska”. Nr 8.

Cazin Paul (1927d). *Wspomnienie o Władysławie Reymontcie. U trumny Władysława Reymonta*. Przel. Maria Brochwicz-Służewska. „Kurier Warszawski”. Nr 334. Archiwum Cazina MLW, teczka 149.

Cazin Paul (1934a). *Eptire dédicatoire de la traduction de „Pan Tadeusz” à Rosa Bailly*. „Les Amis de la Pologne”. Czerwiec–lipiec. S. 166.

Cazin Paul (1934b). *Europejskie echa „Pana Tadeusza”*. „Ilustrowany Kurier Codzienny”. Nr 271, 30 września. Archiwum Paula Cazina MLW, teczka 149

Cazin Paul (1939). *Présentation*. „Les Amis de 1939”. Revue mensuelle pour l'esprit français. Hommage à la Pologne, avec un message de Paul Cazin. Les Cahiers d'art et d'amitié. Réd. Paul Mourousy. Grudzień. Nr 1. S. 3–4.

Cazin Paul (1940). *Prince-évêque de Varmie Ignace Krasicki. 1773–1801*. Paris: Société Générale d'imprimerie et d'édition.

Cazin Paul (1953a). *Une Tombe polonaise en France. Constantim Gaszynski*. „Le Monde” 13 XI 1953. S. 7.

Cazin Paul (1953b). *Grób poety. List z Prowansji*. „Przegląd Kulturalny”. Nr 50, 17–23 XII. S. 6,

Cazin Paul (1954). *Un poeta polacco giornalista in Provenze*, „Ricerche Slavistiche” III. S. 268–270.

Cazin Paul (1957). *Humanista na wojnie*. Przel. i posłowiem opatrzył Konrad Eberhardt. Warszawa: Pax.

Cazin Paul (1959). *L'homme qui avait vu des choses*. Paris: Fayard.

Cazin Paul (1960a). *Człowiek, który różne rzeczy widział. Opowiadania*. Przel. Jadwiga Ewert i Jan Szwykowski. Warszawa: Pax.

- Cazin Paul (1960b). *Je vous présente M. Tadeusz Breza*. „Europe. Littérature polonaise”. Lipiec–sierpień. s. 39–45.
- Cazin Paul (1961). *Pologne. Les Albums des guides Bleus*. Paris: Hachette. *Présentation*. S. 5–31.
- Cazin Paul (1983). *Książę biskup warmiński Ignacy Krasicki. 1705–1801*. Przeł. Michał Mroziński. Posłowie opracował i bibliografię dopełnił Zbigniew Goliński. Olsztyn: Wydawnictwo Pojezierze. (Wyd. 2 1986).
- Iwazkiewicz Jarosław (1938). *Les Demoiselles de Wilko* [zawiera też: *Les Bois de bouleaux*]. Traduit du polonais par Paul Cazin. Préface de Edmond Jaloux de l'Académie Française. Paris: Editions Sagittaire.
- Iwazkiewicz Jarosław (1993). *Jardins et autres récits. Nouvelles*. Traduction du polonais par Paul Cazin et Georges Lisowski. Préface Georges Lisowski. Paris: Belfond Editions. Collection UNESCO d'œuvres représentatives.
- Kraśiński Zygmunt (2000). *Comédie non-divine*. Traduction de Paul Cazin. Préface de Jan Zieliński. Monrichet: Les Editions Noir sur Blanc.
- Mickiewicz Adam (1934). *Pan Tadeusz*. Traduction avec introduction et notes par Paul Cazin. Preface de Louis Barthou de l'Académie Française. Paris: Felix Alcan éditeur. (Wyd. 2. Paris: Librairie Garnier Frères 1936).
- Morstin Ludwik Hieronim (1937–1938). *L'Epi de la Vierge*. Traduit du polonais par Paul Cazin. Paris: Editions Sagittaire.
- Ordon Stanisław (1940). *Le Siège de Varsovie. Journal de guerre d'un combattant*. Préface de Paul Cazin. S. 7–23. Paris: éd. Sagittaire.
- Pasek Jan Chryzostom (1922). *Mémoires de Jean-Chrystome Pasek gentilhomme polonais (1656–1688)*. Traduits et commentés par Paul Cazin. Collection de Littérature Polonaise publiée sous les auspices de l'Association France-Pologne. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres.
- Poètes polonais* (1949). Paris: Pierre Seghers Editeur.
- Reymont Władysław Stanisław (1925). *Justice*. Traduit du polonais par Paul Cazin et André Jaquet. Paris: Librairie Picart.
- Weyssenhoff Józef (1911). *Vie et opinions de Sigismond Podfilipski*. Traduit du polonais par Paul Cazin. Paris: Librairie Plon Nourrit.
- Weyssenhoff Józef (1930). *La Martre et la fille*. Traduit du polonais par Paul Cazin. Paris: Librairie Gallimard. Collection Polonaise nr 3.
- Zapolska Gabriela (2011). *La Morale de Madame Dulska*. Traduction de Paul Cazin. Edition bilingue. Réd. et Introduction Danuta Knysz-Tomaszewska i in. Varsovie: Wyd. Polonistyki UW.
- Żeleński Tadeusz (Boy) (1975). *Marysiénka, la plus aimée des reines*. Traduction de Paul Cazin. Préface de Jean Fabre. Réd. Teresa Garnysz-Kozłowska. Varsovie: Edition Interpresse.
- Żeromski Etienne (1912). *L'Ombre*. Traduction de Paul Cazin. „La Vie”. Nr 28–41.

Opracowania

- Barthou Louis (1934). *Hommage à Mickiewicz*. „Nouvelles Littéraires”. 9 czerwca.
- Centre d'Etudes Polonaises de Paris auprès de la Bibliothèque Polonaise 1936–1937* (1936). Paris: Bibliothèque Polonaise.
- Chruściński Kazimierz (2000). *Polska była jego wielką miłością... Listy do Paula Cazina francuskiego polonofila*. Słupsk: Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej.

- Colloque international. Paul Cazin 1881–1963. Dijon, 21 novembre 1997, Autun 22 novembre 1997* (1998). Réd. Anna Nawrocki, Francis Claudon. Dijon: Conseil regional de Bourgogne.
- Discours prononcé par M. André Mazon professeur de Collège de France* (1934). „Chronique de la Société de Gens de Lettres”. Czerwiec.
- Garnysz-Kozłowska Teresa (1970). *Listy Józefa Weysenhoffa do Pawła Cazina*. „Kwartalnik Neofilologiczny”. Nr 1. S. 67–85.
- Garnysz-Kozłowska Teresa (1972a). *Dzienniki Pawła Cazin I*. „Przegląd Humanistyczny”. Z. 1. S. 125–138.
- Garnysz-Kozłowska Teresa (1972b). *Dzienniki Pawła Cazin II*. „Przegląd Humanistyczny”. Z. 2. S. 145–161.
- Górecki Louis (1934). „Nouvelles Littéraires”. 16 czerwca.
- Knysz-Tomaszewska Danuta (2001). *Spotkania i porównania. Studia porównawcze z pogranicza literatury, sztuki i dokumentu osobistego*. Warszawa: Wyd. Polonistyki UW. *Między Burgundią, Wielkopolską i Prowansją (o Paulu Cazinie)*. S. 107–178.
- Knysz-Tomaszewska Danuta, Bąbiak Grzegorz P. (2009). *Na ścieżkach pamięci. Album Paula Cazina*. Warszawa: Wyd. Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Knysz-Tomaszewska Danuta, Suwała Halina, Odrowąż-Pieniążek Janusz (1997). *Paul Cazin diariste, epistolier, traducteur*. Sous la direction de Danuta Knysz-Tomaszewska. Varsovie: Faculté des Lettres Polonaises.
- Knysz-Tomaszewska Danuta (2003). *Un dialogue interrompu — les lettres de Enrico Damiani à Paul Cazin*. W: *Traduzioni e dialogo fra le nazioni. Convegno internazionale dedicato alla memoria di Enrico Damiani. Napoli 27–30 settembre 2002* a cura di Jolanta Żurawska. Kraków: Collegium Columbinum. S. 27–43.
- Knysz-Tomaszewska Danuta (2008). *Dialog serdeczny dwóch pisarzy i tłumaczy Józefa Weysenhoffa i Paula Cazina*. W: *Profesor Jolancie Żurawskiej* Alla Professoressa Jolanta Żurawska. Studia ofiarowane przez kolegów i przyjaciół*. Red. Nullo Minissi, Wacław Walecki. Kraków–Warszawa–Napoli: Collegium Columbinum. S. 121–133.
- Lajarrige Jean (1979). *Postface*. W: Jarosław Iwaszkiewicz. *Les Demoiselles de Wilko, Le Bois de bouleaux*. Nouvelles traduites du polonais par Paul Cazin, ouvrage publié sous la direction de Zofia Bobowicz. Paris: Editions Les Autres. S. 4. (Wyd. nast. Paris: Vertiges 1985).
- Levaux Léopold (1925). „Justice” par Ladislas St. Reymont. „La Revue Catholique des Idées et des faits”. 30 lipca. S. 9–11.
- Moreau Abel (1964). *Lettre à Paul Cazin*, „Pays de Bourgogne”. Dijon. S. 58–60.
- Morstin Ludwik Hieronim (1957). *Spotkania z ludźmi*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mesnard Pierre (1934). *Adam Mickiewicz et le centenaire de „Pan Tadeusz”*. „Étude, Revue Catholique d’Intérêt Général”. 20 grudnia. S. 753–754.
- Mikulski Tadeusz (1960). *W kręgu oświeconych*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Nowakowski Zygmunt (1934). *Votum separatum*. „Ilustrowany Kurier Codzienny”. 8 października. Archiwum Paula Cazina MLW Teczka nr 149.
- Odrowąż-Pieniążek Janusz (1998). *Paul Cazin, l’ami des grands écrivains polonais contemporains (1904–1963)*. W: *Colloque international. Paul Cazin 1881–1963. Dijon, 21 novembre 1997, Autun 22 novembre 1997*. Réd. Anna Nawrocki, Francis Claudon. Dijon: Conseil regional de Bourgogne. S. 63–74.

- Odrowąż-Pieniążek Janusz (1999).** *Paul Cazin. Dole i niedole francuskiego polonisty*. Warszawa: Wyd. Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. „Warszawskie” archiwum Paula Cazina i kilka wspomnień osobistych. S. 135–143.
- Parandowski Jan (1969).** *Wspomnienia i sylwety*. Wyd. 2. Wrocław: Ossolineum. S. 131–140.
- Parize Jean-Henri (1964).** *Tombeau de Paul Cazin*, „Pays de Bourgogne”. Nr 47. Dijon. S. 61–65.
- Pologne (1940).** Préface de Ignace Paderewski. Paris: Horizons de France.
- R.Th. (1934).** *Trois livres de Paul Cazin*, „Le Bien Public”. Dijon 24 lipca. Archiwum Paula Cazina MLW, Teczka nr 149.
- Raczyński Edward (1964).** *Rogalin i jego mieszkańcy*. Londyn: The Polish Research Centre.
- Raczyński Edward (1969).** *Pani Róża z domu Potocka synowa Zygmunta Krasieńskiego potem Edwardowa Raczyńska*. Londyn: nakładem Autora. (Wyd. 2. 1997. Warszawa: Literackie Towarzystwo Wydawnicze).
- Weysenhoff Józef (1928).** *O sztuce pisarskiej Pawła Cazina z dołączeniem czterech jego nowel*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Ziejka Franciszek (1993).** *Młodopolski Paryż*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ziejka Franciszek (1995).** *Nasza rodzina w Europie*. Studia i szkice. Kraków: Universitas.
- Żeleński Tadeusz (Boy) (1934).** *Robak wojskowy i cywilny*. „Wiadomości Literackie”. Nr 36, 2 września. S. 1.

Danuta Knysz-Tomaszewska

PAUL CAZIN (1881–1963). DIALOGUES WITH POLAND (summary)

The purpose of this essay is to present Paul Cazin and his important role in the cultural relations between Poland and France from the early years of the XXth century. He discovered Polish language and literature through the contact with the great protector of artists Raczyński's family. From the very beginning relationship and friendship were the base of his literary interest and fascination.

He managed to introduce Polish works into literary awareness of French readers. Cazin was the translator of Polish novels during three periods — the “Young Poland” (before the I world war), the Independent Poland (1918–1939) and then the difficult time of the Soviet domination after 1945.

In his lectures and critical studies he wanted to present to the French public the latin tradition and european origins of Polish civilisation. His greatest achievement was the French version of romantic masterpiece *Pan Tadeusz* (1934) and his last works concerning Breza's novels (1962–1963).

KEYWORDS

Polish-French cultural relations; translations; personal relationships; letters; dedications

Anais Krawczykowski

L'IMAGE DE LA FRANCE ET DES FRANÇAIS DANS L'HISTOIRE ET LA CULTURE POLONAISE DANS LA PREMIÈRE PARTIE DU XIX^e SIÈCLE

SLOWA KLUCZOWE:

Literatura; historia; lingwistyka; Romantyzm; obrazy; stereotypy; Francja; Francuzi; Polska; Polacy; Belgia; Bruksela; Paryż; Adam Mickiewicz; Juliusz Słowacki; Napoleon Bonaparte; Wielka Emigracja; świadectwa; poezja

« *Le stéréotype du Français et de la France est principalement positif. Il y a toujours eu, du côté français comme du côté polonais, une grande sympathie réciproque* » (Pychowska 2005: 63). Cette citation de Joanna Pychowska qui introduit notre étude confirme l'idée largement répandue selon laquelle les Polonais ont une vision positive des Français.

L'imagologie et l'étude de l'interprétation de l'autre comme « étranger » (Pageaux 1981: 17) nous permettent de définir un concept clé : l'image. L'image signifie au sens propre la figuration perceptible d'un être ou d'une chose mais elle peut également prendre une forme immatérielle et idéologique. Elle est toujours soumise à la subjectivité de son auteur qui va lui donner une dimension sensiblement positive ou négative. S'il existe autant de perceptions que d'individus capables de réflexion, une idée générale communément appelée l'opinion

publique peut se dégager. Cette dernière est visible à travers le travail de l'auteur, puisqu'il joue un rôle particulier dans la société en influençant, mais aussi en reflétant les idées de ses contemporains. Le prisme de la littérature nous permet de cerner les contours de l'image que renvoie la France et les Français.

Le XIX^e siècle se situe dans la continuité du siècle précédent. Les idéaux de liberté et d'égalité insufflés par la révolution française restent les mêmes, mais face à l'échec des révolutions et au regard de la condition du peuple qui ne s'est pas améliorée, les esprits se font plus critiques et moins idéalistes. Les valeurs nationales s'affirment contre les empires supranationaux et les littératures nationales vont éclore avec leurs propres visions du monde et de la liberté. En Pologne en particulier, l'intelligentsia — pour utiliser un anachronisme — se fait un devoir d'écrire en langue polonaise pour le peuple. Dans un contexte historique compliqué, alors que la Pologne est prise en tenailles entre des voisins envahissants et souffre d'un manque de reconnaissance de sa langue et de sa culture, la littérature reste pour l'élite polonaise le meilleur moyen de diffuser ses idées. Le romantisme polonais, défini par Mieczyslaw Inglot comme un courant militant et politique, met en avant le culte de la patrie et le folklore et répond aux « aspirations les plus intimes de la nation » (Inglot 1974: 130).

S'affranchir des puissances impériales, dont la France, tout en les prenant comme modèle : voilà tout le paradoxe du XIX^e siècle. Quels sont les stéréotypes liés à la France et aux Français ? Il y a plusieurs manières de répondre à cette question. On peut examiner tout d'abord les emprunts linguistiques dans les domaines vestimentaire et coutumier, puis l'on peut s'intéresser à la présence dans la littérature polonaise d'un personnage français emblématique : Napoléon Bonaparte, qui cristallise toutes les qualités et tous les défauts que les Polonais attribuent aux Français. Enfin, les témoignages des Polonais exilés en France dans les années 1830 sont une mine d'informations sur les stéréotypes liés à la France et aux Français.

La Pologne, entre influence et ingérence française

En 1923, à l'occasion d'un banquet franco-polonais, l'auteur et historien polonais Ferdynand Hoesick prononce un discours intitulé *Paris dans la culture polonaise*. Il y rappelle qu'aux XVIII^e et XIX^e siècles, les Polonais maîtrisent si bien le français, leur « seconde langue maternelle », qu'ils se font appeler les *Français du nord* et que Paris n'est plus seulement la capitale de la France, mais aussi la « capitale spirituelle de la Pologne ». Mais Hoesick ajoute que cette attitude est exagérée, puisque « l'attitude des Polonais aux XVIII^e et XIX^e siècles touch[e] à la gallomanie » (Pychowska 2005: 63).

De fait, le français est l'une des dernières langues à avoir pénétré la Pologne, bien après le latin, l'italien, le hongrois, l'allemand et le russe. Zenon Klemensiewicz explique que « le lien franco-polonais était faible avant le XVI^e siècle [...] cependant, au XVI^e siècle déjà, nous avons la preuve d'un intérêt pour la langue française » (Klemensiewicz 1965: 153). C'est au XIX^e siècle que la langue polonaise va connaître le plus d'assimilations de mots français (Brunot 1934: 445–487), alors que l'influence du latin se fait moindre (Linde 1814: 171). Bogdan Walczak avance plusieurs facteurs explicatifs de la propagation du français (Walczak 1998: 233–243).

Tout d'abord, la démocratisation de l'usage de cette langue. Après avoir été réservée au corps diplomatique et à l'aristocratie, la petite noblesse et la riche bourgeoisie commencent également à utiliser des gallicismes. Certes, la popularisation du français reste très relative, contrairement aux vocables allemands et russes qui entrent dans le langage courant, et n'atteint pas les classes sociales les plus basses (Doroszewski 1934: 36–50). Le français passe pour être une langue connue de l'élite politique, littéraire et religieuse, devant le latin. Il n'est pas étrange en réalité d'entremêler le polonais et le français¹. Certains auteurs polonais poussent la gallomanie jusqu'à écrire exclusivement en français, comme Jan Potocki, figure des Lumières et auteur du *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1814), un récit picaresque entièrement rédigé dans la langue de Voltaire. La langue française est également largement diffusée dans les salons littéraires. La scène 7 Partie III des *Dziady* (1822) d'Adam Mickiewicz se déroule dans l'un de ces salons à Varsovie. L'endroit est visiblement le théâtre de conspirations, et le polonais y est parlé près des portes, à huis clos, en cachette, alors que le français y est parlé autour des tables en toute liberté. Ces salons, endroits de rencontres de l'élite, vont avoir une influence primordiale au XIX^e siècle, alors que la résistance polonaise ne pourra se faire que grâce à des réunions entre intellectuels souvent tenues cachées.

Ensuite, depuis sa révolution de 1789 et tous les changements politiques et sociaux qui en découlent, la France est vue comme un exemple pour la grande majorité des pays européens. Le nouvel empire de Napoléon va exporter un paragon de modernisation et de démocratie qui séduit la Pologne. La France est effectivement avant-gardiste et fait figure d'exemple dans plusieurs domaines, aussi bien les sciences et la médecine que les arts, la vie militaire et politique, en bref, la civilisation.

Il serait trop fastidieux de dresser une liste de mots polonais d'origine française. Néanmoins, on peut se référer au dictionnaire de Samuel Linde, dont

¹ Voir l'entrée *francuszczyzna* dans le dictionnaire de Linde : « *Mowa francuszczyzną przeplatana* ».

la première édition remonte à 1814, qui recense le lexique polonais à partir du milieu du XVI^e siècle et jusqu'au début du XIX^e siècle, et qui fait état de plus de 800 emprunts au français sur cette période (Linde 1814: 171). On remarque qu'avant l'époque napoléonienne, le vocabulaire emprunté désigne le plus souvent des choses superflues, comme des objets touchant à la vie mondaine et à la toilette féminine. On note aussi beaucoup de mots liés à la vie militaire — en particulier à la marine. Non seulement la France est vue comme la patrie de l'élégance et du luxe mais elle est également considérée comme une puissance militaire moderne. Au XIX^e siècle, les incursions du français concernent des domaines plus variés et en premier lieu, ceux de la vie politique et de la société. C'est à cette période que la Pologne adopte le code Napoléon (1807). Simultanément, l'armée napoléonienne combat sur plusieurs fronts et représente la quintessence de la puissance et de la victoire militaire. L'adoption d'un vocabulaire en lien avec l'armée et la politique dénote un changement dans la société polonaise. Souvent, les mots français ne remplacent pas des mots polonais déjà existants mais sont l'expression d'une nouvelle réalité et vont de pair avec la modernisation. Par ailleurs, l'étude des emprunts faits au français révèle son caractère sensuel et charnel. Il s'impose comme la langue des intrigues amoureuses et porte l'héritage de l'amour courtois et de la longue tradition des chants de troubadours. Le vocabulaire assimilé est la preuve que les Polonais perçoivent la France comme la patrie de l'élégance, de l'amour, de la mode, mais aussi comme une puissance militaire moderne, organisée, hiérarchisée et menaçante. L'enrichissement de la langue polonaise suite aux emprunts témoigne de l'ouverture de la Pologne non seulement sur la France mais sur toute l'Europe et de son évolution en termes de politique et de société.

Outre la langue, la culture et les rituels polonais ont montré leur perméabilité à la culture française et nous offrent des indices quant à la perception de la France et des Français par les Polonais. Le vin hongrois fait place au champagne, le *kontusz* au *frak*, le crâne rasé à la perruque et la cuisine sarmate à la cuisine française (Brückner 1990: 339). La propagation de ces modes, vestimentaires et culinaires, s'opère très rapidement, sans grande résistance ni méfiance de la part des Polonais, du moins dans un premier temps. Comment expliquer que ces apports, pourtant révolutionnaires, aient pu être aussi bien intégrés, au détriment des habitudes et des modes polonaises ? Quelle vision les Polonais avaient-ils des Français et de la France pour accepter qu'une culture étrangère bouleverse des habitudes séculaires ? Comme le rappelle Jarosław Dumanowski, en citant Braudel, le vêtement et la mode sont les marqueurs les plus apparents du changement de la société (Dumanowski 2007: 141). Dès le XVIII^e siècle, la gallomanie est telle que, si vêtements, meubles et autres accessoires ne sont pas directement importés de France, ils imitent leur style à la perfection (Dumanowski

2004: 143). Ce qui est français est avant tout synonyme de qualité. Il semble que le simple fait de désigner une chose en la qualifiant de *française* la rende plus attrayante. En matière de mode capillaire, les favoris, inspirés par les Français et popularisés par le prince Poniatowski deviennent très à la mode et tendent à remplacer les traditionnelles moustaches (Kot 1999: 136). On retrouve dans *Pan Tadeusz* (1834) au livre I, vers 742–743 la trace de cette mode : « *Lissant ses favoris sans hâte, il s'en vint dire, / tout près, en souriant d'un infernal sourire* ». D'autres expressions — « *Ce qui est à la mode vient de Paris* », « *L'esprit français dans la mode* »² — résument à elles seules l'influence de la mode française en Pologne. Elles rappellent que la France fait office d'autorité en la matière et que Paris est le berceau du bon goût et de la nouveauté. Pour les Polonais, les Français représentent le summum de l'élégance. Chez Linde, les Françaises sont raffinées, sophistiquées, complaisantes, « polies »³. Les références à la mode française parsèment la littérature polonaise du XVIII^e et XIX^e siècle et l'on peut encore une fois citer *Pan Tadeusz* livre I, vers 415–416 : « *Ces premiers temps ou parvenaient dans la Patrie / La mode à la française, ah ! Je ne les oublie !* » ou encore les vers 479–480 : « *Car Paris met sa gloire à changer ce qui plaît : / Ce que Français conçoit, l'aime le Polonais* ».

L'éducation n'est pas en reste. En 1736, à l'Université Jagellonne, Auguste II crée la chaire d'études françaises. À l'aube du XIX^e siècle, dans certains milieux sociaux, l'étude du français est incontournable et les jeunes filles des bonnes familles polonaises n'ont rien à envier aux parisiennes puisqu'elles maîtrisent le français à la perfection, souvent mieux que le polonais, et sont aussi familières de la littérature et de l'histoire française (Rossi 2001: 11). La littérature est un excellent véhicule pour la diffusion de la culture et de la philosophie française. Dans *Pan Tadeusz*, livre III, vers 319–325, Téliène, la gouvernante de Sophie lit nonchalamment un livre français. Lors de la révolution de 1830 et à l'aube de la vague d'exil vers la France, l'empressement des étudiants polonais à vouloir étudier le français n'est plus à prouver. Dans ses mémoires de l'insurrection, Jan Bartowski résume la situation : la majorité des étudiants avaient choisi d'étudier le français par le biais de la littérature, tantôt dévorant les œuvres littéraires de Chateaubriand, Madame de Staël, Lamartine, tantôt lisant les écrits et pamphlets politiques de Rousseau ou de Courier, se nourrissant par ailleurs des tendances socialistes (Bartkowski, 1970: 340).

Sensibles aux modes françaises, aussi bien vestimentaires que littéraires ou plus généralement culturelles, les Polonais développent une image des Fran-

² « *Co modne, z Paryża pochodne* », « *francuszczyzna w modzie* » Linde entrée *francuszczyzna*.

³ « *Podobała im się grzeczność Francuzek (...)* » Linde entrée *Francuz*.

çais très méliorative. Toutefois, cette admiration est contrebalancée par un esprit plus critique qui s'effraie de cet engouement exagéré. En 1885, le philosophe et homme de lettres Stefan Witwicki ironise : en Pologne, bientôt, chaque homme un tant soit peu fortuné s'en va en pèlerinage à Paris, comme chaque musulman se recueille sur la tombe du prophète. La *francuszczyzna*, ou cette mode polonaise de tout faire à la française, est un fléau comparable aux puissances occupant la Pologne. Cependant, plus sournoise, elle apparaît séduisante. Le ralliement à la « francitude » se fait insidieusement, puisqu'au travers de la culture (Witwicki 1885: 20).

En parallèle au phénomène de gallomanie — l'idolâtrie, et l'obsession parfois ridicule pour la France — et de francophilie — un amour plus modéré pour tout ce qui touche à la France — qui éclot au XVIII^e siècle et s'épanouit au XIX^e siècle, se met en place un contre-courant critique à l'égard de la culture française, qui craint de voir la culture polonaise — en particulier la langue — souffrir de l'influence étrangère. Délaissée pendant des années par la cour polonaise, les hommes de lettres et les politiques au profit du français, la langue polonaise en est réduite à être parlée à la campagne. Jan Potocki, avoue non sans une certaine honte qu'il connaît très mal sa propre langue (Ryba 2007: 125). Józef Ignacy Kraszewski, des années plus tard, écrit dans *Saskie Ostatki* — *August III* (1886) que « la langue polonaise est descendue à la ferme et dans les arrière-cours. » (Kraszewski 1959: 12). La langue d'usage à la cour polonaise et dans la littérature au XVIII^e siècle est sans conteste le français. En politique, le russe et l'allemand deviennent les langues de référence. Le polonais est relégué aux arrières-cours, et condamné à être parlé en cachette, presque honteusement. Parler polonais devient un acte de résistance et est connoté politiquement. Au XIX^e siècle, les auteurs polonais se font un devoir d'écrire dans la langue du peuple : elle est, à l'égal du français, du russe ou de l'allemand, une langue adaptée à la poésie, au théâtre et à la littérature. Niemcewicz attaque lui aussi la mauvaise habitude des Polonais de prôner l'usage du français et de le mélanger à leur propre langue. Dans un courrier adressé à Adam Czartoryski, il écrit à propos de *Reduta Ordona* de Mickiewicz (1832) que malgré toute son admiration pour ce dernier, il ne peut supporter son habitude de substituer des mots français aux polonais (Czartoryski 1860: 392).

En plus de s'attaquer aux auteurs polonais un peu trop francisés à leurs goûts, d'aucuns remettent directement le modèle français en question, et la littérature française fait l'objet de critiques de la part de nombreux auteurs polonais. Słowacki qui entretient une longue correspondance avec sa mère entre 1830 et 1834 lors de son exil en France, est sans doute l'un des auteurs les plus virulents puisque, dans une lettre, il qualifie la littérature française de « sanglante et non-naturelle », ne recommandant que les romans de George Sand, la « Byron en jupes ».

Il ajoute au sujet des auteurs français que leur gloire est passée, et constate que peu d'œuvres littéraires françaises sortent à présent en Pologne (Straszewska 1970: 343). Enfin, la littérature française est pour certains auteurs polonais une imposture puisqu'elle est l'œuvre d'auteurs incapables de ressentir les émotions qu'ils décrivent. Krasieński s'offusque du fait que les Français se permettent d'écrire sur l'amour sans avoir jamais aimé, ou veulent dépeindre le monde, alors qu'ils ne croient pas en Dieu (Straszewska 1970: 342).

La critique ne s'adresse pas seulement à la langue et aux auteurs un peu trop empressés d'utiliser des gallicismes. En même temps qu'elle est admirée et copiée, cette mode de tout faire « à la française » est décriée par Ignacy Krasicki. Selon l'auteur, l'un des défauts majeurs de la noblesse polonaise est son engouement pour la mode française qui va de pair avec un comportement désinvolte et nonchalant, égoïste et dépensier. Ses satires ironiques et humoristiques présentent une vision caricaturale de la société. Dans *Żona Modna*, VIII^e satire de son recueil *Satyry* (1799), l'héroïne, en copiant le modèle occidental et plus particulièrement français, apparaît non pas élégante, mais snob, surfaite et ridicule. Le rejet grandissant de la France en Pologne se cristallise dans l'opposition du *frak* et du *kontusz* (Ročko 2007: 156). Il semblerait qu'« à présent la femme soit plus souvent vue habillée du frak que du kontusz »⁴ ce long manteau, très représentatif de la tenue Sarmate. Cette critique se poursuit au cours du XIX^e siècle, alors que les Français non seulement ne représentent plus le summum de l'élégance et de la courtoisie, mais sont aussi souvent perçus comme arrogants et plaçant leur culture au-dessus de toutes les autres, ce qui semble témoigner de leur patriotisme exacerbé autant que de leur manque d'ouverture. Potocki déplore leur assurance et leur morgue, ainsi que « leur manie de se croire supérieurs à l'humanité entière et de cultiver un sens de la grandeur, dérisoire et déplaisant » (Rossi 2001: 65).

Un dernier point mérite attention : le caractère concupiscent des Français que l'on retrouve dans la littérature polonaise à l'époque. Dans le dictionnaire de Linde, sous l'entrée *Franca* se cache un terme qui désigne une maladie qui fait des ravages aux XVIII^e et XIX^e siècles, la « maladie de cour » (*dworska choroba*). Selon la définition de Linde, les Polonais considèrent la syphilis comme un mal français. Cette maladie honteuse, sexuellement transmissible, lubrique (*lubieżna choroba*), comme la définit Ludwik Perzyna est un mal qui touche les individus qui se vautrent dans la luxure et la débauche, le mal des prostituées, mais aussi celui de l'aristocratie occidentale. Cette maladie mortelle et dégénérante s'associe presque naturellement à la classe aristocratique en déperdition et devient la représentation métaphorique de la déchéance de l'élite européenne occiden-

⁴ « *Kobietę teraz prędeż fraczek, niżli kontusz zwiedzie* » Linde — entrée *Frak*.

tale. Les Polonais, en faisant un lien direct entre la société française et une maladie ignominieuse et dégradante, s'attaquent inévitablement à l'élite française en perte de prestige.

Ainsi, si mode et style de vie à la française apparaissent séduisants, et si les qualificatifs élogieux à l'égard des Français sont nombreux en Pologne, tout au long du XIX^e siècle il s'agit de tempérer l'enthousiasme que l'on prête aux Polonais vis-à-vis de la France et des Français. Il apparaît qu'assez tôt déjà, au XVIII^e siècle, des critiques se font entendre et que l'exemple français est remis en cause. Bien plus encore qu'aux Français, les auteurs polonais s'en prennent à ceux qui les imitent en reniant leur propre culture. Bien qu'on leur reconnaisse leur élégance et leur érudition, les Français n'en sont pas moins connus en Pologne pour leur snobisme, certaines habitudes malsaines et leur chauvinisme, couplé à un manque d'ouverture qui font d'eux des personnes peu fréquentables. Pour les Polonais, il ne semble y avoir qu'un pas entre fierté et arrogance, sensualité et perversion, savoir-vivre et maniérisme.

Napoléon I dans l'imaginaire polonais :

« *Prometeusz czy Atylla* ?⁵ »

Un Français du XIX^e siècle va marquer durablement les esprits en Pologne et, en sa qualité d'homme d'État célèbre et déjà pour l'époque médiatisé, va cristalliser en lui seul fantasmes et stéréotypes liés à la France et aux Français.

Jusqu'à la défaite de la campagne de Russie en 1812, Napoléon I (1769–1821) fait l'unanimité en Pologne, où son charisme et sa puissance fascinent la noblesse polonaise. Cela est particulièrement vrai pour Anna Potocka qui voue un culte à celui qu'elle considère comme un héros (Rossi 2001: 377).

Le 18 janvier 1807, au théâtre National de Varsovie est donnée une représentation bilingue français-polonais, *Andromède, un drame en un acte*, en l'honneur de Napoléon. La pièce se réfère à des événements brûlants de l'actualité et marque véritablement le début du culte de Napoléon sur la scène théâtrale polonaise. Cet opéra est une allusion directe à la Pologne, sacrifiée et laissée sans défense lors des partages. Le pays est représenté sous les traits d'une jeune fille sauvée de justesse grâce à l'aide de Napoléon, incarné pour l'occasion en un demi-dieu grec, « vengeur des opprimés de la terre » (*mściciel uciskanej ziemi*). Dans la dernière scène de l'opéra, Andromède s'agenouille devant son sauveur, Persée, dans ce qui semble être un geste de grande reconnaissance, sinon d'assujettissement. Dans la pièce, on retrouve aussi allégoriquement les puissances ennemies de la Pologne. Les forces du bien et du mal s'affrontent dans une vision

⁵ Pour reprendre les mots d'Andrzej Zahorski.

très manichéenne qui voit le bien remporter la bataille. Napoléon n'est pas seulement présenté comme le sauveur de la Pologne, mais il prend les traits d'un dieu entrant dans le panthéon de la mythologie et des héros de la Pologne.

L'étude de *Mazurek Dąbrowskiego* (ou la *Mazurka de Dabrowski*), de Józef Wybicki, écrite en 1797, hymne national polonais depuis 1928, confirme cette vision de Napoléon. Les Polonais sont convaincus qu'en servant l'empereur français, ils participent à la recréation de leur pays, créant une ambiguïté entre napoléonisme et patriotisme polonais : « *Le napoléonisme, c'était presque pour nous la même chose que le patriotisme* » (Handelsman 1927: 66). Bogdan Zakrzewski va jusqu'à dresser un parallèle entre le poème épique et patriotique *Pan Tadeusz* de Mickiewicz et la *Mazurek Dąbrowskiego* (Zakrzewski 1984: 10). L'esprit militaire est avant tout visible au travers des champs sémantiques. Nous sommes face à un appel au combat, face à un texte qui, en réunissant un ton direct, impératif et un langage simple ponctué de termes militaires avec très peu de figures de rhétorique, mis à part les répétitions, remplit sa mission première : rassembler le courage des hommes qui partent au combat. La présence très explicite de Bonaparte ici, dans le troisième couplet⁶, peut surprendre. Cité au milieu du texte, il est érigé en « exemple » (*przykład*). Cet hymne est la preuve que la place que Napoléon occupe est avant tout celle d'un mentor militaire, victorieux, un modèle pour les dirigeants polonais et un guide spirituel (Eile 2000: 33). Le Français qui porte en lui cette culture de révolution, d'égalité et de justice propre à la France des XVIII^e et XIX^e siècles montre aux Polonais le chemin de l'indépendance. En dépit du fait qu'il est étranger, il est élevé dans ce chant au statut de héros national. En rendant hommage à celui qui deviendra bientôt l'empereur des Français, les Polonais prouvent une fois de plus leur attachement et leur admiration à son égard.

Néanmoins, quatre ans après la bataille d'Espagne et la prise héroïque de Somosiera, qui restera dans les annales et inspirera des artistes polonais pendant des décennies — en témoignent les peintures de Januar Suchodolski et de Wojciech Kossak —, le 1^{er} régiment de cheval-légers lanciers polonais prend part à la campagne de Russie (1812). Les pertes dans les rangs polonais sont très élevées. S'il est certain que ces hommes vouaient une grande admiration et certainement de l'affection à Napoléon et aux Français, leur promptitude à s'engager et leur enthousiasme s'expliquent par les espoirs de liberté que Napoléon avait

⁶ Dans le deuxième si l'on considère la version actuelle. L'objet de notre étude est ici la version originale de Wybicki, écrite en 1797. La version utilisée plus tard en tant qu'hymne national est plus longue et l'ordre des strophes, vers et de certains mots changent.

fait naître en Pologne à la veille de sa campagne russe et par sa promesse de lui rendre son indépendance.

Avec la retraite de Russie en 1812 naît un sentiment anti-napoléonien et débute la déconstruction du mythe. La déception des Polonais est à la hauteur de l'estime qu'ils lui portaient quelques années auparavant, immense. Ils réalisent que Napoléon les a menés à leur perte et les a ruinés pour assouvir ses propres intérêts. Pour Sophie de Tiesenhaus, Napoléon n'est qu'un rustre sans éducation et il lui cause de la répulsion (Choiseul-Gouffier 1829: 91), elle s'amuse même à inventer des supplices pour lui faire payer les souffrances causées à la Pologne (Choiseul-Gouffier 1829: 141). Outre les témoignages des personnalités de l'époque, on retrouve dans des textes littéraires des traces évidentes de la désaffection des Polonais pour Napoléon dont la réputation et l'image pâtissent beaucoup de la retraite de Russie.

Deux odes, *Oda na pokój w roku 1809* (*L'Ode à la paix de l'année 1809*, 1809), et *Oda na upadek dumnego* (*L'ode à la chute du fier*, 1815), par Kajetan Koźmian (Koźmian 2002: 13–16, 21–24) sont particulièrement représentatives du changement de perception de Napoléon qui survient dans l'imaginaire Polonais au début du XIX^e siècle. En très peu de temps, il passe du statut de héros et de dieu vivant à celui de traître. La première ode chante les espoirs de paix et de liberté apportés par Napoléon. La seconde, par contre, évoque la chute du « fier » (*dumny*) qui n'est autre que ce même Napoléon. Dans la première, écrite en 1809, trois ans avant la campagne désastreuse de Russie, l'empereur est encore dépeint sous les traits d'un héros et même d'un dieu. En Pologne, on se prépare à la guerre et la jeunesse polonaise s'engage volontiers sous les drapeaux français. Koźmian promet la fidélité des Polonais, prêts à suivre Napoléon et les Français. En revanche, la seconde ode est pleine de ressentiments. On associe à Napoléon un vocabulaire pour le moins dépréciatif. Porté par son ambition égoïste il en a oublié la nation (v. 41). Sa défaite ne semble être que le châtement mérité pour sa vanité et sa fierté. Dans son ode, Koźmian l'accuse d'être orgueilleux et de s'être « cru immortel » (v. 44). Il se souvient de la première ode, dans laquelle il avait glorifié Napoléon sous les traits de Dieu et semble à présent le regretter. *Oda na upadek dumnego* (*L'Ode à la chute du fier*) est à la fois une réponse négative et une correction apportée à *Oda na pokój w roku 1809*, après la défaite de 1812.

De la campagne de Russie en 1812 nous sont parvenus de nombreux témoignages de participants polonais sous forme de lettres adressées à des proches, de journaux ou de mémoires, parfois écrits en français. Ces documents ont été compilés dans un ouvrage de Robert Bielecki et Andrzej Tyszką en 1984. Au début de la campagne de Russie, les témoignages rapportés sont relativement optimistes et les Polonais vantent encore la gloire de Napoléon. On retrouve

plusieurs fois des « *Vive l'Empereur* » en français dans le texte mais on sent déjà pointer les critiques et les doutes des Polonais. Le général Roman Sołtyk ne peut s'empêcher de relever des traces de fatigue et d'angoisse sur le visage de Napoléon (Bielecki, Tyszka 1984: 114). Au fur et à mesure de l'avancée de la campagne, alors que les conditions de vie des soldats se détériorent fortement, il est fait récit de maladies et de famines. Certains officiers polonais, à l'instar de Zygmunt Rozwadowski remarquent un manque de solidarité de la part des Français qui, en plus de se comporter en vulgaires pilleurs, ne laissent rien aux Polonais livrés au froid et à la faim (Bielecki, Tyszka 1984: 113). Après la bataille de la Berezina qui marque incontestablement la défaite de Napoléon, l'officier Józef Grabowski constate amèrement que c'est le manque de solidarité qui prime, chacun défendant ses possessions dans le plus grand désordre. Pour Grabowski, la défaite des Français est aussi due à leur obstination et à leur orgueil et au fait qu'ils refusent les conseils d'autrui (Bielecki, Tyszka 1984: 170).

Ces témoignages négatifs sont corroborés par celui d'Alexandre Fredro dans ses mémoires de guerre, *Trzy po trzy*, écrits entre 1844 et 1846. Ce texte est en rupture totale avec la vision très méliorative d'un Napoléon héroïque jusqu'alors véhiculée par les écrits romantiques. Fredro brise le mythe en relatant les événements tragiques de la bataille de la Berezina. Dès les premières pages de ses mémoires, sa conclusion tombe comme un couperet : la défaite de 1812 signe la mort de Napoléon, non pas physique, mais en tant que chef militaire. Il s'en prend également à l'empereur, le « César », en dénonçant des pratiques et des punitions injustes (Fredro 2014: 17). Enfin, il ne se prive pas de dénoncer la supercherie et la faiblesse de Napoléon et sa politique « satanique » (*Szatańska polityko!*) qui brise les espoirs des Polonais. Fredro établit un lien direct entre la défaite militaire de la France et la chute de la Pologne (Fredro 2014: 18). Finalement, il reste sur l'impression amère que les Polonais enrôlés dans la grande armée se sont sacrifiés en vain puisque Napoléon ne rendra pas à la Pologne son indépendance et va au contraire la livrer à ses ennemis.

Pourtant, quelques décennies plus tard, vers 1840, alors qu'il enseigne au Collège de France, Adam Mickiewicz porte un toast à la santé de l'empereur *Toast do Napoleona* (Mickiewicz 1998: 191). À nouveau, Napoléon est un génie, un homme de miracle. Mickiewicz, qui n'est pas avare de qualificatifs dithyrambiques, ajoute que personne n'avait réalisé autant que lui, depuis Jésus lui-même (Łysiak 2006: 366). Déjà dans *Pan Tadeusz*, livre I, vers 489–493, l'auteur dépeint Napoléon sous les traits d'un homme intelligent et vif, tout le contraire d'un homme futile. On retrouve plus loin dans le récit une autre occurrence élogieuse de Napoléon le « César des Français », un « génie » comparable à Kościuszko. On note que le peuple français, « peuple guerrier », fait l'objet

d'une admiration de la part de Mickiewicz. Cela ne constitue pas une exception puisque comme le rappelle Andrzej Zahorski presque toute la littérature polonaise encense Napoléon (Zahorski 1974: 40).

En définitive, si l'image initiale que les Polonais se sont construit de Napoléon — et qui touche à plus grande échelle tous les Français — est celle d'un empereur conquérant, vaillant, fin stratège et victorieux, la défaite de Russie laisse une impression désagréable aux Polonais qui furent impliqués. La guerre révèle leur vraie nature : égoïstes, lâches, impitoyables, même à l'égard de leurs alliés. Suite à la défaite de 1812, dans presque tous les témoignages, souvent accusateurs, transparait l'amertume des Polonais et les critiques sont cinglantes.

L'image des Français et de la France vus par l'émigration polonaise

La vague d'émigration qui suit l'échec de l'insurrection polonaise de 1830 donne naissance à une littérature polonaise particulière, qui s'écrit principalement à l'étranger. Nous sommes ici face à un point de vue intérieur de la société française où les Polonais ne se contentent plus de décrire une France et des Français qui leurs sont lointains mais, a contrario, une réalité à laquelle ils sont confrontés au quotidien.

Face à l'afflux d'immigrants, de nombreuses infrastructures sont mises en place par les Polonais avec le soutien des Français et les diverses manifestations des deux côtés — la lettre de Victor Hugo aux membres du meeting de Jersey pour la Pologne (1863) en est un bel exemple — laissent croire que la France est un pays qui fait bon accueil aux Polonais. On notera tout de même que les exilés Polonais présumés dissidents politiques font régulièrement l'objet d'arrestations en France. D'ailleurs, dans la littérature polonaise, divers témoignages contredisent cette vision de la France accueillante et des Français hospitaliers. Bien qu'il existe des exceptions, la diaspora polonaise en France au XIX^e siècle se situe principalement à Paris. Aleksander Jełowicki, lui-même exilé, nous le confirme : Paris n'avait jamais eu autant d'étrangers entre ses murs. Et ces étrangers constituaient l'élite de l'élite polonaise (Jełowicki 1964: 34). Bien plus que la capitale de la France, Paris est la capitale européenne du XIX^e siècle. Dans la littérature mondiale, cette ville est une source d'imagination intarissable pour les artistes. Les auteurs polonais ne dérogent pas à la règle. Pourtant, loin d'offrir une vision uniforme de la capitale française, cette dernière apparaît comme une ville équivoque, à la fois fabuleuse et maléfique. Déjà bien avant la vague d'émigration, les expressions polonaises sur Paris sont abondantes : « *Même à Paris,*

*on ne changera pas l'avoine en riz*⁷ », « *Qui est un sot, même à Paris n'achètera pas la sagesse*⁸ » ou encore « *À Paris, il y a un fleuve de lait et sur ses berges en semoule, un bœuf avec un couteau dedans*⁹ ». Au vu de ces adages, pour les Polonais, Paris est située au sommet de la hiérarchie de références. Elle est la ville où tout est possible, une ville providentielle où il fait bon vivre. Au travers de cette dernière métaphore alimentaire et dans une vision très biblique, la capitale française est assimilée au pays ruisselant de lait et de miel, à l'abondance, en quelque sorte à la terre promise. Les comparaisons entre Paris et certaines villes mythiques, teintées de religion, s'inscrivent tout à fait dans le registre romantique qui prône un retour aux références de l'antiquité et en particulierité au romantisme polonais empreint de messianisme et de mysticisme chrétien. Cette dimension du sacré est aussi présente dans la pièce de Julian Niemcewicz, *Pan Nowina*, parue en 1816. Dans l'acte I, scène VIII, Niemcewicz écrit que Paris représente pour les Polonais ce que la Mecque représente pour les Turcs : l'aboutissement d'un pèlerinage, une ville bénie.

Paris, ville bénie des dieux, ou ville maudite, la question se pose à la lecture du poème de Juliusz Słowacki, *Paryż* (Słowacki 2005: 78–81). Słowacki est un poète de l'émigration, mais bien qu'il passe une grande partie de sa vie en exil, le monde occidental lui reste étranger. *Paryż écrit en 1832, est un très long poème composé de dix neuvains. Les vers sont martelés et manquent de fluidité ; les consonnes explosent, forçant le lecteur à insister sur certaines syllabes, attirant son attention sur certains mots. Le poète nous offre une visite guidée de la ville, nous emmenant dans des endroits incontournables et même touristiques. Sa description dénote une bonne connaissance de Paris. Au vers 56, il est question d'un « Polonais en exil errant ». Il s'agit de l'auteur lui-même qui se désigne sous son ethnonyme, peut-être pour signifier sa différence, son appartenance à une autre réalité. En se définissant en tant que Polonais, il se définit en tant que non-Parisien et marque sa distance, voire sa solitude¹⁰. Le rapport de Słowacki à la ville de Paris est curieux. Le poète s'adresse directement à elle comme il s'adresserait à un être humain. Qui plus est, il la tutoie ce qui marque une certaine familiarité. La ville paraît vivante et « les bâtiments, tordus, ressemblent à des reptiles », (v. 5). Cette comparaison est évidemment peu flatteuse. On peut voir ici une référence à l'Ancien Testament où le serpent est présenté comme le Diable, le tentateur par*

⁷ « *Ze i w Paryżu nie robią z owsa ryżu* ».

⁸ « *Kto z przyrodzenia głupi, i w Paryżu sobie rozumu nie kupi* ».

⁹ « *W Paryżu rzeka mleczna, brzegi jadalne, a woł pieczony nad nią, i nóż w nim* ».

¹⁰ Le thème de la solitude dans l'exil se retrouve chez d'autres auteurs, comme Kamil Mochacki (Iwańska 1998: 21). « *Bo Paryż to cudne miasto, ale to miasto dla Emigrantów, albo raczej dla ubogiego człowieka jest najnudniejszą pustynią* ».

qui l'Homme fut chassé de l'Eden. Il règne dans Paris une atmosphère dérangeante, renforcée par un champ sémantique très fourni et pour le moins explicite, celui du deuil et de la mort. Il faut attendre la fin du poème et en particulier la dernière strophe pour comprendre le mal-être décrit par Słowacki. Il y fait référence au passé sanglant et tragique de la France, et à un événement en particulier, la Révolution Française de 1789. Une malédiction pèse sur Paris qui doit payer pour les crimes commis sur son territoire. Elle est surnommée par Słowacki « Nouvelle Sodome » (v. 10). Cette ville mythique, mentionnée dans la *Genèse* connaît un destin funeste. Ses habitants se livrant à un comportement immoral et répréhensible se virent punis par Dieu, et Sodome finit détruite par le feu. En utilisant ici une parabole, Słowacki espère sans doute choquer son lecteur. Il a un point de vue moralisateur et ambigu sur Paris. Alors que, jusqu'à présent, la Révolution Française avait suscité l'admiration des Polonais, Słowacki brise le mythe en rappelant le prix de la liberté — le sang et la terreur — et en rappelant que, loin de s'améliorer, la condition des Français s'est aggravée. En comparant Paris à Sodome, le poète juge qu'elle mérite aussi un châtement, une punition divine. L'image qui ressort de Paris est très négative. Froide, austère, hostile aux Polonais, la ville semble porter en elle une malédiction et sombrer dans la décadence. Bousculant l'idée largement répandue au XIX^e siècle en Pologne que la France et en particulier Paris est un endroit accueillant et allant à l'encontre des citations vues plus haut qui qualifient Paris de paradis ou qui en font un lieu de pèlerinage, le Paris de Słowacki s'apparente plutôt à un enfer.

Du fantasme du Paris rêvé à la réalité, la désillusion des Polonais est grande et douloureuse. Partis de Pologne avec de grandes attentes vis-à-vis de la France, les Polonais en exil n'ont pas manqué d'être déçus et d'en revenir avec des souvenirs ruinés : « *Nous les Polonais, n'avons jamais bien appris à connaître la France, et l'avons perçue différente de ce qu'elle est en réalité, mais nous avons toujours eu un penchant pour elle* » (Gadon 1901–1902: 16). De tous les stéréotypes positifs, dont il a été question plus haut et qui étaient présents dans l'imaginaire polonais, aucun ne semble se confirmer. Anna Potocka juge la capitale Française « futile et frivole » et Paris n'est pour elle qu'un « tourbillon de mondanités » (Rossi 2001: 52). La déception et le dégoût même de Paris et des Français est frappant dans les nombreuses lettres que le poète Aleksander Jełowicki adresse à la comtesse Ksaweryna Chodkiewiczowa entre 1832 et 1839. Avant sa venue en France, l'auteur avait connu Paris aux travers d'écrits d'autres voyageurs, en particuliers polonais. Les descriptions qu'ils donnent de la ville sont loin de la réalité. Sans cesse, Jełowicki rappelle le fossé qui sépare sa représentation de Paris avant et après sa venue. Tout est sujet à consternation, et l'auteur n'épargne rien ni personne : l'apparence des femmes, le bon goût, la propreté de la ville. Il fait part de sa mauvaise

surprise, lui qui s'imaginait les Parisiennes élégamment vêtues, à l'image des illustrations de mode dans les magazines. (Jełowicki 1964: 9). Paris est aussi sujette aux critiques chez le géologue polonais Ignacy Domeyko, qui se souvient dans ses mémoires être fortement dérangé alors qu'il essaye de prendre du repos (Domeyko 1908: 78). En outre, les exilés se retrouvent bien souvent en situation de précarité, isolés et confrontés aux difficultés financières, rendant leur condition encore plus difficile (Iwańska 1998: 17).

Pour toutefois terminer sur une note positive, on mentionnera les œuvres picturales de Teofil Kwiatkowski, en particulier ses peintures d'Avignon (Rozanski 2009). Les paysages peints ici sont ceux d'une terre pittoresque, aux gens authentiques, s'attelant à des activités de tous les jours. La France de Kwiatkowski est simple, vraie, fertile, à mille lieux du Paris mondain et surfait, capitale de l'élégance et de l'artifice.

Chronologiquement, si l'on devait représenter graphiquement l'évolution de l'image des Français et de la France en Pologne dans la première partie du XIX^e siècle, avec pour abscisse l'axe du temps et pour ordonnée le degré d'associations positives à l'image de la France et des Français, nous obtiendrions un V. Au tout début du siècle les Français sont porteurs d'espoir et représentent la quintessence de l'élégance, du savoir-vivre. Leur politique étrangère vis-à-vis de la Pologne les rend sympathiques aux yeux des Polonais. Parallèlement, des critiques se font entendre, et les raisons pour lesquels les Français sont adorés et estimés sont autant de raisons de les mépriser et de les tourner en ridicule. Le creux du V qui tombe abruptement se situerait en 1812, date traumatique qui marque la fin de l'empire napoléonien, et par là même, la fin des espoirs Polonais. Les Français, et Napoléon en tête, sont présentés comme responsables de la catastrophe et leur image est ternie pour des décennies. Pourtant, une quinzaine d'années plus tard, la période post-insurrectionnelle est le théâtre d'un exil massif de Polonais vers la France. À nouveau, l'image de la France change. Elle redevient la patrie de la liberté et de l'égalité où les intellectuels polonais peuvent trouver refuge. Mais en s'installant en France, et souvent à Paris, ville idéalisée, les Polonais sont désormais confrontés à la réalité, et l'image de la France, bien loin de l'idéal auquel ils s'attendaient, en fait les frais.

Pourtant, les critiques comme les éloges faits à la France, demandent à être interprétées avec réserve et distance pour deux raisons. En premier lieu, les critiques naissent souvent de déceptions. Il apparaît que les stéréotypes positifs témoignent d'une méconnaissance de la réalité et d'un embellissement de la France et des Français. Les accusations sont d'autant plus violentes et dénigrantes que les attentes sont nombreuses. Or, était-il justifié d'espérer autant de la France et des Français ? En second lieu, on s'aperçoit que les excès et exagés-

rations dans la construction de l'image des Français et de la France, négative ou positive, sont en grande partie explicables par le contexte et imputables au ton romantique qui prévaut durant tout le XIX^e siècle. Sans doute certains auteurs et poètes s'attaquent à la France et aux Français plus pour s'inscrire dans leur époque que par réelle désaffection. La défense de la nation polonaise et de la Pologne passe par la méfiance, voire le mépris à l'égard de l'étranger. Particulièrement liée au romantisme polonais, la dimension religieuse occupe une place importante dans la majorité des textes et images étudiés, aussi bien dans la figure de Napoléon, tantôt divinisé, tantôt diabolisé, que dans la représentation de Paris, tantôt érigée en ville sainte, lieu de pèlerinage, tantôt rabaisée au rang de ville maudite et débauchée.

Si dans le contexte difficile de la première moitié du XIX^e siècle, l'image des Français est parfois mise à mal, dans les décennies qui vont suivre, et au gré des vagues d'émigration pour motifs politiques puis économiques, la France apparaît à nouveau comme une terre d'accueil et les Français comme les alliés des Polonais. Aujourd'hui en Pologne, l'image qui transparait des Français et de la France est généralement positive, et des stéréotypes populaires du XIX^e siècle, il semble que seuls les plus favorables aient subsistés.

BIBLIOGRAFIA

- Beauvois Daniel (1989).** *L'état des recherches polonaises sur les relations franco-polonaises pendant la Révolution*. « Revue des études slaves ». T. 61, fascicule 1–2. *Les Slaves et la Révolution Française*. S. 21–25.
- Beller Manfred, Leerssen Joep (2007).** *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam: Rodopi.
- Biegeleisen Henryk (1884).** *Pan Tadeusz, studium estetyczno-literackie*. Warszawa.
- Bielecki Robert et Tyszkiewicz Andrzej (1984).** *Dał nam przykład Bonaparte, Wspomnienia i relacje żołnierzy polskich 1796–1815*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Brückner Alexandre (1990).** *Encyklopedia staropolska*. Oprac. i materiałem ilustracyjnym opatrzył Karol Estreicher. T. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Brunot Ferdinand (1934).** *Histoire de la langue Française*. T. VIII, partie 1, *Le Français en Pologne*. Paris: Armand Colin.
- Choiseul-Gouffier Sophie De, Tisenhaus Comtesse de (1829).** *Mémoires Historiques de l'Empereur Alexandre et la cour de Russie*. Paris : Edité par R. Leroux.
- Czartoryski Adam (1860).** *Żywoć J.U. Niemcewicza*, Berlin: Księgarnia B. Behra.
- Davis Norman (1984).** *Histoire de la Pologne*. Paris: Fayard.
- Domeyko Ignacy (1908).** *Pamiętniki (1831–1838)*. Z rękopisu wydał Józef Tretiak. Kraków: Akademia Umiejętności.

- Doroszewski Witold (1934). *La langue Française en Pologne*. « Revue des études slaves ». T. 14, z. 1–2. S. 36–50.
- Dumanowski Jarosław (2007). „Francuski, czyli niemiecki.” *Francuska moda, rywalizacja społeczna i elitarna tożsamość w Polsce XVIII wieku*. W: *W stronę Francji. Z problemów literatury i kultury polskiego Oświecenia*. Red. Elżbieta Wichrowska. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. S. 141–156.
- Dumanowski Jarosław (2004). *Sukno, fuzja i kolaska. Recepja francuskiej mody i kultury materialnej przez szlachtę wielkopolską z XVIII wieku*. W: *Cywilizacja prowincji Rzeczypospolitej szlacheckiej*. Red. A. Jankowski, A. Klonder. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego.
- Eile Stanisław (2000). *Literature and nationalism in Partitioned Poland, 1795–1918*. London: Palgrave Macmillan — University of London.
- Fredro Aleksander (2014). *Trzy po Trzy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gadon Lubomir (1901–1902). *Emigracja polska. Pierwsze lata po upadku powstania listopadowego*. T. 1. Kraków: Nowa Biblioteka Uniwersalna.
- Grobelak Lucjan (1976). *La géographie du réseau scolaire français en Pologne au XVIIIe siècle*. Colloque franco-polonais organisé par l’université de Wrocław et de Varsovie en collaboration avec l’institut de Recherches littéraires de l’Académie Polonaise des sciences, *La littérature des lumières en France et en Pologne, Esthétique, Terminologie, Échanges*. Warszawa–Wrocław. S. 355–369.
- Guibert-Sledziewski Elisabeth (1983). *Pologne. L’insurrection de 1830–1831. Sa réception en Europe*. « Romantisme », vol. 13, No. 42. S. 187–188.
- Handelsman Marcel (1927). *Les idées Françaises et la mentalité politique en Pologne*. Paris: Alcan.
- Hertz Paweł, Kopaliński Władysław (1975). *Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Inglot Mieczysław (1974). *Principales orientations des récentes recherches sur le romantisme dans la littérature polonaise: 1960–1972*. « Romantisme » No. 8. S. 130–133.
- Iwańska Marzena (1998). *Paryż w oczach polskich uchodźców u progu Wielkiej Emigracji*. W: *Historia Polski XIX i XX wieku*. Red. Alina Barszczewska-Krupa. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia historica”. T. 63. S. 21.
- Jełowicki Aleksander (1964). *Listy do Ksaweryny Chodkiewiczowej z lat 1832–1839*. Przekł. z fr. Maria Fredro-Boniecka; oprac., wstępem, przypisami i bibliografią opatrzył Franciszek German. Warszawa: Pax.
- Klemensiewicz Zenon (1965). *Historia języka polskiego*. Część II, doba średniopolska (od pocz. XVI do ósmego dziesięciolecia XVIII w.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kraszewski Józef Ignacy (1959). *Saskie Ostatki — August III*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kot Wiesław (1999). *Pan Tadeusz, prawda i legenda*. Poznań: G&P.
- Koźmian Kajetan (2002). *Wybor Poezji*. Kraków: Universitas.
- Linde Samuel B (1807–1814). *Słownik języka polskiego*. T. 1–6. Warszawa: Drukarnia XX. Pijarów.
- Łyczewek Krystyna (2006). *Les Français — amis de la Pologne au XIXe siècle*, conférence, « Annales / Centre Scientifique de l’Académie Polonaise des Sciences », Vol. 9, Paris.
- Łysiak Waldemar (2006). *Salon 2. Alfabetzulerow. Cz. 2*. Warszawa: Wydawnictwo Nobilis.

- Markiewicz Henryk, Romanowski Andrzej (2005). *Skrzydlate słowa: wielki słownik cytatów polskich i obcych*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Markiewicz Henryk (2012). *Skrzydlate słowa: wielki słownik cytatów polskich i obcych 2*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mercier Sebastian (1959). *Obraz Paryża*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Mickiewicz Adam (1992). *Pan Tadeusz ou la dernière incursion judiciaire dans la Lithuanie*. Traduction, préface et notes par Roger Legras. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Mickiewicz Adam (1992). *Dziady*. Traduction, préface et notes par Jacques Donguy et Michel Masłowski. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Mickiewicz Adam (1998). *Dziela*. T. XI. Warszawa: Czytelnik.
- Mickiewicz Adam (2005). *Les Slaves, cours du Collège de France 1842*. Vol. II. Edition de Philippe-Joseph Salazar. Paris: Klincksieck.
- Miłosz Czesław (1986). *Histoire de la littérature Polonaise*. Paris: Fayard.
- Morawski Jan (1928). *Des mots français en polonais : voyelles finales et ə atone*. « Revue des études slaves ». T. 8, z. 3–4. S. 178–193.
- Niemcewicz Julian Ursyn (1960). *Dziennik kieszonkowy*. Oprac. Antonina Wellman Zalewska. W: *Miscellanea z doby Oświecenia*. T. V. Wrocław: Ossolineum.
- Niemcewicz Julian Ursyn (1972). *Powrót Poła*. Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.
- Nieuważny Andrzej, Laforest Christophe (2004). *De touttempsamis*. Paris: Nouveau Monde.
- Noel Léon (1984). *La Pologne entre deux mondes*. Paris: Publication de la Sorbonne.
- Pageaux Daniel-Henri (1981). *Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle*, «Synthesis» 8. S. 169–185.
- Pomian Krzysztof (2001). *La Pologne et l'Europe*, « Matériaux pour l'histoire de notre temps » No. 61–62. *La Pologne d'Est en Ouest, 1945–2001 : nouveaux voisinages et état des lieux*. S. 16–22.
- Perzyna Ludwika (1793). *Anatomia krótko zebrana, chcącym się uczyć lekarskiej i cyrulickiej nauki, lubo bez wyobrażeń, ale dokładnie i z pracą napisana* [online]. Dostęp: <http://www.pbi.edu.pl>. [30.03.2015].
- Potocka Anna (1897). *Mémoires (1794–1820)*. Publiées par Casimir Stryeński. Paris: Plon — Nourrit.
- Pychowska Joanna (2005). *L'Europe et les francophonies, langue, littérature, histoire, image*. Sous la direction d'Yves Bridel. Bruxelles: Presses Interuniversitaires Européennes.
- Rautenstrauchowa z Giedroyciów Łucja (1939). *Wspomnienia mojej o Francji*. Pod wzgl. językowym przerobił A. Mułkowski. Kraków.
- Reau Louis (1923). *L'art français en Pologne au XIXe siècle*. « Revue des études slaves ». T. 3, fascicule 1–2. S. 121–126.
- Ročko Agata (2007). *Kontusz i frak jako symbol postaw osiemnastowiecznych Sarmatów. Zarys problematyki*. W: *W stronę Francji z problemów literatury i kultury polskiego Oświecenia*. Red. Elżbieta Wichrowska. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. S. 156–172.
- Rossi Henri (2001). *Anna Potocka, des Lumières au Romantisme*. Paris: éditions Honoré Champion.
- Rozanski Marc (2009). *Un peintre polonais sur les bords du Cousin : Teofil Kwiatkowski, Pultusk (Pologne) 1809 – Avallon (Bourgogne) 1891*. Paris: éditions de l'Armançon.

- Ryba Janusz (2007). *Jan Potocki — maniak języka francuskiego*. W: *W stronę Francji z problemów literatury i kultury polskiego Oświecenia*. Red. Elżbieta Wichrowska. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. S. 121–128.
- Serejski Marian (1962). *Les origines et le sort des mots civilisation et culture en Pologne*. « Annales. Économies, Sociétés, Civilisations ». 17e année, No. 6. S. 1107–1116.
- Sivert Tadeusz (1980). *Polacy w Paryżu*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Słowacki Juliusz (1959). *Listy do matki*. Ed. Zofia Krzyżanowska. Wyd. 3. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Słowacki Juliusz (2005). *Paryż*. W: *Wiersze, Nowe wydanie krytyczne*. Oprac. Jacek Brzozowski, Zbigniew Przychodniak. Poznań: Wydawnictwo Naukowe. S. 78–81.
- Straszewska Maria (1970). *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831–1840*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Walczak Bogdan (1998). *Les contacts linguistiques polono-français à la lumière des gallicismes en polonais*. In : *Les contacts linguistiques polono-français*. Lille: Presses Universitaires Du Septentrion.
- Wichrowska Elżbieta (2012). *Twoja śmierć. Początki dziennika intymnego w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku Antoni Ostrowski „Życie najlepszej żony opisane przez czulego jej małżonka dla kochanych dzieci” oraz „Dziennik moich uczuć, czyli elegia serca”*. Warszawa: Spectrum Press.
- Witkowska Alina, Przybylski Ryszard (1997). *Romantyzm, Wielka Historia Literatury Polskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Witwicki Stefan (1885). *O języku narodowym i o francuszczyźnie, a nasamprzod o narodowości*. W: *Wieczory Pielgrzyma. Rozmaitości moralne, literackie i polityczne*. T. I. Lwów.
- Zakrzewski Bogdan (1984). *Pan Tadeusz, czyli Jeszcze polska nie zginęła*. Warszawa: Ossolineum.
- Папилова Е. В. Имагология как гуманитарная дисциплина // Вестник МГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2011. № 4. С. 31–40.

Anais Krawczykowski

THE IMAGE OF FRANCE AND FRENCH IN POLISH LITERATURE
FROM 1812 TO 1864
(summary)

This master thesis focuses on the vision the Poles had of France and French folk from 1812 and 1864. As seen in the work, those two dates coincide with landmarks in Polish history. The conclusion shows that stereotypes are numerous and very often contradictory, yet, it is obvious that France and French are occupying a significant place in Polish literary life at that time. The study includes text analysis (mostly in Polish), contemporary testimonies, as well as few pictures analysis. In a first part, *Poland between French influence and interference*, we will see what images of France and French, the Poles built on the basis of linguistic borrowings and the adoption of a certain style of life « à la française ». The second part, *Napoléon I in Polish imaginary: « Prometeusz czy Atylla ? »* deals with the perception the Poles have of Bonaparte, probably the most famous

and emblematic French personality at that time. The third part, the image of France and French seen through the Polish emigration (Wielka Emigracja) is about the common destiny of the Polish and the French nation throughout the XIXth century.

KEYWORDS

Literature; History; Linguistic; Romanticism; Stereotype; Image; France; French; Poland; Polish; Paris; Belgium; Brussels; Wielka Emigracja; Adam Mickiewicz; Juliusz Słowacki; Napoléon Bonaparte; Testimony; Poetry

Magdalena Lubelska-Renouf

LA POESIE EROTIQUE ET METAPHYSIQUE. LIEU DE RENCONTRE
ENTRE OSCAR MIŁOSZ ET CZESŁAW MIŁOSZ

SŁOWA KLUCZOWE

kobieta; Eros; piękno; Bóg

Czesław Miłosz (1911–2004) a rencontré Oscar Vladyslav de Lubicz Miłosz (1877–1939) tôt dans sa vie, tard dans la vie du poète français — en 1936. C'était une de ces rencontres qui changent le cours entier de la vie d'un homme, une rencontre décisive, séminale. Ainsi Czesław Miłosz, à l'âge de 80 ans s'est défini (poétiquement et spirituellement) comme l'apprenti de O.V. de Miłosz, son Maître.

Je ne pense pas qu'il faille relater ici par détail l'œuvre, la vie et les gestes de ce grand poète mystique français d'origine polono-lituanienne. Quelques grandes lignes devraient suffire pour saisir l'essence de ce phénomène. Je propose de l'esquisser en trois points, à l'aide de trois dates.

1901 — Oscar Miłosz fait une tentative de suicide : il se tire une balle dans le cœur sans enlever sa cigarette de sa bouche. Ensuite, après sa guérison, il voyage — en millionnaire désabusé — à travers l'Angleterre, l'Espagne, l'Allemagne, la Russie, l'Autriche, l'Afrique du Nord, la Pologne, l'Italie. Il écrit *Le Poème des Décadences*,

1899, *Les Sept Solitudes*, 1906, *L'Amoureuse Initiation*, roman, 1910, *Les Éléments*, 1911, *Miguel Manara*, 1911, *Méphiboseth*, 1912, *Saül de Tarse*, 1913.

1914 — Tout comme Pascal, il connaît sa nuit de feu. Une nuit d'illumination mystique qu'il rapporte lui-même dans son *Ars Magna* composé en 1916. En voici un fragment :

Le 14 décembre 1914, vers onze du soir, au milieu d'un état parfait de veille, ma prière dite et mon verset quotidien de la Bible médité, je sentis tout à coup, sans ombre d'étonnement, un changement de plus inattendus s'effectuer par tout mon corps. Je constatais tout d'abord qu'un pouvoir jusqu'à ce jour-là inconnu, de m'élever librement à travers l'espace m'était accordé ; l'instant d'après je me trouvais près du sommet d'une puissante montagne enveloppé de brumes bleuâtres, d'une ténuité et d'une douceur indicible. (Milosz 1961: 29–30)

1916 — c'est au cours de cette année que Oscar Milosz « rencontre » Einstein et conçoit, par des chemins métaphysiques et religieux, la conception mathématique de la relativité. Dans la préface d'*Ars Magna* (1924) il écrit :

L'auteur ne connaissait pas à cette époque — 1916 — ni les théories de M. Einstein, ni même le nom du grand mathématicien. Cependant, par une coïncidence assez troublante pour mériter l'attention des hommes de sciences, l'Épître, fruit de méditations essentiellement métaphysiques sur le mouvement, renferme toutes les conclusions d'ordre général tirées de la théorie einsteinienne par ses commentateurs, l'espace identifié avec la matière, y étant représenté comme un solide, le temps comme une quatrième dimension, et l'univers comme un corps illimité mais fini, dont les éléments ne se laissent situer que dans la relation qui les lie les uns aux autres. (Milosz 1961: 9)

Cette triple expérience change la vie profonde d'Oscar Milosz. On peut parler désormais d'une ascension spirituelle dont les étapes sont marquées par l'écriture : *Symphonies*, 1915, *Andramandoni*, 1918, *Cantique de la Connaissance*, 1920, *La Confession de Lemuel*, 1922, *Ars Magna*, 1924, *Les Arcanes*, 1927, *Poèmes 1895–1927*, 1929, *Les Origines ibériques du peuple Juif*, 1932, *Les Origines de la nation lituanienne*, 1936, *Psaume de l'Étoile du matin*, 1936, *La Clef de l'Apocalypse*, 1938.

Dès lors, la tâche du poète est fixée : dans ces textes, c'est cette conception métaphysique qu'il va enseigner et illustrer, c'est sur l'itinéraire d'un Noble Voyageur, c'est-à-dire d'un initié, au-delà de l'univers de la relativité et du mouvement, au-delà des apparences, qu'il va concentrer ses efforts... L'enseignement doctrinal, l'enseignement initiatique prend de plus en plus d'importance. (Milosz 1958: 10)

Écrit-il dans une lettre de 1939 à Rolland de Renévill¹.

L'un de ses élèves, de ses apprentis, est Czesław Miłosz qui toute sa vie soulignait son affinité spirituelle avec O.V de Milosz — son Maître et son Compagnon de voyage. Dans le cycle de neuf poèmes englobés sous le titre *Apprenti*, Czesław Miłosz décrit la vie et l'oeuvre du poète français et en même temps sa propre relation avec lui. Voici quelques passages :

La biographie de cet homme est, à mon avis, aussi importante,
Que la vie des saints et des prophètes

J'ai cru en la vérité de ses paroles.
J'étais un adorateur,
Convaincu que l'on peut reconnaître la grandeur,
Et que le secret doit être gardé.

J'ai lu l'Épître à Storge comme une révélation,
En apprenant que le temps et l'espace eurent leur commencement,
[...]
O, combien cela a changé mes propres poèmes, qui contemplaient le temps,
Derrière lequel perçait désormais l'éternité.

Je n'oserais pas endosser le rôle du prêtre,
Car j'étais seulement un apprenti chez le Maître de l'alchimie.
(Miłosz 2011: 1276–1281)

Il s'agit d'un apprentissage au sens multiple — poétique, existentiel, mystique. L'apprentissage, ou plutôt l'*initiation* couvre ici de nombreux champs — il est difficile, par l'excès des données dont on dispose, d'énumérer ici les domaines où la pensée de O.V. de Milosz influence et construit l'expérience de son « apprenti » : la vision d'espace et du temps, de la poésie et de la vie, du divin et de l'érotique... En faisant cette liste on se rend vite compte, qu'il s'agit en fait de la totalité de l'expérience — de rien de moins que du Réel.

Bien évidemment, nous ne parlons pas ici de l'imitation mais, j'insiste sur ce terme, de l'*initiation*. Le terme même d'apprenti vient de la tradition alchimique, et ce genre d'initiation est un long voyage dans l'espace et le temps, une quête que l'apprenti doit faire de la manière la plus personnelle et qui exclut l'imitation.

¹ La lettre écrite à Rolland de Renévill. La préface de Gilbert Sigaux, p. 10. Miłosz Oscar (1958). *L'Amoureuse Initiation*, Paris : éditions André Silvaire.

Dans cet article nous allons étudier un seul aspect de ce cheminement initiatique que fait le Voyageur du Monde² en compagnie spirituelle du Noble Voyageur³ (Milosz 1958: 12) : un voyage à travers la femme vers le divin.

L'ouvrage célèbre d'Oscar Milosz, *L'Amoureuse Initiation* relate ce cheminement dont le point de départ est l'éros, et le point d'arrivée — Dieu. Ce roman décrit le changement du sens de l'amour, une marche vers l'unité de l'amour, marche dans laquelle l'amour d'une créature (d'une femme — Annalena) est la première étape et la femme, l'instrument de l'initiation.

Annalena réapparaît très tôt dans la poésie de Czesław Miłosz et sous les traits de femmes multiples conduit le poète vers le divin. Nous allons étudier son visage, son corps et ses diverses transformations dans la poésie du poète polonais sans jamais oublier son original — l'Annalena de *L'Amoureuse Initiation* du poète français.

Annalena — qui est-elle ?

C'est la beauté du monde, la grande prostituée, une putain ordinaire, la jeune fille pure, l'incarnation de la nature mécanique, le reflet du divin sur la terre... Tous ses aspects coexistent dans ce seul personnage d'Annalena de *L'Amoureuse Initiation*.

Voici quelques passages qui montrent la largeur du spectre des avatars d'Annalena — la Femme. Annalena, jeune fille de dix-sept ans est :

La vie, la vie, toute la vie. Son apparition était la Poésie, sa démarche la Danse, sa voix la Musique. Je reconnus en elle la trinité sublime du Mouvement. Mais elle était bien plus que cela ; elle était la Vie, l'Adoration, la Prière. [...] l'Archange de la Sensualité! (Milosz 1977: 58).

Nous pouvons donc l'identifier à la Beauté terrestre, bien que quelques lignes plus tard il s'avère qu'elle est bien plus que cela : « Qu'est ce que la vie, sinon la manifestation d'une nécessité d'adorer qui déjà est Dieu? » (Milosz 1977: 62).

Mais tout de suite après, elle est bien moins que cela, une aventurière de la pire espèce :

Elle avait goûté de plus coupables amours, celle que j'eusse voulu connaître rayonnante de virginité! Les ailes brisées de mon archange traînaient dans la boue de sang et de larmes de la vie. Un grouillement d'affreuses salamandres remuait la cendre de son passé ; la reine de mon destin était une gourgandine! (Milosz 1977: 67)

² *Podróżny Świata*, tel est le titre du livre de Renata Gorczyńska sur Czesław Miłosz.

³ C'est ainsi qu'Oscar Milosz se désigne dans sa lettre à de Renéville, *op. cit.*

Ce mouvement du balancier entre le „la femme est bien plus que...” et le „la femme est bien moins que...” grandit de manière exponentielle tout le long du roman pour atteindre le vrai paroxysme :

O première manifestation! Je brûle, je tourne, j'éclate ; je suis impatience, je suis faim, je suis soif! Quelle traînée de flamme derrière moi! Comme je cours, comme je vole vers où le sable fou de mes soleils m'appelle! [...] Je suis ivre, je crie de désir, je meurs d'amour éternellement! Comme la mélodie de mon ellipse m'enchant! Que l'instant est profond! Comme il sait contenir tout ce qu'il est, tout ce qui a été, tout ce qui sera! Comme je suis riche de Dieu! Amour m'a fécondé ; mon ventre de soleil tressaille de joie.

Et puis un mot quelconque, une morne vérité quelconque [...] une syllabe, un regard, un sourire, un geste, n'importe quoi dissipait en un clin d'oeil tous les trésors de l'illusion. „Le beau spectacle, grommelais-je alors entre mes veilles dents branlantes, le beau spectacle que celui d'un grison imbécile se vautrant aux pieds d'une gourgandine rapace et sotté! [...] Ah, tu trembles, vieux couard! Tu sais que ce qui repose là n'est que le cadavre de ton rêve. Le cadavre de la jeunesse, la putréfaction de la beauté, le fantôme ignoble de ce qui fut vérité et splendeur du premier jour... Allons, couche toi sur ta Clarice, sur ta stupide, sur ton impudique, sur ta rapace! Cadavre, ta place t'attend dans cette fosse commune des fornications mensongères, des luxures sans amour! Immondice, va t'enfouir dans ce grand égout hospitalier, hyène, va lécher les genoux de ton cher grand cadavre en liquéfaction! (Milosz 1977: 140)

Mais ce mouvement du balancier est coupé par des instants d'arrêt où on arrive à la *coïncidentia oppositorum* : « Il m'arriva d'ouïr, au milieu de plaintes de sa luxure, le Nom suprême, le balbutiement de l'Absolu. » (Milosz 1977: 69).

Or, c'est dans la figure du Christ qui unit le bas et le haut que la *coïncidentia oppositorum* est vraiment parfaite :

Toi, dont les pieds sont plus bas que toute l'abjection et dont la tête rayonne au-dessus de toute clarté! Chant des constellations [...]. Toi qui m'a fait connaître l'éternité! Fils du Dieu vivant! (Milosz 1977: 126)

Par Annalena qui unit l'abject et le sublime, le narrateur arrive au Christ, puis dans une seconde phase du mouvement oscillatoire, revient sur terre, riche d'une nouvelle science de l'Amour :

J'enveloppais de mon amour toutes choses de la nature, les minimes comme les considérables, les répulsives tout aussi bien que les attrayantes ; l'aveugle et sourde matière m'ap-

paraissait imprégnée d'amour jusqu'en ses germes les plus infectieux, en même temps que le pire de l'homme participe encore à quelque degré de l'ange. (Milosz 1977: 130)

Ce voyage avec Annalena, ou plutôt à travers Annalena s'achève dans l'initiation parfaite. Le narrateur, initié par Annalena, sait ce que les grands sages ont ignoré :

„Pourquoi, étant si simples et si forts, n'ont-ils pas su ou osé suivre jusqu'au bout leur sublime sentiment, établir la suprême Identité, et Le reconnaître, Lui, Lui tout entier, dans l'amour humain?" [...] Je pris garde que l'amour de la créature m'enseignait l'adoration du Créateur, du Père de toutes choses. [...] Car mon Annalena m'était comme un reflet de la Révélation. (Milosz 1977: 91)

Dans la poésie de Czesław Miłosz, ces étapes multiples du voyage, ces aspects divers du féminin, il faut les cueillir patiemment dans un grand nombre de figures féminines qui dessinent toutes une seule grande figure de la Femme.

Nous allons maintenant essayer de reconstruire cette figure

Nous avons choisi pour titre de cet article « la poésie érotique et métaphysique », bien que nous nous rendions compte qu'un court-circuit théologique s'impose ici d'emblée. Évidemment, l'érotique est métaphysique : les arcanes de l'amour divin dans la conception judéo-chrétienne s'incarnent toujours dans les symboles érotiques : l'union du couple dans le Cantique des cantiques, l'idée de Schékina dans la Cabbale, la sophiologie des penseurs orthodoxes... Autant de lectures de Miłosz qui s'incarnent à son tour dans sa poésie.

Mais il ne faut pas être trop pressé à conclure à cette identité et annuler ainsi trop vite la contradiction entre les deux termes. Car ce que Miłosz semble reprocher à la théologie de nos jours c'est justement ceci : elle va trop vite dans sa tentative de réduire l'érotique à l'angélique et à l'éthéré. Elle oublie trop vite que dans le vocabulaire moderne érotique est identifié au pornographique. En nous imposant une interprétation im-médiate, (sans un médiateur physique, sans un médium charnel) de la Passion, elle annule nos propres passions et désirs.

Or, Miłosz ne parle pas d'amour dans ses poèmes, mais toujours d'éros et nous pouvons nous demander pourquoi. Le mot polonais « miłosć » est plus riche que le terme grec, il contient quatre teintes du sentiment amoureux : Eros, Caritas, Agapè, Storge, et se prête donc mieux aux opérations antinomiques.

En choisissant l'éros, le poète freine la chute libre de la théologie dans l'éthéré, ce mot sert ici de garde-fou, d'un clou solide qui enfonce le spirituel dans le charnel, dans le sexuel :

Finis, les réveils matinaux
 Avec la bite dressée
 Qui conduit et montre le chemin (Miłosz 2011: 1328)

C'est un thrène caractéristique dans sa brutalité : le phallus dressé nous montre ici un seul sens possible : nous devons avancer dans le sens ascendant, du bas vers le haut, sans annuler la racine de notre exégèse poétique. Notre route herméneutique va mener de la racine du sexe au divin, autrement dit nous allons parler de la poésie érotique et métaphysique.

Nous allons donc parler de la femme. La femme, cet outil érotique par excellence, de quelle nature est-elle ? Animale ? divine ? diabolique ? Il y a beaucoup de poèmes, surtout dans la première phase de l'œuvre de Miłosz où la femme est perçue comme un corps, le corps tout court et identifiée avec la nature, plus précisément, avec la terre. La terre, on peut l'habiter, la visiter ou la cultiver : bêcher, retourner, travailler. La femme, c'est un corps dans lequel il est possible de rentrer, le corps d'**Annalena** :

J'aimais ton yoni de velours, Annalena, de longs voyages
 dans le delta de tes jambes.

La course vers l'amont de la rivière, vers ton cœur qui bat, à travers des courants
 de plus en plus sauvages, saturés par la lumière du froment et du lierre noir.
 (Miłosz 2011: 793)

Cette identification entre le corps féminin et la terre où l'on entre pour voyager crée des images d'une grande puissance érotique. Ces deux phénomènes, celui du corps et celui de la terre, sont liés par une affinité secrète et érotique qui peut devenir, et qui devient, négative. L'homme entre dans une femme pour trouver du plaisir, paraît-il, gratuit, mais il est soumis à une fonction naturelle, il doit accomplir un acte d'esclave, celui de la reproduction. Il se peut que la femme ne désire rien d'autre, qu'elle se sert de l'homme, elle à son tour, comme d'un outil. Et ce jeu de dupes réciproque, ce jeu érotique et technique à la fois, fait de nous les esclaves de notre propre corps, les jouets de la nature, de la génétique :

La nuit où l'enfant est conçu, un pacte incompréhensible est scellé
 Et l'innocent est condamné sans qu'il puisse comprendre pourquoi. [...]
 Un pacte hideux, l'emprisonnement dans le sang, l'anabase des gènes vengeurs
 des millénaires marécageux (Miłosz 2011: 725)

La femme semble donc représenter la nature qui est une entité décidément négative dans le vocabulaire poétique de Miłosz. Elle est :

Blanche comme des crânes de chevaux dans le désert, noire comme la voie d'une nuit entreplanétaire
 Une nudité, rien de plus, le modèle du mouvement sans nuages.
 (Miłosz 2011: 635)

La nature c'est le règne de l'horreur : « Dachau des criquets ! Auschwitz des fourmis ! (Miłosz 2011: 138). La nature est le lieu de la douleur, de la souffrance, le lieu de l'horreur pure que rien n'explique et rien ne justifie :

Notre forêt et ses habitants. Notre, de notre village,
 Clôturé par des barbelés. Succion, mastication, digestion,
 Ça grandit et ça anéantit. Mère indifférente. (Miłosz 2011: 635)

La nature se décline donc au féminin. L'homme naturel dans la poésie de Miłosz, c'est souvent une femme. Plus encore, la femme représente la Nature :

La peur de la Nature, la peur de la femme, laquelle se révèle comme une déléguée et une alliée de l'ordre impitoyable du monde. (Miłosz 1989: 26)

La femme paraît donc une incarnation de la nature haïssable et sa force est celle de sa sexualité :

Une vallée paradisiaque, on a envie de s'y immerger, d'oublier, non, elle attend une lance d'un chasseur, une binette d'un défricheur, un acte grotesque d'un conquérant, lequel, au moment où il aspire au bonheur primordial au-delà de la pensée et de tout contrôle, ne doit renoncer ni à la pensée ni au contrôle. (Miłosz 1989: 26)

La sexualité s'arrime à la mort :

Un regard au travers des cils, rien qu'un instant, une seconde, et, en lui, une conscience autre, dans l'expectative, à l'affût, presque masquée à elle-même — un tel regard a ouvert à plus d'un garçon à la fleur de l'âge la boîte de Pandore. La fleur du droséra se referme sur l'insecte pris au piège, la vipère se coule parmi des fleurs, l'épervier déchire un autre épervier : voilà qui est nécessaire, irrévocable, et qui pourrait rêver ici de communiquer avec la nature autrement que par la conquête, la rivalité, la victoire des forts et la défaite des faibles ? (Miłosz 1989: 26)

La femme naturelle est double, tout comme la Nature, elle est belle, certes, mais c'est la beauté asservie, l'éros enchaîné : Des lys beaux mais puants (Miłosz 2011: 453).

La femme selon une vieille tradition qui remonte sûrement à la préhistoire se dévoile finalement comme un tombeau : matrice de la femme et de la terre ; la sexualité et la mortalité sont liées :

Comme si elle était la grande Terre Mère du paléolithique, accouchant
Et sauvegardant les cendres. (Miłosz 2011: 1266)

La nature et la femme sont comprises en tant que matrices de toute forme de vie, comme des entités tendres et nourricières — des promesses d'amour et de vie ; qui deviennent des tombeaux de toute forme de vie, des entités sinistres et menaçantes. La femme est la mère de la matière : mater-matrice-materia. Cette ambivalence de la femme et de la nature entraîne non pas seulement la répulsion doublée d'attraction, mais aussi la fascination, l'extase érotique. La femme est liée à la Nature sous ces deux formes symboliques : l'eau et le miroir ; l'eau constituant un miroir originel. L'eau est un écoulement du temps, le règne de l'éphémère, du périssable, du putréfiable ; s'y mirer, c'est déjà participer à la vie des ombres. Et c'est toujours, dans cette poésie, la femme qui se reflète dans le miroir, elle se regarde ou bien elle s'y trouve :

Et comment communiquer avec le pays des morts ?
Je scrute des miroirs,
Les couloirs des miroirs qui se reflètent dans les miroirs.
Là un éclair d'un chapeau à fleurs, des dentelles,
Ou encore la blancheur de nudité dans la pénombre,
Mariola, Stefania, Lilka
Brossent leurs longs cheveux. (Miłosz 2011: 1171)

La femme, par le biais du miroir, fait le choix du temps et de la mort :
Elle fut :

Une créature légère de sexe féminin.
Elle choisit sa terre de dentelles et de tulle,
Des miroirs qui se brisent si facilement,
Des pots de chambre dont l'anse cassée
Grincera sous une pelle, sa terre des accoucheuses,
Des pleureuses en deuil. (Miłosz 2011: 635)

De par son choix, elle appartient à la nature. Et, bien qu'elle choisisse aussi des accessoires qui désignent la culture (donc la durée) ; dentelles, tulle, pot

de chambre, il s'agit d'une durée courte et de la culture basse, alliées à la nature et opposées à la culture haute, masculine et durable:

L'humanité au féminin,
 Des cheveux entremêlés, des jambes écartées,
 De la morve de gosses, le lait va brûler,
 De la puanteur, des merdes gelées en tas
 Et pendant tous ces siècles,
 Concevoir au milieu de la nuit dans l'odeur de l'hareng
 Au lieu de jouer aux échecs, par exemple
 Ou de suivre un ballet intellectuel. (Miłosz 2011: 554)

L'humanité au féminin ou la culture au féminin n'est, en réalité, que la Nature, tous les gestes féminins sont asservis à la « naissance, coït et mort », bref, à la Vie. Cette longue citation décrit une sorte d'école de la vie pour les femmes :

Une académie sombre. Les interprètes des corsets, les grammairiennes des dessous, les poétesses des inexprimables à la dentelle y siègent. Leurs cours portent sur le contact de la soie et de la peau, sur le bruissement des robes, sur la façon de lever le menton pour qu'une plume de chapeau ondule. Elles enseignent les avantages des acquis, des gants longs jusqu'aux coudes et de l'éventail, des cils baissés et des conventions de parole : qu'un pot de chambre, [...] soit nommé « récipient », qu'un *stanik* doit être dit en français « soutien-gorge » [en français dans le texte : M.L.R.], et que l'arrivée des menstruations, tout comme pour nos grand-mères qui se souviennent des uniformes rouges des Anglais, soit annoncée : les Anglais sont arrivés. Le but et la méthode suprême percent dans un sourire à peine esquissé, car tout est joué, tout est pour le faux: les sons des orchestres, les promenades, les peintures dans des cadres dorés, les hymnes, les chants, les sculptures en marbre, les discours des hommes d'Etat et les mots des chroniques. Ce qui est véritable, c'est seulement cette sensation interne de chaleur et de viscosité, et une attente sobre qui n'a pas de nom et que l'on appelle : la Vie. (Miłosz 2011: 725)

L'eau qui apparaît ici sous une forme explicitement féminine, celle du sang menstruel, est vraiment un symbole du féminin. Cette viscosité interne est un signe d'appartenance de la femme à la nature, celle du temps cyclique, du temps mortel.

Or, la femme apparaît souvent dans la poésie de Miłosz dans un décor si hautement symbolique qu'il est presque stéréotypé : elle se trouve nue devant un miroir, il fait nuit et on entend le bruit de l'océan. Tous les symboles liés habituellement à la féminité sont présents : la nuit et la lune (le règne de la nuit est

celui de l'immanence pure opposée au jour et à la lumière : des signes de la transcendance), le miroir (apparenté à l'eau, au temps mais aussi le signe plus banal de la fatuité et de la fausseté.) et l'eau ainsi que les créatures aquatiques (l'océan dans le dictionnaire symbolique de Milosz signifie la mort) :

II

[...] Une onde couvre des plages lunaires
Et, avec sa musique s'approche la terre
En cassant des milliers des miroirs liquides.

III

Tous les sièges disparurent de la plage
Et des parasols de couleurs furent pliés.
Sur le sable avance et grogne la marée
Et le sombre combat des crabes s'engage. [...]

V

Sophie brosse ses cheveux devant la glace
Sous l'onde lumineuse d'un chandelier.
Elle lève un peu son visage bronzé
Replonge le peigne et ferme ses yeux.

Et puis regarde ses épaules bronzées
Et son sein rose pèse dans la paume,
Couverte d'une poudre argentée
Elle ondule comme une plante d'eau.

[...]

Ma belle Palmira, tes pensées ne sont pas modestes
Et non ! et non ! Mais qu'il est agréable de voler
Et une chaude couverture doucement caresser
Tu sais, moi...

chut, dormons car la lune peut nous écouter. (Miłosz 2011: 128)

Tout ondule dans ce poème : plage, mer, lumière lunaire, musique, femme : nous sommes bien sous l'eau, dans un paysage sous-marin, le paysage qui dans la culture biblique, (celle de Miłosz donc), dénote l'enfer. La douceur de l'eau est trompeuse, comme celle de la femme. La femme, belle, nue, s'apparente à la nuit et à la mer, tout comme les crabes qui se déchirent juste à côté, elle est une créature de l'eau sombre : une plante aquatique. Dans un autre poème, Miłosz

compare la fontaine de la vie, rose, d'une couleur aussi innocente que les seins de Sophie, à la gueule mouvante et tranchante d'un crabe. Durand, dans son étude sur les symboles féminins, inclut la gueule déchiqueteuse dans le registre du féminin. Il s'agit bien ici de la féminité terrible qui passe, écrit Durand « par l'intermédiaire de l'eau, de l'eau néfaste par excellence, le sang menstruel, des symboles nyctomorphes aux symboles viscéraux de la chute et de la chair » (Durand 1960: 118). Miłosz dirait de la chute dans la chair.

Seulement, et ici nous passons de l'autre côté du symbole féminin, ambivalent comme tous les symboles, cette chute dans la chair, ou encore l'incarnation, est un phénomène extrêmement positif dans la poésie de Miłosz ; nous pouvons dire que cette poésie est omnisensuelle ou encore panérotique. Et que la femme représente le mieux ces deux aspects essentiels de la poésie miloszienne. La terre, (la femme) est la bien aimée du poète, sa maîtresse extatique :

Sous ma poitrine et mon ventre, c'est elle, si présente
 Que je la bénis pour chaque caillou
 Je me colle à elle, est-ce mon poulx ou le sien, qui bat dans mes oreilles ?
 (Miłosz 2011: 519)

La femme ou plutôt une de ses parties (il faut dire que Miłosz est le maître de la métonymie) est son lieu de refuge, à lui, l'homme :

C'est une forêt, grande et rassurante, où chacun, une fois entré, doit ramper
 jusqu'au matin au milieu même de la brousse.
 C'est le cœur de la forêt inaccessible à des objets en métal
 le lieu qui nous accueille comme un fleuve chaud et profond.
 Dans ces tunnels de velours le toucher reconnaît des pommes et leur couleur
 qui n'a pas d'équivalent dans la réalité.
 Tous sont sur quatre pattes, leurs cuisses se réjouissent en rencontrant
 la douceur d'un blaireau-ours et des langues roses lèchent des langues roses. [...]
 Et après, dans la lumière crue, divisés en moi et en toi, ils tâtent de leurs pieds nus
 les pierres du sol.
 Bipèdes, les uns vont à droite, les autres à gauche, ils mettent leurs ceintures,
 jarrettières, pantalons et sandales.
 Et ils avancent comme sur les échasses, nostalgiques de leur maison forestière,
 de leurs tunnels bas, du retour de dedans le ça. (Miłosz 2011: 566)

Ce lieu de refuge féminin, terrestre, animal, cosmique, absorbe absolument tout, toute la culture haute du masculin :

Je pensais toujours à ce que les femmes recouvrent :
Une entrée sombre qui mène au jardin de la connaissance
Dans la mousse des sous-vêtements, des dentelles et des jupes. [...]
Pour dire vrai, je ne cherchais pas à leur faire amour.
Mes yeux les désiraient, avides, très avides,
Invités à un spectacle comique
Où la philosophie et la grammaire,
La poétique et la mathématique,
La logique et la rhétorique,
La théologie et l'herméneutique
Ainsi que toutes les sciences des savants et des prophètes
Se sont réunies pour composer un cantique des cantiques
Sur un petit animal poilu, impossible à apprivoiser.
(Miłosz 2011: 1160)

Cette terre-femme, femme-refuge, qui dans les premiers poèmes de Miłosz est décrite comme trop étroite, s'élargit pour devenir une terre impossible à embrasser (*nieobjęta ziemia*), une femme inépuisable.

Mais, et il s'agit toujours d'une conjonction que Miłosz place entre le « oui » et le « non », mais la femme dans sa poésie ne signifie pas uniquement la Nature. Elle est Eve, mais elle est aussi, nous allons voir, Marie, et elle est, surtout, Marie Madeleine. Eve est du signe terrestre, Maria du signe céleste ; Marie Madeleine appartient aux deux dimensions, aux deux éléments : elle est **entre** l'immanence et la transcendance, entre l'érotique et le métaphysique. C'est en elle que la femme atteint une *coincidentia oppositorum*, l'union des contraires :

Les sept esprits impurs de Marie Madeleine
Chassés d'elle par la prière du Maître
Volent sur les ailes des chauves-souris,
Tandis qu'elle, avec une jambe recroquevillée,
Une autre pliée au genou, reste assise et contemple
Son grand orteil, comme un miracle vu pour la première fois.
Ses cheveux châtain ondulent en vaguelettes
Et couvrent son dos, fort, presque masculin,
S'accumulant sur l'épaule en robe bleu roi,
Sous laquelle sa nudité brille comme du phosphore.
Son visage un peu lourd, le cou, la voix mate,
Basse, comme enrouée, prometteuse.
Mais elle ne dira rien. Pour toujours entre

L'élément du corps et cet autre élément,
 De l'espoir, elle restera ainsi, et dans le coin du tableau
 Se trouvent les initiales du peintre qui la désirait.
 (Miłosz 2011: 917)

La Marie Madeleine de ce tableau est le modèle idéal de la beauté féminine dans la poésie de Miłosz qui décrit sans cesse le même type : dos fort, seins lourds, visage sensuel, voix mate. Marie Madeleine, c'est l'amour du poète, cette princesse vue dans l'enfance, ou dans un rêve, qui l'a initié à la poésie : la femme dont le corps est le miracle du désir érotique mais qui connaît déjà l'autre côté du monde.

Relisons maintenant le poème suivant :

Devant Marie Madeleine brille en pénombre
 Un crâne, la bougie est presque éteinte. Lequel de ses amants
 Est cet os desséché, elle n'essaie pas de deviner.
 Elle reste ainsi, contemplative, un siècle, un autre siècle.
 Le sable dort dans la clepsydre car elle a bien vu
 Et bien senti sur son épaule le toucher de Sa main
 Ce jour-ci, quand à l'aube elle s'écria : « Rabboni ! »
 Et moi, je ramasse les rêves de ce crâne car c'est moi qui le suis,
 Violent, amoureux, souffrant dans les jardins
 Sous une fenêtre sombre, incertain si le secret
 De sa jouissance est à moi seulement et à personne d'autre.
 Les envols, les serments. Elle s'en souvient si peu.
 Et un seul moment dure, irrévocable,
 Quand elle fut déjà, presque, de l'autre côté. (Miłosz 2011: 918)

Marie Madeleine, touchée par Dieu, est déjà hors du temps, presque de l'autre côté, contrairement à son amant qui souffre toujours dans son temps, déchiré dans et par le temps. Nous pouvons voir ici que la situation s'inverse ; la femme dans d'autres poèmes cités désignait le temps cyclique (naissance, coït, mort) tandis que l'homme se plaçait du côté de la durée. Ici la femme dure dans le moment éternel de Dieu (le temps est annulé : le sable dort dans la clepsydre), tandis que l'homme reste dans le temps, le temps mortel. La femme est décrite comme celle qui est déjà de l'autre côté, de côté de Dieu. Elle y est presque (seulement presque) car par la splendeur de son corps érotique, elle appartient encore à ce côté. Et toute la poésie de Miłosz s'efforce de demeurer entre les deux éléments : corporel et spirituel, particulier et universel, immanent et transcendant, érotique et métaphysique.

Elle s'efforce, car cet équilibre est toujours menacé ; la femme est toujours menacée dans son corps et dans son âme par la fuite du temps et elle doit être sauvée par la poésie. Car le temps tue sa beauté, efface le signe du divin, de la beauté divine qu'elle porte sur elle et le poète se lamente en son nom :

La vue des vieux, mais surtout des vieilles femmes qui se traînent en s'appuyant sur un bâton. Elles ont été trahies par leurs corps, jadis beaux et dansants, mais en chacune d'elle une flamme de conscience brille encore et de là vient leur étonnement « — Es-ce donc moi ? Mais ce n'est pas vrai ! (Miłosz 1997: 15)

Un autre poème porte justement ce titre : « Lamentation » :

Des miroirs où j'ai vu la couleur de ma bouche
 Qui est là bas, qui s'admire là de nouveau ?
 Le collier de perles d'agate, perdu et éparpillé
 Quelle fourmi te visite dans la forêt grandie ?
 L'agrafe arrachée dans la hâte amoureuse
 Au fond de quel grand fleuve tu te trouves maintenant ?
 Mes pleurs, pour mon ami qui m'a quitté
 Pourquoi je ne peux plus me souvenir de vous ?
 Cela fut hier et je ne sais plus si cela fut un jour.
 J'ai couru le matin à l'école et je reviens cassée, desséchée.
 O mes sœurs des tombeaux romains, j'ai voulu être unique
 Mais on me couvre, on me conduit vers la même porte. (Miłosz 2011: 618)

Le dénominateur commun de toutes ces lamentations, c'est la pitié — une compassion qui est une souffrance de l'imagination. Ces femmes ne sont plus ni terribles, ni terrifiantes, elles sont perdues, chéries, aimées. Bien que les symboles-accessoires du féminin restent les mêmes : miroir, eau, sexualité, quotidien et éphémère, l'aura qui les entoure change totalement. L'exemple que nous allons maintenant citer fait penser lui-même à un reflet dans le miroir, un reflet inversé. Nous venons de lire un poème presque classique dans sa forme symbolique du féminin, « A la plage » : une jeune fille, Sophie, se regarde, nue, belle, dans le miroir, il fait nuit, l'océan s'approche, les crabes se déchirent dans l'eau sombre. La jeune Sophie est belle et effrayante : c'est la féminité menaçante, négative. Ce tableau revient plusieurs fois dans la poésie de Miłosz, de nombreuses jeunes femmes se promènent à la plage mais le changement du ton devient plus clair, vraiment évident, dans ce poème tardif, « Une belle inconnue » :

Devant le miroir, nue, admirative de toi-même,
 Tu étais vraiment belle, il faut que ce moment dure.
 Des bouts roses et bruns de tes seins,
 Le ventre avec un buisson noir à peine poussé.
 Et tout de suite après, ils t'habillaient en robes
 Ondulantes, de chemises, de dessous, de tournures.
 Tu portais un corset violet, une couleur à la mode,
 Et sur tes cuisses une armure de jarrettières.
 Ils te mettaient ces torchons ridicules,
 Pour que tu participes dans leur spectacle
 Des folies feintes, des mots impurs. [...]

Te révoltais-tu ? Oui, cela est bien possible.
 Savoir pour soi, ne rien dire à personne
 Et contre le néant de leurs croyances, de leurs mots
 Protéger la sagesse ironique du corps. [...]

Je veux te sauver ma belle inconnue.
 Ensemble nous partons aux prés éternels.
 De nouveau tu es nue et de quinze ans,
 Je te tiens par la main, ton promis.
 Pense que tout ce qui fut
 N'a jamais été et que tu peux être autre,
 A toi-même, libre de l'exactitude du destin. (Miłosz 2011: 1233)

Nous avons l'impression de relire « A la plage » mais dont la fin, le message et l'aura sont changés. La peur est remplacée par la compassion, la fascination (doublée du dégoût) par l'amour érotique et fraternel à la fois. Le corps de la femme, sage, ironique, sort gagnant de cette lutte contre une fausse culture masculine. Ce qui compte, c'est cette mystérieuse essence qui est au-delà du temps, identique chez la belle inconnue et chez le poète. La belle inconnue mais aussi Sophie, doivent être sauvées, immortalisées, transportées dans les prés du paradis, en présence du poète. Car il est celui qui les désire toutes, et celui qui est leur semblant, leur frère.

Entre le poème « à la plage » (1942) et celui intitulé « Une belle inconnue » (2002), soixante ans se sont écoulés ; pendant ce temps, la femme, d'alliée du temps et de la mort, est devenue leur victime. A peu près au même moment Miłosz écrit le poème intitulé « Dante » où il décrit son désir du divin et son rêve d'entrer dans la lumière éternelle du Dieu. Le moment où il entre dans une perle éternelle qui symbolise Dieu et que le poète emprunte à Dante pourrait être comparé à une entrée, encore une fois, dans une femme. La perle éternelle c'est, en italien, « eterna Marguerita », Marguerita est le nom de femme...

Mais le poète semble à la fin avouer son échec, il s'avoue vaincu dans sa tentative de sauver les femmes, de les placer dans la lumière éternelle du divin, dans le moment éternel :

Lela, Maryszka, Sofineta ! Lenia, Stenia, Isia, Lilka !
[...] O mes jolies, enlevées sans votre faute et contre votre volonté.
[...] Qu'aurais-je voulu vous dire ? Que je n'ai pas ce que j'ai cherché :
Nous retrouver tous, nus, sur les pâturages de cette terre
Sous une lumière éternelle du temps arrêté,
Délivré de cette forme qui, comme vous, m'emprisonne.
(Miłosz 2011: 957)

Dans le poème *Nie więcej* (*Pas plus*), le poète développe cette idée du salut par la poésie, ou plutôt l'idée de l'impossibilité du salut. Ce que la poésie s'efforce de sauver, c'est, encore, des femmes :

Parlant de poésie je devrais dire un jour
Comment mes vues ont pu changer, et comment il se fait
Que je me considère aujourd'hui comme un des nombreux
Marchands et artisans de l'ancien Japon
Qui versifient sur les fleurs du cerisier,
Les chrysanthèmes et la pleine lune.

Si j'avais pu évoquer les courtisanes de Venise
Dans leur loge, d'une badine elles taquinent un paon,
Quittent leur ceinture brochée de perles,
Dégagent leurs seins lourds et la trace rougie
Qu'a laissé sur leur ventre la robe boutonnée,
Aussi vivantes qu'aux yeux du maître des galions
Revenus ce matin chargés d'or,
Et si j'avais pu trouver pour leur os misérables,
Les grilles du cimetière léchées par une eau grasse,
Un verbe plus durable que leur ultime peigne
Qui dans la pourriture, sous la pierre tombale, seul, attend la lumière.

Je ne douterais pas alors. D'une substance rétive
Qu'y a-t-il à tirer ? Rien, tout au plus la beauté.
Ainsi, les fleurs de cerisier doivent nous contenter,
Et les chrysanthèmes et la pleine lune. (Miłosz 2011: 468)

Le poème commence par un aveu : de doute, d'impuissance et de renoncement. Le poète n'est qu'un artisan de la beauté et ne sauve rien ni personne. Le poème finit par un aveu : de doute, d'impuissance et de renoncement ; la tentative de sauver autre chose que la beauté stéréotypée s'est soldée par un échec. Cet encadrement symétrique relève de la stratégie de l'auteur car ce qui se trouve dans le cadre constitue un bel exemple de la puissance salvatrice du verbe et contredit la (fausse) modestie de l'artisan. Le poème nous livre des courtisanes vénitienes dans leur totalité : corporelle, érotique, existentielle et spirituelle. Elles redeviennent dans un court espace d'une dizaine des vers absolument réelles, plus réelles peut-être que de leur vivant. Nous les voyons telles que ce maître des galions a pu les voir : au moment où la robe tombe et la trace rougie laissée par la fermeture dégage encore sa chaleur moite... La métonymie, le procédé préféré de Miłosz est parfaitement suffisante pour saisir la totalité corporelle des courtisanes : nous les regardons avec les yeux du marin qui est venu ici dans un but précis ; les seins lourds et le ventre suffisent. Mais quelque secondes plus tôt nous les avons vu non pas pendant leur travail mais pendant leur jeu, et habillées : nous avons donc contemplé leur totalité existentielle : le travail, le jeu et... la mort. Nous voyons dans un même moment atemporel leur corps chaud et leurs os pourris : notre regard coïncide avec celui de Dieu, ce Dieu qu'une autre métonymie indique : la lumière. Les os attendent l'arrivée de la lumière : une ouverture de la pierre tombale, une résurrection. La réalité des courtisanes est donc sauvée dans sa plénitude, sauvée par le verbe qui contient la lumière. Le cadre du doute se révèle trompeur car la poésie ne sauve pas seulement la beauté mais aussi le Réel.

Mais la stratégie de Miłosz est plus complexe et aussi plus perverse : la technique poétique qui imite une mise en cadre est un indice : la scène représentée dans ce poème, dans ce cadre, est une description d'un tableau de Carpaccio, « les courtisanes de Venise ». Le Réel sauvé n'était rien d'autre qu'une illusion créée par un prestidigitateur : les courtisanes, dès le début, n'ont été qu'un sujet artistique ! Elles n'ont jamais existé ! La sortie vers le Réel n'est pas possible : nous resterons toujours enfermés dans le cadre d'une œuvre d'art. Pourtant la route ne s'achève pas ici : le lecteur qui connaît bien l'œuvre de Miłosz sait que pour ce dernier la peinture est « la seule preuve de l'immortalité de l'âme » et une expression presque parfaite du moment éternel. La peinture et la poésie se complètent dans leur saisie du moment éternel : de la *coincidentia oppositorum*. Ainsi... Les courtisanes décrites par Carpaccio et par Miłosz sont doublement sauvées. L'art est un salut.

Mais la féminité, même celle de Marie Madeleine, n'est pas encore épuisée, elle est vraiment inépuisable car cette Eve, Marie, amante, séductrice, pécheresse,

sainte, cette Mère-Terre, est aussi la mère de Dieu : Marie. Marie dans la poésie de Miłosz est la Beauté la plus haute. La Beauté qui est le signe, peut-être même, la preuve de l'existence de Dieu, comme dans le poème « Belle Dame » :

Belle Dame, Toi qui es apparue aux enfants à Lourdes et à Fatima,
 Ce qui a le plus surpris les enfants, c'est, disent-ils
 Ton ineffable beauté.
 Comme si tu voulais rappeler que le beau
 Est l'une de composants du monde (Miłosz 2011: 1274)

Ce signe divin de la beauté n'a pourtant, soulignons cela encore une fois, rien d'éthéré, de purement spirituel (métaphysique) ; la femme se conjugue toujours avec l'Eros et elle est le signe de l'extase. De l'extase omnisensuelle et panérotique ; Comme dans ce poème du vieux poète :

Mes oreilles entendent de moins en moins les conversations, mes yeux faiblissent,
 mais continuent à être insatiables.
 Je vois leurs jambes en minijupes, pantalons ou tissus légers,
 Je lorgne chacune séparément, leurs derrières et leurs cuisses, bercé de rêves pornos.
 Vieux barbon lubrique, c'est pour toi l'heure du tombeau, pas des jeux et des amuse-
 ments de la jeunesse.
 Ce n'est pas vrai, je fais seulement ici ce que j'ai toujours fait, composant des scènes
 de cette terre sur ordre de mon imagination érotique.
 Je ne désire pas précisément ces créatures là, je désire tout, et elles sont comme le signe
 d'une relation extatique,
 si, après ma mort je parviens jusqu'au Ciel,
 il faudra que ce soit là-bas comme ici, à ceci
 près que je me déferai de mes sens émoussés et de mes os alourdis
 (Miłosz 2011: 1150)

La femme est le signe d'une relation extatique entre la terre et le ciel, entre l'érotique et le métaphysique, le signe de relation et du lien car là-bas doit être identique à ici-bas. On peut dire de Miłosz la même chose que Schopenhauer disait des esquimaux : Les esquimaux, convertis, renoncent au ciel promis en apprenant que là haut il n'y a pas de phoques. (Schopenhauer 1995: 103)

Qui est, au fond, la Grande Inconnue ? La reine de la nature mortelle, le signe de la matière et de la mort, (*mater matrice materia mors*), ou bien la reine céleste de la beauté, le symbole de l'invisible spirituel ?

Posons la même question en citant Oscar Miłosz :

Quoi, mon fils heureux ! tu as aimé de folie et compassion une femme née comme toi de l'argile anxieuse, et tu me dis que tu n'entends rien de mon langage ? (Miłosz 1961: 71)

Or, cela signifie, et ce message se dégage de toute l'œuvre d'O.V. de L. Miłosz, que quiconque aime de manière véritable, aime Dieu (Miłosz 1977: 57) car la femme, cette créature rayonnante de beauté, de vérité, de candeur est une manifestation sensible de l'amour de Dieu pour soi-même et c'est dans l'attachement sublime à quelque créature qu'il nous faudrait [...] chercher tout d'abord une expression à notre amour du Père terrible et doux des choses. (Miłosz 1977: 220).

Czesław Miłosz exprime la même conviction sous forme d'une question (ouverte aux antinomies) :

Est-ce que j'aime Dieu ? Ou elle ? Ou peut-être moi-même ? Je ne vois pas de différence et j'en ai honte. (Miłosz 2011: 851)

Mais, en tant qu'Apprenti, il croit les mots de son Maître qui laissent entrevoir l'union de l'érotique et de la métaphysique :

L'homme doit approcher avec le respect et le tremblement,
L'arcane le plus profond — la relation amoureuse entre l'homme et la femme,
Cet arcane contient aussi le mystère insaisissable
Celui d'amour du Créateur pour sa créature.
Le malheur des gens du XX siècle est l'oubli :
Ils ont transformé la sainteté du Cantique des Cantiques
en jeu sexuel. (Miłosz 2011: 1287)

BIBLIOGRAFIA

- Durand Gilbert (1960). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.
- Gorczyńska Renata (1992). *Podróżny świata: rozmowy z Czesławem Miłoszem: komentarze* (pod pseud. Ewa Czarnecka). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Miłosz Oscar (1961). *Ars Magna*. Paris: éditions André Silvaire.
- Miłosz Oscar (1977). *L'Amoureuse Initiation*. Paris: éditions André Silvaire.
- Miłosz Czesław (1989). *Wyznania nad Zatoką San Francisco*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Miłosz Czesław (1997). *Pieśń Przydrożny*. Kraków: Znak.
- Miłosz Czesław (2011). *Wiersze Wszystkie*. Kraków: Znak.
- Schopenhauer Artur (1995). *Metafizyka życia i śmierci*. Łódź: Ethos.

Magdalena Lubelska-Renouf

WOMAN: AN EROTIC AND METAPHYSICAL INSTRUMENT

(summary)

In “Amorous Initiation”, Oscar Miłosz tells the story of the love of Mr. Pinamonte for Clarice-Annalena. A chance meeting with a woman who is, among other things, easy and fickle, perhaps even a prostitute, becomes a mystical meeting with the divine. Annalena is ambivalent : An ordinary woman, a bewitching Circe, a Great Whore of Babylon, a sign of the beauty of creation, a symbol of God. Above all she is the way to Transcendence.

Annalena reappears years later in the poem of Czesław Miłosz, and, in turn, invites the poet on a great voyage. This is a voyage through the woman to the other side of the looking glass, towards God. When I say “through the woman” it is to be taken literally: “I loved your velvet yoni, Annalena, the long voyages in the delta of your legs”. The woman in the poetry of C. Miłosz is as ambivalent as her prototype in “Amorous Initiation”. She is the incarnation of nature — a crushing, sucking, chewing, digesting thing, she is the fragile creature who arouses deep compassion, a travel companion, an incarnation of Beauty, and finally a symbol of the divine.

We are now going to retrace this voyage through women in the poems of C. Miłosz.

KEYWORDS

Woman; Eros; Beauty; Divine

Piotr Śniedziewski

OBRAZ CZARNEGO SŁOŃCA W WYBRANYCH UTWORACH FRANCUSKICH I POLSKICH ROMANTYKÓW (REKONESANS)*

SŁOWA KLUCZOWE

czarne słońce; Saturn; melancholia; romantyzm polski; romantyzm francuski; Théophile Gautier; Gérard de Nerval; Juliusz Słowacki; Zygmunt Krasiński

Obraz czarnego słońca jest jednym z tych obrazów (związanych ze smutkiem, melancholią, a także wyobraźnią katastroficzną), które — chciałoby się powiedzieć — towarzyszą człowiekowi od zawsze. Jego znaczenie w kulturach i wierzeniach pierwotnych dostrzegł i opisał Mircea Eliade (por. Eliade 2000: 143–172); z kolei na temat symboliki czarnego słońca (tzw. *Sol niger*) w tradycji alchemicznej oraz w psychologii głębi wypowiadał się parokrotnie Carl Gustav Jung (por. Jung 1998: 107–155; 2010: 129–150, 171–234). W kulturze europejskiej istotną rolę w upowszechnieniu tej metafory odegrały również teksty biblijne¹ — dość

Piotr Śniedziewski — dr hab., Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Fredry 10, 61-701 Poznań; e-mail: piotrsd@amu.edu.pl.

* Publikacja powstała w ramach projektu „Czarne słońce polskich i francuskich romantyków” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, nr projektu: 2014/13/B/HS2/00113.

¹ W.R.F. Browning podkreśla w *Słowniku biblijnym*, że „w dniu Pana [a więc w dniu sądu i zmartwychwstania] słońce będzie zaćmione” (Browning 2009: 469). Autor odwołuje się przy tym do dwóch fragmentów biblijnych: JI 2,10 oraz Ap 6,12. Por. także Schiaparelli 1905: 41–43; Maunder 1908: 118–129.

wspomnieć tu o starotestamentowych księgach Izajasza (13, 9–10), Ezechiela (32, 7–8), Joela (3, 3–4) oraz o przekazach ewangelistów: Marka (13, 24), Mateusza (24, 29), Łukasza (21, 25) i Jana (6, 12–14)². Nie bez znaczenia jest w tym przypadku także wiedza astronomiczna i astrologiczna, której początków upatrywać należy w starożytności — czarne słońce było bowiem chętnie łączone ze zjawiskiem zaćmienia i zachodu słońca (co prowadziło niejednokrotnie do utożsamiania go z księżycem), a także z Saturnem (w systemie starożytnym była to planeta najbardziej oddalona od słońca, a zatem mroczna i chłodna, szybko uznana za planetę melancholii — por. Klibansky, Panofsky, Saxl 2009: 158–174).

Wspominam o tej bogatej historii, by wskazać źródła i jak najszerzy kontekst metafory czarnego słońca, która przeniknęła również do twórczości europejskich romantyków i zajęła w niej ważne, często eksponowane miejsce. Obraz czarnego słońca pojawia się między innymi w wydanej w 1774 roku *Lenorze* — balladzie Gottfrieda Augusta Bürgera, która wyraźnie zaciążyła na rozwoju romantyzmu niemieckiego (choć nie jedynie — dość wspomnieć o jej popularności w literaturze polskiej — por. Janion 2006, 102–134). Czarne słońce — jako metafora rozpacz i samotności człowieka w porzuconym przez Boga świecie — występuje również słynnej *Mowie wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga* (1796) Jeana-Paula Richtera (por. Janion, Zmigrodzka 2004: 127–149; Pniewski 2014: 213–228), w katastroficznym wierszu George’a Gordona Byrona *Ciemność* (1816), przełożonym przez Adama Mickiewicza, oraz w zapomnianej dziś powieści Mary Shelley *The Last Man* (1826). Warto dodać, że w Anglii — jeszcze przed Byronem i Shelley — czarne słońce stanowiło swego rodzaju obsesję wyobraźni Williama Blake’a (por. Ślósarska 1994: 81–91).

Na tym właśnie tle rozpatrywać należy francuskie i polskie utwory okresu romantyzmu, w których pojawia się obraz czarnego słońca. Trudno byłoby jednak poddać je wszystkie analizie w niniejszym artykule — mowa bowiem o dość sporej grupie tekstów francuskich (napisanych głównie przez Théophile’a Gautiera, Gérarda de Nerval, Victora Hugo, Charles’a Baudelaire’a) i nieco

² O biblijnym obrazie czarnego słońca oraz jego reinterpretacji w poezji dwudziestowiecznej por. Stala 1980: 105–121. Krytyk stawia istotną tezę, pozwalającą zrozumieć odmienną biblijnego kontekstu interesującej mnie metaforę od jej dwudziestowiecznej aktualizacji: „Nie Bóg i eschatologia, lecz raczej człowiek wobec siebie i czasu: ta przemiana przydaje «czarnemu słońcu» dramatyzm, który potwierdzony jest przez kilka co najmniej teksów poetyckich (głównie, jak się zdaje, XX-wiecznych), sięgających po tę metaforę bez zewnętrznych związków z jej religijnym archikonkstem” (Stala 1980: 114). Jedyna korekta, jaką warto na tym etapie rozważań wprowadzić do propozycji Stali, dotyczy momentu „przemiany”, którą można bez wątplenia ulokować znacznie wcześniej niż sugeruje to krytyk.

mniej licznej — polskich (autorstwa m.in. Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego). Z konieczności wybieram zatem do interpretacji dzieła czterech reprezentatywnych — co postaram się udowodnić — autorów: Gautiera, Nerval, Krasińskiego oraz Słowackiego. Utwory innych pisarzy będę przywoływał — w miarę możliwości — w toku rozważań jedynie jako przykłady potwierdzające poczynione przeze mnie obserwacje.

Czarne słońce romantyków francuskich

Wbrew dość powszechnemu przeświadczeniu obraz czarnego słońca nie pojawił się w literaturze francuskiej po raz pierwszy w twórczości Nerval, ale w poemacie *Melancholia* (1834) Gautiera³. W tym właśnie utworze, silnie zretoryzowanym i ocierającym się o prozę, od której różni się właściwie jedynie podziałem na wersy oraz wyraźnymi rymami, poeta francuski przywołał postać Albrechta Dürera oraz jego słynną rycinę z 1514 roku. Dürer ukazany został jako typowy melancholik, z łokciem wspartym na kolanie i podbródkiem w otwartej dłoni, rozmyślający nad smutnym losem człowieka i pogrążony w głęboko religijnych medytacjach. Gautier przeciwstawia jego sztukę sztuce wielkich malarzy Południa, których twórczość — przesiąknięta duchem antyku — okazuje się zbyt sensualna, by można w niej było odnaleźć prawdę. Co więcej, w życiu malarzy Południa, zbyt beztroskim, trudno odnaleźć jakikolwiek element, który łączyłby je z ich dziełami — porządek sztuki i porządek życia przeciwstawiają się sobie. Tymczasem u Dürera Gautier odnajduje doskonałe współbrzmienie — jego sztuka wolna jest od fałszywych tonów, bowiem wypływa z cnotliwego, zanurzonego w rozmyślnościach (a nie w ziemskich rozkoszach) życia. Rację ma zapewne Anne Larue (por. Larue 2011: 3–5), dostrzegająca w opozycji Południe — Północ refleksy dyskusji między starożytnikami a nowożytnikami (barbarzyńcami, zwolennikami gotyku). Sztuka tych ostatnich jest często naiwna, technicznie mniej doskonała, ale zawsze prawdziwa. Jednym z barbarzyńców jest też Dürer, którego *Melancholia I* jest według Gautiera reprezentacją wsobnego, bardzo intymnego doświadczenia artysty. Nie bez powodu poeta podkreśla: „Namalowałeś się, o Dürerze!, w twej melancholii” (Gautier 1838: 141)⁴. Dalej następuje dokładny opis ryciny, zawierający informację o oceanie, który „odbija promienie wielkiego czarnego słońca” (Gautier 1838: 142)⁵. Czarne słońce jest w tym przypadku jedną z tych metafor, wokół których koncentruje się doświad-

³ Wyraźnie podkreśla to w klasycznym już szkicu Tuzet 1957: 485. Por. także Larue 2011: 2.

⁴ Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora artykułu.

⁵ Co ciekawe, nieco później obraz gasnącego słońca na czarnym niebie połączył z ryciną Dürera H. Cazalis (bliski przyjaciel S. Mallarmégo) w wierszu *Devant la Mélancholia d'Albert Dürer* — por. *Le Parnasse contemporain* 1866: 293.

czenie prawdziwej melancholii, przeciwstawianej przez Gautiera powierzchownej melancholii artystów mu współczesnych. Na tle tychże artystów, przybierających jedynie melancholijne pozy po to, by zwrócić na siebie uwagę, Dürer jawi się jako śledziennik trawiony czarną żółcią — w jego przypadku melancholia nie jest przygodnym stanem, ale raczej istotą życia. Stąd też płynie prawda dzieła. Okazuje się więc, paradoksalnie, iż czarne słońce nie jest tu substytutem wypalenia, rozpadu, ale jednym z tych elementów, które dają świadectwo głęboko przeżytemu smutkowi, ten zaś pozwala na tworzenie takich rycin jak *Melancholia I*⁶.

Spostrzeżenie to, poczynione również przez Alaina Montandona⁷, wydaje się zaskakujące o tyle, o ile sam Gautier wielokrotnie eksploatował w swej twórczości obraz słońca w zenicie, dającego ciepło i oświetlającego świat. To przecież takiego słońca wypatruje tytułowy bohater utworu *Fortunio*, który, tęskniąc za Wschodem, narzeka na wypłowiałe, szare słońce Francji: „Pada tu zawsze, a słońce pojawia się tylko we flanelowym kaftaniku i w bawełnianej szlafmicy, podobne do starego poczciciwa nękanego przez reumatyzm” (Gautier 1852: 148). To słońce — w przeciwieństwie do wspaniałego, tętniącego życiem słońca Wschodu — jest poszarzałe, jakby skrofuliczne, a jego promienie nie są w stanie ogrzać żadnego organizmu, nie potrafią rozbudzić w nim witalności. Słońca potężnego, jasnego, oślepiającego poszukiwał również Oktawiusz de Saville, bohater *Awatara*, cierpiący na tajemniczą chorobę, sprawiającą, że „niknął w oczach” (Gautier 1976: 5), a „życie uchodziło z niego i uciekało przez jedną z tych niewidzialnych szpar, których pełno w człowieku” (Gautier 1976: 5). Oktawiusz wyjeżdża na Południe, by w promieniach włoskiego słońca zregenerować osłabiony organizm. Tu jednak czeka go rozczarowanie:

To piękne, tak wychwalane słońce wydawało mu się czarne, jak gdyby ze sztychów Albrechta Dürera; nietoperz, który na skrzydle ma napisane słowo melancholia, przecinał błyszczący błękit swoimi zapyłonymi błonami i trzepotał się między światłem a nim. (Gautier 1976: 5)

Czarne słońce przynosi więc rozczarowanie, jest naznaczone śmiercią, choć — co podkreśla przywoływany już przeze mnie Montandon — jest to śmierć będąca rewersem życia, śmierć, która musi się wydarzyć, by życie mogło zmartwychwstać, powrócić.

⁶ Na temat ryciny Dürera i jej związków z estetyką melancholii por. m.in. Panofsky 1971: 276–284 oraz Bałus 1996: 58–76.

⁷ Por. Montandon 2011: 105–118. Ciekawa jest dyskusja, jaką Montandon prowadzi w swym szkicu (Montandon 2011: zwłaszcza 114–115) z tezami M. Eigeldingera, który w jednej ze swych prac stwierdził, że obraz czarnego słońca ma zawsze u Gautiera charakter negatywny (por. Eigeldinger 1972: 626–640).

W tym sensie promienie czarnego słońca w *Melancholii* Gautiera mają wiele wspólnego z „ambiwalencją słońca” (Eliade 2000: 163–166)⁸, o której Eliade pisze w *Traktacie o historii religii* — otóż w wyobrażeniach i wierzeniach ludów pierwotnych słońce łączyło w sobie dwie funkcje: dawcy życia oraz przewodnika po świecie mroku i śmierci. Pierwsza wynikała zarówno z pamięci o uranicznym pochodzeniu słońca (w tym sensie było ono postrzegane jako bóg stwórcy), jak i z przeświadczenia o jego zbawczej mocy. Druga była z kolei pochodną zawłaszczania przez kult solarny kolejnych sfer życia ludzkiego — także tych, które tradycyjnie powiązane były w bóstwami tellurycznymi, roślinnością oraz śmiercią. Dlatego obraz zachodzącego słońca zaczęto kojarzyć z wędrówką przez świat zmarłych, natomiast słońcu wschodzącemu przypisywano właściwości soteriologiczne. Co ciekawe, pamięć dawnych kultów i religii, powiązana z wyobrażeniem czarnego słońca, jest również żywa w *Aurelii* Gérarda de Nerval (por. Nerval 2012: 107)⁹.

Narrator tego opowiadania pewnego razu zadaje wujkowi pytanie dotyczące istoty Boga. Krewny odpowiada bez zbędnego wahania — „Bóg to słońce” (Nerval 2012: 107). Jest to bez wątpienia wspomnienie solarnego kultu, który tajemniczy wujek — jako amator starożytności rzymskich oraz celtyckich — musiał znać doskonale. W jego słowach można się też doszukać przekonania, zgodnie z którym słońce (dające światło i życie) jest tożsame z Bogiem miłującym swe stworzenie. Narrator usiłuje dzięki podobnym stwierdzeniom odbudować w sobie nadwątloną wiarę, powrócić do stanu niewinności — dlatego tym bardziej przerażający i niszczący wszelką nadzieję zdaje się w *Aurelii* obraz czarnego słońca:

⁸ O podobnym zjawisku pisał F. Boll, który podkreślał tożsamość babilońsko-syryjskiego Kronosa (boga planety Saturn) i greckiego Heliosa — por. Boll 1916–1919: 342–346 (za streszczenie artykułu z języka niemieckiego dziękuję A. Artwińskiej).

⁹ W niniejszym szkicu, który — co zazaczyłem w tytule — traktuję jako rekonesans, próbę wyznaczenia pola badawczego, nie będąc szczegółowo analizował bodaj najslynniejszego użycia obrazu czarnego słońca w sonecie *El Desdichado* G. de Nerval. Przypomnę, że w tym wierszu mowa o „czarnym Słońcu Melancholii” (Nerval 1856: 291) — istniejący polski przekład tego utworu, autorstwa A. Ważyka, jest w interesującym mnie fragmencie bardzo niedokładny, tłumacz zdecydował się bowiem sformułowanie „le Soleil noir de la Mélancolie” oddać jako „Melancholia i Czarne Słońce”, przeinaczając w ten sposób oryginał (*Antologia poezji francuskiej* 2000: III 241). Obraz Nerval zainspirowany został ryciną A. Dürera (na ten temat por. np. Lebois 1957: 5) i doskonale koresponduje z licznymi (wspomnianymi przeze mnie we wstępie) romantycznymi wyobrażeniami, zgodnie z którymi czarne słońce to najbardziej wymowna metafora, będąca ekwiwalentem smutku, spleenu czy właśnie melancholii. Sonetowi Nerval poświęcono już tak wiele uwag, często sprzecznych, że stanowią one odrębną bibliotekę — z tego głównie powodu nie zdecydowałem się na odrębną interpretację *El Desdichado*, a jedynie na odnotowanie obecności w tym tekście obrazu czarnego słońca.

Dotarłszy na plac Zgody, postanowiłem ze sobą skończyć. Parę razy szedłem już w stronę Sekwany, ale coś mi przeszkadzało w spełnieniu mego zamiaru. Na niebie błyszczały gwiazdy. Naraz zwidziało mi się, że wszystkie jednocześnie gasną, jak przed chwilą świece w kościele. Pomyślałem, że czas się wypełnił i nadchodzi koniec świata, zapowiedziany w Apokalipsie świętego Jana. Zdawało mi się, że na pustym niebie widzę czarne słońce, a nad Tuilierami kulę czerwoną jak krew. Szepnąłem w duchu: „Zaczyna się wieczna noc i będzie straszna. Co się stanie, kiedy ludzie zauważą, że nie ma już słońca?” (Nerval 2012: 110–111)

Początkowo zagadka czarnego słońca ma dla narratora przede wszystkim charakter astronomiczny — to efekt przedziwnego zaburzenia w przestrzeni kosmicznej, którego konsekwencją może być zniszczenie wszechświata:

Znalazłszy się blisko Luwru, wyszedłem na plac, tam czekał mnie osobliwy widok. Poprzez gnane wiatrem chmury ujrzałem kilka pędzących z wielką szybkością księżyców. Pomyślałem, że ziemia ruszyła z posad i błądzi po niebie jak statek o strażaskanych masztach, to bliżej, to dalej od gwiazd, które na przemian rosły i malały. Kontemplowałem ten chaos ze dwie albo i trzy godziny. (Nerval 2012: 111)

Nieco dalej narrator zdaje się utożsamiać słońce z osobą Chrystusa — zanik jasności tłumaczy więc nieobecnością Jezusa, która jest zapowiedzią nieszczęścia i zagłady¹⁰. W taki sposób do głosu dochodzi religijna, wyraźnie zakorzeniona w tradycji chrześcijańskiej, interpretacja fenomenu czarnego słońca:

Rozstrzygnąłem w duchu, że słońce zachowało jeszcze dość blasku, by oświetlać ziemię przez trzy dni, ale zużywa już własną substancję, bo rzeczywiście wyglądało na zimne i odbarwione. Ciastkiem zaspokoilem głód, chcąc nabrać sił na drogę do domu niemieckiego poety. Wchodząc, powiedziałem mu, że wszystko już skończone i że musimy przygotować się na śmierć. (Nerval 2012: 111)

Czarne słońce jest zatem słońcem apokaliptycznym, sygnalizującym — podkreśla Pierre Laforgue — „koniec świata” (Laforgue 2005: 845) i towarzyszący mu sąd nad śmiertelnymi. Można zatem powiedzieć, że interesująca mnie

¹⁰ Można tu bez wątpliwości dostrzec inspirację, jaką Nerval czerpał z *Mowy wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa...* Jeana-Paula. Związek *Aurelii* z tym utworem podkreśla także J.-N. Illouz, pisząc o technice narracyjnej Nerval — por. Illouz 1997: 166–176. Z kolei S. Martin interpretuje metaforę czarnego słońca jako „obraz śmierci Boga” obecny w wierszu Nerval *Chrystus w Ogródzie Oliwnym*, będącym również naśladowaniem *Mowy...* Jeana-Paula — por. Martin 1997: 125.

metafora pojawia się w *Aurelii* w trzech kontekstach, są to: dawne kultury i pierwotne wierzenia, astronomia oraz chrześcijaństwo.

Czarne słońce romantyków polskich

W przypadku romantyzmu polskiego trudno precyzyjnie wskazać tekst, będący źródłem promieniowania metafory czarnego słońca, a zatem spełniający funkcję podobną do tej, która powiązana została z *Melancholią* Gautiera. Możemy jednak zaryzykować stwierdzenie, iż to Krasiński jako pierwszy spośród polskich romantyków sięgnął po tę metaforę w swych młodzieńczych utworach pisanych po francusku i pochodzących z tak zwanego genewskiego okresu jego twórczości¹¹. W tych właśnie tekstach Krasiński kreśli mroczne wizje związane z Sądem Ostatecznym — w miniaturze *Fragment d'un rêve* [*Marzenie. (Fragment)*] z 1830 roku — bądź kosmiczną katastrofą — *Un songe* (*Sen*) także z 1830 roku. W drugim z przywołanych utworów młody autor opisuje senne marzenie, w którym dochodzi do tragedii wywołanej zderzeniem ziemi z kometą — czytamy w nim m.in.: „Żar dawał się już czuć silniej i choć był dzień, widać było wyraźnie złowieszczą kometę i dalej słońce, które bladło w miarę, jak ziemia oddalała się odeń” (Krasiński 1912: 185–186). Mimo iż metafora czarnego słońca pojawia się na tak wczesnym etapie twórczości Krasińskiego, to jednak za jej najdojrzalsze opracowanie uważa się dwa późniejsze dramaty tego autora: *Nie-Boską komedię* (1835) oraz *Irydionę* (1836).

W *Nie-Boskiej komedii* interesujący mnie obraz został wykorzystany w dwojaki sposób. Przede wszystkim w pierwszej części dramatu organizuje on finałową wypowiedź Żony:

Wszystkie światy lecą to na dół, to w górę — człowiek każdy, robak każdy krzyczy: „Ja Bogiem” — i co chwila jeden po drugim konają — gasną komety i słońca. — Chrystus nas już nie zbawi — krzyż swój wziął w ręce obie i rzucił w otchłań. Czy słyszysz, jak ten krzyż, nadzieja milionów, rozbija się o gwiazdy, łamie się, pęka, rozla-

¹¹ Na ten temat por. Siwiec 2012: 45–69; Pniewski 2014: 213–228. Stwierdzenie, że to Krasiński jako pierwszy w polskim romantyzmie sięgnął po metaforę czarnego słońca ma, rzecz jasna, charakter umowny. W latach trzydziestych podobna metaforyka pojawia się w wierszach A.A. Jakubowskiego — por. utwory *Jesień (z Lamartine’a)* oraz *Rozpacz* (Jakubowski 1973: 11, 36). Wskazane teksty Jakubowskiego nie były jednak publikowane za jego życia — na temat biografii i twórczości tego zapomnianego romantyka por. Ławski 2006: 309–331. Zdaje się, że jeszcze wcześniej — bo w roku 1828 — metaforyka zbliżona do obrazu czarnego słońca pojawiła się w *Zamku kaniowskim* S. Goszczyńskiego. W tym utworze słońce zostało porównane do „konającego oka”, a księżyc uznany za „cień zmarłego słońca” — por. Goszczyński 1994: 54, 55. Na ten temat por. Krukowska 2011: 77–82.

tuje w kawalki, a coraz niżej i niżej — aż tuman wielki powstał z jego odłamków — Najświętsza Bogarodzica jedna się jeszcze modli i gwiazdy, Jej służebnice, nie odbiegły Jej dotąd — ale i Ona pójdzie, kędy idzie świat cały. (Kraśiński 1980: 272)¹²

Gasnące słońce oraz przepętniony rozpaczą gest Chrystusa stanowią bez wątpienia aluzję zarówno do Apokalipsy św. Jana, jak i wspomnianej już wcześniej *Mowy...* Jeana-Paula; nietrudno dostrzec w nich także duchowy niepokój oraz metafizyczną samotność, które z metaforą czarnego słońca wiązali romantycy francuscy. Grażyna Halkiewicz-Sojak trafnie spostrzega, że „motywy kosmiczne ewokują tu apokaliptyczne przeczucia i wskazują na niebo Boże, odsyłają do metafizycznego, duchowego wymiaru rzeczywistości” (Halkiewicz-Sojak 2006: 335)¹³. W konsekwencji człowiek jawi się w wypowiedzi Żony jako istota zagubiona w bezbrzeżnym chaosie, pozbawiona nadziei na zmartwychwstanie, oszukana zarówno przez innych ludzi (na pomoc których nie może liczyć), jak i samego Boga. Nic więc dziwnego, że — jak twierdzi badaczka — postaci *Nie-Boskiej komedii*, skonfrontowane z nieskończonością, której nie potrafią objąć czy też przeniknąć, popadają w „stan głębokiej melancholii lub obłądę” (Halkiewicz-Sojak 2006: 336).

Egzystencjalne znaczenie obrazu czarnego słońca sąsiaduje w *Nie-Boskiej komedii* z nieco innym jego ujęciem, które można by nazwać historiozoficznym. W tym przypadku metafora dotyczy nie tyle zawikłań jednostkowego losu (choć pozostaje z nim ściśle związana), ile kierunku, w którym zmierza świat. Zapowiedzią takiego rozumienia obrazu jest śmierć Rzemieślnika obserwowana przez Męża podczas wędrówki przez obóz rewolucjonistów — dramatyczne zdarzenie ma miejsce „w pokrwawie zachodzącego słońca” (Kraśiński 1980: 304). Wypowiedź Męża nie jest tylko próbą opisu pogrążającego się w wiecznym mroku świata; można ją też odczytywać jako wyraz przeświadczenia, zgodnie z którym świat — zżerany przez robaka rewolucji — dąży ku nieuchronnej zagładzie. Podobne znaczenie mają słowa Męża wypowiedziane nieco później na krążganku wieży: „Nad skałami zachodzi słońce w długiej, czarnej trumnie z wyziewów. — Krew promienista zewsząd leje się na dolinę” (Kraśiński 1980: 332). Kulminacją mrocznych przeczuć Męża są jego uwagi poprzedzające samobójczą śmierć: „Widzę ją całą czarną, obszarami ciemności płynącą do mnie, wieczność moją bez brzegów, bez wysep, bez końca, a pośrodku jej Bóg, jak

¹² Słowa Żony poprzedza m.in. wypowiedź Głosu z lewej strony, który — w bardzo podobnym tonie — opisuje kosmiczną katastrofę: „Słońce trzecią część blasku straciło — gwiazdy zaczynają potykać się po drogach swoich — niestety — niestety” (Kraśiński 1980: 271).

¹³ Ciekawą interpretację metafory czarnego słońca w *Nie-Boskiej komedii* zaproponowała także M. Dalman — por. Dalman 2014: 121–134.

słońce, co się wiecznie pali — wiecznie jaśnieje — a nic nie oświeca” (Kraśiński 1980: 343). Obraz czarnego słońca przybiera tu ciekawą postać — jest to słońce, które niby jaśnieje w mrokach niezgłębionej nocy, ale jednocześnie nic nie potrafi oświecić¹⁴. W słowach Męża pobrzmiewa niepokój egzystencjalny (samotność, zagubienie, być może zwątpienie w sprawę, której się poświęcił), dramat metafizyczny (przeświadczenie, że żyje w świecie opuszczonym przez Boga) oraz historiozoficzna katastrofa. Ostatni z wymienionych elementów — nadanie metaforze czarnego słońca wymiaru historycznego — stanowi swego rodzaju nowość, którą, w porównaniu z romantykami francuskimi, poszczycić się mogą pisarze polscy.

W twórczości Kraśińskiego z podobnym, wieloaspektowym wykorzystaniem obrazu czarnego słońca mamy do czynienia także w *Irydionie*. Z jednej strony gasnące bądź zachodzące słońce jest w tym dramacie metaforą upadku dziejów, skarłowacenia historii, z drugiej — informacją o wiecznej nocy, która zapadła po ukrzyżowaniu Chrystusa i może być utożsamiona z działalnością szatana (tak właśnie odczytuje tę metaforę Maciej Szargot — por. Szargot 2009: 22). Trafnie ilustruje to wypowiedź Symeona:

Tych tylko wzywam, dla których On hańbę znosił, pośmiewisko wytrzymał, aż słońce od mąk Jego przesłoniło się nocą! Od nocy tej straszliwej kto się upomniał o obelgi Syna człowieka? — Nikt go nie odział, nikt nie napił. — Wszystkie narody ziemi jedne po drugich ukrzyżowały go na nowo! (Kraśiński 1980: 441)

Symeon, łatwo ulegający zgubnemu wpływowi Irydiona, wspomina rzecz jasna o ukrzyżowaniu Chrystusa, ale nie traktuje tego zdarzenia wyłącznie w kategoriach religijnych. Jest ono dla niego wezwaniem do walki z doczesną niesprawiedliwością, z opresyjną władzą Rzymu i rozpasaniem Heliogabala¹⁵. I mimo iż w zacytowanej

¹⁴ Podobna metafora pojawia się w korespondencji Kraśińskiego — por. np. list do D. Potockiej z 18/19 lutego 1842: „Za liść z cmentarza, z grobów drogich, dzięki. Liść umarłych mającemu monomanię śmierci. Tak, co chwila wydaje mi się, że już gotów i że idę, odchodzę. Krew tam rozтворя dzielącą mnie od wieczności tamę — coś pięknie, fala pluśnie, wniesie — i będę tam! Monomania — dziwny stan, pełen życia, ogrodzony zgonu bliską możliwością, słońce wśród czarnego nieba! Lwie oko w jaskini!” (Kraśiński 1975: 562; podkr. — P.Ś.). M. Bieńczyk słusznie podkreśla, że „topos «słońca wśród ciemności» [...] to jedna z najciekawszych i najbardziej ekspresywnych figur tego, co zostało nazwane «pustą immanencją», identyfikacją ze śmiercią. Przedstawia zagładę utrwaloną przez przenikliwe światło [...], przez dziwną, suwerenną jasność” (Bieńczyk 2001: 182–183).

¹⁵ Warto może dodać, że Heliogabal jest w dramacie jedną z tych postaci, które zostały ściśle powiązane z metaforą solarną — wielokrotnie przywołuje on Mitrę, a Ulpianus przypomina, że Heliogabal był w Emezie „arcykapłanem w świątyni Słońca” (Kraśiński 1980: 383). Trudno

wypowiedzi pobrzmiewają echa *Mowy...* Jeana-Paula, trudno uznać ją za świadectwo metafizycznej grozy — jej celem jest raczej nawoływanie do politycznego i militarnego zaangażowania po stronie Irydiona, który o swej życiowej drodze mówi, że jest „wytknięta wśród ciemności” (Kraśiński 1980: 373).

Bardziej złożone zdają się za to słowa Masynissy, który pozornie także wspomina o konieczności walki zbrojnej, ale jego prawdziwym celem jest wykorzystanie ludzkich słabości do przeciwstawienia się Bogu:

Ja wróg nieśmiertelny nieśmiertelnemu wrogowi! Dzisiaj On władnie starym niebem i zgrzybiałą ziemią — ale są przestwory, kędy imię Jego zmazane, jako moje starte w niebiesiech. — Są światy nieskończonej młodości, pracujące w bolach i w odmęcie, słońca bez blasku, przyszłe bogi w okowach, morze nie nazwane dotąd, wezbrane wiecznie ku szczęśliwym brzegom! — A On już ustał, już zasiadł na tronie i rzekł: „Jestem” — i opuścił skronie! Nie zaprzeczam Go — widzę Go — oczy moje, ranne Jego blaskiem, odwracają się ku ciemnościom, ku nadziejom moim! (Kraśiński 1980: 513–514)

Za sprawą Masynissy opozycja światła i mroku staje się opozycją o charakterze metafizycznym. Z jednej strony mamy więc Boga utożsamianego ze słońcem, z drugiej — szatana, który zbuntował się niegdyś przeciwko boskiemu porządkowi i poniósł dotkliwą klęskę. Z punktu widzenia szatana niekończąca się kara za czyn, na który się odważył, jest niesprawiedliwa — dlatego właśnie w rysach Masynissy mamy prawo dostrzegać odbicie Lucyfera z *Raju utraconego* Johna Milтона oraz z *Kaina* George’a Gordona Byrona (na ten temat por. Krzyżanowski 1961: 259–282). Z tego samego powodu Masynissa żali się:

Wiaro, nadziejo, miłości! Trójco, która miałaś trwać na wieki, rozerwałem cię dzisiaj w sercach dzieci najukochańszych błogosławieństwa Twego! — Nie — Ty nimi nie zaludnisz spustoszałych przestrzeni, kędy wrzały niegdyś roje szczęśliwych i pięknych. — Ty już nigdy takich nie dostaniesz synów! — Sama zgasiłaś słońca, które były chwałą Twoją! (Kraśiński 1980: 450)

Ze słów Masynissy wynika, że to Lucyfer wraz z innymi zbuntowanymi aniołami był niegdyś słońcem, głoszącym chwałę Boga — bunt oraz kara doprowa-

jednak nie odnieść wrażenia, że w *Irydionie* blask dawnych obrzędów i religii jest wyblakły — i to z dwóch przede wszystkim powodów. Pierwszym jest działalność ukrytych w karakumbach chrześcijan, drugim — moralny upadek kapłanów niegdyśszych kultów. Heliogabal głosi co prawda potęgę Mitry, ale jego zachowanie niewiele ma wspólnego z wyobrażeniem tego boga, którego chwalono za dobroć i sprawiedliwość. Na temat Mitry por. Jakimowicz-Shah, Jakimowicz 1986: 23–24.

dziły do tego, że słońce zgasło. W konsekwencji metafora czarnego słońca staje się w dramacie Krasińskiego metaforą o charakterze deskryptywnym i odnosi się do szatana jako boskiego przeciwnika. Można ją również rozumieć jako ślad obecności tego, co złe i niepożądane w ludzkiej doczesności — z tego punktu widzenia historyczny porządek świata, którego ofiarą staje się tytułowy bohater *Irydiona*, a w *Nie-Boskiej komedii* hrabia Henryk, prezentuje się jako niedoskonały, sprzeczny z wartościami etycznymi. To świat pogrążony w wiecznym mroku, niedający się raczej potraktować w kategoriach *kenosis* — ciemność nie jest tu bowiem elementem dobrowolnego, a więc zbawczego wyrzeczenia się Boskiego światła (nie może być więc traktowana jako czas próby, pozwalający na przyszłe odrodzenie), ale jego opozycją.

Z podobnym fenomenem mamy do czynienia w jednym z dramatów Słowackiego — *Lilli Wenedzie* (1840). Warto podkreślić, że był to utwór pomyślany przez Słowackiego jako odpowiedź na rozterki, które Krasiński pomieścił w *Irydionie* — świadczy o tym wymownie list adresowany do autora *Irydiona* i poprzedzający *Lillę Wenedę*¹⁶. Jednak to nie list dedykacyjny decyduje o pokrewieństwie obu utworów — istotniejsze znaczenie ma tu sposób ukazywania świata, w którym mrok zwyciężył z ocalającą mocą słońca. Już didaskalia otwierające prolog informują nas, że świat Wenedów będzie światem pogrążonym w ciemności bądź co najwyżej w „świetle zachodzącego słońca” (Słowacki 1983: IV 133). O ile tę uwagę można by jeszcze uznać za wyraz neutralnej obserwacji, o tyle słowa, które w prologu Lilla wypowiada do swej siostry Rozy, stanowią czytelny sygnał, pozwalający osadzić sztukę Słowackiego w kręgu znaczeń związanych z obrazem *Sol Niger*:

Ty mówisz — lecz twoja twarz
Jak księżyc smutna, choć jasna,
Jak księżyc, umarłych słońce,
Gdzie nasi bracia obrońcę,
Czy wiesz, co z nimi się stało?
(Słowacki 1983: IV 134)

¹⁶ Na ten temat por. Fieguth 2010: 277–292. Fieguth podkreśla: „W przedmowie do *Lilli Wenedy* [...] Słowacki, zwracając się do Krasińskiego jako śpiącego Endymiona, żartobliwie replikuje na wątek *Irydiona* śpiącego przez 1600 lat [...]. Słowacki budzi go nie po to, by przenieść do świetlanego końca polskiej historii jak *Irydiona*, ale — do jej fantastycznych, krwawych i paradoksalnych początków, do czasów krwawej rozprawy nomadycznych Lechitów z tubylczymi Wenedami. Ostatnie rozpaczliwe walki *Irydiona* i jego bojowników, tak samo jak oczekujące go męczeństwo, znajdują dobitne echo w ostatniej bitwie i «męczeństwie» Wenedów” (Fieguth 2010: 283–284).

Twarz Rozy, kapłanki mrocznych obrzędów, zostaje przez niewinną Lillę porównana do księżycy, ten zaś uznany jest za „umarłych słońce”. W wypowiedzi tej pobrzmiewa echo przeświadczeń, zgodnie z którymi słońce ma dwie funkcje. Pierwsza z nich związana jest z żywiołem dziennym; druga — dająca o sobie znać po zachodzie — dotyczy wędrówki słońca przez noc i daje możliwość porównania go do księżycy. O zjawisku tym pisał — przywoływany już przeze mnie przy okazji utworu Gautiera — Eliade. Te spostrzeżenia zostały także potwierdzone przez Junga, co zdaje się szczególnie ciekawe w kontekście *Lilli Wenedy*. Według autora *Mysterium coniunctionis* obraz czarnego słońca to „wyobrażenie zbieżne z ideą *nigredo* i *putrefactio*, z wyobrażeniem stanu śmierci” (Jung 2010: 131–132). W swej pracy Jung wspomina też o alchemicznej tradycji, zgodnie z którą w słońcu kryje się element mroczny, czarny, często łączony ze słonecznym cieniem (por. Jung 2010: 134–137). Alchemicy wyobrażali sobie zresztą wielokrotnie słońce jako coś czarnego, dzięki czemu zyskiwało ono w ich oczach na złożoności, stawało się połączeniem przeciwstawnych zasad życia, co w psychologicznej interpretacji Junga przekształca się w fuzję świadomości (Sol = Słońce = dzienna zasada bytu) oraz nieświadomości (*Sol Niger* = „anty-słońce” = nocna zasada bytu — por. Jung 2010: 136, przypis 46). W tym ujęciu czarne słońce nie jest utożsamiane z całkowitą negatywnością — jest raczej traktowane jako konieczny element, w którym człowiek musi się zanurzyć, by się odrodzić i powstać do nowego życia. Za cień słońca uznawano także lunę, czyli księżyc — będący w tradycji alchemicznej emanacją siły komplementarnej wobec mocy słońca (por. Jung 2010: 189–190).

W nakreślonym kontekście słowa Lilli tracą na jednoznaczności — prezentują bowiem Rozę jako kapłankę nocy, uwypuklając mroczny aspekt tej postaci, ale jednocześnie każą myśleć o jasności, która musi się pojawić wraz ze wschodzącym słońcem. Noc nie jest bowiem zasadą istnienia, lecz jedną z jego modalności. Nie bez powodu Roza — na początku czwartej sceny czwartego aktu — wzywa słońce, by zgasło:

Do krwi, złote słońce! do krwi, słońce!

Ty, ostatnie słońce, we krwi gaśnij!

[..]

— słońce, gaśnij!

(Słowacki 1983: IV 211)

Zaraz potem bohaterka wypowiada gorzkie, choć tchnące nadzieją słowa: „Nad naszą moglią / Wzjedzie słońce, lecz nie mówcie ludowi” (Słowacki 1983: IV 213). Proponowana tu droga lektury zgadza się ze spostrzeżeniami Aliny

Kowalczykowej, która w monografii poświęconej Słowackiemu twierdzi, że *Lilli Wenedy* nie można zamknąć w ramach jednej, koherentnej interpretacji (por. Kowalczykowa 1994: 317–322). To raczej dramat, w którym obserwujemy ciągły ruch znaczeń; w tym sensie słowa Rozy na temat gasnącego i wschodzącego słońca dobrze oddają złożoność utworu — zwłaszcza historiozoficzną, jeśli zgodzimy się, że historia Wenedów najechanych przez ludzi Lecha stanowi alegorię upadku Polski.

Co ciekawe, metafora czarnego słońca w twórczości Słowackiego wybrzmiewa w sposób szczególnie właśnie w tych dziełach, w których kluczowy okazuje się problem konfrontacji człowieka z historią (na ogół krwawą i tragiczną). Obok *Lilli Wenedy* najdoskonalszym przykładem pozostaje *Anbelli* (1838). W poemacie tym, wypełnionym licznymi sygnałami odsyłającymi nas do dramatycznej i pogrążonej w melancholii historii zesłańców¹⁷, czytamy, że „słońce szerniało jak węgiel” (Słowacki 1983: II 210), niepodzielnie królujący nad głowami zesłańców. Należy jednak pamiętać, że w twórczości Słowackiego możemy odnaleźć też inne, wychylone ku egzystencji (a nie historii) wykorzystanie interesującej mnie metafory — poświadczają to między innymi powieści poetyckie *Ojciec zadżumionych* (1839) oraz *Wacław* (1839). Trudno nie odnieść wrażenia, że w pierwszym z przywołanych utworów proste spostrzeżenia dotyczące kolejnych pór dnia („I słońca się krąg pochował ponury” — Słowacki 1983: I 279) mają wymiar jedynie deskryptywny. Mroczne niebo koresponduje bowiem doskonale z bólem ojca, który skazany jest na to, by w zimnym grobie pochować wszystkie swoje dzieci oraz żonę. W *Wacławie* z kolei czytamy o bohaterze, który „uciekł od ludzi i słońca” (Słowacki 1983: I 299) i skarży się w intymnej spowiedzi na starość ludzką —

[...] pełną krwi i winy,
Co jako skrawy, chmurny zachód słońca
Otwiera niebo bez Boga, bez końca.
(Słowacki 1983: I 312)

Egzystencjalna rozpacz Wacława sprawia, że zachodzące, gasnące słońce jawi mu się jako znak ostatecznej samotności człowieka w świecie — jest to, podkreślimy, zarówno samotność człowieka pośród innych ludzi, jak również samotność metafizyczna, wynikająca z poczucia, że jest się porzuconym bądź zapomnianym przez samego Stwórcę. W taki oto sposób wraca zagadnienie podjęte w — kluczowej dla zrozumienia fenomenu metafory czarnego słońca w romantyzmie — *Mowie...* Jeana-Paula.

¹⁷ Pisałem o tym szerzej w innym miejscu — por. Śniedziwski 2012: 53–61 (zwłaszcza s. 56).

Wydaje się, że *Mowę...* Jeana-Paula uznać można za dzieło, które w trwały sposób zaciążyło na romantycznej percepcji metafory czarnego słońca. Potwierdza to przede wszystkim liczna grupa autorów francuskich (z Gautierem i Nervallem na czele), u których widać wyraźną predylekcję do stawiania pytań o charakterze egzystencjalnym oraz metafizycznym. Dodatkowym źródłem, do którego chętnie sięgali pisarze francuscy, jest *Melancholia I* Dürera. To zresztą odróżnia ich od autorów polskich, dużo rzadziej eksplorujących tradycję melancholijną spod znaku Dürera. Wielkim osiągnięciem, świadczącym o oryginalności rozwiązań zastosowanych przez polskich romantyków, okazuje się za to wprzęgnięcie metafory czarnego słońca w refleksje o charakterze historiozoficznym, dotyczące losów wspólnoty. W przywołanych utworach Krasińskiego i Słowackiego zmierzch bądź zupełny zanik promieni słonecznych stanowi często ekwiwalent negatywnych emocji związanych z upadkiem państwa.

BIBLIOGRAFIA

- Antologia poezji francuskiej* (2000). T. 3. Oprac. Jerzy Lisowski. Warszawa: Czytelnik.
- Bałus Wojciech (1996). *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków: Universitas.
- Bieńczyk Marek (2001). *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- Boll Franz (1916–1919). *Kronos-Helios*. „Archiv für Religionswissenschaft”, vol. 19. S. 342–346.
- Browning W.R.F. (2009). *Słownik biblijny*. Przeł. Jakub Ślawik. Warszawa: Agora SA.
- Dalman Magdalena (2014). *Bóg jak czarne słońce. O obrazowaniu symbolicznym w „Nie-Boskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego*. W: *Zygmunt Krasiński. Światy poetyckie i artystowskie*. Red. Agnieszka Markuszewska. Toruń: Wydawnictwo UMK. S. 121–134.
- Eigeldinger Marc (1972). *L'image solaire dans la poésie de Gautier*. „Revue d'histoire littéraire de la France”, nr 4. S. 626–640.
- Eliade Mircea (2000). *Traktat o historii religii*. Przeł. Jan Wierusz Kowalski. Warszawa: Wydawnictwo KR. *Słońce i kultury solarne*. S. 143–172.
- Fieguth Rolf (2010). *Trzy przedmowy. Reakcje Słowackiego i Norwida na „Irydion” Krasińskiego*. „Słupskie Prace Filologiczne”, nr 8. S. 277–292.
- Gautier Théophile (1838). *La Comédie de la mort*. Paris: Desessart.
- Gautier Théophile (1852). *Nouvelles*. Paris: Charpentier.
- Gautier Théophile (1976). *Awatar*. Przeł. Zofia Jachimecka. Posłowie Jan Prokop. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Goszczyński Seweryn (1994). *Zamek kaniowski*. Wprowadzenie Halina Krukowska. Białystok: IFP Białystok.
- Halkiewicz-Sojak Grażyna (2006). *Funkcje motywów astronomicznych w utworach Zygmunta Krasińskiego*. W: *Poezja i astronomia*. Red. Bogdan Burdziej, Grażyna Halkiewicz-Sojak. Toruń: Wydawnictwo UMK. S. 333–341.

- Illouz Jean-Nicolas (1997). *Nerval. Le „rêveur en prose”. Imaginaire et écriture*. Paris: Presses universitaires de France.
- Jakimowicz-Shah Marta, Jakimowicz Andrzej (1986). *Mitologia indyjska*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Jakubowski August Antoni (1973). *Poezje*. Z rękopisu wydał i wstępem opatrzył Julian Maślanka. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Janion Maria (2006). *Kobiety i duch inności*. Wyd. 2. Warszawa: Wydawnictwo Sic! *Panna i miłość szalona*. S. 102–134.
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria (2004). *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*. Gdańsk: słowo / obraz terytoria. *Apokalipsa bez zbawienia. Tematy jeanpaulowskie*. S. 127–149.
- Jung Carl Gustav (2010). *Mysterium coniunctionis. Studium dzielenia i łączenia przeciwieństw psychicznych w alchemii*. Przy współpracy Marie-Louise von Franz. Przeł. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR. *Sol*. S. 129–150. *Luna*. S. 171–234.
- Jung Carl Gustav (1998). *Symbole przemiany. Analiza preludeum do schizofrenii*. Przeł. Robert Reszke. Warszawa: Wrota. *Pieśń o ćmie*. S. 107–155.
- Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz (2009). *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Przeł. Anna Kryczyńska. Kraków: Universitas.
- Kowalczyk Alina (1994). *Słowacki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kraśiński Zygmunt (1912). *Pisma*. T. 8. *Utwory francuskie (1830–1832)*. Część II. *Tłumaczenia*. Kraków–Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Kraśiński Zygmunt (1975). *Listy do Delfiny Potockiej*. T. 1. Oprac. i wstępem poprzedził Zbigniew Sudolski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kraśiński Zygmunt (1980). *Wiersze. Dramaty. Poematy*. Wybrał i posłowiem opatrzył Marian Bizan. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krukowska Halina (2011). *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński*. Wyd. 2 popr. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- Krzyżanowski Julian (1961). *W świecie romantycznym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. *Masyssa i jego rola w „Irydionie”*. S. 259–282.
- Laforgue Pierre (2005). *Soleil noir d’„Aurélia”*. „Revue d’histoire littéraire de la France”, nr 4. S. 843–857.
- Larue Anne (2011). *La „Mélancolie” de Dürer dans la poésie du XIXe siècle. „Ekphrasis”, allégorie, logotype?* [online]. Dostęp: <http://annelarue.files.wordpress.com/2011/01/96-dorangeon.pdf> [17.03.2014].
- Lebois André (1957). *Vers une élucidation des „Chimères” de Nerval*. Paris: Archives des Lettres modernes.
- Le Parnasse contemporain* (1866). Paris: Lemerre.
- Ławski Jarosław (2006). *W romantycznym „mroku gwiazd”. Wyobraźnia katastroficzna Augusta Antoniego Jakubowskiego*. W: *Poezja i astronomia*. Red. Bogdan Burdziej, Grażyna Halkiewicz-Sojak. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK. S. 309–331.
- Martin Suzanne (1997). *Rêve initiatique à Pompéi: Nerval et le mythe du „dieu qui meurt”*. „Études françaises”, vol. 33, nr 2. S. 111–126.
- Maunder Edward Walter (1908). *The Astronomy of the Bible. An Elementary Commentary on the Astronomical References of Holy Scripture*. Londyn: T.S. Clark. *Eclipses of the Sun and Moon*. S. 118–129.

- Montandon Alain (2011). *Mélancolie de Théophile Gautier*. „Études Littéraires”, nr 3. S. 105–118.
- Nerval Gérard de (1856). *Les Filles du feu*. Paris: Michel Lévy frères.
- Nerval Gérard de (2012). *Śnienie i życie*. Przel. Ryszard Engelking, Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- Panofsky Erwin (1971). *Studia z historii sztuki*. Wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem Jan Białostocki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. *Trzy ryciny Albrechta Dürera: „Rycerz, Śmierć i Diabeł”, „Św. Hieronim w pracowni”, „Melencolia I”*. Przel. Stefan Amsterdamski. S. 276–284.
- Pniewski Dariusz (2014). *Przywłaszczenie i strata. Romantyczne transfiguracje Jezusa*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK. *Dziedzictwo „Mowy wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa” Jeana Paula Richtera*. S. 213–228.
- Schiaparelli Giovanni Virginio (1905). *Astronomy in the Old Testament*. Oxford: The Clarendon Press.
- Siwiec Magdalena (2012). *Oniryczne apokalipsy w genewskich fragmentach Krasieńskiego*. W: *Wokół Krasieńskiego*. Red. Małgorzata Sokalska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. S. 45–69.
- Słowacki Juliusz (1983). *Dzieła wybrane*. Red. Julian Krzyżanowski. Wrocław: Ossolineum.
- Stala Marian (1980). *Od czarnego słońca do ciemnego zwierciadła*. „Teksty”, nr 6. S. 105–121.
- Szargot Maciej (2009). *Kosmos Krasieńskiego*. Piotrków Trybunalski: Wydawnictwo Naukowe Piotrkowskie.
- Ślósarska Joanna (1994). *Mistyczne i archetypiczne obrazy kosmosu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper. „*Słońce przy wschodniej bramie*” W. Blake’a. S. 81–91.
- Śniedziewski Piotr (2012). *La Mélancolie ou la pensée discontinuée — le cas d’« Anhelli » de Juliusz Słowacki*. W: *Fiction de l’histoire. Formes et imaginaires de la rupture*. Red. Zbigniew Przychodniak, Piotr Śniedziewski. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. S. 53–61.
- Tuzet Hélène (1957). *L’image du Soleil Noir*. „Revue des Sciences humaines”, nr 88. S. 479–502.

Piotr Śniedziewski

THE IMAGE OF BLACK SUN IN SELECTED TEXTS OF POLISH
AND FRENCH ROMANTICS (RECONNAISSANCE)
(summary)

The article’s goal is an inquiry into the main contexts, in Polish and French Romanticism, for the metaphor of black sun; the metaphor belongs with images and themes clearly marked by the experience of melancholia. There was also a significant impact of astronomical fantasies which, perhaps surprisingly, were very popular in Romanticism. Another important reference point for the present text analysis is the Biblical tradition (related mainly to Old Testament books and The Revelation). However, it must be stressed that the popularity of the metaphor of black sun, both in France and in Poland, was undoubtedly fostered by the popularity of Dürer’s print *Melancholia I*, and Jean-Paul Richter’s famous *Speech of the Dead Christ*. In works by selected

authors, who represent the two language areas under discussion (including Gautier, Nerval, Słowacki, and Krasiński), it is possible to notice significant differences, which allow for asserting the existence of a different model of dissemination of the image of black sun. Inasmuch as French Romantics mostly approach the image in aesthetic and existential terms, the Polish authors clearly focus on metaphysical and historiographical approaches. It is also important that contrary to Biblical sources, where the image of black sun was often related to God's wrath or his intervention in earthly order, as in Last Judgement, and contrary to astronomical sources, which eliminated individual perspective and clearly strived for objective approach, the metaphor of black sun in texts by Romantic authors is mostly of anthropological quality; it is an image of the human being confronted by individually experienced transience (in the existential model, closer to French Romantics), or in confrontation with time of a community (historiosophic model, which dominates in texts by Polish Romantics).

Translated by Paweł Stachura

KEYWORDS

Black Sun; Saturn; Melancholy; Polish Romanticism; French Romanticism; Théophile Gautier; Gérard de Nerval; Juliusz Słowacki; Zygmunt Krasiński

Katia Vandendorre

LES INSPIRATIONS MAETERLINCKIENNES DANS L'ŒUVRE
DE BOLESŁAW LEŚMIAN

SŁOWA KLUCZOWE

Bolesław Leśmian; Maurice Maeterlinck; literatura polska; recepcja;
literatura belgijska; XX wiek; Młoda Polska

Quand la spécialiste Maria Barbara Stykowa utilise les termes « culte » et « mythe » (Stykowa 1983: 128) pour décrire la place de Maurice Maeterlinck dans la Jeune Pologne, elle mesure avec justesse l'ampleur d'un phénomène dont il reste encore difficile d'évaluer l'impact réel. Chaque nouvelle étude (Dziurzyński 2009; Vandendorre 2011) révèle en effet de nouvelles facettes de ce dialogue culturel qui, quoiqu'à son comble à l'époque moderniste, a des conséquences durables dans l'ensemble de la création poétique, théâtrale et picturale du XX^e siècle. Témoignant de l'importance des interactions entre la Pologne et la francophonie, la richesse et la complexité de la réception de l'écrivain belge s'explique notamment par le rôle qu'il a joué dans l'écriture de quelques unes des figures les plus influentes de la littérature polonaise du XX^e siècle, telles que Zenon Przesmycki, Stanisław Wyspiański, Stanisław Przybyszewski ou encore Bolesław Leśmian.

Katia Vandendorre — dr, Chargée de recherches FNRS, Faculté de Philosophie et Lettres, Université Libre de Bruxelles, Avenue F.D. Roosevelt 50, 1050 Bruxelles (Belgique), e-mail: kvdborre@ulb.ac.be.

Génie complexe, situé à la croisée de la Jeune Pologne et de l'entre-deux-guerres, c'est à ce dernier qu'est consacré le présent article. Alors que l'influence de Maeterlinck sur Leśmian apparaît comme une évidence, étant souvent évoquée par les critiques au détour des analyses de son œuvre, il n'existe pas d'étude systématique de cette question. C'est pourquoi nous tenterons ici d'offrir une première introduction à un sujet qui demande d'être examiné en profondeur. Tout en nous concentrant sur le volet théâtral, nous aborderons de façon assez large le contexte historique et biographique ainsi que les affinités théoriques et philosophiques pour terminer par un exemple concret attestant de cette influence présupposée, en l'occurrence *Le Violoniste possédé* (*Skrzypek opętany*, 1911–1912).

Contexte d'une rencontre inévitable

Dans la dynamique européenne de la culture moderniste, les chemins de Leśmian et de Maeterlinck se sont virtuellement croisés à de nombreuses reprises. Au fil des voyages et des lectures, Leśmian eut l'occasion de découvrir l'œuvre de son aîné sous des angles multiples, à différents moments de sa vie et de sa création. Quoiqu'elle ne se fût jamais réalisée physiquement, cette rencontre littéraire se produisit, semble-t-il, très tôt dans le parcours de « l'outsider » de la Jeune Pologne, puisque ce fut notamment sous l'influence de Maeterlinck que Leśmian écrivit ses premiers poèmes d'adolescent¹. Cette accointance se poursuivit pendant ses études de droit à l'Université nationale Taras-Chevtchenko de Kiev, où il fréquenta une bohème artistique et littéraire friande des écrits symbolistes européens, appréciant tout particulièrement ceux de l'écrivain belge (Łopuszański 2000: 37). Pendant cette dernière décennie du XIX^e siècle (1889–1900), Leśmian tissa donc avec la poésie de Maeterlinck un lien qui, quoique déjà fort, ne fit que gagner en intensité pendant les années qui suivirent.

Dès 1901, Leśmian se trouva dans un cadre favorisant une exploration encore plus approfondie de l'œuvre de Maeterlinck. Il rentra en Pologne à un moment où le pays connaissait une passion grandissante pour cet auteur, culminant notamment vers 1902–1903. Après la représentation mythique d'*Intérieur* dans la mise en scène de Tadeusz Pawlikowski en 1899 au Théâtre de la Ville de Cracovie — ayant associé Stanisław Wyspiański pour l'affiche et Stanisław Przybyszewski pour la conférence introductive —, l'intérêt pour le dramaturge belge n'avait fait que croître dans les milieux littéraires polonais. Les mises en scène

¹ « 1889 (selon d'autres sources 1886) — Le poète [Bolesław Leśmian] entame ses études au lycée classique, sur le boulevard Bibowski à Kiev. Il écrit des premiers vers sous l'influence d'Edgar A. Poe et de Maurice Maeterlinck. » (Kulik 2008: 210).

commençaient doucement à se multiplier et les traductions se mettaient littéralement à affluer. Après une seconde représentation du spectacle de Pawlikowski en 1901 au Théâtre de la Ville de Lvov, *Intérieur* céda le pas à d'autres pièces telles que *La Princesse Maleine*, *L'Intruse* et *Monna Vanna*, dont on dénombre respectivement une, deux et huit représentations rien qu'en 1902. Au même moment, des francophiles s'attelaient à la traduction de textes encore non traduits (*Agla-vaine et Sélysette*, *Les Aveugles*, *Le Trésor des humbles*, *La Sagesse et la destinée*, *La Vie des abeilles*, etc.), suivant des près les publications en cours de l'écrivain belge. Enfin, toujours en 1902, Ignacy Matuszewski fit définitivement asseoir le culte polonais de Maeterlinck en le comparant, dans *Słowacki et le nouvel art* (*Słowacki i nowa sztuka*, 1902), au poète-prophète romantique Juliusz Słowacki², reconnaissant qu'ils avaient en commun « un sens profond de l'unité de l'univers » (Matuszewski 1902: 282) et un mysticisme similaire³. Face à un tel triomphe, Leśmian ne pouvait échapper à cet engouement généralisé, d'autant que même son oncle Antoni Lange se révéla un fervent lecteur de Maeterlinck dont il traduisit *Joyzelle* en 1904, un an à peine après sa sortie en français.

Leśmian put d'autant moins être épargné par cet emballement qu'il noua, à partir de 1901, des liens étroits avec *Chimera* et son fondateur Zenon Przesmycki (Kulik 2008: 213), celui par lequel tout avait commencé. Maeterlinck n'aurait en effet jamais pu connaître un tel succès et susciter une telle effervescence en Pologne sans la personne de Miriam. En 1891, cet écrivain, critique et traducteur influent publia dans la revue *Świat* un essai sur Maeterlinck, intitulé « Maurice Maeterlinck et sa position dans la poésie belge contemporaine » (« Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej »). Ce texte, qui prétendait formuler une analyse critique digne de ce nom de l'œuvre de Maeterlinck⁴, devint bientôt un manifeste de l'art de la Jeune Pologne, au même titre que *Ballades et romances* (*Ballady i romanse*, 1822) d'Adam Mickiewicz pour le romantisme (Wasylewski 1930: VIII). De cette façon, le nom de Maeterlinck se vit associé à un des textes fondateurs de l'esthétique de l'époque (l'année de

² « Le culte de Słowacki, très vif à l'époque de la Jeune Pologne, a contribué à l'affermissement du culte du dramaturge belge. » (Stykowa 1983: 128).

³ « Comme nous le voyons, la ressemblance des idées mystiques de Maeterlinck avec les conceptions de Słowacki est frappante. On peut sans aucun doute trouver des différences, et même des différences fondamentales, dans les détails, dans le développement et dans la concrétisation artistique des croyances des deux poètes, mais le point de départ et le noyau de la doctrine qu'ils proclament sont les mêmes. » (Matuszewski 1902: 285).

⁴ Przesmycki se plaint de l'absence d'examen critique de l'œuvre de Maeterlinck et compte bien y remédier : « Malheureusement, à l'exception de quelques "jeunes" petits journaux français et belges, je n'ai trouvé aucune tentative similaire d'analyse fondamentalement critique. » (Przesmycki 1894: VI-VII).

sa sortie, 1891, coïncide d'ailleurs avec celle de la naissance de la Jeune Pologne). Une version élargie de cet essai fut rééditée en 1894, en préface des quatre pièces de Maeterlinck traduites pour la première fois en polonais par Przesmycki⁵.

Ayant fait la connaissance de Miriam en 1896 pendant ses études à Kiev, Leśmian eut très certainement ce fameux volume en main peu de temps après sa sortie. Seulement, le recueil ne gagna vraisemblablement en importance qu'après son retour à Varsovie en 1901, dans le contexte de sa réception enthousiaste au tournant des XIX^e et XX^e siècles, pour ensuite devenir un livre phare de sa bibliothèque. À partir de 1903, alors qu'il sillonnait l'Europe avec sa famille, se concentrant surtout la France et l'Italie, Leśmian entama une correspondance féconde avec Przesmycki, motivé tant par le besoin d'argent que par la soif de conseils de la part d'un homme qui était pour lui une « grande autorité littéraire » (Kulik 2008: 220). Nous pouvons supposer que ce rapprochement entre les deux hommes a indirectement favorisé une réception créative de Maeterlinck par Leśmian. Bien que plus tardifs, plusieurs éléments tendent à le confirmer. Dans le compte-rendu qu'il publia dans le *Kurier Warszawski* de 1910 au sujet de la représentation de *L'Oiseau bleu*, Leśmian évoquait en effet son admiration pour les « anciens chefs-d'œuvre de Maeterlinck », et surtout pour leur « langue pleine d'allusions et de surprises » (Leśmian 1959b: 156). Son intérêt pour Maeterlinck et surtout pour le Maeterlinck de son maître polonais se confirma un an plus tard : la version traduite par Przesmycki de *L'Intruse* fut présentée au Théâtre Artistique installé dans la Philharmonie de Varsovie, alors que Leśmian en était le metteur en scène pendant l'été 1911 (Rymkiewicz 2001: 355–356). Ces deux éléments ne sont toutefois que des détails à côté de l'impact réel de l'auteur belge sur les œuvres et les idées du génie leśmianien.

Des affinités fortuites ?

S'il l'on se concentre sur le seul texte de Leśmian ouvertement consacré à Maeterlinck, en l'occurrence son compte-rendu mentionné ci-dessus de *L'Oiseau bleu*, il est difficile d'imaginer que le dramaturge belge ait pu intriguer le poète polonais outre mesure, et encore moins l'influencer de façon substantielle. Leśmian s'y montre effectivement particulièrement sévère, ne voyant dans *L'Oiseau bleu* qu'un « conte naïf », un « avorton » dont « la simplicité excessive est devenue prétention, la naïveté exagérée — une coquetterie ratée, et la gentillesse déme-

⁵ La première traduction date de 1892 : *L'Intruse* est « polonisée » par Bronisław Laskowicki. En 1894, Zenon Przesmycki publie une traduction de *L'Intruse*, accompagnée des *Aveugles*, des *Sept Princesses* et de *Pelléas et Mélisande*.

surée — le tic-tac indifférent et ennuyeux d'une montre mal réglée » (Leśmian 1959b: 152–153). Maeterlinck n'en demeure pas moins une source d'inspiration déterminante pour Leśmian dont les écrits sont profondément imprégnés du théâtre, de la poésie et des essais du prix Nobel de 1911. Cette influence est d'ailleurs particulièrement marquée autour de 1909–1913 qui sont pour Leśmian des années de grande créativité. Se cristallisant précisément à cette époque, plusieurs aspects fondamentaux de son œuvre peuvent en l'occurrence être mis en relation avec la création maeterlinckienne, qu'il s'agisse de son utilisation du conte, de son théâtre ou de son symbolisme.

Concernant le volet théâtral, il serait erroné de se limiter à la réception de Maeterlinck pour comprendre tous les enjeux des conceptions de Leśmian, fortement imprégnées de celles d'Edward Gordon Craig, de Konstantin Stanislavskij et de Vsevolod Meyerhold, mais il serait tout aussi incorrect de ne pas prendre en compte son influence décisive au moment de la formulation des fondements de la dramaturgie leśmianienne dans les années 1909–1911⁶. Partant d'une insatisfaction causée par le théâtre contemporain, Leśmian veut, de la même manière que Maeterlinck, le réformer de fond en comble de manière à l'écarter du naturalisme qui domine la scène polonaise⁷. Pour ce faire, il commence son essai « Quelques mots sur le théâtre » (« Kilka słów o teatrze ») par une critique du lien devenu indéfectible qui unit le théâtre de l'époque avec la réalité qu'il tend à scrupuleusement reproduire. S'opposant à ce réalisme institutionnalisé, Leśmian proclame le théâtre comme un monde à part, régi par des lois qui lui sont propres et qui n'ont rien en commun avec la réalité : « Le théâtre a toujours été [...] un monde particulier et différent du réel. » (Leśmian 1959e: 201) Ce refus de l'illusion réaliste s'accompagne d'une volonté de pénétrer l'essence des choses :

Il existe pourtant un art qui n'aspire pas tant à *l'illusion* qu'à la pénétration directe des choses, au saisissement du beau vivant dans des bras vivants, ne désirant pas tromper mais s'émuouvoir et se remplir des frissons solennels de la fusion soudaine avec le mystère de la vie. Cet art fait directement, immédiatement, le plus simplement allusion au « tout », sans tendre vers aucune illusion astucieusement organisée, ne cherchant que ces détails qui ont le contact le plus proche et le plus étroit avec ce tout jamais compris ni saisi. (Leśmian 1959d: 181–182)

⁶ « Dans les années 1909–1911, les conceptions théâtrales de Bolesław Leśmian mûrissent sous l'influence de la dramaturgie de Maurice Maeterlinck et d'Edward G. Craig. » (Kulik 2008: 218).

⁷ « Ces derniers temps, toutefois, grâce à l'apparition en Occident et en Russie de quelques théâtres créatifs, le besoin d'une nouvelle scène s'impose avec de plus en plus de force et grandit de manière de plus en plus évidente. » (Leśmian 1959e: 201).

Rattachant ainsi son théâtre à l'art symboliste⁸ dont Maeterlinck est un représentant de premier plan d'après Przesmycki⁹, Leśmian positionne son théâtre de sorte qu'il fait inévitablement partie intégrante d'une métaphysique, c'est-à-dire d'une conception philosophique des principes premiers de l'être. Étudiée par de nombreux chercheurs (Sandauer 1985; Łapiński 1971; Stróżewski 1992), la métaphysique de Leśmian porte l'empreinte discrète de Maeterlinck, notamment dans son caractère moniste et sa terminologie :

Par rapport au mystère de la vie, il [l'homme] est un tout indivisible et insaisissable pour l'intellect. À chaque moment, il est autre. L'individualisme voit en l'homme une certaine perfection, un excès, un monde fermé sur lui-même qui a, de manière opposée, émergé de la *mare tenebrarum* généralisé, en vertu du *principum individuationis*. (Leśmian 1959a: 41)

La métaphysique de Leśmian se nourrissant néanmoins de différentes pensées, c'est surtout la relation qui unit sa littérature avec son système philosophique qui le place en lien étroit avec l'écrivain belge, dont la vision du monde a été marquée de façon décisive par le mystique brabançon Ruysbroeck l'Admirable (Maeterlinck 1999b: 265–289). Croyant en l'unité spirituelle entre le visible et l'invisible, entre le moi et l'univers, Maeterlinck perçoit le monde comme un tout. Plus que de traduire cette vision, l'art se doit de déjouer les apparences visibles des choses pour en pénétrer l'essence (Wieland-Bunston 1977: 21). Une grande œuvre doit donc exprimer à travers des symboles « une communion de vie qui rattache l'homme à son essence » (Wieland-Bunston 1977: 20), et ce de façon instinctive, inconsciente¹⁰. Assez similairement, Leśmian croit au pouvoir de l'instinct et en sa capacité à saisir l'essence, contrairement à l'intellect qui a une sphère d'action limitée au monde visible de la matière et qui n'a donc pas accès à l'essence de la vie (Leśmian 1959a: 36). Anti-intellectualistes et convaincus de la force symbolique de la création primitive, les deux écrivains attribuent donc un rôle actif à l'art et à l'écriture dans la reconquête de l'unité première.

⁸ « De la comparaison avec Maeterlinck, tirons encore un fil : celui qui mène au symbolisme. Le lien de Leśmian avec la poétique et le théâtre symboliste ne fait aucun doute. » (Stone 1985: 69).

⁹ « Le grand art, l'art fondamental, l'art immortel était et est toujours symbolique : derrière des analogies sensuelles, il cache les composantes de l'infini, il découvre des horizons infinis qui dépassent les sens. » (Przesmycki 1894: LXV).

¹⁰ « Je crois que tout ce qui ne sort pas des profondeurs les plus inconnues et les plus secrètes de l'homme, n'a pas jailli de sa seule source légitime. » (Maeterlinck 1999c: 454).

Par ailleurs, dans le cadre même de cette approche, tous les deux accordent une place centrale au conte. Issu de l'instinct, le conte est pour Leśmian un vecteur qui permet de percer le mystère de l'être :

Jamais avéré, toujours au-delà des parenthèses de la logique, comme brillant incidemment et de façon secondaire en marge de la vie empirique, ce conte joue toute-fois un rôle important dans notre pensée : le rôle de pont d'arc-en-ciel qui nous lie avec le domaine non logique de l'existence, avec le bord escarpé de ce mystère dont le visage ne ressemble pas au visage humain. Ce conte est toujours un produit — de l'intuition, de l'instinct, que la logique dit aveugles parce qu'ils ont des yeux d'une autre couleur qu'elle. Il voit ce qui en raisonnant logiquement devrait être invisible. (Leśmian 1959a: 31)

Cette vision du conte comme produit de l'instinct et de l'inconscient, remontant à une origine primitive, fait clairement écho aux idées de Maeterlinck :

Il est possible que les contes de fées qui remontent aux origines de l'homme soient des « anticipations » ou des souvenirs de la vie d'outre-tombe où tout, s'il faut en croire les spirites, est spiritualisé et obéit à la volonté ou à la pensée. (Maeterlinck 1999a: 236)

Maeterlinck trouve dans le conte un moyen de représenter sa conception irrationnelle du monde et de retrouver cet espace magique d'indivision, de « non-séparabilité entre l'être humain et l'Univers » (Gorceix 1999b: 10). Appréciant tout particulièrement les contes de fées allemands qui sont pour lui un véritable « symbole existentiel » (Gorceix 2005: 126), Maeterlinck les envisage comme des révélateurs des couches essentielles de l'être. En effet, Maeterlinck dit d'eux qu'ils « semblent la tapisserie de la vie, *vue à l'endroit*, avec toutes les forces et les causes réelles, inconnues dans les autres histoires, qui ne sont que *l'envers de Dieu* » (Maeterlinck 1977: 145).

L'importance du conte chez Maeterlinck et Leśmian se remarque entre autres dans leurs théâtres. La féerie qui les caractérise vient avant tout de leur refus de l'illusion réaliste : « Le théâtre a toujours été un lieu de prodiges et de merveilles, le temple d'événements soudains et inattendus : un monde particulier et dissemblable au réel. » (Leśmian 1959e: 201) Mais la féerie est aussi le résultat de l'intériorisation de l'action que Maeterlinck évoque en parlant du drame moderne :

Ce qui, dès le premier regard, caractérise le drame d'aujourd'hui, c'est d'abord l'affaiblissement et pour ainsi dire la paralysie progressive de l'action extérieure, ensuite

une tendance très nette à descendre plus avant dans la conscience humaine [...]. (Maeterlinck 1999e: 535)

Allant dans cette direction, Leśmian considère effectivement que le spectacle de théâtre est une émanation du metteur en scène¹¹ : « C'est pourquoi tout le spectacle exige une certaine distanciation qui, dans un sens scénique, restaurerait, au moyen du tableau suivant, ce lieu qu'occupent les rêves dans l'âme de l'auteur. » (Leśmian 1959c: 158). Le théâtre de Leśmian semble ainsi évoluer en parallèle avec celui de Maeterlinck, lequel est parfois appelé théâtre de l'âme ou théâtre du rêve, aspirant idéalement à incarner « *le temple du rêve* » (Maeterlinck 1999d: 457).

Même s'il faut envisager les idées de Leśmian et de Maeterlinck dans le contexte artistique et littéraire de leur époque, il est indéniable qu'ils ont bâti leur œuvre sur un socle conceptuel très similaire, tellement similaire qu'il semble impossible de n'y voir que de fortuites affinités. La coïncidence paraît encore moins plausible à voir la ressemblance des multiples conséquences résultant des fondements partagés : le statut de l'acteur, son remplacement éventuel par des marionnettes, la place de l'action, le problème de la jouabilité des pièces, la fatalité, la mort, le caractère indéfini de l'espace-temps, le schématisme du décor, etc. Cependant, pour vraiment se convaincre de l'influence de Maeterlinck sur Leśmian, rien de tel qu'un exemple concret.

Le drame maeterlinckien d'après Leśmian

Afin de mesurer l'impact de Maeterlinck sur la création leśmianienne, nous nous proposons d'examiner *Le Violoniste possédé* (*Skrzypek opętany*, 1911–1912), en concentrant notre analyse sur quelques aspects significatifs de ce « conte mimique en trois Visions ». Écrite en plein bouillonnement créatif, cette pièce atypique raconte l'histoire d'un triangle amoureux faisant interagir le violoniste Alaryel, son épouse Chryza et son amante la Rusalka. Le point de départ est la dramatique incapacité d'Alaryel à jouer du violon, cette impuissance traduisant l'affaiblissement de son amour pour sa femme. Mais bientôt, la vision de la Rusalka et du « chant qui luit sur l'habit féerique de la Rusalka de la Forêt » (Leśmian 1985a: 181) lui font retrouver sa vigueur musicale d'antan. Découvrant la liaison de son mari avec la nymphe, Chryza décide d'échanger son précieux violon contre une baguette magique. L'instrument maléfique de la Sorcière lui

¹¹ « Le théâtre c'est le metteur en scène, celui qui engendre le spectacle même, l'auteur des créations scéniques, celui qui arbitre les tâches théâtrales. » (Leśmian 1959d: 178).

permet de paralyser sa rivale et de l'étouffer ensuite de ses propres mains. Alors que le corps de la Rusalka est transporté au cimetière dans un cercueil de verre, Chryza rend à son époux désespéré le violon qu'elle a récupéré en échange de la clé en or égarée par sa rivale. Par son amour, Alaryel parvient toutefois à ressusciter sa bien-aimée, sa musique réveillant les morts de leurs tombes. Tout s'arrête brusquement, quand le musicien succombe à la morsure du Serpent Doré, libéré par la Sorcière grâce à la clé en or. Chryza ferme les yeux de son mari décédé.

Faisant écho à la vie amoureuse de Leśmian¹², cette histoire fait étrangement penser à *Pelléas et Mélisande* (1892) qui s'achève tragiquement par le meurtre de Pelléas et la mort de Mélisande, blessée dans son cœur par l'acte criminel de Gollaud. Tout en inversant le rapport homme-femme (un homme avec deux femmes au lieu de deux hommes avec une femme), Leśmian reprend le triangle amoureux ainsi que l'union des amants dans la mort. Ces sujets étant répandus dans la culture universelle, ce n'est pas tant la thématique que son traitement particulier qui laisse supposer que Leśmian se réfère effectivement à *Pelléas et Mélisande*. Alors qu'il crée *Le Violoniste possédé* sur la base des conceptions théâtrales élaborées à la même époque sous l'influence de Maeterlinck, Leśmian ne s'approprie pas seulement le drame maeterlinckien, mais il semble vouloir le pousser à son extrême, dépassant largement la simple parenté thématique.

Dans *Les Projets du théâtre intime de la mort (Projekty intymnego teatru śmierni)*, (2009), Katarzyna Fazan met en parallèle le rêve chez Leśmian et Maeterlinck, invoquant son omniprésence dans les contes mimiques¹³. Pour expliquer cette parenté entre les deux auteurs, la chercheuse se réfère d'ailleurs à l'essai de Przesmycki sur l'écrivain belge et plus spécifiquement à sa mise en évidence du « tableau-vision tiré des rêves ou de l'inconscient » (Fazan 2009: 201) comme noyau fondamental de la création symboliste : « Les œuvres de Maeterlinck sont des tableaux aux distances infinies, où ondule une pensée invisible, insaisissable comme l'espace et n'ayant, tout comme lui, pas de limite. » (Przesmycki 1894:

¹² « Celina Sunderland est aussi présente en permanence dans la vie du poète. Les motifs des pièces mimiques (les personnages de la femme et de la maîtresse), les souvenirs des connaissances (Glinka), la correspondance (la lettre de Lange) démontrent que la liaison du poète est devenue publique. » (Łopuszański 2000: 201).

¹³ « Dans les pièces mimiques, de nombreuses fonctions ont été attribuées au rêve : en tant que "vision", il construit le modèle du monde scénique, l'auteur "dispose" d'une capacité à rêver, de même que son *alter ego* dans l'œuvre, le héros principal. Des éléments impersonnels du drame, tels que les sons et les couleurs, peuvent aussi rêver. La Rusalka devient un rêve personnifié qui lie le héros avec le mystère de la forêt. (Son entrée dans le monde représenté-rêve introduit une composition enchâssée : la Rusalka est un rêve dans le rêve.) Le rêve est un événement enlacé dans le cours de l'action. Dans les précédentes œuvres lyriques ainsi que dans les contes mimiques, nous avons affaire à un univers sémantique lié au concept de rêve. » (Fazan 2009: 201).

XLIV–XLV). Fondant le « *temple du rêve* » de Maeterlinck, ces tableaux issus des rêves sont, d'après Przesmycki, un moyen de suggérer l'essence : « Maeterlinck est un peintre-visionnaire : ses tableaux ne nous expriment aucune idée qui se dessine clairement, mais ils ouvrent à nos pensées des horizons incommensurables. » (Przesmycki 1894: XLV). Même si Leśmian fait interagir le visuel avec une forte composante musicale, son *Violoniste possédé* porte l'empreinte de cette conception maeterlinckienne de la vision révélatrice et de la pensée par image¹⁴, notamment dans la représentation onirique de la Rusalka qui incarne « la personnification du mystère » (Fazan 2009: 190), décrite par l'auteur comme « le Mystère révélé et précédé d'une lumière changeante » (Leśmian 1985a: 190). Organisé autour de trois « Visions », *Le Violoniste possédé* s'inscrit dès lors dans le sillage du théâtre du rêve de Maeterlinck, et assoit ainsi un théâtre féerique en contradiction avec le réalisme dominant : « Les drames mimiques de Leśmian construisent de manière décidée une antithèse du théâtre en tant que reflet de la réalité, du drame en tant que tableau vraisemblable de la vie. » (Fazan 2009: 204). En d'autres termes, Leśmian réussit à concrétiser les postulats dramaturgiques qu'il formule alors sous l'emprise des idées maeterlinckiennes.

Tandis que Leśmian est en train de réaliser son propre programme théâtral au travers de ses pantomimes, il continue d'intégrer des inspirations extérieures, théoriques ou purement littéraires. D'autres aspects du *Violoniste possédé* méritent ainsi d'être mis en relation avec l'œuvre et les conceptions de Maeterlinck, et plus particulièrement avec *Pelléas et Mélisande*. L'un d'eux concerne le schématisme extrême des personnages de la pièce. Le choix d'associer dans une pantomime la tradition du conte avec celle de la *commedia dell'arte* (encore plus visible dans la première version intitulée *Pierrot et Colombine* [*Pierrot i Kolombina*, 1910]) a pour effet d'accentuer l'artificialité des rôles. Quoiqu'il faille y voir une convergence avec « le rêve si important à cette époque de l'acteur idéal incarné dans la marionnette » (Stone 1985: 16), le rapprochement avec les personnages maeterlinckiens paraît évident, d'autant que ses conceptions sur le sujet sont présentées par Przesmycki comme la base de sa dramaturgie symboliste (Przesmycki 1894: LIX–LX). Voyant une antinomie entre le symbole du chef-d'œuvre théâtral et sa réalisation humaine¹⁵, Maeterlinck estime

¹⁴ « Tout comme le metteur en scène de Leśmian, Maeterlinck devait posséder une imagination primitive reposant sur la pensée par images, la visualisation du tableau avant, voire même à la place de l'abstraction et des formules auxquelles la réalité est trop souvent réduite. Cette capacité à penser par images, ce lien avec la métaphysique distinguent sa conception du metteur en scène des autres, surtout de ses incarnations polonaises. » (Stone 1985: 69).

¹⁵ « La scène est le lieu où meurent les chefs-d'œuvre, parce que la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments *accidentels* et *humains* est antinomique. Tout chef-d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme. Il y a divergence inin-

qu'il faut écarter l'homme de la scène¹⁶ pour le remplacer par des figures désincarnées, à l'image des poupées de cire¹⁷. Maeterlinck propose ainsi un nouveau type de personnage représentant « des incarnations symboliques du Destin » : « Ils sont “plats” — linéaires ou picturaux —, en tous cas “superficiels”. » (Stykowa 1997: 138). Alors que le lien avec les théories de Craig demeure incertain¹⁸, d'autant que Leśmian ne va pas jusqu'à se passer des acteurs au profit de marionnettes, la comparaison avec les personnages maeterlinckiens paraît pertinente. Ne devant leur action qu'à des forces invisibles, sans aucune motivation psychologique, ils sont le jouet du destin : « [...] l'homme — objet et source du conflit — reste passif, [...] soumis dans *Le Violoniste possédé* à l'action de forces transcendantes, mystérieuses, ne laissant pas la place à des décisions conscientes. » (Szpakowska 1984: 90). Les personnages du *Violoniste possédé* ressemblent ainsi à ceux de *Pelléas et Mélisande* que Maeterlinck décrit comme « des somnambules un peu sourds, constamment attachés à un songe pénible » (Gorceix 1994: 11).

La réduction des personnages de *Pelléas et Mélisande* à des archétypes traduit une économie générale des outils dramatiques, à laquelle Leśmian souscrit totalement dans *Le Violoniste possédé*. Dans les deux pièces, les décors sont extrêmement minimalistes et sont centrés sur une habitation (un château dans *Pelléas et Mélisande*, une chaumière dans *Le Violoniste possédé*), perturbée par un amour venu de la forêt (Golaud rencontre Mélisande dans la forêt, la Rusalka vient de la forêt). Par ailleurs, les deux textes se caractérisent par une « absence quasi totale d'action » (Gorceix 1994: 11). Dans le conte mimique de Leśmian, la traditionnelle division en « actes » est d'ailleurs remplacée par des « Visions », ce qui souligne un état contemplatif au détriment d'une action.

terrompue entre les forces du symbole et celles de l'homme qui s'y agite. [...] Les Grecs n'ignorèrent pas cette antinomie, et leurs masques que nous ne comprenons plus ne servaient qu'à atténuer la présence de l'homme et à soulager le symbole. » (Maeterlinck 1999d: 461).

¹⁶ « Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène. [...] L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais ; mais l'absence de l'homme me semble indispensable. » (Maeterlinck 1999d: 462).

¹⁷ « Il est difficile de prévoir par quel ensemble d'êtres privés de vie il faudrait remplacer l'homme sur la scène, mais il semble que les étranges impressions éprouvées dans les galeries de figures de cire, par exemple, auraient pu nous mettre sur les traces d'un art mort ou nouveau. Nous aurions alors sur la scène des êtres sans destinées, dont l'identité ne viendrait plus effacer celle du héros. Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires ; et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel. L'effroi qu'inspirent ces êtres, semblables à nous, mais visiblement pourvus d'une âme morte, vient-il de ce qu'ils sont absolument privés de mystère ? » (Maeterlinck 1999d: 462-463).

¹⁸ « Je ne sais pas s'il est permis de lier les conceptions de Leśmian directement avec le célèbre article de Craig sur “L'acteur et la surmarionnette”. » (Stone 1985: 71).

En termes de sobriété, Leśmian va même plus loin que son aîné, puisqu'il écrit littéralement une pantomime, c'est-à-dire un spectacle muet, entièrement dénué de mot¹⁹. Privé de dialogue, le texte n'est composé que de didascalies, placées à côté des noms des personnages pour décrire leur action et au début de chaque vision pour camper le décor. Par ce mutisme scénique, Leśmian semble réaliser un idéal du théâtre maeterlinckien qui est à son comble dans *Pelléas et Mélisande*. Paul Gorceix y note en effet une « réduction du dialogue à son expression la plus simple au profit de la suggestion » (Gorceix 1994: 10). Le critique précise cette idée dans un article ultérieur :

L'ambition de Maeterlinck réside dans la réduction draconienne du texte, là où le dialogue est ramené à son expression minimale, la plus fruste. Cela, en fonction de l'effet sur le spectateur, car son pari, c'est d'obtenir l'impact le plus fort sur celui-ci, au moyen d'une histoire elle-même restreinte jusqu'aux limites de la vacuité. (Gorceix 1999a: 439)

Maeterlinck a évoqué son amour de l'extrême simplicité à de nombreuses reprises, notamment en parlant d'un petit *Lied* d'Heinrich Heine intitulé « C'est un mauvais temps » (« Das ist ein schlechtes Wetter »)²⁰. C'est néanmoins Vsevolod Meyerhold qui a mis en évidence ce trait caractéristique du théâtre de Maeterlinck, en se basant précisément sur *Pelléas et Mélisande* :

Toute œuvre dramatique comporte deux dialogues : l'extérieur — nécessaire — qui consiste en paroles accompagnant et expliquant l'action ; et le dialogue intérieur que le spectateur surprendra non dans les répliques mais dans les pauses, non dans les cris mais dans les silences, non dans les tirades mais dans la musique de mouvements plastiques. [...] Maeterlinck construit le dialogue "extérieur nécessaire" de façon à n'attribuer à ces personnages qu'un minimum de paroles avec un maximum de tension. (Meyerhold 1963: 31–32)

Gorceix a, pour sa part, insisté sur la pertinence et l'importance de l'interprétation du célèbre metteur en scène russe : « Il [le commentaire de Meyerhold] nous confirme que le dessein du poète-dramaturge va dans le sens de la simplicité,

¹⁹ « [...] car si quelqu'un voulait mettre en scène *Le Viloniste possédé* en respectant scrupuleusement les indications de l'auteur, ce serait quand même un spectacle muet. » (Szpakowska 1994: 92).

²⁰ « Le temps est mauvais, il pleut, il vente, il neige. Quelqu'un est à une fenêtre et regarde dans l'obscurité. Une petite lumière solitaire s'éloigne lentement. C'est une petite vieille avec sa lanterne qui boite là-bas de l'autre côté de la rue. Elle a probablement acheté de la farine, du beurre et des œufs. Elle veut faire un gâteau pour sa grande fille qui est assise, à la maison, dans le fauteuil, et cligne les yeux en regardant la lumière, tandis que ses boucles d'or tombent le long de son visage. Et c'est tout. Il n'y a rien, et néanmoins ce petit poème me sembla toujours plus menaçant que tout autre. » (Maeterlinck 1985: 40).

voire de la nudité. Art de la litote, aimerait-on dire, qui vise à faire entendre le plus en disant le moins. » (Gorceix 1999a: 439). À l'appui de sa réflexion, Gorceix convoque une autre citation éloquente de Meyerhold qui estime que Maeterlinck « veut que l'on monte ses drames *avec la plus grande simplicité, afin de ne pas empêcher l'imagination du spectateur de compléter leur caractère allusif* » (Meyerhold 1973: 106). Ainsi, Meyerhold confirme l'idéal maeterlinckien de simplicité, censé s'incarner dans un théâtre de la suggestion, impliquant une réduction de tous les ressorts dramatiques, y compris le langage²¹. Animé par ce même souci de l'effet produit sur le spectateur, comme en témoignent ses remarques à la fin du texte (Leśmian 1985b: 232–236) et son essai « Les mystère du spectateur et du spectacle » (« Tajemnice widza i widowiska », 1909), Leśmian inscrit ainsi *Le Violoniste possédé* dans le prolongement direct de *Pelléas et Mélisande*, dont il tend à surpasser l'idéal de sobriété au nom de la suggestivité.

Qu'il s'agisse du théâtre, de la poésie ou des conceptions théoriques, les liens entre Leśmian et Maeterlinck abondent. Une simple comparaison succincte du *Violoniste possédé* avec *Pelléas et Mélisande* révèle des similarités frappantes, et surtout fondamentales entre ces deux figures modernistes qui tendent vers un théâtre d'un minimalisme extrême. En optant pour la pantomime, Leśmian veut, semble-t-il, dépasser son modèle gantois qui, tout en accordant une place centrale au silence dans ses pièces, n'a jamais passé le pas d'un théâtre totalement muet. Bien que ce rapprochement pose une série d'autres questions, dont le rôle joué par Meyerhold dans l'appropriation leśmianienne de ce type de théâtre²², le conte mimique constitue une base tangible de ce dialogue belgo-polonais, déjà suggéré par des éléments historiques et biographiques ainsi que des influences philosophiques avérées. Mais dans cette littérature qui a soif de vérité ultime, c'est avant tout l'ombre de poète-dramaturge flamand qui se ressent dans l'incomplétude des univers suggérés, à peine évoqués, à l'image des relations qui unissent les deux pays.

BIBLIOGRAFIA

Dziurzyński Dariusz (2009). *La réception de Maeterlinck dans la Jeune Pologne*. „Slavica Bruxellensia” 2009, nr 4. Dostęp: <http://slavica.revues.org/264>.

²¹ « Le travail du dramaturge dans le sens de l'extrême réduction concerne principalement le texte. Il repose sur le refus du langage discursif et décryptable au profit de l'image et de l'analogie, de l'expression indirecte et de la discontinuité de la parole. » (Gorceix 1994: 19).

²² Dans son introduction aux contes mimiques de Leśmian, Rochelle H. Stone évoque l'influence de Meyerhold. (Stone 1985: 84).

- Fazan Katarzyna (2009). *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gorceix Paul (1994). „*Pelléas et Mélisande*”. Vsevolod Meyerhold et le Théâtre de la convention. W: *Pelléas et Mélisande*. Red. Angelet Christian. Gand: Fondation Maurice Maeterlinck. S. 9–25.
- Gorceix Paul (1999a). *Introduction. Sur le théâtre*. W: Maeterlinck Maurice. *Œuvres I. Le réveil de l'âme : poésie et essais*. Bruxelles: Complexe. S. 437–452.
- Gorceix Paul (1999b). De „*La Princesse Maleine*” à „*La Princesse Isabelle*”. *Essai sur le théâtre de Maeterlinck*. W: Maurice Maeterlinck. *Œuvres II : théâtre I*. Bruxelles : Complexe. S. 1–76.
- Gorceix Paul (2005). *Maeterlinck. L'arpenteur de l'invisible*. Bruxelles: Le Cri.
- Kulik Adam Wiesław (2008). *Leśmian, Leśmian... Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Leśmian Bolesław (1959a). *Szkice literackie*. Red. Jacek Trznadel. Warszawa: PIW. *Z rozmyślań o Bergsonie*. S. 29–44.
- Leśmian Bolesław (1959b). *Szkice literackie*. Red. Jacek Trznadel. Warszawa: PIW. „*Ptak niebieski*” *Maurycego Maeterlincka*. S. 152–157.
- Leśmian Bolesław (1959c). *Szkice literackie*. Red. Jacek Trznadel. Warszawa: PIW. „*Meleager*” *Stanisława Wyspiańskiego*. S. 157–159.
- Leśmian Bolesław (1959d). *Szkice literackie*. Red. Jacek Trznadel. Warszawa: PIW. *O sztuce teatralnej*. S. 177–185.
- Leśmian Bolesław (1959e). *Szkice literackie*. Red. Jacek Trznadel. Warszawa: PIW. *Kilka słów o teatrze*. S. 200–206.
- Leśmian Bolesław (1985a). *Skrzypek opętany*. Warszawa: PIW.
- Leśmian Bolesław (1985b). *Skrzypek opętany*. Warszawa: PIW. *Uwagi autorskie*. S. 232–236.
- Łapiński Zdzisław (1971). *Metafizyka Leśmiana*. W: *Studia o Leśmianie*. Red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński. Warszawa: PIW. S. 40–52.
- Łopuszański Piotr (2000). *Leśmian*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Maeterlinck Maurice (1977). *Le « Cahier bleu »*. Gand: La Fondation Maurice Maeterlinck.
- Maeterlinck Maurice (1985). *Introduction à une psychologie des songes*. Bruxelles: Labor.
- Maeterlinck Maurice (1999a). *Œuvres I. Le réveil de l'âme : poésie et essais*. Bruxelles: Complexe. *Devant Dieu*. S. 229–238.
- Maeterlinck Maurice (1999b). *Œuvres I. Le réveil de l'âme : poésie et essais*. Bruxelles: Complexe. *Ruysbroeck l'Admirable*. S. 265–289.
- Maeterlinck Maurice (1999c). *Œuvres I. Le réveil de l'âme : poésie et essais*. Bruxelles: Complexe. *Confession de poète*. S. 453–456.
- Maeterlinck Maurice (1999d). *Œuvres I. Le réveil de l'âme : poésie et essais*. Bruxelles: Complexe. *Menus propos. Le théâtre*. S. 457–463.
- Maeterlinck Maurice (1999e). *Œuvres I. Le réveil de l'âme : poésie et essais*. Bruxelles: Complexe. *Le drame moderne*. S. 535–542.
- Maeterlinck Maurice (1999f). *Œuvres II : théâtre I*. Bruxelles : Complexe.
- Matuszewski Ignacy (1902). *Słowacki i nowa sztuka (Modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Meyerhold Vsevolod (1963). *Le Théâtrethéâtral*. Paris: Gallimard.

- Meyerhold Vsevolod (1973). *Écrits sur le Théâtre — tome I : 1891–1917*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'Homme.
- Przesmycki Zenon (1894). *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*. W: Maeterlinck Maurice. *Wybór pism dramatycznych*. Red. Zenon Miriam Przesmycki. Warszawa: S. Lewental.
- Rymkiewicz Jarosław Marek (2001). *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Sandauer Artur (1985). *Filozofia Leśmiana (eksperyment krytyczny)*. W: Sandauer Artur. *Pisma zebrane — t. 1: Studia o literaturze współczesnej*. Warszawa: Czytelnik. S. 499–516.
- Stone Rochelle H. (1985). *Wstęp*. W: Leśmian Bolesław. *Skrzypiek opętany*. Warszawa: PIW.S. 5–126.
- Stróżewski Władysław (1992). *Metafizyka Leśmiana*. „Ruch Literacki” 1992, nr 1–2. S. 1–25.
- Stykowa Maria Barbara (1983). *Maeterlinck w Młodej Polsce. Mit dramaturga*. W: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*. Red. Irena Sławińska, Maria Barbara Stykowa. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Stykowa Maria Barbara (1997). *Belgijski teatr symboliczny w Polsce. Recepcja i inspiracje*. W: *Młoda Polska. Bruksela-Kraków 1890–1920*. Red. Paul Aron, Stanisława Krzysztofowicz-Kozakowska. Bruksela: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Szpakowska Małgorzata (1984). *Klechdy cmentarne Leśmiana*. „Dialog” 1984, nr 1. S. 90–97.
- Vandenborre Katia (2011). *La réception picturale et poétique de Maeterlinck en Pologne : Witold Wojtkiewicz et Jerzy Harasymowicz*. „Textyles” 2011 nr 4. S. 115–128.
- Wasylewski Stanisław (1930). *Ostatnia kwadra Maeterlincka*. W: Maeterlinck Maurice. *Ścieżkami wzwyż*. Przeł. Franciszek Mirandola. Poznań: Wydawnictwo Polskie R. Wegnera.
- Wieland-Bunston Joanne (1977). *Introduction*. W: Maeterlinck Maurice. *Le « Cahier bleu »*. Gand: La Fondation Maurice Maeterlinck.

Katia Vandenborre

MAURICE MAETERLINCK'S INSPIRATIONS
IN BOLESŁAWLEŚMIAN'S WORK
(summary)

The present article has to be understood as a first introduction on Maurice Maeterlinck's influence on Bolesław Leśmian's work in general. The topic being quite broad, the focus is on theater and more precisely on the connection between *Pelleas and Melisande* (1892) and *Possessed Violin Player* (1911–1912). In order to understand this intertextual parallel, biographical and historical context as well as theoretic and philosophical relations is also examined in the first and the second parts of the article. The comparison reveals striking connections, relying mainly on theater which aims to be exclusively suggestive.

KEYWORDS

Bolesław Leśmian; Maurice Maeterlinck; Polish literature; reception;
Belgian literature; 20th century; Young Poland

Dorota Walczak-Delanois

SZTUKA POETYCKA MARIANA PANKOWSKIEGO —
MIĘDZY ŻYWIŁEM POLSKIM I FRANKOFOŃSKIM

*Mieszkańcom Sanoka, a zwłaszcza: Jadzi, Jance, Małgosi, Januszowi,
Leszkowi, Piotrowi, Tomkowi, Wiesławowi, Wojtkowi —
w podziękowaniu za niezwykle gościnę i ważne rozmowy*

SŁOWA KLUCZOWE

Marian Pankowski; Sanok; Bruksela; matka; poezja; wiersz; tłumaczenie;
język francuski; zmysły; ciało; obraz

Twórczość Mariana Pankowskiego (1919–2011), bogata i różnorodna, zawiera w sobie zmagania z wieloma gatunkami literackimi i praktykę we wszystkich rodzajach literackich. Jednak nieczęsto pisze się o poezji Mariana Pankowskiego, a jeszcze rzadziej do niej powraca¹. Powodów jest kilka. Zwykle wiąże się poetycką twórczość autora z początkami jego pisarstwa, z juveniliami. Pomija się ją lub nie przykładą zbyt dużej wagi do trwałej, lirycznej pasji autora w obliczu jego obfitego, dojrzałego prozatorskiego i dramatycznego dzieła. Ponadto jego wiersze

Dorota Walczak-Delanois — prof., Faculté de Lettres, Communications et Traduction, l'Université Libre de Bruxelles, Avenue F. D. Roosevelt 50, 1050 Bruxelles (Belgique); e-mail: Dorota.Walczak@ulb.ac.be.

¹ Wiele wiadomości na ten temat zawiera wywiad z Marianem Pankowskim, opublikowany w pierwszym numerze pisma « Slavica Bruxellensia » www.slavica.revues.org.

przegrywają ilościowo w zestawieniu z resztą twórczości. Także zmiany w polityce redakcyjnej paryskiej „Kultury” i meandry dysputy Giedroyc² — Pankowski — Miłosz³ przystopowały na moment poetycką energią pisarską, choć przecież zarówno debiut autora z Sanoka, jak i pierwsza zdobyta nagroda związane są właśnie z utworami poetyckim i z żywiołem lirycznym.

Najlepiej wypowiadał się w prozie i dramatach — tam, gdzie największą rolę odgrywa ludzkie gadanie, żywiołowe, niepowstrzymane, spuszczone z uwięzi. Gadanie było dla niego aktywnością najsilniejszą i najważniejszą w ludzkim życiu, bo erotyczną. Dlatego jego pisanie to uwodzenie. Może dzięki temu pozostał najmłodszym spośród najstarszych. (Czapliński 2011a)

— pisze Przemysław Czapliński o twórczości autora *Matugi*; a jednak, w tymże artykule, będę argumentować zasadność odczytywania na nowo nie dość znanej poetyckiej sylwetki twórczej Pankowskiego i przywoływania jego wierszy na naukową wokandę, ponieważ poezja — także w najszerszym z możliwych znaczeń — kształtuje, w przypadku Pankowskiego, zarówno pisarza, wspaniale poruszającego się w polszczyźnie i we francuszczyźnie, jak i estetę wrażliwego na brzydotę i piękno ludzi oraz świata. W jego poezji, w przeciwieństwie do prozy, nie ma ani „gadania”, ani „przegadania”, choć zapewne jest chęć uwiedzenia czytelnika. Oprócz szczególnej dbałości o ekspresję (wspólnej wszystkim uprawianym przez autora rodzajom literackim) — jest w poezji Pankowskiego obecny awangardowy „wstyd uczuć”. Poetycki talent Pankowskiego nie objawia się jedynie w długo szlifowanej formie, ale także w intuicji i bardzo przenikliwym spojrzeniu, którym ogląda świat oraz w bardzo bogatym i precyzyjnym słownictwie lirycznym. Zauważa to między innymi Jacques de Decker — jeden z czołowych krytyków literackich Belgii (de Decker 1997: 28) czy pisząca o Pankowskim jako o „poecie przeklętym” Renata Gorczyńska w swej recenzji *Matugi* dla paryskiej „Kultury” (Gorczyńska 1998: 158–163). Wreszcie na pisarską biografię Mariana Pankowskiego wpływa ciągła lektura wierszy poetów bardzo różnych: od Jana

² Stosuję tutaj jedną z możliwych ortografii nazwiska, do której był przywiązany jego posiadacz.

³ Marian Pankowski wbrew zakazom emigracyjnych organizacji i środowiska paryskiej „Kultury” drukował w kraju swoje utwory i regularnie w Polsce bywał. Mimo że był laureatem nagrody „Kultury” za tom poetyckiej prozy *Smağła swoboda* (1955), skazany został przez redakcję na nieobecność; zarówno „Kultura”, jak i „Wiadomości” londyńskie przestały regularnie drukować teksty pisarza. Dokładniej relacja tego fragmentu biografii Mariana Pankowskiego w: (Goddeeris 2003: 52–56). Część tego artykułu pt. „Kultura” i Belgia w polskim tłumaczeniu Tomasza Chomiszczaka w: Goddeeris 2005: 37–41.

Kochanowskiego po Tymoteusza Karpowicza, od Apollinaire'a po René Chara. Inny wymiar poetyckiego zaangażowania Mariana Pankowskiego stanowi redagowanie „polskiego” numeru „Le Journal des Poètes” (1957)⁴. Pankowski będzie także członkiem komitetu organizacyjnego i założycielskiego Biennale Poezji w Knokke, tego samego, na które będą przyjeżdżać później m.in.: Julian Przyboś, Tadeusz Różewicz i Wisława Szymborska.

Wszystkie te lektury i podejmowane w związku z upowszechnianiem poezji działania, a przede wszystkim pisanie własnych wierszy, uczynią z Mariana Pankowskiego prawdziwego konesera słowa lirycznego, na podstawie którego przez lata, z pracowitością i wytrwałością buduje swój twórczy autoportret. Dodajmy, że większość tomików poetyckich powstała poza Polską, a francuskojęzyczne tomiki Pankowskiego, w przeciwieństwie do prozy i dramatów, nie były przekładane przez wiernych mu tłumaczy na język polski⁵, ale tworzone bezpośrednio w języku Moliere’a.

Przypomnijmy poetyckie początki jego twórczości: Marian Pankowski debiutuje w 1938 roku w 48 numerze lwowskich „Sygnałów” wierszem *Czytanie w zieleni*. Pozostaje wówczas pod silnym wrażeniem poezji Skamandrytów, a zwłaszcza Juliana Tuwima, którego poezję będzie czytać i podziwiać przez całe życie, a który będzie także oceniać jego wiersze. Po wojnie tenże sam Tuwim, jako autor trzymanego przez Pankowskiego w ręku tomiku, pomoże mu w początkalności u dentysty w Brukseli nawiązać rozmowę z przyszłą żoną Reginą⁶. Również wybór twórczości Bolesława Leśmiana na główny przedmiot rozprawy doktor-

⁴ Marian Pankowski tu drukuje swoje przekłady wierszy m.in.: Mirona Białoszewskiego, Jana Brzękowskiego, Bohdana Czaykowskiego, Jerzego Ficowskiego, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Jerzego Harasymowicza, Zbigniewa Herberta, Pawła Hertzta, Jana Lechonia, Bolesława Leśmiana, Leopolda Staffa, Kazimierza Wierzyńskiego, Juliana Przybosia, Tadeusza Peipera, Czesława Miłozza, Adama Ważyka i Mieczysława Jastruna.

⁵ Jak wspomina Stanisław Barć (Barć 1991: 50), Pankowski na prośbę i na potrzeby pisanej przez Barcia książki, przetłumaczył swe wiersze francuskojęzyczne na polski sam w 1982 r. — pierwszy tomik, i w 1983 r. — drugi tomik. Część z tych wierszy ukaże się później, w 1958 r., w zbiorze *Sto mil przed brzegiem*, oraz w 1993 r. w zbiorze *Zielnik złotych śniegów*. Analiza porównawcza tych tekstów sugeruje raczej rodzaj pisania „na nowo” po polsku owych wierszy przez Mariana Pankowskiego; niektóre ze swoich francuskojęzycznych wierszy Marian Pankowski pominął. Zdarza mu się także dokonywać redukcji wersów. Za zgodą córki Mariana Pankowskiego, Danieli Pankowskiej, autorka niniejszego artykułu kończy pracę nad tłumaczeniami francuskojęzycznych wierszy Pankowskiego.

⁶ Marian Pankowski opowiada o tym w ramach wieczoru autorskiego, zorganizowanego w 2005 roku na Université Libre de Bruxelles przez autorkę niniejszego artykułu i Alaina Van Crugtena. Materiały z tego wieczoru, między innymi opowieść o brukselskich początkach, ukażą się wkrótce w osobnej książce poświęconej poezji Mariana Pankowskiego.

skiej⁷ jest niezwykle i ambitny, jeśli wziąć pod uwagę kontekst brukselskiej slawistyki, gdzie jego doktorat powstaje pod kierunkiem Claude'a Backvisa, znawcy literatury staropolskiej. Przez całe swoje pisarskie życie Marian Pankowski będzie się przyznawał do nazwisk szczególnych (Jan Kochanowski, Julian Tuwim, Bolesław Leśmian, Julian Przyboś, Tadeusz Różewicz) i przez całą swą karierę pedagoga kultywować będzie rytuał zapamiętywania wierszy: najpierw uczenie się ich prywatnie na pamięć, a następnie publiczną, w ramach wykładów, recytację, co pozwala mu także dobrze usłyszeć brzmienie wiersza. Odczytywanie wierszy na głos będzie również dla jego własnych wierszy jednym z weryfikatorów poziomu tekstu.

Osobne źródło inspiracji poetyckiej i kształtowania sylwetki poety stanowi dzieciństwo nad Sanem oraz Muza, przywoływana przez Pankowskiego wielokrotnie — jego matka. O jej soczystym i trafnym języku, opisującym świat codzienności domowej i ogrodowej Pankowski będzie wspominał często, powołując się na jej listy i na swoje wspomnienia rozmów i matczynych opowieści⁸. To jej, między innymi, zadedykuje swój pierwszy tomik *Pieśni pompejańskie*, wydany w Brukseli, tuż po wojnie, w 1946 roku:

Matko — Twym rękóm, które znają szorstkość
 szorowanych podłóg,
 a dla mnie są jak bazy sanowej łożyny;
 i ponad Karpaty, poprzez Europę
 błogosławią syna —
 książkę posyłam⁹.

(Pankowski 1946: 5; *Dedykacja*)

Matka zaistnieje niejednokrotnie w cytacie, w przywołaniu „dosłownym”, które będzie budować obraz metaforyczny na równi z innymi elementami wiersza, tak jak się to dzieje w wierszu pt. *Wieczór przy ulach* (Pankowski 1946: 21).

⁷ Praca doktorska Mariana Pankowskiego ukazała się na fali zainteresowania pisarzem — prozaikiem i jego literackiego powrotu do kraju w 1999 roku, w wydaniu książkowym, uładowym w stosunku do oryginału, z krótką przedmową autora, w wydawnictwie Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, w przekładzie Andrzeja Krzewickiego.

⁸ Badacze twórczości Pankowskiego, tacy jak: Krystyna Latawiec, Krystyna Ruta-Rutkowska, Alain van Crugten, Stanisław Barć, Joanna Pasterska wskazywali na rolę i sylwetkę matki w twórczości autora. Ja jednak chciałabym wskazać przede wszystkim na jej „językotwórczą” rolę w inspiracji poetyckiej Pankowskiego.

⁹ Autorka artykułu nie podejmuje tutaj szerzej problematyki związanej z przeżyciami wojennymi i doświadczeniem obozów koncentracyjnych, obecnymi także w wierszach zawartych w tym tomie — stanowią one przedmiot osobnego artykułu.

Konstytutywna będzie także forma wspomnienia lirycznego z sylwetką matki w centrum poetyckiej wypowiedzi, choć umieszczoną w puencie wiersza:

Uroczyste głosy Karpat.
Zielona proca jodeł
aż tu mi ciska orły;
a w ich oczach ciemnych
przetrwało miasto rodzinne;
tam, na czele gili
sama idzie na roraty
matka¹⁰.

(Pankowski 1998a: 48; *Polski grudzień*)

Matka wreszcie, dokładnie tak, jak tłumaczy to Pankowski, buduje podstawy języka dziecka, młodzieńca, dorosłego; podstawy przywoływane nieustannie z magmy pamięci, które toczą dialog ze zmysłami i z ideałem mowy związanej:

D[orota] W[alczak]: To Pańska matka pierwsza, jak się wydaje, zaszczepiła w Panu upodobanie języka mocnego lub wysublimowanego, a kiedy trzeba było zarazem — także cielesnego.

M[arian] P[ankowski]: Dotykamy tutaj tematu często poruszanego, a mianowicie — inicjacyjnej roli matki. Ale w tym przypadku, owo przywołanie wydaje mi się przekonujące. Proszę sobie wyobrazić, że matka zbliża się do dziecka, które się budzi i prosi je, by zamknęło oczy. I oto ona kładzie w dłoniach dziecka, właśnie narodzonego króliczka i pozwala mu go obejrzeć. Dziecko znajduje tego króliczka i to jest dla niego duża niespodzianka. Innego dnia to jest renkloda, która właśnie spadła z drzewa, jeszcze ciepła od promieni słonecznych. Jeszcze innego dnia, to jest mały kawałek pierwszego lodu, który zapowiada zimę, a który ona kładzie między palce dziecka. Dziecko krzyczy, oczywiście, ale rozumie, że to tak jest, że tak zaczyna się zima¹¹. (Pankowski 2008)

¹⁰ Ten wiersz jest też dla Pankowskiego ważny, bo zamieszcza go najpierw pod tytułem *Décembre polonais* we francuskojęzycznym tomiku: *Poignée du présent*. (Pankowski 1954). Jego polska wersja *Polski grudzień* opublikowana jest w tomie Pankowski 1998: 48.

¹¹ D[orota] W[alczak]: C'est votre mère qui vous a donné la première, me semble-t-il, le goût de la langue : puissante quand il le faut, sublime, charnelle, ou tout à la fois. M[arian] P[ankowski] Nous abordons ici le sujet, souvent altéré, de la démarche initiatique de la mère. Mais je la trouve convaincante dans ce cas-ci. Imaginez-vous la mère qui s'approche de l'enfant qui s'éveille et lui demande de fermer les yeux. Elle dépose alors un lapereau qui vient de naître dans les mains de l'enfant et lui permet de regarder. Il trouve un lapereau, c'est une surprise pour lui. Un autre jour, elle dépose une Reine-Claude qui vient de tomber de l'arbre, encore chaude des rayons

Przypomnijmy także, że matce dedykowany jest bardzo ważny utwór pt. *Smagła swoboda* (1955), który stanowi liryczny manifest Pankowskiego. Podkreślimy raz jeszcze, że poetycka osobowość autora *Matugi* kształtuje się także, przede wszystkim, w zderzeniu z językiem francuskim, w przeciwieństwie do jego prozy, gdzie trzeba wziąć pod uwagę także język niderlandzki, wobec którego Pankowski próbuje zbudować nową autorską spostrzegawczość i uważność¹². Najlepszym tego przykładem jest antologia poezji polskiej, którą Marian Pankowski wydał z przedmową Claude'a Backvisa (Pankowski 1961). Wybór wierszy został podyktowany nie tylko potrzebami dydaktycznymi i odczuwalnym brakiem tłumaczeń polskiej literatury na język francuski (Pankowski 2008), ale także własnymi upodobaniami, jako że to Pankowski wybrał, przetłumaczył i opatrzył notkami bibliograficznymi teksty wierszy bardzo różniących się od siebie. Ślad jego własnych upodobań i gustów, przy chęci oddania panoramy literackiej, jest wyraźnie widoczny i znamienny. Obok autorów bardzo znanych znajdziemy w tejże antologii utwory (kuriozalne z punktu widzenia potrzeb slawistów belgijskich i konieczności drastycznych wyborów z powodu bardzo okrojonego wymiaru godzin zajęć z literatury) poetów takich jak: Adam Asnyk, Maria Konopnicka, Marian Jachimowicz. A i wybór wierszy autorów wielkich, znanych i uznanych nie zawsze idzie w parze z najbardziej reprezentatywną nutą ich twórczości. W wyborze tym da się jednak zauważyć pewne konstanty, które świadczą o literackim temperamencie Pankowskiego. Po pierwsze, obiektywna trudność tekstu nie jest dla Pankowskiego przeszkodą. W antologii mamy bowiem teksty bardzo trudne do przetłumaczenia, jak np. Cypriana Kamila Norwida *Fortepian Szopena*, *Balladę Dziadowską* Bolesława Leśmiana czy *Scherzo* Juliana Tuwima. Po drugie, nie straszna Pankowskiemu „cielesność” wierszy, o czym świadczą chętnie tłumaczone erotyki, czasami bardzo dowcipne, „tłuste” jak np. *Do dziewczki* Jana Kochanowskiego. Antologia ta, choć objętościowo niewielka, zyskała sobie dużą przychyłność krytyki emigracyjnej zaraz po jej ukazaniu się. Z taką antologią w dorobku literackim Marian Pankowski był pierwszy w obszarze języka francuskiego (Kozarynowa 1964: 520).

Podkreślimy, że z wszystkich tłumaczeń Pankowskiego, z lektur tomików i listów, z publikacji wierszy na łamach prasy przedwojennej i powojennej, wyłania się sylwetka twórcy niezwykle uważnego na znaczenie oraz na formę dźwię-

de soleil. Un autre jour encore, c'est un petit morceau des premières glaces, celles qui annoncent l'hiver, qu'elle lui dépose entre les doigts. L'enfant pousse des cris, bien sûr, mais comprend que c'est comme ça que commence l'hiver. Wszystkie cytaty z języka francuskiego, jeśli nie figuruje nazwisko tłumacza, zostały przełożone na język polski przez autorkę niniejszego artykułu.

¹² Mam tu na myśli przede wszystkim powieści, które tematem, pejzażem przeżyciem sytuują na nowo Autora w Brugii, Antwerpii, Ostendzie, Gandawie — w kulturowym obszarze Flandrii.

kową słowa oraz na obraz, który ono buduje. Właśnie obraz wydaje się jednym z pojęć kluczowych dla poezji Mariana Pankowskiego.

W trwającym poprzez dziesięciolecia dialogu na temat tego, czy metaforę można zobaczyć, Pankowski sytuuje się wśród tych, którzy metaforę nie tylko widzą, ale i budują z niej prawdziwy obraz poetycki, który często wzmacnia narrację prozy i sceniczność dramatu. Poezja znaczy w tej biografii literackiej więcej niżby można się było spodziewać. Nie może być zresztą inaczej, ze względu nie tylko na jego indywidualną ścieżkę biograficzną, ale także na dziedzictwo kulturowe Pankowskiego i na sytuację poezji polskiej nieporównywalnie bardziej nośną niż poezja na Zachodzie. Owej różnicy Pankowski, jako wykładowca uniwersytecki w Brukseli, doświadczał na co dzień. Pragnę tu zacytować, nadal aktualne, słowa Clauda Backvisa, jego profesora a potem przyjaciela:

Wszyscy ci, którzy znają społeczeństwo polskie bliżej, dzięki książkom lub dzięki codziennemu życiu zauważyli jak ogromna jest rola, którą się obdarza literaturę, a zwłaszcza poezję. Ta charakterystyka sprawdza się w aspektach najmniej znaczących, błahych, jak i najbardziej nobliwych, a prawdą jest, że nie istnieje Polak, który nie próbował być za młodu pisać wierszy, nawet jeśli budowa gramatyczna języków słowiańskich sprawia, że wystarczy się schylić, by znaleźć rym. Ale także wydaje się niemiernie pewnym, że Polacy od ponad czterech wieków zainwestowali w twórczość literacką sporą dozę talentu, energii i wynalazczości, które nie tylko nie mają wspólnej miary z tym, czego mogliśmy w niejako arytmetyczny sposób, w dziedzinach życia i ducha, od nich wymagać, ale w dodatku szlachetnie prześcigają jeszcze to, co europejski geniusz mógł być osiągnąć. (Backvis 1961: 7)¹³

Pankowski, jako autor bardzo siebie świadomy, doskonale warsztatowo i retorycznie przygotowany, pozostaje wrażliwy na czytelniczy odbiór. Jego prozatorski potok słowny, stylizowany na spontaniczny, mimo iż pełen emocji, jest długo rzeźbiony; potoczyste gadanie jest gadaniem upozorowanym na potoczystość.

¹³ Tous ceux qui connaissent la société polonaise d'un peu près par les livres ou par la vie auront remarqué combien immense est le rôle qui y est dévolu à la littérature et tout particulièrement à la poésie. Ce trait se vérifie, certes, aussi bien dans les aspects dérisoires que dans les catégories les plus augustes et il est bien vrai qu'il n'existe pour ainsi dire pas de jeune Polonais qui n'ait écrit des vers : aussi bien la morphologie grammaticale des langues slaves fait que l'on n'a qu'à se baisser pour ramasser les rimes. Mais il semble non moins indubitable que depuis quatre siècles au moins les Polonais ont dépensé dans la création littéraire une somme de talent, d'énergie et d'inventivité qui non seulement n'a pas de commune mesure avec ce qu'ils ont pu faire dans d'autres domaines de la vie de l'esprit mais qui encore dépasse notablement la part que l'on eût pu en quelque sorte arithmétiquement attendre de ce peuple dans l'ensemble de ce qu'a élaboré le génie européen (Pankowski 1961: 7).

Widać to także w kontraście z poezją, w której Pankowski chce sięgnąć ideału. Jego teksty poetyckie, w porównaniu z prozą, są bardziej zwarte i uporządkowane, zdyscyplinowane słownie i plastycznie, „uczესane” i poddane kontroli, gdyż zawarte w formie z gruntu ograniczonej i wyrosłe z określonych wzorców klasycznych i awangardowych. Jestem przekonana, że nie byłoby Pankowskiego prozaika bez Pankowskiego poety, choć sam autor wskazuje czytelnikowi, bo chce, żeby ten tak myślał, na pewien rodzaj zmiany wrażliwości, nie tylko wtedy gdy żegna „Maniusia”:

W moich wierszach lirycznych, dzieliłem się moimi zwierzeniami, wypowiadałem emocje, dzięki klasycznej poetyce, gdzie wszystko było przezroczyście i czytelne. Sytuacja zmieniła się, kiedy porzuciłem strofy dla prozy, kiedy moje zdania zaczęły droczyć się z obrazami, przysłowiami, ludowymi powiedzeniami, słowami, które nie były przewidziane, ani niezbędne, ale które mnie nachodziły i napotykały mą instynktowną zgodę. (Pankowski 2008)¹⁴

Wróćmy jednak do tomików Pankowskiego. Daty wydania kolejnych woluminów świadczą o wyraźnej cezurze lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych i o powrocie do poezji w połowie lat osiemdziesiątych. Pankowski wyda jeszcze następujące tomy poezji: *Wiersze alpejskie* (Bruksela, 1947), *Podpłomyki* (Bruksela, 1951), *Couleur de jeune mélèze* (Bruksela, 1951), *Poignée du présent* (Paryż, 1954), *Sto mil przed brzegiem* (Warszawa, 1958), *Bajki dla Marty* (Lublin, 1986), *Zielnik złotych śniegów* (Lublin, 1993), *Moje słowo prowincjonalne* (Sanok, 1998) i *De arte poetica* (Sanok, 2004). Powracając w latach osiemdziesiątych do poezji, będzie się brał za bary z mową wiązaną na nowo — nie potrafi jej porzucić do końca. Przyznajmy jednak, że dziewięć tomików to niemała liczba jak na dorobek poetycki.

Stanisław Barć, który jako pierwszy i jeden z nielicznych krytyków pisze — zwłaszcza o wczesnym Pankowskim — jako o poecie oraz o zmianie gatunków i rodzajów literackich w twórczości autora *Rudolfa*, zwraca uwagę na trwałe cechy wyobraźni poetyckiej, inspiracje oraz powiązania Pankowskiego z poezją awangardową w Polsce i w Belgii (Barć 1991: 15–35). Zgadza się z tą definicją „wyobraźni rzeczy” i z odczytaniem poezji Pankowskiego w silnym powiązaniu z przyrodą (Barć 1991: 27–55), dodam, że w przypadku Pankowskiego

¹⁴ Dans mes poèmes lyriques, je communiquais mes confidences, je disais mes émotions, grâce à une poétique classique où tout était lisible et transparent. La situation a changé lorsque j’ai quitté les strophes pour la prose, quand mes phrases commencèrent à charrier images, proverbes et mots des faubourgs, mots qui n’étaient pas prévus, ni indispensables, mais qui m’envahissaient, avec ma complicité instinctive.

właśnie „poetyckość” bardziej jeszcze niż późniejsza „prozaiczność” zasadza się na nieprzeciętnej, realnej, namacalnej zdolności postrzegania, której intensywność notabene zastępuje (o czym jeszcze dalej) niemal nieobecny zmysł dotyku. To może zaskakiwać, zważywszy na silnie obecną w jego utworach cielesność i erotyzm. „Wszystko na tym świecie zależy od jakości spojrzenia” powie Pankowski w *Moim słowie prowincjonalnym*, w tytułowym i ostatnim wierszu tomiku (Pankowski 1998a: 41). I w jego przypadku są to słowa szczególnej wagi. Powróćmy zatem jeszcze na moment do dzieciństwa, bo — jak trafnie formuluje Krystyna Ruta-Rutkowska — to ono najpierw ukształtowało jego poetyckie postrzeganie świata:

W świecie tym [własnej wyobraźni] poczesne miejsce zajmuje świat dzieciństwa. Kompozycję tę wypełnia pejzaż ziemi rodzinnej, a także wspomnienia związane z miastem, z ludźmi, z ówczesnym i tamtejszym sposobem postrzegania świata przez autora, wreszcie z językiem — *mową na korzeniach ojcowizny* [...]. Wspomnienie o kraju lat dziecinnych jest więc źródłem i materia nigdy tak naprawdę nieustającego dialogu z samym sobą. Bo tutaj właśnie, nad wodami Sanu, pozostał nie tyle nawet ślad przeszłości, ile ślad człowieka pisarza, który w swojej wyobraźni zawsze tu powraca i powracać będzie. (Ruta-Rutkowska 1998: 8–9)

W przypadku Pankowskiego percepcja świata jest oparta przede wszystkim na zmysłach słuchu i wzroku. Wokół zmysłowej konfrontacji świata Marian Pankowski będzie budować swoje konstrukcje poetyckie, usiane prawdziwymi perełkami aliteracji — to jedna z jego ulubionych figur. W przypadku Pankowskiego słyszalność połączona jest synestezyjnie z widzialnością, niezależnie od tego, czy wiersz jest polskojęzyczny czy napisany po francusku, by zacytować choćby takie przykłady jak w języku polskim: *i mrówczym ścięciem szyta kora szara* — ! (Pankowski 1946: 20; *Drzewom*) czy *Górską parnotą pachnąca jak maślak / łąka alpejska* (Pankowski 1947: 7), i w języku francuskim: *l'hydromel amoureuxment moreau* (Pankowski 1954: 14; *Skieur*) albo *au milieu de forêts, les foreuses / Fendent les dalles des fougères* (Pankowski 1954: 21; *La descente en enfer*).

Pankowski świadomy literackich kanonów, czerpiący garściami z piękna przyrody, pamięta o horacjańskiej tradycji. Powraca także do Biblii, do *Pieśni nad Pieśniami*, sięgając do tego kanonicznego wzorca wyznania miłosnego oraz zachowując jednocześnie widzenie konsekwentnie dychotomiczne i architektoniczne zarazem. Pankowski posługuje się awangardowymi kompozycjami: płaszczyna — linia, pion — poziom, przy skamandryckich, w swoim rodowodzie, wypełnieniach:

O, jodło Karpat! — stromaś i nadobna,
 schodząca strumieniami.
 — Żalobnik czarny pochmarał mi niebo.
 — O, Anno nad pieśniami! ... (Pankowski 1946: 30; *O, Jodło Karpat...*)

Koncept, który jest pięknym mariażem metonimii, widocznej w lekturze całego wiersza (panno — Anno), rymu, aluzji literackiej, elipsy, poetyckiego żartu i wyznania, cudownie łączy i pokazuje po raz kolejny wagę zmysłów w tej poezji, tu przede wszystkim, raz jeszcze powtórzmy: widzenia i słyszenia u Pankowskiego. W przypadku tego autora pragnienie przekazania emocji i myśli, rozbudzonych widzeniem i słyszeniem nie jest pragnieniem przekraczania granic żywiołów. Te pozostają w zachwyceniu, ale pragnieniem doskonałości i precyzji ich wyrażania, pragnieniem niemożliwego, do którego można się zbliżyć jedynie dzięki stale ćwiczonej *ars poetica*¹⁵. W trzecim traktacie *Smagłej swobody* w bardzo świadomy i zarazem wdzięczny sposób połączy Pankowski przestrogi związane z nauką lekcji latania z prastarym toposem poety-Ikara:

Lotów masz co niemiara. Jeden chyży i furkotu pełen, jak u kuropatw, gdy je z brudzy wypłoszysz; inszy u szczygłów, wolny — to wysoki, to niski — jakbyś sznur na bieliznę na licznych tyczkach luźno zawiesił. [...] Ale ze wszystkich najcudowniejszy, wierz mi, jest orłów a jastrzębi napowietrzny żywot. Tegom w dzieciństwie próbował, niemałego szczęścia przy tym zaznając. Popróbuj tedy i ty, najmłodszy mój czytelniku, onego niebieskiego, między bytowania. Bacz zaś na to, iż czas twój krótki jest, pomiędzy papierową łódką a pierwszą miłością. Potem już ziemi nie odejdiesz... (Pankowski 1980: 33–34)

Przypomnijmy także, że potrafił docenić tę poezję oraz dwujęzyczność autora sam Czesław Miłosz, który w *Historii Literatury polskiej* pisze tak:

Jego zdumiewająca wrażliwość językowa, sprawiająca, że słowa nabierają cech przedmiotów, które dają się dotykać, smakować, wąchać, pozwoliła mu stać się subtelnym, dwujęzycznym poetą i znakomitym tłumaczem polskiej poezji na język francuski (Miłosz 2010: 599).

Świadomość przyziemnego bytowania związana jest u Pankowskiego z jednocześnie dojmującą odczuwaną nie tyle materialnością, co cielesnością świata. Jest ona zdecydowanie bardziej widoczna i śmielsza w konkretnym obrazowaniu i w aluzyj-

¹⁵ O tym, jak nieustannie ważki jest dla autora ten problem, świadczy tytuł ostatniego tomiku Mariana Pankowskiego zatytułowanego *De Arte Poetica* (Pankowski 2004)

ności w wierszach francuskojęzycznych. W poetyckiej praktyce najczęściej cielesność pozostaje nie opisywana, ale sugerowana, jak w wierszu *La gitane* (*Cyganka*). Zachowane są przy tym wszystkie konstanty wierszy Pankowskiego: symetria, linie proste, półkola i okręgi, geometria obiektu przedstawionego, tu Cyganki, geometria widoczna nawet w tak niewielkim fragmencie wiersza jak ten:

De l'arc du sourcil	Z łuku swych brwi
Elle décoche, sans pitié,	Strzela w nas bez litości
De long iris.	Irysem po irysie
Pouvoir fixer en lignes lumineuses	Umieć zapisać w liniach świetlnych
La migration basanée de ses mains,	Smagłą wędrownkę jej ramion
Quelle nudité du beau.	Ową urodę do cna obnażoną.

(Pankowski 1954: 12; *La gitane*; 1993: 86; *Cyganka*)

Pankowski, który przetłumaczył na polski część ze swych wierszy pisanych po francusku, ponad trzy dekady później dokona znaczących zmian, czyniąc jednak z młodszej, polskiej wersji wierszy, wersję bardziej archaiczną, mniej nowoczesną, bardziej stonowaną i nie do końca wierną oryginałowi. W polszczyźnie *Cyganki* autor powraca do swojej ulubionej leksyki i do swojskości, której nie ma w oryginalu, choć jest zapewne obecna w tęsknocie autora. I tak: zamiast „piękna” będzie „uroda”, zamiast „migracji” będzie „wędrownka”. Zupełnie inaczej, wbrew uprzednio przyjętej logice twórczej, tłumaczy Pankowski wers: „de long iris”, będący kontynuacją myśli i obrazu w jego pierwotnej wersji, gdzie *Cyganka* spogląda płomiennie, „strzela spojrzaniem”; dodajmy, że „iris” — to tutaj „tęczówka”. Zamiana Pankowskiego (który kocha kwiaty, obecne są one często w jego wierszach) na także możliwą nazwę kwiatu „irysem po irysie” zupełnie zaciemnia klarowność pierwszej, trafnej metafory. Tłumaczenie wierniejsze oryginałowi brzmieć mogłoby więc tak:

Z łuku swych brwi
Strzela, bez litości,
Z obłej tęczówki.

Móc zatrzymać w świetlistych liniach
Smagłą migrację jej rąk,

Jaka nagość piękna.

To głównie w wierszach francuskojęzycznych odnajdziemy elementy śmiałych erotyków, które ze względu na zamierzoną, docelową elegancję, nie będą

miały nic wspólnego z jego erotycznymi motywami, przemyślnie i także na niby rozpasanej prozy. Wydaje się, że i tutaj stosuje się Pankowski do zasady, którą w kontekście zajmowanej przestrzeni i przeżywanego czasu (Polska — dzieciństwo, Belgia — wiek dojrzały), tak opisuje Stanisław Barć:

Zredukowanie do minimum dystansu czasowego między planami przedstawienia nie wiąże się jednak ze spodziewanym, całkowitym „ujednoceniem” przestrzeni. Zachowane zostaje ogólne „biegunowe” jej oznakowanie: „tu” i „tam”, które staje się dodatkowym źródłem dynamizacji obrazu oraz specyficznego napięcia między integrowanymi „formami” poetyckiej kreacji (zapisy: postrzegania, wyobrażeń i retrospekcji). (Barć 1991: 52)

W tej perspektywie polskojęzyczne wiersze byłyby, przy całej zmysłowości zapisu, tekstami wyrażającymi impresje duchowe, nostalgie i tęsknoty. Natomiast francuskojęzyczne wiersze traktowałyby o wrażeniach i doznaniach cielesnych — widać to także w jego specyficznym tłumaczeniu-retranskrypcji wierszy na język polski. Dylematy językowe Pankowskiego, jego lingwistyczne refleksje, zaduma nad systemem fonetycznym i graficznym języków widoczna jest także w jego naukowych artykułach: *Próba nowego określenia poetyki Tuwima, Le renouveau en Pologne après le 1956* (Pankowski 1969a), *Avant de lire la poésie polonaise, dix ans de poésie polonaise (1945–1955)*. *Une tentative de littérature dirigée* (Pankowski 1962). Nie dotyka on w nich jednak, tak bardzo obecnej w wierszach pisanych po francusku, sfery zmysłowości spod znaku Erosa oraz problemu jej nazywania, który jest problemem szerszym i stałym w tej bogatej twórczości. I tak na przykład w poemacie, a dokładnie w jego trzeciej części, Pankowski zastanawia się „głośno” nad mową i pierwszymi zdaniem swojej małej córki, która dopiero wchodzi w świat słów:

Głędzimy cierpliwie poczwarki dźwięków, potykających się jeszcze i ślepych. Może już jutro, z brzegu wilgotnej buzi sfrunie pszczoła. Polska? Francuska?

Dwa sady stoją otworem. Dwie kapele ze wzniesionymi smyczkami czekają, zostawisz wolne miejsce pomiędzy fletem a źródłem. (Pankowski 1958a: 58; *Daniela*)

Oto znane żyjącym i piszącym poza Polską, w obszarze frankofonii, zawieszenie między językiem polskim a francuskim każe Pankowskiemu zmierzać, niekiedy wbrew sobie i światu, w stronę uchwytneho konkretnego. Tego typu pragnienie bardzo obrazowo sformułowane zostaje w kluczowej strofie wiersza pt. *Zdrada*:

Niechaj się dłonie w krąg rozejrzą,
aby poznawać kształt schwytyany
przez dwoje oczu — co śledziły,
wydając sekret puszkom palców. (Pankowski 1946: 28; *Zdrada*)

Zwróćmy raz jeszcze uwagę na prymat zmysłu wzroku, to on najpierw śledzi i rozpoznaje, to on dyktuje dłoniom „widzenie”. Zmysł dotyku jest najbardziej „nieistniejącym” ze wszystkich zmysłów u Pankowskiego, choć sam autor próbuje przekonać czytelnika do jego intensywnej obecności. Nie dziwi to, ponieważ niezależnie od śmiałości konkretnego opisu, niezależnie od tego, jak bardzo realistycznie, barokowo i plastycznie ten opis wygląda (dotyczy to także prozy), zawsze obecna jest granica dotyku. Jeszcze raz podkreślmy: paradoksalnie ciało u Pankowskiego jest niedotykalne. Dotyk bywa co najwyżej projektowany¹⁶. Dlatego autor wielu tomików poetyckich potrafi powiedzieć w jednym ze swych wierszy:

Les perspectives qui viennent d'un bleuâtre loïn, Boivent l'angle blanc de tes jambes.	Z niebieskawej dali biegną perspektywy Aż do kąta twych ud
La chair est belle. (Pankowski 1954: 7; <i>Chant</i>)	Urodziwe jest ciało. (Pankowski 1993: 87; <i>Śpiew</i>)

[Perspektywy przychodzące z niebieskawej dali
Piją biały kąt twych nóg
Ciało jest piękne.]

Zwróćmy raz jeszcze uwagę na elipsę „boivent” — „piją” w polskiej wersji wiersza. Także wers „la chair est belle” przetłumaczony znów poprzez „urodziwość” unicestwia znaczenie mięszu i mięsa, jakie posiada ciało w znaczeniu „chair” w języku francuskim. Polszczyzna staje się tu narzędziem obserwatora, francuszczyzna — eksploratora.

Nie jestem pewna, czy Pankowski znał poemat *Na plaży* Tadeusza Peipera, którego poezję przecież cenił i tłumaczył. Jednak wiersz pt. *Trois Marines* (*Trzy*

¹⁶ Dodam, że zupełnie inaczej stara się go przedstawić w ostatnich latach wydawnictwo Ha!art, na fali sukcesu zasłużonej i na nowo popularyzowanej powieści *Rudolf*. Także w poświęconym Pankowskiemu numerze „Lampy”, przedstawia się pisarza jako obalającego cielesne tabu. Tymczasem dotyk stanowi w istocie jedną z najważniejszych podstaw tabu w twórczości Mariana Pankowskiego. Por. „Lampa” 2006, nr 1.

pejzaże morskie) bardzo go przypomina, z tą jednakże różnicą, że u Pankowskiego wizualność, która wzbogaca, buduje, uobecnia, ale też która temperuje pozostałe zmysły, nie wzmacnia, a ogranicza doznanie dotykalności ciała. Ciało jest dotykane przez morze, słońce, ale nigdy *in expressis verbis* przez podmiot liryczny:

I

Etendue dans un creux
de la dune,
Elle écoute la paresse bleue
de son corps.
Une gerbe du rire soudain,
Phlox au-dessus de sa bouche
en fête,
Où à l'ombre de la feuille
blanche de ses dents
M'attends la fraise espiègle.

Leżąc w zagłębieniu
wydmy
nasłuchuje błękitnego
lenistwa swego ciała.
Bukiet śmiechu nagłego,
flokсы nad wesołością ust
gdzie w białym cieniu jej
zębów
czeka mnie sowizdrzalska truskawka.

II

Sa main naïve peigne la mer
Qui bleuit et crépite.
Dans la soie rêche de son pubis
Le soleil mouillé
S'égrène.

Naiwną ręką czesze morze
niebieszczejące, roziskrzzone.
W szorstkim jedwabiu łona
ziarno za ziarnem
przesuwa się mokre słońko.

Elle dort
Sur le toit brun de royaumes.

III

Sur les huit mètres carrés du jour
Je grave ses yeux seulement.
Derrière eux se tient la mer
Et les perles mûres bruissent
Contre les tempes.
(Pankowski 1954: 8; *Trois Marines*)

Na ośmiu metrach kwadratowych dnia
tylko jej oczy zaznaczam.
Za nimi stoi morze
i perły dojrzałe szumią o skroń.
(Pankowski 1993: 90; *Trzy Mariny*)

Ciekawa polska wersja tekstu, w którym odstępstwa od oryginału są dość widoczne, potrafi nas zaskoczyć, gdy wraca np. do belgijskiego wesołka, Sowizdrzała, ukrytego w aluzji źródłowski „espiègle” („Uilenspiegel” w języku niderlandzkim), który raczej należałoby przetłumaczyć jako ‘figlarny’, ‘sprytny’, ‘bystry’.

I

Wyciągnięta w zagłębieniu wydmy
 Słucha niebieskiego lenistwa swego ciała.
 Nagle wiązka śmiechu
 Floks nad rozbawionymi ustami
 Tam gdzie cień białego liścia jej zębów
 Czeka mnie figlarna truskawka.

II

Jej naiwna dłoń czesze morze
 Co niebieszczy się i trzeszczy.
 W szorstkim jedwabiu jej łona
 Mokre słońce
 Raz po raz widoczne

Ona śpi

Na ciemnym dachu królestw.

III

Na ośmiu metrach kwadratowych dnia
 Graweruję tylko jej oczy.

Za nimi znajduje się morze

I perły dojrzałe szemrzą

Tuż przy skroniach.

Podobnie dzieje się w innym wierszu pt. Inc. *Quand je dis: la Nuit (Kiedy mówię: Kobieta)*, gdzie potencjalny dotyk nie wychodzi od podmiotu lirycznego, od mężczyzny. Ten pozostaje nieosiągalny jak sam Stwórca, ale wpisany w plastycznie przedstawione ciało kobiety, bowiem to ono jest młode, uśmiecha się i wyciąga dłonie do mówiącego. Także i tu w języku polskim mamy złagodnienie i peryfrastyczność w opisie piersi (jako maliny pojawiają się i w innych utworach) wpisaną w animizację:

Quand je dis: Femme...
 un corps se lève
 aux framboises pointues,
 un jeune corps qui sourit
 et me tend les mains.

Gdy powiem kobieta
 powstaje ciało
 młode ciało powstaje
 zakończone malinami
 uśmiecha się

(Pankowski 1951: 20;
Inc. *Quand je dis: la Nuit*)
Kiedy mówię: Kobieta...
wstaje ciało
o szpiczastych malinach
młode ciało, które się uśmiecha
i ku mnie wyciąga ręce.

i ręce do mnie wyciąga
(Pankowski 1993: 62; *Kiedy powiem: Noc*)

Technikę wydłużenia ramienia niczym lunety teleskopu, nabrania dystansu, daje się także łatwo zauważyć w domagającym się konkretnym i zarazem intymnym, czułym, rodzinnym wierszu, jakim jest poemat poświęcony córce. Niech nas nie zmylą intencje autora. I tu elementów dystansujących obiekt przedstawiany-oglądany jest aż nadto. Oprócz trybu przypuszczającego, w powtarzanej anaforze, mamy chęć „pomnażania” rączki — nie do dotykania, ale do wskazywania i nazywania, za budującymi metaforę, ale jednak wyraźnie znaczącymi „szybami”:

Gdybym umiał rysować, miałbyś portret. [...] Gdybym umiał rysować, pomnożyłbym twą rączkę o tysiąc, abyś mogła wskazywać wszystko na raz, mianując na nowo rzeczy w arce życia, za jasnymi szybami dnia. (Pankowski 1958b: 62; *Daniela*)

Przemilczana — nie do wyrażenia — niemożność poradzenia sobie z własną cielesnością zaowocuje u Pankowskiego domaganiem się konkretnego wyrazu rzeczywistości przychylnego poznaniu. Innymi słowy, poeta Pankowski będzie przenosić cielesność na świat przedstawiony, to światu przedstawionemu będzie jej przydawać. Konsekwentnie więc, to co wzięte z przyrody i żywiołu może następnie przydać istnienia marzeniu, przyjaźni, temu, co może narodzić się w relacjach międzyludzkich. Dzięki cielesności przyrody (przypomnijmy tu sobie pracę Pankowskiego nad *Leśmianem*) więź z człowiekiem może, choć nie musi, zostać ucieleśniona, a w perspektywie wypowiedzianego „dotyku” Pankowski, wierny sobie, nadal milczy:

Comment faire durer ton sourire	Jak sprawić by trwał twój uśmiech
Dans ce juin d'arômes ?	W tym czerwcu aromatów?
Ami, nous sommes les rives	Przyjacielu, jesteśmy brzegami
Ecoutant pleurer l'aviron.	Słuchającymi płaczu wiosła.

Les chants s'élèvent et tombent	Śpiewy wznoszą się i spadają
Pour que la nuit puisse naître ;	By noc mogła się narodzić

Pour puiser le rêve	By czerpać z marzenia
Les hommes se rencontrent.	Ludzie się spotykają.

(Pankowski 1954: 15; *A Hubert*)

Wyraźne oczekiwanie, aby język giętki powiedział wszystko, co pomyśli głowa¹⁷, widoczne jest na wszystkich poziomach budowy poetyckiego tekstu. W wierszu, który będzie także tytułem tomiku *Sto mil przed brzegiem*, czytelnik może śledzić niemal do końca transparentny proces konkretyzacji wiersza. To tekst niezwykle, bo demaskujący własne mechanizmy ochronne intymności — pokazujący także na chwilę rąbek niedoskonałości i zmaganie się poety ze słowną magmą. To także ważna deklaracja swojego umiejscowienia wobec poezji i prozy, wobec Polski i Belgii. Wiersz zaczyna się lirycznie: „Żona po rzęsy w zaspach snu / z dzieciństwem rozmawia” (Pankowski 1958: 46; *Sto mil przed brzegiem*), by przejść do wyraźnego przyznania się do tęsknoty za krajem, a zaraz potem do odstręczającego obrazu kraju: „ziemia wiślana w dreszczach siarki stoi. Odwraca ku nam twarz ospowata” (Pankowski 1958: 46; *Sto mil przed brzegiem*). Jednocześnie poetycka autokontrola zauważa wypieranie przeszłości (tam w Polsce) i najazd terażniejszości (tu w Belgii), dotyczy to także sposobu wyrażania:

Gdzieś podziewają się drobne słowa, miazga mowy polskiej, napinająca korę zdań. Szparami samotności, niewiźlonej wiosenną deszczówką, wycieka polszczyzna. Cisną się w mózg mój obce kształty o złotych proporcjach. Próźnie o barwach niedzieli. Z sikorzym świergotem liczna rodzina samogłosek buduje gniazdo w mych ustach.

Gdzieś się zaprzepaściły strome zdania,
szorstkie jak lis w październikowe rano.

[..]

Nie zna polszczyzna niemych samogłosek,
półgębkiem nie szumią Karpaty.

[..]

Słucham gładzących aptekarzy,
na miligramy ważą składnię.

Abstrakcję dławią jak andruty

bez śmietankowych lodów. (Pankowski 1958: 47; *Sto mil przed brzegiem*)

¹⁷ To moja parafraza za piątą pieśnią z *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego, którego Pankowski bardzo cenił, podobnie zresztą jak czytany i podziwiany przez Pankowskiego inny poeta — Julian Przyboś.

W refleksję Pankowskiego nad światem przyrody i nad sprawami ludzкими wplecione zostają rzeczywiste szczegóły codziennego życia: wafle w Belgii „osobne” — bez lodów, ważenie w miligramach, a nie jak w Polsce w dekagramach, nieme samogłoski w języku francuskim — to doświadczenia codzienności, w kraju dalekim od Karpat i ojczystego Sanoka. Postawa demiurga bywa także u Pankowskiego reakcją obronną, bywa pomysłem na okiełznanie rzeczy i historii. To „wcielane w słowo” przekonanie stoi w opozycji do jednej z najbardziej nośnych koncepcji dwudziestowiecznej filozofii, w opozycji do jednej z najważniejszych tez Ludwika Wittgensteina. Bowiem dla Pankowskiego sens świata nie pozostaje poza nim, a przypadek, los, szczęście dopełniają obraz świata (Wittgenstein 1974: 170–172). Odwrotnie niż w prozie, gdzie żywioł temperamentu człowieka chce przekraczać granice formy, w poezji odczucie słowiańskości i polskości korzeni, oparte jest na wielowiekowej schedzie kulturowej i wspiera budowanie kulturowych mostów. Pankowski chce być poetą „indywidualnym”, ale nie może (inaczej niż w prozie) przekroczyć wymogów, jakie stawia przed nim obrona estetyka. Estetyka, której sam przyznaje poczesne miejsce. Trochę tak, jakby przyznawał rację Leonowi Chwistkowi, którego zresztą ceni, a który w jednym ze swych programowych artykułów pisze tak:

Może to będzie z mojej strony okrucieństwem, ale rad bym czystym filozofom odebrać estetykę, tak jak im odebrano logikę i psychologię. Sądzę, że estetykę można uprawiać skutecznie li tylko w ścisłym związku z tworzeniem lub przynajmniej z przeżywaniem tworzenia się nowych form artystycznych, na podstawie konkretnych przykładów i eksperymentów. (Chwistek 2004: 215)

Zafascynowanie estetyką, rozumianą także jako „głądzenie formy i treści” jest konstantą poezji Pankowskiego, właściwą tej poezji charakterystyką, zwłaszcza w żywiole obcego francuskojęzycznego budulca. Wierność temu przekonaniu, które wyraża Pankowski w całej twórczości oraz w — jak powiedzielibyśmy dzisiaj — życiu prawdziwym a nie wirtualnym, wiąże się z takim oto filozoficznym przekonaniem, by posłużyć się słowami Wacława Stróżewskiego, że:

Rola wartości artystycznych jest służebna w stosunku do wartości estetycznych: są one swoistym narzędziem, środkiem, umożliwiającym pojawienie się wartości etycznych. (Stróżewski 2002: 181)

Pankowski świadomy jest zmian, jakie zachodzą we współczesnym mu świecie. Daje temu wyraz przede wszystkim w wierszach, które pozostają trybuną jego najgłębszych przekonań. O ile, jak zauważa Wojciech Ligęza (Ligęza 1999: 59), formy lirycznej ekspresji zagoszczą od lat sześćdziesiątych w prozie Pankow-

skiego, o tyle inny jest statut „ja” mówiącego, nie tylko ze względu na formalne różnice między narratorem a podmiotem lirycznym. Odwrotnie niż w prozie, która — obnażając — w istocie: ukrywa, „synonimuje”, parafrazuje, w poezji, prezentując szeroki wachlarz alter ego, Marian Pankowski pokazuje siebie, swoje wrażliwe „ja”. Podmiotowi lirycznemu autor nie wymyśla nieprawdopodobnych przygód, ubarwiając je (także dla zabawy i mylenia czytelnika) własnymi szczegółami biograficznymi. W poezji autor jest sobą, na ile to w przyjętych przez poetę kanonach wiersza jest możliwe. Przyznaje się do własnych przemyśleń i własnych upodobań:

Langue latine, langue d’Erasmus, tu as nourri notre continent.	Języku łaciński, języku Erazma nakarmiłeś nasz kontynent.
---	--

Mais aujourd’hui une autre voix reprend la terre.	Ale dziś inny głos bierze w posiadanie ziemię
--	--

Son porte-enseigne : Apollinaire. n’ayant qu’une cruche de terre glaise, couleur de jeune méléze.	Jego szyldem: Apollinaire. mając tylko gliniany dzban, w kolorze młodego modrzewia.
--	---

Je la plonge dans ce cru chantant de l’éternelle fontaine française. (Pankowski 1951: 11; Inc. <i>Ce temps-là</i>)	Zanurzam go w tym śpiewnym winie wiecznej francuskiej fontanny.
---	--

Pisząc o dramacie i o prozie Mariana Pankowskiego, Maria Danielewicz zauważa:

Pankowski nie uzasadnia buntu i wynurzającego się, z powodzi słów i obrazów, morału. Podejrzewam, że u podstawy jego pisarstwa leży wyłącznie potrzeba żonglerki słownej i przekorna chęć zgorznienia czytelnika, mająca w sobie coś przesadnie młodzieńczego. (Danielewicz 1992: 352)

Wydaje się, że dokładnie odwrotnie dzieje się w jego twórczości poetyckiej. Tutaj Pankowski *in versus* przyjmuje postawę tego, który ogarnia codzienną potoczność, wybierając przemyślnie słowa metafor. Nie zamierza czytelnika gorszyć ani prowokować. Chce go jednak nadal zachwycić... Zarówno w wierszach, jak i w prozie poetyckiej, świadomie przyjmuje postawę mentora — tego, który doświadczył i który wie:

A gdzież jest ona ars poetica, której szczęśliwe zgłębianie zalecałeś mi? — zapytasz bracie mój młody. W ksiąg tych pięciorgu dają ci wiedzy onej zarys, żmudnie rok po roku zdobywanej, a dotychczas niezdobytej. Po swojemu poczynaj. Inszy będzie bowiem świat narodzin i twego dzieciństwa. Jeno firmamentu mądre obroty i ziemi w coraz to innej wiośnie kąpiel po wsze czasy te same zostaną. (Pankowski 1980: 55)

A kiedyś, w któreś jutro młodej braci przekażesz onę wysoką sztukę latania. Tako i ja czynię, i tak po mnie czynić będą. Póki dzieci i drzew na tym świecie (Pankowski 1980: 38).

Przemysław Czapliński, pisząc o *Smągłej swobodzie*, wypowiada się na temat rzeczywistego charakteru tego tekstu i relacji, jaka panuje między autorem, tekstem i życiem:

Smągła swoboda nie poucza, lecz inicjuje w tajemnicę — nie wywołuje u odbiorcy głodu wiedzy, lecz głód patrzenia na świat przez pryzmat stylu. Dopiero odkrycie tej zasady pozwala zrozumieć układ książki, prowadzący ku wtajemniczeniu poetyckiemu jako pożądanemu sposobowi przekroczenia progu dorosłości. Mówiąc inaczej, Pankowski postawił na jednym poziomie dziecięce doświadczanie świata — buszowanie w sadzie, przygodę z rozpalaniem ogniska, marzenia o lataniu, fascynację spotkaniem z Cyganami — i dorosłą inicjacją w ekspresję. Budowanie życia okazuje się budowaniem stylu. [...] Stwarza świat, który cechuje — kategoria ta okazuje się konieczna — cudowność, co znaczy, że niemożliwe jest tu możliwe. Tak pisarz spełnia swój zamysł budowania poetyckiej suwerenności. (Czapliński 2011b: 58–59)

Tymczasem bycie poetą wykracza poza dzieciństwo, ogarnia je spojrzeniem dojrzałym, a jednocześnie pozwala na znalezienie punktu wspólnego między Poetą a Dzieckiem. Jest nim *katharsis* odczucia cudowności świata — tego, który Poetę-Dziecko otacza — i chęć jej przekazania: dla Dziecka — w energii czynu, dla Poety — w słowie. Jeśli więc Pankowski w przestrzeni swoich wierszy kolekcjonuje obrazy, wylicza, tworzy paralelne konstrukcje — to także w celu zachowania każdego z tych jednorazowych, postrzeganych przez dzieci i poetów, cudów. Dlatego także autor powraca tak niezmiennie do dzieciństwa, tęskniąc za „tamtą” świeżą, pierwszą i nieskażoną wojną wrażliwością. Choć jako poeta potrafi ją odtworzyć ze słów i opisać, i choć nie doświadcza jej spontanicznie, istnieje ona nadal w onirycznych podróżach, wspomnieniach, wzbogacona przez lata doświadczeń życiowych i pisarskich. Granica między dawniej i teraz, między tam i tu daje o sobie znać często, także w chwilach wielkiego wzruszenia, kiedy

Marian Pankowski, w przemowie z okazji przyznania mu honorowego obywatelstwa rodzinnego miasta, powie:

W latach osiemdziesiątych otrzymałem ankietę warszawskiego „Almanachu Polonii”. Zaczynała się od pytania: „Czym jest dla Pana „polskość”? Odpowiedziałem:

— Polskość jest dla mnie bezwzględny poczuciem wspólnoty z mową, ludźmi i tamtą ziemią, zapamiętaną na zawsze... z ziemią sanocką... Dziś dzięki uchwale Rady Miasta, mogłem te słowa tutaj powtórzyć (Pankowski 1998b).

Krystyna Ruta-Rutkowska zauważa ten sam mechanizm, pisząc co prawda o erotyce w twórczości dramatycznej Pankowskiego, ale właśnie kwestia specyficznego uwrażliwienia na cudowność wykracza daleko poza sferę erosa: „Ów powrót do pierwotnej wrażliwości jest konieczny, tylko ona pozwala bowiem dotrzeć do związku słowa z ciałem, które nazywa” (Ruta-Rutkowska 2008: 150).

Jednocześnie buduje swoją wzruszającą wiarę i przyszłą wizję; projektuje jako ojciec i jako poeta, pisząc wspaniały wiersz *Pour la naissance de notre fille (Na przyjście na świat naszej córki)* (Pankowski 1954: 26) lub *Projekt na imię dla naszego dziecka*:

Imię ubite z młodego śniegu,
zdrowe jak pszenna kromka;
szumiące w miarę,
ale nie większe od skowronka
(Pankowski 1958: 44; *Projekt na imię dla naszego dziecka*)

To jeden z bardziej słonecznych wierszy Pankowskiego, w którym mamy i dbałość o typową kolorystykę (świeży śnieg i rumiana kromka), i możliwy dźwięk projektowanych spółgłosek, a przede wszystkim wyznaczniki poetyckiego szukania „nazwy-słowa”. Drugi wiersz próbuje bezpośrednio, już od tytułu, nawiązać do wyznawanego *savoir-faire*.

„Zachwycenie się” Pankowskiego chce zmierzać do „zachwycenia kogoś” i Pankowski, jako perfekcjonista i poetycki ekstrawertyk, będzie opowiadał o tym, jak to się w jego warsztacie dzieje. Wiersz *Metafora* jest nie tylko wierszem misternie przemyślanym, ale także ważną lekcją poetyki, której autor swoim czytelnikom życzliwie udziela aż do pięknej metafory drzewa w puencie:

W dniu wiszą wróble, uczone ciepłych słom.
Dąb jest lazurem, zmaconym tują,
szum związany w dom.

W liściu wiewiórka płynie
i turkawki nurkują.

Słowo „dąb” rozważam
dokładnie liść po listku. Zielenią się mieni
i ziębą rumieni,
aż,
niby w rybnym łyskawisku,
odkrywam blask i widzę:
spadochron niosący ziemię.
(Pankowski 1958: 23; *Metafora*)

Powróćmy jeszcze na chwilę do tak lubianego i cenionego przez Mariana Pankowskiego Juliana Tuwima. W 1969 roku, a więc po wydaniu połowy swoich tomików, pisze Pankowski tak:

Dziś jednak chcemy spojrzeć na poetykę Tuwima inaczej, pragniemy zająć się niezauważoną dotychczas, a być może zasadniczą cechą jego wyobraźni, a mianowicie brakiem dynamiki immanentnej, jaki charakteryzuje tę poezję. Sądzymy bowiem, że zasadniczą cechą liryki Tuwima jest metoda nazywania rzeczy bądź stanów istniejących obiektywnie w rzeczywistości. Innymi słowy widzimy autora *Kwiatów Polskich* jako przepisywacza, zbieracza impresji, których ewentualna dynamika nie zależy od niego, lecz tkwi w naturze zjawisk, które opisuje. (Pankowski 1969c: 16)

Pankowski, z całą pewnością, chce w swojej poezji doświadczyć tej dynamiki, o której pisze w kontekście dzieła Tuwima. Mimo świadomości władzy nad słowem, mimo doświadczenia, mimo tytanicznej pracy, entuzjazmu i samozaparcia autora, poezja Pankowskiego pozostaje dostępną tylko dla wybranych tropicieli poetyckiego słowa. Przepęlnia ją trwałe pragnienie, które Pankowski zawrze między innymi w słowach:

Pouvoir sentir le mot
comme un ouvrier
qui sent la forme virile du pavé
à l'heure des barricade.
(Pankowski 1969d: 16)

Móc czuć słowo
jak robotnik
który czuje męską formę bruku
w godzinie barykad.

To pragnienie romantyczne i rewolucyjne, a także nostalgiczne i melancholijne. Pankowski zdradza je także przy opisie dwóch postaw arty-

sty (poety) wobec idealnego dzieła. Pierwszych nazywał „zbieraczami”, drugich — „przemieniaczami”:

Zbieracze zapatrzeni w urodę świata przemierzają następujące po sobie codzienności, filmując. Przemieniaczom zaś życie upływa na podkładaniu dynamitu pod pociągi wiozące oczywistość. Bo jedni i drudzy tak wybrali, czy dlatego, że tak muszą?

 Nie śpieszmy się z odpowiedzią... (Pankowski 1969e: 16)

Pankowski-poeta był z całą pewnością „zbieraczem”, pragnącym zostać „przemieniaczem”. W jego umiłowaniu do kolekcjonowania przysłów, wierszyków, powiedzeń, w polowaniach na ładne i trafne słowo obecny jest głównie pierwszy wymiar. Widać to także w tekstach poetyckich, poświęconych podróżom, na przykład w Anglii czy Hiszpanii, oraz w próbach opisów obrazów, rzeźb czy bardzo ciekawego poematu poświęconego karnawałowi w Binche.

Żywiołowi polskojęzycznemu i francuskojęzycznemu w tej poezji wspólny jest szacunek do słowa i wiara w jego moc stwórczą oraz krzepiącą siłę. W 2005 roku w liście do bratowej, Jadwigi Pankowskiej przyznawał:

Nie „uprawiam” regularnego życia towarzyskiego. Bywam zapraszany, przynoszą kwiaty i żywe słowo. Ale odkąd mieszkam sam, zazdrośnie bronię swego trybu życia, dzieląc się najlepszymi godzinami z poezją... od 70-ciu lat. (Pankowski 2006)

Dzisiaj, w dyskusji nad dziełem i recepcją twórczości Mariana Pankowskiego, spośród badaczy traktujących naukowo na temat złożoności dzieła sanocko-brukselskiego pisarza, moją szczególną uwagę przyciągnęły świetne i zasłużone prace m.in.: Stanisława Barcia, Krystyny Ruty-Rutkowskiej, Krystyny Latawiec, Joanny Pasterskiej, a także ostatnio wydane dwutomowe, bardzo rzetelne i jakże potrzebne dzieło Tomasza Chomiszczaka, poświęcone artykułom naukowym Mariana Pankowskiego, które przyswaja polskiemu czytelnikowi francuskojęzyczne wykłady profesora brukselskiej slawistyki i jego sylwetkę twórczą (Chomiszczak 2014a, b).

Niech mi będzie wolno także wyrazić podziw dla wspaniałej inicjatywy grona wiernych czytelników, przyjaciół, autorów i interpretatorów skupionych wokół przedsięwzięcia „Acta Pancoviana”, którzy starają się zbudować jak najpełniejszy obraz twórczości i krytyki związanej z sylwetką Mariana Pankowskiego¹⁸. Nie mogę nie zgodzić się z Krystyną Latawiec, która — nawiązując do wydanego

¹⁸ Aktualnie w skład redakcji wchodzi: Tomasz Chomiszczak (redaktor naczelny), Janina Lewandowska, Janusz Szuber, Leszek Puchała, Anna Strzelecka.

pośmiertnie wywiadu rzeki *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba! Marian Pankowski mówi*, który przygotował Piotr Marecki (Marecki 2011) — pisze tak:

Oczywiście fraza o „wiecznej w polszczyźnie rozróżbie” pochodzi od Pankowskiego, więc służy za swoiste motto wprowadzające w jego dzieło. Jednak co innego zastanawia: mianowicie siła sugestii, jaką niesie to powiedzenie, które zaczyna funkcjonować niczym klisza interpretacyjna, poręczny klucz do twórczości autora *Matugi*. Rodzi się uzasadniona obawa, że zostanie ona zaetykietowana tą właśnie frazą i zaklasyfikowana do działu „prowokacja i demaskacja”, co może być skuteczne jako chwyt marketingowy, ale w dłuższej perspektywie literaturze nie służy. Po wielu latach wczytywania się w teksty Pankowskiego i wsluchiwania się w jego słowo mówione pozwolę sobie na stwierdzenie, że ton szyderczo-prześmiwczy jest już dziś częścią zjawiska historycznego. Kiedyś chodziło o czyszczenie dziedzictwa narodowego i romantycznego z nadmiaru sentymentalnej egzaltacji. Pankowski był jednym z licznego grona pisarzy tego nurtu, mocno już dziś wyblakłego, skoro dziedzictwo to popada w zapomnienie, zwłaszcza w świadomości młodych pokoleń. Dlatego „rozróżba” na tym polu wydaje się dziś anachroniczna. (Latawiec 2012: 39)

Dalej zwraca uwagę Krystyna Latawiec na sensualizm o Leśmianowskim rodowdziejcie jako ciekawe zjawisko i konstantę twórczości. Sensualizm, powrót do zmysłowo-słownych doświadczeń, to właśnie podstawy poetyckiego ogrodu mistrza Pankowskiego.

Marian Pankowski wypełnił swoją twórczością pewną lukę w polskim pantemie i zajmuje w nim dzisiaj osobne miejsce. To dużo. Jestem głęboko przekonana, że stało się tak nie tylko dlatego, iż jego oryginalna twórczość narusza tabu, wymyka się jednoznacznym ocenom i klasyfikacjom. Wystarczy przeczytać jego wiersze — to nadal jest poezja ciekawa, kształcąca, intrygująca plastycznie i słownie, zagadkowa i pełna pięknych metafor. Sądzę, że Pankowski był i pozostał w głębi duszy przede wszystkim prawdziwym Poetą. Poświadczają to także sygnowane przez niego tomiki w języku polskim i francuskim oraz jego trwająca całe życie przygoda z poezją.

BIBLIOGRAFIA

Dzieła oryginalne i tłumaczone Mariana Pankowskiego

- Pankowski Marian (1946). *Pieśni pompejańskie*. Bruxelles: Ed. R.-J. Stenuit. *Dedykacja*. S. 5. *Wieczór przy ulach*. S. 21. *Drzewom*. S. 20. *O, Jodło Karpat...* S. 30. *Zdrada*. S. 28.
- Pankowski Marian (1947). *Wiersze alpejskie*. Bruksela: Ed. R.-J. Stenuit. *Łąka alpejska*. S. 7.

- Pankowski Marian (1951). *Couleur de jeune mélèze*. Bruxelles: La Maison du Poète. Inc. *Quand je dis : La Nuit*. S. 20. Inc. *Ce temps-là*. S. 9–11.
- Pankowski Marian (1954). *Poignée du présent*. Paris: Edition des Poètes. *Skieur*. S. 14. *La descente en enfer*. S. 21. *Chant*. S. 7. *La gitane*. S. 12. *Trois Marines*. S. 8. *A Hubert*. S. 15. *Pour la naissance de notre fille*. S. 24–26.
- Pankowski Marian (1958). *Sto mil przed brzegiem*. Warszawa: PIW. *Daniela*. S. 57–62. *Sto mil przed brzegiem*. S. 46–47. *Projekt na imię dla naszego dziecka*. S. 44. *Metafora*. S. 23.
- Anthologie de la poésie polonaise du XVe au XX siècle* (1961). Tłum. Marian Pankowski. Wstęp. Claude Backvis. Aalter: Wydawnictwo André de Rache.
- Pankowski Marian (1962). *Avant de lire la poésie polonaise, dix ans de poésie polonaise (1945–1955)*. *Une tentative de littérature dirigée*. Bruxelles: Presses Universitaires.
- Pankowski Marian (1969). *Próba Nowego określenia Poetyki Tuwima*. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy.
- Pankowski Marian (1980). *Smagła swoboda*. Warszawa: PIW.
- Pankowski Marian (1993b). *Zielnik złotych śniegów*. Red. Stanisław Barć, Lublin: Fis. *Cyganka*. S. 85. *Śpiew*. S. 87. *Trzy Mariny*. S. 90. *Kiedy powiem: Noc*. S. 52.
- Pankowski Marian (1998a). *Moje słowo prowincjonalne*. Sanok: Muzeum Historyczne. *Polski grudzień*. S. 48. *Moje słowo prowincjonalne*. S. 41.
- Pankowski Marian (1998b). *Przemówienie z okazji przyznania honorowego obywatelstwa królewskiego wolnego miasta Sanoka, z dnia 15 czerwca 1998 r.* W: Archiwum Mariana Pankowskiego. W: Miejska Biblioteka Publiczna w Sanoku; Rękopisy, Maszynopisy, Wydruki, II. 1.
- Pankowski Marian (2006). *List do Jadwigi Pankowskiej z 10 lipca 2006 r.* W: Miejska Biblioteka Publiczna w Sanoku; Rękopisy, Maszynopisy, Wydruki, II. 1.IV, I.
- Pankowski Marian (2008). *L'entretien*. „Slavica Bruxellensia” 2008, nr 1 [online]. Dostęp: www.slavica.revues.org [8.10.2014].

Opracowania

- Backvis Claude (1961). *Préface* W: Marian Pankowski, *Anthologie de la poésie polonaise du XVe au XX siècle*. Bruxelles: Wydawnictwo André de Rache.
- Barć Stanisław (1991). *Marian Pankowski. Poeta — Prozaik — Dramaturg*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie. *Juwenilia na tle dorobku poetyckiego*. S. 13–25. *Człowiek i natura*. S. 27–55.
- Chomiszczak Tomasz (2014a). *Marian Pankowski. Lektje mistrzowskie. Artykuły brukselskie o literaturze*. Sanok: Miejska Biblioteka Publiczna im. Grzegorza Sanoka w Sanoku.
- Chomiszczak Tomasz (2014b). *Mistrz ceremonii. Marian Pankowski — od filologii do rytuału*. Sanok: Miejska Biblioteka Publiczna im. Grzegorza Sanoka w Sanoku.
- Chwistek Leon (2004). *Wybór pism estetycznych*. Kraków: Universitas.
- Czapliński Przemysław (2011a). ??? W: Donata Subbotko, Łukasz Grzymisławski. *Zmarł Marian Pankowski*. „Gazeta Wyborcza” 2011, 3 kwietnia [online]. Dostęp: http://wyborcza.pl/nekrologi/1,101499,9369195,Zmarl_Marian_Pankowski.html [20.11.2014].
- Czapliński Przemysław (2011b). *Resztki nowoczesności*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Danielewicz Maria (1992). *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Wrocław: Ossolineum.

- De Decker Jacques (1997). *Une semaine au purgatoire je me sens bien dans mon écriture*. „Le Soir” (MAD) 1997. S. 33, 21 maja. Tłum. Tomasz Chomiszczak. *Tydzień w czystcu*. W: „Acta Pancovianna” 1998, tom I. S. 28.
- Goddeeris Idesbald (2003). „Kultura” and Belgium (1947–2000). *For East is East. Liber amicorum Wojciech Skalmowski*. Ed. Tatjana Soldatjenkova, Emmanuel Waegemens. „Orientalia Lovaniensia Analecta” 2003, nr 126. S. 52–56.
- Goddeeris Idesbald (2005). „Kultura” i Belgia. Tłum. Tomasz Chomiszczak. „Acta Pancovianna”. Sanok: Miejska Biblioteka Publiczna, nr 4. S. 37–41.
- Gorczyńska Renata (1988). *Furia słów Mariana Pankowskiego*. „Kultura” Paryż 1988, nr 7/8. S. 158–163.
- Kozarynowa Zofia (1964). *Udział Polaków w literaturach zachodnich*. W: *Literatura Polska na Obczyźnie 1940–1960*. T. 1. Red. Tymon Terlecki. Londyn: B. Świderski. S. 483–559.
- Latawiec Krystyna (2012). *Obecność Mariana Pankowskiego w latach 1980–2004*. „Acta Pancovianna” 2012, nr 5. S. 39.
- Ligeża Wojciech (1999). *Anarchia i forma: uwagi o stylu poezji i prozy Mariana Pankowskiego*. „Acta Pancovianna” 1999, nr 2. S. 59.
- Marecki Piotr (2011). *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba. Marian Pankowski mówi*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Miłosz Czesław (2010). *Historia Literatury polskiej*. Kraków: Znak.
- Ruta-Rutkowska Krystyna (1998). *Wstęp*. W: Pankowski Marian. *Moje słowo prowincjonalne*. Sanok: Muzeum Historyczne. S. 8–9.
- Ruta-Rutkowska Krystyna (2008). *Szkice o twórczości Mariana Pankowskiego*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Stróżewski Władysław (2002). *Wokół piękna*. Kraków: Universitas.
- Wittgenstein Ludwig (1972). *Tractatus logico-philosophicus*. Tłum. Pierre Klossowski. Wstęp Bertrand Russel. Paris: Gallimard (nrf).

Dorota Walczak-Delanois

MARIAN PANKOWSKI'S ART OF POETRY:
BETWEEN POLISH AND FRANCOPHONE ENVIRONMENT
(summary)

Marian Pankowski's (1919–2011) literary output is rich in all literary genres. Nevertheless, relatively little has been written on his poetry, which is the subject of this study. Shaped by his personal experience, both as a human being and as a reader, Pankowski's poems reflect the clash he is facing everyday trying to master French and become a part of the French-speaking world. In his lyrical, carefully thought out form (alliterations, metaphors, similes), which is an explicit reference to the avant-garde and to a Polish group of experimental poets “Skamander”, there is no place for talkativeness present in prose. The analysis of some pieces of Pankowski's less known or even unknown

poetry presented in this study proposes an alternative way of reading his literary texts. The authoress points out some poetic images build upon sensuous, yet controlled, perception of the world, based mainly on the sense of hearing and sight. The sense of touch, however, is completely suppressed, as if suggested by intensifying the sense of sight. For the poet, his own corporality is a taboo. Therefore, he seems to be transposing it into the represented word. Pankowski's poetry, unjustly associated only with his early works, is worth getting acquainted with. It is interesting, instructing and intriguing with its plasticity and language.
(tłum. Anna Jaworska)

KEYWORDS

Marian Pankowski; Sanok; Brussels; mother; poetry; poem; translation; French; senses; body; image

NA MARGINESACH LEKTUR

Elżbieta Dałek

KONWENCJE „WYCZERPANE” ACZ „WYĆWICZONE”
(W TWÓRCZOŚCI EPIGOŃSKIEJ) — NA PRZYKŁADZIE ZBIORU
OPOWIADAŃ „GNIAZDA SZLACHECKIE” MICHAŁA SYNORADZKIEGO

SŁOWA KLUCZOWE

epigon; konwencja; proza historyczna; historyzm

Korzystniej dla dziedzictwa narodowego jest przywrócić pamięć zapomnianego autora czy odnowić wartość utworu „skreślonego” przez czas, aniżeli krytykować dzieła uznane i odejmować im nadaną kiedyś rangę, jak to dzieje się np. z pisarstwem Henryka Sienkiewicza (Samborska-Kukuć 2012: 20),

przekonuje Dorota Samborska-Kukuć w dedykowanym adeptom literaturoznawstwa skrypcie, postulując, a wręcz domagając się pozytywnego rewizjonizmu pisarzy, z którymi proces historycznoliteracki obszedł się obcesowo. Słowa te, bez wątplenia, stanowią inspirującą zachętę kwerend badawczych, w orbicie których są sylwetki pisarzy *minorum gentium*. Zacytujmy autorkę:

Z większym pożytkiem dla nauki oraz „pracy u podstaw” własnego warsztatu jest wybór skromniejszy niż na przykład arcydzielność *Pana Tadeusza*, *Lalki* czy *Quo*

vadis. [...] Marzenie o pożyteczności można w pełni zrealizować, znajdując dla siebie miejsce skromne — interesującą pracę badawczą nad pełnym zagadką, bo dotąd nierozpoznanym, autorem drugorzędym. (Samborska-Kukuć 2012: 11)

Nieprzypadkowo cytowany passus rozprawy Samborskiej-Kukuć jako wyraziste *exemplum* przywodzi pisarzy rodzimych, których działalność reprezentuje połowę XIX i początek XX stulecia, a literackie realizacje uwikłane są w kontekst historyczny epoki, stanowiąc wykładnię uwarunkowań polskiej rzeczywistości porozbiorowej. Niezwykle popularna i odpowiadająca na powszechne w wieku XIX narodowe zapotrzebowanie, powieść historyczna popularyzowała optymistyczną wizję dziejów, dając spragnionemu czytelnikowi krzepiący wykład historii uobecniający się poprzez pochwałę staropolskiego obyczaju, cnót rycerskich oraz osiągnięć w dziedzinie kultury. *Sui generis* literackie procesy gloryfikacji czasów barokowego sarmatyzmu i schyłku Rzeczypospolitej oraz funkcja patriotycznej wykładni tradycji, budującej stającą się źródłem ogólnonarodowej poczucie „kompensacyjny mit wielkości narodowej” (Wyka 1956: 122–127), występowały niejako równoległe obok tekstów rozwijających romantyczną konwencję mesjanistycznego resentymetu. Bogata twórczość prozatorska tego okresu miała przypominać osiągnięcia i blaski dawnej państwowości, ewokując dojmującą tęsknotę za tym, co utracone. Choć elementy te znajdowano w utworach urodzonego w 1857 roku w Płocku Michała Ludwika Synoradzkiego¹, nie zyskały one jednak

¹ Dziennikarz i literat ściśle związany z Mazowszem. Urodził się 25 sierpnia 1857 r. w Płocku (choć bibliografia „Nowy Korbut” jako datę urodzenia podaje 28 sierpnia 1860 r. (NK 1978: 617): podobne rozbieżności odnajdziemy w przywoływanych w artykule publikacjach: W. Feldmana, J. Chojnackiego czy notach z „Gazety Porannej”, „Kurieria Codziennego”, czasopisma „Świat”: dla autorki rozstrzygająca jest jednak deklaracja syna pisarza — Tadeusza — który w nieopublikowanych, a dostępnych w Muzeum Małego Miasta w Bieżuniu, *Wspomnieniach o ojcu i pisarzu* taką właśnie datę narodzin wskazał) jako trzecie dziecko znanej i szanowanej w Płockiem rodziny Synoradzkich. W 1873 r. ukończył Gimnazjum Gubernialne w Płocku i właśnie z tego okresu pochodzą jego pierwsze próbki pisarskie. Rodzice sprzeciwiali się literackim ambicjom Michała, gdyż paranie się pisarstwem nie określało pozycji społecznej, uwłaczając szlacheckiemu pochodzeniu. W 1878 r. Synoradzki poślubił córkę naczelnika Izby Skarbowej, Walentynę Chądzyńską. Młodzi małżonkowie wyjechali do Bieżunia, gdzie teść, który nie chciał mieć w rodzinie „pismaka”, kupił mu aptekę jako zabezpieczenie materialne. Synoradzki powierzył jednak aptekę prowizorowi, sam zaś, wbrew woli rodziców i teściów, zajął się działalnością kulturalną i literacką. Pierwszą poważniejszą i systematyczną pracę podjął późniejszy pisarz w latach 1886–1887 w regionalnym periodyku „Korespondent Płocki”. Pobyt w Bieżuniu nie należał do najszcześniejszych chwil w życiu pisarza; po śmierci jednej z dwóch córek Synoradzki sprzedał aptekę i wrócił do Płocka. Niedługo potem początkujący pisarz wyjechał do Warszawy, gdzie rozpoczął studia uniwersyteckie na Wydziale Historii i Przyrody. W tym też czasie został stałym współpracownikiem tygodnika satyrycznego „Kolce” oraz „Gazety Warszawskiej”. Po roku 1890 Synoradzki pracuje jako redaktor i sekretarz redakcji „Biesiady Literackiej”, zaś w latach 1911–1917 staje się właścicielem i wydawcą tego pisma. Praca w „Biesiadzie” trwała prawie trzydzieści

większego powodzenia ani szerszego rezonansu, skazując nazwisko niezwykle płodnego pisarza i publicysty² na zupełną niepamięć. Młodszy od Elizy Orzeszkowej, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza — debiutujący zaś niewiele wcześniej niż Stefan Żeromski, Władysław Reymont, Stanisław Wyspiański — Synoradzki nie potrafił wprowadzić do swego piarstwa żadnych elementów nowatorskich, oryginalnych, zwiastujących zbliżającą się nową epokę literacką. Opierając się na utartych, wyeksploatowanych wzorcach (twórczość Józefa Ignacego Kraszewskiego i Henryka Sienkiewicza), z góry skazany był na programowy wręcz epigonizm i anachronizm. U schyłku bowiem XIX stulecia powieść historyczna zbliżyła się już niebezpiecznie do poziomu drugorzędności, oscylując ku masowej produkcji łatwo przyswajalnych, miernych fabuł, łączących natarczywy dydaktyzm z poetyką powieści przygody.

Powtarzalność pewnych chwytów konstrukcyjnych, ich schematyzm, kopiowanie docenionych na rynku czytelnictwym pomysłów — to, bez wątpienia, czynniki degradujące i będące przyczyną przesilenia i spospolicenia w obrębie tego popularnego w okresie zaborów gatunku literackiego. Powstają dzieła nikłej wartości artystycznej, do głosu dochodzą całe rzesze pisarzy *minorum gentium*, którzy braki talentu rekompensowali czytaniem i sprzyjającą koniunkturą. Aleksander Brückner tak określił sytuację dziewiętnastowiecznej prozy historycznej:

Były to właśnie czasy zupełnej prostracji romansu historycznego, owego bastarda romansu i historii owej „prawdziwej” kawy figowej³, to obrażającego poczucie

lat; w 1917 r. pisarz zmuszony był jednak z powodu poważnych kłopotów finansowych zaprzestać wydawania tygodnika. Rok później objął stanowisko sekretarza Zarządu Miast Polskich, działał również w Towarzystwie Literatów i Dziennikarzy. Pisarz zmarł 26 stycznia 1922 r. w Warszawie, pozostawiając imponujący dorobek literacki. Przez całe życie pozostawał mocno zaangażowany społecznie. Jako czynny dziennikarz, podpisujący się pseudonimami: Michał Halina, Michał Mazur, Pątnik, Kustos, pisał artykuły publicystyczne, szkice etnograficzne i historyczne. Próbował nawet swych sił w większych traktatach naukowych z dziedziny literatury polskiej.

² Jego twórczość powieściopisarska obejmuje bowiem ponad czterdzieści utworów, np.: *Czarny rok* (1883), *Rogata dusza* (1883), *Stara miłość nie rdzewieje* (1883), *Utrapieniec* (1885), *Wańko Srogi* (1886), *Zatrute owoce* (1891), *Sąd Boży* (1896), *Wychrzta* (1898), *Muskietierowie króla jegomości* (1899), *Słońce Jagiellonów* (1900), *W czepcu się urodził* (1900), *Przygody towarzysza pancernego* (1902), *Farmazon* (1905), *Hetmani* (1903), *Zbrodnia kasztelana* (1904), *Jaksa z Miechowa* (1904), *Judaszowe srebrniki* (1904), *Potępięcy* (1904), *Gniazda szlacheckie* (1914), *Mazur-czart* (1916); oprócz tego wydawał krótkie utwory dla dzieci, m.in.: *Nowe przygody Tomcia Palucha* (1899), *Krwawe apostołstwo* (1903), *Zolnierz wędrownik* (1910) i jednoaktowe komedie, które drukował w czasopiśmie „Przyjaciół Dzieci”: *Ciocia Milcia. Krotchwila w 1 akcie* (1882), *Bursztyń Kasi* (1886), *Modnisi. Komedja w 1 akcie* (1891), *Dożynki. Komedjka ze śpiewami w 2 odsonach* (1898).

³ Słynne paradoksalne określenie powieści historycznej jako „prawdziwej kawy figowej” pojawiło się podczas odczytów Jerzego Brandesa (opublikowanych w dwóch tomach w latach 1885 i 1887). Określenie Brandesa przytoczyła „Gazeta Polska” 1887, nr 158.

prawdy, to schodzącego na suchą kronikę. (Brückner 1903: II, 455, cyt za: Bujnicki 1996: 11)

Powyższe uwagi dotyczą również powieściopisarstwa Michała Synoradzkiego, które w podobnych — deprecjonujących ich artystyczną wartość — kategoriach sklasyfikował współczesny pisarzowi krytyk Wilhelm Feldman:

Pobłogosławiony przez Sienkiewicza Gąsiorowski staje się synonimem gatunku całej rzeszy Synoradzkich i Stasiaków, pozbawionych wyższego talentu, elementarnego szacunku dla sztuki, obdarzony zatem płodnością króliczą i umiejętnością trafiania do felietonów „szanujących się” dziennikarzy, tudzież do księgarzy mających pretensje do miana mecenasów literatury polskiej. (Feldman 1905: 33)

Ten sam autor zamieścił w innym miejscu równie kąśliwą opinię:

Powieść historyczna zastępuje wyobraźnię twórczą, łechce często próżność narodową, ma przy tym markę „obywatelską”. Bibliografia notuje też co roku kilka tomów Choińskiego, Gąsiorowskiego, Gomulickiego, Synoradzkiego itp., którzy podejmują — niby garderobę przez „państwo” znoszoną — tematy i formy wielkich panów, trywializują je, podają czytelnikom jeszcze mniej wybrednym. O takiej to „historii” myślał Konrad Wyspiańskiego, gdy się zachnął: „Co mnie obchodzą wasze płotki!”. (Feldman 1905: 374)

Wedle poglądów tego krytyka, twórczość Synoradzkiego może konkurować jedynie z tandetną produkcją romansową, lichym wytworem tkliwych „bajczarek literatury”, „kumoszek” gawędzących na łamach „nieśmiertelnych kurierków” (Feldman 1905: 374), stając się emblematem złego gustu literackiego i opacznie pojętego tradycjonalizmu. Konserwatywny kierunek i epigonizm jest jednak rysem swoistym poetyki prozy historycznej. Zwrócił na to uwagę Janusz Tazbir. Jego wypowiedź w pewnym stopniu usprawiedliwia imputowaną przez współczesnych autorowi krytyków literacką nieporadność Synoradzkiego⁴:

Powieść historyczna nie była bowiem nigdy przedmiotem eksperymentów pisarskich, co więcej — rozwijała się niejako na uboczu od modnych prądów literackich. Zachowując antypozytywistyczny charakter [...], pozostawała obojętna również i na wpływy Młodej Polski. Choć rozwinęła liczne podgatunki [...], to jednak daremnie

⁴ Przykładem są recenzje H. Gallego (1905a, b), K. Wroczyńskiego (1880, 1881, 1883a, b), F. Morzyckiej (1904), C. Jellenty (1887), S. Jeleńskiego (1905) oraz K. Hoffman (1904).

by w niej poszukiwać jakiejś odmiany powieści psychologicznej lub — dla odmiany — prób wprowadzenia elementów fantastyki naukowej [...] traktującej o współczesności. Ten konserwatyzm wynikał, jak się wydaje, z jednej strony, z rozlicznych serwitutów, które sprawa narodowa nałożyła właśnie na powieść historyczną, z drugiej zaś — z adresowania jej do masowego czytelnika. (Tazbir 1984: 59)

Serwitutem takim, w przypadku Synoradzkiego, była również lojalność wobec credo swego literackiego mistrza i mentora. Nie ukrywał on, czego dowodem jest zachowana korespondencja (por.: Konarska-Pabiniak 1986)⁵, iż swoją twórczość pragnie rozwinąć w oparciu o literackie wzorce stworzone przez Kraszewskiego. Zaznajomiony dokładnie z tekstami mistrza, wyróżniony możliwością utrzymywania kontaktów listownych z pisarzem, a wreszcie kilkakrotnie przez niego pochwalony za działalność społeczną i literacką⁶, w sposób bardziej lub mniej świadomy tworzył powieści powielające schematy wypróbowane wcześniej na kartach dzieł Kraszewskiego. Prasa czyniła mu z tego powodu zarzuty. W jednym z listów do Kraszewskiego sam nawet pisał na ten temat:

Pewne z pism warszawskich, robiąc wzmiankę o drukującej się obecnie powieści mojej [...] wyraziło się, że w pracach moich znać wpływ Kraszewskiego. Zapewne była to mowa o stylu, jak zresztą o tym się przekonałem. Z tego względu pozwałam sobie zapytać Cię czcigodny Panie: Czy owo pismo miało słuszność? Czy piszący, przejąwszy się wierszem Mistrza i bezwiednie cząstką drobnouchną formy tego uchwyciwszy, jest winny i czy mu za grzech poczytać należy? (Cyt. za: Konarska-Pabiniak 1994: 124)

W związku z tym incydentem, Synoradzki postanowił bliżej zapoznać mistrza ze swoją twórczością. W tym celu polecił warszawskiej księgarni Paprockiego wysłać do Drezną cztery powieści, które osadzone są w realiach XVIII wieku (jedna z nich, zresztą, zadedykowana była Kraszewskiemu). Poprosił także redakcje „Korespondenta Płockiego” i „Gazety Lubelskiej”, aby „pomieszczone w nich powieści przez lat kilka zebrały i również posłały do Drezną” (cyt. za: Konarska-Pabiniak 1994: 124). Podobną estymą darzono Kraszewskiego we wszystkich domach płockiej inteligencji; recepcja jego utworów miała niemal znamiona kultu. W guberni płockiej, która przejawiała w odbiorze nowych prądów opóźnienie, obecność w domowych bibliotekach książek „rycerza pióra”, „wielko-

⁵ W oparciu o korespondencję J.I. Kraszewskiego znajdującą się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej. Rkps sygn. 6001–7000.

⁶ Kraszewski wspierał Synoradzkiego w inicjatywie zabezpieczenia i utrzymania zbioru archiwum płockiego oraz pomysłu stworzenia archeologicznej mapy powiatu płockiego.

ści narodowej”, jak okrzyknął Kraszewskiego „Korespondent Płocki”, stawała się moralnym imperatywem⁷. Nic więc dziwnego, że gust estetyczny młodego Synoradzkiego ukształtowany był pod wpływem tradycji romantycznej. Znacznie późniejszy kontakt z prozą Sienkiewicza, ocenianą zresztą przez Kustosza bardzo wysoko⁸, nie zdołał zmienić ugruntowanych literackich preferencji.

O tym, iż w dorobku Michała Synoradzkiego znajdują się prawie wyłącznie prace historyczne, przywołujące XVII i XVIII stulecie, zadecydowała nie tylko powszechna w wieku XIX fascynacja narodową przeszłością oraz dostępność źródeł szlacheckich. W przypadku Kustosza możemy mówić o uwarunkowaniu biograficznym⁹. Pochodził bowiem ze starej rodziny szlacheckiej, która wślawiła się udziałem w bitwach pod Grochowem i Ostrołęką, a w płockim środowisku inteligencji odgrywała niemałą rolę. Ojciec Michała, Antoni Synoradzki herbu Rola, był panem znacznych włości w Lubelskiem i sędzią Trybunału Płockiego, matka zaś, Augusta z Lewandowskich, również wywodziła się z dobrego szlacheckiego rodu, była nawet spokrewniona z Chopinami. Dzieciństwo Synoradzki spędzał w atmosferze żywego zainteresowania sprawami aktualnymi i kulturalnymi. Poprzez odpowiedni dobór lektur z dość specyficznie wyposażonej domowej biblioteki¹⁰, rozbudzano zainteresowanie chłopca historią i ojczyzną kulturą. Wychowany w kulcie dla dawnej świetności szlacheckiej, wśród lektur, które utrwały wyidealizowany wzór szlacheckich mitów i symboli, w dorosłej pracy literackiej pragnął „nawiązać przerwana nic tradycji” (Synoradzki 1916a: 134–135) poprzez apologię świata Rzeczypospolitej szlacheckiej. Przeświadczenie o słuszności idei więzi pokoleń, z której czerpie się narodową siłę, stało się dla pisarza inspiracją do indywidualnych poszukiwań i literackiej konserwacji pisanych pamiątek narodowych. Synoradzki nobilituje dokument o charakterze prywatnym, uważając, iż tylko taki przekaz daje szansę poznania prawdziwego charakteru narodowego. Stając przed wyborem między

⁷ Jak pisze B. Konarska-Pabiniak, inteligencja płocka prezentowała postawy tradycyjne, zakorzenione w epoce minionej (Konarska-Pabiniak 1994: 218).

⁸ Synoradzki był autorem cyklu, ukazującego się w „Biesiadzie Literackiej” (1916, t. 82, nr 21–34) pt. *W siedemdziesiąt rocznicę urodzin genialnego twórcy Sienkiewicza — sylwetka literacka Henryka Sienkiewicza*. Pisał w nim m.in.: „Sienkiewicz, jako powieściopisarz historyczny, stoi do dziś niedorównany, jak Homer wśród twórców epepei...” (Synoradzki 1916b, nr 25: 390).

⁹ O roli tzw. „osobistych tradycji” por.: Jaskólski 1979: 72.

¹⁰ W bibliotece rodzinnej oprócz *Żywotów* i *Kazań* P. Skargi, *Pieśni* J.U. Niemcewicza, *Nowych Aten* ks. B. Chmielowskiego, *Historii Napoleona*, *Życiorysów marszałków Francji*, *Historii Konsulatu i Cesarstwa*, *Kodeksu Napoleona*, *Dziennika Praw*, *Herbarza* K. Niesieckiego, kompletu *Orla Białego* i *Co kto lubi*, znajdował się cały szereg tzw. *Kalendarzyków politycznych i historycznych*, które ojciec Synoradzkiego z wielką uwagą odczytywał. Znajdowały się w nich m.in.: spisy oficerów wojska polskiego i wykazy urzędników wojewódzkich (Synoradzki 1916a: 134–135).

dokumentarną wizją dziejów Kraszewskiego a bardziej nowoczesną i uniwersalną koncepcją prozy historycznej stworzoną przez Sienkiewicza, Synoradzki konsekwentnie wybiera antykwaryzm schyłku romantyzmu, miejsca swojego upatrując w niewolniczej wierności źródłom. „Oryginalność jest to sumienność w obliczu źródeł” — mógłby skonstatować za Cyprianem Kamilem Norwidem (*O Juliuszu Słowackim*, cyt. za: Balbus 1993: 11), deklarując się jako swoisty „historio-man” (Parnicki 1980: 45)¹¹. Kustoszowi bliska była w ogóle cała stworzona przez Kraszewskiego koncepcja literatury, jej roli, kształtu i celów. Nadto imponowała osobowość, pracowitość, „twórczy reżim” oraz intelektualna i społeczna aktywność autora *Starej baśni* (por. Zielińska, red. 1990: 139–155). Wpływ teoretycznych założeń prozy historycznej był jednak największy, choć mimo usilnych autorskich starań, dziełom Synoradzkiego daleko do artyzmu i literackiej sprawności utworów Kraszewskiego, które notabene przez współczesnych krytyków również ocenione bywają z powściągliwością. Epigoński profil twórczości Kustosza jest zatem w dużej mierze konsekwencją wyboru wyeksploatowanej konwencji czy raczej przebrzmiałej tendencji literackiej, która nie mogła wytworzyć dzieła oryginalnego, nowatorskiego, lecz tylko sprowokować swoistą pisarską karykaturę uprawianego modelu beletrystyki. Stanisław Balbus taki rodzaj inspiracji klasyfikuje jako intertekstualność czystą (Balbus 1993: 144).

Paradoksalnie w tym właśnie upatruję atrakcyjność twórczości Synoradzkiego. Intelektualny — a, moim zdaniem, jeszcze niedostatecznie wyzyskany, potencjał samego zagadnienia literackiego epigonizmu i jego interesująca „strategia intertekstualna” („aktywna kontynuacja” w opozycji do „jawnego naśladownictwa”, „alegatorywne dialogi”, „naturalna metoda kontaktu twórców z tradycją literacką” — Balbus 1993: 198–217) stanowi intrygujący powód, który może uzasadniać potrzebę refleksji nad twórczymi dokonaniem Kustosza, kuszący tym bardziej, że literatura przedmiotu wskazuje deficyt tego typu dociekań¹². Problem z literackim zjawiskiem epigonizmu, pojawia się — według mnie — już na płaszczyźnie definicji pojęcia. Używamy bowiem terminu nieprecyzyjnego, nieostrego, potocznego, któremu przypisano znaczenie emocjonalnego, wartościującego pejoratywnie epitetu¹³. Epigonizm nie jest równoznaczny z brakiem talentu, a jest tego talentu chybnym wykorzystaniem. Epigonizm nie jest

¹¹ Dla autora *Aecjusza* historia jest jednak zagadką, podstawą dla szukania aluzji, możliwości.

¹² Co prawda mamy rozprawę Marty Zielińskiej (1984), dotyczącą miejsca twórczości epigońskiej w procesie historycznoliterackim, lecz autorka problem zawęża do literatury romantycznej i naśladownictwa pisarstwa Mickiewicza. Nieoceniony jest również teoretycznoliteracki namysł nad tym zjawiskiem Stanisława Balbusa (1993) czy refleksja Marii Janion (2000: 94–100).

¹³ Bogdan Zakrzewski wskazuje na zacierające się kryterium między grafomanią, wpisywaniem się w stylistykę kiczu, brakiem talentu, czy wreszcie epigonizmem, a nie są to przecież zjawia-

też kiczem literackim, bo ten zakłada raczej niesprawność umysłu, prymitywizm — przy jednoczesnej sprawności warsztatowej. Zjawisko to nie jest tożsame z grafomanią, ponieważ ta oznacza zazwyczaj niezdarne wykonanie, brak umiejętności zwerbalizowania nawet wartościowych odczuć czy myśli. Epigon nie zawsze pozbawiony jest talentu, nie należy pochopnie ani ryczałtowo imputować mu umysłowej indolencji, ani zarzucać braku umiejętności warsztatowych — nie reprodukuje on mechanicznie zbanalizowanych stereotypów, ale je samowładnie (oryginalnie?) tworzy w przeświadczeniu, że to jedyna możliwa realizacja postulatów estetycznych epoki. Ufa, że jego dzieło nie straciło jeszcze swej wyższej, uniwersalnej wartości, posiada moc oddziaływania społecznego. Jestem przekonana, że tak jest w przypadku Synradzkiego. W korespondencji, tekstach publicystycznych i recenzjach deklarował się on jako wyznawca koncepcji prozy dokumentarnej Kraszewskiego¹⁴, niejako świadomie decydując się na miano epigona, który oswoił i zastosował sprawdzony model, podejmuje się literackiej budowlę na starym fundamencie, a czynił to w czasach, gdy już powieść Kazimierza Tetamjera *Koniec epopei* okrzyknięto anachroniczną, nowy kształt prozy historycznej wyznaczały bowiem *Popioły* Stefana Żeromskiego. Fryderyk Nietzsche w *Niewczesnych rozważaniach*¹⁵ problem epigonizmu ujął jako nadmiar świadomości historycznej, dręczący i ograniczający, uniemożliwiający twórczą inwencję, jako swoistą wręcz „wyniszczającą gorączkę historyczną” (Nietzsche 1996: 85). Epigoni klasyfikowani wedle takich kryteriów nie stanowią, moim zdaniem, zjawiska peryferyjnego. Stają się tym samym interesujący, ponieważ przyspieszają ewolucję czy też rewolucję estetyczną. Naśladując sprawdzony w określonych warunkach wzór, mimowolnie kompromitują go, pokazując niejako w krzywym zwierciadle i wymuszają konieczność sprawniejszej innowacji, oryginalnych (autorskich, twórczych) poszukiwań estetycznych. Poznając literaturę w porządku diachronicznym, skupiając się na dziełach wybitnych, mamy

ska synonimiczne. Na to samo zwraca uwagę Marta Zielińska czy już wcześniej (walczący z tzw. „talentyzmem”) Karol Irzykowski (Zielińska 1984: 5–10).

¹⁴ Proza Kraszewskiego wydaje się dość twórczym fundamentem dla epigonów nawet czasów późniejszych, można by bowiem w takim kontekście wymienić: J. Dobraczyńskiego, K. Bunscha, Z. Kossak, E. Nowacką.

¹⁵ Przywoływany tekst wyda się również cenny w kontekście wcześniejszych refleksji dotyczących przemian w dyskursie historycznym. Nietzsche, bowiem już w 1874 r. zwracał na to uwagę w drugiej rozprawie z *Niewczesnych rozważań*. Choć posługiwał się jeszcze pojęciem historii, to dokonując podziału na historię monumentalną, antykwańską i krytyczną, przedstawił idee, które dziś podejmowane są w teoriach pamięci zbiorowej. Jego propozycje mogły się w pełni rozwinąć dopiero po zaakceptowaniu faktu, że subiektywna perspektywa jednostki lub całej społeczności (M. Halbwachs), a także źródła niebędące dokumentami w sensie historycznym (A. Warburg), są tak samo istotne w kształtowaniu wyobrażeń o przeszłości, jak materiały archiwalne.

wrażenie, że proces historycznoliteracki przebiega „od arcydzieła do arcydzieła”, a tak przecież nie jest. Epigoni napędzają potrzebę sukcesywnych zmian, intensyfikują ją — są ważni, wręcz niezbędni. Balbus, mimo że niepochlebnie ocenia ten rodzaj „intertekstualnego dialogu”, jakim jest epigońskie naśladownictwo, sugeruje, że, być może, postawa pisarska epigona wyjaśnia nowatorstwo literackiego eksperymentu, wskazując kierunek rozwojowy i równocześnie zamykając pewien obszar literackich działań jako zdecydowanie niepłodny (por.: Markiewicz 1967: 5–22). W takim kontekście „Synoradzczy” muszą eksploatować to, co anachroniczne; postępować w sposób zautomatyzowany, rytualny i upraszczający wzorzec, by na takim tle wybrzmiało nowe (por.: Tynianow 1978: 64, przyp. 1). Ich literackie „cykle treningowe”, zakorzenione w ramach utartej konwencji, powodują, iż literatura wkracza na tereny nowe, niewykorzystane twórczo; co prawda, nie jest to już udziałem epigonów, ale ich rówieśników i następców. Stają się „późnymi zwycięzcami” — a na to przecież wskazuje etymologia terminu epigon (*epigonoí*), o czym przypomina Wioletta Kazimierska-Jerzyk w książce „Strategia rewaloryzacji” *we współczesnej refleksji nad sztuką. Piękno, eklektyzm, epigonizm, infantyliizm* (Kazimierska-Jerzyk 2008: 141–165), która — powołując się na autorytet Jacquesa Derridy (Derrida 1998: 6) — również dowartościowuje kulturę epigońską i domaga się arbitralnego, jednoznacznego uściślenia pojęcia epigonizmu, a nawet jego rewaloryzacji.

Współcześnie doceniać można część pisarstwa Synoradzkiego dowodzącą zainteresowań autora jako pasjonata historii, antykwariusza, dokumentalisty, który z niezwykłym namaszczeniem podchodzi do źródłowego materiału archiwalnego. Proza Synoradzkiego utrwaliła — czy fortunniej by rzec, zapośredniczyła i uprzystępniła — wiele z pewnością już dziś nieistniejących dokumentów ze źródeł szlacheckich. Synoradzki, podpisujący się — *nomen omen* — Kustosz, w toku samodzielnych kwerend wyzukiwał przede wszystkim autentyczne siedemnasto- i osiemnastowieczne zapiski o charakterze osobistym (raptularze, diariusze, pamiętniki, wszelkiego rodzaju *silva rerum*), często prezentujące nie węzłowe zwroty historyczne a codzienną egzystencję grup wykluczonych z dyskursu tzw. „wielkiej historii”¹⁶. Teksty autora *Gniazd szlacheckich* mogą być uznane za próbę udanej transkrypcji i upowszechnienia takiego skazanego na niepamięć materiału źródłowego. Nobilitacji wymaga również działalność publicystyczna autora, co zresztą już nastąpiło w wydawnictwach ściśle specjalistycznych i publikacjach regionalnych (por.: Konarska-Pabiniak 1994: 123–125; Boetzel-Zombiert 1978: 33–35; Gieysztor, red. 1978: 598; Chojnacki, red. 1959:

¹⁶ Rzecznikiem wdrażania „historii podrzędnych”, wyrugowanych z oficjalnej wersji historii, jest Dipesh Chakrabarty (2010: 391–417).

163; 1969: 98; Nycek 1983: 236; Ilski 1996: 5–105; Mieszkowski 1996: 9–35; Nowacki 2012). Michał Synoradzki był bowiem pisarzem uwrażliwionym na tematykę regionalną, ściśle związanym z Mazowszem, a przede wszystkim z terenami byłego województwa płockiego. Współpracując z prasą mazowiecką poprzez publikowanie rozpraw etnograficznych i historycznych, przyczynił się do usystematyzowania dziejów swego rodzinnego regionu¹⁷. Jego cenne (nie tylko przyczynkarsko, lecz także literacko) korespondencje *Z Bieżunia* publikowane w „Korespondencie Płockim” przynoszą atrakcyjny i wiarygodny obraz regionu. Nic więc dziwnego, że pamięć dokonań pisarza ożywa w pracach płockich monografistów¹⁸. Dla Synoradzkiego jednak to działalność powieściopisarska wyraźna do rangi *opus magnum* i stała się przedmiotem warsztatowych starań i artystycznej uwagi, będąc — być może — z punktu widzenia recepcji ówczesnych i współczesnych czytelników wyborem chybionym. Inne działania literackie, które można by dziś lokować na pograniczu kroniki i felietonu¹⁹, stać się miały poligonem warsztatowym, przestrzenią ćwiczeń artystycznych.

Szlifem sprawności literackiej, a równocześnie tekstem prezentującym typową technikę literacką Synoradzkiego, są *Gniazda szlacheckie*, opublikowane w roku 1914 przez warszawskie Wydawnictwo Synów Stanisława Niemiry pod egidą redakcji „Biesiady Literackiej”. Problematyka, ujęcie, język utworu są doskonałą wykładnią techniki pisarskiej Kustosza i mogą stanowić materiał badawczy, pomocny w charakteryzowaniu i rekonstruowaniu sylwetki literackiej tego prozaika. Prezentowana tu hipoteza dotycząca genezy dzieła pozwala potraktować tekst jako kompilację literackich wprawek pisarza, utwór zawiera bowiem jedenaście krótkich form epickich. Mimo trudności, jakie napotyka się przy próbie określenia genologicznej natury zbioru literackiego, oraz wobec braku rozstrzygających ustaleń w zakresie tej problematyki badawczej, w odniesieniu do książki Synoradzkiego uprawnione są (stosowane wymiennie) terminy: zbiór i cykl (cykl tematyczny) (por.: Marczevska 1980: 155–164). Można przypusz-

¹⁷ Współpracował z prasą mazowiecką, redagował „Korespondenta Płockiego”, pisywał do takich regionalnych czasopism, jak: „Dzwonek Częstochowski”, „Kaliszanin”, „Echo Łomżyńskie”, „Gazeta Lubelska”, „Lechita”. Drukował tu liczne rozprawy etnograficzne dotyczące problematyki regionalnej. Spod jego pióra wyszły m.in. prace: *Z przeszłości Lublina*, *Materiały do historii miast i miasteczek dawnego Mazowsza*. Jako sekretarz Zarządu Miast Polskich Synoradzki miał zamiar opracować syntetyczną historię miast polskich, ale śmierć przerwała te plany.

¹⁸ Chęć wpisania Michała Synoradzkiego do panteonu wielkich bieżunian (obok A. Zamojskiego, J. Wybickiego, S. Gołębiowskiego i S. Dyksińskiego) przyświecała również najnowszej monografii poświęconej autorowi *Gniazda szlacheckich* — Stefanowi Nowackiemu (Nowacki 2012).

¹⁹ Synoradzki nazywa swoje artykuły listami, gawędami, artykułami, polemikami, korespondencjami, pogadankami, kroniczkami, jeremiadami, sprawozdaniami (za: Mieszkowski 1996: 30).

czać, iż poszczególne rozdziały powstawały niezależnie od siebie w ciągu kilkunastu lat i, w zamierzeniu autora, nie miały, początkowo, stanowić integralnych, konsekwentnych fragmentów spójnej całości. Elementem jednoczącym w przypadku utworu Synoradzkiego okazuje się tytuł. Tytułowe wyrażenie: „gniazdo szlacheckie” prezentuje kryterium doboru²⁰, a podtytuł „opowiadania historyczne” — wskazuje na gatunkowy charakter komponentów, chociaż opowiedziane przez niego historie, wchodzące w skład całego zbioru, są doskonałym przykładem fazy przejściowej w ewolucji opowiadania, która kumuluje cechy różnych gatunków literackich, skłaniając się bardziej ku formie noweli i gawędy niż ku wzorcowi opowiadania w dzisiejszym rozumieniu norm tego gatunku.

Traktując *Gniazda szlacheckie* jako hieroglif taktyki (i praktyki) literackiej Kustosza, nie trudno dostrzec, iż przyswajanie reguł poetyki prozy historycznej odbywało się poprzez pośrednictwo, swoisty filtr powieści Kraszewskiego. Podobnie jak upatrzony wielki mistrz pióra, pojmował Synoradzki kategorię prawdy historycznej i jej rolę w powieściowym świecie przedstawionym. W zapoczątkowanej w latach czterdziestych XIX stulecia, a trwającej do dziś, dyskusji o „prawdę” i „zmyślenie” w prozie historycznej²¹ mógłby Synoradzki stanąć ze swymi utworami po stronie koncepcji reprezentowanej właśnie przez Kraszewskiego. Proza Synoradzkiego bowiem to proza w zamierzeniu dokumentarna, w której do minimum ograniczona jest rola fikcji literackiej. Antykwaryzm stawiał twórcy wymóg rozległej kompetencji historycznej. Wskazanie proporcji, w jakich odbywa się w narracji gra elementów własnych (fikcyjnych) i tych prawdziwych (historycznie wiarygodnych), jest w prozie Synoradzkiego niezwykle trudne. Przynajmniej w wysokim stopniu wiedza, dotycząca historii Mazowsza Płockiego, pozwalała autorowi nasycić dzieła wielością motywów pochodzących ze źródeł i opracowań dziś już z pewnością niedostępnych.

²⁰ Tytuł dzieła, a w związku z tym i kryteria wpływające na selekcję utworów mających wejść w obręb cyklu, można rozumieć wieloznacznie. Słowo „gniazdo” jest bowiem pojęciem pojemnym znaczeniowo i pojawiło się w różnych kontekstach semantycznych już w staropolszczyźnie. *Słownik języka polskiego* (Linde 1994: 73) jako synonim „gniazda” notuje m.in.: ród, dom, pokolenie, szczerp, skąd kto pochodzi, pomieszkanie, siedliska. *Słownik polszczyzny XVI w. (Słownik 1973: 449–450)* rozszerza termin o pojęcia: ojczyzna, familia, a także: ośrodek, załazek, początek czegoś. Tytułowe gniazda szlacheckie mogą być więc rozumiane jako: dom rodzinny, miejsce zamieszkania wybranego i zaprezentowanego w opowiadaniu rodu szlacheckiego; szeroko pojmowane siedlisko, ośrodek prawdziwej (bo szlacheckiej) polskości; miejsce, które należy uważać za źródło, załazek powszechnej, ogólnonarodowej tożsamości; gałąź rodu szlacheckiego związana uznanym jeszcze pokrewieństwem (*nobilium gentis propago, cuius cognatio cum gente rate tenetur*) — do takiej sugestii upoważnia *Słownik staropolski (Słownik 1956–1959: 436)*.

²¹ Falę polemik zapoczątkowali Kraszewski i M. Grabowski (głos zabierają również m.in.: H. Rzewuski, M. Czajkowski, F. Wężyk). Por.: Bartoszewicz 1959: 63–82; Burkot 1968: 56–83.

Mazowieckie poszukiwania dały mu możliwość kontaktu nie tylko z materiałem pisany, ale i opowieścią, ludową legendą ustną. Losy bohaterów utworów Synoradzkiego osadzone są w rzeczywistości spoza tzw. wielkiego planu historii, co również sprawia trudność w dotarciu do opracowań historycznych, rozstrzygających o prawdziwości. Czytelnik może podjąć lekturę tekstu wspartą na minimalnej wiedzy o faktach z przedstawianej przeszłości, taką jednak, by móc opisywaną rzeczywistość rozpoznać i osadzić w pewnej historycznej chronologii. Cykl *Gniazda szlacheckie* wykazuje charakterystyczną prawidłowość: tam, gdzie Synoradzki zagłębia się w źródle, niebezpiecznie zbliża się ku formom publicystycznych traktatów historycznych czy też historycznego reportażu, w których beletryzacja wątków ma dość powierzchowny charakter. Widać wtedy elementy nieoczyszczonego dziejopisarstwa i bezpośredniego wykorzystania faktów. Często nawet kompozycja tekstu źródłowego odzwierciedlonego w utworze pozostaje nienaruszona. Taki właśnie realistyczny dokumentaryzm cechuje zamykające tom drugi opowiadania: *Pani starościna skalska* i *Ostatnie chwile króla Jana III*. Pierwszy z wymienionych powstał po lekturze dokumentów starościny skalskiej — Marianny Tarłowej „pani rządnej, gospodyni nad gospodynią” [...] żony, [...] matki idealnej” (Synoradzki 1914: 128)²². Tekstami źródłowymi, na które jawnie powołuje się autor, są tu: raptularz starościny (II, 133), księga rachunkowa (II, 128), umowy z pracownikami (II, 132) oraz listy (II, 129). Synoradzki nie stara się ukryć źródła informacji, przytacza nawet fragmenty przekazu genetycznego dosłownie, zamieszczając w tekście utworu opatrzone cudzysłowem cytaty (II, 130). Jawne przywołanie autorytetu źródła występuje również w przypadku tekstu *Ostatnie chwile króla Jana III*, który w zamierzeniu autora miał stać się świadectwem wydarzeń związanych bezpośrednio ze śmiercią Sobieskiego. W celu uwiarygodnienia przekazu, Synoradzki dokonuje świadomej interpolacji: wypis źródłowy włączony zostaje w tekst utworu. Obecność materiału genetycznego jest stosownie zapowiedziana (np.: II, 139; II, 141; II, 152). Cytat jednak jest tu o wiele dłuższy, a całość utworu wykazuje znikomy stopień autorskiej inwencji. Ograniczony zgromadzonymi źródłami, wydaje się Synoradzki raczej odkrywcą i relacjonującym wypadki niż ich kreatorem. Autentycznymi materiałami, na których oparte zostały główne zręby fabuły, są: listy biskupa płockiego Andrzeja Chryzostoma Załuskiego (Załuski 1761), korespondencja Marii Kazimiery Sobieskiej do siostry króla, księżnej Radziwiłłowej oraz *Pamiętniki* byłego lekarza

²² Dalej lokalizacja skrócona wg tego wydania; liczba rzymska wskazuje tom, arabska — stronicę.

królewskiego, Bernarda O’Connora²³. Najwięcej czerpał Synoradzki zapewne z obszernego zbioru *Epistoliae historico-familiares* Andrzeja Załuskiego. Biskup płocki staje się też drugim — oprócz autora — narratorem utworu, który czasami przejmuje narrację, mocniej podkreślając autentyzm wypowiedzi.

Wydaje się, iż w utworach *Swaty hetmańskie*, *Muszkietier króla jegomości* i *Konfederat* materiał źródłowy uległ mocniejszej asymilacji. Tutaj warstwa rzeczywistości odtwarzanej i weryfikowalnej w znacznym stopniu przenika się i współlistnieje ze sferą rzeczywistości kreowanej. Dzięki wprowadzeniu przypisu, a rzadziej: krótkiej, odautorskiej dygresji zamieszczonej wprost w tekście, istnieje możliwość wydobycia i zinterpretowania autentycznej warstwy historycznej. Nie stosuje już Synoradzki tak powszechnie jak poprzednio cytatu, częściej w jego miejsce wprowadzając materiał genetyczny poddany literackiej obróbce. *Swaty hetmańskie* prezentują oba wspomniane sposoby manifestowania prawdziwości przekazu. O ile mało konkretny wydaje się przypis (ograniczający się do stwierdzeń: historyczne, dokument autentyczny), o tyle sygnały wewnętrztekstowe dają wystarczającą informację lokalizującą tekst pierwotny.

Dokumentaryzm Synoradzkiego nie ograniczał się tylko do odszukiwania i wyzyskiwania z materiału źródłowego fabuł, które mogłyby stać się zawładnięciem atrakcyjnych, frapujących tekstów literackich. Decydował on także o nasyceniu utworów realiami o charakterze antykwarycznym na różnych płaszczyznach tekstu. Stąd też na kartach opowiadań Synoradzkiego pojawiają się rzesze autentycznych postaci, rezydujących w miejscach, których prawdziwość można poświadczyć. Sam zresztą autor, po raz kolejny, przychodzi czytelnikowi z pomocą w dokonywaniu swoistej literackiej dekonspiracji. Utyskując na niedbałość badawczą niektórych heraldyków, wskazuje na herbarze będące najbardziej autorytatywnymi. Są nimi: *Wiadomość o klejnocie szlacheckim oraz herbach domów szlacheckich* Ewarysta Kuropatnickiego (Kuropatnicki 1789) i wydana we Lwowie praca ks. Kaspra Niesieckiego *Korona Polska, herby i familie rycerskie* (Niesiecki 1728–1743). Dokładna lektura uświadamia jednak, że Synoradzki twórczo wykorzystywał również inne herbarze. Czerpał zapewne z prac Bartosza Paprockiego, gdyż tylko ten autor utrwalił legendę herbu Mora (Paprocki 1858: 725–726), którą Kustosz przybliży czytelnikowi przy okazji opowiadania *Pan Nietyksza*. Przemilcza również Synoradzki istnienie źródeł pomagających mu odtworzyć szlachecką obyczajowość, chociaż ich bezpośrednia obecność w teście literackim jest znaczna. Źródłem podstawowym i eksploatowanym najsilniej jest *Opis obyczajów...* Jędrzeja Kitowicza. Wypisy z tego dzieła w znacznej części składają się na treść opowiadania *Podstolicowa zwyciężyła*, a stopień przyswojenia tekstu Kito-

²³ Chodzi zapewne o książkę Bernarda O’Connora *History of Poland* wydaną w Londynie w 1696 r. Wspomina o niej J. Szujski (1894: 8) i P. Jasienica (1989: 353).

wicza jest znaczny. Jako przykład może posłużyć fragment opowiadania dotyczący osobliwego krakowskiego obyczaju, który nazywany był comber (Kitowicz 1951: 553; Synoradzki 1914: I 69).

Efekt historycznej patyny chciał też Synoradzki osiągnąć w warstwie językowej. Proza Synoradzkiego wzoruje się i utrwała styl potoczny polszczyzny XVIII wieku w nurcie nazwanym przez Teresę Skubalankę (Skubalanka 1969: 9–18) „średnim”²⁴. Pobieżna analiza stylistyczno-językowa zbioru *Gniazda szlacheckie* ujawniła różnorodne zjawiska językowe, które według Elżbiety Umińskiej-Tytoń (Umińska-Tytoń 1992: 224–231) można przypisać potocznej odmianie języka wieku XVIII. Są to: ekspresywność, spontaniczność, formuliczność, konkretność, niedookreśloność²⁵. Wszystkie te elementy sprawiają, iż językowa stylizacja na potoczną polszczyznę epoki saskiej staje się niewralgicznym elementem, uwierzytelniającym dokumentarny, literacki przekaz Synoradzkiego.

Warsztat pisarski autora cyklu *Gniazda szlacheckie* podlegał również wpływom techniki literackiej Waltera Scotta, przyswojonej przez filtr teoretycznoliterackich deklaracji Kraszewskiego²⁶. Uwidacznia się to między innymi w portrecie przedstawiciela epoki. Poprzez plastyczny konterfekt szlachetnego sarmaty starał się Synoradzki dotrzeć do istoty moralnego piękna dawnych „gniazd szlacheckich”. Stąd też status bohatera literackiego, będącego konsekwencją manifestacji przekonań autora, wydaje się dość istotny. Postać literacka staje się medium, za pośrednictwem którego czytelnik dokonuje percepcji ewokowanego, dawnego świata. Nieprzypadkowo dziewięć spośród jedenastu, stanowiących zbiór, utworów, już w nagłówkach zwraca uwagę czytelnika na osobę bohatera, a nie na zdarzenie będące przedmiotem opisu. Tytułowa postać wciela pewien stereotyp, regułą staje się szablonowość i podporządkowa-

²⁴ Nurt „średni” stylu potocznego — czyli odmiana języka używana w kontaktach codziennych, powszednich, przez przeciętnego, wykształconego użytkownika polszczyzny. Oczywiście, w tym miejscu, z naszych rozważań należy wyłączyć fragmenty opowiadań Synoradzkiego, będące bezpośrednimi cytatami z osiemnastowiecznych dokumentów oficjalnych (np.: mowa abdykacyjna Jana Kazimierza) oraz te części, które mają charakter zintelektualizowanego wykładu historycznego.

²⁵ Rozumiane jako doraźność sytuacji wypowiedziotwórczej, nasycenie tekstu frazeologią, stosowanie zwrotów obrazowych, plastycznych, często nieprecyzyjność wypowiedzi, nadużywanie zaimków.

²⁶ W wydanym w 1843 r. zbiorze studiów Kraszewski pisał, że w romansie historycznym zadaniem pisarza jest: „pole w większej części białe zapelnąć, umarłych wskrziesić do życia, czynności ich wytłumaczyć, oblicze nam pokazać”. Według pisarza, w tego typu utworach niecelowe było wybieranie na bohaterów wielkich postaci dziejowych, bowiem „romans bierze typy, wystawia obyczaje, tworzy postacie, które tylko charakterami swymi, piętnem swych czynności są historyczne” (Kraszewski 1843: 179, cyt. za: Okoń 1992: 83), przez co ważniejsza dla prawdy artystycznej była umiejętność doboru „typów” i „charakterów” mniej znanych, lecz reprezentatywnych dla ukazywania epoki.

nie wybranemu rysowi charakteru. Czytelnik szybko uzyskuje pełną ocenę bohatera, ponieważ zarówno w czynach, jak i w wypowiedziach, prezentuje się ona nader wyraziście. Jest to możliwe dzięki istnieniu obszernych narracyjnych fragmentów, przynoszących charakterystykę bezpośrednią, zazwyczaj występujących już w pierwszych akapitach opowiadania. Każda postać otrzymuje bowiem wstępnie zespół danych charakterologicznych, biograficznych i zewnętrznych, opisowych, które przeważnie nie ulegają żadnym zmianom. Czytelnik obserwuje konsekwentną charakterologiczną statyczność i przewidywalność zachowań bohaterów. Rozbudowane charakterystyki w opowiadaniach Synoradzkiego realizują, popularny od schyłku XVIII wieku, schemat fizjonomiczny Johanna K. Lavatera (Lavater 1876).

Gdy o śmierci Michała Synoradzkiego w styczniu 1922 roku donosiły trzy popularne warszawskie dzienniki²⁷, nekrologi, w sposób powściągliwy, lecz bardzo trafny, charakteryzowały ogół dokonań literackich aktywnego i pracowitego powieściopisarza i publicysty. Warszawski „Kurier Polski” żegnał autora ponad czterdziestu powieści słowami: „Prace zmarłego, jakkolwiek może być nie zaliczają się do świetnych, odznaczają się jednak wielką poprawnością, pięknym językiem i szlachetną tendencją” („Kurier Polski” 1922, nr 27). Dziś ta krótka prasowa opinia dla większości czytelników jest nieweryfikowalna. Utwory Synoradzkiego, zapomniane i zapoznane, właściwie od czasu pierwszych edycji nie wznawiane²⁸, nie mogą dotrzeć do szerszego odbiorcy. Niewielkie jest także zaplecze materiałowe, które mogłoby pomóc potencjalnemu czytelnikowi w zgromadzeniu wiedzy dotyczącej genezy, odbioru czy kontekstów i odniesień literackich interesującego go dzieła. Do dyspozycji badacza pozostają krótkie recenzje prasowe, które ukazywały się jako natychmiastowa odpowiedź na druk kolejnych utworów Synoradzkiego²⁹. O formie ich i treści niejednokrotnie decydowało prawo komercji i reklamy, a nie obiektywnej prawdy i oceny. W niektórych recenzjach widać ślad polemiki z autorem dzieła, mającej źródło nie w treści recenzowanego utworu, lecz będącej odpowiedzią na wcześniejsze publikacje prasowe Synoradzkiego lub stanowiącej echo osobistych kontaktów autora notki z powieściopisarzem³⁰. Te wszystkie elementy zaciemniają rzetelną informację i sprawiają, że uwagi zawarte w recenzjach wydają

²⁷ [nekrologi:] „Gazeta Poranna” 1922, nr 32; „Gazeta Warszawska” 1922, nr 27; „Kurier Polski” 1922, nr 27.

²⁸ Powieść z czasów Polski przedhistorycznej pt. *Wizymirz żeglarz* wznowila w r. 1959 Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza. Utwór ten otwierał wielotomowy cykl: *Powieści o dziejach ojczystych*, przygotowany w związku z tysiącleciem państwa polskiego. Zauważyć można wzmianki o Synoradzkim na blogach historyków-amatorów, którzy powołują się na jego prace.

²⁹ Por. przypis 4.

³⁰ Np.: Feldman 1905: 33; 1930: 374. Synoradzki zaś, niejako w rewanżu, stosował w pejoratywnym znaczeniu określenie „feldmanszczyzna” (Synoradzki 1909: 262).

się niewystarczające i nie spełniają wymagań współczesnego literaturoznawcy. Nowsze interesujące prace czytelnik odnajdzie w wydawnictwach ściśle specjalistycznych lub też w unikatowych publikacjach regionalnych³¹. Rewaloryzacja sylwetki literackiej autora odbywa się pod kątem jego zaangażowania w dokumentowanie ówczesnego życia regionu oraz jako biograficznego kuriozum pisarza zapoznanego³². Dla autorki niniejszego artykułu *casus* Kustosza to przyczynek do głębszej refleksji nad wartością beletryzacji szeroko pojętego źródła historycznego, rolą pisarzy *minorum gentium* w tworzeniu wielkiej narracji historii, wreszcie udziałem literatury epigońskiej w tworzeniu procesu historycznoliterackiego. „Tradycja bowiem nie jest konduktem pogrzebowym — jest ciągiem zmartwychwstań” (Krzysztof Maurin; cyt. za: Samborska-Kukuć 2012: 20), pisze cytowana już we wstępie Samborska-Kukuć podkreślając równocześnie, iż: „monografia twórców literackich peryferii to nie tylko wyzwanie, ale i satysfakcja z końcowego efektu” (Samborska-Kukuć 2012: 20). W takim kontekście analiza „cyklu treningowego”³³ epigona staje się nie tylko historyczno- i teoretycznoliterackim namysłem, ale i cyklem treningowym początkującego historyka literatury.

BIBLIOGRAFIA

- Balbus Stanisław (1993). *Między stylami*. Kraków: Universitas.
- Bartoszewicz Antonina (1991). *Opowiadanie (Forma podawcza)*. W: *Słownik literatury polskiej XIX w.* Red. Józef Bachórz i Alina Kowalczykowa. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 651–654.
- Bartoszewicz Antonina (1959). *Spór o powieść historyczną w połowie XIX w. na tle antagonizmu między „Dziennikiem Warszawskim” a „Gazetą Warszawską”*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika” 1959, z. 2. S. 63–82.
- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski (NK 1977)*. Red. Zygmunt Szwejkowski i Jarosław Maciejewski. T. XV. Warszawa: PIW.
- Błachut Władysław (1959). *M. Synoradzki: Wizyrmirz żeglarz*. „Wieści” 1959, nr 16.
- Boetzel-Zombiert Teresa (1978). *Sylwetka literacka Michała Synoradzkiego*. „Notatki Płockie” 1978, nr 1. S. 33–35.
- Bujnicki Tadeusz (1990). *Polska powieść historyczna XIX w.* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

³¹ Por. Konarska-Pabiniak 1994: 123–125; Boetzel-Zombiert 1978: 33–35; *Dzieje* 1978: 598; *Księga* 1959: 163; *Dziś* 1969: 98; Nycek 1983: 236; Ilski 1996: 5–105; Mieszkowski 1996: 9–35; Nowacki 2012.

³² Świadczy o tym chociażby wyemitowana 1 lipca 2013 r. audycja I programu Polskiego Radia (red. E. Michałowska) *Mój pradziadek Michał*.

³³ „Cyklu treningowego” rozumianego jako szlifowanie własnego warsztatu i literackiego przyczynku aktywizującego proces historycznoliteracki.

- Bujnicki Tadeusz (1981). *Sienkiewicz i historia. Studia*. Warszawa: PIW.
- Bujnicki Tadeusz (1996). *Sienkiewiczza „Powieści z lat dawnych”*. Kraków: Universitas.
- Burkot Stanisław (1968). *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX w.*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Chojnacki Jakub, red. (1969). *Dziesięć wieków Płocka*. Płock: Towarzystwo Naukowe Płockie.
- Chojnacki Jakub, red. (1960). *Księga pamiątkowa Zjazdu Matachowiaków*. Płock: Centrala Wydawnicza Druków.
- Domańska Ewa, red. (2010). *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda* (1904). T. XIV. Warszawa: Wydawnictwo Towarzystwa Akcyjnego Odlewni Czcionek i Drukarni S. Orgelbranda Synów.
- Estreicher Karol (1951). *Bibliografia polska Karola i Stanisława Estreicherów*. T. XXXIV. Kraków: Drukarnia UJ.
- F. (1919). *Synoradzki Michał. Czterdziestolecie pracy literackiej*. „Świat” 1919, nr 25. S. 8.
- Feldman Wilhelm (1905). *Współczesna literatura polska. 1880–1904*. T. 3. Warszawa: J. Fiszer.
- Feldman Wilhelm (1924). *Współczesna literatura polska. 1864–1923*. Wyd. 7. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Finkel Ludwik (1955). *Bibliografia historii polskiej*. Warszawa: PWN.
- Galle Henryk (1905). *M. Synoradzki: Jaksza z Miechowa*. „Książka” 1905. S. 147.
- Galle Henryk (1905). *M. Synoradzki: Judaszowe srebrniki*. „Książka” 1905. S. 148.
- Galle Henryk (1905). *M. Synoradzki: Potępiency, Wychrzta*. „Książka” 1905. S. 191.
- Gieysztor Aleksander, red. (1979). *Dzieje Płocka*. Płock: Towarzystwo Naukowe Płockie.
- Gołębiowska Barbara (1971). *Próba zarysu polskiej powieści historycznej do końca XIX w.* „Prace Polonistyczne” 1971, seria XXVII. S. 83–108.
- Głowiński Michał, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz (1967). *Zarys teorii literatury*. Wyd. 2 zm. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
- Hoffman Karol (1904). *Potępiency, straceńcy*. „Biesiada Literacka” 1904, nr 25. S. 174.
- Iłski Stanisław (1996). *Bieżuń końca XIX wieku piórem Michała Synoradzkiego*. „Bieżuńskie Zeszyty Historyczne” 1996, nr 8. S. 5–105.
- Janion Maria (2007). *Gorączka romantyczna*. Wyd. 2. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria. *Teoria i praktyka epigonizmu*. S. 85–89.
- Jasienica Paweł (1989). *Rzeczpospolita Obojga Narodów*. Warszawa: PIW.
- Jaskólski Michał (1979). *Powieść historyczna a historia i tradycja (Wybór problematyki)*. „Historyka” 1979, t. 9. S. 65–82.
- [Jeleński Szczepan] S.J. (1905). *M. Synoradzki: Jaksza z Miechowa, Judaszowe srebrniki, Potępiency, 1814–1830. Opowiadania dziejowe*. „Rola” 1905, nr 5–6. S. 69–70.
- [Jellenta Cezary] Cez. Jel. (1887). *M. Synoradzki: Szaraczki*. „Prawda” 1887, nr 46.
- Jeske-Choiński Teodor (1899). *Historyczna powieść polska*. Warszawa: s.n.
- Kazimierska-Jerzyk Wioletta (2008). *„Strategia rewaloryzacji” we współczesnej refleksji nad sztuką. Piękno, eklektyzm, epigonizm, infantyilizm*. Kraków: Universitas.
- Kersten Adam (1966). *Sienkiewicz — „Potop” — historia*. Warszawa: PIW.
- Kitowicz Jędrzej (1951). *Opis obyczajów za panowania Augusta III*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Kitowicz Jędrzej (1971). *Pamiętniki, czyli Historia polska*. Warszawa: PIW.
- Konarska-Pabiniak Barbara (1986). *Do Kraszewskiego listy z Płocka*. „Rocznik Mazowiecki” 1986, t. IX.
- Konarska-Pabiniak Barbara (1994). *Życie kulturalno-literackie Płocka w 2. poł. XIX w.* Płock: Wojewódzka Biblioteka Publiczna.
- Kulczycka-Saloni Janina, red. (1985). *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Lam Stanisław (1922). *Współcześni pisarze polscy*. Warszawa: „Placówka”.
- Linde Samuel Bogumił (1994). *Słownik języka polskiego*. T. II i III. Warszawa: Guttenberg – Print.
- Lipski Jan Józef (1973). *Warszawscy „pustelnicy” i „bywalscy”*. T. 2. Warszawa: PIW.
- M. Synoradzki: Konkury pana podkomorzycy*. „Tygodnik Powszechny” 1880, nr 45.
- M. Synoradzki: Rogata dusza*. „Tygodnik Powszechny” 1883, nr 13.
- M. Synoradzki: Sąsiad z Ruszczyca*. „Tygodnik Powszechny” 1881, nr 4.
- Marczewska Bożena (1980). *Poetyka zbioru opowiadań*. „Acta Universitatis Lodzianis. Zeszyty Naukowe UŁ”, seria I, Łódź 1980, nr 35. S. 155–164.
- Markiewicz Henryk (1967). *Przekroje i zbliżenia*. Warszawa: PIW.
- Morawski Stefan (1961). *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX w.* Warszawa: PWN.
- Mieszkowski Wiktor (1996). *Na peryferiach pozytywizmu — o publicystyce Michała Synoradzkiego*. „Bieżuńskie Zeszyty Historyczne” 1996, nr 10. S. 9–35.
- Morzycka Franciszka (1904). *M. Synoradzki: Zbrodnia kasztelana*. „Książka” 1904. S. 189.
- Narbutt Jerzy (1971). *Główne etapy rozwoju polskiej powieści historycznej czyli od Kraszewskiego do Parnickiego*. „Znak” 1971, nr 7–8. S. 984–998.
- Nietzsche Friedrich (1996). *Niewczesne rozważania*. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz. Kraków: Znak.
- Nowacki Stefan (2012). *O twórczości publicystycznej i powieściowej Michała Synoradzkiego związanego z Bieżuniem literata*. Toruń: Tutor.
- Nowela-opowiadanie (ewolucja gatunku)* (1994). Red. Stanisław Żak. Kielce: Wydawnictwo Pedagogiczne.
- Nowowiejski Antoni Julian (1917). *Płock. Monografia historyczna*. Płock: s.n.
- Nycek Jan Bolesław (1983). *Ludzie i książki. Słownik bibliograficzny ludzi książki i pióra województwa płockiego*. Płock: Wojewódzka Biblioteka Publiczna.
- Okręt Władysław, red. (1922). *Rocznik naukowo-literacko-artystyczny na rok 1905*. Warszawa: Władysław Okręt.
- Pan Synoradzki, chrześcijanin...* „Sowizdrzał” 1912, nr 49. S. 8.
- Paprocki Bartosz (1858). *Herby rycerstwa polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Biblioteki Polskiej.
- Parnicki Teodor (1980). *Historia w literaturę przekuwana*. Warszawa: Czytelnik.
- Samborska-Kukuć Dorota (2012). *Jak rekonstruować biografie i jak opisać twórczość XIX-wiecznego pisarza minorum gentium? (metodologia, źródła, struktury narracji)*. Łódź: Primum Verbum.
- Synoradzki Michał (1914). *Gniazda szlacheckie. Opowiadania historyczne*. T. 1–2. Warszawa: Biesiada Literacka.
- Szujski Józef (1894). *Dzieje Polski podług ostatnich badań spisane*. T. IV. Kraków: Drukarnia „Czasu”.

- Szweykowski Zygmunt (1922). *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*. Warszawa: s.n.
- Szycówna Aniela (1903). *M. Synoradzki: Dożynki*. „Książka” 1903. S. 45–50.
- Tazbir Janusz (1984). *Polska powieść historyczna w latach zaborów*. „Człowiek i Światopogląd” 1984, nr 2. S. 44–61.
- Tournier Michel (1974). *Na miarę mitologii. Mechanizmy powieści historycznej*. „Literatura na Świecie” Warszawa 1974, nr 2. S. 46–53.
- Tynianow Jurij (1978). *Fakt literacki*. Przeł. Elżbieta Feliksiak. Warszawa: PIW. *O ewolucji literackiej*. S. 64.
- Umińska-Tytoń Elżbieta (1992). *Polszczyzna potoczna XVII w.* Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- [Wroczyński Kazimierz] (1915). *Wycieczki sowizdrzalskie na Parnas warszawski i okolice*. „Sowizdrzał” 1915, nr 11.
- Zielińska Marta (1984). *Mickiewicz i naśladowcy. Studia o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantyzmu*. Warszawa: PIW.
- Zielińska Marta, red. (1990). *Zdziwienia Kraszewskim*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Elżbieta Dątek

„EXHAUSTED”, YET STILL „WELL-PRACTICED” CONVENTIONS IN EPIGONIC LITERARY WORKS — MICHAŁ SYNORADZKI’S „NOBILITY NESTS” COLLECTION CASE STUDY (summary)

Hoping to revalue the literary profile of Michał Synoradzki, a writer familiar to, though underestimated both by his contemporaries and a new generation of readers, the author of the article focuses on the most representative collection of stories in his career, namely *Gniazda szlacheckie* (*Nobility Nests* from 1914).

A multi-faceted analysis of the text concentrates on an interesting, but still lacking sufficiently exploited intellectual potential, problem of epigonism. Basing on Synoradzki’s literary work, the author of the article by rejecting the commonly accepted, yet inaccurate and definitely pejorative definition of epigonism, attempts to prove that epigonism does not necessarily involve lack of talent, graphomania, or kitsch aesthetics. An epigone may turn out to be a skilful and clever writer; therefore, one should not judge his work as flat indolent or lacking any technical skill. It happens that an epigone writer does not reproduce mechanically clichéd stereotypes, but, paradoxically, creates them autocratically (originally?), thus believing that this is the only way to pursue aesthetic postulates of the epoch. The author claims that it is the case of Synoradzki, who, in his correspondence, journalistic writings and reviews classified himself as the follower of Jozef I. Kraszewski’s documentary prose, and who, praised by his mentor and urged to continue practicing his literary skills, pursued eagerly his credo.

Synoradzki's case contributes to the proof of the thesis that epigones may arouse readers' curiosity as they intensify the aesthetic evolution and revolution. Imitating a fixed scheme conceived in specific conditions, they involuntarily discredit it and show, as it were, its distorted image thus provoking and stimulating the necessity of innovative, original (individual and creative) solutions. Studying literature diachronically, we tend to focus mainly on great and outstanding works. Hence, we have the impression that the process of literary history is built upon „from masterpiece to masterpiece” principle although it is not quite so. Epigones intensify the necessity of gradual changes, their role in literary development is important, if not crucial. Their literary „training cycles” rooted in conventionalised stylistics push the literature towards new, creatively untapped areas which, in fact, are fully explored by their contemporaries and successors. Nevertheless, epigones become „late winners”, as it is indicated by etymology of the key word itself.

KEYWORDS

epigone; convention; historical prose; historicism

NOTKI O AUTORACH

Grzegorz P. Bąbiak — doktor habilitowany, profesor UW, kierownik Zakładu Edytorstwa i Stylistyki, wicedyrektor Instytutu Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi badania w zakresie historii kultury polskiej XIX i XX wieku na tle Europy Zachodniej oraz kultury i sztuki Rosji dwóch ostatnich stuleci. Autor prac z zakresu mecenatu kulturalnego, edytor prasy artystycznej oraz korespondencji twórców polskich. Wydał m.in. *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery” Z. Przesmyckiego* (2002), „*Sobie, ojczyźnie i potomności*”. *Mecenat kulturalny elit na ziemiach polskich w XIX w.* (2010), „*Ludzie osobni polskiej kultury*”. *Korespondencja J. Lorentowicza i Z. Przesmyckiego-Miriama z lat 1899–1938* (2014), „*Na rogu Stalina i Trzech Krzyży*”. *Listy do Jerzego Borejszy 1944–1952* (2014).

Laurent Béghin — doktor nauk humanistycznych Uniwersytetu Katolickiego de Louvain (l’Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve). Autor licznych publikacji na temat recepcji literatury słowiańskiej, głównie rosyjskiej, we Włoszech, m.in. *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della letteratura russa nella Torino del primo dopoguerra* (2007), *Slavia. Catalogo storico* [en collaboration avec Francesca Rocci] (2009) oraz książki poświęconej poecie, powieściopisarzowi i tłumaczowi belgijskiemu Robertowi Vivier — *Robert Vivier ou la religion de la vie* (2013). Prowadzi zajęcia z zakresu języka i kultury włoskiej na Université Saint-Louis Bruxelles.

Elżbieta Dałek — doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego w Katedrze Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, w której to w roku 1997 obroniła pracę magisterską. Jej zainteresowania naukowe oscylują wokół

zagadnień literackiego epigonizmu, obecności tendencji neosarmackich w prozie historycznej XIX wieku i próby osadzenia pisarstwa historycznego w kontekście współczesnych badań posthumanistycznych. Ze względu na aktywność zawodową interesują ją także praktyczne możliwości transponowania treści historycznoliterackich na język dydaktyki szkolnej. Publikowała w tomach pokonferencyjnych i polonistycznych czasopismach metodycznych.

Emmanuel Desurvire — (Doctor of Philosophy, Doctor of Science) studiował fizykę na Université Pierre et Marie Curie w Paryżu. Naukowo zajmował się światłowodami w Thomson-CSF (obecnie Thales) oraz na Stanford University, w Bell Laboratories, wykładał na Columbia University. Aktualnie jest dyrektorem ds. nauki we francuskim przedsiębiorstwie zajmującym się obronnością i lotnictwem. Począwszy od 2010 roku prowadzi rozległe badania poświęcone życiu i twórczości swego przodka, Charles'a Edmonda Chojeckiego, których wynikiem jest publikacja sześciotomowego kalendarium i jego skróconej wersji zatytułowanej *Charles Edmond Chojecki. L'Œuvre et la Vie*; wydał także korespondencję oraz francuskie prace Charles'a Edmonda (dzieła teatralne, eseje, powieści).

Lidia Ignaczak — prowadzi badania interdyscyplinarne dotyczące rozpoznawania związków między literaturą i muzyką w konkretnych scenicznych realizacjach, sposobów funkcjonowania form słowno-muzycznych w teatrze XVIII–XX wieku, możliwości partyturowego zapisu projektów spektaklu i rejestrowania kolejnych jego realizacji; podobieństw i różnic w wykorzystaniu materiału literackiego w obrazku śpiewającym, wodewilu, operetce, śpiewogrze, operze, widowisku kabaretowym (np. *W podróży po Szpargalii. Palimpsestowe czytanie śpiewników teatralnych Józefa Cybulskiego*, Łódź 2007 czy „*Na przyczepkę*”, czyli *Konstantego Ildelfonsa Gałczyńskiego przygody z kabaretem*, „Prace Polonistyczne” LXVII Łódź 2012). Innym nurtem są prace komparatystyczne nad dramatem (np. *Drogi ku świętości. Dzieje Tomasza Becketa w dramaturgicznej interpretacji Thomasa Stearnsa Eliota i Jeana Anouilha*, w: *Dramat w historii. Historia w dramacie*, Kraków 2009).

Maria Gołębowska — profesor nadzwyczajny w Zespole Filozofii Kultury Instytutu Filozofii i Socjologii PAN w Warszawie. Zainteresowania badawcze: nowożytne źródła filozofii współczesnej i filozofia współczesna (poststrukturalizm, fenomenologia, filozofia egzystencji), zagadnienia teoriopoznawcze, językoznawcze i aksjologiczne, również badania różnych przekazów kulturowych. Publikacje książkowe: *Między wątpieniem a pewnością. O związkach języka i racjonalności w filozofii post-*

strukturalizmu (2003), *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności* (2003), *Rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego* (2006), *Wiedza egzystencjalna. O trzech koncepcjach poznania w filozofii egzystencji* (2008) oraz publikacja zbiorowa (współred.) *Nadawać znaczenie. Uwagi o filozofii kultury* (2013).

Marzena Karwowska — doktor habilitowany nauk humanistycznych, literaturoznawca, adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Prowadzi badania z zakresu mitokrytyki i antropologii wyobraźni twórczej. Zrealizowała z tego zakresu staże naukowe w Uniwersytecie Paris IV Sorbonne oraz w Uniwersytecie Stendhala w Grenoble. Autorka książek: *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana* (2008); *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni* (2011).

Danuta Knysz-Tomaszewska — emerytowany profesor Instytutu Polonistyki Stosowanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; w latach 2001–2005 dyrektor Centrum Kultury Polskiej, Université Paris IV Sorbonne. Obszar zainteresowań badawczych: studia porównawcze — naturalizm i impresjonizm w literaturze i sztuce (polski, francuski, belgijski); badania archiwalne poświęcone życiu i dziełu Paula Cazina. Wybrana bibliografia: *Europejskie powinowactwa naturalistów polskich* (1992), *Paul Cazin. Dole i niedole polonisty francuskiego*, pr. zbior. red. D. Knysz-Tomaszewska (1997), *Spotkania i porównania* (2001), *Na ścieżkach pamięci. Album Paula Cazina*, współautor G.P. Bąbiak (2009), *„Museion” 1911–1913. Publicystyka literacka i artystyczna*, wybór, wstęp, opracowanie D. Knysz-Tomaszewska, G. Bąbiak (2013). Przygotowanie dwujęzycznego wydania odnalezionego przekładu P. Cazina *Moralności pani Dulskiej* z dołączeniem francuskiej wersji wyboru paryskiej publicystyki G. Zapolskiej (2011), zrealizowane w ramach prac zespołu polsko-francuskiego: G.P. Bąbiak, C. Bocianowski, E. Virol, A. Neville.

Anaïs Krawczykowski — w 2014 roku ukończyła pracę magisterską w ramach programu Polsko-Belgijskie Studia Stosowane: Język i kultury Europy Środkowej, pod kierunkiem prof. D. Walczak-Delanois (Université Libre de Bruxelles) i prof. E. Wichrowskiej (Uniwersytet Warszawski). Praca dotyczyła obrazu Francuzów i Francji w historii i kulturze polskiej od 1812 do 1864 roku. Aktualnie przygotowuje się do napisania pracy doktorskiej (Université Libre de Bruxelles), pod kierunkiem prof. D. Walczak-Delanois, na temat obrazu melancholii w polskiej literaturze powojennej.

Magdalena Lubelska-Renouf — absolwentka polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, doktor literatury polskiej (Sorbona Paris 4), professeur agrégée

du polonais. Wykładała na uniwersytecie w Caen, w Lille 3, aktualnie na Sorbonie (Paris 4). Autorka książki *Czesław Miłosz en quête du Réel* (2009).

Piotr Śniedziewski — adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, zajmuje się m.in. komparatystyką (związki polsko-francuskie) oraz tematyką dotyczącą melancholii w literaturze i sztuce. Autor książek: *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce* (wyd. polskie 2008; wyd. francuskie 2009), *Melancholijne spojrzenie* (2011), *Elegijna świadomość romantyków* (2015) i nowego przekładu *Kuszenia świętego Antoniego* Gustave’a Flauberta (2010). Współredaktor pisma „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”.

Katia Vandendorre — badaczka post-doc FNRS (chargée de recherche auprès du Fond National de la Recherche Scientifique), pracuje na Wydziale Filozofii i Literatury Uniwersytetu Brukselskiego (Université Libre de Bruxelles). W 2012 roku obroniła pracę doktorską *Baśni w literaturze polskiej XX wieku*, napisaną pod kierunkiem prof. dr Doroty Walczak-Delanois (ULB) i prof. Danuty Knysz-Tomaszewskiej (Uniwersytet Warszawski), która ukaże się w formie książkowej w 2016 roku w wydawnictwie Classiques Garnier. Opublikowała wiele artykułów na ten temat w międzynarodowych czasopismach („Revue pour la Recherche en Éducation”, „Prace Filologiczne”, „Rocznik Komparatystyczny”, „Textyle”). Obecnie pracuje nad intertekstualną i intermedialną recepcją baśni rosyjskich w literaturze i kulturze polskiej w ramach stypendium BAEF (Belgian American Educational Foundation) na New York University.

Dorota Walczak-Delanois — profesor i kierownik sekcji literatur i języków nowożytnych oraz katedry polonistycznej na Wolnym Uniwersytecie w Brukseli (Université Libre de Bruxelles). Autorka książki *Inne oblicze awangardy. O poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka i Adama Ważyka* (2001) oraz podręczników uniwersyteckich do nauki języka polskiego. Opublikowała dwujęzyczny tom poetycki *Pensuelles / Rozmysły* (2004). Od 2008 roku jest redaktorem naczelnym pisma „Slavica Bruxellensia” (<http://slavica.revues.org/>). Prowadzi badania nad polską poezją współczesną, widzianą w relacji z obrazem i w perspektywie komparatystycznej. Jej drugą uprawianą profesją jest malarstwo i rysunek.