

PRACE POLONISTYCZNE

Klasycyzm i sentymentalizm
jako ponadczasowe zjawiska kultury

Tom jubileuszowy dedykowany
Profesorowi Wiesławowi Puszowi

SERIA LXXI

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

PRACE
POLONISTYCZNE

KLASYCYZM I SENTYMENTALIZM
JAKO PONADCZASOWE ZJAWISKA KULTURY

TOM JUBILEUSZOWY DEDYKOWANY
PROFESOROWI WIESŁAWOWI PUSZOWI

SERIA LXXI (2016)

ŁÓDŹ 2016



REDAKCJA NAUKOWA WYDAWNICTW
ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

Krystyna Czyżewska, Edward Karasiński,
Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Henryk Piekarski, Jan Szymczak
90-505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11
tel.: (42) 665 54 59, faks: (42) 665 54 64
sprzedaż wydawnictw tel.: (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:

Marzena Karwowska (redaktor naczelny), Wiesław Pusz (zastępca redaktora naczelnego), Tadeusz Błażejowski, Lidia Ignaczak, Marzena Karwowska, Wiesław Pusz, Maria Wichowa (redaktorzy tematyczni), Katia Vandenborre (redaktor językowy, native speaker, Uniwersytet w Brukseli), Joanna Rażny (redaktor językowy), Marta Szymor-Rólczak (sekretarz redakcji, redaktor językowy)

REDAKTOR NAUKOWY TOMU: Marzena Karwowska

REDAKTORZY JĘZYKOWI TOMU: Marta Szymor-Rólczak, Lidia Ignaczak, Marzena Karwowska, Joanna Rażny, Katia Vandenborre (native speaker)

Czasopismo recenzowane w trybie *double-blind review process*. Szczegółowe informacje na temat procesu recenzowania oraz lista recenzentów współpracujących z czasopismem znajdują się na stronie internetowej „Prac Polonistycznych”.

OPRACOWANIE REDAKCYJNE I TECHNICZNE TOMU: Marta Szymor-Rólczak

Wydanie I, wersja drukowana pierwotna

Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2016
Wydano z pomocą finansową Dziekana Wydziału Filologicznego UŁ

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, CEJSH oraz na portalach epnp.pl i ibuk

Opracowanie komputerowe: „PERFECT” Marek Szychowski, tel. (42) 215 83 46

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

Nakład: 150 egz.

ISSN: 0079-4791

e-ISSN: 2450-9353

Spis treści

OD REDAKCJI	9
WIESŁAW PUSZ – BIOGRAFIA NAUKOWA	11
PODZIĘKOWANIA	15
ROZPRAWY	
<i>Teresa Kostkiewiczowa</i>	
PIOSENKA PASTERSKA. DZIEDZICTWO SIELANKI W POEZJI POLSKIEJ XX WIEKU	19
<i>Józef Tomasz Pokrzywniak</i>	
REALISTYCZNA UTOPIA (LUB UTOPIJNY REALIZM) W „MIKOŁAJA DOŚWIADCZYŃSKIEGO PRZYPADKACH”	31
<i>Janusz Ryba</i>	
POTOCKI „INTERTEKSTUALNY”	49
<i>Roman Dąbrowski</i>	
HEROIKOMIKA W POEMATACH DYGRESYJNYCH JULIUSZA SŁOWACKIEGO	57
<i>Artur Timofiejew</i>	
ZAGADNIENIE ŻYWOTNOŚCI KLASYCYZMU W KOMENTARZACH FRANCISZKA MORAWSKIEGO DO „KLASYKÓW I ROMANTYKÓW POLSKICH”	69
<i>Magdalena Patro-Kucab</i>	
„KRZEMIENIECKIE SMUTKI” – POETYCKIE REAKCJE NA ŚMIERĆ ALOJZEGO FELIŃSKIEGO	81
<i>Jolanta Kowal</i>	
TRADYCJA OŚWIECENIA STANISŁAWOWSKIEGO NA ŁAMACH „DZIENNIKA WILEŃSKIEGO” Z LAT 1815–1830	101
<i>Tadeusz Półchtopek</i>	
LESZKA DUNINA BORKOWSKIEGO Dyskurs o wolności w tragedii „ARNALDA DE ROCAS, CZYLI ZDOBYCIE NIKOZJI”	121
<i>Paweł Kaczyński</i>	
OŚWIECENIE SENSACYJNE W POWOJENNEJ LITERATURZE POLSKIEJ	139
<i>Weronika Pawlik-Kwaśniewska</i>	
MOTYW ROKOKOWEGO TAŃCA W „DUKLI AMALIOWEJ” MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO	157
<i>Dominika Dźwiniel</i>	
ZIMOWY SPACER PO KRÓLEWSKIM OGRODZIE. O „ŁAZIENKACH ZIMĄ” JACKA KACZMARSKIEGO	167

Marzena Karwowska

PODRÓŻ NIE TYLKO SENTYMENTALNA – „JAPOŃSKI WACHLARZ”
JOANNY BATOR W PERSPEKTYWIE ANTROPOLOGICZNEJ 179

NA MARGINESACH LEKTUR

Joanna Rażny

„BYĆ W MNIEJSZOŚCI, BYĆ MNIEJSZOŚCIĄ” (PROJEKT MIĘDZYNARODOWEJ
INTERDYSCYPLINARNEJ KONFERENCJI NAUKOWEJ) 189

Katarzyna Smyczek

WARIACJE NA TEMAT TWÓRCZOŚCI KABARETOWEJ JULIANA TUWIMA 209

PORÓWNIANIA I KONTEKSTY. Z ZAGADNIENÍ KOMPARATYSTYKI

Marta Szymor-Rólczak

OD...CZYTANIE „ŚWIATA WEDŁUG T.S. SPIVETA” REIFA LARSENA
CZĘŚĆ I: WYBRANE SZCZEGÓŁY ANATOMICZNE TEKSTU LIBERACKIEGO 221

Cécile Bocianowski

LA MARIONNETTISATION DES PERSONNAGES DANS LE THÉÂTRE
FRANCOPHONE ET POLONAIS DU VINGTIÈME SIÈCLE 237

Katia Vandenborre

POLSKIE REINTERPRETACJE BAŚNI PIOTRA JERSZOWA. ANALIZA
TRZECH ADAPTACJI LITERACKICH 257

NOTKI O AUTORACH 273

Content

ARTICLES

- Teresa Kostkiewiczowa*
PASTORAL SONG. HERITAGE OF PASTORAL IN POLISH POETRY
OF THE TWENTIETH CENTURY 19
- Józef Tomasz Pokrzywniak*
REALISTIC UTOPIA (OR UTOPIAN REALISM) IN "MIKOŁAJA
DOŚWIADCZYŃSKIEGO PRZYPADKI" 31
- Janusz Ryba*
„INTERTEXTUAL” POTOCKI 49
- Roman Dąbrowski*
ON MOCK HEROISM IN “THE VOYAGE TO THE HOLY LAND FROM NAPLES”
BY JULIUSZ SŁOWACKI 57
- Artur Timofiejew*
CLASSICISM VITALITY IN FRANCISZEK MORAWSKI'S COMMENTARY
TO „POLISH CLASSICS AND ROMANTICS” 69
- Magdalena Patro-Kucab*
„KRZEMIENIECKIE SMUTKI” — POETIC REACTIONS TO THE DEATH
OF ALOJZY FELIŃSKI 81
- Jolanta Kowal*
THE TRADITION OF STANISŁAWOW ENLIGHTENMENT IN THE “VILNIUS DAILY”
FROM 1815 TO 1830 101
- Tadeusz Półchłopek*
LESZEK DUNIN BORKOWSKI'S DISCOURSE ABOUT FREEDOM IN TRAGEDY
“ARNALDA DE ROCAS, OR GETTING NICOSIA” 121
- Paweł Kaczyński*
ENLIGHTENMENT AND CRIME FICTION IN POLISH POST-WAR LITERATURE 139
- Weronika Pawlik-Kwaśniewska*
THE ROCOCO DANCE MOTIF IN “DUKLA AMALIOWA”
BY MIRON BIAŁOSZEWSKI 157
- Dominika Dźwiniel*
WINTER WALK IN THE ROYAL GARDEN. ABOUT „ŁAZIENKI ZIMĄ”
OF JACEK KACZMARSKI. 167
- Marzena Karwowska*
THE VOYAGE NOT ONLY SENTIMENTAL: THE “JAPANESE FAN”
BY JOANNA BATOR IN ANTHROPOLOGICAL VIEW 179

ON THE MARGINS OF READING

Joanna Rażny

"TO BE IN THE MINORITY, TO BE THE MINORITY" (THE PROJECT
OF INTERNATIONAL INTERDISCIPLINARY SCIENTIFIC CONFERENCE) 189

Katarzyna Smyczek

VARIATIONS ON JULIAN TUWIM'S CABARET CREATIONS 209

COMPARISONS AND CONTEXTS. COMPARATIVE LITERATURE STUDIES

Marta Szymor-Rólczak

THE READING OF "THE SELECTED WORKS OF T.S. SPIVET" BY REIF LARSEN
PART 1: SELECTED ANATOMICAL DETAILS OF A LIBRARY TEXT 221

Cécile Bocianowski

THE MARIONETTISATION OF THE CHARACTERS IN FRANCOPHONE
AND POLISH THEATRE IN THE TWENTIETH CENTURY 237

Katia Vandenborre

THE POLISH LITERARY REINTERPRETATIONS OF PYOTR YERSHOV'S
WONDER TALE. A COMPARATIVE STUDY 257

THE AUTHORS' BIOGRAPHIES 273

OD REDAKCJI

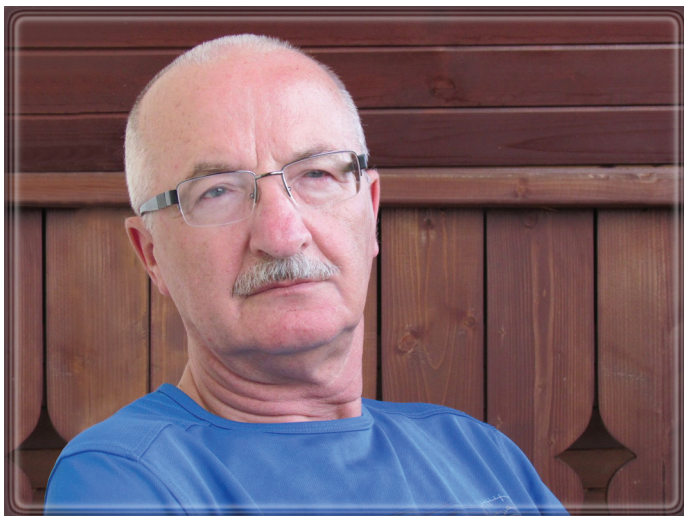
Siedemdziesiąty pierwszy rocznik „Prac Polonistycznych” skupiony wokół hasła:

Klasycyzm i sentymentalizm jako ponadczasowe zjawiska kultury

jest tomem jubileuszowym, dedykowanym

Profesorowi dr. hab. Wiesławowi Puszowi

Zamiarem naszym było zgromadzenie artykułów poświęconych problemowi funkcjonowania tradycji oświeceniowej w literaturze i kulturze europejskiej. Chcieliśmy przyrzeć się nie tylko aktualnemu stanowi badań z zakresu klasycyzmu i sentymentalizmu, ale przede wszystkim zaproponować spojrzenie na relacje zachodzące między oświeceniem a epokami późniejszymi, namysł nad kwestią przewartościowania, odrzucenia bądź kontynuacji osiemnastowiecznej tradycji. Autorzy współtworzący tom omawiają zjawiska literackie stanowiące dowód na to, że estetyka tego okresu zapewniła sobie „długie trwanie” w kulturze. Pragnęliśmy zgromadzić rozprawy przedstawiające teksty literackie reprezentujące różne epoki, które oświetlając się wzajemnie, demonstrują swe wielostronne zależności.



Prof. dr hab. Wiesław Pusz
Profesor zwyczajny w Katedrze Oświecenia i Literatury Stosowanej
Uniwersytetu Łódzkiego

Ku badaniu literatury poprowadzili mnie przewodnicy po uniwersyteckiej polonistyce: pierwszy akademicki nauczyciel, fenomen myślowego skrótu i dowcipnej puenty, sceptyczny wszecherudyta, Ryszard Wierzbowski, godny partner dla naszego Profesora i Mistrza, Zdzisława Skwarczyńskiego, który celność sądów i żądliwego słowa wniósł na wyżyny artyzmu. Szlify naukowe zyskałem na seminariach magisterskich: prof. Stefanii Skwarczyńskiej i promotora prof. Z. Skwarczyńskiego. W Oświeceniuniu osiadłem na dobre, kiedy było mi dane, zaraz po studiach, zanurzyć się w naukowym klimacie Pracowni Literatury Oświecenia Instytutu Badań Literackich, z którą związani byli Roman Sobol, Edmund Rabowicz, Roman Kaleta, Julian Platt, Zofia Sinkowa, Mieczysław Klimowicz, Zbigniew Goliński, Janusz Maciejewski, Teresa Kostkiewiczowa; badacze uzupełniający się obszarami zainteresowań i stosowaną metodologią, partnerzy w żywych, wzbogacających dyskusjach. Obserwacja i korzystanie z efektów

różnorodnych perspektyw naukowego oglądu, uprawianych dziedzin literaturoznawstwa i używanych gatunków wpłynęły na warsztatowe decyzje i wybory.

Moje **zainteresowania naukowe** obejmują kulturę i literaturę epoki stanisławowskiej oraz późnego Oświecenia, a w tym obszarze najistotniejsze dla mnie są: współistnienie estetyk i orientacji literackich, długie trwanie klasycyzmu i sentymentalizmu, tradycja Oświecenia w wiekach XX i XXI. W kręgu problemowo-tematycznym mieszczą się: dzieła Ignacego Krasickiego i ich oddziaływanie współczesne i dziewiętnastowieczne, okolicznościowe piarstwo polityczne, literatura stosowana, melika patriotyczna, poezja chwili i na chwilę, obieg rękopiśmienny, twórczość środowiskowa, rody literackie, żywot dzieł i arcydzieł.

Na równych prawach traktuję prace naukowe przynależne do odrębnych, ale jednakowo mi bliskich dziedzin literaturoznawstwa: historii literatury, socjologii piarstwa, genologii, biografistyki, edytorstwa, dokumentalistyki. W miarę potrzeby sięgam po różne gatunki literaturoznawcze, z równą przyjemnością korzystam z formy rozprawy, pracy materiałowej, interpretacji, eseju, portretu literackiego, szkicu, hasła, referatu, recenzji naukowej.

Tak samo skutecznie wciągają mnie biblioteki i pociągają przestrzenie. Pieszo przemierzamy z żoną Sudety i ich przedgórze, za minerałami wędrujemy po Słowacji i Czechach. Kolekcję minerałów uzupełnialiśmy na Ukrainie i w Rumunii. Od czasu do czasu ostrzę pióro w drobnych zabawach literackich. Lubię fotografować niebo. Gdybym mógł, zamieszkałbym w Czechach i odwiedzał północną Szwecję.

W Uniwersytecie

Zatrudnienie w Uniwersytecie Łódzkim od 1969 roku.

Doktor nauk humanistycznych: UŁ 29 X 1976. Rozprawa doktorska: *Grono młodych pisarzy współpracujących z pismami Brunona Kicińskiego*.

Doktor habilitowany nauk humanistycznych (w zakresie: historia literatury polskiej): UŁ 30 V 1986. Habilitacja na podstawie dorobku i książki: *Epistolografia menipejska w Oświeceniu postanisławowskim*. Łódź 1985.

Na stanowisku prof. nadzwyczajnego UŁ od 28 XI 1990.

Tytuł naukowy profesora — 14 I 1994.

Na stanowisku prof. zwyczajnego UŁ od 1 V 1997.

Kierownik Katedry Literatury Polskiej Oświecenia, Pozytywizmu i Młodej Polski UŁ od 1 V 1988 do 31 VIII 2007.

Kierownik Katedry Literatury i Tradycji Oświecenia od 1 IX 2007.

Nauka i dydaktyka

Wypromowanie w macierzystej Uczelni 198 magistrów filologii polskiej, poza (w UMK): 32.

Wypromowanie 13 doktorów nauk humanistycznych; 8 dysertacji zyskało postać książkową.

Recenzje: 8 prac habilitacyjnych, 2 członkostwa w komisji habilitacyjnej nowego trybu; 14 rozpraw doktorskich; 9 recenzji grantów naukowych; 30 recenzji wydawniczych.

5 opinii do wniosków o tytuł naukowy profesora.

3 opinie zewnętrzne do wniosków o nagrody naukowe ministerialne

Publikacje naukowe: 105 pozycji (do 1 I 2009) — w tym 5 książek.

Działalność naukowa wyróżniona 11 nagrodami indywidualnymi Rektora UŁ; dwukrotnie nagrodą naukową Ministerstwa.

Publikacje (ważniejsze)

„*Nowy Parnas*” przedromantycznej Warszawy. Bruno Kiciński i grono jego współpracowników. Wrocław 1979, ss. 254, 2 nlb. *Studia z okresu Oświecenia*, t. 17.

Epistolografia menipejska w Oświeceniu postaniasławowskim. Łódź 1985, ss. 340. “*Acta Universitatis Lodziensis*”.

Między Krasickim i Słowackim. Studia, eseje, opinie. Kraków 1992, ss. 145.

Oświeceni i nie tylko. Łódź 2003, ss. 214.

Józef Mieroszewski. Z ocalałej twórczości. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Łódź 2007, ss. 118.

Marcin Molski. [W:] *Pisarze polskiego Oświecenia*. Pod redakcją Teresy Kostkiewiczowej i Zbigniewa Golińskiego. T. 3. Warszawa 1996, s. 505–528.

Franciszek Morawski. [W:] *Pisarze polskiego Oświecenia*. [...], s. 548–573.

Bruno Kiciński. [W:] *Pisarze polskiego Oświecenia*. [...], s. 756–777.

Józef Brykczyński. [W:] *Pisarze polskiego Oświecenia*, s. 778–792.

Stanisław Starzyński. [W:] *Pisarze polskiego Oświecenia*, s. 793–818.

Odpowiedzi na ankietę jubileuszową „Pamiętnika Literackiego”. 15. Wiesław Pusz. „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 1, s. 75–80.

Cejloński szafir, polski szuler i francuska pisarka (oraz o kwalifikacjach literaturoznawcy). [W:] *Literatura. Historia. Dziedzictwo. Prace ofiarowane Profesor Teresie Kostkiewiczowej*. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich. Warszawa 2006, s. 350–361.

Poza uczelnią

Uczestnictwo od 1971 roku w pracach i zebraniach naukowych Pracowni Oświecenia Instytutu Badań Literackich PAN.

Członkostwo w Łódzkim Towarzystwie Naukowym.

Udział w pracach Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym.

Członek — założyciel Towarzystwa Miłośników Mineralogii przy Uniwersytecie Łódzkim; działającego od 1994 roku.

Obowiązki redaktora naczelnego „Prac Polonistycznych” (od 1998 roku).

Panu Prof. zw. dr hab. Wiesławowi Puszowi
serdeczne podziękowanie za 18 lat pracy
jako redaktora naczelnego „Prac Polonistycznych”
oraz życzenia zdrowia, wszelkiej pomyślności i dalszej aktywności
w Łódzkim Towarzystwie Naukowym

składa Zarząd Wydziału I ŁTN

ROZPRAWY

Teresa Kostkiewiczowa

PIOSENKA PASTERSKA DZIEDZICTWO SIELANKI W POEZJI POLSKIEJ XX WIEKU

SŁOWA KLUCZOWE

antydylla; konwencja; sielanka (idylla, bukolika); tradycja

„Każda reguła usycha bez wyjątku.”

Wiesław Pusz, *Mysli*, Łódź 2011, s. V.

Mimo iż sielanka w poezji polskiej już w XVI wieku uzyskała — również za sprawą rodzimej nazwy genologicznej — wyrazistą gatunkową odrębność i była praktykowana także w stuleciu następnym, to w potocznym i badawczym przekonaniu za okres jej szczególnego rozkwitu i znaczenia uważany jest wiek XVIII, który przyniósł jej normatywną kodyfikację w *Sztuce rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Poeci staropolscy — jak wiadomo — traktowali wyznaczniki gatunkowe bukoliki dość swobodnie, dostosowując je do lokalnych uwarunkowań i sytuacji kulturowej, o czym świadczą dowodnie utwory Szymona Szymonowica czy Józefa Bartłomieja Zimorowica¹.

Autorzy sielanek w drugiej połowie XVIII wieku — podejmując w pewnym zakresie wyznaczony przez poprzedników sposób rozumienia poezji sielskiej, zanurzonej w realiach życia ziemiańskiego i reprezentującej ukształtowany w jego obrębie zespół wartości i ideałów² — traktowali jednak podstawowe wyznaczniki

Teresa Kostkiewiczowa — emerytowany profesor, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa; e-mail: terkost@o2.pl

¹ Por. na ten temat: Krzewińska 1998; Witkowska 1995: XXVII–XXXI.

² O swoistym światopoglądzie poezji ziemiańskiej i jej relacjach z sielankową wizją świata por.: Gruchała, Grzeszczuk 1988: 5–83; Karpiński 1989. Por. też: *Staropolskie arkadie* 2010.

poezji pasterskiej bardziej obligatoryjnie, choć także z zachowaniem dużej dozy swobody twórczej.

Za sprawą — z natury rzeczy upraszczających złożoność rzeczywistości literackiej — podręczników i syntez, ikoną polskiego pisarstwa bukolicznego stał się Franciszek Karpiński jako autor wydanych w 1780 roku (choć — według jego świadectwa powstających już w latach sześćdziesiątych) dwudziestu wierszy składających się na zbiór *Sielanek* (Karpiński 1780³). Utwory te były dość zróżnicowane w swej budowie oraz sposobie realizacji wzorca gatunkowego. Karpiński w większości sielanek posługiwał się głównymi rekwizytami świata pasterskiego (spokojny zakątek z drzewami i strumieniem, śpiew ptaków, owce, flet i kij pasterza, towarzyszący mu pies wierny, prosty ubiór i proste, naturalne pożywienie). Konsekwentnie podejmował też charakterystyczny wzorzec bohatera sielankowego jako człowieka żyjącego samotnie albo w niewielkiej przyjacielskiej grupie w oddali od dużych skupisk i zbiorowości ludzkich, w kontakcie z naturą znajdującego spełnienie swych potrzeb i pragnień, niewolnego wszakże od emocjonalnych udręka⁴, którym upust dawał w śpiewie, ukazującym jego oblicze wrażliwego śpiewaka-poety. U Karpińskiego przeważała „sielanka smutku” i rzadko pojawiały się „sielanki radości” (Poggioli 1960: 56), przy czym realizował on podstawowy paradygmat gatunkowy na dwa odmienne sposoby: jako wypowiedź liryczną o charakterze refleksyjnego wyznania, skupioną wokół uczuciowych niedosytów i zawodów wypowiadającego się „ja”, albo też jako opowieść o pasterskim życiu oraz przeżyciach bohatera i dotyczących go przeciwnościach, związanych z nieodwzajemnioną miłością, utratą ukochanej, zagoszczeniem śmierci w idyllicznym świecie. Jeśli znakiem tej pierwszej tendencji może być imię Justyna (Sielanka III. *Do Justyny. Tęskność na wiosnę*; Sielanka I. *Do Justyny. O wdzięczności*; Sielanka XIV. *Do Justyny*), to druga wyznaczana jest przez najsilniej związane z Karpińskim postacie Laury i Filona (Sielanka XI. *Laura i Filon*), a także Korydona, które to imię nosi najczęściej pasterz dotknięty niespełnieniem i utratą (jak w utworach: Sielanka VIII. *Korydon*, Sielanka X. *Korydon smutny. Na śmierć Palmiry*, Sielanka XV. *Dafne i Korydon*).

Poezję sielankową autora *Laury i Filona* uznać można za apogeum dzieł gatunku w jego kanonicznej postaci w poezji polskiej. Apogeum to zarazem zwiastowało jednak zasadniczą jego przemianę. Twórczość idylliczna końca XVIII wieku i pierwszej połowy następnego stulecia (Wincenty Reklewski,

³ Następnie kilka wznowień i reedycja (wznowianych także) *Zabawkach wierszem i prozą* (Karpiński 1782: I). O edycjach tych por. Chachulski 2005: 205–214.

⁴ O podstawowych składnikach świata przedstawionego bukoliki oraz zespole wartości i cechach jego mieszkańców por. Poggioli 1960: 39–59 i *passim*. O osiemnastowiecznej sielance w Polsce: Dobak 1996.

a przede wszystkim Kazimierz Brodziński) poszła bowiem w innym kierunku — do pewnego stopnia dostrzegalnym już w sielankach Karpińskiego⁵ — rewaloryzującym rodzimość i traktującym sielskość jako kategorię estetyczną, która może realizować się w różnego typu wypowiedziach. Sielanka w jej postaci ukształtowanej w drugiej połowie XVIII wieku została zarazem sprowadzona do pustej konwencjonalności, na którą spogląda się z pewną nostalgią, ale też z poczuciem jej wypalenia i nieprzydatności.

Mimo tych procesów dziedzictwo sielanki w jej kształcie kanonicznym ciągle było obecne w poezji i przetrwało aż do XX wieku, a Franciszek Karpiński zazwyczaj pojawiał się jako znak tej konwencji⁶. W taki właśnie sposób przywołuje jego sielankę Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, wyraziście demonstrując intertekstualne do niej nawiązania już w tytule. *Laura i Filon* (z tomu *Wachlarz*, 1927) zawiera podstawowe motywy wiersza Karpińskiego (umówiony jawor, maliny w koszyku), poddaje je wszakże swoistej degradacji, zmieniającej zarówno aurę przedstawionego świata: jawor jest „ponury i siny” (cyt. wg: 1958: I 211), Filon „smutny, zielony”, maliny „śmiały się po cichu”, jak i podstawowe właściwości „tych samych”, ale zarazem całkiem innych bohaterów. Wyakcentowana zostaje ich nienaturalność, stają się bytami wyłącznie książkowymi, „płaskimi”, podporządkowanymi sztucznym konwencjom, odległym od ideału życia pasterskiego: Filon „w zielonym fraczku był jak pasikonik”, Laura „wśród książkowej, poźółkłej i francuskiej woni / leżała, chudą rękę oparłszy o biodro”. „Przyszli w proch się rozsypać” — trudno o bardziej wyrazisty sygnał wyczerpania znaczeniowótórczych mocy konwencji, któremu towarzyszy jednak w wierszu żal i nostalgia za wartościami wpisanymi w świat przez nią ewokowany. *Laura i Filon* to umowne znaki o charakterze wyłącznie literackim, podobnie jak jawor — drzewo istniejące jakby tylko na sztychu — czy koszyk i maliny, mogą być traktowane jako emblematy sztuczności dzieła poetyckiego, co sprawia, że utwór można też czytać jako autotematyczny, nacechowany subtelną ironią. Staje się on jednocześnie jakby elegią na odejście bohaterów sielanki, swoistym pożegnaniem formy gatunkowej, która pozostaje jedynie przedmiotem gry intertekstualnej⁷. Poetka zdaje sobie sprawę z dezaktualizacji konwencji literackiej, a zarazem delikatnie odsłania tęsknotę za jej nieuchwytnym urokiem.

W twórczości innych poetów międzywojennych konwencja ta bywała traktowana z dużo większym ostracyzmem. Prowadziło to do całkowitego zakwestio-

⁵ Por. na ten temat: Dobakówna 1970; Witkowska 1972: *passim*; 1995: XXIII–XXXII.

⁶ Najobszerniejszą publikacją dotyczącą tradycji sielankowej, ukazanej na szerokim europejskim tle historycznym, jest książka Marka Zaleskiego *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności* (Zaleski 2007).

⁷ Odwołuję się tu do lektury wiersza Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej przez Zaleskiego (2007: 22).

nowania przydatności konwencji sielankowej dla reprezentacji świata, w którym widziano całkowite zaprzeczenie idyllicznej wizji. Tytus Czyżewski utworowi *Miasto w jesienny wieczór* dodał prowokacyjny podtytuł (*Nieselanka*; Czyżewski 1920: 20). Zawarty w nim obraz skonstruowany został poprzez paralelną opozycję wobec modelu sielankowego, ale jego kompozycja, mająca prowadzić do skompromitowania konwencji, jest w istocie tej konwencji powtórzeniem i realizacją. W obrębie nadrzędnego przeciwstawienia: wieś — miasto, mieszczą się kolejne. Wiecznej wiosnie idyllicznego świata przeciwstawiona jest ostrość zimy; pięknemu śpiewowi pasterskiemu — „od knajpy śpiew pijany”; rozkwitającym w bukolikach uczuciom miłości i przyjaźni — ich sprostytuowanie („mknie autem nierządnicą”) oraz wrogość i nieczułość („ktoś kogoś kopnął nogą”); wieczna młodość, świeżość i pozaczasowość — starzeniu się i śmierci („wyblanszowane lica / pantofle nieboszczyka”); bliskość natury i zwierząt — obojętności wobec ich doli („i psy już wyć nie mogą / [...] kogut na zmianę pieje”); wreszcie urokiem natury — marność ludzkiej kondycji („purpura zorzy świeci / łachmanom ludzkiej doli”). Jest znamienne, że ta kontestacja idyllicznego modelu świata dokonuje się poprzez jego swoistą aktualizację, co mimo wszystko świadczy o ciągłej żywotności konwencji i jej trwaniu w świadomości literackiej. Nie protestuje się przeciw czemuś, co jest martwe i nieistotne.

Kwestionowanie przydatności konwencji szło jednak w parze z pragnieniami przywrócenia arkadyjskiego wymiaru rzeczywistości, jego przywołania i głębokiego przeżycia. Tak działa się w niektórych wierszach Józefa Czechowicza, jak np. *Na wsi* (z tomu *Kamień*, 1927; cyt. wg: Czechowicz 1963: 29). Poprzez pewną modyfikację motywów bukolicznych: wieś, pole, rzeka, księżyc, świerszcz (muzyka), krowy (w miejsce owiec), poprzez ich ukonkretnienie i nadanie kolorytu rodzimego pejzażu sielski przekracza ramy utartego schematu, staje się realny i bliski. Wszakże dominujące w nim motywy snu i baśni wprowadzają nowe jakości⁸. Świat idylliczny nie ma już waloru uniwersalnego, może zaistnieć jedynie w subiektywnym doznaniu konkretnego „ja”, które wnosi doń własne, indywidualne przeżycia lęku, przecucia zagrażającego zła. Aura wiersza rozpięta jest między pragnieniem idylli, doznaniem potrzeby ładu i spokoju a lękiem przed zbliżającą się katastrofą. Nawiązanie do konwencji gatunku służy tu ewokowaniu nowych doświadczeń związanych z czasem historycznym.

Jeszcze jednym sposobem aktualizowania konwencji sielankowej było podjęcie jej ważnego składnika — motywu miłości pasterskiej. Ten typ nawiązań, pojawiających się u wielu poetów, dobrze ilustruje wiersz Jarosława Iwaszkiewicza *In modo pastorale* (z tomu *Księga dnia i księga nocy*, 1929; cyt. wg: Iwaszkiewicz

⁸ O kwestii baśniowości w idylli pisze Witkowska (1995: XXXVI–XXXVIII).

1968: 230)⁹. Jego bohaterowie przebywają niejako w dwu światach: pochodzą „z dalekich dwóch stolic”, a zarazem spotykają się „pod dębem”, gdzie „pasą się stada owiec”, panuje spokój i harmonia, pastuch troszczy się o swą trzodę, gdzie możliwa jest prawdziwa bliskość i ekspresja uczucia: „Podaj ust mi twych słodką fujarkę”. Napięcie między ponurą realnością miejskiego życia („Odlecimy do czarnych swych stolic”) a pragnieniem idyllicznego doznania emocjonalnej bliskości wyznacza aurę wiersza, w którym splatają się motywy pasterskie i funeralne („I dąb będzie szeleścił — ssss! — jak gdyby na grobie, / Wśród rozległych, pustkownych okolic.”). W utworze Iwazkiewicza sielanka przywołana jest jako znak poezji miłosnej, zaś sztafaż idylliczny to emblematyczne tło spotkania zakochanych, nadające mu spokój, łagodność, ale i pewne nacechowanie seksualne, wpisane w paralelizm świata natury i świata ludzi („Stary tryk goni polem pstrą jarkę.”). Dwie ostatnie strofy przynoszą niejako deziluzję, sielska harmonia okazuje się tylko wprowadzonym przez motyw sielankowy wspomnieniem, trzeba więc wyrzucić z pamięci „głębokie głębie” świata sielanki miłosnej. Osiągnięcie idylli jest możliwe jedynie w projekcji marzeń i pragnień, mimo to jednak sielankowy świat stanowi jakiś punkt odniesienia, który ciągle pozostaje w pamięci kulturowej.

Późniejsze dzieje poezji polskiej dostarczają również przykładów odmiennego potraktowania tradycji sielankowej i sposobów jej aktualizacji. Wielką próbą dla poetyckiej użyteczności tej konwencji były lata wojny, których wydarzenia jakby zadawały druzgocący kłam idyllicznej wizji świata. A jednak i w tym „czasie marnym” tęsknota za harmonią bytu i czystością uczuć dochodziła silnie do głosu, na przykład poprzez nawiązania do motywów sielankowych. Jej bezpośrednie znaki odnajdujemy m.in. w twórczości reprezentatywnego poety tych lat — Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, jak np. w wierszu *Idylla kryształowa* (z cyklu *Legenda*, dat. 29. I. 41; cyt. wg: Baczyński 1970: I 36–37). Jest to poetycka kreacja sielankowego pejzażu, w którym motywy idylliczne — pastuszek, lipa, flet, ptak, siano¹⁰, len — współlistnieją z obrazami baśniowymi — smok, góra kryształowa, sen — a w pewnym momencie nakładają się na siebie. Spaja je aura narastającego niepokoju i smutku, ewokowanego przez „trującą lipową melodię” i kumulującego w ostatnim zdaniu utworu:

Wtedy pastuszek gna smutne smoki
na krawędź nieba i długo wabi
swą śmierć samotną z czarnych obłoków
w sen wzrastający łzami.

⁹ O wierszu tym por. Witkowska 1995: XLIV.

¹⁰ Warto tu odnotować delikatnie polemiczne nawiązanie intertekstualne do omawianego wyżej wiersza Czechowicza *Na usi*: „Siano pachnie snem” — „Siano prześnione jest widmem i drzy [...]”.

Sielskość i baśń okazują się tylko ułudą („pryska przejrzysta łania idylli”), pozostają jedynie rozpadającą się wizją senną, podszytą lękiem i przecuciem zła.

Jak widać z przywołanych dotąd przykładów — pamięć konwencji sielankowej była ciągle obecna w polskiej poezji czasów drugiej wojny, a także później. Dochodzi ona dobitnie do głosu w twórczości Czesława Miłosza, który kilkakrotnie odwołuje się do niej w wierszach z lat czterdziestych i późniejszych. Powstała w 1942 roku *Piosenka pasterska* (opublikowana w tomie *Ocalenie*, 1945)¹¹, zarysowuje pejzaż podobnego do „łagodnego morza” sentymentalnego ogrodu, w którym rozbrzmiewa „flecik pastuszka”, trwa łagodna wiosna, wśród bujnej trawy kwitną „różowe kwiaty” i płyną strumienie „czystej, wiecznie żywej wody”. Jednak jest to tylko pejzaż mentalny, zarysowany w wyobraźni twórcy, który zdaje sobie sprawę, iż „Takich ogrodów nie znajdziesz na świecie.”, przedstawia więc świat, jaki powinien być, wobec którego rzeczywistość okupacyjna stanowi zgrzytliwy kontrast. Porównanie takie generuje efekt ironiczności obrazu, powoduje deziluzję i ujawnienie nierealności przedstawienia, które mieści się jedynie w sferze tęsknot i pragnień. Ogrody pasterskie, krainy arkadyjskie to raje utracone, otoczone aurą melancholii, ale też goryczą ironii¹².

Do kwestii poetyckiej arkadii wracał Miłosz kilkakrotnie w twórczości późniejszej. W pochodzącym z końca powojennych lat czterdziestych wierszu *Do Laury* już sam tytuł jest intertekstualnym nawiązaniem do sielanki Karpińskiego (odwołania do jego twórczości są w ogóle u niego dość częste), zaś pierwszy wers bezpośrednio przywołuje początek *Laury i Filona*: „Księżyc zza ciemnej wyszedł dąbrowy”¹³. Tu wszakże — inaczej niż w utworze „śpiewaka Justyny” — monolog jest zwrócony do pozostającej gdzieś daleko Laury, do której prowadzi droga „Przez popielatych ruin parowy”. Bohater utworu — tu analogicznie jak bohaterka Karpińskiego — opowiada o wyobrażonym spotkaniu kochanków, zdominowanym jednak przez owe „parowy ruin”, które ewokują domenę historii, „dziejowe smutne rozstaje”, zakłócając porządek pozaczasowego, harmonijnego świata wolnych pasterzy z sielanki. W tych nowych warunkach — niejako w miejsce kwestii wierności ukochanego, będącej przedmiotem obaw Laury — pojawia się problem codziennych zabiegów o zachowanie „cnoty wolności”:

¹¹ Ten i pozostałe wiersze Miłosza cyt. wg: Miłosz 1985: I–II; *Piosenka pasterska* — Miłosz 1985: I 105. O kwestii idylliczności w wojennej i powojennej poezji Miłosza pisze Zaleski (2007: 10, 23 i *passim*).

¹² Wiersz ten i inne utwory z tomu *Ocalenie*, w tym *Świat. (Poema naiwne)* — ze względu na ambiwalentność sensów zawartego w nich obrazu świata — stały się przedmiotem polemiki między autorem a recenzentem tomu Kazimierzem Wyką, który zarzucał poecie eskapizm i estetyzm; por. Wyka 1946 i odpowiedź autora — Miłosz 1946. Por. na ten temat Zaleski 2007: 15, 23, 69.

¹³ Utwór pochodzący z *wierszy rozproszonych (1948–1953)*, a według noty na końcu — powstały w Washingtonie 1949; cyt. wg: Miłosz 1985: I 281.

Komu dziejowe smutne rozstaje
 Gdzie upiór zaprasza gości,
 Nam drogocenna cnota zostaje
 Co dzień zdobytej wolności.

Nacisk historii prowadzi do zmiany hierarchii wartości, wśród których na pierwszym miejscu sytuuje się ludzka wewnętrzna niezależność. Poprzez piękne odwołania do oświeceniowej frazeologii cnoty i ówczesnych wierszy patriotycznych¹⁴ sformułowany jest wymóg codziennej odmowy przyjęcia „własnych oków” i odrzucenia zniewalającego zatrucia serca:

Tysiąc w okowach własnych połąże
 I serca swoje zatruje.
 Ale ty wierzej, że ja zwyciężę,
 Więc próbuj, jak ja próbuję.

Jest znamienne, że pomocą w zmaganiach z naciskiem historii i własną słabością, mają być atrybuty sielankowego świata czystej natury: ptaki i gwiazdy, otwierające na te obszary doświadczania, które nie podlegają degradacji pod naciskiem dziejowych koniunktur.

Jednak stosunek Miłosza do sielankowej konwencji bywa ambiwalentny. Z tego samego czasu co *Do Laury* pochodzi wiersz *Pałac moich muz* (1948, publikacja w tomie *Światło dzienne*, 1953). Rzeczywistość w nim przedstawiona to podejmująca gorzką grę z konwencją anti-idylla, która demonstrowuje całkowity rozpad sielankowego krajobrazu, przez co odsłania się jednocześnie zwątpienie w samą poezję, w jej moc przekształcania świata. Anaforyczne powtórzenia słowa „niestety” wprowadzają dominujący element zawodu i żalu z powodu odsłaniającej się pozorności, nieprzydatności idyllicznych rekwizytów poetyckich:

Niestety, kraina pozorna
 Kaktusowego cienia,
 Włochata gwiazda wieczorna
 Imitatorka milczenia,
 Niestety, świerszcze przebrane
 Z muszlą na łasce pątników,
 Niestety, słyhać przez ścianę
 Zgrzyt nakręcanych słowików.
 [...]
 Niestety, świerszcze zdejmują
 Swoje dziwaczne przebranie,

¹⁴ Por. np. w *Świecie zepsutym* Ignacego Krasickiego: „Padnie słaby i lęże — wzmoże się wspinały:”. Cyt. wg: Krasicki 1989: II 13.

Sprężyny słowików się psują
 I martwe wiszą na ścianie,
 Niestety, gwieździe przecięto
 Sznur elektrycznej łodygi,
 W ucieczce błysnęły pięta
 Kaktusy czyli pomniki,
 Niestety, wiatr pióra porwał,
 Gaśnie kraina pozorna. (Miłosz 1985: I 198–199)

Kreowanie idyllicznego świata jest jakby utożsamione z istotą poetyckości, staje się figurą poezji, a w szczególności liryki i pieśni, symbolizujących twórczą aktywność poety, która zamiast satysfakcji i radości przynosi zawód i rozczarowanie.

O Terpsychore, Euterpe,
 Ja przecie tak was kochałem!
 Na wietrze niezdamnych cierpień
 Kolibra dom budowałem.

Badacze twórczości Miłosza zwracają jednak uwagę, że w dalszej jego drodze poetyckiej nurt arkadyjski zwycięża nad zawodem i zwątpieniem. Idylliczność przybiera wprawdzie nowe postacie, odślania się w uroku dobrej chwili, staje się funkcją doznania subiektywnego, momentalnego, pozbawionego niekiedy trwałości i „dosłowności” sielankowego sztafażu, ale zachowującego podstawowy wyznacznik idylli: przeżywany głęboko podziw dla ładu świata, dla jego — nietrwałego nawet i ulotnego — piękna oraz życia w harmonii z naturą, w odosobnieniu i spokoju. Wiersze takie, jak: *Szczęście, Kresy* (z tomu *Król Popiel*, 1962), *Godzina, Dar* (z tomu *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*, 1974), w których często zachodzi interferencja idylliczności i elegijności, przynoszą najdalej idącą reinterpretację osiemnastowiecznej tradycji sielankowej.

W powojennej poezji dominują jednak takie sposoby nawiązywania do tej tradycji, które ukazują jej przekształcenia pod naciskiem nowej sytuacji historycznej. Wyraziste sygnały tęsknoty za ideałem idyllicznym współistnieją z kwestionowaniem jego przydatności w konwencjonalnej postaci, ale i z próbami jego dopełnienia. Tak dzieje się m.in. w wierszu Jana Lechońa *Sielanka* (powstałym w 1952 roku, włączonym do tomu *Marmur i róża*, 1954). W opisie wiejskiego krajobrazu przenikają się motywy sielankowe („Na trawie suszą len.”; „Na łące różowo od malutkich stokrotek” — cyt. wg: Lechoń 1957: 130) i takie, które wprowadzają aurę dramatyzmu („Idę między kwiatami, czerwonymi malwami, / Gdzie przy kościele grób.”). Te pierwsze są jednak tylko domeną sennych marzeń, które stają się rodzajem rekompensaty za doświadczenie ruiny idyllicznej wizji świata.

Odesłania idylliczne i wyraziste aluzje intertekstualne do osiemnastowiecznej sielanki kilkakrotnie powracają pod piórem poety, stają się dogodnym sposobem odsłaniania jego sytuacji, nacechowanej zadumą i melancholią. Tak dzieje się m.in. w *Biografii*, gdzie jako jedyne świadectwo jego doświadczeń wskazane są sielankowe znaki upamiętniania: „Ze wszystkiego, com kochał — zostanie niewięcej / Niż imię scyzorykiem wyryte na drzewie.”; „I tylko jeszcze wytnę me serce przebite / I przy moim imieniu — twoje inicjały.” (Lechoń 1957: 190)¹⁵.

Poeci XX wieku ciągle pamiętali o dziedzictwie sielanki, czynili z niego wieloraki użytek we własnej twórczości¹⁶ i podejmowali refleksję nad sytuacją i sensem tej konwencji. Piotr Sommer zatytułował wydany w 1999 roku tom swoich poezji: *Piosenka pasterska*; znajduje się w nim wiersz również noszący ten sam tytuł. W tym kontekście utwór ten można czytać jako lirykę roli, jako płynący z głębi czasu głos pasterza, który rozważa możliwość porozumienia ze współczesnym, dwudziestowiecznym odbiorcą poezji idyllicznej¹⁷. Rzadki w tej tradycji zabieg zwrotu do czytelnika sprawia, że ona sama staje się przedmiotem refleksji, odsłaniającej — z jednej strony — jej ciągłe trwanie w tkance kultury, z drugiej zaś — jej swoistą nieprzystawalność do doświadczenia współczesności. Wypowiedź nabiera przy tym charakteru metapoetyckiego, pośrednio odnosi się do istoty poezji, do jej sytuacji i jakości dzisiejszej mowy poetyckiej. Dzięki zastosowaniu zabiegu odkrywczo potraktowanej metonimii pasterz-poeta zostaje utożsamiony z językiem (**jest** językiem), jakim się posługuje, jaki jest jedynym narzędziem kontaktu z odbiorcą i przekazania mu własnego widzenia świata.

Czytaj te parę zdań, jakbym był
obcym, innym
językiem, którym może wciąż jestem
(choć mówię twoimi słowami, posługuję się
twoimi słowami); (cyt. wg: Sommer 1999: 23)

Pasterz-poeta wyraża poczucie pozostawiania współcześnie kims „obcym, innym”, ponieważ dzisiejszemu człowiekowi obca jest świadomość idylliczna,

¹⁵ Por. np. sielanki Franciszka Karpińskiego: *Laura i Filon*, w. 97–100 („Oto masz kij ten, po nim znamiona / niebieskie gładko rzezane: / w górze obaczysz nasze imiona, / obłądnym węzłem związane.”); *Rozstanie się Medona* (Medon „Na tej, pod którą spoczywał buczynie / tak swój żal ciężki krótko opisuje.”); *Przypomnienie dawnej miłości* („[...] znaki nasze na drzewie / popsuł pasterz niebaczny.”).

¹⁶ Pomijamy w tym miejscu przejawy nacechowanego ideologicznie i instrumentalnie posługiwania się konwencją sielankową, m.in. w socrealistycznych wierszach Adama Ważyka czy Witolda Woroszyńskiego, będących przykładem „idylli skorumpowanej”, jak nazwał to zjawisko Zaleski (2007: 48).

¹⁷ W innym kierunku idzie lektura tego utworu w książce Zaleskiego (2007: 121–122).

leżąca u jej podstaw hierarchia wartości i model życia. Świadomość ta potraktowana jest jako immanentnie związana z swoistym językiem, który — mimo iż wyrastający z tego samego pnia kultury, ciągle ten sam — staje się zarazem językiem „innym”, dziś już niezrozumiałym, niedostępnym człowiekowi schyłku XX wieku, ukształtowanemu przez dwudziestowieczne doświadczenia historyczne i nowoczesny (ponowoczesny?) światooгляд. Zarazem język dzisiejszy i wpisana weń wizja życia ludzkiego są obce wyrazicielowi przekonania o ponadczasowych wartościach „piosenki pasterskiej” i wpisanej w nią postawy poetyckiej:

językiem, którym może wciąż jestem
[...]
którym byłem mówiąc
twoim językiem,
stając za tobą i słuchając
bez słowa, [...].

Interferencja języka „innego” i „twojego”, ciągle „tego samego”, ale zarazem „obcego” określa sytuację poety dziś i jego miejsce w kulturze. Poeta, wchodzący w rolę śpiewaka-pasterza, usiłuje słuchać słów dookolnego świata, podejmuje próbę adaptacji jego języka do swojego śpiewu lirycznego, nie rezygnując jednak z własnej wizji zadań słowa poetyckiego: „śpiewając / w twoim języku / moją melodię”¹⁸. Wierząc mimo wszystko w szansę porozumienia, zachęca odbiorcę do podjęcia wysiłku wejścia w kontakt z mową poetycką. Zachęca do wsłuchania się w nią, aby odczuć jej utajoną istotę, mimo że nie jest już „śpiewem”, że utraciła siłę bezpośredniego oddziaływania muzyczną melodią na rzecz przekazu zapośredniczonego przez papier i druk: „Czytaj, jakbyś miał słuchać, / nie rozumieć”.

Można powiedzieć, że Sommer robi najdalej idący użytek z sielankowej tradycji, uznając jej wartość, ale też widząc niezbędność jej istotnej modyfikacji. Podejmuje refleksję nad możliwością śpiewu pasterskiego dziś, dostrzega ograniczenia i przeszkody w jego podejmowaniu, a zarazem wyraża potrzebę i pragnienie jego poetyckiej aktualizacji. Piosenka pasterska staje się przy tym synonimem poezji w ogóle; poezji, która ma wyrażać ludzkie uniwersalne pragnienia ładu, harmonii i niewinności, ponadczasową tęsknotę za bliskością nieskażonej natury i autentycznością więzi międzyludzkich, mimo towarzyszących egzystencji człowieka niespełnień i zagrożeń. Potrzeba sielanki to po prostu niezbywalna potrzeba słowa poetyckiego w obszarze humanistycznych wartości.

¹⁸ Por. rozważania Renato Poggioligo o śpiewności i muzyczności sielanki (1960: 73 i *passim*).

BIBLIOGRAFIA

- Baczyński Krzysztof Kamil.** 1970. *Utwory zebrane*. Oprac. Aniela Kmita-Piorunowa i Kazimierz Wyka. T. 1. Wyd. 2. Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Chachulski Tomasz.** 2005. *Komentarz edytorski. Opis źródeł*. W: Franciszek Karpiński, *Wiersze zebrane*. Cz. 1. Wydał Tomasz Chachulski. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. S. 205–218.
- Czechowicz Józef.** 1963. *Wiersze*. Oprac. Stanisław Piętaś, Seweryn Pollak, Jan Śpiewak. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Czyżewski Tytus.** 1920. *Zielone oko. Poezje formistyczne, elektryczne wizje*. Kraków: G. Gebethner.
- Dobak Anna.** 1991. *Sielanka*. W: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. Teresa Kostkiewiczowa. Wyd. 2 poszerz. i popr. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 574–580.
- Dobakówna Anna.** 1970. *Sielanka końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku wobec polskiej tradycji gatunku*. „Roczniki Humanistyczne” 1970, z. 1. S. 79–104.
- Iwaskiewicz Jarosław.** 1968. *Wiersze zebrane*. Warszawa: Czytelnik.
- Gruchała Janusz S., Grzeszczuk Stanisław.** 1988. [Wstęp]. W: *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*. Oprac. Janusz S. Gruchała, Stanisław Grzeszczuk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. S. 5–88.
- Karpiński Adam.** 1989. *Staropolska poezja idealów ziemiańskich. Próba przekroju*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Karpiński Franciszek.** 1780. *Zabawki wierszem i przykłady obyczajne*. Lwów: Kazimierz Szlichtyn.
- Karpiński Franciszek.** 1782. *Zabawki wierszem i prozą*. T. 1. *Edycja trzecia pomnożona*. Warszawa: Michał Gröll.
- Krasicki Ignacy.** 1989. *Dzieła wybrane*. Oprac. Zbigniew Goliński. T. 2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krzewińska Anna.** 1998. *Sielanka*. W: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*. Red. Teresa Michałowska przy udziale Barbary Otwinowskiej, Elżbiety Sarnowskiej-Temeriuz. Wyd. 2 popr. i uzup. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 866–872.
- Lechoń Jan.** 1957. *Poezje*. Wyboru dokonał i życiorysem poety poprzedził Marian Toporowski. Warszawa: Czytelnik.
- Miłosz Czesław.** 1946. *List półprywatny o poezji*, „Twórczość” 1946, nr 10. S. 112–121.
- Miłosz Czesław.** 1985. *Wiersze*. T. 1–2. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria.** 1958. *Poezje*. Zebrała Matylda Wiśniewska, przedmową opatrzył Adam Mauresberger. T. 1. Warszawa: Czytelnik.
- Poggioli Renato.** 1960. „*Wierzbowa fujarka*”. Przeł. Franciszek Jarzyna. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1960, t. 3, z. 1 (40). S. 39–74.
- Pusz Wiesław.** 2011. *Mysli*. Łódź: Wydawnictwo Piktora.
- Sommer Piotr.** 1999. *Piosenka pasterska*. Legnica: Biuro Literackie.
- Staropolskie arkadie.** 2010. Red. Justyna Dąbrowska-Kujko, Joanna Krauze-Karpińska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Witkowska Alina.** 1972. „*Stawianie, my lubim sielanki...*”. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Witkowska Alina.** 1995. *Wstęp*. W: *Idylla polska. Antologia*. Wybór tekstów Alina Witkowska przy współud. Izabeli Jarosińskiej. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. II–LVI.
- Wyka Kazimierz.** 1946. *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. „Twórczość” 1946, nr 5. S. 135–147.
- Zaleski Marek.** 2007. *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków: Universitas.

Teresa Kostkiewiczowa

PASTORAL SONG. HERITAGE OF PASTORAL
IN POLISH POETRY OF THE TWENTIETH CENTURY

(summary)

The second half of the eighteenth century is considered the apogee of development of pastoral in Polish poetry and the work of Franciszek Karpiński emblematic for this genre. Although in the next century it underwent a conventionalization and then was significantly changed, tradition of pastoral lasted until the twentieth century, it was also utilized by numerous poets, treating the elements of the convention of the genre in different ways. Manifestations of the distance to the convention and its recognition as a poetically exhausted model were accompanied by such treatment of pastoral which proved its continuous attractiveness, the possibility of updating it in the new historical and literary conditions and the kind of “longing” to values and attitudes towards the world existing in pastoral. Idyll is sometimes understood as a metonymy of poetry.

KEYWORDS

antydyll; convention; pastoral (idyll, bucolic); tradition

Tłum. Joanna Włodarczyk-Bulska

Józef Tomasz Pokrzywniak

REALISTYCZNA UTOPIA (LUB UTOPIJNY REALIZM) W „MIKOŁAJA DOŚWIADCZYŃSKIEGO PRZYPADKACH”

SŁOWA KLUCZOWE

Krasicki; powieść; realizm; utopia

Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki, w zgodnej i powszechnej opinii badaczy, uznawane są za pierwszą, nowożytną powieść polską. Wydawca tej powieści w serii Biblioteki Narodowej i jednocześnie autor monograficznego *Wstępu*, Mieczysław Klimowicz podkreśla, że

Romansowemu zmysłowi, nieprawdopodobieństwu opisywanych [...] zdarzeń, brakowi założeń dydaktycznych i poznawczych przeciwstawiali autorzy nowej powieści „historie prawdziwe”, stylizowane na autentyczne lub takie, które mogły się wydarzyć. Zasada prawdopodobieństwa oznaczała tu dążenie do realizmu określane jako „zgodność z naturą” lub „wierność naturze”, przy czym mogło to oznaczać zarówno dosłowność naturalistyczną, jak i wszelką konstrukcję, nawet utopijną, ale posiadającą cele poznawcze lub dydaktyczne. (Klimowicz 1973: Wstęp V)

Rzeczywiście, perypetie Doświadczyńskiego są konsekwentnie realistyczne, rygorystycznie podporządkowane zasadzie prawdopodobieństwa. Nie może być inaczej, skoro narratorem powieści uczynił Krasicki jej bohatera, który ujął swą opowieść w formę pisanego w późnym wieku wspomnienia. W późnym wieku bowiem, siedząc na wsi i mając czas wolny, lepiej przeznaczyć go na „pisanie, niż łątać kark za zającem albo w kuflu pedogry szukać” (Krasicki 1973: 9). Po takiej

Józef Tomasz Pokrzywniak — prof. dr hab., kierownik Zakładu Literatury Staropolskiej i Oświecenia, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Fredry 10, 61–701 Poznań; e-mail: tompok@amu.edu.pl

wstępnej deklaracji, wyjaśniającej genezę tego wspomnienia, charakterystyczną dla większości szlacheckich memuarów, przystępuje nasz bohater do porządnej chronologicznie i problemowo opowieści, zaczynającej się jakże znamienne: „Urodziłem się w domu uczciwym, szlacheckim, którego roku, nie wyrażam, bo to się na nic nikomu nie zda...” (Krasicki 1973: 9). Tak mógłby zacząć swą relację każdy szlachcic; taki początek brzmi wiarygodnie, prawdziwie, przekonywająco. Ciąg dalszy też więc musi być — i jest! — wiarygodny i autentyczny.

Warto przeto zabawić się w streszczenie *Księgi pierwszej*. To wielce pozytywne zajęcie, mocno usytuowane w szkolnej praktyce, choć wydaje się nieco przestarzałe, pozwala dostrzec i uwyraźnić pewne mechanizmy fabuły i kreacji literackiego bohatera.

Doświadczynski opowiada więc z żartobliwym, autoironicznym dystansem o genealogii swego rodu, z humorem, ale i ciepłą serdecznością charakteryzuje swych rodziców, a przede wszystkim relacjonuje perypetie swego życia. Pierwsze siedem lat spędził „w orszaku niewiast”, wysłuchując wielu bajek i zabobonnych „strasznych powieści”. Przerwał ten etap domowej edukacji jego wuj, „człowiek urzędem, nauką i wiadomością świata znamienity” (Krasicki 1973: 13), przekonując matkę Mikołaja, by wysłała go do szkół publicznych. Spędził w nich dziewięć lat, a odebrawszy wiadomość o śmierci ojca „i zaraz rozkaz powracania do domu” (Krasicki 1973: 17), zakończył ten etap życia. W domu, „dobrze się wprzód opatrzywszy w amunicję piwną, miodową, winną i gorzałczaną”, zaczął żyć „raptownie”, lecz te młodzieńcze swawole znów przerwał wuj, „testamentem ojcowskim wyznaczony opiekun” (Krasicki 1973: 18). Po wyjeździe roztropnego krewnego za granicę matka naszego bohatera, namówiona przez sąsiadkę przybyłą z Warszawy, wynajęła dla swego syna guwernera, „który by języka francuskiego, a co największa, manieri dobrej i prezencji mógł nauczyć” (Krasicki 1973: 19). W ten oto sposób Mikołaj znalazł się pod opieką Damona, rzekomego markiza i tak mówi o swej nim fascynacji:

Nieskończenie przypadł mi do gustu mój nowy pan guwernor; stąd jednak najbardziej, gdy jaśnie i oczywiście matce mojej wypróbował, iż szkolna nauka żakom tylko przystoi, zacnego zaś panięcia dowcip regułami zacieśniony na to by się tylko przydał, żeby go palcem po Paryżu wskazywano. (Krasicki 1973: 21)

Oprócz nauki języka Damon wdrażał swego podopiecznego w lekturę „ksiąg miłosno-moralnych”. One zaś zaowocowały „sentymetowymi awanturami” wobec Julianny, mającej „kształt Diany, wdzięk Wenery”, wychowawicy matki Mikołaja. Ta, widząc niedojrzałą, romansową fascynację swego syna, wysłała swą podopieczną „do bliskiego klasztoru panien zakonnych” (Krasicki 1973: 29). Wpędziło to Mikołaja w nadzwyczajną melancholię, a ponieważ może ona być

szkodliwa dla zdrowia, postanowiono wysłać go „do cudzych krajów”. Niespodziewane interesy zmieniły wszakże te plany i najpierw Mikołaj z Damonem wyprawiony został „do jednego z najcenniejszych królestwa miast” (Krasicki 1973: 30). Zaopatrzony w list do jednego z krewnych, który tam mieszkał, przybył Doświadczyński bez żadnych kłopotów, ale osób „do których stosował się interes” nie zastał, a i krewny „aż za miesiąc miał powrócić” (Krasicki 1973: 30). Damon, jak się niebawem okaże, oszust i zwodziciel, wprowadza Mikołaję do domu baronowej de Grankendorff; ograny w karty, okradziony i oszukany przez swego francuskiego gubernera i udającą baronową awanturnicę, której nie był pierwszą ofiarą, wraca skruszony do domu. Matka mu — oczywiście — wybaczyła awanturę; wszak wyniknęła ona nie z jego złej woli, ale z niedoświadczenia. Czytamy dalej:

Osiadłem więc na nowo w domu i czyli żarliwość świeżego nawrócenia, czyli pamięć wstydlivej dla mnie awantury, czy widok przykładowej matki takiego był cudu przyczyną, iż przez cały miesiąc wiodłem życie przykładowe i nieposzlakowane. (Krasicki 1973: 36)

Nudę tego nieposzlakowanego życia urozmaica Mikołaj lekturą znalezionej w domowej apteczce romansu o przygodach Aleksandra Wielkiego, a potem dzięki uprzejmości goszczącej często w domu Doświadczyńskich bliskiej krewniej, pani podstoliny, lekturą *Koloandra wiernego*, która ponownie rozbudza jego sentymentowe emocje. Ponieważ Julianny nie ma, kieruje afekty do panny podwojewodzianki, lecz wycofuje się, zrażony wyrachowanym i wcale nie romansowym pragmatyzmem jej ojca, proponującego jakieś majątkowe zapisy i dożywocie. To barbarzyństwo obrzydza mu wieś, lecz szczęśliwie uzyskuje zgodę matki na wyjazd do Warszawy w towarzystwie wuja, który został posłem na sejm.

Warszawa uświadamia mu parafiańskie zacofanie, a poznany świeżo przyjaciel obszernie wykląda mu stołeczne reguły obyczajowe, moralne i intelektualne, objaśniając szczegółowo, jak zostać filozofem, czyli modnym kawalerem:

chwal tylko, co drudzy ganią, myśl jak chcesz, byleby osobliwie, kiedy niekiedy z religii zażartuj, decyduj śmieje a gadaj głośno; przyrzekam, iż ujdiesz wkrótce za wielkiego filozofa... (Krasicki 1973: 45)

Tak wyedukowany Doświadczyński odbiera wkrótce wiadomość o śmierci matki. Szczery żal miesza się z nadzieją przyszłej swobody; pierwsza decyzja — co zrozumiałe — dotyczy więc podróży do cudzych krajów. Jej plan przygotowuje ów nowy mentor od filozofii, ale w trakcie przygotowań przejawia nagle pomieszanie; okazuje się, że jest przymuszony szukać na kredyt pięciuset czerwonych złotych. Mikołaj oczywiście ofiarowuje mu od ręki tysiąc i to bez pokwitowania

i bez procentu. Choć wcześniej już oszukano go w kartach, rzuca się też bez opamiętania w hazard i połowę przywiezionych po matce pieniędzy przegrywa, a drugą połowę wydaje na modne stroje i przedmioty.

Przez plenipotentą na kontraktach lwowskich zastawia dwie ze swoich trzech wsi dziedzicznych, a na pozostałej zapisuje mu „prostym długiem” kilkanaście tysięcy złotych. Już był gotowy do wyjazdu, ale plenipotent wzywa go do trybunału do Lublina; namówiwszy Mikołaja do gwałtownego wypędzenia „z dziedzicznej wioski jednego sąsiada, na fundamencie dawnych [...] do tejże wioski pretensyj” (Krasicki 1973: 48). Obdarowany pożyczką przyjaciel zalecił mu wystąpienie o listy rekomendacyjne do deputatów, co nie obyło się oczywiście bez kosztów. W Lublinie Doświadczynski rychło się zorientował, że do wygranej trzeba trzech rzeczy:

Pierwsza z nich: kredyt własny lub wsparcie mocnych protektorów. Druga: znajomość, przyjaźń lub pokrewieństwo z sędziami, a w niedostatku ten dzielny sposób, którego lubo wyrazić nie śmiem, w potrzebie jednak albo wyrówna lub więcej dokaże nad przyjaźń i pokrewieństwo. Na końcu się zwyczajnie kłaść zwykła sprawiedliwość interesu. (Krasicki 1973: 50)

Trybunalskie zabiegi, przedstawione z niebywałym znanstwem, skończyły się tak, że „ogogołony z pieniędzy, z fantów, straciwszy większą połowę sum na cudze kraje zaciągnionych, znużony kilkotygodniowymi niewczasami [...] w pożyczonej kolascie”, bo swoją musiał jednemu deputatowi sprezentować, wrócił nasz bohater do Warszawy. Dziesięć dni zajęły mu ponowne przygotowania do zagranicznej ekspedycji. Wyjechał z Warszawy 20 listopada o godzinie dziewiątej z rana karetą berlińską z kamerdynerem, lokajem i kucharzem. Po siedmiu dniach przybył w nocy do Krakowa. Odpoczął tu parę dni i 2 grudnia wyruszył w dalszą drogę. W Wiedniu stanął 10 grudnia „o wpół do jedenastej”. Po jedenastu dniach wyruszył drogą na Frankfurt, gdzie zatrzymał się kilka dni „dla bardzo pięknej i wygodnej austerii” (Krasicki 1973: 74). Kolejne kilka dni spędził w Moguncji (bo szynki tu wymienione wino reńskie najlepsze), a w święto Trzech Króli przybył do Kolonii i w katedrze tamtejszej na odpuszcie całował „głowy św. Kaspra, Majchra i Baltazara”. Następnie przez most na Renie od fortecy Kiel przybył do Strasburga. Za trzy dni pobytu zapłacił tyle, ile za tydzień we Frankfurcie. Potem przez Metz i Reims, dobrą, brukowaną drogą, 3 lutego dotarł szczęśliwie do Paryża.

Paryż go zachwycił i oszołomił. Spotkał tu hrabiego Fickiewicza, który okazał się jego dawnym sąsiadem podwojewódzicem, o którego siostrę kiedyś krótko konkurował. Wspólnie postanowili się starać dla honoru narodu polskiego, „żeby i w guście i w magnificencji przepisać kawalerów tamecznych” (Krasicki 1973: 78).

Doświadczyński zaczyna żyć na wysokim poziomie, choć dziwi go trochę „ludzkość kupców i rzemieślników dających wszystko na kredyt” (Krasicki 1973: 79). Czytamy więc dalej:

Wspaniała moja rozrzutność uczyniła mnie sławnym po całym Paryżu i zniewoliła serce ujęte wdziękami jejmości panny La Rose. Z jej rozkazu nająłem mały domek na przedmieściu, z pięknym ogrodem; a że wpodle miał takiż domek marszałek jeden francuski, tak mój wymeblowałem kształtnie, iż przewyżczyłem dotąd niezwykłego sąsiada. (Krasicki 1973: 79)

Ponieważ w modę weszły wtedy kabriolety, Mikołaj zamówił cztery, przystosowane „do czterech części roku”; nie mając jednak wprawy w powożeniu wywrócił się na ulicy, wybił sobie dwa zęby, rozciął wargę i zwichnął prawą nogę. Unieruchomiło go to na kilka niedziel, a jedyną rozrywką stały się wizyty „jegości pana hrabi i kilkunastu poufałych od serca przyjaciół” (Krasicki 1973: 80).

Doświadczyński, jak pamiętamy, odziedziczył trzy wioski. Sporo pieniędzy roztrwonił w Warszawie na hulanki i grę w karty, dużo kosztował go też trybunał w Lublinie, a dwu i pół miesięczna podróż do Paryża nie mogła być tania. Pieniądze musiały się więc skończyć. Smutny koniec przyspieszył jeszcze bilet od hrabiego Fickiewicza, osadzonego w więzieniu za długi. Hrabia zaklinał w tym bilecie o ratunek. Jego długi wynosiły „na naszą monetę dwadzieścia dwa tysiące siedemset dziewiętnaście złotych” (Krasicki 1973: 81). Doświadczyński kierując się honorem zaręczył za hrabiego; ten zaś, opuściwszy więzienie sprzedał co mógł i wyjechał z Paryża. Nasz bohater przebywał tu ponad rok, a „trzy razy przysłane z Polski weksle połowę tylko zapłaciły tego, co się bankierowi należało, nie chciał już dalej na kredyt dawać; kupcy, rzemieślnicy zaczęli się naprzykrzać”. (Krasicki 1973: 81). Mikołaj prosi więc pilnie o kolejne weksle, lecz dowiaduje się, że jego trybunalski adwersarz ostatecznie w Lublinie wygrał sprawę, zrobił cesję swojego prawa plenipotentowi Doświadczyńskiego, a ten

na fundamencie przyznanych szkód, ekspens prawnych, grzywien za ekspulsją i sum sobie należących ostatnią część wolną substancji mojej, Szumin z przyległościami zjechał. (Krasicki 1973: 82)

Czas jakiś utrzymywał jeszcze nasz bohater poziom życia, zastawiając lichwiarzom „galanterie i fanty”; gdy i tych zaczęło brakować, a dłużnicy hrabiego wszczęli proces, bojąc się słusznie więzienia, spieniężył potajemnie resztę dóbr, uciekł pospiesznie i potajemnie do Holandii. Po dwóch dniach stanął w Amsterdamie.

Ogołocony ze wszystkiego, długami obciążony za granicą i w ojczyźnie, miałem się za zgubionego. Myśl rozpacająca nie zastanawiała się na niczym. (Krasicki 1973: 83)

Zatopiony w takich refleksjach spotkał kapitana jednego okrętu, któremu zwierzył się ze swych kłopotów. Dowiedziawszy się, że okręt wyrusza do Batawii, wpadł na pomysł, by „puścić się w tamte kraje”, co kapitan przyjął z ochotą i „nazajutrz, za nadejściem dobrego wiatru, puściliśmy się na morze” (Krasicki 1973: 83). Okręt był wojenny, miał sześćdziesiąt armat i oprócz załogi kilkunastu podróżnych. Wiózł do Batawii (port na wyspie Jawie) holenderskich urzędników kolonialnych. Podróż, po przezwycięzeniu choroby morskiej, przebiegała spokojnie i okręt dość szybko dotarł do Wysp Kanaryjskich. Potem jeszcze kilkakrotnie zatrzymywano się u wybrzeży afrykańskich z powodu słabego wiatru. W okolicach Cyplu Dobrej Nadziei sztorm „skołał” okręt. Zatrzymano się tam na kilka miesięcy, zamieniono sfatygowany okręt, ale i dotychczasowy kapitan, nominowany na znaczny urząd, wrócił do ojczyzny. Jego następca był „surowy i nieobyczajny”. Doświadczynski zastanawiał się nawet, czy by tam nie osiąść, ale brak perspektyw zarobkowych sprawił, że postanowił puścić się do Batawii, mając listy rekomendacyjne poprzedniego kapitana. Wyruszył więc. Najpierw wiatry były dobre, ale potem ucichły, „a okręt stanął wpośród morza” (Krasicki 1973: 84). Był nieznośny upał, żywność zaczęła się psuć, „wody coraz ubywało”, połowa załogi chorowała. Po ciszy zerwała się gwałtowna burza z wiatrem przeciwnym kierunkowi żeglugi; trwała sześć dni, złamała maszt, zrywała kotwice, które rzucano kilkakrotnie, w końcu rozbiła okręt o skały. Doświadczynski chwycił „dość sporą deszczkę” i wyrzucony został przez fale na piaszczysty brzeg. Pół żywy biegł w głąb lądu, by nie zagarnęła go powracająca fala; na koniec padł bez zmysłów.

Opisane przez narratora-bohatera zdarzenia są realistyczne, szczegółowe i precyzyjne w swej prawdziwości. Trzymają się żelaznej reguły przyczynowo-skutkowej, są jednocześnie znamienne i typowe dla perypetii młodego, życiowo niedoświadczonego, prowincjonalnego szlachcica. Mieczysław Klimowicz wielokrotnie w przypisach do swej edycji potwierdzał typowość i prawdopodobieństwo zdarzeń i sytuacji, odwołując się do dokumentów i przekazów z epoki, pisząc w konkluzji o mnogości realiów obyczajowych i o osadzeniu „całości w konkretnym, dokładnie zarysowanym środowisku” (Klimowicz 1973: Wstęp XXXV). Kiedy Mikołaj osiąga po śmierci rodziców materialną niezależność, realizuje marzenia o paryskiej eskapadzie, a żyjąc ponad stan, w ciągu roku z okładem trwoni niewielki w sumie majątek. Nie chce iść do więzienia, więc ucieka; płynie okrętem, więc zdarzyć się może i zdarza się morska katastrofa. Ponieważ okręt rozbija się o skały, więc ląd jest niedaleko; zdarza się czasem rozbitkom ocaleć przeto i jemu takie szczęśliwe i wcale nie nieprawdopodobne szczęście się przytrafiło.

Ląd, na którym się znalazł, to — jak dobrze wiemy — wyspa Nipu, która ma — zdaniem Klimowicza — „kształt typowej utopii oświeceniowej” (Klimo-

wicz 1973: Wstęp XXXVI); a więc kształt rzeczywistości fantastycznej, zmyślonej, nieprawdopodobnej, niemożliwej. Wszak utopia jest utopią właśnie dlatego, że jest niemożliwa. Zostawmy ją jednak na chwilę.

W księdze trzeciej bogactwo przygód i perypetii, jakich doświadcza bohater po opuszczeniu wyspy, nie przekreśla realizmu i zasady prawdopodobieństwa. Mikołaj, przekonany jak Odyseusz, że słodki jest dym ojczyzny, opuszcza na łodzi wyspę. Był sam sobie „panem, sternikiem i majtkiem” (Krasicki 1973: 43), a poruczywszy się Boskiej Opatrzności, rozdarty między nastrojami radosnymi i trwożliwymi, płynął spokojnie przez osiem dni. Dziewiątego dnia poczuł niepokój, bo prowiantu ubywało, a i woda traciła świeżość. Jedenastego dnia odczuł opadanie z sił, więc pojawiły się myśli pełne rozpacz, jak po znalezieniu się na nieznanym lądzie; ale i teraz, jak czytamy:

też same dzielne do serca słowo, które wstrzymało rękę po rozbiciu okrętu, zbawienym religii światłem rozprzędziło mgłę zaślepienia mojego. (Krasicki 1973: 144)

Następnego dnia Mikołaj resztką sił zawiesił na szczycie masztu białe płótno w nadziei, że jaki przepływający okręt go uratuje; stało się to rzeczywiście o zachodzie słońca. Okręt był hiszpański, wiozł niewolników z Afryki do kopalni złota w Potozie (w hiszpańskim wicekrólestwie Peru — jak objaśnia Klimowicz — Krasicki 1973: 147). Po spokojnej nocy Mikołaja zakuto niespodziewanie w kajdany i osadzono wśród murzyńskich niewolników. Próbował się z nimi porozumieć, ale nie rozumieli żadnych języków, które on znał; także języka Nipuanów. Przewyciężając rozpacz traktował Doświadczyński swój stan jako sprawiedliwą karę za niewdzięczność, jaką okazał Nipuanom, a także jako najlepszą szkołę życia („należy przestawać spokojnie na tym, co los zdarza, nie szukając fantastycznych plant i projektów przyszłego szczęścia” — Krasicki 1973: 149). Pracując ciężko w kopalni złota, nauczył się hiszpańskiego, potrzebnego „do potocznego dyskursu” (Krasicki 1973: 151). Dzięki temu mógł nawiązać kontakt z zacnym Amerykaninem (tzn. Indianinem), który w swej dobroci odwiedzał pracujących w kopalni niewolników. Prosił go o pomoc w odzyskaniu wolności, oferując na wykupienie siebie posiadane wartościowe weksle; ten jednak, nie znając się na rzeczy, obiecał przyprowadzić biegłego w wekslowych materiałach Europejczyka, swego przyjaciela. Po dwóch miesiącach oczekiwania pojawił się wreszcie kwakr Gwilhelm, wykupił Mikołaja, nie korzystając z należących do niego weksli i obdarował go dodatkowym „na 500 funtów szterlingów, co wyniesie około 1000 czerwonych złotych” (Krasicki 1973: 155). Doświadczyński tych pieniędzy nie potrzebował, więc z wdzięczności wykupił kolejnych niewolników, co szczerze ujęło Gwilhelma. Postanowił więc pomóc Doświad-

czyńskiemu w realizacji marzenia o powrocie do kraju. Marzenie to było realne dzięki weksłom znalezionym w ocalałych po katastrofie fragmentach okrętu. Gwilhelm uświadamia jednak Doświadczyńskiemu, że właściciel tych weksli co prawda utonął, ale przecież musiał mieć sukcesorów, którym się one należą. Uznając te oczywiste racje, Mikołaj przekazał mu weksle do sprawdzenia; ich właścicielem okazał się jednak właśnie Gwilhelm. Rozbity okręt wiozł bowiem także jego towary i niektóre weksle; ich właściciel stratę dawno już odzładował, innymi interesami ją wynagrodził, przeto z radością oddał je Mikołajowi.

Udali się więc do Buenos Aires, bo stamtąd wypływał francuski okręt do Marsylii. Rozstanie było pełne emocji, a już na statku jego kapitan, margrabia de Vennes, przekazał Doświadczyńskiemu list pożegnalny Gwilhelma. Oprócz wyrazów serdeczności informował on, iż całe wyposażenie kajuty jest darem dla Doświadczyńskiego. Zaś oprócz garderoby wybornej, bielizny najprzedniejszej, podróżnej biblioteki, w jednej z szuflad biurka znalazł Mikołaj „w pakietkach porządnie ułożonych kilka tysięcy czerwonych złotych” (Krasicki 1973: 161). Obawy, czy ten dar nie wpędzi Gwilhelma w kłopoty rozwiął kapitan: „Gwilhelm był jeden z najbogatszych kupców Pensylwanii, a jego dostatki były niezmierne”. Znany był ponadto z dobroczynności i wielu „podupadłych wydzwignął z ostatniej toni” (Krasicki 1973: 162).

Kapitan de Vennes o aparycji modnego kawalera okazał się prawdziwym filozofem, więc na interesujących i ważnych z nim rozmowach zeszło Doświadczyńskiemu kilka tygodni żeglowania. Przez Cieśninę Gibraltaru zmierzali do Kadyksu — i tu mamy jedną nieścisłość, bo „Kadyks leży jeszcze nad Atlantykiem, na zachód zatem od Gibraltaru”, objaśnia w przypisie Klimowicz (Krasicki 1973: 167). Doświadczyński chce jak najszybciej wracać do kraju, lecz musi najpierw uregulować paryskie długi. Margrabia de Vennes oferuje mu swe towarzystwo w podróży do stolicy z Marsylii, dokąd zmierza okręt. Odbiera jednak przez ordynansa rozkazy, by konsula francuskiego zawieźć do Smyrny. Nie pozwala to nawet na zawinięcie do portu w Marsylii, więc rozstają się i Doświadczyński zostaje sam w Kadyksie. Weksle posyła do jednego z najsławniejszych bankierów w Paryżu, pod zmyślnym nazwiskiem barona de Graumsdorff, by nie przyaresztowano ich za długi przed jego przyjazdem.

Mieszkać w najprzedniejszej austerii Kadyksu, Mikołaj, mimo udzielonych mu wcześniej przestróg margrabiego de Vennes, nie potrafi powstrzymać się od wypowiedzania kąśliwych uwag o europejskich zdrożnościach i wyrażania zachwy-
tów nad nipuańskimi cnotami; krytycznie mówi też o okrucieństwie kolonizatorów w Ameryce. Po trzech tygodniach, w czasie wieczornej przechadzki, zatrzymali go więc żołnierze i dwa miesiące trzymali bez żadnych wyjaśnień w zamkowym więzieniu. Potem, przez kilka nocy (bo tylko nocą podróżowano),

zawieziono go do więzienia w Sewilli. W końcu zaprowadzono go przed sąd, przypominający trybunał hiszpańskiej inkwizycji. Gdy Doświadczynski w swych zeznaniach doszedł do wyspy Nipu i zaczął „opisywać obyczaje, rząd, sposób życia, myślenia obywateli Nipu” (Krasicki 1973: 171), sędziowie wybuchnęli niepohamowanym śmiechem, uznali więźnia za szalonego i zamknęli w szpitalu wariatów. Sytuacja była beznadziejna, bo nawet poczciwy, szpitalny kapelan, uparcie wierzył w chorobę swego podopiecznego. Po kilku tygodniach przyszli na oglądanie szpitala cudzoziemcy; wśród nich, szczęśliwie, margrabia de Vennes! Po dwóch godzinach Doświadczynski był już wolny.

Przez Madryt udał się z margrabią do Paryża. Spłacił dłużników swoich i Fickiewicza, a resztę kapitału, „blisko na milion wynoszącego”, przesłał przez bankierów do Polski. Kilka tygodni w towarzystwie margrabiego ukazało mu inny Paryż: „mędrców nie dumnych, bogaczy nie wyniosłych, panów przystępnych, bogobojnych bez żółci, rycerzów bez samochwalstwa” (Krasicki 1973: 175). W tej sytuacji zaczął nawet przemyślać, czy by nie osiąść na stałe w Paryżu, lecz margrabia przekonał go, że obywatelskim obowiązkiem jest być użytecznym swojej ojczyźnie. Wyjechał więc i 14 maja w samo południe stanął w Warszawie. Uspokoił kredytorów, oswobodził rodzinny Szumin, wygrał sprawę ze swym nieuczciwym plenipotentem, bo trafił „na taki trybunał, gdzie nie solenizowano imienin, książdż prezydent nie miał siostrzeńca, a deputaci nie potrzebowali na powrót cudzych kolasek.” (Krasicki 1973: 177)

Po dziesięciu latach, licząc od wyjazdu do Warszawy, osiadł z radością na wsi. Zreformował gospodarke, poprawił los swoich chłopów, a wiedziony patriotycznymi maksymami, dał się wybrać na posła. Szczegółowo i ze znanstwem przedstawił sejmikowe procedury. Pojechał do stolicy, ale nic dla kraju nie mógł zrobić, bo sejm został zerwany. Nie pogniewał się jednak ani na Warszawę, ani na rodzaj ludzki i wrócił „myśleć do Szumina” (Krasicki 1973: 187). Szczęśliwie odnalazł swą młodzieńczą miłość, Julianę, od trzech lata wdowę, ciągle młodą, „grzeczną” i piękną. Ożenił się z nią i pochwałą małżeńskiego szczęścia, ugruntowanego na miłości, wierności i wspólnym szacunku, kończy opowieść o swym życiu.

W tej opowieści są zdarzenia czasem niezwykłe, zdumiewające, zaskakujące. Ale wszystkie są możliwe, prawdopodobne, realistyczne. Realizm bowiem to takie ukształtowanie fikcji literackiej, by zmierzała ona do „przedstawienia życia codziennego człowieka w jego historycznym środowisku, respektowania tego wszystkiego, co uznaje się za prawa rządzące rzeczywistością. (Głowiński 1988: 422) Dodać jeszcze można, że

Podstawę realizmu stanowi swoiście interpretowana estetyka mimetyczna: przedmiotem naśladowania jest świat współczesny twórcy i odbiorcy [...]. Świat w utworze

realistycznym ukazywany jest z perspektywy przeciętnego odbiorcy i oceniany zwykle w myśl reguł przyjętej moralności i zasad zdrowego rozsądku. (Głowiński 1988: 422)

Odwolując się tylko do tej, lapidarnej, słownikowej definicji trzeba stwierdzić, że nipuńska rzeczywistość jest tak samo realistyczna, jak rzeczywistość Szumina, Warszawy, Paryża, Ameryki Południowej czy Hiszpanii. Z perspektywy przeciętnego odbiorcy, według kryteriów przyjętej moralności i zasad zdrowego rozsądku, realia wyspy mieszczą się w prawach rządzących rzeczywistością. Autor zadbał o to z niezwykłą starannością.

I znów musimy uciec się do streszczenia. Doświadczynski, wyrzucony szczęśliwie na brzeg wyspy, przedzierając się przez gęsty las, dociera z radością do pól uprawnych i wsi z domami obszernymi i symetrycznie rozłożonymi. Spotkani ludzie przyjmują go z widoczną życzliwością, choć nie rozumieją języków, którymi włada przybysz: polskiego, łaciny i francuskiego. Ich język jest jednak na tyle łatwy, że dość szybko, w kilka miesięcy, Doświadczynski się go nauczył. Osada, w której się znalazł,

miała stu dwudziestu gospodarzów; każdy z nich miał dom, pole i ogród, wszystko pod równym wymiarem. Najwięcej dzieci rodzicom służyli, lubo mieli innych obojętnej płci domowników, ale w odzieży i w wygodzie żadnej nie było między nimi różnicy. [...] Wzrost obywateli był mierny, twarze wesołe, cera zdrowa; kaleki lub zbyt chude, albo zbyt tłuste, albo chude nie widziałem. Siwizna, nie zgrzybiałość, oznaczała starych. (Krasicki 1973: 90)

Niewiasty nie potrzebowały bielidła ani żadnych pudrów i muszek, nie używały luster, których tam nie znano, ubierały się skromnie w niefarbowane suknie, choć i w tym stroju była pewna wytworność, bo „Chęć podobania się powszechnym jest wszędzie tej płci przymiotem” (Krasicki 1973: 91). Na wyspie, jak wiemy, nie było słów wyrażających kłamstwo, kradzież, zdradę, pochlebstwo, nie było jurysdykcji i prawników. Jeśli zdarzały się nieporozumienia i konflikty, a zdarzać się musiały, rozstrzygała je rada starszych. Historię kraju zachowują pieśni i opowieści przekazywane z pokolenia na pokolenie. Nie było żadnego instytucjonalnego Kościoła, lecz mieszkańcy spontanicznie wielbili Najwyższą Istność. Filozofia była tam prostą nauką moralną, nie było żadnej zwierzchności politycznej, poza naturalną zwierzchnością rodziców nad dziećmi. Podatków żadnych też nie było, a celem społeczności było tylko ubezpieczenie własności. Jedyne prawo to zakaz emigracji, stąd troska, czy kiedyś nie zabraknie ziemi do wyżywienia ludności. Tę troskę jednak pozostawiono następnym pokoleniom w ufym przeświadczeniu, że „Opatrzność najwyższa wymierzyła ziemię do liczby stworzenia, które w niej żyje” (Krasicki 1973: 115).

Wybrał się kiedyś Doświadczyński nad brzeg morza, gdzie został wyrzucony po rozbiciu okrętu. Rozważał wtedy przypadki swojego życia, gdy dostrzegł „pod brzegiem wiszącej nad lądem skały” „część znaczną rozbitego okrętu, którą fale unosząc wbiły w piasek brzegowy, a zwyczajny morski odwrót zostawił naówczas oschłą” (Krasicki 1973: 132). To była tylna część okrętu z kajutą kapitańską. Przedmioty podatne na wilgoć były już zbutwiałe, pistolety i fuzje, choć nieco zardzewiały, zdadne były do użycia. Mikołaj ukrył skrzętnie swe zdobycze w pieczarze znajdującej się w pobliskiej skale. W kącie kapitańskiej izdebki znalazł też kryjówkę ze złotymi luidorami francuskimi. Na Nipu nie miały one żadnej wartości, lecz rozbudziły jego imaginację i wywołały żywą radość. By nie wzbudzić podejrzeń spóźnieniem na wieczerzę, pospiesznie wrócił do osady. Całą noc nie zmrzął oka. Miał skarb, który żadnej korzyści nie mógł tu przynieść:

Stawiałem się myślą w ojczyźnie i natychmiast kupowałem wsie, miasta, budowałem pałace, plantowałem ogrody. Byłem nieszczęśliwym wśród szczęścia mego, mając, a użyć nie mogąc tego, co mi jak na przekorę los, i w pieszczołach swoich fałszywy i zdradny, użyczył. (Krasicki 1973: 133)

Nazajutrz, udawszy ciężki ból głowy, poprosił swego gospodarza o zgodę na samotne spacerowanie dla zdrowia. Udał się pospiesznie do swoich łupów, pilnie bacząc, czy nie jest szpiegowany. Znalazł pakę z książkami, a w pobliżu rozbitego okrętu łódź z wiosłami. Ukrył ją skrzętnie w zaroślach i przywiązał znalezionym powrozem do drzewa. W pieczarze obejrzał starannie zdobycze z poprzedniego dnia. Były one obfite:

w złocie czerwonych złotych francuskich podwójnych sztuk 4862, pojedynczych 3716; monety niewiele było. Oprócz tego, w osobnym szkatuły puzderku diamentów znacznych, jeszcze nie brylantowanych, kilkadziesiąt, mniejszych kilkaset; kamieni kolorowych, rubinów, szmaragdów, szafirów bardzo wiele. (Krasicki 1973: 134)

Oprócz tego były jeszcze szpady, lunety, tuba, trzy złote zegarki, pudło z perukami, żelazka do papilotów, popsute skrzypce, klarnety i waltornia, szkatułka z fiolkami wody lawendowej, zamknięta tabaka.

Następnego dnia powtórzył wybieg z bólem głowy i szukał dalej. Z zachowanych papierów dowiedział się, że rozbity okręt należał do armatora francuskiego z St. Malo w Bretanii, a wśród tych papierów znalazł także weksle:

jeden do Amsterdamu na 12 000 czerwonych złotych, drugi do Londynu 22 000 czerwonych złotych, trzy do Genui, każdy na 6 500 czerwonych złotych. (Krasicki 1973: 136)

Działał rozważnie. By jego częste, samotne przechadzki nie wzbudziły podejrzeń, część zdobyczy zaniósł ponownie do kapitańskiej kajuty i o znalezieniu

fragmentu rozbitego okrętu powiadomił swego opiekuna, mędrca Xaoo. Ten zaś, by „zabieżeć szkodliwej w skutkach ciekawości współobywatelów” (Krasicki 1973: 137), o świcie udał się z Mikołajem nad brzeg morza. Fuzje i pistolety wyrzucił, książki, których treści był ciekaw, pozwolił zabrać ze sobą. Resztę, następnego ranka, zanim Mikołaj się obudził, spalono. Ponieważ Nipuanie, mówiąc o okręcie nazywali go łodzią, Doświadczyński zląkł się niezmiernie, czy owej, ukrytej w zaroślach nadbrzeżnych, nie odnaleźli.

Rejestru książek narrator nie zamieszcza, bo wszystkich tytułów już nie może sobie przypomnieć. Pamięta jednak, że były tam komedie Moliera, romanse, księgi o ekonomii politycznej, wiersze Anakreonta z kopersztychami, opery komiczne, trzeci tom *Filozofii* Newtona, przepisy na pasztety i plany Paryża. Wiersze Anakreonta w nipuańskiej rzeczywistości byłyby niezrozumiałe, podobnie jak romanse i opery komiczne, a filozofii Newtona Mikołaj nie rozumiał. Przetłumaczył więc i przeczytał mędrcomi Xaoo *Mizantropa*. Xaoo przyznał, że autor musiał dobrze znać się na ludziach, ale czyniąc swego odludka cnotliwym dał niesłusznie do zrozumienia, „iż cnota ma w sobie jakąś odrazę” (Krasicki 1973: 139).

Znalezione złoto nie dawało Mikołajowi spokoju. Już nawet chciał je wrzucić do morza i pozostać tu na stałe; po wielu wahaniach, świadom ryzyka, podjął ostateczną decyzję. Do swej ukrytej łodzi dorobił maszt, sporządził żagle, przygotował prowiant i beczki z wodą. Znaleziony kompas był niestety zepsuty, lecz mając w pamięci kurs rozbitego okrętu postanowił Mikołaj kierować się na zachód. Znów przeżył moment rozpacz, kiedy jednego ranka nie znalazł swej łodzi. Na szczęście okazało się, że przemieścił ją morski odpływ. Z radością rzucił się do niej w pław i już bez wahania odpłynął. Resztę znamy.

Przygotowywał swą wyprawę w skrytości. Imponowała mu prostota, szczerość i naturalność Nipuanów, ale wiedział, że mogą się nie zgodzić na jego odpłynięcie. Raz bowiem Xaoo zabrał go z sobą w daleką, pieszą podróż po wyspie. Mikołaj zobaczył „wszędzie dobrze uprawną ziemię; osady [...] dość gęste, każda zaś miała tyle lasu, ile jej potrzeba było” (Krasicki 1973: 112–113). W drodze powrotnej, pół dnia drogi od swojej wsi, postrzegł jednak „stos wielki kamieni na kształt piramidy wpośród pola”. Xaoo opowiedział mu wtedy historię Laonga sprzed kilkuset lat. Przypadkiem lub świadomie porzucił on swój kraj i puścił się w morze. Po kilku latach, już zapomniany, powrócił. Pytany, gdzie bawił,

powiedział, iż chcąc po wodzie na kilku drzewach razem związanych płynąć, wiatrem nagłym zapędzony był na brzeg nie bardzo od naszego odległy. Znalazł kraj pusty, a obieawszy tę ziemię, gdy się chciał wrócić, drzew owych u brzegu nie zastał i tym sposobem poniewolnie póty tam siedzieć musiał, póki z tamtejszego drzewa inakszego sobie łódki czyli tratwy nie sporządził. (Krasicki 1973: 115–116)

Dano temu wiare; okazało się jednak, że Laongo został przekupiony przez cudzoziemców i swym rówieśnikom w sekrecie opowiadał o wygodach, bogactwach i szczęśliwości życia w zbytkach. Obrzydził im własną ojczyznę, zachwalając rozmaite kunsztowne przedmioty, a szczególnie nieznanne tu pieniądze: okrągłe, płaskie sztuczki z kruszcu złotego i białego:

O tych on powiedział, iż są do wszystkiego przydatne i zgodne, i mają taki w sobie szacunek, iż ci nowi ludzie, których przyjsście obiecywał, mieli je za rzecz najpotrzebniejszą do życia. (Krasicki 1973: 117)

Zaplanował ów zdrajca ze swymi adherentami wyprawę po owych cudzoziemców. Spiskował nad brzegiem morza, podobnie jak nad brzegiem morza przygotowywał Doświadczyński swą łódź. Tu było dość bezpiecznie, bo społeczność Nipuanów, choć wyspiarska, odwrócona była od morza. Było ono przestrzenią izolacji od innych cywilizacji, o których wiedzieli, ale z którymi nie chcieli się kontaktować. Brzeg morza był jednak czasem kontrolowany. Mikołaj o tym wiedział, więc pilnie się rozglądał, czy nie jest szpiegowany. Laongo nie był tak ostrożny, więc dał się podsłuchać przez przechadzającego się nocą współobywatela. Ten doniósł o wszystkim starszym, Laonga z czterema innymi gwałtem związano i przywieziono do osady. Decyzją starszyzny zbytkowne przedmioty głęboko zakopano, „lud winowajców ukamienował, a na wieczną pamiątkę tyle kamieni na to miejsce zniesiono, iż stał się kopiec wielki [...]” (Krasicki 1973: 118)

Skomponowano jeszcze „dla wiecznej pamięci pieśń, w której to wszystko [...] jest wyrażono [...], z przydatkiem strasznych przekleństw na zdrajców ojczyzny” (Krasicki 1973: 118).

Nie dziwi więc potajemność przygotowań Doświadczyńskiego do wyprawy i nagłe wypłynięcie bez pożegnania i bez podziękowań za gościnę; mimo całej sympatii dla Nipuańczyków, mimo aprobaty dla wyznawanych przez nich wartości i dla ich społecznego zorganizowania, mógł się obawiać, że go nie wypuszczą. Zakaz emigracji — o którym wspominał był Xaoo — obejmował nie tylko stałych mieszkańców, ale także — z oczywistych powodów — niespodziewanego gościa. Historia Laonga była przestrożą przed ujawnieniem swych planów, a jednocześnie była zachętą do ich realizacji:

Powieść starca o Laongu owym utwierdziła mnie w zdaniu, iż wyspa Nipu nie musiała być nadto oddalona od ziem innych mieszkalnych. Co zaś powiedział o prezentach jemu danych, to mnie upewniało, iż musiały tam być osady europejskie. (Krasicki 1973: 141)

Druuga księga powieści Krasickiego nie zakłóca konwencji realizmu i prawdopodobieństwa, tak ważnej w pierwszej i trzeciej księdze; realizuje ją z taką

samą starannością i skrupulatnością. Hiszpańscy inkwizytorzy nie uwierzyli w prawdziwość nipuańskiej relacji Doświadczynskiego i uznali go za wariata. Margrabia de Vennes nie miał jednak najmniejszych wątpliwości co do realności jego opowieści; przestrzegał go tylko, by nie szukał tak idealnej społeczności w Europie. Istotne dopowiedzenie do historii wyspy pojawi się natomiast w księdze trzeciej. Kiedy Mikołaj opowiedział sędziwemu Amerykaninowi, który okazał mu, niewolnikowi w kopalni złota, zainteresowanie i miłosierdzie, o obyczajach i życiu Nipuanów, ten nie miał żadnych wątpliwości, „iż ta osada wtenczas zapewne musiała być uczyniona, kiedy Hiszpanie Amerykę posiadli” (Krasicki 1973: 152):

— Zapewne — rzekł dalej — któren z naszych nieszczęśliwych kacyków uciekając z własnego kraju puścił się na morze i tę wyspę zaludnił. Co mi albowiem o Nipuanach powiesz, zgadza się zupełnie z charakterem i sposobem myślenia dawnych naszych ojców. (Krasicki 1973: 152)

Dalej mówi, że europejscy kolonizatorzy przedstawili tubylców jak srogich i zapalczywych dzikusów; tymczasem byli oni dobrzy, a tylko z rozpaczycy uciekać się musieli do zemsty i okrucieństwa. Mieczysław Klimowicz komentując ten *passus* stwierdza rzecz ważną:

Uznanie utopii nipuańskiej za kontynuację sposobu życia dawnych Indian peruwiańskich, tj. Inków, było uzasadnione rozpowszechnionym wśród filozofów Oświecenia przekonaniem (podzielanym przez Krasickiego), że dawni Indianie amerykańscy byli nie skażonymi przez zło i pychę cywilizacji „dziećmi natury” (Klimowicz 1973: przypis 7, 153)

Taka geneza wyspiarskiej cywilizacji dodatkowo i wiarygodnie tłumaczy niechęć Nipuanów do europejskiej cywilizacji i zakaz emigracji; wyjaśnia też uparte trwanie przy dawnych, przedkolonialnych obyczajach i przy społecznej, patriarchalnej organizacji, możliwej przecież do utrzymania w zamkniętych i małych społecznościach. Traumatyczna pamięć o hiszpańskim zagrożeniu, przekazywana z pokolenia na pokolenie tłumaczy również bezwzględność kary dla Laonga i współpiskowców; dla nich to była ekscytująca intryga, Nipuanom chodziło o życie.

Dla czytelników Krasickiego wyspa Nipu nie była więc fantastycznym tworem pisarskiej imaginacji. Świat nie był wtedy tak dokładnie spenetrowany, by nieprawdopodobne były nieznane wyspy i nieznane cywilizacje. Krasicki dołożył zaś wszelkich starań, by prawdziwość wyspy była jak najbardziej wiarygodna. Nie był w tym odosobniony. Janusz Sławiński pisał:

Dążąc do uprawdopodobnienia wyidealizowanego świata, pisarze uprawiający ten gatunek [tj. utopię] wykorzystywali najczęściej realistyczną technikę narracyjno-fabularną, niekiedy posługiwali się chwytem stylizacji na zapis dokumentalny. (Sławiński 1988: 551)

Czy jednak Krasicki świadomie tworzył utopię? Pisał sporo o literaturze i jej twórcach; w „Monitorze”, w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości*, w *Uwagach*, w *Rozmowach zmarłych*. W *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* nie ma hasła „utopia”. Jest oczywiście hasło „Morus Tomasz”, ale większość informacji dotyczy doskonałości jego wykształcenia, jego wysokiej pozycji politycznej, a przede wszystkim heroizmu i gorliwości w wierze katolickiej. Czytamy także:

Pisał ten wielki człowiek księgę, której tytuł: Utopia. W niej na wzór Platona wyraził plantę, albo projekt zgromadzenia politycznego. (Krasicki 1781: 203)

W *Doświadczyńskim* nie ma projektu zgromadzenia politycznego, bo tradycyjny patriarchalizm, konserwujący w zamkniętej społeczności stan sprzed kolonizacji Ameryki, ani w intencji autora, ani w zamiarach i w zachwytach Doświadczyńskiego, roztropnie powściąganym przez margrabiego de Vennes, nie jest „plantą” na przyszłość.

Temat utopii nie pojawia się więc w pisarstwie Krasickiego. I trudno się dziwić.

W czasach Oświecenia — pisał Klimowicz — zapomniano o nazwie „utopia”, zastąpiły ją niezwykle popularne *voyages imaginaires* (fantastyczne podróże), dopiero wiek XIX zaczął używać „utopii” jako terminu literackiego. (Klimowicz 1973: XXXVII).

Podróż Doświadczyńskiego nie tylko w odbiorze czytelnickim, ale i w intencjach autora nie była jednak fantastyczna. Była prawdziwa i realistyczna. Trafnie zauważył to na przykład Kraszewski. Omówiwszy nipuańską rzeczywistość pisał:

Utopia ta wszakże, dziś dla nas, przy rozwinięciu się nauk przyrodniczych i społecznych, absolutnie niedorzeczna; w XVIII wieku musiała właśnie największe obudzać uwielbienie i zapały! [...]

Ta właśnie część *Doświadczyńskiego*, która nam dziś najuboższą się wydaje, najmniej szczęśliwie pomyślaną, swojego czasu czyniła najsilniejsze wrażenie. (Kraszewski 1879: 132–133)

Najsilniejsze wrażenie czyniła nieznaną, przypadkowo odkrytą wyspą i jej mieszkańcy, chroniący konsekwentnie swą tożsamość. Z perspektywy czasu, w kategoriach historycznoliterackich, druga księga powieści musi być uznana

za utopię. Późniejsi badacze już nie uważali jej za konstrukcję niedorzeczną i nieszczęśliwie pomyślaną i poddali wnikliwym analizom i interpretacjom rozmaite jej aspekty; jej genezę i uwarunkowania, jej konteksty, funkcje, przesłanie ideowe, jej miejsce w systemie wartości wyznawanych przez Krasickiego¹. Mimo to warto czytać opowieść o Nipuanach tak, jak czytali ją — zgodnie z intencją autora — ówcześni czytelnicy; jako opowieść o Indianach, którym udało się uciec przed podbojem.

BIBLIOGRAFIA

- Głowiński Michał.** 1988. Hasło *Realizm*. W: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego. Wrocław: Ossolineum. S. 422.
- Goliński Zbigniew.** 2002. *Krasicki*. Wyd. 9. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Graciotti Sante.** 1991. *Od renesansu do oświecenia*. Przeł. z wł., fr. Wojciech Jekiel i in. T. 1–2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Klimowicz Mieczysław.** 1973. *Wstęp*. W: Ignacy Krasicki, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*. Wyd. 6. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Biblioteka Narodowa I 41.
- Kostkiewiczowa Teresa.** 1997. *Studia o Krasickim*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Kostkiewiczowa Teresa.** 2002. *Polski wiek światel. Obszary swoistości*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Krasicki Ignacy.** 1973. *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*. Wyd. 6. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Biblioteka Narodowa I 41.
- Krasicki Ignacy.** 1781. *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*. T. 2. Warszawa — Lwów: Michał Gröll.
- Kraszewski Józef Ignacy.** 1879. *Krasicki. Życie i dzieła: kartka z dziejów literatury XVIII wieku*. Warszawa: Nakł. Gebethnera i Wolffa.
- Piszczkowski Mieczysław.** 1969. *Ignacy Krasicki. Monografia literacka*. Wyd. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sławiński Janusz.** 1988. Hasło *Utopia*. W: *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław: Ossolineum. S. 551.
- Wołoszyński Roman.** 1970. *Ignacy Krasicki. Utopia i rzeczywistość*. Wrocław: Ossolineum.

¹ Z bogatej literatury przedmiotu, oprócz cytowanego tu *Wstępu* i *Oświecenia* Klimowicza, wymienić trzeba z uznaniem studia J. Tazbira (*Szlaki kultury polskiej*, Warszawa 1986), C. Backvisa (*Szkice o kulturze staropolskiej*, Warszawa 1975), S. Graciottiego (*Utopia w literaturze polskiego oświecenia; Utopia w dziełach Ignacego Krasickiego. Od renesansu do oświecenia*, t. 2, Warszawa 1991) i T. Kostkiewiczowej (*Studia o Krasickim*, Warszawa 1997, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*, Wrocław 2002). Sam też pisałem o *Doświadczyńskim* i nipuańskiej utopii z elementami antyutopii m.in. w książce *Ignacy Krasicki*, Poznań 1995.

Józef Tomasz Pokrzywniak

REALISTIC UTOPIA (OR UTOPIAN REALISM)
IN "MIKOŁAJA DOŚWIADCZYŃSKIEGO PRZYPADKI"

(summary)

According to the opinion of majority of literature historians *Mikołaja Doświadczynskiego przypadku* is widely known as the first modern-times Polish novel. The realism and probability principles, which are characteristic of the above mentioned modern times, are broken by utopian idealism in chapter II, in which action takes place on *Nipu* island. It seems that *Nipu* reality might be considered in categories of realism and probability, as the chapter is analyzed in the context to the story line of the whole book. Krasicki, as he wrote about Thomas Moore, defined utopia as a political project for future. *Nipu* citizens, as fugitives from the Conquest, live happy lives in isolation preserving past reality.

KEYWORDS

Krasicki; novel; realism; utopia

Janusz Ryba

POTOCKI „INTERTEKSTUALNY”

SŁOWA KLUCZOWE

Jan Potocki; oświecenie; literatura współczesna

Nowoczesność wieku oświecenia przejawia się na wielu płaszczyznach, także literackiej, między innymi w dynamicznym rozwoju form prozatorskich (zaczynają „doganiać”, pod względem ilościowym, produkcję wierszowaną, a, być może, u schyłku epoki, wyprzedzać). Niebywały awans powieści w tej epoce należy również uznać za symptom nowości. Mamy wówczas do czynienia i z narodzinami, i z bardzo szybkim rozwojem gatunku powieściowego, który staje się od razu jednym z przodujących. Obie te tendencje (rozwój form prozatorskich, awans powieści), tak bliskie naszym czasom, zachęcają współczesnych twórców do podejmowania różnorodnych zabiegów artystycznych wobec literatury oświeceniowej.

I tak Hella S. Haasse, holenderska pisarka, opublikowała w 1976 roku *Niebezpieczny związek albo listy z Daal en Berg*, utwór nawiązujący do wybitnej osiemnastowiecznej powieści — *Niebezpiecznych związków* (1782) Choderlos de Laclos. Z bohaterką utworu oświeceniowego, markizą de Merteuil, wymienia listy, nie, jak w oryginale, wicehrabia de Valmont, ale sama autorka, Haasse. Oświeceniowa powieść kończy się, przypomnijmy, w momencie, kiedy de Merteuil ucieka do Holandii, z klejnotami będącymi własnością krewnych jej zmarłego męża. Współczesny utwór obejmuje ten właśnie „holenderski” okres życia bohaterki, o którym de Laclos nic nie mówi. Jego de Merteuil charakteryzuje bardzo silna osobowość. Markiza, świadoma ograniczeń, dotyczących osiemnastowieczną kobietę, podejmuje, na swój sposób, na kartach powieści

walkę z tymi ograniczeniami. Haasse wyeksponowała ten właśnie wątek oryginału, wprowadzając swoje dzieło w nurt współczesnej refleksji feministycznej (por. Haasse 2002: [s. 4 okładki: *Od wydawcy*]).

Po inny wybitny utwór europejskiego oświecenia, *Kubusia Fatalistę i jego pana* (1797), pióra Denisa Diderota, sięgnął Milan Kundera, czeski (i francuski) pisarz. Kundera przerobił Diderotowską powiastkę na utwór teatralny — *Kubus i jego pan: Hold w trzech aktach dla Denisa Diderota* (1971), zachowując wieloznaczność i problemową złożoność oryginału.

Współcześni twórcy polscy upodobali sobie jedno z największych arcydzieł oświeceniowej (i światowej) literatury — *Podróże Guliwera* (1726) Jonathana Swifta. W 1975 roku ukazała się powieść z akcentem kryminalnym, pióra Bronisława Słomki: *Guliwer*. Wincenty Guliwer, wielkolud, tytułowy bohater utworu, pada ofiarą tajemniczego morderstwa. Swiftowskie dzieło zainspirowało także Krzysztofa Nowickiego, twórcę *Śmierci Guliwera*. Nowicki w swojej powieści nawiązał do obecnych w oryginale mistyfikatorskich praktyk, tuszujących autorstwo Swifta. Powołał się na rzekomy list Lemuela Guliwera do wydawcy Richarda Sympsona, w którym ten zaprotestował przeciw przeróbkom dokonywanym bez jego zgody w rękopisie przesłanym wydawcy. Nowicki postanowił dać „prawdziwą [...] historię bohatera” (Kukurowski 1985: 198). Przedstawił dzieje Guliwera po powrocie do Anglii, a więc tę fazę jego życia, która w oryginale słabo została zarysowana. W kilka lat później Nowicki ponownie sięgnął do dzieła Swifta, pisząc tym razem utwór sceniczny, *Pięć dni Lemuela Guliwera* (Kukurowski 1985: 198).

Do współczesnych twórców polskich zafascynowanych Swiftem należy Jerzy Broszkiewicz, autor bardzo efektownej sztuki teatralnej *Dwie przygody Lemuela Guliwera* (1961). Broszkiewicz wykorzystał fragmenty fabuły oryginału, by, tworząc z nich nowe sytuacje i epizody, sformułować problem, którego Swift w swoim dziele nie zasygnalizował — mianowicie refleksję nad tym rodzajem relacji międzyludzkich, w których istotnym czynnikiem staje się fizyczna siła, rodząca przemoc (w dziele Swifta ten problem nie pojawił się, ponieważ zarówno „duży” Guliwer wobec „miniaturówch” Liliputian, jak i „wielcy” Brobdignagianie wobec „mikroskopijnego” Guliwera zachowywali się poprawnie).

Współcześni twórcy nierzadko decydowali się na artystyczny zabieg przypisania znanym osobistościom oświeceniowym (pisarzom, politykom, władcom) dzieł o charakterze pamiętnikarskim, które w rzeczywistości nie wyszły spod ich pióra. W ten niekonwencjonalny i atrakcyjny sposób starają się przybliżyć czytelnikom postaci z czasów *Siècles des Lumières*. I tak angielskojęzyczna pisarska Kathryn Lasky opublikowała (2000) fikcyjny dzienniczek Marii Antoniny z początkowego okresu jej pobytu we Francji (*Marie-Antoinette, Princesse autrichienne à Versailles*).

1769–1771). Francuski pisarz Jean-Michel Royer zwrócił z kolei uwagę na jedną z najosobliwszych postaci tej barwnej epoki: *chevaliera d'Éon*, kreśląc jego dzieje właśnie za pomocą fikcyjnych pamiętników: *Le double Je. Mémoires du chevalier d'Éon (Podwójne Ja. Pamiętniki kawalera d'Éon)*; (1986).

Współcześni pisarze, opisując burzliwe życie oświeceniowych osobistości, korzystają nie tylko z pamiętnikarskiej fikcji. Lion Feuchtwanger, niemiecki autor, zainteresował się twórcą *Nowej Heloizy*, utrwalając jego losy w powieści: *Mądrość głupca. Śmierć i apoteoza Jana Jakuba Rousseau* (1952). Inny niemiecki pisarz, Peter Weiss, wykorzystał z kolei biografię dwóch znanych osobistości tych czasów: Marata, polityka i publicysty, i Sade'a, pisarza — w głośnej sztuce *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata, przedstawione przez trupę teatralną w Charenton, pod kierownictwem markiza de Sade* (1964).

* * *

Współcześni twórcy chętnie i często sięgają zarówno do biografii, jak i twórczości Jana Potockiego, jednego z najznamienitszych pisarzy oświecenia.

Fryderyk Schulz, osiemnastowieczny pamiętnikarz, zanotował: „Najoryginalniejszym z tych, którzy teraz w podróż się puścili, jest hrabia Jan Potocki” (Schulz 1963: II, 500). Obok genialności, której ślady odnajdujemy zwłaszcza w *Rękopisie*, właśnie oryginalność i ekscentryczność przyciągnęły twórców do tej postaci. Już za życia hrabiego pisano liczne wiersze, akcentujące jego niebanalne zachowanie (Szczepaniec 1994: 51–88). Sięgając do bliższych czasów — świetny wiersz (*Jan Potocki*) napisał Jan Lechoń, skamandryta. Lechoń, przyszły samobójca, trafnie wniknął w psychikę hrabiego, który, przypomnijmy, 23 grudnia 1815 roku wystrzałem z pistoletu odebrał sobie życie. Lechoń doskonale oddał dekadencję ostatnich lat życia Potockiego, kreśląc ponurą (schyłkową) atmosferę, panującą w uładowieckiej rezydencji, a zwłaszcza eksponując samotność Potockiego.

To niewątpliwie najlepszy utwór o Potockim w literaturze polskiej.

Wiersz, poświęcony hrabiemu, nasycony motywami z *Rękopisu*: „*Gołąb ostatni*”. *Pismo Imć Pana Starosty Berdyczowskiego / wysłane do Uładówki / na ręce J. O. Pana Hrabiego Jana Potockiego / Anno 1968* — napisał Antoni Słonimski. Postać Potockiego przywołał też Julian Kornhauser w *Modlitwie* (1972).

Także współczesnych prozaików, nie tylko poetów, frapowała barwna biografia autora *Rękopisu*. I tak pojawia się w powieści pt. *Schodami w górę, schodami w dół* (1967), pióra Michała Choromańskiego, znanego pisarza. Autor nawiązał tutaj do jednego ze szczegółów samobójczej śmierci Potockiego: miał on odpiłowywać gałkę od pokrywy cukiernicy, a po odpiłowaniu szlifować — tak, aby

zmieściła się w lufie pistoletu. Nie wymieniając z imienia i nazwiska autora *Rękopisu*, baronowa Szttygiełowa, jedna z postaci utworu, opowiada ten epizod bibliotekarzowi Bibkowi. „Był sobie pewien stary hrabia przed laty [...]. Mój krewny zresztą” (Choromański 1977: 360–361). W powieści mamy do czynienia z atrakcyjną fabularną konkretyzacją sytuacji szlifowania odpiłowanej kulki przez hrabiego. Chodził w szlafroku po parku. Podnosił z ziemi odpowiednie kamyki; potem z kieszeni wyjmował „coś” — jak się później okazało, był to odpiłowany uchwyt od pokrywy cukiernicy — i pocierał nim o kamyki, które zgromadził. Trwało to dość długo, tak że, jak opowiada Szttygiełowa, „wszyscy do tego gestu starego hrabiego się przyzwyczaili” (Choromański 1977: 360). Opowieść Szttygiełowej o samobójstwie krewnego stanowiła preludium jej samobójczej śmierci.

Autor *Rękopisu* stał się tematem powieści Tomasza Jurasza pt. *Rozkosze nocy, czyli ostatnia podróż Jana hrabiego Potockiego*. Jurasz poświęcił utwór ostatniej fazie jego życia, zakończonej tragiczną śmiercią. Podobnie dwie sztuki teatralne: niemieckiego twórcy, Rüdigera Kremiera, *Wędrowiec wśród traw*, i Tadeusza Bradeckiego, *Saragossa* (1993) — koncentrują się na tym finalnym momencie, zamkniętym tragiczną pointą. Wymienieni autorzy w swoich utworach poddali postać hrabiego pewnego rodzaju trywializacji, odchodząc od portretu, jaki wylania się z jego listów, dzieł literackich, publicystycznych, naukowych, a także z opinii współczesnych — wytwornego, choć ekscentrycznego światowca, nieprzeciętnego erudyty, niezwykle przenikliwego interpretatora i ludzkiej natury, i ludzkich dziejów, a także człowieka subtelnego. Szczególną uwagę współczesnych autorów przyciąga *Rękopis znaleziony w Saragossie*, frapująca lektura, a także interesujące źródło literackich pomysłów. W czasach wcześniejszych (dziewiętnastowiecznych) *Rękopis* był przede wszystkim łakomym kąskiem dla plagiatorów — zwłaszcza francuskich, ale nie tylko (Ryba 1995: 45–57) — choć i wtedy zdarzały się „szlachetne” postawy twórców wobec tego dzieła, czego przykładem świetna poeticka parafraza inicjalnego fragmentu *Rękopisu*, jakiej dokonał Aleksander Puszkina (*Don Alfons o wieczornej porze...*).

I tak (powracając do współczesnych autorów) Manuela Gretkowska w *Podręczniku do ludzi* (1996) zamieściła „swoje” zakończenie *Rękopisu*. W poprzedzającym tekst komentarzu zapisała: „Dalszym ciągiem nie było spotkanie z Potockim, ale telefon na rozmowę z dziennikarzem «Polityki» zamawiającym u mnie dokończenie *Rękopisu*. Nie, żeby poprawiać dzieło Mistrza, ale, może by tak dla zabawy, 4 strony, za tydzień?” (Gretkowska 1996: 113) Tak więc, w tym przypadku, parafraza końcowego fragmentu utworu hrabiego była wyłącznie literacką zabawą.

Rękopis zafascynował Krzysztofa Rudowskiego — autora pokażnej powieści (619 stron): *Rękopisu zapodżianego w Saragossie*. Z informacji zamieszczonych na obwolucie książki możemy się dowiedzieć, że: „Oczarowany [Rudowski] niezwy-

kłym dziełem Jana Potockiego *Rękopisem znalezionym w Saragossie* — postanowił napisać powieść nawiązującą do tego budzącego od blisko dwustu lat emocje utworu” (Rudowski 2009: [s. 1 okładki]).

„Obwolutowe” wiadomości informują również:

„*Rękopis zapodziały w Saragossie* — nawiązujący do genialnego dzieła Jana Potockiego — jest tętniącą humorem epicką powieścią [...]. Nie jest to jednak prosta kontynuacja *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, już choćby z tego powodu, że główna akcja powieści toczy się współcześnie” (Rudowski 2009: [s. 4 okładki]).

Wpływ dzieła Potockiego przejawiał się zwłaszcza w wielowątkowej i wielotematycznej strukturze powieści Rudowskiego. Mamy tutaj do czynienia z wiedzą hermetyczną, wątkami muzycznymi, teologią, historią. Występują postaci „namiętych kobiet”, profesorów, lekarzy, muzyków. Na karty dzieła zawitał też bohater *Rękopisu*: „dzielny oficer gwardii wallońskiej”.

Napisany, przypomnijmy, w języku francuskim *Rękopis* inspirował nie tylko krajowych „producentów” fabuły; także cudzoziemskich. Do jego wielbicieli należy austriacki pisarz, Herbert Rosendorfer — co uwidoczniło się w powieści *Budowniczy ruin* (1967). Jak pisze wydawca polskiego przekładu (1972) — „utwór powstał pod urokiem *Rękopisu znalezionego w Saragossie*” (Rosendorfer 1972: 2). Rozbudowana i wyrafinowana fantastyka, kompozycja szkatułkowa; mnogość opowiadań rozmaitej treści: od historii miłosnych z epok minionych po opowiadania o współczesnej tematyce zagrożenia świata — to niewątpliwe „ślady” lektury arcydzieła Potockiego.

Znany pisarz angielski, John Fowles, autor głośnej *Kochanicy Francuza*, w 1966 roku opublikował *Maga*¹. W *Przedmowie* poprzedzającej dzieło Fowles ujawnił autorów, którzy mieli wpływ na oblicze powieści. Wśród wymienionych nie pojawił się Potocki. Również nazwisko autora *Rękopisu* nie znalazło się w recenzji *Maga*, zamieszczonej na łamach „Financial Times”:

„Wspaniała mistyfikacja... W tradycji literackiej markiza de Sade, Jamesa Frazera, Gurdżijewa, Bławatskiej, C[arla] G[ustawa] Junga, Aleistera Crowleya oraz Franza Kafki” (Fowles 1992: [s. 4 okładki]).

Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że Fowles czytał *Rękopis*. Koncepcja wielkiej mistyfikacji maskaradowej (wymyślonej przez tajemniczego miliardera Conchisa) jest zdumiewająco podobna do przedsięwzięcia maskaradowego, które w *Rękopisie* „wyreżyserował” szejk Gomelezów. Podobne są w obu dziełach liczne szczegóły tej mistyfikacji — między innymi sytuacja zagubienie bohaterów, zaplątanych w maskaradową „sieć”. W *Magu*, ważnym narzędziem w ręku Conchisa są siostry bliźniaczki, podobnie jak w *Rękopisie* istotną rolę w planach

¹ W zmienionej wersji *Mag* ukazał się w 1977 r.; polski przekład — w 1992 r.

szekja Gomelezów odgrywają Emina i Zibelda, bliźniacze siostry. Można by wymienić długi rejestr podobnych detali — co sugerowałoby bezpośredni lekturowy kontakt angielskiego pisarza z utworem Potockiego.

Rękopis, jak wiele arcydzieł literatury światowej, doczekał się ekranizacji — powieść wyreżyserował Wojciech Has w 1964 roku. Film ten, dzisiaj już „kultowy”, obok *Sanatorium pod klepsydrą*, stał się dziełem jego życia. W jednym z paryskich kin nadal nieustannie jest wyświetlany. Gretkowska we wspomnianym już *Pamiętniku do ludzi* zanotowała: „Po powrocie do Paryża zobaczyłam *Rękopis znaleziony w Saragossie* Hasa. Pełna sala kinowa [...]” (Gretkowska 1996: 103).

Rękopis ma też wersję teatralną: na deski teatru (choć różnie można to oceniać) przeniósł utwór Tadeusz Bradecki (1993)².

Jeżeli chodzi o kraje europejskie czy pozaeuropejskie, trudno jest w pełni ogarnąć skalę zjawiska literackiego „wykorzystywania” biografii, a przede wszystkim twórczości Jana Potockiego. Jednak i te przykłady, które zostały tutaj przywołane, dowodzą dużego zaciekawienia ekscentrycznym hrabią i jego twórczością. Potocki, sam genialny „żongler” cudzymi motywami, konwencjami, tematami — swoim barwnym życiem i oryginalnymi utworami inspiruje do konstruowania atrakcyjnych (nowych) fabuł; do literackich zabaw.

BIBLIOGRAFIA

- Choromański Michał.** 1977. *Schodami w górę, schodami w dół*. Warszawa: Czytelnik.
- Fowles John.** 1992. *Mag*. Przeł. Ewa Fiszer. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Gretkowska Manuela.** 1996. *Podręcznik do ludzi*. Warszawa: Beba Mazepo & Company.
- Haasse Hella S.** 2002. *Niebezpieczny związek albo list z Daal en Berg*. Przeł. Alicja Dehue-Oczko. Warszawa: Noir sur Blanc.
- Kukurowski Stanisław.** 1985. *Inspiracje oświeceniowe w literaturze polskiej lat 1918–1981*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kundera Milan.** 2000. *Kubuś i jego pan. Hold w trzech aktach dla Denisa Diderota*. Przeł. Marek Bienczyk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lechoń Jan.** 1987. *Jan Potocki*. W: Lechoń Jan. *Poezje*. Warszawa: Czytelnik.
- Potocki Jan.** 1976. *Rękopis znaleziony w Saragossie*. T. I, II. Tekst oparty na przekładzie Edmunda Chojeckiego z roku 1847. Przygotował i przypisami opatrzył Leszek Kukulski. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- Puszkין Aleksander.** 1953. *Don Alfons o wieczornej porze...* W: Puszkין Aleksander. *Wiersze*. W: Puszkין Aleksander. *Dzieła*. T. I. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rosendorfer Herbert.** 1972. *Budowniczy ruin*. Przeł. Edwin Herbert, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

² Wspomniany wcześniej „romans sceniczny” *Saragossa* (autorstwa Bradeckiego) został przez niego (jako reżysera) wystawiony na scenie teatralnej. Obok elementów biograficznych (co już zasygnalizowano), sztuka ta została nasycona licznymi motywami, zaczerpniętymi z *Rękopisu*. Dlatego jej przedstawienie w postaci spektaklu uznawane jest za teatralną inscenizację arcydzieła Potockiego.

- Rudowski Krzysztof.** 2009. *Rękopis zapodziały w Saragossie*. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- Ryba Janusz.** 1995. „Gry” osobliwe z utworami Jana Potockiego. „Pamiętnik Literacki”, z. 2. S. 45–57.
- Szczepaniec Józef.** 1994. *Jan Potocki w poezji z lat 1788–1789*. „Wiek Oświecenia”, t. 10. S. 51–88.

Janusz Ryba

“INTERTEXTUAL” POTOCKI

(summary)

The life of Enlightenment celebrities from the spheres of aristocracy, politics and science — which were swarming with original, eccentric and brilliant figures — almost provokes to be included in the framework of the fictional story. Also many literary works from this era, amazingly modern in form and content and well written, still tempts to literary „dialogue” with them. Contemporary authors readily use these „goods” searching new themes and artistic solutions. For these reasons Jan Potocki has earned the great interest of the creators. His astonishingly original and eccentric life has inspired both Polish (e.g. M. Choromański, J. Lechoń, T. Jurasz) and foreign authors (e.g. Rüdiger Kremer). His works have aroused equally strong interest, especially *The Manuscript Found in Saragossa*, a masterpiece of world literature, inspiring many important and talented writers, Polish and foreign ones (e.g. M. Gretkowska, K. Rudowski, L. Rosendorfer, J. Fowles). Undoubtedly, Potocki’s work and biography can provide a lot of creative satisfaction and they are a mine of literary ideas, starting from biographical facts, by borrowing motifs and ending with stylization „games”.

KEYWORDS

Jan Potocki; Enlightenment; contemporary literature

Roman Dąbrowski

O HEROIKOMICIE W „PODRÓŻY DO ZIEMI ŚWIĘTEJ Z NEAPOLU” JULIUSZA SŁOWACKIEGO

SŁOWA KLUCZOWE

Juliusz Słowacki; poemat heroikomiczny; poemat dygresyjny; epika; ironia romantyczna

Ogólny rzut oka na rozwój poezji epickiej w okresie oświecenia i romantyzmu — zakorzenionej w tradycji antycznego eposu, a równocześnie podejmującej różnorodne, stopniowo coraz odważniejsze, próby dystansowania się wobec tejże tradycji, także absorbowania zjawisk właściwych innym gatunkom — prowadzi do konstatacji o istnieniu ciągu przemian (jakkolwiek nie mamy tu do czynienia z jednym kierunkiem ewolucji), którego zasadnicze ogniwa stanowią poemat heroikomiczny oraz poemat dygresyjny. Analizy konkretnych realizacji tego pierwszego ujawniają m.in. wzrastającą rolę narratora jako gospodarza dzieła oraz pojawienie się w wyraźnym stopniu refleksji, a także luźniej związanych z fabułą dygresji¹. Są to te właściwości, które — oczywiście rozwinięte i wydobyte na pierwszy plan — będą później stanowić podstawowy wyznacznik poematu dygresyjnego. Z postawą podmiotu mówiącego w pierwszym z wymienionych gatunków, obdarzonego sporą swobodą w dysponowaniu repertuarem dostęp-

Roman Dąbrowski — dr hab., Uniwersytet Jagielloński, ul. Gołębia 24, 31-007 Kraków;
e-mail: roman.dabrowski@uj.edu.pl

¹ Odmienność między tymi kategoriami wyjaśnia Wiesław Pusz:

„Różnica między refleksją a dygresją polega nie tylko na zwiększeniu dystansu wypowiedzi odautorskich od fabuły, ale wynika także z faktu, że o ile podmiot mówiący posługując się refleksją (włączam tu też maksymę, gnomę, przypowieść) dąży do wypowiedzienia sądów o charakterze uniwersalnym, o tyle wypowiadając dygresję takową ambicję odrzuca, podkreślając wyłącznie prywatny charakter wypowiedzenia.

Refleksja ma charakter obiektywno-universalny, dygresja subiektywno-konkretny” (Pusz 1974: 24).

nych mu środków stylistycznych, wiąże się w dużej mierze kategoria heroikomiki, która jest podstawowym elementem konstrukcyjnym poematu heroikomicznego, jakkolwiek występuje również w utworach należących do innych gatunków (Dąbrowski 2004: 20).

Warto tutaj przypomnieć, iż na temat heroikomiki Stanisław Balbus napisał, że jest to:

Odmiana burleski wysokiej o wyspecjalizowanym wzorcu stylistycznym; polega na złamaniu zasady decorum w fundamentalnej funkcji ludycznej. [...] Gra intersemiotyczna (intertekstualna) polega na szczególnym uwypukleniu stylistycznych cech wzorca w obcym mu kontekście informacyjnym i komunikacyjnym; pod tym względem funkcjonalnie przypomina pastisz. [...] (Balbus 1993: 94)

Dla sprecyzowania dodajmy, że to — jak stwierdza Henryk Markiewicz — „epicka odmiana” (Markiewicz 1976: 123) owej burleski wysokiej, odwołująca się przede wszystkim do wzorca eposu bohaterskiego. Jak wiadomo, kategoria ta stanowi obligatoryjny i główny składnik poematu heroikomicznego, jakkolwiek — o czym pisałem w monograficznym opracowaniu gatunku — „nie ma w zasadzie poematów [...] całkowicie heroikomicznych. Okazuje się, że logika tego rodzaju dzieła wymaga niejako obecności także fragmentów pisanych innym tonem, zapewne po to, by heroikomika zaznaczyła się wyraźniej przez odpowiedni kontrast” (Dąbrowski 2004: 494).

Poemat dygresyjny zaś określony został w *Słowniku terminów literackich* jako „gatunek poezji narracyjnej łączący elementy epickie z lirycznymi i dyskursywnymi”, a dalej jako „rozbudowany utwór wierszowany o charakterze fabularnym, mający fragmentaryczną i pozbawioną rygorów kompozycję, złożony z luźnych epizodów spojonych zwykle wątkiem podróży bohatera” (Sławiński 2008: 396). Szczególnie podkreśla się rolę narratora, który jest „demonstracyjnie swobodny w swoich poczynaniach”, a snute przezeń dygresje, często dalekie od głównego tematu opowiadania, „nadają szczególny charakter całemu utworowi i decydują o swoistości jego stylu” (Sławiński 2008: 396). Wyekspozowanie swobodnej postawy podmiotu mówiącego, dygresyjność, a także — co trzeba bez wątplenia dodać — duża rola konwersacyjnie (choć nie tylko) traktowanej intertekstualności², mogą stanowić istotne uzasadnienie dla podjęcia próby zestawienia dwóch przywołanych wyżej gatunków. Warto także zauważyć, że pojawia się nawet utwór, który kontynuując niewątpliwie tradycję poematu heroikomicznego, posiada część dygresyjną rozbudowaną w stopniu bliskim pod tym względem romantycznym

² O pojęciu intertekstualności alegatywnej i konwersacyjnej por. Balbus 1993: 116–118.

poematom dygresyjnym³. Są to *Sprzeczki* Jakuba Jasińskiego, które — jak pisze Juliusz Wiktor Gomulicki — „stały się w rezultacie jedynym w swoim rodzaju poematem heroikomiczno-dygresyjnym nie tylko w literaturze polskiego Oświecenia, ale w całej ówczesnej poezji europejskiej” (Gomulicki 1997: 190–191).

Mając świadomość tak określonej bliskości poematu dygresyjnego i poematu heroikomicznego, warto postawić pytanie, czy kluczowa w pierwszym z nich (i decydująca o przyjętej nazwie gatunkowej) kategoria heroikomiki odgrywa, albo może odgrywać, jakąś rolę w przypadku drugiego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że wcześniejsza tradycja epicka stanowi podstawowy kontekst dla takich dzieł, jak *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* czy *Beniowski* Juliusza Słowackiego, będąc w nich głównie przedmiotem literackiej gry poety-ironisty. W niniejszym artykule przyjrę się zatem dokładniej pierwszemu z tych poematów, próbując odnaleźć i opisać obecne w nim ślady heroikomiki. Sam temat *Podróży* skłania zresztą do zajęcia się tą kategorią, gdyż w dużym stopniu odwołuje się do konfrontacji „codziennego” doświadczenia wędrującego poety z jego wyobrażeniem heroicznej — w aspekcie mitologicznym i historycznym — przeszłości Grecji (por. Dąbrowski 1996: 41–42).

Zasadność podjęcia tego zagadnienia potwierdza już wstępna inwokacja, przywołująca oczywiście w pierwszym rzędzie tradycję eposu bohaterskiego, ale bardziej bezpośrednio — wszak wiemy, że nie chodzi tu o temat, który mógłby stanowić przedmiot epepei — poemat heroikomiczny:

Muzo, mdlejąca z romantycznych cierpień,
Przybądź i pomóż! Wzywam ciebie krótko,
Sentymentalna; bo kończy się sierpień,
Bo z końcem sierpnia i koniem i łódką
Puszczam się w drogę przez Pulią, Otranto,
Korfu... gdzie jadę, powie drugie Canto.

(Słowacki 1956: IX, I, w. 1–6)

W istocie sprawa jest jednak bardziej skomplikowana. Mamy tu bowiem kontrast nie tylko między tradycyjnym statusem konwencjonalnego, zwrotu do Muzy, a zbyt blahym przedmiotem, lecz także między wysoką rangą przypisywaną zazwyczaj Muzie, a sposobem jej potraktowania. Jak już napisałem w *Podróży*:

Muza jest „mdlejąca z romantycznych cierpień”, potem sentymentalna, wzywana nie z patosem, lecz „krótko”, a przy tym jej przywołanie jest usprawiedliwione prozaicznie — przez kalendarz — „bo kończy się sierpień” — i plany podróży — „puszczam

³ Juliusz Wiktor Gomulicki podaje, że w tym poemacie „około 60% tekstu obejmuje fabuła heroikomiczna, a około 40% — dygresje” (por. Gomulicki 1997: 192).

się w drogę” — nie wywołujące żadnych wzniosłych skojarzeń, a wszystko to zostaje zakończone niedopowiedzeniem co do celu tejsze podróży oraz zapowiedzią, rodem z Ariostowskich zakończeń pieśni (tutaj kończącą jedynie sekstynę) — „powie drugie Canto”. (Słowacki 1956: IX, P. I, w. 1–6; Dąbrowski 2011: 77)

Samo odniesienie się do adresatki inwokacji bez szczególnej rewerencji występowało już w poematach heroikomicznych, ale tutaj mamy element nowy polegający na jawnym przypisaniu jej cech wyraźnie, a nawet manifestacyjnie sprzecznych z jej istotą, co właściwie niweluje sam kontrast między wzniosłym motywem a mało znaczącym tematem. Warto podkreślić, że kojarzona z dziejami klasycznej epiki i ewokująca bogatą tradycję jej zastosowania (por. Brzozowski 1986), Muza zostaje tu celowo powiązana z kategoriami romantyczności i sentymentalizmu, a przy tym ma „pomóc” w opowiadaniu nie o zdarzeniach i postaciach traktowanych z respektem, przynajmniej udanym (jak z reguły w poematach heroikomicznych⁴), lecz o ujętych jako dość błahe sprawach samego mówiącego. To kolejny krok w dystansowaniu się poety wobec owego znanego motywu, dystansowania się już nie tylko w stosunku do sposobu jego realizacji w eposie, ale również, co należy podkreślić, w odniesieniu do jego heroikomicznych transpozycji, które stają się w tym wypadku przedmiotem ironicznej gry. Potwierdzenie niejako takiego właśnie zabiegu przynosi też apostrofa w piątej pieśni: „O moja głupia Muzo, zapominasz / Uszanowania winnego księgarzom” (V, 67–68). Ponowne zwrotu do Muzy następuje w eposie w momentach szczególnie ważnych dla akcji, w poemacie heroikomicznych mamy przeważnie do czynienia z „udaną” powagą wobec spraw mało istotnych⁵, tutaj zaś zabieg ten został zastosowany w kontekście „jawnie”, a nawet manifestacyjnie dlań nieadekwatnym: nie przed opowiadaniem o istotnych zdarzeniach, wymagającym wsparcia istoty boskiej, lecz w komentarzu dotyczącym księgarza; sama Muza, nazwana „głupią”, nie tylko nie jest źródłem natchnienia, ale nawet zostaje skarcona (odwraca się niejako stosunek poety do Muzy: z ucznia staje się on nauczycielem).

Trzeba zauważyć, że omawiana kategoria heroikomiki pojawia się w *Podróży* w odniesieniu zarówno do przedstawionych zdarzeń, jak i do samego procesu pisania. Wiąże się to ze wspomnianym połączeniem roli autora i bohatera. Wyko-

⁴ Np. w poemacie Gerarda Maurycego Witowskiego: „O Muzo! natchnij mnie duchem rycerza, / Którego teraz mam uwielbiać czyni. / Z zapalem Kinal brał się do talerza, / Z zapalem trzeba kłaść jemu wawrzyni!” (Witowski 1818: 417). W poemacie Tymona Zaborowskiego: „Śpiewajcie, muzy, Klubu wiekopomną sławę, / Jak, przemógłszy stałością losy nieciekawe, / Romans Chateaubrianda przełożył nareście” (Zaborowski 1936: 61).

⁵ W *Myszeidzie* np. przed opowiadaniem o pierwszej bitwie między myszami a kotami mamy apostrofę do Muzy, „co negdyś Homera budziła” — „Daj myślom żywość, natchnij duchy wieszcz” (Krasicki 1998: 108).

rzystywany jest zatem kontrast nie tylko między sposobem opowiadania a rangą zdarzeń, ale także między postawą (czy jej deklaracją) autora eposu a radykalnie odmiennym nacechowaniem jego rzeczywistej aktywności twórczej. Wyraźnie widoczne jest to w zakończeniu pierwszej pieśni:

Jutro kurierem wyjeżdżam do Lecce,
 Jutro więc zacznę śpiewać Odysseą,
 Albo wyprawę o Jazona runach
 Na nowej lutni i na złotych strunach.

(Słowacki 1956: IX, I, w. 297–300)

Interesująca jest konstrukcja składniowa przytoczonego fragmentu sugerująca, że postawa epicka wynika z mało wzniosłego przedsięwzięcia podróży, a przy tym dziwić może nonszalanckie sformułowanie alternatywy: podróż Odysuseza lub Jazona, tym bardziej że poprzedzone zostało, zawartą we wcześniejszej oktawie, deklaracją o chęci wędrowania na pochodzącym z ballady „niemieckim upiorze” (Słowacki 1956: IX, I, w. 294). Można tu w jakimś sensie odwołać się do zabiegu, który gdzie indziej określiłem jako heroikomika przedstawiona⁶, tzn. taka, w której bohaterowie sami żartobliwie przypisują sobie heroiczne role, a ten element żartobliwej zabawy jest tu wyraźnie zaakcentowany. W tym wypadku dotyczy to samego autora, zarówno w funkcji bohatera, jak i piszącego⁷, przy czym wskazuje on nie — jak tradycyjnie w eposie — zdarzenia przeszłe, lecz przyszłe. Myśl o zamiarze pisania eposu w tych okolicznościach jest rzucona jakby mimochodem, a poeta w gruncie rzeczy nie zamierza udawać roli autora epickiego. Taka możliwość jest jedynie zasugerowana i od razu poddana anihilacji.

Środkiem stylistycznym bardzo często wykorzystywanym w poematach heroikomicznych było porównanie homeryckie, wyraźny znak rozpoznawczy stylu eposu bohaterskiego. Rozbudowane porównanie znajduje się na początku trzeciej pieśni *Podróży*, przy czym jego, by tak rzec, konstruowanie, rozciągnięte na trzy sekstyny, staje się właściwie tematem wypowiedzi. Samo usytuowanie takiego porównania w nieodpowiednim, bynajmniej nieheroicznym kontekście jest zabiegiem przywołującym praktykę stosowaną w poematach heroikomicznych. Warto zacytować je w całości:

⁶ Por. Dąbrowski 2010: 201. Ta kategoria może być także odniesiona do poematu T. Zaborowskiego *Klub Piśmienniczy* (por. Dąbrowski 2014).

⁷ Taki zabieg znajdujemy choćby w *Urywku bicza kręconego w Krakowie* Franciszka Ksawerogo Dmochowskiego: „Epopeja za swego wzięła mię rycerza, / A dla większej mojego imienia zalety / Dała mi epicznego nazwisko poety” (*Bicz na akademików Krakowskich. Antologia*, oprac. R. Dąbrowski, Kraków 2003, s. 70–71).

Na morze statek wyleciał parowy;
 Wre para, słyhać dźwięk żelaza szklanny,
 A jako z płaskiej wieloryba głowy
 W niebo srebrzyste tryskają fontanny,
 Tak spod okrętu młyńskim bita kołem
 Wytryska piana — a dym leci czołem.

Jeszcze nie rzucę porównania, chyba
 Słów mi zabraknie. Ogień wre zamknięty
 W drewniano-smolnym łonie wieloryba,
 A jako niegdyś płynął Jonasz święty,
 W łonie okrętu bez desek i miedzi,
 Weszło, w licznej towarzystwie śledzi,

Zapewne nieraz śmiejąc się z kłopotu
 Trawionych fląder, ostryg i czefalów,
 Tak nasz kapitan i wódz packetbotu
 Z pasażerami jak z tłumem wassalów,
 Otyły, wesół — dowcipny i mądry,
 Ma nas za śledzie, ostrygi i flądry.

(Słowacki 1956: IX, III, w. 1–18)

Porównanie statku parowego do wieloryba, następnie kapitana do „Jonasza świętego”, pasażerów do różnych rodzajów ryb mogłoby być nośnikiem heroikomiki, ale komentowanie procesu tworzenia tegoż porównania, spojrzenie na ten zabieg niejako z zewnątrz wprowadza wyraźny dystans właśnie wobec heroikomiki. Żartobliwe potraktowanie przy tym znanego motywu biblijnego — choćby poprzez metaforyczne określenie wielkiej ryby z Księgi Jonasza jako „okrętu bez desek i miedzi” czy komiczną enumerację przypuszczalnych „towarzyszy” podróży biblijnego bohatera — bez wątpienia potęguje wrażenie „lekkości” zacytowanego fragmentu, eksponując interesujące skojarzenia i pomysłowość autora w tym zakresie.

Ciekawie z tradycją heroikomiki wiąże się początek czwartej pieśni, gdzie poeta przypisuje rolę „heroiczne” napotkanym osobom, także w tym wypadku wyraźnie bawiąc się niejako tym zabiegiem. Można byłoby tutaj widzieć kolejny przykład wspomnianej wyżej heroikomiki przedstawionej, tyle że charakterystyczne dla niej zabiegi są od razu niejako „unieważniane”. Autor żartobliwie kontrastuje określenia pochodzące z mitologii czy historii ze środkami językowymi adekwatnymi ze względu na błahość zdarzeń. Najpierw metr hotelu Giglio został skojarzony z olbrzymem z *Luzjad* Camõesa, Adamastorem, który — tu jednak bliższy jest światu mitologii greckiej — ku przybyłym wyjeżdża z Zante „na

barce trytonów”, ale ubranym zwyczajnie: „Na głowie swojej miał pomiętą kastor, / Surdut na plecach, parę pantallonów” (Słowacki 1956: IX, IV, w. 2–4). Poeta wyjaśnia zarzucenie porównania wyborem formy genologicznej (sugerując, że ten wybór dokonuje się jakby na bieżąco, w momencie pisania): „Nie epopeją pisząc, nie idyllią, / Powiem, że był to metr hotelu «Giglio»” (Słowacki 1956: IX, IV, w. 5–6). Nieco dalej jednak jakby zapomina o tej deklaracji, bo niezrażony perspektywą kwarantanny w Patras, odpowiada, realizując heroikomiczną grę także na poziomie świata przedstawionego:

„A ty, co trwożysz, maleńki Cyklopie,
Zamiast nas pozrzeć zatrzymanych trwożą,
A może miłych jakiej Penelopie,
Prowadź nas w miasto — albo lotna nogą
Spiesząc przed nami, na stołach bez Harpii
Postaw nam zrazów, bifsteku i karpi.

Zamiast nas pozrzeć, my ciebie pozrzemy,
Jeżeli obiad nie wystarczy głodnym”.

(Słowacki 1956: IX, IV, w. 19–26)

Tu również mamy manifestacyjną, sugerującą swobodną grę skojarzeń, zabawę niejako możliwością heroikomiki. Metr hotelu staje się Cyklopem, ale — to ewidentny oksymoron — „maleńkim”, jakkolwiek wciąż zdolnym do „pożerania”, a sami podróżni mogą znajdować się w sytuacji Odyseusza. Na temat tego fragmentu napisałem we wspomnianej wyżej rozprawie o komizmie z *Podróży*:

Rola owego „cyklopa” ma też być zdecydowanie — by tak rzec — antyheroiczna: winien prowadzić podróżnych do miasta, albo — to jednak będzie miało pewien związek z owym „pożeraniem” — przygotować im obiad: „Spiesząc przed nami, na stołach bez Harpii / Postaw nam zrazów, bifsteku i karpi” (Słowacki 1956: IX, IV, w. 23–24). Szczególnie komiczny efekt u wykształconego czytelnika może wywołać owa wzmianka, że stoły mają być „bez Harpii”, które — jak wiemy — porwały lub zanieczyszczały jedzenie króla Fineusa. Co więcej, jak wynika z wypowiedzi poety do „Cyklopa”, może dojść do dowcipnie wymyślnego odwrócenia ról: „Zamiast nas pozrzeć, my ciebie pozrzemy, / Jeżeli obiad nie wystarczy głodnym”. (Słowacki 1956: IX, IV, w. 25–26; Dąbrowski 2011: 78–79)

Zaraz potem sam poeta wchodzi w inną heroikomiczną rolę, porównując siebie do Eneasza, jednak w sytuacji o wiele mniej znaczącej niż ta, w jakiej znajdował się bohater eposu Wergiliusza: „Jako Eneasza modliłem się: „Panie! / Nie daj mi w greckiej siedzic kwarantanie” (Słowacki 1956: IX, IV, w. 29–30).

Kategoria heroikomiki w jakimś stopniu zostaje przywołana w opowiadaniu o noclegu w Vostyzy, kiedy autor — jak pisze Maria Kalinowska — „wykorzystuje kontrast między «zgrzebnymi» realiami greckimi a podniosłością aluzji i skojarzeń mitologiczno-antycznych oraz głodem poetyckich wrażeń” (Kalinowska 2011: 51). Mamy tu podobną sytuację, jak w poprzednio przywołanych fragmentach: przykłady antyczne odwołujące się do spraw wzniosłych kontrastują z prezentowanymi realiami, ale wpłatane są w wypowiedzi o innym tonie. Owe przykłady nasuwają się niby mimochodem, nie doprowadzając jednak do tego, że całe, ujmowane jednym aktem uwagi części tekstu opierają się na heroikomicznym kontraście. Postawa poety-ironisty jest tutaj ciągle wyczuwalna, wysuwając się na pierwszy plan. Czasem odgrywa on rolę epickiego twórcy, mówiąc o bieżących błahych zdarzeniach, np. w przemowie do towarzysza skarżącego się na nadmiar wody:

[...] „Cierp, a ja opiszę
Nasze cierpienia... ściągnięte bez winy
I przedam wiernie córkom Mnemozyny...

I kiedyś, w późne wieki... wstanie mściciel
I tu postawi hotel... gości Panie!
Tu na tym miejscu, gdzie teraz Jan Chrzciciel
Mógłby duszeczki kapać jak w Jordanie;
Tu gdzie stoimy... ja ci przepowiadam,
Że stanie hotel... tu gdzie w nurty padam,

W nurty natchnienia... myśląc o żegludze
Dawnych rycerzy — Eneja — Ulissa...

(Słowacki 1956: IX, VI, w. 202–212)

Komizm jest w tym wypadku — jak napisałem gdzie indziej — „rezultatem aktywności poety-podróżnego wobec zaistniałej sytuacji oraz jego relacji z towarzyszem podróży, który nie podejmuje manifestacyjnie zbyt „wysokiego” jak na przedstawione okoliczności, a zarazem łączącego różne nie przystające do siebie skojarzenia, tonu poety” (Dąbrowski 2011: 73).

Opierając się na przywołanych przykładach, można stwierdzić, że w romanicznym poemacie dygresyjnym heroikomika pojawia się jako temat; podmiot mówiący sytuuje się niejako stopień wyżej w porównaniu z podmiotem mówiącym poematu heroikomicznego. Już nie używa języka eposu dla wypowiedzenia nieepickich treści, ale od owego używania manifestacyjnie stroni, przypominając jednak o takiej możliwości, a jej realizację czyniąc przedmiotem intertekstualnej gry. Różnica między tymi gatunkami nie jest zatem wyznaczona jedynie

przez stopień udziału żywiołu dygresyjnego. Heroikomika, jakkolwiek sama stanowi formę manifestacji twórczej swobody, stała się już zabiegiem bardzo skonwencjonalizowanym, a przez to obiektem ironicznego oglądu przez poetę romantycznego, odnoszącego się z dystansem do różnych fragmentów literackiej tradycji, także tradycji poematu heroikomicznego, który był jednym z — by tak rzec — bezpośrednich genologicznych poprzedników poematu dygresyjnego. Podmiot mówiący tego ostatniego gatunku unika wchodzenia w jakąkolwiek literacką rolę (a na takim zabiegu opiera się poniekąd heroikomika), dystansując się nawet wobec takiej możliwości. Warto w tym miejscu zacytować opinię Juliusza Kleinera odnośnie do *Podróży*, iż „Słowacki niczym się nie krępuje, wplata wycieczki i dygresje, daje tendencji przewagę nad tematem, asocjację czyni podstawą kompozycji” (Kleiner 1999: II 107). To sytuacja właściwa ironii romantycznej, którą w książce poświęconej omawianemu tu poematowi podróżniczemu lakonicznie a trafnie charakteryzuje Leszek Libera: „[...] atakuje ona wszystko, każdy przedmiot jest potencjalnym celem jej interwencji, a więc także ona sama” (Libera 1993: 152).

Podsumowując niniejsze uwagi, należy przy tym podkreślić, iż przedstawione w nich odniesienie do heroikomiki, jakkolwiek wyraźnie dostrzegalne, zajmują jedynie niektóre fragmenty poematu Słowackiego, jest jedną z wielu mających taki sam status form wypowiedzi konstytuujących cały utwór. Słusznie zauważyła Kwiryna Ziemia, że w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* „uderza mnogość nawiązań do eposu jako gatunku literackiego” (Ziemia 2011: 54) dodajmy: nawiązań zarówno alegatycznych⁸, jak i konwersacyjnych), ale zarazem jest to — konstatuje nieco dalej badaczka — „antyepopeja, sentymentalny poemat, który nie może i nie chce być eposem” (Ziemia 2011: 57–58). Nie chce być także, należałoby znowu dodać: eposem komicznym, który — przywoływany jako element tradycji literackiej — staje się, jak wyżej zostało pokazane, przedmiotem ironicznej gry.

BIBLIOGRAFIA

- Balbus Stanisław.** 1993. *Między stylami*. Wyd. 2. Kraków: Universitas.
- Brzozowski Jacek.** 1986. *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przelomu romantycznego*. Wyd. 1. Wrocław: Ossolineum.
- Dąbrowski Roman.** 1996. *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*. Kraków: Universitas.
- Dąbrowski Roman.** 2004. *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia*. Kraków: Księgarnia Akademicka.

⁸ Na przykład przywołanie harfy Homera w *Grobie Agamemnona*.

- Dąbrowski Roman.** 2010. *Problemy z formą gatunkową poematu o powietrznej „bani”*. „Balon, czyli wieczory puławskie. Poema w dziesięciu pieśniach”. W: *Czytanie Krasickiego*. Pod red. Bożeny Mazurkowej i Tomasza Chachulskiego. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. S. 193–212.
- Dąbrowski Roman.** 2011. *Komizm w „Podróży do Ziemi Świętej” z Neapolu Juliusza Słowackiego*. W: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Pod red. Marii Kalinowskiej i Marcina Leszczyńskiego. Wyd. 1. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. S. 67–82.
- Dąbrowski Roman.** 2014. *O funkcjach heroikomiki w oświeceniowej poezji okolicznościowej*. W: *Poezja okolicznościowa w Polsce w latach 1730–1830. W kręgu spraw publicznych i narodowych*. Pod red. Marka Nalepy, Grzegorza Trościńskiego, Romana Magrysia. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. S. 62–74.
- Dmochowski Franciszek Ksawery.** 2003. *Urywek bicia kręconego w Krakowie*. W: *Bicz na akademików krakowskich. Antologia*. Oprac. Roman Dąbrowski. Kraków: Universitas. S. 66–94.
- Gomulicki Juliusz Wiktor.** 1997. *Coś nowego o Sprzeczkach Jakuba Jasińskiego. Komunikat filologa*. W: *Wśród pisarzy oświecenia. Studia i portrety*. Pod red. Antoniego Czyży i Stanisława Szczęsnego. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej. S. 171–203.
- Kalinowska Maria.** 2011. *Problemy genologiczne Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu: między podróżą grecką a poematem dygresyjnym*. W: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Wyd. 1. Pod red. Marii Kalinowskiej i Marcina Leszczyńskiego, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. S. 25–52.
- Kleiner Juliusz.** 1999. *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wstęp i oprac. Jerzy Starnawski. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Krasicki Ignacy.** 1998. *Dzieła zebrane*. Pod red. Zbigniewa Golińskiego. T. 1: *Poematy*. Wyd. 1. Wrocław: Ossolineum. *Myszeis*. S. 97–139.
- Libera Leszek.** 1993. *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. Poznań: Pro Scientia.
- Markiewicz Henryk.** 1976. *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*. Wyd. 2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. *Parodia i inne gatunki literackie*. S. 111–124.
- Pusz Wiesław.** 1974. *Tok narracyjny oświeceniowego heroikomicum*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczne” 1974, s. I, z. 104. Łódź. S. 17–27.
- Poemat dygresyjny* [hasło]. W: *Słownik terminów literackich*. Pod red. Janusza Sławińskiego. Wrocław 2008. S. 396.
- Słowacki Juliusz.** 1956. *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. W: *Dzieła wszystkie*. Pod red. Juliusza Kleinera, t. IX, Wrocław: Ossolineum. S. 5–97.
- Witowski Gerard Maurycy.** 1818. *Kinal. Poema żartobliwe*. „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. XI. S. 417–425.
- Zaborowski Tymon.** 1936. *Pisma zebrane*. Oprac. Maria Danilewiczowa. Warszawa: [s.n.]. *Klub Piśmienniczy*. S. 60–108.
- Ziemia Kwiryna.** 2011. *„Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu” wobec eposu*. W: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Pod red. Marii Kalinowskiej i Marcina Leszczyńskiego. Wyd. 1. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. S. 53–66.

Roman Dąbrowski

ON MOCK HEROISM IN “THE VOYAGE TO THE HOLY LAND
FROM NAPLES” BY JULIUSZ SŁOWACKI

(summary)

The starting point of the considerations which constitute the core of the article is the similarity between two genres: mock heroic poem and digressive poem. As mock heroic category is vital for the former, the question is whether it plays a part in the latter. The aim of this article is to scrutinise this issue on the basis of *The voyage to the Holy Land from Naples* by J. Słowacki. The focus is put on those fragments of the poem in which mock heroic category manifests itself clearly. The poet's stance on the evoked conventional elements of epic tradition, such as invocation to Muse, introduction or Homeric simile, and their place in the poem is crucial. The presented analyses in the article lead to a conclusion that in a Romantic digressive poem, mock heroism functions as a subject of ironical poet's play, who in this way demonstrates the power of his talent.

KEYWORDS

Juliusz Słowacki; mock heroic poem; digressive poem; epic poetry; romantic irony

Artur Timofiejew

ZAGADNIENIE ŻYWOTNOŚCI KLASYCYZMU W KOMENTARZACH FRANCISZKA MORAWSKIEGO DO „KLASYKÓW I ROMANTYKÓW POLSKICH”

SŁOWA KLUCZOWE

klasycyzm; spór klasyków i romantyków; eklektyzm estetycznoliteracki

W roku 1829 wyszło spod pras drukarskich Natana Glücksberga w Warszawie niewielkie objętościowo dzieło *Klasycy i romantycy polscy. W dwóch listach wierszem*, którego autor, generał Franciszek Dzierżykraj Morawski, znany i uznany w kulturalnych środowiskach Puław i Warszawy poeta, krytyk literacki i teatralny, sympatyzujący otwarcie z nową, romantyczną szkołą poezji, wysunął tezę o nie tylko możliwym, lecz wręcz koniecznym, wynikającym z moralnego nakazu pielęgnowania zagrożonej narodowości, kompromisie między klasykami a romantykami. Określając warunki tego kompromisu, poddał Morawski krytycznemu oglądowi obie szkoły poezji, przy czym w krytyce współczesnego sobie klasycyzmu skupił w równym stopniu uwagę na dokonaniach twórczych i na leżących u ich podstaw założeniach estetycznoliterackich, krytykując zaś szkołę romantyczną poprzestał w zasadzie na ocenie rezultatów kreatywnej aktywności jej przedstawicieli. Różnica w zakresie pola krytycznej obserwacji, zachodząca między oboma listami poetyckimi, wynikała z wielu powodów (jak np. dominująca pozycja klasycyzmu jako doktryny estetycznoliterackiej w literaturze polskiej przed 1830 rokiem, obfitość rozpraw i artykułów wychodzących spod piór klasycystycznie zorientowanych polskich teoretyków poezji, klasycystyczny

rodowód Morawskiego jako poety), z których bodaj czy nie najważniejszym było postawienie diagnozy wojującego wprawdzie z romantyczną poezją, ale przecież dopiero co wyrwanego z długiego letargu klasycyzmu. Wyostrzeniu tej diagnozy, a zarazem dodatkowej, poza wskazaną w tekście głównym dzieła, argumentacji postulowanego kompromisu służyć miały „przypiski”, zwłaszcza rozbudowane dwa pierwsze, w jakie generał-poeta zaopatrzył *List do klasyków*. O znaczeniu, jakie do przypisów i zawartego w nich komentarza głównych punktów formułowanej w latach 1825–1828¹ krytyki klasycyzmu i romantyzmu przywiązywał Morawski, świadczy fakt dosłownego ich przedrukowania we wrocławskiej edycji *Pism* poety, potwierdzony autorskim dopiskiem: „Przypiski te drukowane były w 1829 roku, a więc do tego czasu odnosić je trzeba” (s. 312)².

Przypis pierwszy, bezpośrednio odnoszący się do początkowego dystychu („Skądżeście to klasycy tak gniewni, zajadli / Na ten biedny romantyzm od kilku lat wpadli?” w. 1–2), jest apelem o wyrzeczenie się „ducha stronnicstwa” przez obie skłócone ze sobą szkoły poezji; kładzie w nim jednak Morawski nacisk na pilną potrzebę odrzucenia irracjonalnych uprzedzeń przez zwolenników klasycyzmu³, którzy „chcieliby pole literatury chińskim murem obwarować”, chcąc zaś wyeksponować szkodliwą moc tych uprzedzeń, sięga do *Historii Konfederacji Szwajcarskiej* Johanna von Müllera⁴:

Do tych pisałem, o których w względzie literackim możnaby to powiedzieć, co Müller w swojej historii mówi o uczonych średnich wieków: „Der Untergang der Wissenschaften kam nicht so wohl von den Barbaren, als von denen die sich Weise dächten“ (s. 302). (Müller 1806: 110)⁵

Przywołanie sądu Müllera jako ważkiego argumentu w polemice z „fanatykami” klasycyzmu⁶ skutkuje wielostronnie. Przede wszystkim buduje w świadomości

¹ Pierwsza wersja *Listu do klasyków* powstała najprawdopodobniej już w 1825 roku i w odpisach znana była w literackim środowisku Warszawy. Por. Puszczyk 2003: 98.

² Wszystkie cytaty dzieła Morawskiego pochodzą z wydania: Morawski 1841: I. Fragmenty tekstu głównego opatrzone zostały numerem wersów, a fragmenty przypisów — numerem stron.

³ Z przekąsem Morawski przypomina klasykom: „Wy to tylko, wy sami [...] umiecie / [...] / Tak się wreszcie przezczuciem i instynktem rządzić, / Że nawet bez czytania potrafiacie sądzić” (w. 98, 103–104 [podkr. A.T.]).

⁴ Zacytowanie fragmentu tego właśnie dzieła przez generała-poetę, związanego nieprzerwanie od 1814 roku z literacko-kulturalnym kręgiem książąt Czartoryskich, łączy się ściśle z klimatem fascynacji Helwecją i jej dziejami, jaki panował w środowisku puławskim do roku 1830. Por. Aleksandrowicz 1998: 152–164.

⁵ W przekładzie Stefana Kawyna (*Walka romantyków z klasykami* 1960: 333) zdanie to, mylnie przypisane innemu dziełu Müllera — *Dwudziestu czterech księgom historii powszechnej*, brzmi: „Upadek nauk spowodowali nie tylko barbarzyńcy, ale także i ci, którzy uważali się za mądrych”.

⁶ „Nie o prawdziwych więc klasykach, lecz o fanatykach tej szkoły mówię [...]” (s. 302).

mości czytelnika *Listu do klasyków* czteropoziomową analogią między, najogólniej rzecz ujmując, kondycją nauki w średniowieczu a stanem rozwoju klasycyzmu w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku. Na pierwszym poziomie sytuuje się zjawisko zmierzchu — zarówno nauk w wiekach średnich, jak i „nowoczesnego” klasycyzmu. Morawski, odwołując się do negatywnego stereotypu średniowiecza, wykształconego w pełni i upowszechnionego przez intelektualne elity oświecenia, zakłada milcząco, że epoka starożytna była w stosunku do wieków średnich okresem swoistego (nie absolutnego, ale tylko właściwego dla odcinka dziejów obejmującego te dwie epoki) zenitu nauk, po którym nastąpiła faza ich zmierzchu. Tak też stało się w przypadku klasycystycznej koncepcji poezji; jej rozkwit przypadł na dwie końcowe dekady XVII wieku i trwał do lat osiemdziesiątych następnego stulecia (rozpiętość czasową tego faktu sygnalizują nazwiska Boileau i Voltaire’a, wymienione w ww. 9 i 134), z początkiem zaś XIX wieku rozpoczęło się stadium „letargu” i powolnego zamierania tej koncepcji.

Poziom drugi skonstruowanej przez Morawskiego analogii niesie informację o istnieniu i roli czynnika zewnętrznego w procesie zamierania wiedzy naukowej w średniowieczu i estetycznoliterackiej doktryny klasycyzmu dziewiętnastowiecznego. Naturalnie, czynnikiem zewnętrznym — „barbarzyńcami” — powodującym, z punktu widzenia klasyków, upadek sztuki poetyckiej w ogóle są poeci spod znaku Osjana, Shakespeare’a, Schillera i Byrona. W przeciwieństwie do legendarnego barda celtyckiego uznanie dramaturga epoki elżbietańskiej za należącego do kwadrumwiratu wodzów dziewiętnastowiecznych „barbarzyńców”, pustoszących dziedzinę poezji, w momencie powstawania *Listu do klasyków* miało już ugruntowaną w polskiej krytyce literackiej spod znaku klasycyzmu pozycję⁷; nie dziwi więc fakt, że nazwisko genialnego Anglika znajduje się w utworze Morawskiego na liście przywódców romantyzmu. Ich rola, tak jak i rola reszty „barbarzyńców” — romantyków w procesie konfrontacji ze zwolennikami klasycyzmu polega, zdaniem generała-poety, na atakowaniu głównych założeń tej doktryny i na równoczesnym tworzeniu nowego wzorca estetyki literatury⁸.

Trzecia warstwa znaczeń konotowanych przez fundowaną na cytacie z niemieckiego historyka analogią wynika wprost ze stosunku miary, jaki zachodzi między owym czynnikiem zewnętrznym procesu destrukcji — czy to nauk w średniowieczu, czy to klasycyzmu początków XIX stulecia — a czynnikiem

⁷ Zawdzięczał ją Shakespeare głównie Janowi Śniadeckiemu, który w 1819 roku miażdżył krytykę dramaturgii angielskiego autora poprzedził lakonicznym stwierdzeniem: „Wzorem romantyków stał się dziś Szekspir” (Śniadecki 2003: 55).

⁸ Ale pomagali im w tym bezwiednie sami klasycy, gdyż, jak zauważa Piotr Żbikowski (1984: 290), „wyraźna rozbieżność w sposobie rozumienia i interpretowania, zarówno w płaszczyźnie doktrynalnej, jak i w praktyce poetyckiej, takich fundamentalnych przeciwieństw [w ramach doktryny estetycznoliterackiej — A.T.] pojęć, jak: natura, prawda lub piękno” prowadziła do rozkładu prądu.

wewnętrznym, którym są, jak się okazuje, rzekomi przedstawiciele i obrońcy obu wskazanych w analogii dziedzin ludzkiej aktywności. Wedle Müllera, pierwszorzędną rolę w procesie upadku nauk w średniowieczu odegrali ci, którzy sami siebie nazywali „uczonymi” (*die Weisen*). Dla Morawskiego najistotniejsze znaczenie tego fragmentu sądu niemieckiego autora zawierało się w opozycji pojęć ‘prawdziwy uczoney’ — ‘ktoś, kto tylko uważa się za uczonego’ bądź, co jest bardziej zgodne z sensem czasownika *däuchten*, ‘ktoś, komu się wydaje, że jest uczoney’⁹. Implikowane przez tę opozycję oskarżenie współczesnych Morawskiemu klasyków o uzurpowanie prawa do obrony doktryny estetycznoliterackiej, uznanej *de iure* za swoją własność, marginalizowało udział „barbarzyńców” w jej destrukcji. W rzeczywistości bowiem obrona ta polegała na tłumieniu wewnętrznej dynamiki rozwoju tej doktryny i doprowadzeniu do stanu faktycznego skostnienia w określonym historycznie kształcie. Morawski nawiązuje w tym miejscu do powszechnego podówczas przekonania o stałym, aczkolwiek z reguły powolnym i jednostajnym rozwoju jako cesze dystynktywnej nauki, przekonania znajdującego swój popularny wyraz m.in. w *Pochwale wieku* Krasickiego:

Wiek mało dla nauki, pomału przychodzi,
Długo trzeba pracować, nim prace nadgrodzi,
Ale też, choć nieśpieszna, obfta nadgroda.
Co powie prawy mędrzec, wiek wiekowi poda.

(Krasicki 1988: 101, w. 55–58)

Podobnie, teoria i praktyka klasycyzmu winna podlegać rozwojowi; stwierdzenie, że oba te wymiary ze względu na osiągnięty w każdym z nich ideał piękna zostały już zamknięte, jest złowrogą w skutkach iluzją („Już się bowiem zdawało, że świat wieszczów zniknął, / I co Homer otworzył — to Wolter zamykał”, w. 133–134 [podkr. A.T.]).

Potwierdzenie tego kierunku myślenia o destrukcyjnym w istocie oddziaływaniu dziewiętnastowiecznych interpretatorów Horacego i Boileau na żywotność doktryny klasycyzmu znaleźć mógł autor *Listu do klasyków* w wywodach Müllera, który dwukrotnie w innym, równie poczytnym podówczas dziele z mocą podkreślił, jak bardzo rozwój nauk — zwłaszcza filozofii i medycyny — w średniowieczu został wyhamowany przez tych, którzy mienili się spadkobiercami i stróżami myśli Arystotelesa:

⁹ Lekcja Kawyna zawiera ‘dachten’ (*Walka romantyków z klasykami* 1960: 333), gdy tymczasem i w dwóch wydaniach *Klasyków i romantyków polskich*, które ukazały się za życia poety — warszawskim z 1829 roku oraz wrocławskim z 1841 roku, i w przygotowanej przez Stanisława Tarnowskiego edycji pośmiertnej *Pism zbiorowych wierszem i prozą* Morawskiego z roku 1882 jest ‘däuchten’.

[...] aber hauptsächlich ist Aristoteles als derjenige merkwürdig, dessen (oft schlecht begriffene) Lehre in arabischen und christlichen Schulen viele Jahrhunderte geherrscht; obwohl die Ursprung mancher Irrthümerr nicht bei ihm, sondern in Commentarien zufinden ist, deren Verfasser ihn selbst nicht verstanden; (Müller 1828: I 125–126) [przede wszystkim jednak należy zwrócić uwagę na Arystotelesa jako tego, którego nauka (częstokroć źle pojęta) przez wiele wieków panowała w arabskich i chrześcijańskich szkołach; aczkolwiek źródło licznych błędów znajduje się nie u niego, ale w komentarzach, których autorzy nie rozumieli jego samego. (przeł. A.T.)].

[...] falsche Begriffe, die man für aristotelisch hielt, obschon sie nur aus Übersetzungen stammten, unterjochten aufs neue die denkenden Köpfe; die Fortschritte geschahen langsamer, da der Geist westeuropäischer Gelehrten sich nicht selbst entwickelte, sondern an Fremde hielt. (Müller 1828: II 301) [fałszywe pojęcia, uznawane za arystotelesowskie, chociaż pochodziły tylko z przekładów, ujarzmiły na nowo myśłące głowy; postępy dokonywały się wolniej, gdyż umysł zachodnioeuropejskich uczonych nie rozwijał się samodzielnie, lecz trzymał się obcych wpływów. (przeł. A.T.)].

Warto w tym miejscu podkreślić, że zarzut Müllera („die Ursprung mancher Irrthümerr [...] in Commentarien zufinden ist, deren Verfasser ihn selbst nicht verstanden” [podkr. A.T.]), przetransponowany do sfery estetyki literatury drugiego i trzeciego dziesięciolecia XIX wieku, znajdował swoje echo także w innych niż *List do klasyków* wypowiedziach Morawskiego, który z naciskiem podkreślał, że „nowocześni” klasycy nie rozumieją (*resp.* fałszywie interpretują) tych, których obrońcami się nazywają. W roku 1829 pisał do generała Wincen- tego Krasieńskiego:

[...] sam Horacjusz tym wierszem [*De arte poetica* — A.T.] na wiele przesądów klasyków nowoczesnych pomocne niesie lekarstwo. Jest to *Biblia* druga, z której klasycy *Talmud* robią, chociaż prawdy jej są tak święte, czyste, jasne i proste. Każdy naciąga sens do swojego widzimisie [...], oni [klasycy — A.T.] wszelkie tłumaczenie odrzucają, które się nie zgadza z ich widzeniem w literaturze, a zwłaszcza z ich dziełami [...]¹⁰.

Czwarty wreszcie poziom omawianej analogii, kryje w sobie najistotniejsze z perspektywy autora *Listu do klasyków* myśłowe przesłanie — oto, analogonem współczesnej generałowi-pocie stagnacji praktyki i teorii poezji klasycystycznej jest właśnie *der Untergang der Wissenschaften*, nie zaś, jak wolno byłoby się spodziewać, bardziej stosowny jako budulec analogii dotyczącej wszak spraw estetyki, upadek sztuki, zanik poczucia dobrego smaku czy nawet związane tradycyjnie z oboma zjawiskami zepsucie obyczajów. Nauka (*scil.* wiedza naukowa) i klasycystyczna koncepcja poezji mają wspólny mianownik — rozum. Obie są

¹⁰ Rkpś BPAU w Krakowie, sygn. 2033, Listy Franciszka Morawskiego do Wincentego Krasieńskiego, k. 29–29 v.

przejawami jego uporządkowanej, metodycznej aktywności. Stopniowe słabnięcie tej aktywności, rzutużące na stan ogólny poezji klasyków, spowodowane jest rosnącym udziałem czynnika, będącego zaprzeczeniem racjonalnego myślenia, zarówno w samym procesie poezjotwórczym, jak i w regulującej ów proces teorii. Morawski określa ten czynnik typowym dla języka oświeceniowej refleksji nad ludzkim intelektem mianem „przesąd”. Mający rozliczne upostaciowania „przesąd” klasyków (np. w postaci mechanicznie pojętego naśladowania *bons modèles*, bezwzględny zakaz przekraczania konwencji gatunkowych, rygorystycznie traktowanych norm języka i stylu poetyckiego), przez obrońców *L'Art poétique* Boileau intronizowany bezwiednie na równi z rozumem, ubezwłasnowolnia ten ostatni w zakresie jego najważniejszych prerogatyw (takich jak obiektywne wyrokowanie o pięknie dzieła, otwieranie i temperowanie nowych możliwości wypowiedzi artysty, doskonalenie ideowego i estetycznego oddziaływania tych wypowiedzi na odbiorcę) i skazuje tym samym całą dziedzinę poetyckiej aktywności klasyków na starczy uwiąd.

Sięgnięcie do przemyśleń Müllera służyć mogło także, przynajmniej w założeniu, wyakcentowaniu tezy o historyczności (*resp.* przemijalności) i nieprzewidywalności zjawisk, składających się na rozwój ludzkiej rzeczywistości; pisząc o władcach, wielkich politykach i mężach stanu, którzy przypisują sobie wpływ na kierunek biegu historii, Müller zauważał:

Werkzeuge, Räder waret ihr, durch deren in einander greifendes Maschinenwerk der Unsichtbare den mystischen Wagen der Weltregierung, unter unaufhörlichem Gepassel, Geschrei und Schnattern über den Ocean der Zeiten fortgeleitet hat. (Müller 1828: III 532) [Byliście narzędziami, kołami, dzięki których zazębiającym się trybom Niewidzialny pośród nieustannego dudnienia, krzyku i gwaru wyprowadził ponad ocean czasów mistyczny wóz porządku świata. (przeł. A.T.)].

Myśl historiozoficzna niemieckiego autora, zbieżna w swej istocie z żywo obecnymi w ówczesnej niemieckiej historiografii i filozofii dziejów poglądami o niemożności dokładnego rozpoznania kierunku biegu historii¹¹, uzasadniała

¹¹ Dramatycznej jeszcze, także posiłkując się wyobrażeniem pozbawionej ludzkiej kontroli maszyny, wyraził ów pogląd czołowy przedstawiciel oświeceniowego historyzmu, Johann Gottfried Herder: „Wir sind, wie aufs Rad der Zeiten, so auf ein Rad der Schicksale geflochten, die in ein Unermässliches streben, das wir nicht übersehen«. [...] So erscheint Herder die Zeit als eine unablässige, unumkehrbare und keine Wiederholung zulassende Bewegung. Der Mensch ist ihr ausgeliefert und besitzt keine Möglichkeit, sich ihrer alles umgreifenden Macht zu entziehen“ (Jöns 1956: 13). [„Tak jak w koło czasów wpleceni jesteśmy także w koło losów, które podążają w stronę czegoś niezmiernego, czego nie ogarniamy«. [...] Jawi się zatem Herderowi czas jako pewien ciągły, nieodwracalny i niedozwalający na jakiegokolwiek powtórzenie ruch. Człowiek jest wobec niego bezbronny i nie ma żadnej możliwości, by ująć jego obejmującej wszystko władzy”. (przeł. A.T.)].

przecież sformułowaną zaraz na wstępie *Listu do klasyków* krytykę „chrapiącą klasyczności”:

Nic wreszcie na tym świecie tak długo nie włada,
Chwała, wielkość, potęga, wszystko tu upada;
[...] Feb, co się zaledwie raz na wiek przecucił,
[.....]
Chrapiącą klasycznością zarządzał swobodnie.
Minał już ten wiek złoty i nieprędko wróci;
Cały świat się zakłócił, więc i Parnas klóci,
Rośnie burza powszechna [...].
(w. 17–18, 28, 30–33)

W „przypisku” drugim do *Listu do klasyków* (do ww. 67–70: „Czemuż, czemuż nie mają jakieś śmielsze wieszczce / Nowy nam poezji Eden odkryć jeszcze? / A mędrsze tyłowiecznych doświadczeń przestrogą, / Nie znalazłszy go dawną, nową szukać drogą?”), rozwijającym myśl o możliwej symbiozie klasycyzmu z romantyzmem, przytoczył Morawski sąd współczesnego sobie romantyka:

Trafnie młody poeta Deschamps w przedmowie do dzieła swego powiedział:
„Les grands Maîtres ont parcouru, en triomphe et jusqu’au bout les routes qu’ils se sont ouvertes; on doit s’écarter de leur chemin autant par respect, que par prudence, et certes ce n’est point en cherchant à les imiter, qu’on parviendra jamais à les égaler. Un grand siècle littéraire n’est jamais la continuation d’un autre siècle”. Tak i we Francji przeciskają się już zdania, tchnące umiarkowaniem i wolne od przesądów (s. 303–304)¹².

Przedmowa, jaką opatrzył w 1828 roku swoje *Études françaises et étrangères* francuski romantyk, zawierała szereg zbieżnych z myślą Morawskiego z 1825 roku refleksji, które zmierzały — podobnie jak krytyczne sądy autora *Listu do klasyków* — do wykazania możliwości kompromisu między klasyczną i romantyczną szkołą poezji. W przeciwieństwie do Müllera, któremu nimb „uczoności” przynajmniej potencjalnie zapewniał minimum uwagi i szacunku klasyków „nowoczesnych”, francuski poeta nie mógł, naturalnie, zaistnieć w dyskursie Morawskiego z klasykami na prawach autorytetu. Zacytowanie myśli Deschamps’a wynika z innej niż potrzeba posiłkowania się sądami „uczo-

¹² „Wielcy mistrzowie doszli do celu w triumfie drogą przez siebie odkrytą; należy usuwać się z tej drogi zarówno przez szacunek, jak z nakazu roztrpności, gdyż nigdy — to pewne — nie dorówna się mistrzom, usiłując ich naśladować. Wielki wiek literatury nie jest nigdy dalszym ciągiem poprzedniego” (przeł. Kawyn, w: *Walka romantyków z klasykami* 1960: 334). W oryginale początek zdania brzmi nieco inaczej: „Nos grands Maîtres ont parcouru, en triomphe et jusqu’au bout toutes les routes [...]” (Deschamps 1828: VII) [„Nasi wielcy mistrzowie doszli do celu w triumfie wszystkimi drogami [...]”. (przeł. A.T.)].

nych” przesłanki; general-poeta chciał zwrócić uwagę klasyków na fakt, że głosem rozsądku i pojednawczym tonem może mówić właśnie romantyk, niekoniecznie „barbarzyńca” niszczący sztukę mowy związanej.

Wersy *Listu do klasyków*, do których odnosi się przypis z fragmentem *Préface* Deschamps’a, podsumowują dwudziestowersową partię krytyki jednej z naczelnych reguł klasycystycznej poezji, a mianowicie naśladownictwa, doprowadzonej, zdaniem Morawskiego, przez dziewiętnastowiecznych stróżów doktryny klasycyzmu, do granic absurdu („[...] nie chcę być klasykiem, / Jeśli mam to przytłumiać, com otrzymał w darze, / Jak głupie echo dawne przedrzeźniać pisarze”, w. 46–48). Pomijając w tym miejscu istotę tej krytyki¹³, zauważyć wypada, że cytata z myśli francuskiego poety nie służy wzmocnieniu szczegółowej argumentacji protestu przeciw wynaturzonemu naśladownictwu, lecz swoiście legitymizuje, rzec by można, teoretyczne uwarunkowanie tej krytyki. Oto bowiem stojące u jej podstaw przekonanie Morawskiego o konieczności wyjścia współczesnej mu poezji z utartych kolein dotychczasowej (*resp.* klasycystycznej) sztuki poetyckiej — czyli, inaczej mówiąc, przekonanie o temporalności reguły naśladownictwa, która wraz z upływem czasu traci swoją ważność — znajduje pełne potwierdzenie w refleksji Deschamps’a:

Les hommes d’un vrai talent de chaque époque sont toujours doués d’un instinct qui les pousse vers le *nouveau*, comme des voyageurs qui marchent sans cesse à la découverte des pays inconnus. (Deschamps 1828: VII) [„Prawdziwie utalentowani ludzie w każdej epoce są zawsze obdarzeni instynktem popychającym ich ku *nowemu* niby podróżników, którzy nieustannie wędrują, by odkrywać nieznanne kraje”. (przeł. Robert Sawa)].

Co więcej, wskazana przez francuskiego romantyka pragmatyczna przesłanka negacji bezwarunkowego naśladownictwa (ta mianowicie, że jak podpowiada roztropność, drogą naśladowania *bons modèles* pułap dzieła doskonałego nigdy nie będzie dla poety osiągalny, a zatem z założenia nie będzie nigdy zrealizowana pełnia jego możliwości twórczych, nigdy nie ujawni się w całej rozpiętości skala jego talentu) konotuje inną, nową regułę twórczości poetyckiej — dorównanie. „Dorówna się mistrzom” (genialnym klasykom starożytności i epoki nowożytnej), tylko postępując „drogą przez siebie odkrytą”. Tylko odrywając się od idei bezwzględного naśladownictwa, poeta może osiągnąć maksimum swoich kreacyjnych mocy.

Patronuje też poniekąd Deschamps historycznemu spojrzeniu Morawskiego na literaturę, podkreślając heterogeniczność następujących po sobie „wieków literatury”, a tym samym — nie negując osiągnięć poetów-klasyków

¹³ Celne uwagi na ten temat wypowiada Wiesław Pusz (2003); por. także mój artykuł *Sąd Franciszka Morawskiego o klasycyzmie* (Timofiejew 2011: 212–216).

XVII i XVIII stulecia — nobilitując poezję romantyczną, urzeczywistniającą się w innych niż klasyczne gatunkach, jako właściwą wiekowi XIX:

Les censeurs classiques et moroses qui ne cessent de vanter le passé au préjudice du présent, ont également tort et raison. [...] Ils ont tort quand ils ne conviennent pas de la supériorité relative et absolue de notre siècle, dans tous les autres genres. Ils ont raison quand ils veulent que nos anciens chefs-d'œuvres soient étudiés et admirés avec enthousiasme ; ils ont tort quand ils veulent qu'ils soient continués perpétuellement et reproduits sous toutes les formes. (Deschamps 1828: XV) [„Tradycyjni i posępni cenzorzy, którzy nie przestają zachwalać przeszłości ze szkodą dla terażniejszości, zarówno nie mają racji, jak i ją mają. [...] Nie mają racji, kiedy nie zgadzają się z relatywną i absolutną przewagą naszego stulecia we wszystkich innych gatunkach. Mają rację, gdy chcą, aby nasze starożytne arcydzieła były studiowane i podziwiane z entuzjazmem; nie mają racji, kiedy chcą, aby znajdowały one nieustannie kontynuację i by odtwarzano je pod każdą postacią”. (przeł. Robert Sawa)].

Kompromis między klasyczną a romantyczną szkołą poezji, wskazany przez Morawskiego i Deschamps, polegałby zatem na obopólnym uznaniu przez skłócone strony nieprzemijającej wartości estetycznej idealnych — z perspektywy klasycyzmu — wzorów poezji i jednoczesnej zmianie statusu ich funkcji generowania swoich własnych, zawsze niedoskonałych, powieleń z obligatoryjnego na fakultatywny. Tak pojęty kompromis, otwierający możliwości tworzenia równorzędnych pod względem wartości estetycznej, lecz heterogenicznych wobec *bons modèles* dzieł, nie tylko sankcjonowałby umiarkowane (*resp.* zasadniczo niesprzeczne z prawami natury i rozsądku) poetyckie eksperymenty romantyków, ale nade wszystko korzystnie wpływałby na żywotność „nowoczesnego” klasycyzmu, zapewniając mu wewnętrzny, tj. w obrębie własnej doktryny, rozwój („Bracia! Trzeba śmiałości! Szczęście śmiałym sprzyja. / Najpiękniejszy jest orzeł, gdy się w niebo wzbija! / Jest jeszcze nowa sfera, nieznaną, daleką, / Czeką swego zdobywcy i niepróżno czeka”, w. 71–74 [podkr. A.T.]¹⁴ i trwanie w warunkach historycznie nowej epoki¹⁵.

¹⁴ Wartość („cena”) dzieła zależeć powinna, jak pisze Morawski w liście z około 1823 roku do generała Wincentego Krasieńskiego, także od zawartego w nim nawet minimalnego efektu innowacji twórczej: „Jedna myśl nowa, jeden obraz poetyczny dotąd nieznaną rozszerza pole umysłowe człowieka, a więc powinien i cenę dzieła utrzymać” (rkps BPAU w Krakowie, sygn. 2033, Listy Franciszka Morawskiego do Wincentego Krasieńskiego, k. 21v.).

¹⁵ Piotr Żbikowski w komentarzu do tego rodzaju prób wypracowania kompromisu, stanowiącego w istocie przejaw eklektyzmu estetycznoliterackiego, mówi wprost o nieświadomie dokonywanej przez umiarkowanych klasyków „dywersji myślowej” w obrębie macierzystego prądu. Żbikowski 1999: 29.

BIBLIOGRAFIA

- Aleksandrowicz Alina.** 1998. *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. *Szwajcarskie kontakty i inspiracje Izabeli Czartoryskiej*. S. 113–164.
- Deschamps Émile.** 1828. *Études françaises et étrangères*. Deuxième édition, corrigée et augmentée. Paris: Urbain Canel. *Préface*. S. V–LXI.
- Jöns Dietrich Walter.** 1956. *Begriff und Problem der historischen Zeit bei Johann Gottfried Herder*. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- Krasiński Ignacy.** 1988. *Satyry i listy*. Wstęp Józef Tomasz Pokrzywniak, oprac. tekstów i komentarze Zbigniew Goliński. Wyd. 2 zmien. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. *Pochwała wieku*. S. 98–106.
- Morawski Franciszek.** 1841. *Pisma*. T. 1 (*Poezje*). Wrocław: nakł. aut. *Klasycy i romantycy polscy. W dwóch listach*. S. 237–258.
- Müller Johannes von.** 1806. *Der Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft Erster Theil*. Leipzig: Weidmann.
- Müller Johannes von.** 1828. *Vierundzwanzig Bücher Allgemeiner Geschichten besonders der Europäischen Menschheit*. Bd. 1–3. Stuttgart–Tübingen: Cotta.
- Pusz Wiesław.** 2003. *Oświeceni i nie tylko*. Łódź: Oficyna Wydawnicza Tercja. „Zimny rzeźanie” czy „postrzegacz sztuki”. *Starcie Franciszka Morawskiego z Kajetanem Koźmianem w 1826 roku*. S. 91–98. Rkps BPAU w Krakowie, sygn. 2033, Listy Franciszka Morawskiego do Wincentego Krasińskiego.
- Śniadecki Jan.** 2003. *Wybór pism estetyczno-literackich*. Wybór i oprac. Paweł Bukowiec. Kraków: Universitas. *O pismach klasycznych i romantycznych*. S. 48–63.
- Timofiejew Artur.** 2011. *Sąd Franciszka Morawskiego o klasycyzmie*. W: *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*. Red. Roman Dąbrowski, Bogusław Dopart. Kraków: Księgarnia Akademicka. S. 209–216.
- Walka romantyków z klasykami*. 1960. Wstęp napisał, wypisy źródłowe ułożył i oprac. Stefan Kawyn. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Żbikowski Piotr.** 1984. *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Żbikowski Piotr.** 1999. *Kategoria poezji w refleksji estetycznoliterackiej polskiego Oświecenia i wczesnego Romantyzmu*. „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Seria Filologiczna. Historia Literatury” 1999, z. 5 (34). S. 7–30.

Artur Timofiejew

CLASSICISM VITALITY IN FRANCISZEK MORAWSKI'S COMMENTARY
TO "POLISH CLASSICISTS AND ROMANTICS"

(summary)

The object of the article is Franciszek Morawski's commentary on his *List do klasyków* (*Letter to the Classicists*), a part of *Klasycy i romantycy polscy* (*Polish Classicists and Romantics* 1829). The poet makes use of thought of Johannes von Müller and Émile Deschamps in order to motivate the settlement between the Classicists and the Romantics. Only the settlement, which is in fact a sign of aesthetic-literary eclecticism, can enliven Classicism of that time. The rule of imitation, quite mechanically understood, and fear of any innovation in poetry are the reason of its decay.

Tłum. tytułu Joanna Włodarczyk-Bulska

KEYWORDS

classicism; the controversy between the Classicists and the Romantics; aesthetic-literary eclecticism

Magdalena Patro-Kucab

„KRZEMIENIECKIE SMUTKI” — POETYCKIE REAKCJE NA ŚMIERĆ ALOJZEGO FELIŃSKIEGO

SŁOWA KLUCZOWE

nowy typ wierszy laudacyjnych; szlachetny wzorzec; przymioty godne pochwały publicznej; inspirowanie pozytywnie waloryzowanych zachowań społecznych

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku Wiesław Pusz sygnalizował konieczność przedstawienia twórczej działalności zapomnianych lub mniej gruntownie zbadanych literatów klasycyzmu postanisławowskiego, ze szczególnym uwzględnieniem autorów ze środowiska krzemienieckiego (Pusz 1993: 167–173)¹. Przeszło dwadzieścia lat po wystąpieniu uczonego sytuacja znacząco się nie zmieniła (por. Maternia 2002, k. 396; Przybylski 2003; Krzemieniec 2004; Piotrowski 2005; Bachórz 2005: 99–112; Stankiewicz-Kopeć 2009; Szmyt 2009; *Szkoła ukraińska* 2012). I o ile dysponujemy monografią całościową krzemieńczan (Piotrowski 2005), o tyle studia obejmujące dorobek pojedynczych twórców wciąż oczekują na badawcze zainteresowanie.

Jednym z wołyńskich artystów, który niewątpliwie zasługuje na przypomnienie, jest Alojzy Feliński. Na dorobek tego poety składa się kilkanaście dzieł o różnorodnym charakterze i różnej wartości, jednak wciąż głównym tytułem do jego sławy pozostaje *Barbara Radziwiłłówna* (1811), co sprawia, że dyrek-

Magdalena Patro-Kucab — dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego, al. Rejtana 16C, 35-959 Rzeszów; e-mail: mpatro@ur.edu.pl

¹ W chwili, gdy autor „Nowego Parnasu” podkreślał potrzebę uwzględnienia studiów nad wkładem krzemieńczan w dzieje kultury, nauki i literatury, z tego zakresu dostępne były m.in. następujące prace: Rolle 1923; Danilewicz 1931: 128–148; 1933; 1934: 297–332; 1960; Podgórski 1988: I–II.

tor krzemienieckiego Liceum postrzegany jest często jako *homo unius libri*. Obserwuje się tym samym przypadek podobny do tego, który odnotowano w XVI wieku (wówczas dotyczył on Łukasza Górnickiego i jego *Dworzanina polskiego*), gdy książką najlepszą i najlepiej zapamiętaną okazała się książka pierwsza (por. Gruchała 1997: 103–105; por. też Patro-Kucab 2014a: 101).

W związku z powyższymi stwierdzeniami wydaje się zasadne wspomnienie sylwetki Felińskiego w kontekście wierszy napisanych po śmierci autora *Barbary Radziwiłłówny*. Te utwory również w większości nie doczekały się obszerniejszych omówień krytycznych czy historycznoliterackich², mimo że taką konieczność zgłaszał w 2004 roku Andrzej Krzysztof Guzek (2004: 210). Na potrzeby niniejszego opracowania sięgam w egzemplifikacji po cztery utwory, które upamiętniły niespodziewany zgon dyrektora krzemienieckiego Liceum: *Odę na śmierć Alojzego Felińskiego* Konstantego Piotrowskiego, *Westchnienie Podolanina, mieszkańca gór miodoborskich, po śmierci Alojzego Felińskiego* Tymona Zaborowskiego, *Elegię na śmierć Felińskiego* Grzegorza Ignacego Szadbeya oraz *Do cieniów Alojzego Felińskiego* Wincentego Turskiego.

Przypomnijmy, że Feliński zmarł nieoczekiwanie 23 lutego 1820 roku w Krzemieńcu. Kazimierz Władysław Wójcicki w *Życiorysach znakomitych ludzi...* przybliży, za Klementyną z Tańskich Hoffmanową, zarówno szczegóły śmierci, jak i okoliczności towarzyszące pogrzebowi artysty:

W samą Wstępną środę Feliński w przyjacielskim domu wesoło i mile wieczór był strawił. Wróciwszy do siebie o jedenastej, nie omieszczał jednak dopełnić obowiązku przygotowania jedynaka pod jego okiem w szkołach krzemienieckich ćwiczącego się do nauk jutrzejszych. Po odbytej korepetycji uściśkał syna, a odebrawszy od niego dobrej nocy życzenie, poszedł do swego pokoju. Nazajutrz syn wstaje dobrze przed świtem i wnet wraz z domowymi dziwić się zaczyna, że ojciec ani dzwoni, ani pokazuje się jak zwykle: godzinę czekają, ale nareszcie niespokojnością zdjęci, otwierają z wolna drzwi do jego pokoju... O! któż wypowie ich przestrah i rozpacz! leżał Feliński nie zwyczajnym, ale śmierci snem uśpiony, leżał na lewy bok, obrócony ku ścianie, rękę miał pod głową, ale już pięknej duszy w tem znikomym ciele nie było i ani krzyk bóleści, ani starania sztuki nic jej przywrócić nie mogło! Tknięty apopleksją skonał był w nocy bez ratunku... Jeden z służących przyznał się później, że słyszał dzwonienie, lecz spuścił się na wstanie innego. Lekarze przy otwarciu ciała znaleźli mózg zalany w tylnej części głowy. Syn pomieszania zmysłów dostał, a odgłos tej straszliwej i niespodziewanej wieści z ust do ust przechodząc w chwili jednej, smutkiem głębokim całą Krzemieniec napęlił. Przejęci żalem uczniowie rozdzielili z zapalem między

² Wiersze Grzegorza Ignacego Szadbeya oraz Wincentego Turskiego w kontekście prasowych portretów omówiłam w artykule *Poetyckie sylwetki-wspomnienia upamiętniające literacką działalność Alojzego Felińskiego (na przykładzie wierszy zamieszczonych w dziewiętnastowiecznej prasie)*, tekst w publikacji w Instytucie Dziennikarstwa we Lwowie. Patro-Kucab 2014b: 79–91

siebie włosy tak prędko wydartego, a już tak kochanego mistrza, rozchwytali pióra i inne zabytki. Obchód pogrzebu odbył się z jak największą okazałością. W sam dzień oddali cześć pięknej Felińskiego pamięci: Ksiądz Kustosz Sobkiewicz, hrabia Stanisław Worcel, pp. Sowiński i Herczakiewicz; nazajutrz ksiądz Osiński, p. Sierociński i wdzięczny uczeń zmarłego Jan hrabia Tarnowski; mistrz zaś zacny i tkliwy ksiądz Antonowicz przewodniczył ciału do grobu kościelnego, gdzie złożonym został za wyrażnym pozwoleniem pełnego świętobliwości biskupa łuckiego Cieciszewskiego, który pochwalając zapał i żal młodzi, dał je jak najchętniej. Obiły się wkrótce po całym kraju smutne narzekania i szczerze pochwały. Feliński nie miał jeszcze lat pięćdziesiąt w samej był dobie wytrawionego wieku; tyle jeszcze chluby naukom, tyle pożytku współziomkom, tyle cnót ludzkości, tyle szczęścia rodzinie i przyjaciółom rokował, a zgasł tak prędko i tak niespodziewanie. (Wójcicki 1851: II 34–35; por. Sowiński 1820: 330–331; Kantecki 1879: 153; Patro-Kucab 2013: 119–120)

Strata twórcy *Radamista i Zenobii* dla środowiska krzemienieckiego okazała się tak dotkliwa, że młodzi literaci emocjonalnie zaangażowali się w proces „żegnania człowieka i poety ze światem”, czyniąc swoje wiersze rodzajem daru, jaki żywi mogli i pragnęli ofiarować zmarłemu artyście. Sprawili tym samym, że umarły poeta wciąż pozostawał w pamięci potomnych. Uzasadnienie dla tego typu praktyki można odnaleźć m.in. na kartach *Pisma Świętego*:

Mój synu, wylewaj łzy nad zmarłym, smuć się i zawódź lamentacje. Pogrzeb jego ciało, jak mu przystoi, i nie zachowuj się obojętnie wobec jego zgonu. Syr 38: 16. (*Pismo Święte* 2007: 990)

Przypomnijmy, że każdy z omawianych na kartach niniejszej pracy autorów sięga po skonwencjonalizowane w tradycji literackiej sposoby mówienia o śmierci znanych osób. Szczególnie w latach 1810–1813 społeczność Krzemieńca pożegnała kilku znamienitych jej przedstawicieli. Wystarczy wspomnieć chociażby: Józefa Czecha, Franciszka Scheidta czy Tadeusza Czackiego, których w poetyckich słowach uczcili między innymi: Euzebiusz Słowacki (*Oda na śmierć Józefa Czecha*), Karol Sienkiewicz (*Oda na śmierć Czackiego*), Adolf Dobrowolski (*Oda na śmierć Czackiego*) czy Ksawery Marszycki (*Oda na śmierć Czackiego*) (por. Danilewicz 1831: 134–137 oraz Piotrowski 2005: 153). Szablon ten powtarzano jeszcze wielokrotnie w kolejnych latach, na przykład po śmierci Jana Pawła Woronicza (por. Nesteruk, Rejman 2002: XIX–XX) czy Kajetana Koźmiana (por. *Bibliografia literatury* 1967: V 181).

Należy także podkreślić, że zaprezentowane w niniejszej pracy utwory są nie tyle demonstracją stylistycznej biegłości ich autorów, co raczej próbą przekazania prawdziwej nauki, pochwałą piękna i dobra, jakie znamionowały czyny i dokonania Felińskiego. Stąd też w analityczno-interpretacyjnych dociekaniach

w pełni świadomie pominięto aspekt, który uwzględniałby szczegółową analizę poetyki omawianych wierszy, tym bardziej, że miały one na względzie dobrze znany i utrwalony w tradycji literackiej schemat, według którego przedstawiano postać zmarłej osoby. W nadrzędnym zamyśle podjętych rozważań za najważniejsze uznano zaprezentowanie dokonań Felińskiego — człowieka i artysty, poprzez które poetę zapamiętano i ceniono, głównie w środowisku krzemienieckim. Zwrócono zatem uwagę na konotacje semantyczne, a zatem waloryzację pośrednią (opisywany poeta prezentowany jest pozytywnie poprzez usytuowanie w otoczeniu najbliższych, przede wszystkim zaś w rzeczywistości zawodowej). W ten sposób czytelnik otrzymuje informacje na temat wartości powszechnie aprobowanych w społeczeństwie, które jednocześnie stanowią wyznaczniki wysokiej pozycji społecznej, jaką zajmuje bądź zajmowała prezentowana postać (ze względu na walory etyczne i intelektualne).

Konstanty Piotrowski, Zaborowski, Szadbey i Turski w swych poetyckich próbach realizują rodzaj enkomionów, w których pochwała Felińskiego (z racji pośmiertnego jej wygłoszenia) została połączona także ze słowami bólu i pocieszenia — zgodnie z zaleceniami Meandrosa (Platt 1992: 49–50). Można również stwierdzić, że piewcy krzemienieckiego profesora uwzględniają w swoich wierszach zalecenia dotyczące apologii, sformułowane w wiekach XVIII i XIX m.in. przez Filipa Neriusza Golańskiego (1993: 302–303), Franciszka Karpińskiego (1993: 216) czy Józefa Korzeniowskiego (1829: 78).

Wskazane powyżej pośmiertne pochwały poświęcone pamięci Felińskiego wygłaszają kolejno: Konstanty Piotrowski (poeta i uczeń szkoły krzemienieckiej)³, Zaborowski (urodzony w Liczkowcach na Podolu poeta, dramatopisarz, tłumacz i krytyk literacki, krzemieńczyk) (Czwórnóg-Jadczak 1996: 639–652); Szadbey (adwokat, który już jako nastolatek zdradzał poetycki talent; zadebiutował omawianą na kartach niniejszej rozprawy *Elegią na śmierć Alojzego Felińskiego*, w piśmie cieszącym się wówczas we Lwowie znaczną poczytnością) (por. Zięba 2014); Turski (urodzony w Brześciu Litewskim w 1772 roku; wykształcenie zdobył w Szkole Rycerskiej; sprawował funkcję urzędniczą w departamencie krakowskim, w Poznaniu w 1825 roku redagował i wydawał pismo „Weteran Poznański”, w którym ogłaszał nie tylko własne próby poetyckie (por. *Bibliografia literatury* 1970: VI* 375–377)⁴, ale przede wszystkim wiersze brata — Wojciecha). Trzech, z powyżej wskazanych autorów,

³ O kontaktach poety z Felińskim zob. spostrzeżenia Wojciecha Piotrowskiego (1999: 191).

⁴ Przykłady innych wierszy Wincentego Turskiego ogłoszonych na łamach „Weterana Poznańskiego” (1825, nr 1, s. 1–10, 10–12): *Wiosna, Do Dyrektora Warszawskiego Liceum*; (1825, nr 2, s. 61–62) — *Na śmierć Xiążęcia Adama Czartoryskiego, Jenerala Ziem Podolskich, Kommendanta Korpusu Kadetów Warszawskich itd.*

ogłosiło swoje wiersze wkrótce po zgonie dyrektora krzemienieckiego Liceum: *Oda na śmierć Alojzego Felińskiego* (Piotrowski 1820a: bns, 1820b: 241–246), *Westchnienie Podolanina, mieszkańca gór miodoborskich, po śmierci Alojzego Felińskiego* (Zaborowski 1936: 527), *Elegia na śmierć Alojzego Felińskiego* (Szadbey 1820: 185), czwarty zaś — w rocznicę śmierci wołyńskiego poety (*Do cieniów Alojzego Felińskiego* — Turski 1825: 57–61). Dodajmy również, że każdy z twórców wspomina Felińskiego jako człowieka i artystę, którego odejście stało się niepowetowaną stratą zarówno dla społeczeństwa Wołynia, jak i dla całego polskiego narodu. Otrzymujemy wspomnienia w formie laudacji, których autorzy prezentują wyższe racje obywatelskie, odwołują się do roli, jaką adresat odegrał na arenie życia publicznego, w mniejszym bądź żadnym stopniu — do jego pozycji społecznej (rodowych genealogii, koligacji, towarzyskich powiązań, tytułów, godności czy majątności)⁵.

Uwagę czytelnika zwracają tytuły utworów, które przynoszą informacje o śmierci Felińskiego, ale także o kwalifikacji gatunkowej wierszy. W przypadku omawianych wspomnień przedstawiają się one następująco:

Oda na śmierć Alojzego Felińskiego [Konstanty Piotrowski],
Westchnienie Podolanina, mieszkańca gór miodoborskich, po śmierci Alojzego Felińskiego [Zaborowski],
Elegia na śmierć Alojzego Felińskiego [Szadbey],
Do cieniów Alojzego Felińskiego [Wincenty Turski].

Zaborowski i Szadbey ogłaszają własne wiersze stosunkowo szybko po śmierci krzemienieckiego profesora; zapewne dlatego sięgają po gatunek, który nawiązuje do formy lamentu czy żalu (elegia, westchnienie). Roman Doktor, wypowiadając się na temat poezji porozbiorowej, zauważył na przykład, że „poczucie straty [...] jest podstawowym atrybutem elegii funeralnej” (Doktor 1999: 187). Tytuł w tym przypadku przynosi informację (o zgonie Felińskiego) oraz stanowi rodzaj komentarza do tego wydarzenia (należy wyrazić żal, ubolewanie po stracie poety).

Inaczej jawi się propozycja Konstantego Piotrowskiego. Swoją wiersz rozpoczął poeta od inwokacji, która otrzymała formę rozbudowanej apostrofy skierowanej do zmarłego („O Ty! W świetnym dniu twych biegu / Porwany z żyjących brzegu,” (Piotrowski 1820a)). Cały utwór jest mocno zretoryzowany i utrzymany w uroczystym stylu, niekiedy nawet lekko przesadzonym (obecność wykrzyknień, wspomnianych apostrof, inwersji, przesadnych epitetów, hiperbol czy pytań retorycznych). Uwagę zwraca także mitologiczny sztafaż (Orfeusz, lira, laur, Jowisz),

⁵ Barbara Wolska pisząc o wierszach Adama Naruszewicza, w których poeta wyraża pochwałę osobistości publicznych oraz osób prywatnych, dokonała rozróżnienia wierszy pochwalnych od panegirycznych (Wolska 2013: 165).

który „stanowi o istocie świata przedstawionego utworu” (Doktór 1999: 195). Językowo-stylistyczne ukształtowanie tekstu pozostaje zatem w zgodzie z jego klasyfikacją gatunkową (zawartą w tytule wiersza). Piotrowski dba nad wyraz o charakterystyczny dla ody sposób wysłowienia, naznaczając patosem zarówno część laudacyjną, jak i konsolacyjną. W ten sposób zaciera się niejako autentyczność, na którą składałyby się — z jednej strony prawda o wzajemnych relacjach, jakie łączyły autora ody z Felińskim, z drugiej zaś — o szczerości uczuć, które towarzyszyły mu po śmierci krzemienieckiego nauczyciela. Trudno zatem mówić w przypadku tego utworu o autentyczności wyrażanych uczuć (por. także uwagi Doktora 1999: 196–198).

Z kolei Teresa Kostkiewiczowa na marginesie swoich rozważań na temat ody dostrzega oddziaływanie estetyki oświeceniowej w twórczości poetów z pogranicza epok (w tym autorów drugorzędnych i „niezbyt uzdolnionych”), jednak przyznaje Konstantemu Piotrowskiemu „pewne ośmielenie wyobraźni, wzmocnienie wyrazu uczuć” (Kostkiewiczowa 1996: 234)⁶.

Z kolei w rocznicowym wierszu Wincentego Turskiego informacja na temat śmierci otrzymuje charakter metaforyczny („cienie Felińskiego” możemy tłumaczyć jako odniesienie do postaci, którą przybrał poeta po śmierci, ale też do duszy zmarłego, portretu osoby niezującej; także spuścizny po artyście — Kopaliński 1991: 46–48).

Przechodząc do tekstowego rozwinięcia wspomnień o Felińskim, należy podkreślić, że wszyscy autorzy przede wszystkim omawiają dokonania dramaturga na płaszczyźnie literackich i reformatorskich przedsięwzięć. Czynią tak głównie po to, by — co podkreślał przed laty Pusz — poprzez pośmiertne pamiętki o wielkich Polakach, uwiecznić zasługi tych, „których postawa i czyny stanowiły miały w intencji autorów wzorzec do naśladowania” (Pusz 1979: 165). Jako przykładowych obywateli wskazywano wówczas nie tylko narodowych wodzów (pokroju Stefana Czarnieckiego czy Tadeusza Kościuszki), ale także sławnych w ówczesnym znaczeniu „pisarzy” (Tadeusza Czackiego oraz Felińskiego) (Pusz 1979: 165)⁷. Utwory tego typu pełniły funkcje wychowawcze, gdyż prezentowały publiczności wzorcową, godną naśladowania postać, zaangażowaną w interesy dla dobra kraju i obywateli. Przybliżały ludzi znanych szerszej publiczności, a chwalaono ich za przymioty, wiedzę i umiejętności właściwe sprawowanym funkcjom oraz szczególne zaangażowanie w kwestie dotyczące spraw publicznych. Kult

⁶ Por. także uwagi Piotra Żbikowskiego (1999: 59).

⁷ Por. też uwagi Bożeny Mazurkowej dotyczące „obrachunku” z normami estetycznymi epoki poprzedniej, ustosunkowujące się do aktu ofiarowania dzieła oraz do sposobów jego realizacji literackiej (Mazurkowa 1989: 74–80).

bohaterów znajdzie także akceptację w kolejnych dziesięcioleciach XIX wieku, szczególnie w czasach powstań narodowych, kiedy

Do grobu schodziła generacja, która podjęła z kolei trud »naprawy Rzeczypospolitej«. Ostatnia posługa oddawana «prawym Polakom i Polkom» przypominała ich zasługi dla ojczyzny niepodległej lub o niepodległość walczącej. [...] pochówki zyskiwały treść religijną dzięki towarzyszącej im interpretacji słownej — w nekrologach, kazaniach i mowach pogrzebowych ludzi świeckich, w obiegowych stereotypach, tworzonych czy umacnianych w ramach obrzędu. Początki omawianego nurtu można już wiązać z wielkimi egzekwiami, które w pierwszych latach Królestwa odprawiano za duszę Tadeusza Kościuszki, Józefa Poniatowskiego i Henryka Dąbrowskiego, choć aprobata cara Aleksandra stępiała ich ostrze niepodległościowe. (Jabłońska-Deptuła 1980: 37; por. też Śreniowska 1973)

W ten sposób powstawał kult „wielkich ludzi”, których szczególnie „powstanie listopadowe aż nazbyt często wzywało [...] z ich górnych szlaków” (Znamirowska 1930: 6–7), tworząc z czasem panteon narodowych herosów, w którym poza wskazanymi powyżej mężami słusznej sprawy znaleźli się na przykład: Juliusz Konstanty Ordon, Józef Sowiński, Emilia Plater czy „zwykli obrońcy” polskiej sprawy (Ludwik Kicki, Julian Małachowski, Kazimierz Plichta, Rajnold Suchodolski i wielu innych). Rzeźbione poetyckim słowem monumenta i inskrypcje utrwały ślady patriotyzmu i szlachetności prawych ludzi, wskazując na trwałość pewnych wartości i zamykając pamięć o nich.

W przypadku wierszy omawianych na kartach niniejszego artykułu, każdy z laudatorów najwięcej wersów poświęcił Felińskiemu-artystycie. Najogólniej, ale też z retoryczną emfazą treści te przedstawia Konstanty Piotrowski, który określa gospodarza Osowy mianem „polskiego Orfeusza”⁸:

Stało się! Polski Orfeusz nie żyje.
Rzeźbiarze! wznosicie pomnik nieprzetrwany laty
Na pamiątkę wielkiej straty!
[.....]
Feliński cnotliwych głosił
I nad wielkimi Boga dzieły się unosił,
Malował blask natury w słowach gorejących
I obrazach tchnących;
Polskim córcom pamięci przydał wdzięki nowe,
Pod nim wzniosła tragedia swą szanowną głowę;
Patrzcie ... na głos jego liry
Powstają z grobów polskie Bohatry;

⁸ Z kolei Sowiński pisał: „jak drugi Orfeusz, pieścił uszy Polaków, już na zawsze umilkły!” (Sowiński 1820: 331).

Jakiż widok oczom stawia!
 Ach! oto August, drogi nasz August się zjawia
 Jak w rymach nasze czucia budzi i ucisza;
 To spada, jak grom Jowisza,
 To jako w rokoszonym Maju,
 Wśród cienistego Filomela gaju,
 Wylewa czarowne tony,
 Przy bładem świetle xsiężyca;
 A jej głos pieszczony
 Dziwi i zachwyca. [Konstanty Piotrowski]

Nawiązanie dotyczące Orfeusza sugeruje autorskie przekonanie o wyjątkowości lutni Felińskiego, który poprzez swoją twórczość stawał się niejako defini-torem poezji. Konstanty Piotrowski podkreśla rolę autora *Wirginii* jako odnowiciela przede wszystkim tragedii, ale nieco wcześniej, w drugiej części ody („Lew... / ryknął, / Trakowie [...] ku niebu... / Wylewając bolu głosy, / Oskarżali losy; / A pola, drzewa i skały / Jednym jękiem powtarzały / Już go nie ma! już go nie ma!”) (Piotrowski 1820a, 1820b) wyraźnie nawiązuje do syna Kaliope i jego władzy nad naturą, która podlega mocy Orfeuszowej muzyki. W przypadku Felińskiego przyroda rozpacza po stracie znakomitego poety⁹.

„Poetą boskim”, „wybornym”, „szlachetnym” i „miłym” nazwie Felińskiego także Zaborowski i, podobnie jak pozostali laudatorzy (Szadbey i Wincenty Turski), podkreśli uznanie dla niego jako dramaturga:

Barbara Twoja, polskich ozdoba teatrów,
 Już doszła swoją sławą aż do szczytu Tatrów.
 Każdy umie ją częścią, całej się doucza —
 Na brzegach opoczystych i Dniestru i Zbrucza.
 [.....]
 Czytają, odczytują, wielbią Cię, Feliński! — [Zaborowski]

Gdzie mężów zacnych wiążą uczucia szlachetne,
 Gdzie miłość oświecenia ciemnotę rozprasza,
 Tam Melpomena wieńce i nagrody świetne,
 Najgodniejszej ofierze czcicielów ogłasza.

Pogłos się w jego ustroniu przedziera,
 Ożywia umysł i serce i usta,
 Stałością duszę uzbrawa Augusta,
 Przebywa Wisłę i wieniec odbiera. [Szadbey]

Piękne jego talenta duch skromności krasił,
 Zapal zwalczenia mniemań, drugich zdaniem gasił.

⁹ O naturze ubolewającej nad zgonem wspaniałego męża por. uwagi Doktora (1999: 189).

Upadną pomylenia, trafność zostanie się,
I twą Feliński! pracę w późny czas uniesie.
Twa *Barbara* czułością zwycięża rywalkę,
Jey wyższość mniej wątpliwą rozstrzygnęła walkę. [Wincenty Turcki]

Barbara Radziwiłłówna do czasów obecnych, co wielokrotnie się podkreśla, pozostaje głównym tytułem do sławy Felińskiego; o sukcesie tragedii wypowiedziała się m.in. Dobrochna Ratajczakowa, która stwierdziła:

Warszawa jest olśniona. *Barbara* zaczyna własne życie, przepisywana bez końca. Zstępuje z literackiego parnasu i wysokich salonów coraz niżej. Szymon Konopacki, sekretarz Tarnowskiego i protegowany Felińskiego, który przepisywał poecie tragedię, zaprasza na jej odczytanie swoich kolegów. Zachwyceni słuchacze wydierają z rąk kopisty bezcenny autograf i rozszarpują go na części, „aby je zatrzymać przy sobie jakoby świętą relikwię”. (Ratajczakowa 1996: 182)¹⁰

Przypomnijmy, że Feliński bez końca cyzelował tekst tragedii, prosząc swych przyjaciół o krytykę dzieła¹¹. Cytowany powyżej fragment wiersza Wincentego Turckiego pozwala dostrzec w Felińskim osobę skromną, szczególnie w obliczu sukcesu, jaki święcił dramaturg za sprawą *Barbary Radziwiłłówny*, a także wobec wypowiedzianych na temat dzieła słów krytyki¹².

Warto dodać, że Konstanty Piotrowski, przypisując Felińskiemu miano „wieszcz”, stosunkowo wysoko ocenił zarówno poetyckie dokonania dramaturga, jak i jego artystyczny talent. Pisał bowiem o translatorze *Ziemiannina* z retoryczną emfazą:

Słuchajcie jak wieszcz Polski z lirą w ręku
Przed tronem wieczności Pana
Padłszy na kolana
W ojców naszych rzecze dźwięku [...] [Konstanty Piotrowski]

Wojciech Piotrowski komentując ten fragment wiersza, podkreślił, że „wizja taka nie jest nowa ani w literaturze, ani u tego poety, choć wyraźne akcenty «wieszczce» każą nam poszukiwać powinowactwa z bliskim już romantyzmem” (Piotrowski 1999: 204, przyp. 59). Przy tej okazji należy jednak dodać, że realizowany przez Felińskiego wzór poezji (opiewanie pokoju, prezentowanie ludzi

¹⁰ Por. też na ten temat uwagi Kanteckiego (1879: I 100–113).

¹¹ Listy Felińskiego skierowane do Michała Wyszczkowskiego, w których poeta prosi przyjaciela o recenzję swoich dzieł, opublikowała Klementyna z Tańskich Hoffmanowa (1875: VI) — list z 20 sierpnia 1811 r. z Rafałówki (s. 401); list z 28 grudnia 1814 r. z Osowy (s. 403); list z 1 marca 1815 r. z Wołosowa (s. 404); list z 15 kwietnia 1815 r. z Wołosowa (s. 406) i inne.

¹² Por. na ten temat np. uwagi Mariana Szyjkowskiego (1950: 20–21).

cnotliwych czy wspomnianie polskich bohaterów), zdaniem autora *Ody...*, pozwoli dramaturgowi podziwiać Boskie oblicze, czyli osiągnąć zbawienie (część czwarta ody) (Piotrowski 1999: 204).

Z kolei Szadbey i Wincenty Turski, pisząc o twórczych dokonaniach gospodarza Osowy, za godny przypomnienia uważają także przekład *Ziemiańska, czyli ziemiaństwa francuskiego* (1816) Jacques'a Delille'a:

Siada... i talent Delila szczęśliwy,
W języku Polskim każdego zachwyca. [Szadbey]

Jeżeli mego zdania nic tu nie omyła,
Widzę w twym *Ziemiańcinie* naszego Delila. [Wincenty Turski]

Wiele lat później translację Felińskiego docenił Adam Bar, który zauważył, że „tłumaczenie dokonane zostało pięknym językiem; nikt przed Felińskim, a po nim dopiero Mickiewicz, nie umiał z taką plastyką odtworzyć obrazów przyrody” (Bar 1948: 409, por. też Żbikowski 2007: 232). Sam poeta o swoim literackim zamierzeniu informował członków Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (Feliński 1809: 1531), przeczuwał bowiem, że poemat Delille'a idealnie przylegał „do obrazu Polski widzianej przez pryzmat prowincji jako przestrzeń rolniczo-sąsiedzka, określona przez szlachecki stan posiadania, wreszcie przekonanie, że każda nasza wioska ma szansę stać się kampania felix” (Ratajczakowa 1996: 179).

Na marginesie wypada jeszcze dodać, że Wincenty Turski, wspominając translatorskie próby Felińskiego, wymienia także przekład *Wirginii* Vittoria Alfieriego (1815) (Turski 1825: 57)¹³. Autor *Do cieniów...* akcentuje również reformatorskie dokonania dramaturga z zakresu ortografii. Podkreśla bowiem:

I to pisowni polskiej troskliwie śledzenie,
Przerwy swojej bolesne sprawia przypomnienie.
[.....]
Głośny wasz spór w pisowni, spór uczonych zdania,
Do ścisłego rozbioru niemało nakłania.
Któż te spory rozstrzygnie? rzecz samą ustali?
Śniadecki jeniuszem, co w probierskiej szali,
Zważywszy talent, zdolność, błędy, omamienia,
Na gwicht mądrości wartość wysień ocenia.
A jak Jowisz Tytanów pogromcą się staje,
Tak Śniadecki wymową cios zguby zadaje;
Miota w niej grom za gromem na powstałe głowy,
Co śmia bluznić majestat staropolskiej mowy.
Światłe pisma Śniadeckich klasyczne są dzieła;

¹³ Na temat przekładu *Wirginii* por. także uwagi Kopytki (1909) oraz Bara (1948: 410).

Uczona mądrość wszystkie karty tam zajęła.
Lecz mniej słusznie krytyka przy jeziorze Gople,
Sączy na Felińskiego cierpkie nieco krople.
Czyż człowiek nieomylnie prawdę śledzić umie?
Najczęściej jej dochodzi w ciągłych błędów tłumie.
Dobrą jest ironia na krnąbrne narowy:
Feliński wzywał rady, przyjąć był gotowy. [Wincenty Turski]

Wincenty Turski w retorycznej tonacji przywołuje, chociaż nie czyni tego bezpośrednio, *Przyczyny używanej przeze mnie pisowni* (wyd. 1816)¹⁴. Warto nadmienić, że w rolę kodyfikatora języka narodowego wcielił się gospodarz Osowy na krótko przed publikacją pierwszego tomu swoich dzieł zebranych, co potwierdza we wstępie do *Przyczyn używanej [...] pisowni* (Feliński 1840: I 105–106). Przypomnijmy, że Feliński podjął w drugiej dekadzie XIX wieku próbę przeglądu polskiej pisowni, a następnie przygotował (nie tylko na własny użytek) reformę ortografii. Zdecydował się na taki krok, ponieważ dostrzegł — z jednej strony panujący w tym zakresie chaos, z drugiej zaś — wyrażał nadzieję, że mimo istniejących przyzwyczajęń użytkowników polszczyzny, uda mu się usunąć występujące w naszej pisowni niektóre niekonsekwencje czy błędy. Reformator wyrażał przy tym wielki szacunek dla dotychczasowych kodyfikatorów języka ojczystego (Feliński 1840: I 107). Doceniał przede wszystkim osiągnięcia Onufrego Kopczyńskiego (Kopczyński 1778: 1–104) (przypomnieć należy, że nie wszystkie propozycje księdza pijara uznawał za trafne¹⁵), czego nie omieszczał podkreślić również Wincenty Turski. Feliński pragnął przejrzeć pisownię polską oraz chciał podjąć próbę jej udoskonalenia. Namawiał także do podobnych działań innych pisarzy (Feliński 1840: I 114). Gdy ogłosił *Przyczyny używanej [...] pisowni*, sprowokował tym samym spór (który przypomina Wincenty Turski). Po opublikowaniu pierwszego tomu dzieł Felińskiego krytyczny głos w sprawie sformułowanych tam zaleceń w zakresie ortografii wypowiedział Jan Śniadecki (*Do Redaktora „Pamiętnika Warszawskiego”, z Kruszwicy 21. października roku 1816*) (Szczeropolski [Śniadecki] 1816: 487–504).

Obrony własnych przekonań podjął się gospodarz Osowy m.in. w pracy *Rozmowa w Zaciszczu powodu listu Pana Szczeropolskiego* (Feliński 1840: I 144–152). Dziełko to stanowi ostatnią część dyskusji nad polską pisownią, w szczególności

¹⁴ Na temat wydań dzieł Felińskiego por. uwagi zawarte w pracy — *Bibliografia literatury* 1966: IV 451–456 [hasło: *Feliński Alojzy*]. Szczegółowo utwór ten został omówiony w pracy Patro-Kucab *Ciąg dalszy sporu o „intruza gdańskiego”...* (2014a: 101–111). Na kartach niniejszej rozprawy przypominam jedynie niektóre kwestie dotyczące sporu, który przywołuje w swym wierszu Wincenty Turski.

¹⁵ Na przykład kreskowanie samogłoski „a” (Feliński 1840: I 137–143).

nad „j”, jaka toczyła się pomiędzy Felińskim i Śniadeckim, a którą wspomina w swym wierszu Wincenty Turski. Wołynianin sformułował odpowiedź łączącą formę dialogu z elementami palinodii. Zarzutami, jakie wysuwał w humorystyczny sposób, przy użyciu ironii („Dobrą jest ironia na krnąbrne narowy” — Turski 1825: 58), próbował swoich sił w słownej walce z uwagami autorytetu znad Gopła¹⁶ („krytyka przy jeziorze Gople, / Sączy na Felińskiego cierpkie nieco krople” — Turski 1825: 58). Tym razem Feliński — wyrażając swą odpowiedź w sposób ironiczny — sięgnął po nowe (odmienne niż w *Przyczynach*...) środki perswazji, a dzięki temu znaczenie własnych propozycji ortograficznych jeszcze uwypuklił. Dodajmy, że Feliński za sprawą swych literackich stronników — głównie Wacława i Proboszcza, wyeksponował i ośmieszył błędne myślenie Szczeropolskiego¹⁷.

Ostatecznie gospodarz Osowy z tego sporu wyszedł obronną ręką, bowiem już wkrótce z pozycji autorytetu wypowiedzieli się na temat propozycji kodyfikacyjnych rozwiązań, wysuwanych przez autora *Przyczyn*..., członkowie Towarzystwa Przyjaciół Nauk (*Rozprawy i wnioski* 1830: 161–162), a ortograficzna zasada zaproponowana przez Felińskiego przyjęła się i przetrwała do czasów współczesnych.

Dotychczasowe spostrzeżenia pozwalają nam patrzeć na dramaturga z Polesia w kontekście jego pracy twórczej, nie przynoszą natomiast informacji na temat charakteru gospodarza Osowy, czy też bliżej nie opisują relacji, jakie łączyły poetę z innymi ludźmi. Warto się zatem przyjrzeć tym jeszcze kwestiom.

I tak, Konstanty Piotrowski docenia życzliwe usposobienie Felińskiego, nazywając go przyjacielem (por. przyp. 5) (część czwarta: „Aby w swem sercu nosił z najtkliwszemi rany / Lubego przyjaciela obraz ukochany, / Przyjaciela! którego więcej nie zobaczy;”). Na marginesie przypomnijmy, że poetę z Polesia łączyła wielka zażyłość z Czackim oraz Wyszowskim, a także Konstantym Tyminieckim¹⁸ czy Franciszkiem Skarbkiem Rudzkim.

¹⁶ Już na samym początku użyta przez niego peryfraza „mieszkaniec znad Gopła” z jednej strony maskuje prawdziwe nazwisko Śniadeckiego, z drugiej zaś jednoznacznie do niego się odnosi. Feliński 1817: 383.

¹⁷ Przypomnijmy niektóre z nich: nazwanie Warszawy „siedliskiem odszczepieńców języka” (Feliński 1817: 383) czy uwagi wypowiedziane przez Sąsiada (Wawrzyńca Rozsądnickiego), stronnika Szczeropolskiego: obrzydły z oporu i niechlujstwa literackiego pedantyzm, wykrętarstwo gramatyczne, karbowani i ospowaci pisownicy, gdański bękart (Feliński 1817: 383). Por. też uwagi sformułowane przez Śniadeckiego (Szczeropolski [Śniadecki] 1816: 501).

¹⁸ Formę nazwiska podają za: *Bibliografia literatury* 1970: VI* 381–383 [hasło: *Tyminiecki Konstanty*].

Oprócz Konstantego Piotrowskiego także Wincenty Turski (na marginesie reformatorskich dokonań Felińskiego) pośrednio opisuje osobowość autora *Barbary*... oraz znamienne dla niego cechy charakteru:

Tam krytyka ujęta łagodności zdaniem,
Już nie jest gorzkiej żółci, lecz serca wylaniem.
Uniesionych spórników w nektar zmienia jady,
Kto idzie w piękne wieszczą Wołyńskiego ślady.
Mniemań różność bynajmniej z Kopczyńskim nie drażni,
Ciągłem życia obydwoh wytrwałej przyjaźni. [Wincenty Turski]

Już wiele lat temu Kantecki podkreślał, że porywczosć nie leżała w naturze Felińskiego, dramaturga znamionowała serdeczność i dobrodusznosć, jednak „doznawszy zawodu okazywał się nieugiętym i ze szlachetnym oburzeniem odwracał się na zawsze od tego, co nadużył jego ufności” (Kantecki 1879: I 75)¹⁹.

Turski artykułuje ponadto przyjacielskie więzy łączące Felińskiego z ludźmi ówczesnej Warszawy²⁰ (wskazuje na Kopczyńskiego), z którym Wołynianin osobiście zetknął się początkowo w Warszawie, w salonie marszałka sejmu, Stanisława Małachowskiego, następnie po powstaniu kościuszkowskim w Dzikowie, majątku Tarnowskich (Ratajczakowa 1996: 175).

Autor wiersza *Do cieniów*... nie ustaje w komentowaniu prywatnej sfery życia Felińskiego. W kolejnych wersach pisze:

Mamże ku Wołyniowi zwrócić moją mowę?
Chcąc uczcić Felińskiego drugą czi połowę?
Już Ciebie zadość wielbi Graffa Olizara,
We wszelkim swoim względzie szlachetna ofiara.
Felińska? twych zaszczytów nie będę tu głosić,
Nad pochwałą i losy umiesz siebie wznosić.
Dość było Felińskiego zostać lubą żoną:
By Matkę płodów zacnych z uczczeniem wielbiono. [Wincenty Turski]

Wincenty Turski co prawda bliżej nie charakteryzuje Józefy Omiecińskiej (żony poety)²¹, gdyż za zaszczyt dla niej uznaje małżeństwo z tłumaczem *Ziemiańska* oraz posiadanie przez nich wspólnego potomstwa. Można zatem uważać, że przywołanie jej postaci uzupełnia obraz dramaturga o portret człowieka (członka kochającej i szanującej się rodziny), ale także pozwala zestawić panią Józefę z Gustawem Olizarem (marszałkiem guberni kijowskiej), który:

¹⁹ Jako uprzejmego, rozsądnego i niekonfliktowego człowieka zapamiętała dramaturga także jego bratowa — Ewa Felińska (1858: I 208).

²⁰ Szerzej na ten temat piszą m.in. Hoffmanowa (1875: VI 382–392) oraz Bar (1948: 408–410).

²¹ Józefę Felińską wspomina bratowa poety, Ewa Felińska (1858: I 203–204).

zaopiekował się majątkiem i rękopisami, tymi „drogimi skarbami ojczyzny” jako „Polak, Wołynianin i uczeń Czackiego”, odpowiadając w ten sposób na wyrażone przed laty obawy autora: „wszystko mrze wkoło mnie, co ze mną żyło; kto wie... Edycja pośmiertna! Zajmie się moimi szpargałami kto? i jak? Wreszcie cóż mi z tego? nawet moim dzieciom? (do Rudzkiego, 19 kwietnia 1815). (Ratajczakowa 1996: 185)

Olizar wspólnie z Józefą Felińską przygotował zbiorowe wydanie dzieł autora *Barbary Radziwiłłówny* (Feliński 1821: II), wznosząc dramaturgowi pomnik „trwalszy od spizu” i granitu²².

Na podkreślenie zasługuje także fakt, że omawiani na kartach rozprawy poeci — autorzy laudacji Felińskiego — z jednej strony wyraźnie artykułują także żal spowodowany utratą artysty:

O Polsko! żalów twoich zwiększa się przyczyna.
Otoś wiernego utraciła Syna! [Konstanty Piotrowski]
O Poeto wyborny, szlachetny i miły! —
Czemuż Ci dłużej Nieba żyć nie pozwoliły. [Zaborowski]

Serce ulega pod żalu uciskiem,
O! losie wszystkoż będzie tym igrzyskiem?

Wszystkoż dla cię okrutny, swoje prawa traci?
Niczemże są stracone przyszłości nadzieje;
Żal Ojczyzny, rodaków, przyjaciół i braci?
Dla twegoż urojenia dziś każdy lży leje? [Szadbey]

Znosimy Alojzy! cios zgubny za ciosem:
Kiedyż bydź poprzestanie los nasz srogim losem?
Uczucia żalów z serca wydobyte głębi,
Co ich nawet lat późnych zamróż nie oziębi. [Wincenty Turcki]

Z drugiej zaś wyrażają nadzieję na wieczną obecność Felińskiego pośród narodu, którą zapewnią artyście jego dzieła (te nie podlegają zniszczeniu i stanowią rodzaj poetyckiego testamentu):

Ale przestańmy lży ronić,
Przestańmy chwiać się pod tym wielkim ciosem,
Czas cnocie, xsięgę nagrody odsłonić;
Czas cieszyć chwały odgłosem. [Konstanty Piotrowski]

²² Por. na ten temat uwagi Wyszkwoskiego (1821: 125). O wspólnej pracy Olizara i Józefy Felińskiej nad zebraniem i wydaniem spuścizny po autorze *Barbary...* pisze także Wojciech Piotrowski (2004: 335–336; 2005: 159).

Ale nie: stałość osuszy powieki,
 Niech ciało słabe, niszczy twa potęga,
 Kto sławą świetną wieczności dosięga,
 Ten uszedł losu, ten żyje na wieki. [Szadbey]

A Męża jeniusza relikwijnę szczątki,
 Uwiecznią dla nas drogie Was dwojga pamiątki.
 [.....]

Przyjmcie tu w należytej wartości ich cenie,
 Jak mój hódł wam oddany Felińskiego cienie;
 Duch to wasz smutne życia rozwesela chwile,
 I mimo nudów wieku dni me spędza mile. [Wincenty Turski]

Laudacje, z racji swojego charakteru, tworzone są przecież po śmierci chwalonej osoby, zawierają zatem elementy konsolacyjne. Nie można podważyć prawdy, że ludzki los cechuje znikomość i skończoność, ale w przypadku osób pokroju Felińskiego, piękne czyny i twórcze dokonania zapewnią poecie pamięć kolejnych pokoleń. Tym samym śmierć w wymiarze fizycznym pokonuje sława, dobre imię, jakie pozostaje po człowieku, który odszedł.

Zdaniem poetów przybliżających sylwetkę twórcy z Polesia, translator *Wirginii* właściwie wypełnił swoje zadanie, odcisnął znaczące piętno w dziejach polskiej literatury. Jednak przedwczesna śmierć przerwała życie tak dobrze rozwijającego się poety. Nagłe odejście twórcy sprawiło, że żyjący pograżyli się w żałobie, a ponadto został naruszony powszechny ład natury. Jednak biologiczna śmierć nie unicestwiła możliwości trwania Felińskiego pośród narodu, który pozostawił. Obecność dramaturga będzie możliwa za sprawą jego twórczości, dzięki niej Wołynianin przetrwa w pamięci żywych, niejako uobecni się w niej²³.

We wszystkich omawianych tu wierszach poeci oceniają niepospolite dokonania zmarłego. Elementy żałobnej refleksji zostają zepchnięte na margines, przy jednoczesnym wyeksponowaniu komponentów laudacyjnych. Należy także podkreślić, że piewcy Felińskiego sporadycznie (poza Konstantym Piotrowskim) sięgają po oprawę mitologiczną, która dotychczas uplastyczniała wypowiedź. Stawiają oni przede wszystkim na pojęciową doskonałość prowadzonego wywodu, by w ten sposób wyrazić dumę z dokonań translatora *Wirginii*. Wszystkie wiersze mieszczą się ponadto w kategorii oświeceniowej dydaktycznej aprobaty, jako instrumentu kształtującego osobowe wzory, inspirującego pozytywnie waloryzowane zachowania społeczne (Wolska 2013: 176), a zatem za sprawą przywołanych na kartach rozprawy laudacji otrzymujemy szlachetny wzorzec

²³ Na temat idei, zgodnie z którą pismo i utwór literacki umożliwiają inną niż biologiczna obecność ludzi fizycznie nieobecnych por. uwagi Domańskiego (2002).

korrespondujący z nowym sposobem pojmowania bohaterstwa (por. Mazurkowska 2008: 148). Zmarły zasługiwał na pochwałę, bowiem swoim życiem reprezentował właściwy przykład postępowania. Felińskiego ceniono przede wszystkim jako autora tragedii, ale należy pamiętać, że uważano go za najlepszego poetę Wołynia, artystę, który swoją opieką otaczał przyszłych adeptów poetyckiego rzemiosła.

BIBLIOGRAFIA

- Bachórz Józef.** 2005. *Krzemieńskie wzruszenia Józefa Korzeniowskiego*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2005. S. 99–112.
- Bar Adam.** 1948. *Feliński Alojzy*. W: *Polski słownik biograficzny*. Red. Władysław Konopczyński. T. 6: *Dunin Rodryg–Firlej Henryk*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności. S. 408–410.
- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. 1966. T. 4: *Oświecenie, A–H*. Red. Elżbieta Aleksandrowska z zespołem. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. [Hasło:] *Feliński Alojzy*. S. 451–456.
- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. 1967. T. 5: *Oświecenie, I–O*. Red. Elżbieta Aleksandrowska z zespołem. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. [Hasło:] *Koźmian Kajetan*. S. 172–183.
- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. 1970. T. 6*: *Oświecenie, P–Ż*. Red. Elżbieta Aleksandrowska z zespołem. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. [Hasło:] *Turski Wincenty*. S. 375–377.
- Czwornóg-Jadcak Barbara.** 1996. *Tymon Zaborowski*. W: *Pisarze polskiego Oświecenia*. Red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. T. 3. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. S. 639–652.
- Danilewicz Maria.** 1931. *Życie literackie Krzemieńca w latach 1813–1816*, „Rocznik Wołyński” 1931, t. 2. S. 128–148.
- Danilewicz Maria.** 1933. *Tymon Zaborowski. Życie i twórczość (1799–1828)*. Warszawa: wydane z zasilku Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.
- Danilewicz Maria.** 1934. *Towarzystwo Uczniów Liceum Wołyńskiego ćwiczących się w porządnym mówieniu i pisaniu (1818–1823)*. „Rocznik Wołyński” 1931, t. 2. S. 297–332.
- Danilewicz Maria.** 1960. *Pierścień Herkulanum i płaszcz pokutnicy. Szkice literackie*. Londyn: B. Świderski.
- Doktor Roman.** 1999. *Polska elegia oświeceniowa. Dzieje i model gatunku 1740–1822*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Domański Juliusz.** 2002. *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*. Kęty: Wydawnictwo „Antyk”.
- Felińska Ewa.** 1858. *Pamiętniki z życia*. T. 1, seria 2. Wilno: J. Zawadzki.
- Feliński Alojzy.** 1809. [Przemówienie wygłoszone podczas Sesji Towarzystwa Królewsko-Warszawskiego dn. 18 września]. „Gazeta Warszawska” 1809, nr 83. S. 1531.
- Feliński Alojzy.** 1817. *Rozmowa w Zaciszy z powodu listu Pana Szczeropolskiego*. „Pamiętnik Warszawski, czyli Dziennik Nauk i Umiejętności” 1817, t. 7. S. 381–398.
- Feliński Alojzy.** 1821. *Pisma własne i przekładania wierszem*. T. 2. Warszawa: [s.n.].
- Feliński Alojzy.** 1840. *Dzieła*. T. 1–2. Wyd. nowe. Wrocław: Z. Schletter. *Przyczyny używanej przeze mnie pisowni*. T. 1. S. 103–191.

- Golański Filip Neriusz.** 1993. *O wymowie i poezji*. W: *Oświeceni o literaturze*. Cz. 1: *Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*. Oprac. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. S. 221–355.
- Gruchała Janusz S.** 1997. *Lukasz Górnicki — „Dworzanin polski”*. W: *Lektury polonistyczne. Średniowiecze — Renesans — Barok*. Red. Andrzej Borowski, Janusz S. Gruchała. T. 1. Kraków: Universitas. S. 103–129.
- Guzek Andrzej Krzysztof.** 2004. *Krzemieńskie pół roku Alojzego Felińskiego*. W: *Krzemieńskie Ateny Juliusza Słowackiego*. Red. Stanisław Makowski. Warszawa: Biblioteka Narodowa, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. S. 200–211.
- Hoffmanowa z Tańskich Klementyna.** 1875. *Dzieła*. Red. Narcyza Żmichowska. T. 6. Wyd. nowe. Warszawa: nakł. Spółki Wydawniczej Księgarzy. *Alojzy Feliński*. S. 382–415.
- Jabłońska-Deptuła Ewa.** 1980. *Z problematyki ideologii i życia religijnego*. W: *Duchowieństwo a powstanie listopadowe*. Red. Władysław Rostocki, Jan Skarbek, Jan Ziółek, Lublin: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL. S. 29–78.
- Kantecki Klemens.** 1879. *Dwaj krzemieńczanie*. T. 1: *Alojzy Feliński*. Lwów: Gubrynowicz i Schmidt. S. 1–157.
- Karpiński Franciszek.** 1993. *O wymowie w prozie albo w wierszu*. W: *Oświeceni o literaturze*. Cz. 1: *Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*. Oprac. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. S. 197–219.
- Kopaliński Władysław.** 1991. *Słownik symboli*. Wyd. 2. Warszawa: Wiedza Powszechna. [Hasło:] *Cień*. S. 46–48.
- Kopczyński Onufry.** 1778. *Gramatyka dla szkół narodowych na klasę pierwszą*. Warszawa: Drukarnia OO. Pijarów.
- Kopytko Szymon.** 1909. *Stosunek „Wirginii” Felińskiego do „Wirginii” Alfierego*. Brody: drukiem Feliksa Westa.
- Korzeniowski Józef.** 1829. *Kurs poezji*. Warszawa: N. Glücksberg.
- Krzemieńskie Ateny Juliusza Słowackiego*. 2004. Red. Stanisław Makowski. Warszawa: Biblioteka Narodowa, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza.
- Kostkiewiczowa Teresa.** 1996. *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*. Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej.
- Maternia Joanna.** 2002. *Tymon Zaborowski: poeta romantycznego przelomu*. Prom. Piotr Żbikowski. Uniwersytet Rzeszowski. Wydział Filologiczny. Instytut Filologii Polskiej. Rzeszów 2002. K. 396. Niepublikowana rozprawa doktorska.
- Mazurkowa Bożena.** 1989. *Twórcy oświeceniowych dedykacji wobec problemu panegiryzmu*. W: *Szkice o dawnej książce polskiej*. Red. Renarda Ociecek. Katowice: Uniwersytet Śląski. S. 72–100.
- Mazurkowa Bożena.** 2008. *Na ziemskich i niebieskich szlakach. Studia o poezji Franciszka Zabłockiego i Franciszka Dionizego Książczaka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Nesteruk Małgorzata, Rejman Zofia.** 2002. *Wstęp*. Do: Jan Paweł Woronicz. *Pisma wybrane*. Oprac. Małgorzata Nesteruk, Zofia Rejman. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Biblioteka Narodowa, seria I, nr 299. S. V–LXXXIV.
- Patro-Kucab Magdalena.** 2013. *Ritoričništ’ pohoronnih promov i posmertnih spogad’ (na prikladu panegirikiu, prisváenih Aloiziu Felínskomu)*. „Stil’ i tekst” 2013, выпуск 14. S. 119–128.
- Patro-Kucab Magdalena.** 2014a. *ciąg dalszy sporu o „intruza gdańskiego”, czyli Alojzy Feliński ripostuje Janowi Śniadeckiemu („Rozmowa w Zaciszy z powodu listu Pana Szczepolskiego”)*. W: *Kultura mówienia dawniej i dziś*. Red. Małgorzata Kulakowska, Agnieszka Myszka. Rzeszów 2014. S. 101–111.

- Patro-Kucab Magdalena.** 2014b. *Poetyckie sylwetki-wspomnienia upamiętniające literacką działalność Alojzego Felińskiego (na przykładzie wierszy zamieszczonych w dziewiętnastowiecznej prasie)*. W: *Wiśnik Lwowskiego uniwersytetu*. Red. Mikołaj Żitariuk. Lwów: Wydawnictwo Narodowego Uniwersytetu we Lwowie im. Iwana Franki. Wypusk 39, Seria Żurnalistyka. S. 79–91²⁴.
- Piotrowski Konstanty.** 1820a. *Oda na śmierć Alojzego Felińskiego*. Krzemieniec: Drukarnia Natana Glücksberga Księgarza i Typografa Liceum Wołyńskiego.
- Piotrowski Konstanty.** 1820b. *Oda na śmierć Alojzego Felińskiego*. „Wanda” 1820, t. 1. S. 241–246.
- Piotrowski Wojciech.** 1999. *Konstanty Piotrowski — spóźniony klasyk*. W: *Na przełomie Oświecenia i romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*. Red. Piotr Żbikowski. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej. S. 187–206.
- Piotrowski Wojciech.** 2004. *Gustaw Olizar (1798–1865)*. W: *Krzemieniec. Ateny Juliusza Słowackiego*. Red. Stanisław Makowski. Warszawa: Biblioteka Narodowa, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. S. 334–344.
- Piotrowski Wojciech.** 2005. *Życie umysłowe Krzemieńca 1805–1832*. Piotrków Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie.
- Pismo Święte. Stary i Nowy Testament w przekładzie z języków oryginalnych*. 2007. Red. Michał Peter, Marian Wolniewicz. Poznań: Księgarnia św. Wojciecha. *Mądrość Syracha* 38, 16. S. 990.
- Platt Dobrosława.** 1992. *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Podgórski Wojciech Jerzy.** 1988. *Stefan Witwicki. Zarys monograficzny*. T. 1–2. Warszawa: Instytut Kształcenia Nauczycieli.
- Przybylski Ryszard.** 2003. *Krzemieniec: opowieść o rozsądku zwyciężonych*. Warszawa: „Sic!”
- Pusz Wiesław.** 1979. „Nowy Parnas” przedromantycznej Warszawy. Bruno Kiciński i grono jego współpracowników. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pusz Wiesław.** 1993. *Literatura późnego oświecenia — rejestr zadań*. „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2. S. 167–173.
- Ratajczakowa Dobrochna.** 1996. *Alojzy Feliński (1771–1820)*. W: *Pisarze polskiego Oświecenia*. Red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. T. 3. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. S. 173–198.
- Rolle Michał.** 1923. *Ateny wołyńskie. Szkic z dziejów oświaty w Polsce*. Wyd. 2 popr. i uzup. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rozprawy i wnioski o ortografię polskiej przez Deputacją od Królewskiego Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk wyznaczoną* (1830). Warszawa: J. Węcki.
- Sowiński Jan.** 1820. *Mowa po wprowadzeniu do kościoła Licealnego zwłok śp. Alojzego Felińskiego, miana dnia 15. lutego 1820 r. w Krzemieńcu*. „Pszczola Polska” 1820, t. 1. S. 330–331.
- Stankiewicz-Kopeć Monika.** 2009. *Pomiędzy klasycyzacją a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca, Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Szadbey Grzegorz Ignacy.** 1820. *Elegia na śmierć Alojzego Felińskiego*. „Rozmaitości” 1820, dodatek „Gazety Lwowskiej”, nr 47. S. 185.
- Szczeropolski Z. [Śniadecki Jan]**. 1816. *Do Redaktora „Pamiętnika Warszawskiego”*. „Pamiętnik Warszawski, czyli Dziennik Nauk i Umiejętności” 1816, t. 6. S. 487–504.
- „Szkoła ukraińska” w romantyzmie polskim. *Szkice polsko-ukraińskie*. 2012. Red. Stanisław Makowski, Urszula Makowska, Małgorzata Nesteruk. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

²⁴ Oryginalny zapis: *Wiśnik Львівського університету*. Red. М. Житарюк. Серія Журналістика. 2014. Випуск 39.

- Szmyt Andrzej.** 2009. *Gimnazjum i Liceum Wołyńskie w Krzemieńcu w systemie oświaty Wileńskiego Okręgu Naukowego w latach 1805–1833*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.
- Szykowski Marian.** 1950. *Wstęp*. Do: Alojzy Feliński. *Barbara Radziwiłłówna. Tragedia w pięciu aktach*. Wstępem i objaśnieniami opatrzył Marian Szykowski. Wyd. 6. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 1–26.
- Śreniowska Krystyna.** 1973. *Kościuszko bohater narodowy*. Warszawa: PWN.
- Turski Wincenty.** 1825. *Do cieniów Alojzego Felińskiego*. „Weteran Poznański” 1825, nr 1. S. 57–61.
- Wolska Barbara.** 2013. *Poezja pochwalna i panegiryczna Adama Naruszewicza. Pochwały osobistości publicznych i osób prywatnych*. W: *Panegiryk jako element życia literackiego doby staropolskiej i oświeceniowej*. Red. Monika Sulejwicz-Nowicka, Zbigniew Gruszka. Wstęp Maria Wichowa. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. S. 165–206.
- Wójcicki Kazimierz Władysław.** 1851. *Życiorysy znakomitych ludzi wstawionych w różnych zawodach ozdobione rycinami*. T. 2, z. 1. Warszawa: J. Bernstein. [Hasło:] *Alojzy Feliński*. S. 23–37.
- Wyszkowski Michał.** 1821. *Przymówienie się Referendarza Stanu Michała Wyszkowskiego na posiedzeniu publicznem dnia 3 Maja 1820 r. przed rozpoczęciem czytania przez Niego wyimków z „Poezyi” zmarłego niedawno Kolegi Alojzego Felińskiego*. „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1821, t. 14. S. 124–127.
- Zaborowski Tymon.** 1936. *Pisma zebrane*. Oprac. Maria Danilewicz. Warszawa: Wydawnictwo Gabinetu Filologicznego Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. *Westchnienie Podolanina, mieszkańca gór miodoborskich, po śmierci Alojzego Felińskiego*. S. 527.
- Zięba Andrzej A.** 2014. *Biogram Grzegorza Ignacego Szadbeya*. W: *Portrety polskich Ormian*. Kalendarz na 2014 rok. Oprac. Monika Agopsowicz, projekt graficzny Elżbieta Łysakowska, przygotowane ilustracji do druku Monika Sutryk, red. tekstów Zofia Jurkowlaniec, tłum. biogramów na język ormiański Edgar Broyan i Sjune Nersisjan, tłumaczenie na język ormiański informacji o Fundacji: Piruza Mnacakanian. Warszawa: Fundacja Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich.
- Znamirowska Janina.** 1930. *Liryka powstania listopadowego*. Warszawa: wydane z zasilku Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Skład Główny w Kasie im. Mianowskiego. Pałac Staszica.
- Żbikowski Piotr.** 1999. *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*. Wyd. 2 uzup. i popr. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Żbikowski Piotr.** 2007. *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*. Wrocław: Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

Magdalena Patro-Kucab

"KRZEMIENIECKIE SMUTKI" — POETIC REACTIONS
TO THE DEATH OF ALOJZY FELIŃSKI

(summary)

The article addresses issues pertaining to the laudatory works. The author is interested in the manner the nineteenth-century poets looked at the figure of Alojzy Feliński — a poet, reformer, husband, father and friend, and thus, the manner they perceived him both in the public and private sphere. The following poems have been adopted as the basis for considerations: Konstanty Piotrkowski's *Oda na śmierć Alojzego Felińskiego*, Wincenty Turski's *Do cieniów Alojzego Felińskiego*, Tymon Zaborowski's *Westchnienie Podolanina, mieszkańca gór miodoborskich, po śmierci Alojzego Felińskiego*, and Grzegorz Ignacy Szadbeja's *Elegia na śmierć Felińskiego*. The conducted analysis and interpretation are intended not only to depict the portrait of Feliński as presented by the nineteenth-century poets, but also became an attempt to contain the discussed works in the sphere of a new type of laudatory poems. For we obtain an example of a noble model corresponding with the new manner of understanding the artist and the citizen that has contributed to the national culture and education. The authors of the poems, faithful to the classic or sentimental trend, emphasize the qualities of Feliński (diligence, talent, pragmatism and service to society), that are worthy of public praise. The primary purpose of the undertaken considerations is to demonstrate the changes occurring in the field of poetics and rhetoric of laudatory works, which are a kind of poetic tribute within the category of didactic approval of the Enlightenment period, as an instrument forming personal models and inspiring positively valorized social behaviors.

KEYWORDS

new type of laudatory poems; noble model; qualities worthy of public praise; inspiring positively valorized social behaviors

Jolanta Kowal

TRADYCJA OŚWIECENIA STANISŁAWOWSKIEGO NA ŁAMACH „DZIENNIKA WILEŃSKIEGO” Z LAT 1815–1830

SŁOWA KLUCZOWE

Adam Naruszewicz; „Dziennik Wileński”; Franciszek Karpiński; Ignacy Krasicki; Stanisław Trembecki; Ludwik Kropiński; klasycyzm; oświecenie stanisławowskie; sentymentalizm; tradycja literacka

Dla Polaków natura obfita bez miary,
W jednym wielu poetów rzadkie łączy dary,
Tak Kropiński w zawodzie swej szlachetnej pracy,
Pisze razem jak Sofokl, Wirgil i Horacy,
Tu Naruszewicz sławie niesie polskie dzieje,
Tu świetny rymy swemi Niemcewicz jaśniej,
Krasicki co jest pierwszym w wierszopisów rządzie,
Mało ma sobie równych, wyższych mieć nie będzie,
Tu inni ich współcześni, których wieczna sława,
Uświetniła nieszczęsne berło Stanisława.

F.J. Malikowska¹

Literatura na łamach „Dziennika Wileńskiego” — mającego status „czasopisma uczonego” — od samego początku zajmowała ważne miejsce. Redaktorzy periodyku (m.in. Jan i Jędrzej Śniadeccy, Filip Nereusz Golański, Leon Borowski,

Jolanta Kowal — dr, Zakład Literatury Staropolskiej i Polskiego Oświecenia, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Rzeszowski, ul. Rejtana 16c; 35-959 Rzeszów; e-mail: konkret73@wp.pl

¹ F.J. Malikowska, *Do mego stolika, na którym zwykle pisuję*, „Dziennik Wileński” 1820, t. III, nr 4, s. 427. Dalej: tytuł czasopisma oznaczano skrótem DzW, numer tomu podając cyfrą rzymską, zeszytu — arabską; natomiast serie „Literatura Nadobna” oraz „Historia i Literatura” oznaczano odpowiednio skrótami: LN oraz HiL.

Ernest Grodeck, Kazimierz Kontrym), rekrutujący się ze środowiska Uniwersytetu Wileńskiego, to wychowankowie „wieku światła”. Będąc spadkobiercami oświeceniowych ideałów estetycznych, wysoko cenili dorobek literacki swoich bezpośrednich poprzedników. Preferencje te są doskonale widoczne w zawartości literackiej „Dziennika...”, hołdującego bardzo wyraźnie przede wszystkim gustom klasycyzmu i sentymentalizmu. Spośród twórców stanisławowskich największą popularnością na jego łamach cieszył się niewątpliwie Stanisław Trembecki. Napotykać tu również na utwory Ignacego Krasickiego, Franciszka Karpińskiego czy Ludwika Kropińskiego. Ponadto, interesujący nas periodyk niejednokrotnie anonsował pierwodruki bądź wznowienia dzieł literatów reprezentujących formację oświeceniową.

Szukając na łamach „Dziennika Wileńskiego” śladów obecności osiemnastowiecznej tradycji oświeceniowej, rozpocząć należy od przedstawicielki epoki przedstanisławowskiej — Elżbiety Drużbackiej. We wrześniowym numerze „Dziennika...” z roku 1816 pojawiło się omówienie wybranych liryków jej autorstwa, pochodzących z manuskryptu, którego posiadaczem był ks. Mamert Herburt. Rękopis ten przekazał do Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego, ale wcześniej udostępnił go redakcji periodyku. W uwagach wprowadzających do zasadniczej części prezentującej materię tychże wierszy podkreślano, iż „w epoce odradzających się u nas nauk i gustu, w połowie zeszłego wieku, Elżbieta Drużbacka niezaprzeczona na parnacie polskim trzymała pierwszeństwo, a nawet i w każdym czasie będą szacowane jej dzieła wiele wybornych i całkiem gustownych poezji zawierające” (*Poezje niedrukowane Drużbackiej*, DzW 1816: III, 21, 177)². Wspomniane zostały przy tym również zasługi Józefa Andrzeja Załuskiego, którego staraniem część jej spuścizny (współ z dorobkiem innych autorów)

² Nazwisko Elżbiety Drużbackiej przywołane też zostało na łamach „Dziennika...” w anonimowym artykule pt. *Myśli o edukacji kobiet*, w którym autor wyraża ubolewanie, iż w Polsce brak w zasadzie kobiet (poza autorką *Opisania czterech części roku*), które paralyby się piórem:

„Przezierając historię literatury polskiej, nie raz zastanawiamy się, dlaczego Polska, prócz Elżbiety Drużbackiej, nie liczy więcej twórczych w płci żeńskiej geniuszów; kiedy Francja poszczycza się sławną panią de la Fayette, wzorową Panią Sevigné, niespracowaną Panią Genlis, wyborną Panią Staël. — Wymówione są kobiety, które w ubogiej pomieszczonej doli, nie mogą się oddać ulubionemu w literaturze przedmiotowi, przymuszone iść za przeznaczeniem losu, który je w odmiennym stanie zatrudnia, ale damy mające dwoistą dostatków i talentów sposobność, czujące w sobie ogniste pochopy twórczego geniuszu, czemużby nie miały bawić się z Muzami tak zgodnymi z tkliwością ich serca, z żywością imaginacji i wyniosłością delikatnych ich uczuć? Za co nie mają czas wolny, użytecznym poświęcić uwagom, a pisząc w materiałach interesujących kraj własny, zarabiać na chlubę u współczesnych i na chwałę u potomnych!!!” (*Myśli o edukacji kobiet*. Pismo przysłane z Nowogródka, DzW 1816: III, 13, 46–47).

ujrzała światło dzienne w 1752 roku³. Omawiany w „Dzienniku...” manuskrypt, którym dysponował Herburt (przejął go po swoim ojcu), nosił tytuł: *Zebranie wierszów moich w różnych materiach, a przepisane dla zabawy dobrych przyjaciół w Rzemieniu r. 1754*. Na końcu znajdował się własnoręczny podpis autorki z dopiskiem: „Jegomości Panu Józefowi Jakubowskiemu te moje własne kompozycje dla zabawy daruję: przepisane są przez Imć Pana Dulskiego: są niektóre errory, ten winien, co przepisywał” (DzW 1816: III, 21, 178). Następnie redakcja zamieściła *Krótkie zebranie materii wierszów w Herburtowskim manuskrypcie Drużbackiej zawartych oraz wyjątki z nich* (DzW 1816: III, 21, 179–185). Wymienione zostały (część z nich ogólnie też omówiono) następujące wiersze ze wspomnianego rękopisu: 1) *Jabłoń złota w hesperyjskim osadzona ogrodzie, wolny przystęp do siebie dająca* („Wiersz ten jeden z najcelniejszych ze względu myśli i języka poetyckiego, Jabłonowskich i Leszczyńskich familie z dworem francuskim spokrewnione wysławia, lecz potrzebuje koniecznie adnotacji o szczegółach tych familii, żeby się czytelnikom niektóre myśli trudne do rozwiązania nie wydawały. Bez czego się i drugie panegiryczne wiersze Drużbackiej obejść nie mogą”, DzW 1816: III, 21, 179); 2) *Strzeniawa szczęśliwym płynąca duktem, upodobany znalazłszy port, pod znakiem czarnego Orła, kres swój tam zamierzyła i już dalej ciągnąć nie zamysła* („przewyborne epitalamium na zaślubienie księżniczki, jak się zdaje, Lubomirskiej, z ksiądzem Radziwiłłem”, DzW 1816: III, 21, 180); 3) *Na wiązanie Jaśnie Wielmożnej Jejmości Pani Izabelli z Poniatowskich Branickiej wojewodzinie krakowskiej hetmanowej wielkiej koronnej* („wiersz ten najwięcej objaśnień potrzebuje”, DzW 1816: III, 21, 180); 4) *Weturya Rzymianka do Polski wprowadzona, sławna wychowaniem familii książęcej, imię Weturyi zamieniająca w Grocholską*; 5) *Z przypowieści Salomonowych w rozdziale trzydziestym pierwszym*; 6) *Szczęśliwy a niestateczny amant, od Bellony boginy i od Nimfy zakochany, to jest hetmanowej i księżny marszałkowej*; 7) *Czyste i godziwe amory, żadnej nie podpadające krytyce pewnej nimfy, z jaśnie oświeconym mniejszym luminarzem, przed Klityą teje nimfy służą ukryte, a po tym wyjawione*; 8) *Klemens łaskami w Mościckach słynący i tam zjawiony dnia 28 listopada 1753*; 9) *Memoriał unukowi mojemu Panu Józefowi Wiesiołowskiemu*; 10) *Kontrakty Mościckie*; 11) *Zawód nie mały na lwowskich kontraktach*; 12) *Portret Hipokrytów*; 13) *Lais dama koryncka*; 14) *Pożegnanie Ulisesa z synem małym Telemakiem*; 15) *Ofiara Bogu z sześciorga unucząt moich zmarłych*; 16) „W 6wierszowych strofach 109ciu najpiękniejszą i najtkliwszą poezją opisała autorka smutne wypadki nieszczęśliwego małżeństwa Cefala i Prokrydy, pod tytułem: *Fikcja poetyczna. Zorza poranna*

³ Por. *Zbiór rymów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych...*, zebrany i do druku podany przez J.Z.R.K.O.W. etc. (J.A. Załuskiego), Warszawa 1752 oraz *Zebranie Rymów przez Wierszopisów Żyjących lub Naszego Wieku Zesłych Pisanych*, t. 1, Warszawa 1752.

rodzaju białogłowskiego narobiwszy plotek, między wiernie kochającym się małżeństwem, w niedowiarstwo ich w miłości wprowadziła i do zguby oboje przywiodła”.

Następnie w całości przedrukowane zostały dwa spośród wymienionych powyżej tekstów, to jest: *Memoriał wnukowi mojemu Panu Józefowi Wiesiołowskiemu* (DzW 1816: III, 21, 185–188) oraz *Pożegnanie Ulissesa z synem małym Telemakiem* (DzW 1816: III, 21, 188–191).

Całość zaprezentowanej publikacji opatrzona została nadrzędnym, pochodzącym od redakcji tytułem *Poezje niedrukowane Drużbackiej*, co było jednak sformułowaniem niezbyt fortunnym. Wiadomo bowiem, że część spośród wymienionych wierszy była już wcześniej publikowana⁴.

Interesujący nas „Dziennik Wileński” odegrał, jak już wspomnieliśmy, ważną rolę w popularyzacji dorobku Stanisława Trembeckiego. Żadnemu innemu twórcy doby stanisławowskiej nie poświęcono tyle miejsca i uwagi, zarówno w pierwszym, jak i w drugim okresie ukazywania się pisma, co znakomitemu autorowi *Sofijówki*, która — przypomnijmy — opublikowana została właśnie na łamach tegoż dziennika w roku 1806⁵.

Już po śmierci Trembeckiego (1812) redakcja wznowionego wileńskiego periodyku, zamieściła w numerze drugim z 1815 roku *Kilka szczegółów o życiu i dziełach Stanisława Trembeckiego* wraz z wyjątkami z listów Michała Konarskiego do Józefa Zawadzkiego (DzW 1815: I, 2, 118–126)⁶. Artykuł daje odpowiedź na pytanie o przyczyny tego szczególnego zainteresowania osobą i twórczością królewskiego szambelana:

Żył długo i pisał wiele; lecz niezmiernie mało i obcowania i pism swoich, innym pozwalał. W podeszłym wieku i w starości, z niewielu przestawał osobami, rzadko w większych znajdował się zgromadzeniach, a pisma jego przypadkowe lub z okoliczności, i to zazwyczaj w rękopisach i pod cudzym częstokroć imieniem, ledwo się przedzierały do powszechniejszej cokolwiek wiadomości. Dlatego Dmochowski przyzwoiłą okazując troskliwość, aby płody tak pięknego dowcipu nie zaginęły, te z nich w swoim „Pamiętniku” umieszczał, które drukowanymi nie były, a w rękopisach rozrzucone,

⁴ W „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” swój pierwodruk miały, na przykład: *Pożegnanie Ulissesa z synem małym Telemakiem* (ZPiP 1776, t. XIII, cz. 2, s. 348–351; wersja ta, licząca 10 strof, różni się nieco od opublikowanej w „Dzienniku...”, która zawiera ich 11), *Lais* (ZPiP 1776: XIII, 2, 351–353), *Cefal i Prokris* (ZPiP 1776: XIII, 2, 354–389).

⁵ *Zofiówka przez Stanisława Trembeckiego w sposobie topograficznym opisana*, DzW 1806 (maj), s. 194–211. Więcej na temat tej publikacji w: Kowal 2013: 82–97.

⁶ Artykułem tym posiłkowano się później wielokrotnie, przy kolejnych wydaniach utworów Trembeckiego, choć bez odwoływania się do pierwotnej lokalizacji z „Dziennika...”. Sytuacja taka miała, na przykład, miejsce w przypadku warszawskiej edycji *Poezji Stanisława Trembeckiego* (1819). We wstępie zamieszczono krótki biogram (*Życie Stanisława Trembeckiego*) powielający informacje zawarte w publikacji z wileńskiego periodyku. Nie byłoby w tym nic złego — zwracał uwagę recenzent „Tygodnika Wileńskiego” — gdyby wydawcy podali źródło, z którego korzystali (por. „Tygodnik Wileński” 1820, t. 9, nr 154, s. 25).

wynalezionymi być mogły. Idąc za tym przykładem, co możemy dostać z poezji Trembeckiego, i o czym mniemamy, że nigdy drukowanym nie było, umieszczamy to w naszym „Dzienniku”, sądząc być powszechną powinnością każdego, przykładać się wedle możliwości, do zachowania od zguby dzieł tak szacownych. (DzW 1815: I, 2, 118–119)

W myśl tych popularyzatorskich założeń, w drugim okresie ukazywania się czasopisma opublikowanych zostało na jego łamach czternaście utworów lirycznych, których autorstwo przypisano Trembeckiemu. Dodajmy od razu, że cztery spośród nich zyskały błędną atrybucję, co zresztą, w przypadku tego rozproszonego dorobku, zdarzało się podówczas bardzo często.

W roku 1815 ogłoszone zostały w „Dzienniku...”: *Kupido. Anakreontyk* (DzW 1815: I, 1, 40)⁷; *Do panny Tekli* (DzW 1815: I, 1, 40–41)⁸, *Do J. P... M... mieszkającego na wsi* (DzW 1815: I, 2, 126–130), w późniejszych edycjach książkowych noszący tytuł: *Do Wojciecha Miera bawiącego na wsi około 1790 r., Na powrót Króla Jegomości z Wiszniewca, dóbr J.W. Mniszcha, Marszałka Wielkiego Koronnego, 8 grudnia 1781 roku* (DzW 1815: I, 5, 446–450)⁹ oraz *Kupido pokorny. Anakreontyk* (DzW 1815, I, 6, 513–514)¹⁰.

Kolejne pierwodruki tekstów Trembeckiego przynosi „Dziennik Wileński” z roku 1817. Były to: *Do Ignacego Hrabiego Krasickiego Książęcia Biskupa Warmińskiego pod bytność jego w Warszawie roku 1782*, (DzW 1817: 5, 27, 207–209) oraz *Do Karola Xiążęcia de Nassau z powodu zwycięstwa na Limanie* (DzW 1817: 5, 28, 331–334). Historia opublikowania w tym samym roku jeszcze dwóch innych utworów (wyjętych z imionników) związana jest z osobą często współpracującego

⁷ Anakreontyk ten był opublikowany w „Dzienniku...” po raz pierwszy. Za wersją z periodyku przedrukowany został następnie w wileńskim wydaniu *Pism Trembeckiego* z 1822 r.

⁸ Redakcja opatrzyła tu nazwisko Trembeckiego znakiem zapytania, co sygnalizować miało wątpliwości w kwestii autorstwa, które dopiero po latach rozwił — na podstawie wnikliwych studiów — Edmund Rabowicz. Jego zdaniem, *Wierszyk do panny Tekli* wyszedł spod pióra Józefa Bielawskiego (Rabowicz 1965: 386–390).

⁹ Wiersz ten ukazał się po raz pierwszy jako bezimienny druk ulotny w 1781 r. (b.m. i r., 8 s. nlb). Następne wydanie miało miejsce właśnie na łamach „Dziennika Wileńskiego”. Drukował go także „Pamiętnik Warszawski” (1815: II, 189) pod tytułem: *Wiersz do króla Stanisława Augusta pouraçającego z podróży wołyńskiej roku 1787 (sic)*.

¹⁰ Pierwodruk z „Dziennika...” zawierał sześć strof. Opublikowany po raz kolejny w „Tygodniku Polskim” (1816, t. I, s. 137) zawierał dopisek: „Lubo wiersz ten umieszczony już był w „Dzienniku Wileńskim», kładziemy go jednakże dlatego, iż w pierwszym wydrukowaniu ostatnia strofa opuszczona została, zresztą pism Trembeckiego nie można nigdy nadto powtarzać”. Pominięta strofa siódma:

„Wtem z krzaczka róż ulamałem
Gałązkę cienką i małą,
Tą bijąc jeszcze się bałem,
Żeby go nie zabolalo”

w wydaniach książkowych nie została później przywrócona. Uczynił to dopiero Jan Kott w swej krytycznej edycji *Pism wszystkich Trembeckiego* z 1953 roku (s. 58–59).

z wileńskim periodykiem Jana Gwalberta Styczyńskiego — nauczyciela wymowy i poezji w gimnazjum w Winnicy. Według ustaleń Edmunda Rabowicza przebywał on „w 1816 r. przez kilka dni w Niemirowie, majątku Zofii Potockiej, i stamtąd prawdopodobnie zabrał Trembeckiego *Wiersze z imionników* (jeden z tych sztambuchów należał do wojewodziny Grocholskiej, rezydentki pani Potockiej)...” (Rabowicz 1965: 14). Ogłosił je w tym samym numerze „Dziennika Wileńskiego” z 1817 roku, co i własne wierszopiskie płody¹¹.

Styczyński, pasjonat i miłośnik twórczości Trembeckiego, nie posiadał jednak, niestety, właściwego jej rozeznania, czego przykładem było opublikowanie na łamach wileńskiego czasopisma *Dumy Stanisława Trembeckiego pisanej r. 1788 w Peczarze nad Bohem, kiedy feldmarszałek hrabia Rumiancow Zadunajski stał tam obozem* (DzW 1817: VI, 33, 233–234). Odredakcyjny przypis informował, iż tekst pochodził właśnie z jego prywatnych zbiorów. Na tę rażącą błędną atrybucję zwrócił uwagę właściwy autor wspomnianego utworu — Dyzma Bończa Tomaszewski, który wystosował w tej sprawie do winnickiego nauczyciela specjalny list. Kilka miesięcy później (w lutym 1818 roku) pojawiła się w związku z tym w „Dzienniku...” objaśniająca informacja autorstwa tegoż Styczyńskiego:

Proszę Pana Redaktora [...] ostrzec czytającą publiczność, iż *Duma na Peczarę*, w T. VI, str. 233 „Dzien. Wil.” Pod nazwiskiem Trembeckiego ogłoszona, jest płodem Dyzmy Bończy Tomaszewskiego, jako się to z jego listu, do mnie pisanego 12 grudnia 1817 okazuje: „... zadziwiły mię w Nrze 33 położone wiersze moje na Peczarę i przyznane Trembeckiemu, kiedy on w r. 1787, gdy tu był Rumiancew, nie znał jeszcze Ukrainy, ani się w niej znajdował; cokolwiek bądź, łatwo jest tę omyłkę sprostować...”. (DzW 1818: I, 2, 218)

Kolejna błędna atrybucja, której sprawcą był również Styczyński, przypada na rok 1819. Przesłana przez niego do redakcji wileńskiego periodyku *Satyra przeciw paszkwiłom* autorstwa Józefa Bielawskiego została wydrukowana w numerze czerwcowym, jako utwór Trembeckiego (DzW 1819: I, 6, 714–716). Sam „odkrywca” czuł się przy tym wyjątkowym znawcą oryginalnego języka i stylu poetyckich wypowiedzi królewskiego szambelana, co pozwalało mu — w jego mniemaniu — wydawać kategoryczne opinie w kwestiach wątpliwych atrybucji. W załączonym do tego tekstu przypisie informował:

Satyra ta napisana była pod imieniem Bielawskiego, równie jak *Antidotum*, w N. 16 „Tygodnika Polskiego” (Warsz.) 1819, na str. 50, gdzie po wierszu: „Nim po drogach rozbijał, i po domach kradłał,”

¹¹ Por. *Wiersze Stanisława Trembeckiego z imionników wyjęte: z imionnika Pani A.G.W.B.; z imionnika Pani M.K.*, DzW 1816: IV,20, 108–109. Obydwa teksty opublikowane zostały na łamach „Dziennika...” po raz pierwszy i za periodykiem tym przedrukowywane były we wszystkich późniejszych wydaniach.

opuszczono następane cztery:

„Żałuję was smolące, a ukryte żaki,
Wasza droga prowadzi na pale, na haki;
Postępki macie podłe i nikczemne dusze,
Cóż z was będzie na dalej? Mandryne, Kartusze”.

Trembecki zwykł był pod cudzym nazwiskiem Azaryczów, Marewiczów i Bielawskich w bieg puszczać swoje wiersze. Lecz rodzaj jego pisania wyniosły i jemu tylko właściwy, widocznie go różni od wszystkich poetów. Dlatego zaraz i ledwo nie po odczytaniu kilku wierszy daje się poznać. Niełatwo bym się przeto zgodził z Redaktorem „Tygodnika Polskiego”, ażeby w N. 7 na str. 150, r. 1819, przedrukowana oda Adama Naruszewicza (edyc. r. 1778, T. I, str. 47 i edyc. r. 1804, T. I, str. 46, *Do Stanisława Augusta*) mogła być istotnie Trembeckiego. Nie wszystkie bym nawet w „Pamiętniku Warszawskim” przyznawane mu wiersze podpisał. (DzW 1819: I, 6, 714–715)

Tego rodzaju bezkrytycyzm i niefrasobliwość w dociekaniach atrybucyjnych przyczyniały się do coraz większego chaosu i namnażania błędnych informacji (niejednokrotnie też później powtarzanych), które niezwykle utrudniały prace zmierzające do ustalenia ostatecznego korpusu tekstów autorstwa Trembeckiego.

W lipcowym numerze „Dziennika...” z 1822 roku Józef Sękowski opublikował z kolei dokonany przez Stanisława Trembeckiego *Przekład części listu Horacego do Augusta* (DzW 1822: II, 7, 330–336). Młody orientalista przesłał go z Petersburga, dokąd przeniósł się po powrocie ze studiów i podróży wschodnich w marcu tegoż roku. Tekst poprzedzony został dość obszerną informacją o domniemanych miejscach przechowywania rękopisów poety. Wiadomości te i nadesłany do redakcji periodyku utwór Trembeckiego pozyskał Sękowski od Stanisława Konarskiego. Jak pisze Edmund Rabowicz, „wiersz ten [...] ponad wszelką wątpliwość był proveniencji tulczyńskiej. Raz jeszcze został on skopionany w Tulczynie i przysłany w 1874 r. z Petersburga przez Pogorzelskiego. Kopia ta znajduje się w Państwowym Archiwum w Krakowie” (Rabowicz 1965: 15). We wzmiankowanym wstępie autorstwa Sękowskiego czytamy:

Urywek ten winienem P. Stanisławowi Konarskiemu, mieszkającemu zwyczajnie na Podolu, który przyrzekł nadto napisać (jak jest wybornie do tego zdolny) żywot wielkiego naszego poety, nie mniej ciekawy, jak rozmaity i dziwaczny. P. Konarski był ostatnią znajomością i przyjaźnią Trembeckiego, a zostając dziś w domu, w którym poeta przepędził wielką część swojego czasu, jest w stanie dostarczyć nam najpewniejszych okoliczności jego życia, prawdziwie poetycznego. Posiada on między innymi pracami Trembeckiego, własną jego ręką poprawiony, egzemplarz drukowany *Sofiówki*, w którym autor wiele wierszy i mnóstwo wyrazów nie uznał za swoje, oraz poema pod tytułem *Spartanka*. [...] Oprócz wielu drobniejszych wierszy, w rękę P. Konarskiego znajdują się, w prozie: własnoręczne przypisy Trembeckiego do *Sofiówki*, ułożone dla zesłego Szczęsnego Potockiego i niewielka historia Taurydy. [...] Inne źródła,

w których szukać należy płodów poety, są: w domu PP. Denisków na Podolu, w okolicach Bałty; u dziedzica Tulczyzna, hr. Mieczysława Potockiego, u którego znajduje się ów zaczarowany kufer z rękopisami autora; na koniec u PP. Dyzmy Tomaszewskiego, w papierach zeszęgo autora *Bibejdy* Korsaka i u wybornego naszego poety, hrabięgo Miera, którzy z rzeczoney skrzyni (jak wieść niesie) korzystali. Nowi wydawcy Trembeckiego nie powinni by zaniechać starań około zgomadzenia z miejsc wspomnianych tych szacownych prac dla Polaków. (DzW 1822, II, 7, 331–333)

Ostatnią ze wspomnianych wcześniej atrybucyjnych pomyłek, zaistniałych na łamach „Dziennika...” (w 1828 roku, w serii „Literatura Nadobna”), było przypisanie Trembeckiemu kunsztownego epitalamium Stanisława Piątkowskiego, napisanego z okazji ślubu Michała Mniszcha z Urszulą z Zamoyskich, zachowanego w autografie i druczku okolicznościowym (Warszawa 1781)¹². Za błąd ten odpowiadał Jan Zakrzewski — nauczyciel gimnazjum wileńskiego, który w poszukiwaniu rękopisów Trembeckiego odbył specjalną podróż po Ukrainie. O jej efektach pisał w liście z 7 maja 1828 roku do Juliana Sabińskiego (por. Kaleta 1955: 248–249) oraz w komentarzu załączonym do przesłanego do redakcji „Dziennika...” tekstu, który opatrzony został nagłówkiem: *Pisma Stanisława Trembeckiego niedrukowane dotychczas*:

Wydawca tych wierszy, od lat kilku trudniąc się zebraniem wszystkich prac Stanisława Trembeckiego i szczegółów o jego życiu, pozyskał od różnych osób niemało manuskryptów, prozą i wierszem, własną autora, i obcą przepisanych ręką; z tych jedne mieszczą w sobie rzeczy już znane czytającej publiczności, lecz z tego względu ważne, że są w nich liczne dodatki i poprawki; drugie zaś dotychczas zostawały w ukryciu, a może by z czasem zupełnie zaginęły. Przed rokiem odbył wydawca podróż po Ukrainie i Podolu, w celu zebrania płodów znakomitego poety; powziął wiadomość dostateczną o jego pismach i miejscach, w których się znajdują; poczynił przyzwoite kroki o ich pozyskanie i pochlebia sobie, że światli rodacy wesprą jego usiłowanie, nadesłaniem posiadanych przez siebie rękopisów po Trembeckim. Ma nawet nadzieję dostać te rękopisy, które przez samegoż Trembeckiego złożone były w sporym kufrze, obwarowane jego pieczęcią i zostawały w Archiwum Tulczyńskim Hrabów Potockich, od zgonu autora aż do roku 1815. W roku wspomnianym przeniesiono je, na rozkaz Zofii Potockiej do pałacu, złożono w jej gabinecie nazwanym *Błękitny* i tam je otworzywszy, pewien światły obywatel przegądał i od zatracenia uchronił. Wydawca tych wierszy, zamierza sporządzić zupełne i ozdobne wydanie wszystkich prac uczonego rodaka. Czego nie tylko ziomkowie, ale nawet i światli cudzoziemcy usilnie pragną. (Zakrzewski 1828: 177)¹³

¹² *Wesele. Stielanka z okoliczności ślubnego aktu [...] Michała hrabi z Wielkich Kończyc Wandalliana Mniszcha, sekretarza w. W. Ks. Litewskiego i Rady Nieustającej, kawalera orderów narodowych z [...] panią z Zamoyskich Potocką, podkomorzyną w. koronną, od szkół wołyńskich*. W Warszawie 1781, w Drukarni Gröllowskiej, k. 4. (Inc.: „*Dafnis sławny gospodarz w sykulskiej krainie...*”). Na końcu tekstu: „Stanisław Piątkowski, prof. klasy VII w Łucku” (egz. BN, W. 13417).

¹³ Publikacja ukazała się pod kryptonimem J.Z. (Jan Zakrzewski). Rozwiązał go Roman Kaleta (Kaleta 1955: 241). Błędnie atrybuowany utwór został natychmiast przedrukowany jako

Przypisanie autorowi *Sofijówki* wspomnianego epitalamium nie najlepiej świadczyło o wytrawnym zbieraczu Trembecianów, za którego Zakrzewski chciał uchodzić. Skutkowało ponadto jeszcze większym zawikłaniem losów rękopiśmiennej spuścizny literackiej królewskiego szambelana. Wilno nadal jednak nie przestawało się nią interesować. Do wymienionego już przez nas repertuaru nazwisk jej pasjonatów (Styczyński, Sękowski, Zakrzewski), wywodzących się z tego środowiska, dołączyć należy Hipolita Klimaszewskiego, nauczyciela gimnazjum wileńskiego, który w grudniowym numerze „Dziennika...” z 1829 roku (w serii „Historia i Literatura”) opublikował artykuł *O talencie poetyckim Stanisława Trembeckiego* (Klimaszewski 1829: 433–443). Był to wyjątek z pracy zatytułowanej *Rozbiór poezyj Trembeckiego*, wydanej rok później (1830) w Wilnie w formie książkowej. Fragment zamieszczony w wileńskim periodyku był rodzajem wstępu do zasadniczej części tego rozbioru obejmującego *Sofijówkę*, *Powązki* i przekład początku IV księgi *Jerozolimy wyzwolonej*. Klimaszewski tak oto tłumaczy się w nim przed potencjalnym czytelnikiem z podjętego przez siebie zadania:

Pomimo przesąd wieków niniejszych wynikający ze zbyt przesadzonych zdań o filologii i komentowaniu autorów klasycznych, których dziełom potrzebę tych nauk wyłącznie przyznano, zjawily się komentarze Woltera do tragedii Kornela [Pierre’a Corneille’a — przyp. J.K.], uznano je wprzód za nadpotrzebne, czas jednak okazał, iż umieszczone w nich uwagi dla naszego tłumacza pism Kornela pożytecznymi się stały. Pominąwszy wielu innych, dających w tym przedmiocie próby prac swoich, z upodobaniem czytaliśmy rozbiór *Monachomachii* Krasickiego, tudzież objaśnienia niektórych miejsc Trembeckiego przez A. Mickiewicza i przypisy do tłumaczenia *Zofijówki* przez de Lagarde. Gdy zaś nie wszystkie pisma dla każdego są równie przystępne, bo częstokroć piszący zwykli z siebie brać miarę o usposobieniu swoich czytelników, łatwo więc z tego stanowiska dostrzec można i potrzebę, i pożytki, jakie wyniknąć by mogły z objaśnienia wszystkich pism Trembeckiego, zwłaszcza dla czytelników kształcących się dopiero, a niezbyt zamożnych w poprzednicze wiadomości. Niezrozumienie bowiem miejsc szczególnych wyrodzić może niesmak lub zimne podziwienie dla pism wielkiego naszego poety, który zdaniem znawców literatury polskiej, a licznego szeregu rymotwórców uświetniających drugą połowę wieku zeszłego, sam jeden równał poetom rzymskim, a pienia swoje ożywił czarownym duchem starożytności. Wielu ze współczesnych jemu w różnych zawodach dosyć szczęśliwie pracowało; on przeciw jeden rzetelnie nazwać się może *Vates, cui mens diviniior atque os magna sonaturum*. (Klimaszewski 1829: 434–435)

W omawianym „Dzienniku Wileńskim” zaistniała również sytuacja, kiedy to tekst Trembeckiego przypisany został innemu autorowi. Rzecz dotyczyła wiersza

nowy wiersz Trembeckiego, przez lwowskie „Rozmaitości” (1828: 35, 284–286) oraz „Rozmaitości Warszawskie” (1828: 31, 246–248).

pod tytułem *List do połów powracających z Grodna*, który w periodyku opublikowano jako utwór Marcina Molskiego (DzW 1820: III, 1, 69–75).

„Dziennik...” zamieszczał też informacje o kolejnych, pośmiertnych wydaniach dzieł Stanisława Trembeckiego. W roku 1815 opublikowano na przykład ogłoszenie dotyczące prospektu na wiedeńską ozdobną edycję *Sofiówki*, wraz z francuskim jej tłumaczeniem przez Augusta de Lagarde (DzW 1815: I, 5, 486), zaś w roku 1822 reklamowano warszawską edycję jego *Poezji* (DzW 1822: I, 3, 407).

Nie ulega wątpliwości, że wysiłki i chęci środowiska wileńskiego (w tym również te poświadczane na łamach „Dziennika...”) zmierzające do ocalenia od zapomnienia dorobku twórczego jednego z najwybitniejszych literatów doby stanisławowskiej, pomimo różnorodnych potknięć atrybucyjnych, wytyczały ważne tropy i kierunki dalszych poszukiwań utworów jego autorstwa. W sumie jednak do dzisiaj badacze i edytorzy Trembeckiego napotykają w tym względzie na wiele tak zwanych białych plam, a z racji coraz większej różnicy czasu dzielącej nas od okresu jego twórczej działalności pewne kwestie — jak można się spodziewać — pozostaną niestety niewyjaśnione.

Poszukując przejawów obecności myśli twórczej literatów doby stanisławowskiej na łamach „Dziennika Wileńskiego” z lat 1815–1830, warto też wspomnieć o krótkiej wzmiance dotyczącej się Franciszka Zabłockiego. Przyniósł ją grudniowy numer z 1817 roku, gdzie w dziale „Wiadomości literackie listowne” czytamy: „Lubo znawcom rzadkiego i wyższego w naszej literaturze talentu Franciszka Zabłockiego (od lat kilkunastu plebana w Konińskiej Woli o dwie mile od Puław) nie bez żalu przychodzi wspominać, że już od roku 1786 nic spod jego nie okazuje się pióra; wszelako, gdy pierwiej nabyta chwała i położone dla ojczyzny zasługi, wszelką o tym Terencjuszu naszym wiadomość czynią interesującą; sądzimy przeto dorzecznym umieszczenie tu acz krótkiego wyjątku z listu jego do przyjaciela do Wilna” (DzW 1817: VI, 36, 676). Po tym krótkim wprowadzeniu pojawiają się dwa niewielkie fragmenty wypreparowane z korespondencji Zabłockiego. Pierwszy zawiera jego uwagi na temat „Wiadomości Brukowych”¹⁴, zaś drugi to garść informacji o aktualnej kondycji zdrowotnej, zatrudnieniach i wydarzeniach bieżących (por. DzW 1817: VI, 36, 676–677). Zamieszczenie w „Dzienniku...” tego drobnego napomknienia pozwala sądzić, iż Zabłocki — mianowany pochlebnie współczesnym Terencjuszem — nadal cieszył się jako

¹⁴ „[...] Łączę podziękowanie za komunikacją kilkadziesiąt numerów *Wiadomości Brukowych*, którymi wszyscy czytający je, przedziwnie się ubawili. Czego więc nie dokazały w Litwie uczone dysertacje z ambony, miane przez śp. biskupa Karpowicza, któż wie czy nie dokażą ulotne pisma *Wiadomości Brukowych*, byle je czytający chcieli z taką uwagą czytać, jakiej są godne. Domyślam się, iż do tego pisma wiele przykładać się musi uczone towarzystwo XX. Pijarów, od dawna znane ze szlachetnego sposobu myślenia swojego...”. (DzW 1817: VI, 36, 676).

komediodpisarz dużym społecznym uznaniem. Tropiono w związku z tym wszelkie ślady jego refleksji, choćby (jak w omawianym przypadku) i te zawarte w prywatnej korespondencji. Kilka lat później wileński periodyk trzykrotnie anonsował też wydania następujących komedii jego autorstwa: *Żółta szlafmyca albo kołoda na nowy rok*, *Fircyk w zalotach* (w obydwu przypadkach były to wznowienia) oraz *Sarmatyzm* (pierwodruk). Wszystkie ukazały się nakładem Aleksandra Żółkowskiego w wileńskiej drukarni XX. Pijarów (1820)¹⁵.

Na łamach „Dziennika Wileńskiego” drukowane były również utwory zmarłego w 1825 roku Franciszka Karpińskiego¹⁶. Zgodnie z jego ostatnią wolą wyrażoną w testamencie, jak też we wcześniejszej o parę lat notatce, umieszczonej na autografie *Historii mojego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, rękopisy poety zostały przekazane Karolowi Prozorowi, obożnemu litewskiemu. To prawdopodobnie właśnie z jego inicjatywy część z nich została w 1827 roku opublikowana w interesującym nas periodyku, w serii „Literatura Nadobna”. W sierpniowym numerze ukazało się szesnastce utworów lirycznych, które opatrzone wspólnym tytułem: *Pisma pozostałe Franciszka Karpińskiego, które nie weszły w ostatnią edycję dzieł jego*¹⁷. Chodziło rzecz jasna o edycję Dmochowskiego z roku 1806¹⁸. Jak pisze Roman Sobol:

zauważyć należy, że sformułowanie „Dziennika” nie jest zbyt szczęśliwe; może ono mianowicie sugerować, że wszystkie ogłoszone tam wiersze powstały jeszcze przed r. 1806. Tymczasem obok utworów rzeczywiście napisanych przed opublikowaniem edycji zbiorowej i niezamieszczonych w niej przez autora „Dziennik Wileński” ogłasza teksty powstałe niewątpliwie już po r. 1806. (Sobol 1967: 136)¹⁹

¹⁵ Por. DzW 1820: III, 9, 118; III, 11 (listopad), 361 oraz DzW 1821: II, 8, 489. O projekcie wydania przez Aleksandra Żółkowskiego „nowego, poprawnego i zupełnego teatru Franciszka Zabłockiego” por. W. Czernianin, H. Czernianin 2011: 48–49.

¹⁶ W „Dzienniku Wileńskim” zamieszczono w związku z tym krótki nekrolog następującej treści: „Otrzymaliśmy niewątpliwą wiadomość o śmierci Franciszka Karpińskiego, przypadłej d. 4 września, w dziedzicznej majątności Chorowszczyźnie. Umarł mając wieku lat 84 i miesięcy 11. Pochowany jest na cmentarzu parafii łyskowskiej d. 7 tegoż miesiąca. Prosił o położenie na mogile tego napisu: *Oto mój dom ubogi*” (DzW 1825: II, 8, 440).

¹⁷ DzW LN 1827: II (sierpień), 193–203. Porównania ogłoszonych w „Dzienniku...” wierszy Karpińskiego z odpisem jego rękopiśmiennej spuścizny, przechowywanym w Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie (tzw. „kopią wileńską”), dokonał Julian Platt (por. Platt 1965: 211–265).

¹⁸ *Dzieła Franciszka Karpińskiego wierszem i prozą*. Edycja nowa i zupełna, wielą pismami od autora nadesłanymi pomnożona, wyd. F.K. Dmochowski, t. 1–4, Warszawa 1806.

¹⁹ Do wierszy, które napisał Karpiński z całą pewnością jeszcze przed ogłoszeniem edycji zbiorowej, należą: *Pieśń do Najjaśniejszego Imperatora Aleksandra przez dwanaście panien ubogich, z powodu przybycia jego do Grodna wyposażonych przez obywatelów, śpiewana; Wyjątek z poema pana Delille, o politowaniu nad służącymi; Do Elżbiety z Poniatowskich Branickiej, kaszt. krak., z okoliczności służ jej starych oraz Pieśń na drożynę*.

Całość obejmuje następujące tytuły: *Pieśń do Najjaśniejszego Imperatora Aleksandra przez dwanaście panien ubogich, z powodu przybycia Jego do Grodna wyposażonych przez obywatelów, śpiewana; Wyjątek z Poema Pana Delille o politowaniu nad służącymi; Do Elżbiety z Poniatowskich Branickiej Kaszt. Krak. z okoliczności służ jej starych; Klorys i Egla; Trzy panny do wybrania: Niewinna, Piękna, Bogata; Pieśń wieśniaków puławskich w dzień imienin swojej Pani; Pieśń do Kloe; Pieśń gości na zapustach do Maryanny Prozorowej, Wojewodziny Witebskiej; Pieśń na imieniny Felicjanny z Głuchowskich Laskowskiej, Woysk. Kobr. śpiewana od dzieci i wnucząt; Pieśń na drożynę; Fragment o Sławie; Na obory puławskie; Z okoliczności jabłoni, przeze mnie szczepionej w Brzostowicy, u szefa Stryjeńskiego, przyjaciela; Do Marcina Badeniego, Kawalera Orderu ś. Stanisława, przyjaciela; Do Antoniego Kornilłowicza Missjonarza, Nauczyciela Wymowy i Poezji w szkole Łyskowskiej; Pieśń do trzech panien. Antonina Radziwiłłówna. Izabela Brzostowska. Anna Błędowska. Nie wszystkie zamieszczone w wileńskim periodyku wiersze to pierwodruki. Dla przykładu *Pieśń do Najjaśniejszego Imperatora Aleksandra...* opublikowana została, pod innym nieco tytułem, w dodatku do „Gazety Warszawskiej” z 1802 roku, jako załącznik do relacji z podróży cara Aleksandra I na Litwę²⁰. Omawiany utwór powstał bowiem na okoliczność uświetnienia jego pobytu w Grodnie. Dodać też należy od razu, iż wersja z wileńskiego czasopisma wykazuje pewne różnice względem wspomnianego pierwodruku. Odczuwalne jest tu, przede wszystkim, złagodzenie wcześniejszej panegirycznej tonacji, zwłaszcza w zmodyfikowanym zakończeniu, które w publikacji z 1827 roku nie posiada już bezpośredniego czołobitnego zwrotu do cara Aleksandra:*

Kiedyś się do nas przybliżał, Panie,
Radość przed Tobą pierwiej przybiegła,
Wstąpiła w każde Grodna mieszkanie,
I mieszkających serca zaległa.
Widzisz ją w twarzach, jeszcze to mało:
Jakże jej wiele w duszy zostało!...

A teraz z Tobą razem przybyła:
Ludzkość, łagodność i cnót gromada,
Która ci wszędzie towarzyszyła,
W domu i w drodze bawić się rada.
Ciebie i gości takowych nieba,
Trudnoż to ludziom przyjąć jak trzeba!

²⁰ F. Karpiński, *Do Najjaśniejszego Imperatora, od panien dwunastu wyposażonych, z powodu radosnego przybycia jego do Grodna*, „Dodatek do Gazety Warszawskiej”, do numeru 52, czerwiec 1802 roku, s. 887–888. Toż samo przedruk w: „Dodatek do Gazety Krakowskiej”, do numeru 55, lipiec 1802 roku, s. 650–651.

Z podni i Twojej Pańskiej litości,
 Zajął się ogień obywateli,
 Że na pamiątkę twej tu bytności
 Posagi rozdać ubogim chcieli.
 Wiek opóźniony będzie Cię chwalił,
 Któryś ten święty ogień zapalił.

Rzucajmy wszędzie kwiaty z wieńcami,
 Którędy Ojciec narodów idzie,
 Te kwiaty zwiędną, bo są kwiatami,
 Na czułość naszą ten los nie przyjdzie.
 Słodycz dnia tego, czuć będziemy stare:
 Bo widzę jakaś słodycz nad miarę!

(F. Karpiński, *Pieśń do Najjaśniejszego Imperatora Aleksandra...*, DzW LN 827: II sierpień, 193)²¹.

²¹ A oto wersja pierwodruku z roku 1802:

Kiedys się do nas przybliżał Panie!
 Radość przed Tobą pierwsza przybiegła,
 Wstąpiła w każde Grodna mieszkanie,
 I mieszkających serca zaległa.
 Widzisz ją w twarzach, ale to mało:
 Jakże jej wiele w duszy zostało!

Wiele tu twego razem przybyło,
 Ludzkość, łagodność i to cnót grono,
 Które ci w drodze towarzyszyło,
 I co nam witać jest dozwolono.
 Ciebie i gości takowych z Nieba,
 Trudnoż to ludziom przyjąć jak trzeba!

Skoro nam litość twa zaświeciła,
 Ujęła serca Obywateli,
 Twego przykładu tak dzielna siła,
 Że się majątny z ubogim dzieli.
 Wiek opóźniony będzie cię chwalił,
 Któryś te święte czucia zapalił.

Rzucajmy wszędzie kwiaty ścieżkami,
 Którędy Ojciec Narodów idzie,
 Te kwiaty zwiędną, bo są kwiatami,
 Na wdzięczność naszą los ten nie przyjdzie.
 Monarcho! samo twoje wejrzanie,
 Zamienia w szczęście osierocenie.

(F. Karpiński, *Do Najjaśniejszego Imperatora...*, „Dodatek do Gazety Warszawskiej”, do numeru 52, czerwiec 1802 roku, s. 887–888)

Oprócz wymienionych powyżej liryków, w roku 1827 na łamach „Dziennika...” opublikowano jeszcze: *Z pism pozostałych niedrukowanych ś.p. Franciszka Karpińskiego: Przestrogi pod błogosławieństwem dane wnuczce mojej, Katarzynie Kozierowskiej, po jej ślubie z Walentym Starościcem Ostrskim* (DzW LN 1827: II (marzec), 73–75); *List do Księcia Dominika Radziwiłła, ordynata nieświeskiego*, (DzW LN 1827: II (marzec), s. 76); *Wyjątki z pism pozostałych ś.p. Franciszka Karpińskiego. Ósma rozmowa Platona: O małżeństwach i ćwiczeniu młodzieży* (DzW LN 1827: II (maj), 105–120); *Wyjątki z pism niedrukowanych: Myśli pozostałe od Pierwszej Części „Rozmów Platona z uczniami swymi”. Od Rozmowy o Cnocie i Występkach* (DzW LN 1827: II (czerwiec), 161–174, ciąg dalszy: (sierpień), 204–215). Dodajmy, że redakcja „Dziennika Wileńskiego”, dysponując kopią rękopisów dzieł Karpińskiego (por. DzW LN 1827: II (maj), 105–107), wybrała spośród nich tylko niektóre teksty. Według Juliana Platta:

niewątpliwie atmosfera polityczna istniejąca na Litwie w latach poprzedzających powstanie listopadowe nie sprzyjała ogłoszeniu drukiem *Rozmowy szóstej: O rządzie kraju, czyli o królach albo Rzeczypospolitej*, podobnie jak *Rozmowy siódmej: O prawie w pokoju albo w wojnie*. Cóż wreszcie mówić o *Rozmowie dziewiątej: O miłości ojczyzny*, która po prostu mogłaby nie przejść przez ucho igielne cenzury. (Platt 1965: 212)

Ostatni raz twórczość Karpińskiego gościła w interesującym nas „Dzienniku...” (w serii „Historia i Literatura”) w grudniu 1829 roku. Wówczas to Antoni Kornilłowicz przesłał do redakcji krótki wyjątek z rękopisu jego pamiętnika, pisząc w polecającym liście: „Z powodu wspomnianego oswobodzenia Wiednia od napadu Turków przez Sobieskiego, w mowie JW. Biskupa Prażmowskiego mianej przy zawieszeniu chorągwi i buńczuków tureckich w kościele metropolitalnym warszawskim przeszłego miesiąca d. 23 roku terażniejszego, którą umieszczoną w *Kurierze Litewskim* czytałem; za obowiązek sobie poczytuję podać do publicznej wiadomości szczegół, odnoszący się do historii tego sławnego króla, który z pozgonnego rękopisu poety Karpińskiego, pod tytułem: *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, wypisałem” (Kornilłowicz 1829: 443–445).

W „Dzienniku Wileńskim” z lat 1815–1830 opublikowane też zostały cztery utwory sentymentalnego poety Ludwika Kropińskiego: *Malwina* (DzW 1816: IV, 20, 109), *Kupido żeglarz* (DzW 1816: IV, 24, 505) *Pamięć o Lucynie* (DzW 1817: V, 29, 427) oraz *Emrod* (DzW 1817: V, 30, 554–557). Przy ostatnim z wymienionych tytułów redakcja zamieściła przypis świadczący o tym, iż teksty jego autorstwa cieszyły się dużym uznaniem ówczesnej czytelniczej publiczności:

Jak w ogólności inne gustowne poezje tego autora, tak i niniejszy opis, pięknnością poetyckiego wysłowienia obrazów natury ujmujący, znany jest, już z rozmnożonych rękopisów, już z ogłoszenia jego w „Pamiętniku Warszawskim” (r. 1810, t. III, s. 396);

lecz gdy w kopiach przepisywanych niemało znajduje się omyłek, a wydrukowanie w „Pamiętniku” znacznie różni się od poprawniejszego osobno wydania w Krzemieńcu r. 1815, które w niewielkiej zapewne liczbie egzemplarzy ogłoszone, mało komu jest wiadome; osądziliśmy tedy za rzecz dogodną dla naszych czytelników powtórzyć w naszym „Dzienniku” przedrukowanie tego opisu, który do wyborniejszych swego rodzaju wzorów w poezji naszej służyć może. (DzW 1817: V,30, 554)

Zabrakło natomiast w „Dzienniku Wileńskim” utworów tak wybitnych poetów doby stanisławowskiej jak Ignacy Krasicki, Adam Naruszewicz czy Franciszek Dionizy Kniaźnin. Dorobek biskupa warmińskiego przywołany został tylko raz, w kontekście opublikowanego w 1817 roku wiersza Franciszka Bohomolca, pt. *Pochwała wesolości*, na który „książę poetów” zareagował wierszowaną repliką: *Pieśń Ignacego Krasickiego z tejże okazji*. W wileńskim periodyku pomieszczony został też *Odpis X. Bohomolca do Krasickiego* (por. DzW 1817: V,30, 562–566). Z informacji od redakcji dowiadujemy się, iż wszystkie te teksty pochodziły ze zbiorów Jana Gwalberta Styczyńskiego.

Nazwiska trzech wymienionych powyżej oświeceniowych literatów pojawiają się jednak w wileńskim czasopiśmie w dziale poświęconym anonsom nowości wydawniczych. I tak w związku z prężnymi inicjatywami edytorskimi zawiązanego w 1818 roku Towarzystwa Typograficznego, periodyk informował o wydaniu jego nakładem *Dzieł Ignacego Krasickiego* („edycja nowa i zupełna, podług wydania Franciszka Dmochowskiego, nakładem Towarzystwa Typograficznego, w Wilnie, w drukarni Marcinowskiego, tomów dziesięć. Cena egzemplarza rubli 6 kop. 60 sr.” — DzW 1820: III, 11, 356–357) oraz *Poezji Franciszka Dionizego Kniaźnina* („edycja zupełna, podług wydania z r. 1787 i 1788 u Michała Grölla, nakładem Towarzystwa Typograficznego, w Wilnie w drukarni A. Marcinowskiego 1820, tomów 5” — DzW 1821: I, 3, 375). Z kolei w sierpniowym numerze z roku 1825 opublikowane zostało dość obszerne *Doniesienie o wyszłym z druku pierwszym tomie „Historii Polskiej” Adama Naruszewicza* (por. DzW 1825: II, 8, 440–442). Przypomnijmy, że tomy *Historii narodu polskiego od początku chrześcijaństwa* od drugiego do siódmego wydawane były w Warszawie u Michała Grölla w latach 1780–1786. Anonsowany w „Dzienniku...” tom pierwszy doczekał się druku dopiero w roku 1824. Wydany został wówczas w dwóch częściach, wraz z *Memoriałem względem pisania historii narodowej* (powst. 1775), przez Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Kolejne losy tej edycji przywołane zostały na początku omawianego anonsu, gdzie czytamy:

Naruszewicz dzieje narodu polskiego ogłaszając światu, zaczął od drugiego tomu, czyli pewniejszych czasów; wypracowanie szczegółów o ludach, które w tej krainie zamieszkały i pierwszych ksiągach naszych późniejszemu zostawił czasowi. Długo

ta praca jego była w ukryciu, nie jeden poczytywał ją za straconą. Posiadacze wskaza tych rękopisów Adam Książę Czartoryski, Senator Wojewoda Królestwa Polskiego i Józef Hrabia Sierakowski Radca Stanu, zapragnęli udzielić je powszechnemu użytkowi i w tym celu powierzyli one Towarzystwu Przyjaciół Nauk. Życzeniom tych Członków grona swojego odpowiadając Towarzystwo, wszelkiej dołożyło usilności, ażeby drogie dla nas szczątki pism Naruszewicza wiernie i dokładnie były wydane. (DzW 1825: II,8, 440)

Po ogólnym zaprezentowaniu zawartości tomu (w celu uzyskania dokładniejszych wiadomości o tym wydaniu „Dziennik...” odsyłał czytelników do „Pamiętnika Umiejętności Sztuk i Nauk” z 1824 roku), ogłoszenie kończy się zaleceniem lektury reklamowanego dzieła. Fragment ten skierowany został do wszystkich patriotycznie usposobionych rodaków, z wyszczególnieniem posiadaczy wcześniejszych sześciu tomów rozprawy Naruszewicza oraz nauczycieli historii, dla których publikacja ta — jak intencjonalnie domniemywa autor anonsu — posiadać będzie wyjątkową wartość i zostanie też przez nich w pełni doceniona:

Przyjmą to dzieło mile rodacy, jako owoc trudów Naruszewicza, w kraju i za granicą powszechnie uznanego biegłym i światłym dziejopisem. Posiadający dawne edycje *Historii polskiej*, z radością ujrzą dziejów ojczystych, co do początków przynajmniej uzupełnienie; nauczyciele historii, ci, którzy w niej mają upodobanie, i wszyscy, którym rzeczy krajowe nie są obojętne z przyjemnością czytać je będą, poznają tu wszędzie Naruszewicza, jego sposób tłumaczenia, dar krytyki i te zalety, którymi prace jego jaśnieją. (DzW 1825: II,8, 442)

Poważnym przedsięwzięciem wydawniczym było ponadto planowane wydanie piętnastu tomów dzieł dramatycznych Wojciecha Bogusławskiego. Jego prospekt opracowany przez Natana Glücksberga, zawierający szczegóły dotyczące edycji oraz zasad subskrypcji, ukazał się w sierpniowym numerze „Dziennika...” z 1820 roku:

P. Glücksberg typograf Uniwersytetu Królewskiego Warszawskiego, przez uwiadomienie pod dniem 1 czerwca r. 1820, ogłosił prenumeratę na dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego, byłego dyrektora teatru narodowego, które wyjdą w 15 tomach z rycinami, w każdym tomie cztery sztuki. Cena prenumeraty na cały zbiór złotych 120. Biorąc bilet na prenumeratę zapłaci z góry zł. 40, przy odbieraniu pierwszych 3ch tomów zł. 20, przy drugim, trzecim czwartym odbieraniu po trzy 3 tomy równą ilość, a ostatnie 3 tomy bezpłatnie odbierze. Prenumerata trwać będzie przez trzy miesiące, od początku czerwca, do końca sierpnia. W miesiąc po zamknięciu prenumeraty wyjdzie pierwszy oddział 3ch tomów; drugi oddział we trzy miesiące później i tak następnie, co trzy miesiące, trzy tomy. Po skończonym czasie prenumeraty dzieła te kosztować będą zł. 180, i bardzo mało egzemplarzy nad liczbę prenumerujących będzie się drukować. (DzW 1820: II,8, 494–495)

* * *

Obecność w „Dzienniku Wileńskim” z lat 1815–1830 utworów wymienionych powyżej literatów epoki stanisławowskiej świadczyła z jednej strony o szacunku, jakim redaktorzy periodyku darzyli ich twórczy dorobek, zaś z drugiej była również oznaką kontynuowania estetyczno-literackich ideałów znakomitych poprzedników. Potwierdza to także dobór prezentowanych na jego łamach gatunków, szczególnie preferowanych przez oświeceniowych twórców: ody, bajki, satyry, epigramatu, hymnu, wyjątków z poematów bohaterskich i opisowych. Ponadto anonsowanie dzieł wybitnych poetów stanisławowskich (I. Krasickiego, S. Trembeckiego, F.D. Książnika, A. Naruszewicza, F. Zabłockiego) odzwierciedlało klasycystyczne upodobania redaktorów czasopisma, którzy w tym duchu starali się też kształtować literackie gusty jego czytelników. Wprawdzie nieco skromniej reprezentowany był w „Dzienniku...” nurt sentymentalny, aczkolwiek i on zajmuje tu ważne miejsce. Propagowanie twórczości Franciszka Karpińskiego czy Ludwika Kropińskiego sygnalizowało otwarcie się periodyku na nurty nieklasycystyczne. Z czasem zaczęli w nim również publikować młodzi romantycy. Niemniej jednak, co należy jeszcze raz bardzo wyraźnie podkreślić, literacki profil „Dziennika Wileńskiego” miał przede wszystkim oblicze klasycystyczne. Osiemnastowieczna tradycja oświeceniowa — wraz z postulatami tworzenia literatury o charakterze „przyjemnym i pożytecznym” — była ważnym punktem odniesienia dla literackich wysiłków młodych twórców, których płody ogłaszane były na łamach tegoż czasopisma. Doskonale oddaje to anonimowy autor wspomnianego już wcześniej artykułu *Myśli o edukacji kobiet*, eksponujący ideową ciągłość dorobku epoki stanisławowskiej i porozbiorowej. Tworząc katalog dzieł wartych lektury, podkreślał:

[...] przyjemniejszą jest rzeczą czytać pisarzy polskich, z których między innymi z pożytkiem wybrać by można: *Rozmowy i podróże ojca z dwoma synami* przez Józefa Wybickiego, *Moje godziny szczęśliwe* przez tegoż. Dzieła Ignacego Krasickiego, jako to: *Pan Podstoli*, *Satyry*, *bajki* itd. *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne* przez Naruszewicza zaczęte a przez Albertrandego kończone; tudzież *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne* przez Cypriana Godebskiego i Xawerego Kosseckiego. *Pamiętniki Warszawskie* przez Dmochowskiego i Osińskiego, *Zabawki wierszem i prozą* Franciszka Karpińskiego, *Historia polska* przez Teodora Wągę, *Geografia* przez Karola Wyrwicza, *Prawo polityczne* przez Wincentego Skrzetuskiego. W ostatku, wzorowe pisma Jana i Jędrzeja Śniadeckich, Golańskiego o wymowie, Jundziłła *Zoologia i botanika* i tyle innych dzieł ojczystych, które i dla nauk i dla piękności języka polskiego często odczytywane być powinny (*Myśli o edukacji kobiet*, *Pismo przysłane z Nowogródka*, DzW 1816: III, 13, 45–46).

BIBLIOGRAFIA

- Beauvois Daniel.** 2010. *Wilno — polska stolica kulturalna zaboru rosyjskiego 1803–1832*. Przel. Ireneusz Kania. Wrocław: Wydawnictwo UW.
- Czernianin Wiktor, Czernianin Halina.** 2011. *Wokół „Tygodnika Wileńskiego” 1815–1822. Studia i szkice*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Kaleta Roman.** 1955. *Wiadomości o autografach Trembeckiego i Karpińskiego*. „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1955, z. 5. S. 240–249.
- Kilka szczegółów o życiu i dziełach Stanisława Trembeckiego. Wyjątki z listów Pana Michała Konarskiego*, „Dziennik Wileński”. 1815, t. I, nr 2 (luty). S. 118–126.
- Klimaszewski Hipolit.** 1829. *O talencie poetyckim Stanisława Trembeckiego*. Wyjątek z rękopisu pod tytułem: *Rozbiór poezji Trembeckiego*. „Dziennik Wileński. Historia i Literatura” 1829, t. VIII, grudzień. S. 433–443.
- Kornilowicz Antoni.** 1829. *List do Redaktora Dziennika Wileńskiego*, „Dziennik Wileński. Historia i Literatura” 1829, t. VIII, grudzień. S. 443–445.
- Mysli o edukacji kobiet. Pismo przysłane z Nowogródka*. 1816. „Dziennik Wileński” 1816, t. III, nr 13. S. 41–49.
- Kostkiewiczowa Teresa, Goliński Zbigniew**, red. 1992. *Pisarze polskiego oświecenia*. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kostkiewiczowa Teresa, Goliński Zbigniew**, red. 1994. *Pisarze polskiego oświecenia*. T. 2. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Platt Julian.** 1965. *Karpinszciana wileńskie*. W: Roman Kaleta, red. *Miscellanea z doby Oświecenia*. Cz. 2. Wrocław: Zakład Narodowy Ossolińskich. S. 211–265.
- Poezje niedrukowane Drużbackiej*. 1816. „Dziennik Wileński” 1816, t. III, nr 21. S. 177–191.
- Rabowicz Edmund.** 1965. *Stanisław Trembecki w świetle nowych źródeł*. Wrocław: Ossolineum.
- Sobol Roman.** 1967. *Ze studiów nad Karpińskim*. Wrocław: Ossolineum.
- Z.J. [Zakrzewski Jan].** 1828. *Pisma Stanisława Trembeckiego nie drukowane dotychczas. Wesele. Sielanka*. „Dziennik Wileński. Literatura Nadobna” 1828, t. III, czerwiec. S. 177–181.
- Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych...*, zebrany i do druku podany przez J.Z.R.K.O.W. etc. [J.A. Załuskiego], Warszawa 1752.
- Zebranie Rytmów przez Wierszopisów Żyjących lub Naszego Wieku Zeszyty Pisanych*, t. 1, Warszawa 1752.

Jolanta Kowal

THE TRADITION OF STANISLAWOW ENLIGHTENMENT
IN THE “VILNIUS DAILY” FROM 1815 TO 1830

(summary)

From the beginning, literature occupied an important place in “Vilnius Daily” (so-called scholar magazine’s pages). The editors of the journal (including Jan and Jędrzej Śniadecki, Euzebiusz Słowacki, Filip Nereusz Golański, Leon Borowski, Ernest Groddeck, Kazimierz Kontrym) who were recruited from the circle of the University of Vilnius are alumni in

“the age of lights”. Being heirs to the enlightenment ideals of aesthetics, they appreciated the literary output of their immediate predecessors. These preferences are clearly visible in the literary content of “Vilnius Daily”, obviously adhering to classical and sentimental tastes. Without a doubt Stanisław Trembecki enjoyed the highest popularity among the Stanisławow creators in those pages. We also encounter there the works of Elżbieta Drużbacka, Ignacy Krasicki, Franciszek Karpiński and Ludwik Kropiński.

The Vilnius magazine, appreciating their creative achievements, showed thereby the continuation of eighteen-century literary tradition.

KEYWORDS

Adam Naruszewicz; “Dziennik Wileński” (“Vilnius Daily”); Franciszek Karpiński; Ignacy Krasicki; classic; literary tradition; Ludwik Kropiński; the stanisławow enlightenment; sentimentalism; Stanisław Trembecki

Tadeusz Półchlopek

LESZKA DUNINA BORKOWSKIEGO Dyskurs o wolności w tragedii „ARNALDA DE ROCAS, CZYLI ZDOBYCIE NIKOZJI”

SŁOWA KLUCZOWE

antyk; estetyka klasyczna; kostium historyczny; Leszek Dunin Borkowski; literatura; orientalizm; tragedia

Wychodząc poza ramy językoznawstwa i teorii literatury, we współczesnej refleksji badawczej dyskurs staje się narzędziem określającym problemy właściwe dla wielu dyscyplin naukowych (por. Howarth 2008: 11). Warto jednak zauważyć, że istotny dla dyskursu dynamiczny model relacji między podmiotem a zbiorowością — oscylacja aktywności i podporządkowania, kształtowania i bycia kształtowanym (por. Walas 1993: 53), z różnym nasileniem przedzierając się przez „gwar obcych sobie «języków»” (Balbus 1996: 183) — był najważniejszą formą projektu romantycznej kultury.

W charakterystycznych dla romantyzmu warunkach wyizolowania „duchowym kordonem przed zgubnymi ideami” (Ostaszewski-Barański 1912: 73), dyskurs galicyjskich poetów skupionych w polistopadowej grupie Ziewonia, omijając szykany cenzury, przeniósł czytelników w czasy historycznie odległe (por. Pusz 1979: 54), a pozornie naiwne obrazy „męstwa, bohaterstwa i poświęcenia” (Goriaczko-Borkowska 1959: 382) były jedyną formą przekazywania zakamufłowanej myśli wolnościowej.

Przykładem takiej twórczości jest nigdy nie wydana *Arnalda de Rocas, czyli zdobycie Nikozji. Tragedia w pięciu aktach oryginalnie wierszem polskim napisana 1828 roku Leszka Borkowskiego*, w której konflikt Imperium Otomańskiego z

Tadeusz Półchlopek — dr, Zakład Metodyki Nauczania Literatury i Języka Polskiego, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Rzeszowski, ul. Retana 16C; 35-959 Rzeszów; e-mail: tpolchlopek@interia.pl

Rzeczypospolitą Wenecką jest pretekstem dyskursu o procesach demokratycznych.

I

Jako? My dobrowolnie mamy iść w niewolę.
 O hańbo! Boże przemień zamysły zbrodnicze
 Niechaj Wenet, Wenetów za wrogów nie liczę.
 Idę — choć bym sam jeden z wszystkimi się spierał,
 Niechaj powie potomność — on wolny umierał!
 (Dunin Borkowski 1828: 8)

Zaskakująca jest zawarta w tytule data powstania interesującej nas tutaj tragedii, którą autor podpisał, nieużywanym przez niego w tym okresie, piastowskim imieniem — Leszek. Po raz pierwszy zamieścił je bowiem w 1835 roku pod tłumaczeniem, opublikowanym w dodatku do „Gazety Lwowskiej”, szwedzkiej pieśni ludowej *Książę Magnus i morski dziw* (por. Dunin Borkowski 1835b: 340–341). We wcześniejszym natomiast okresie Borkowski konsekwentnie podpisywał swoje utwory greckim imieniem Aleksander. Zasygnalizowana wątpliwość pozwala domniemywać, że autor *Arnaldy de Rocas* wielokrotnie modyfikował swój rękopis i że sztuka jest świadectwem zmagania się przyszłego autora teatralnych felietonów „Dziennika Mód Paryskich” z własnym talentem dramatycznym. Musiała ona prawdopodobnie powstawać na przestrzeni kilku bądź kilkunastu nawet lat, a tytułowa data może sugerować rozpoczęcie tego długiego procesu twórczego. Nie zachował się też w dostępnym rękopisie, a możliwe, że po prostu nie został napisany, ostatni piąty akt tragedii, co również byłoby oznaką zarzucenia przez autora żmudnej pracy nad jej ostatecznym kształtem.

Na „śródziemnomorski” charakter zainteresowań dramatycznych autora wpłynął „znawca folkloru Grecji” (Niedziela 1966: 79) i najwierniejszy towarzysz literackich eksperymentów — starszy brat Józef Dunin Borkowski, który w roku 1822 „przywiózł z liceum warszawskiego pewne wiadomości o pisarzach polskich i literaturze polskiej, o czym my w Galicji nie mieliśmy wyobrażenia” (Dunin Borkowski 1897: 1). Dzięki temu we Lwowie rodziło się grono czytelników Mickiewicza, znane później jako grupa poetycka Ziewonia.

[...] brat mój Józef, który miał nadzwyczajną łatwość w przyswajaniu sobie obcych języków, wziął się zaraz do nauki greckiego. Nauczycielem jego był Nikolicas. Drugi Grek Manuna z wysp jońskich, grający wybornie na gitarze, schodził się z nami często i uprzyjemniał wieczory. Na prawo udaliśmy się znowu do Lwowa (1828), wtedy odnowiły się dawne znajomości i przybyły nowe, a pisma Mickiewicza wywołały w umysłach młodzieży wielkie wzburzenie. (Dunin Borkowski 1897: 1)

Przywołane autobiograficzne wspomnienia dają asumpt przypuszczeniom, że pomysł naśladowania tradycyjnej formy literackiej zrodził się podczas rocznego pobytu poety wśród greckich uchodźców w Czerniowcach, który mógł być wyrazem jakiejś działalności spiskowej i fascynacji kulturą walczącą o wolność Grecji. Warto zaznaczyć, że — równoległe z pierwszym rozbiorem i klęską Imperium Osmańskiego w wojnie z Rosją — turecka Bukowina została przyłączona do austriackiej Galicji, przez co granica na Dniestrze przestała być wielowiekową linią oddzielenia Orientu od łańskiejskiej Rzeczypospolitej. Urodzony i wychowany na terenie położonej w widłach Seretu i Dniestru dawnej twierdzy hetmana Jabłonowskiego w Gródku, skąd „Tatarzy i Wołosi wypadali, omijając Kamieniec i tędy ich poza Dniestr szlak, kuczmański zwany, prowadził” (Przyłęcki 1844: 229), galicyjski poeta Mickiewiczowską maskę kamuflażu z *Konrada Wallenroda* dostosował do znanych sobie realiów ziem ruskich, dla których zagrożenie tureckie stanowiło najważniejsze ogniwo wielowiekowej koegzystencji kultury łańskiejskiej i greckiej.

Zapewne przeniesienie akcji *Arnaldy de Rocas* na Cypr było grą pisarza zarówno z czytelnikiem, jak i z cenzorem, i pozwoliło na dyskurs polityczny w sytuacji, gdy „święty” sojusz despotyzmów europejskich rodził potrzebę wolnościowej współpracy małych republik. Alina Witkowska zaznacza, że dla romantyków Grecja była takim wzorem „wolności, swobód, równości obywatelskiej, wykorzystywanym również w bezpośredniej walce politycznej przeciwko absolutyzmowi królewskiemu we Francji. Grecja także [...] była świetlanym ideałem rewolucjonistów. Stawała się niemal mitem o wolności, a w każdym razie — wzniosłym symbolem najlepszych dążeń ludzkości. Mówiąc «Grecja» mówiło się właśnie «wolność»” (Witkowska 1961: 36).

Niemal wpływ na redefinicję dziedzictwa antycznego klasycyzmu miała też romantyczna fascynacja ideami wolnościowymi Hellady, która została emocjonalnie zintensyfikowana przez fakt, że „Grecy byli wówczas poddani obcym prawom — władzy skorumpowanych, fanatycznych i okrutnych Turków. Dla Europejczyków sprawa wyzwolenia Grecji od tureckiej niewoli łączyła się z uznaniem i szacunkiem dla wartości cywilizacji klasycznej, zagrożonych we współczesnym świecie pełnym występków i przemocy” (Kalinowska 1994: 125).

Romantyczny filhellenizm dziewiętnastowiecznej Europy (por. Kalinowska 1994: 129–136) nie był jednak dla autora tragedii najważniejszym motywem podjęcia tematu — „Grecja kontynentalna w dużej mierze podporządkowała się obcemu zaborcy, a tym samym straciła naturalną ciągłość kulturową ze swą wielowiekową przeszłością, zerwała stosunki z Zachodem” (Chadzinikolau 1985: 8). Wraz ze zdobyciem Konstantynopola, Turcy opanowali również ścisłe greckie, europejskie terytoria, aczkolwiek o niektóre z nich, także Peloponez

i wyspy Morza Egejskiego oraz Jońskiego, rozpoczęła się trwająca przez stulecia walka między muzułmanami a Wenecjanami, będącymi dotychczas niemal jedy-
nymi — pod względem handlowym i politycznym — władcami tych wód i wysp
(por. Gorzycki 1922: 13).

Egzotyzm romantycznych wizji Grecji wyrasta przede wszystkim ze swoistego „rozbicia” i podważenia jej obrazu stworzonego przez mit śródziemnomorski z jego skłonnością do harmonii i idylli. Literackie wyobrażenia tego kraju są świadectwem romantycznej gry utożsamienia i dystansu, postawy identyfikacji i obcości wobec kultur i obszarów odczuwanych jako egzotyczne. Zdaniem Marii Kalinowskiej:

Grecja romantyczna uosabia wreszcie ulubioną romantyczną ideę „pogranicza”. Pogranicza kultur — malowniczego i obdarzanego tymi cechami, które składają się na romantyczne wyobrażenie egzotyizmu. Jak Szkocja, Ukraina, czy Litwa były pograniczami w obrębie kultury europejskiej, tak egzotyczna Grecja była pograniczem między tym, co śródziemnomorskie a tym, co północne, między kulturą a naturą, chrześcijaństwem a islamem, prawosławiem a katolicyzmem, Europą a Orientem. (Kalinowska 1994: 156)

Badaczka podkreśla również, że „turecki system rządzenia niszczył okrucy cywilizacji europejskiej, zubażał kraj i upadła ludność chrześcijańską. Obcej władzy nie poddali się nigdy mieszkańcy dzikich i niedostępnych gór zwani «majnotami» [od góry Majny — przyp. M.K.]” (Kalinowska 1994: 129). W sztuce Borkowskiego system absolutystyczny opiera się na donosicielstwie i strachu przed utratą władzy i życia, co doskonale oddaje dramatyczny monolog jednego z głównych bohaterów:

Dość już dawno, jak zdałem sułtanowi sprawę
Ze wszystkiego, co naszą da się zmniejszać sławę
Zamysły Piałego doniosłem mu szczerze
I powody, dla których Nikozji nie bierze
Pasza za nie zapewne utraciłby głowę
A dla mnie by się pole otworzyło nowe
Lecz gdy Dandalo potrwa w przedsięwzięciu stale
Gdy Pasza miasto weźmie w swym pierwszym zapale
Wtenczas ja nieszczęśliwy na wieku zginąłem
Zemstę Paszy, sułtana gniew na szyję ściągnąłem
(Dunin Borkowski 1828: 34)

Aluzje do losów Rzeczypospolitej są w omawianej tragedii bardzo czytelne, zwłaszcza gdy Dandalo apeluje do ukochanej Arnaldy — „Porzuć bojaźń, przekonaj, żeś jest Wenecjanką / Pokaż się światu godną Dandala kochanką” (Dunin

Borkowski 1828: 6). W tym kontekście dochodzimy do sedna pomysłu Borkowskiego — próby analogii losu Wenecjan i Polaków. W jego zamierzeniu, tragedia miała być aktualnym dyskursem o wartościach kultury zachodnioeuropejskiego renesansu w chwili, gdy rząd wiedeński w Galicji zapoczątkował proces demoralizacji „polskich Greków” (por. Anonim 1848: 53), uruchamiając w przestrzeni kulturowej ziem ruskich Rzeczypospolitej religijny konflikt łacińsko-grecki.

II

To niezaprzeczone znamię dramatycznego geniuszu a nawet każdego umnictwa, ażeby kilkoma rysami jakby liczbą daną natracić odgadnienie liczby niewyrażonej, nadaje dziełu szczególniejszą zwięzłość i sprawia widzom nadzwyczajną przyjemność, czyniąc ich niejako współpracownikami i współtwórcami. (Dunin Borkowski 1843a: 22)

Borkowski uważał, że „najlepszym dramatem, tragedią czy komedią jest historia” (Dunin Borkowski 1841b: 112). Jako główny ideolog programu Ziewończyków, pisał, że:

śmiechu warta byłaby ciekawość tego, co sto lat temu się działo, gdyby to nie łączyło się z terażniejszością, nie miało być rozumowym kierownikiem dzisiejszego życia, przedsięwzięć i usiłowań. [...] Znajomość przeszłości przeto tylko jest umiejętnością, że przeszłość jest ziarnem i posadą terażniejszości i przyszłości. (Dunin Borkowski 1842: 133)

Autor słynnej swego czasu *Parafianśszczyzny* był również przekonany, że:

gdyby historia poprzestawała na roztrąbianiu zasług i pochwał ludzi odznaczających się w narodzie, przemilczając i zakrywając ich błędy a nawet występki, bardzo by zmalała jej użyteczność. Zamiast być piastunką przyszłości, przedstawicielką rozsądku narodowego i kompasem w burzy, stałaby się tylko płaczką pogrzebową, mogącą wprawdzie dusze gorętsze zapalić do naśladowania, ale rozdmuchując dumę zarozumiałości w daleko liczniejszych, płytkich umysłach. (Dunin Borkowski 1861: 9)

Borkowski, sięgając w interesującej nas tutaj tragedii po historyczny kostium, miał już na gruncie polskim doskonały wzorzec w postaci *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego, będącej „swoistą syntezą myśli moralno-politycznej swojej epoki, najbardziej głębokim utworem szesnastowiecznej poezji obywatelskiej, któremu forma tragedii pod piórem znakomitego poety nadała szczególną powagę i wysokość tonu” (Abramowska 1974: 60). Na marginesie dodajmy, że już od XII wieku trzecia księga *Iliady* (por. Kallenbach 1884: 312) należała do kanonu cywilizacji europejskiej — w bibliotece katedralnej krakowskiej znajdowały się łacińskie traktaty o wojnie trojańskiej (por. Bruchnański 1910: 8–9),

a „szesnastowieczny czytelnik polski poznawał dzieje Troi z popularnej *Kroniki wszystkiego świata* Marcina Bielskiego (1551) lub z anonimowej *Historii trojańskiej* (1563). Oba te opracowania nawiązują do tradycji średniowiecznej w tym przede wszystkim, że „traktują przedstawiane zdarzenia jako historię prawdziwą” (Abramowska 1974: 41).

Badacze tragedii Kochanowskiego zgodnie podkreślają, że kostium antyczny to tylko określony system znaków kultury, a mimo „usiłowań, aby dramat swój uczynić jak najprawdopodobniejszym do wzorów klasycznych, nie mógł się autor ustrzec zupełnie wpływu pojęć współczesnych, ani też w zupełności zatrzeć cech narodowych tak, że chociażby *Odprawa posłów greckich* pojawiła się w najdoskonalszym przekładzie na język obcy, baczny czytelnik przecieżyby dostrzegł, że autorem dramatu jest Polak” (Kallenbach 1884: 337). Cytowany Józef Kallenbach konstatuje, że:

utwór wykarmiony powietrzem klasycznym szedł zatem na usługi obywatelskie: poeta pisze dramat, nowość w literaturze swojskiej, pisze go dorywczo, „nie ma czasu poprawować” — ale świadom celu, a pragnąc pomyślnego skutku, posyła, aby i ze swej strony pobudzić naród do działania, do podjęcia wielkiej idei [...]. (Kallenbach 1884: 348)

Najważniejszą okolicznością towarzyszącą powstaniu dzieła Kochanowskiego była polityka Batorego wobec Gdańska i potrzeba zabezpieczenia granic państwa od wschodu. Tej koncepcji sprzeciwiały się niektóre sejmiki wojewódzkie, co było o tyle niebezpieczne, że Gdańsk popierał Habsburgów, a wpływy tej dynastii w Niderlandach mogły odciąć Rzeczypospolitą od dochodów z handlu. Pozycji Polski zagroził, zajmując Inflanty, despotyzm moskiewski (por. Kallenbach 1884: 343–344).

Nie ulega wątpliwości, że na podjęcie przez galicyjskiego romantyka głównego motywu tej szesnastowiecznej tragedii wpłynął charakterystyczny dla Kochanowskiego polityczny profetyzm, opierający się na przekonaniu, że za niesprawiedliwość, za grzechy obywatelskiego egoizmu Bóg zawsze karze ojczyznę szeregiem trudnych doświadczeń i klęsk. Renesansowy poeta refleksje te wkłada w usta sędziwego Antenora, który dobro państwa i narodu sytuował zawsze na pierwszym miejscu. Borkowski natomiast dylematy związane z wyborem osobistego szczęścia bądź rezygnacji z niego i ocalenia tym samym ojczyzny, każe rozstrzygnąć młodzieńczej Arnaldzie:

Nad tem powątpiewaniem muszę się zadziwić!
Czyliż nieszczęściem nazwać nie należy śmiało
Gdy się rozstać potrzeba, z tym, co się kochało?
I kiedy wszystkim drogim potrzeba przepłacić

By ocalając kraj swój, dla siebie go stracić.
Uwolnić od narzekań, by samej narzekać
I dając wolność ziomkom, swojej się wyrzekać?
Z tych obu konieczności, jak trudno obierać
Jak smutno żyć natenczas, gdy lepiej umierać.
(Dunin Borkowski 1828: 50–51)

Tragedia Leszka Dunina Borkowskiego jest prologiem wydarzeń z roku 1570 — zdobycia miasta przez Turków, rzezi mieszkańców i pozbawienia Rzeczypospolitej Weneckiej możliwości prowadzenia handlu z Orientem. Niewypowiedziana ironia wynika z tragizmu późniejszych losów obydwóch zaangażowanych w wojnę z islamem republik — dwa lata po ostatnim rozbiorze Polski Rzeczypospolita Wenecka trafiła pod władzę Habsburgów. Stąd tragedii Borkowskiego przyświeca myśl kształcenia postaw obywatelskich. Właśnie tak definiował on po galicyjskiej wiośnie ludów, której był jednym z przywódców, dydaktyczną rolę dramatu w społeczeństwach republikańskich:

Dramat odsłania wewnętrzne prace społeczeństwa i człowieka. Im bogatsza ta praca wewnętrzna narodu, tym obfitsze pole dla pisarza dramatu. W społeczeństwie wyrabia się rozum narodowy i serce narodowe na zestawieniu ducha. Namiętności zapalają się współcześnie i jaskrawią na tle tej moralnej pracy, są to przeciwstawienia ciszy i wrzawy, pokoju i wojny, twierdzenia i przeczenia. W pracy wewnętrznej narodu przedstawiają się ruchem żywym wszystkie pierwiastki zle i dobre, wypowiadają się wszystkie siły i wszystkie warstwy społeczne kolejno; a każdy pierwiastek, każda siła, każda myśl żywotna, każde uczucie, każda namiętność w tej pracy wewnętrznej społeczeństwa pojawiają się okrągłe i wykończone. (Dunin Borkowski 1850a: 202)

Oświecenie wprowadziło koncepcję ładu naturalno-moralnego opartego na uniwersalistycznej wizji kultury (por. Kuziak 2006: 13–14), ale rewolucja francuska podważyła tożsamość „wspólnego świata” — ambiwalencje nieobojętne naszej współczesności (por. Granowska 1978: 15–16) spowodowały, że romantycy podjęli próbę stworzenia światopoglądu łączącego różne kultury i dyskursy. Kategorię narodu pojmowali oni bowiem jako „wspólnotę historycznie daną — coś, co należy raczej zrekonstruować aniżeli stworzyć” (Szacki 1962: 11–12). Dlatego też utwór Borkowskiego miał być apelem o zachowanie dawnych wartości, które zniknęły wraz z upadkiem na terenach Rzeczypospolitej antycznych wartości republikańskich, a pisząc o upadku Cypru, odwoływał się do renesansowej aksjologii polskiej kultury szlacheckiej:

Nad miłością ojczyzny głód bierze przewagę
Nie masz już tych Wenetów, co na ostrzu stali
Śmierć sobie lub ojczyźnie byt zaprzysięgali

Dać miasto naszym wrogom powszechną jest wołą
Gdy nam tylko bezpiecznie wyjść z niego pozwolą
(Dunin Borkowski 1828: 13)

Wspomnieliśmy już, że nie znamy zakończenia tragedii, nie wiemy jaką ostatecznie decyzję podjęli obrońcy Nikozji. Nie ma jednoznacznego rozstrzygnięcia losów dramatu — wyboru między szczęściem osobistym a losem zbiorowości. Zwrócić jednak należy w tym miejscu uwagę, że w tragedii Borkowskiego jest drugi, ważniejszy niż Wenecjanin Dandalo, bohater — stylizowany na romantycznego buntownika turecki wódz — Pasza Piali, który dokonuje wyboru między posłuszeństwem sułtanowi, a miłością do Arnaldy. Na jego przykładzie Borkowski prezentuje różnice kulturowe między cywilizacją łacińską Wenecjan a intrygancką, nakierowaną na egotyczny indywidualizm, kulturą Orientu. Przywołajmy w tym miejscu znamieny fragment omawianego utworu, w którym Mustafa próbuje przekonać targanego moralnymi dylematami Paszę, że powinien on jednak mimo wszystko zawalczyć o Arnaldę i jej miłość:

Jakaż korzyść być Paszą? Gdy nie możesz Panie
Żądać, byś był szczęśliwym i ziścić żądanie
Tyż to lękasz się gniewu i kary Selima
Pasza, który wojsk władzę w ręku swoim trzyma
Całe Śródziemne Morze otworem ci stoi
Lęka się ciebie burza i korsarz się boi
Popłyniesz z szczęściem twoim na brzeg Afryki
Podbijesz sobie Nubię i z Alger lud dziki
I cóż ci zrobi sułtan, cóż Selim ci powi
Będziesz drugim sułtanem równym Selimowi.
(Dunin Borkowski 1828: 38)

Borkowski wyposaża, zamierzającego zrezygnować ze wszystkich dostojeństw, muzułmanina w sentymentalną wrażliwość i czucie. To bohater na wskroś romantyczny, bo jak pisał Juliusz Kleiner, „jednostka romantyczna pragnęła oprzeć się na samej sobie, ale czuła, że jest to możliwe pod jednym warunkiem nieodzownym: jeśli znajdzie w sobie siły wyższe ponad ciasnotę i ograniczoność jednostkowego osobistego bytu” (Kleiner 1981: 193).

W omawianej tragedii nauczycielem żarliwego patriotyzmu jest muzułmanin Mustafa, a jego wypowiedzi prezentują rzymskie ideały, teorie męża zaufania publicznego jako człowieka, którego wspierała nauka, talenty i oręż. Borkowski, w jednym ze swych późniejszych felietonów, o formacie moralnym takich jednostek i ich roli w dziejach poszczególnych narodów pisał, że:

każdy niósł w pomoc mężowi zaufania swój dar w ofierze, wyrzekając się żądy chwały własnej i tę tylko chwałę ukochał, że był synem wielkiego narodu. Ta wielka miłość i to poświęcenie zbudowały naród ogromny i cnót ogromy. Narodziła się równość republikańska, każdy rycerz prawo do korony miał, bo kto wodzował, był uosobieniem narodowej treści. Toteż polski szlachcic tak w godności narodowej urósł, że gardził tytułami książąt i grafów cudzoziemskich, deptał wszelkie świadectwa służalstwa, niosąc nad wszystko szlachectwo swoje, równość ojczystą [...]. (Dunin Borkowski 1850b: 193)

Wspólnota cywilizacyjna obrońców ziem ruskich i śródziemnomorskiej Nikozji była o tyle ważna, że od 1488 roku, jako dziedzictwo Rzeczypospolitej Weneckiej, Cypr symbolizował trwanie ostatniego bastionu kultury łacińskiej. Romantyczny poeta podejmuje przestrożę Kochanowskiego, według której „spłot spraw prywatnych i publicznych koncentruje się najczęściej w postaci władcy. Osoba króla zyskuje specjalny wymiar dzięki temu, że jego los zostaje ściśle sprzężony z losem rządzonej przezeń zbiorowości” (Abramowska 1974: 44). Nie ulega wątpliwości, że historyczny kostium *Arnaldy*... zawierał też aluzję do ostatniego władcy Polski — Stanisława Augusta Poniatowskiego, który był przedmiotem poniżających manipulacji w rękach arystokracji, realizującej ponad republikańskimi instytucjami własny program polityczny (por. Brodziński 1872: 358). To dlatego Borkowski uważał, że polski dramat ma inne zadania niż sztuki wystawiane ówczesnie w lwowskim teatrze Jana Nepomucena Kamińskiego.

III

W tragedii Borkowskiego, podobnie jak w *Konradzie Wallenrodzie*, warunkiem szczęścia osobistego bohaterów jest pomyślność ojczyzny:

Wiedz, że nasze dla tego zawieszono śluby
Aby na łonie spełnić je swobody lubej
Odłożyłem tę rozkosz dla tego jedynie
By się wtenczas nie cieszyć, gdy ojczyzna ginie.
(Dunin Borkowski 1828: 23)

Wolnościowy dyskurs Ziewończyków eksponował zaczerpnięty z Mickiewicza *Grażyny* republikański model kobiety, partnerki i współtowarzyszki w realizacji niezwykłych idei. W rozważaniach teoretycznych o wpływie wychowania kobiet na losy kraju wielokrotnie głosili pogląd, że kolejne nieszczęścia Rzeczypospolitej zapoczątkowało despotyczne wychowanie królowej Bony, postawa jej doradców, którzy narzucili państwu Jagiellonów nową kulturę polityczną. Dominik Magnuszewski pisał, że właśnie dlatego Lechici „z czynów żelaznych przechodzą do żelaznego języka [...] a August ważący w równi tron

z Barbarą, czy pierwszy koronowany filar tej nowej potęgi, czy też pierwszy koronowany południowy kobieciarz, czego jeszcze nie dopowiedziała historia, szerokie rzuca światło na ten postępowy prywatny życie” (Magnuszewski 1839: 227). Z kolei Lucjan Siemieński, w opowiadaniu o pobycie Stanisława Trembeckiego na dworze w Tulczynie, żonę Szczęsnego Potockiego przedstawił jako „wszeteczną kupioną korcem złota, drapieżną jak szakal, wszeteczną jak wiek osiemnasty” (Siemieński 1839: 19).

W *Wieszczeniach Lechowych* Borkowski kobiecie wyznaczał rolę współtowarzyszki spiskowca (por. Dunin Borkowski 1848: 5–6) i postulował wychowywanie ich na indywidualności zdolne do miłości i poświęcenia (por. Dunin Borkowski 1841c: 31). W późniejszych dyskursach upowszechniał też wysoce demokratyczny program edukacji kobiet (Feldman 1907: 67), postulując odrzucenie arystokratycznych konwenansów, które są „obłudną pokrywką zepsucia lub wyrazem niedołążności bezsilnej i bezmyślnej” (Dunin Borkowski 1843a: 22), bo — jak przekonywał — „francuskie Polki są najwidoczniejszym dowodem duchowego niedołęstwa, to jest chybionego wychowania” (Dunin Borkowski 1892: 109).

Z kolei w *Parafianiszczyźnie* kobiety zostały „odmalowane nierównie zjadliwiej, niż bezbarwni i na ogół mniej zindywidualizowani mężowie” (Żmigrodzka 1957: 8), a jeden z jej recenzentów pisał, że „jak długo istnieli Brutuse, Wergiliusze i Scypiony — tak długo matrony i dziewice Rzymu szanowały niepokalanłość obyczajów, tak długo Lukrecje i Wirginie przenosiły śmierć nad mimowolne nawet zhańbienie. Sprośne Messaliny dopiero się wtedy w stolicy miasta pojawiły, gdy zniewieściała płeć męska wszelką cnotę z duszy wyrugowała” (Anonim 1844: 62).

Tytułowa bohaterka interesującej nas tutaj tragedii, w opozycji do wizerunku bezwolnej Heleny z *Odprawy posłów greckich*, realizuje wyeksponowany przez Borkowskiego model cnoty republikańskich, stając się świadomą swoich obowiązków romantyczną patriotką. Chce ona uratować Nikozję i gotowa jest poświęcić życie dla Turka:

Przekładam mierne szczęście na ojczyzny łonie
 Nad zbiór wszelkich rozkoszy przy sultana tronie
 Nie złudzą mnie uciechy, ani powab złota
 Większy ma u mnie urok smutek i tęsknota
 A jeśli się wrogom moim oddam w ręce
 To mój honor dla szczęścia ojczyzny poświęcę
 (Dunin Borkowski 1828: 53)

Arnald Borkowskiego łączy heroizm Antygony z żarliwością Mickiewiczowskich wzorów towarzyszek, jest antynomicznym wzorem galicyjskich arystokra-

tek. Dlatego, nie mogąc dorównać w cnotach ukochanemu, i mając po śmierci ukochanego perspektywę życia w niewoli, zapowiada samobójczą śmierć, która była w jej przekonaniu jedynym racjonalnym wyjściem z tej sytuacji (por. Dunin Borkowski 1828: 6). Z kolei Dandalo, choć wypowiada romantyczny manifest wierności ziemi, podejmuje monolog o jakiejś nowej formie wolności, jednak w romantycznym czuciu i patriotycznym przywiązaniu wyrzeka się możliwości ucieczki i założenia nowej Nikozji. Nie bojąc się nieprzyjaciół, obawia się własnej słabości:

Szczęśliwi — jeśli tylko zapomnieć zdołacie
Żeście mieli ojczyznę, a teraz nie macie
Czas nagli
Co ja? ...nie... nie. Mnie woła wyższe przeznaczenie
Kocham jeszcze ojczyznę — w tym się nie odmienię
Mnie by myśl, żem ją stracił na wieki dręczyła
Ja jej przeżyć nie zdołam.

(Dunin Borkowski 1828: 13–14)

Wybór przez galicyjskiego poetę takiego właśnie literackiego wzorca wynikał z faktu, że romantycy podkreślali brak w naszych dziejach tematów tragicznych (por. Janion 1971: 41). Borkowski uważał ponadto, że zachodnie społeczeństwa mogły się rozwijać spokojnie, gdyż nie były uwikłane w taką mnogość konfliktów i walk, jakim ustawicznie musieli stawiać czoła mieszkańcy Rzeczypospolitej, stojący na straży cywilizacji Zachodu:

[...] praca społeczna idzie tym żwawiej, z zewnątrz pokój, społeczeństwa zachodnie mają tarczę potężną. U wschodu stoi naród na straży Europy, gromi Azję i odpiera — nic więc nie przeszkadza pracom wewnętrznym Zachodu i Zachód też wyrobił się najelastyczniej. Cóż przez dziesięć wieków robiła Polska? Polska wpychała w łóżyska hordy Azjatów, Polska zmuszała koczowników do obrania stałych siedlisk i obierania ojczyzny. Zaledwie odparła Mongołów, ogrzała zaborczą Litwę, jawią się hordy Turkiestanu, rozbijają konające resztki starożytnego świata w murach Bizantyjskich — Polska oko w oko staje z islamem gorącym, ognistym, wojowniczym, rozzuchwalonym obietnicami Koranu, obietnicami panowania świata i rozkoszowania się w siedmiu niebach stworzonych ognistą fantazją spod turkiestańskiego Babilonu. (Dunin Borkowski 1850a: 202)

W omawianej tragedii problem ten zaprezentowany został na przykładzie Rzeczypospolitej Weneckiej, która musiała dać odpór nawale tureckiej:

Doświadczycie, co może ludu garstka mała
Nikozja sercem większa, niż Turcja cała.

(Dunin Borkowski 1828: 29)

Turecki poseł racjonalnie tłumaczył nieuchronność przegranej Wenecjan, ale wyrastający z kultury romantyzmu przekaz odrzucał proces negocjowania warunków niewoli: „Lecz wolą ginąć, niżli bać się śmierci wolni” (Dunin Borkowski 1828: 19).

Wpisany w *Arnaldę...* dyskurs o sztuce teatralnej wynikał z przekonania jej autora, „że dramat uczyć powinien równie jak rozprawy lub dyskusje” (Dunin Borkowski 1841a: 144), a jeśli tego nie robi, to nie powinien demoralizować odbiorców. Borkowski podkreślał i jednocześnie ubolewał, że: „starodawny naród, posiadacz jednej z najstarszych literatur — dział dramatyczny mamy przecież najuboższy” (Dunin Borkowski 1850a: 201). I dodawał:

nie mamy dramatu dlatego, że go mieć nie możemy — bo całe dzieje nasze to jeden dramat. Mistrz przychodzi do tych dziejów, spostrzega efektowny wyskok czynów i osób, chwytą go, przerabia w duszy i sercu, wylewa na papier i buduje, a raczej wyrwa tylko jedną scenę z wielkiego narodowego dramatu. (Dunin Borkowski 1850a: 201)

Odnosząc się do tych kwestii, Walenty Chłędowski, dookreślał z kolei format bohatera takowych utworów:

Przedmiotem sztuki tragicznej w ścisłym rozumieniu może być tylko człowiek wielkiego sposobu myślenia, który, pomimo gromy na niego bijące, stoi niezgięty — a choć padnie pod brzemieniem cisnących go losów, padnie, ale i w upadku wolność i godność moralną zachowa. Taki tylko może nam wlać uczucie politowania; lecz ażeby je wzbudził, potrzeba, aby okazał siły swoje, których do oporu użył, musimy widzieć przed sobą jego działanie, bo tylko tym sposobem możemy mieć wyobrażenie o jego cierpieniach, musimy widzieć wielkość jego nieszczęść i mężną z nimi walkę. (Chłędowski 1827: 76–77)

Po latach w recenzji Borkowskiego dostrzec można nawiązanie do tej oceny, zwłaszcza postaci słabej, niezastępującej na przypisaną jej rolę:

czego nie mogą zrobić położenia i zbieg okoliczności, robi to nadzwyczajna słabość osób dających się poniewierać i przygniatać każdej przeciwności losu bez najmniejszego oporu, bo wtenczas tylko rozwijają energię i siłę, kiedy przychodzi unosić się, narzekać, grozić, odkazywać i zawodzić. O, pierś ich wtedy zbroi się w pioruny; lecz kiedy działać potrzeba, to mają rączki jak z miękkiego wosku. (Dunin Borkowski 1843b: 101)

W omawianym dramacie, czytając list od sułtana, Piali — dowódcy wojsk tureckich — rozważa sens lojalności rycerskiej:

Zdradzić Pana i kraj swój? O! łaskawy Boże
Dla niej, co mnie nie kocha i kochać nie może

Na to, aby mnie uczuć co chwila dawała
Że była kiedyś moją uczestniczką chwała.
Że byłem kiedyś wiernym, że byłem cnotliwym
A wyrzekłem się tego, bym był nieszczęśliwym.
Nie! Nie, próżne to chęci, złudzenia chwilowe
Dla mnie nie ma, jak wojna i pole Marsowe
Lubię patrzeć na losu z krajami igrzyska
Taki los tego bólu, co serce uciska
Wracam ci się na nowo powinności święta
Niechaj wola Selima będzie osiągnięta!
(Dunin Borkowski 1828: 44–45)

Różnica w interpretacji mitu trojańskiego w porównywanych tekstach tkwi w odmiennej perspektywie; zamiast charakterystycznej dla Kochanowskiego etyki obywatelskiej, Borkowski eksponuje psychologiczne, mentalne i kulturowe motywy działania człowieka, jego podświadomość i indywidualizm. U Kochanowskiego nie jest to:

jednoznaczne proroctwo, lecz ostrzeżenie, napomnienie, uświadomienie groźby, która może się spełnić, jeśli zostanie zlekceważona. Wiadomo, że Troja upadła, ale Polska upaść nie musi. Analiza mechanizmu państwowego została przeprowadzona po to, by odkrywając przyczyny katastrofy, znaleźć takie zabezpieczenia, które pozwolą klęskę uniknąć. (Abramowska 1974: 55)

Borkowski natomiast pokazuje, jak należy ginąć, czym człowiek powinien być w obliczu zagrożenia i jakie są jego obowiązki wobec wspólnoty. Tekst jego dramatu modyfikuje tragedię grecką, czyniąc z kobiety podmiot historii mającej takie same prawa, jak wszyscy pozostali obywatele. Dandalo, sprzeciwiając się wydaniu Arnaldy muzułmańskiemu wodzowi, tłumaczy:

Do tego być potrzeba potworą, tyranem.
Los jednego mnie tyle, co i wszystkich boli
Za cóż ją barbarzyńcy! Za cóż do niewoli
Rządca kraju jest ojcem każdego z osobna
Jednych krzywdą drugich zbawiać niepodobna.
(Dunin Borkowski 1828: 29–30)

Romantyczna erupcja myślenia utopijnego i postaw zmierzających do oceniania „przez poznanie i, szczególnie, przez czyn” (Kuziak 2006: 7–8) ukształtowała gotowość podporządkowania życia duchowości rozumianej jako „jakiś wewnętrzne światło, oddanie pewnemu ideałowi, dla którego warto poświęcać wszystko, czym człowiek jest” (Berliner 2004: 31). Jednak realia porozbiorowe zdemaskowały naiwność idei niesamodzielności politycznej — zwłaszcza gdy „wódz naczelny

i prezes rządu, ludzie uczeni, wyprawili ucztę, spełniali wiwaty, ciesząc się bardzo, że wszystko idzie pomyślnie [...]” (Dunin Borkowski 1845: 74) — i zapoczątkowały proces szukania sojuszników dawnej Rzeczypospolitej (Bielowski 1844: 7). Romantyczna potrzeba rekonstrukcji dawnej wspólnoty determinowała ukształtowanie człowieka niewahającego się przed czynem. Okazuje się jednak, że to barbarzyńca Piali przeżywa rozterki godne polskiego szlachcica:

Byłem wprzód wojownikiem, słaWiłem me imię
 Tyś we mnie całą ufność pokładał Selimie
 Ty niezliczone łask twych dałeś mnie dowody!
 Tyś mnie niezastużone przyznawał nagrody!
 Mamże cię teraz zdradzić? Ja byłbym tak strogi?
 Raczej siebie samego policzyć wśród wrogi.
 Ja go zawieść w nadziei, którą mu sam dałem
 Ja zaniechać zwycięstwa, gdy go odnieść miałem
 I splamić moją sławę czynem tak ohydny?
 Wolę być nieszczęśliwy, jak zdrajcą bezwstydnym
 Nie będę się wystawiał na cios słusznej kary
 Umilknij serca głoście! Zagińcie zamiary!
 (Dunin Borkowski 1828: 37)

Romantyzm potrzebę unowocześnienia łączył z koniecznością obrony nowoczesności przed nią samą, a w wymiarze kulturowym — organizując formację wyczuloną na „wewnętrzne patologie, stojące na drodze spełnienia jej najważniejszej obietnicy: stworzenia jednostki wolnej we wszystkich wymiarach, od duchowego po polityczny”. (Bielik-Robson 2009: 62). Znamienna jest w tym względzie, pełna patosu, wypowiedź Dandali:

Czas już koniec położyć temu oblężeniu,
 Nie nawykli Wenecjanie zostawać w więzieniu
 Niech dziś walka ojczyzny i nasz los rozstrzyga,
 Na widok wolnych, nawet sama śmierć się wzdryga,
 Ujrysz z dumiona tłuszczo, niewolników zgrajo,
 Albo jak wolni giną lub jak zwyciężają.
 Na tysiące mnie miłość ojczyzny ośmiela
 Czy zwyciężę, czy przegram, zemszczę przyjaciela.
 (Dunin Borkowski 1828: 5)

Zaprezentowany pokrótce dyskurs Borkowskiego o ideach wolnościowych został zakłócony przez wspomnianą narrację kulturową zaborców i niewiele wiemy o sile jej oddziaływania. Jedynie Kornel Ujejski pozostawił na ten

temat świadectwo, pisząc w jednym z listów do zaprzyjaźnionego z nim autora *Arnaldy*...:

słowo twoje przebrzmiało wśród niecierpliwości a nawet wesołości słuchaczy — ledwie je raczyła zanotować „Gazeta”, która wbrew swojemu szyldowi, okpiwa naród — ale to słowo przechowa się w dziejach męczeńskiej, pokutującej Polski, znajdzie ono swoje miejsce obok protestacji Rejtana, ucieszą się też nim duchy przodków naszych, odżyje to słowo i napełni się czynami dorastającego pokolenia. Jeden tylko poseł poparł cię. Niech to ciebie nie napawa goryczą. Z osamotnionych rozplądają się miliony. W świecie ducha formułki matematyczne okazują się fałszem. Jeden a jeden to nie dwa, to nie dwóch ludzi, to Polska. (Ujejski 1866: 288)

BIBLIOGRAFIA

- Abramowska Janina.** 1974. *Ład i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. *Tragedia w służbie moralistyki obywatelskiej*. S. 40–60.
- Anonim.** 1844. K.T. *Parafianščyzna*. „Rok” 1844, z. 5. S. 52–77.
- Anonim.** 1848. *Protestacja przeciw mszy w soborze św. Jura*. „Kurier Lwowski” 1848, nr 14. S. 53.
- Anonim.** 1850. *Uspობienia i charaktery*. „Gazeta Polska” 1850, nr 38. S. 165–166.
- Balbus Stanisław.** 1996. *Między stylami*. Kraków: Universitas.
- Berliner Izaiah.** 2004. *Korzenie romantyzmu, wykłady mollowskie z zakresu sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej galerii Sztuki w Waszyngtonie*, przekład Anna Bartkiewicz. Poznań: Zysk i S-ka.
- Bielik-Robson Agata.** 2009. *Racjonalność romantyzmu*. W: Michał Kuziak, red. *Romantyzm i nowoczesność*. Kraków: Universitas. S. 57–70.
- Bielowski August.** 1844. *Rzeszów i jego okolice*. W: *Album na korzyść pogorzalców* wydane przez Józefa Dunina Borkowskiego. Lwów. S. 2–20.
- Brodziński Kazimierz.** 1872. *Pisma*, t. IV. *Proza — literatura polska (1822–1823)*. Poznań: Gebethner i Wolff.
- Bruchnalski Wilhelm.** 1910. *Nowe źródła twórczości Jana Kochanowskiego. I. „Odprawa posłów greckich”, Sprawozdania z czynności i posiedzeń. Rok 1909*. Kraków.
- Chadzinikolau Nikos.** 1985. *Literatura nowogrecka 1453–1983*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- C[hlędowski] W[alenty].** 1827. *Uwagi nad zdaniem P. W. — z Oleska o sposobie sądenia teatru lwowskiego, tudzież nad rozbiorem komedii „Odludki i poeta”*. „Rozmaitości” 1827, nr 9. S. 76–77.
- Dunin Borkowski Leszek.** 1828. *Arnalda de Rocas, czyli zdobycie Nikozji. Tragedia w pięciu aktach oryginalnie wierszem polskim napisana 1828 roku Leszka Borkowskiego*. Rkps Ossol., sygn. 13112/ I.
- Dunin Borkowski Leszek.** 1835a. *Wyjętek z pieśni trzeciej z powieści: „Obrona Trembowli” napisanej przez Aleksandra Dunina Borkowskiego*. „Rozmaitości” 1835, nr 8. S. 60–62
- Dunin Borkowski Leszek.** 1835b. *Książę Magnus i morski dziw. Z pieśni gminnej szwedzkiej*. „Rozmaitości” 1835, nr 43. S. 340–341.
- Dunin Borkowski Leszek.** 1841a. L-D-B, *Teatr*, [recenzja dramatu F. Sulie’ *Syn wariatki*]. „Dziennik Mód Paryskich” 1841, nr 18. S. 144.
- Dunin Borkowski Leszek.** 1841b. L-D-B, *Teatr*, [recenzja komedii Scribe’go *Szklanka wody czyli przyczyny i skutki*]. „Dziennik Mód Paryskich” 1841, nr 14. S. 112.

- Dunin Borkowski Leszek.** 1841c. LDB [L. Dunin Borkowski], *Teatr*, [recenzja dramatu *Alchemista*]. „Dziennik Mód Paryskich” 1841, nr 4. S. 31.
- Dunin Borkowski Leszek.** 1842. *Uwagi nad literaturą w Galicji*. „Tygodnik Literacki” 1842, nr 17. S. 132–135.
- Dunin Borkowski Leszek.** 1843a. L-D-B, *Teatr* [recenzja dramatu F. Schillera, *Fiesko z Genui*]. „Dziennik Mód Paryskich” 1843, nr 3. S. 22–23.
- Dunin Borkowski Leszek.** 1843b. *Teatr* [Recenzja *Stasia Szajnochy*]. „Dziennik Mód Paryskich” 1843, nr 13. S. 100–102.
- Dunin Borkowski Leszek.** 1845a. L. *Szczutkiewicz*, „*Hotentoci*” „Dziennik Domowy” 1845, nr 10. S. 74–77.
- Dunin Borkowski Leszek.** 1848. *Wieszczenia Lechowe, które Bóg dał na początku roku chrystusowego 1835*. Kraków.
- Dunin Borkowski Leszek.** 1850a. J. *Aleksander*, „*Przegląd literatury pięknej. List trzeci*”. „Gazeta Polska” 1850, nr 47. S. 207.
- Dunin Borkowski Leszek.** 1850b. *Oleś, Pogląd zezowatego na rzeczy ludzkie. Szkic dwoma ostrymi ołówkami narysowany przez Olesia*. „Gazeta Polska” 1850, nr 45. S. 193–194.
- Dunin Borkowski Leszek.** 1861. *Pamiętnik urywkowy współczesny*, Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Dunin Borkowski Leszek.** 1892. *Przypomnienie zapoznawanych prawd*, Budapeszt: Drukarnia Wiktora Horomańskiego.
- Dunin Borkowski Leszek.** 1897. *Leszka hrabiego Dunina Borkowskiego autobiografia*. „Dziennik Polski” 1897, nr 133. S. 1–2.
- Feldman Wilhelm.** 1907. *Stronnictwa i programy polityczne w Galicji 1846–1906*, t. 1. Kraków.
- Goriaczko-Borkowska Anna.** 1959. *Pieśń historyczna ziewończyków*. „Pamiętnik Literacki” 1959, z. 3–4. S. 379–401.
- Gorzycy Wincenty.** 1922. *Walka Grecji o niepodległość w wieku XIX*. Warszawa: Polska Składnica Pomocy Szkolnych.
- Grabowska Maria.** 1978. *Legenda romantyzmu a współczesność*. W: *Rozmaitości romantyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Howarth Dawid.** 2005. *Dyskurs* [przekład Anna Gąsior-Niemiec]. Warszawa. Oficyna Naukowa.
- Janion Maria.** 1971. *Czyn i kleśka. Rzecz o tragizmie*. „*Twórczość*” 1971, nr 1. S. 41–57.
- Janion Maria.** 1975. *Gorączka romantyczna*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kalinowska Maria.** 1994. *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Kallenbach Józef.** 1884. „*Odprawa posłów greckich*” *Jana Kochanowskiego (Jej wzory i geneza)*, Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności”, t. 10. Kraków.
- Kasperski Edward.** 2003. *Kierkegaard. Antropologia i dyskurs o człowieku*, Pułtusk: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistycznej im. Aleksandra Gieyszтора.
- Kasperski Edward.** 2008. *Monologi, soliloquia, polilogi. Kształty romantycznej utopii*. W: Edward Kasperski, Tomasz Mackiewicz, red. *Dialogi romantyczne. Filozofia — teoria i historia — komparatystyka*. Pułtusk–Warszawa: Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieyszтора — „Aspra-Jr”. S. 35–94.
- Kleiner Juliusz.** 1981. *W kręgu historii i teorii literatury*. Wybór i opracowanie A. Hutnikiewicz, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- Krajewski Kazimierz.** 1929. „*Odprawa posłów greckich*” jako tragedia renesansowa. „Pamiętnik Literacki” 1929, nr 1/4. S. 373–380.
- Kuziak Michał.** 2006. *Wielka catość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej.
- Magnuszewski Dominik.** 1839. *Uwagi nad dramatem polskim. „Ziewonia” 1839*. S. 201–233.
- Ostaszewski-Barański Kazimierz.** 1912. *Z dziejów cenzury*. W: *Stulecie „Gazety Lwowskiej”*. Lwów, T. 2, cz. IV. S. 73–87.
- Przyłęcki Stanisław.** 1844. *Opisy znakomitszych miejsc w obwodzie tarnopolskim w dzisiejszej Galicji*. W: *Album na korzyść pogorzalców* wydane przez J. Dunina Borkowskiego, Lwów. S. 226–244.
- Pusz Wiesław.** 1979. „*Nowy Parnas*” przedromantycznej Warszawy. Bruno Kiciński i grono jego współpracowników. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pusz Wiesław.** 1999. *Współistnienie klasyków z romantykami czyli prawdziwy koniec polskiego oświecenia*. W: Piotr Żbikowski, red. *Na przełomie oświecenia i romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. S. 47–55.
- Siemiński Lucjan.** 1839. *Ogrody i poeci. „Ziewonia” t. 2*, Strasburg. S. 10–40.
- Stankiewicz-Kopec Monika.** 2009. *Pomiędzy klasycyzacją a romantyzacją. Młodzi autorzy Wilna, Krzemienica i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Szacki Jerzy.** 1962. *Ojczyzna, naród, rewolucja. Problematyka narodowa w polskiej myśli szlacheckorewolucyjnej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ujejski Kornel.** 1866. *List Kornela Ujejskiego do Aleksandra Dunin Borkowskiego (Leszka) z 1866 r.* Rkpś BN 7209, k. 288.
- Walas Teresa.** 1993. *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków: Universitas.
- Witkowska Alina.** 1961. *Historiozoficzna lekcja romantyka. O wierszu Do Joachima Lelewela*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 3–4. S. 23–49
- Żmigrodzka Maria.** 1857. *Galicyjska księga snobów. „Życie Literackie” 1957, nr 35*. S. 8–10.

Tadeusz Półchłopek

LESZEK DUNIN BORKOWSKI'S DISCOURSE ABOUT FREEDOM IN TRAGEDY "ARNALDA DE ROCAS, OR GETTING NICOSIA"

(summary)

The specific censorship determines only apparently the true end of the Polish Enlightenment, which was revealed very clearly especially in the areas of Galicia. The Vienna government aspired by all means to transform 'hereditary countries' together into a whole. Therefore, literature often started to use historical costume. The tragedy entitled '*Arnaldo de Rocas: or, getting Nicosia. The tragedy in five acts, a poem originally written in Polish in 1828 by Leszek Borkowski*' is the outcome of those practices, remaining almost two hundred years in the manuscript. This unknown play, referring to its idea of '*The Grecian Envoy's*', is

a perfect example of long-lasting classical aesthetics, which thanks to setting the action in the historically distant times, smuggles current patriotic content in a veiled way.

KEYWORDS

antique; classical esthetics; historical costume; Leszek Dunin Borkowski; literature; orientalism; tragedy

Paweł Kaczyński

OŚWIECENIE SENSACYJNE W POWOJENNEJ LITERATURZE POLSKIEJ

SŁOWA KLUCZOWE

Oświecenie; literatura sensacyjna; powieść kryminalna; powieść szpiegowska; powieść historyczna; kryminał historyczny; powieść „płaszczka i szpady”; powieść tajemnic

Oświecenie co najmniej od czasu *Pamiętników lekarza* (1846–1852) Aleksandra Dumasa (ojca) stało się jedną z epok, w których autorzy literatury przygodowej chętnie lokowali sensacyjno-awanturnicze fabuły, by wspomnieć tylko Paula Fevala (*Garbus*), Rafaela Sabatiniego (*Scaramouche*) czy Baronową Orczy (*The Scarlet Pimpernel*). Najważniejszy polski naśladowca Dumasa, czyli Henryk Sienkiewicz, nie zagustował co prawda w tej epoce, ale kilku innych twórców (jak Zygmunt Kaczkowski czy Józef Ignacy Kraszewski) w oświeceniowej rzeczywistości osadziło akcję licznych powieści, choć tylko niektóre z nich można uznać za sensacyjno-przygodowe. Wiek osiemnasty i na Zachodzie, i w Polsce obfituje w zdarzenia i postacie, wokół których można osnuć sensacyjne fabuły lub przynajmniej ubarwić nimi tło fikcyjnych awantur: „Sekret Królewski”, kasata jezuitów, działalność masonerii, afera naszyjnikowa i sprawa Dogrumowej, rewolucja francuska i rozbiory Polski, zamachy na Stanisława Augusta i Gustawa III, Casanova, Cagliostro, Saint-Germain, eksperymenty alchemiczne i libertyńskie ekscesy — to tylko przykładowe elementy, które od ponad półtora wieku służą do budowy awanturniczego chronotopu — od powieści płaszczka i szpady po kryminały historyczne.

W polskiej literaturze okresu powojennego oświecenie dość długo traktowane było jako literackie tworzywo dzieł o charakterze mniej lub bardziej dydaktycznym: od topornej *quasi*-publicystyki lat pięćdziesiątych, poszukującej w drugiej połowie XVIII wieku pierwocin Polski Ludowej, po mniej zideologizowane rozważania o przyczynach upadku Rzeczypospolitej. W późniejszych latach refleksje tego rodzaju miawały charakter pseudohistorycznej paraboli, ukazującej w oświeceniowym kostiumie problemy całkiem aktualne (por. Kukurowski 1995). Na dość odległym marginesie więc — i to dopiero od początku lat 60. — sytuowały się dzieła, w których wydarzenia historyczne służyły za tło a czasem budulec mniej lub bardziej sensacyjnej fabuły (pomijamy tu intencje autorów — przynajmniej niektórzy z nich zapewne poza rozrywkową przewidywali dla swych utworów także inne funkcje¹).

Na przykład wymieniona wyżej sprawa Dogrumowej stała się tematem dwóch utworów: komedii Stanisława Cata-Mackiewicza *Dogrumowa*, opublikowanej w „Dialogu” (1961, nr 7) i opowiadania Tadeusza Łopalewskiego *Mitość i trucizna* z tomu *Cud w Piotrawinie* (1979). Obaj autorzy zupełnie inaczej podeszli do tego — na pozór — gotowego scenariusza opowieści o spisku, prowokacji i śledztwie. Sprawa Dogrumowej bywała porównywana (m.in. właśnie przez Mackiewicza — Mackiewicz 1991: 177) z francuską aferą naszyjnikową. „Nie ma w tym przesady” — pisał Stanisław Milewski. — „I w jednym i w drugim przypadku zadziwia miałość intrygi niewspółmierna do wywołanych na królewskim dworze reperkusji” (Milewski 2011). Trzeba wszelako sprawnego pióra, aby również w wersji literackiej tę historię przedstawić tak, by wytrzymywała porównanie z *Naszyjnikiem królowej*. Dumas umiejętnie wykorzystał potencjał tkwiący w autentycznej sprawie, a tam, gdzie go brakowało, rozwinął twórczo lub dopisał pewne wątki. Afera Dogrumowej także potrzebuje takich zabiegów, w wersji oficjalnej bowiem, powtarzanej przez historyków, jest rzeczywiście dość miętka, a naprawdę poważne jej konsekwencje polityczne, choć istotne historycznie, nie stanowią już ciekawej materii na kryminał, o ile traktuje się je tylko jako nieprzewidziane skutki uboczne wybryku awanturnicy (Danilczyk 2010). Uwzględnienie natomiast tropów niekoniecznie nawet pewnych, jak choćby podejrzeń księcia Stanisława Poniatowskiego co do udziału w aferze rosyjskiego ambasadora (Poniatowski 1979: 72), pozwala jej nadać wymiar naprawdę sensacyjnej opowieści.

Tego akurat wątku ani Mackiewicz, ani Łopalewski nie podjęli. Obaj zresztą skupili się jedynie na przebiegu samej afery, Mackiewicz przerwał historię nawet

¹ Bywa to częste i w przypadku współczesnego kryminału historycznego (por. Kaczyński 2014: 207) — tu jednakże dominacja wątku sensacyjnego i w związku z tym funkcji ludycznej nie podlega dyskusji — jest konstytutywną cechą odmiany gatunkowej.

przed aresztowaniem Dogrumowej. Jego komedia w ogóle grzeszy całkowitym brakiem zamysłu dramaturgicznego. Sceny, w których dialogi zostały niemal żywcem wzięte z przypisywanej Adamowi Naruszewiczowi broszury *Sprawa między księciem Adamem Czartoryskim... a Janem Komarzewskim... i Franciszkiem Ryxem...*², przeplatają się z innymi, wypełnionymi wiedzą zaczerpniętą przez autora z rozmaitych pamiętników anegdotycznych i postaciami, które nie mają żadnego związku z głównym — wydawałoby się — wątkiem. Autor wykorzystał w ten sposób częściowo materiały, którymi posłużył się już wcześniej, pisząc *Stanisława Augusta* (np. ceremonia przyjęcia nowej adeptki do warszawskiej loży „Dobroczynności”) i dodał trochę nowych (np. postać swego — chyba? — przodka Marcina Mackiewicza, sędziego lidzkiego). Wszystko to sprawia wrażenie dość bezładnej składanki, luźnego ciągu anegdot i refleksji. W dodatku mieszają się tu perspektywy czasowe — Dogrumowa ujawnia się od czasu do czasu jako przybyszka z wieku dwudziestego, co pozwala jej przeprowadzać mało odkrywcze porównania między epokami. Całość zaś kończy scena spotkania ducha Stanisława Augusta z premierem Felicjanem Sławoj-Składkowskim w czasie osławionego potajemnego pochówku króla w Wołczynie. W dyskusji Stanisław August prezentuje się jako władca niedoceniony, który doucza premiera w sprawie niektórych wydarzeń historycznych. Sztuka pozbawiona jakiegokolwiek napięcia jest więc udramatyzowanym (bardzo nieudolnie) dopiskiem do *Stanisława Augusta*, o podobnie publicystycznym charakterze.

Znacznie lepiej potencjał sensacyjny tkwiący w aferze Dogrumowej wykorzystał natomiast w swoim opowiadaniu Tadeusz Łopalewski. Co prawda i tutaj mamy, jak się wydaje, do czynienia z produktem ubocznym prac autora nad dwiema wcześniejszymi powieściami: *Kaduk, czyli wielka niemoc* (1962) oraz *Berło i desperacja* (1969). Fabuła pierwszej z nich kończy się w przeddzień wybuchu konfederacji barskiej, drugiej — zaczyna około 1787 roku, zatem opowiadanie mieści się w czasowej luce między nimi. Poza Stanisławem Augustem spotykamy tu inne postacie z *Kaduka...*: Elżbietę Lubomirską, Adama Kazimierza Czartoryskiego — a charaktery ich zostały zarysowane identycznie jak w tej powieści, to znaczy — krytycznie. W *Miłośni i truciznie*, podobnie jak w *Kaduku...* i *Berle...*, „zasadniczym przedmiotem zainteresowania autora jest prywatna i zawiśnięta ludźmi, którzy decydowali o losach Rzeczypospolitej w XVIII wieku” (Śliwka 1987: 21). Wątek sensacyjny łączy się tu nierozzerwalnie z obyczajowo-romansowym. Posta-

² *Sprawa między księciem Adamem Czartoryskim, generałem ziem podolskich, oskarżającym, a Janem Komarzewskim generałem majorem przy boku J.K.Mci i Franciszkiem Ryxem starostą piaseczyńskim kamerdynerem królewskim, oskarżonymi jakoby o zamysł strucia tego Księcia, b.m. 1785. Autorstwo przypisywane za A. Magierem, por. Bibliografia literatury polskiej. „Nowy Korbut”. T. 5: 376.*

ciami decydującymi o rozwoju wydarzeń są trzy kobiety: Elżbieta Grabowska, Elżbieta Lubomirska i oczywiście Maria Teresa Dogrumowa. Ta ostatnia została — w zgodzie z niektórymi źródłami — przedstawiona jako starzejąca się awanturница, która, aby utrzymać przy sobie młodszego męża, musi zdobywać pieniądze na jego hazardowe potrzeby i właśnie dlatego decyduje się na udział w aferze później nazwanej jej mianem. Łopalewski włącza do sprawy panią Grabowską — to ona, chcąc dopomóc królowi w pozbyciu się opozycji, dostarcza Dogrumowej rzekomo przechwyconą truciznę, która na zlecenie Adama Czartoryskiego miała być podana Stanisławowi Augustowi. Później jednak, gdy żona rosyjskiego majora zmienia front rozczarowana brakiem królewskiej wdzięczności, „Grabowska daremnie próbowała rozeznaczyć się w aferze, którą rozkręciła Dogrumowa. Myliło jej się, kto przeciw komu, gdy Ryx oraz Komarzewski zostali aresztowani, choć należeli do najzaufanych ludzi króla, a nieprzyjazny mu Czartoryski pozostaje na wolności. Dlaczego? Próbowała rozwiązać tę zagadkę i głowa ją bolała od wytężonego myślenia” (Łopalewski 1979: 143). Wtedy dopiero wyznaje królowi, iż rzekomą truciznę wraz z wiadomością o spisku Czartoryskiego przekazała jej Elżbieta Lubomirska, powołując się na dawny sentyment do Stanisława Augusta, każący jej stanąć przeciw własnemu bratu. Czytelnik nie ma do końca pewności, czy opowiedziana przez Grabowską historia jest prawdziwa, czy tylko próbuje ona przed królem wytłumaczyć się z własnego udziału w aferze. Bilecik rzekomo napisany do niej przez Lubomirską nie wyszedł spod ręki księżnej, z drugiej strony jednak zachowanie Lubomirskiej w kilku scenach pozwala przypuszczać, że rzeczywiście od początku była *spiritus movens* całego zamieszania. W każdym razie król także dochodzi do takiego wniosku, ale brak dowodów nie pozwala na oskarżenie księżnej marszałkowej. Co więcej, Stanisław August przysłuchujący się zeznaniom Dogrumowej, stanowczo je przerywa, gdy ta wymienia nazwiska Grabowskiej i Lubomirskiej. Scena ta wygląda na nawiązanie do innej, prawdziwej afery trucielskiej, o sto lat wcześniejszej, słynnego śledztwa w sprawie Catherine Deshayes zwanej „la Voisin”, przerwane z woli Ludwika XIV, gdy w sprawę okazały się zamieszane osoby z jego najbliższego otoczenia. Można mieć wątpliwości, czy w Polsce wola króla byłaby równie decydująca jak w absolutnej monarchii. Poza tym Łopalewski popełnił dość istotny błąd historyczny — pomylił marszałka dworu z marszałkiem wielkim koronnym — w opowiadaniu inkwizycję prowadzi Tomasz Aleksandrowicz, przedstawiony w dodatku jako bezstronny urzędnik państwowy, którym marszałek dworu z natury swej funkcji nie był (Brückner 1990: 865).

Ostatecznie afera Dogrumowej w ujęciu Łopalewskiego to spłot intryg trzech starzejących się kobiet, które do działania pchają resentymenty, zazdrość i chęć

odzyskania możliwości, jakie niegdyś posiadały dzięki swej urodzie. Jako motywacja kryminalnej akcji może to wystarczyć, choć mocno pachnie mizoginizmem.

Afera Dogrumowej to jedyne wydarzenie historyczne, które stało się samodzielnym tematem utworów o charakterze sensacyjnym, dziejących się w czasach polskiego oświecenia. Inne fakty stanowią przeważnie tylko mniej lub bardziej odległe tło czy kontekst fikcyjnych fabuł, choć czasem mamy też do czynienia z zabiegami charakterystycznymi dla pewnego typu powieści historycznej, wojenno-przygodowej oraz *political fiction* — „odsłanianiem” (w istocie: kreowaniem) rzekomych kulis autentycznych zdarzeń.

Z tym wariantem spotykamy się na przykład w komedii sensacyjnej Jerzego Broszkiewicza *Karczma „Pod Czarnym Wąsem”* (1960). Rzecz dzieje się w przeddzień wybuchu powstania kościuszkowskiego, a tematem są starania wywiadów Rosji i Prus o przechwycenie korespondencji między krajowymi spiskowcami a przebywającym w Dreźnie Tadeuszem Kościuszką. W tytułowej karczmie spotykają się agenci oraz emisariusze, a ich tożsamości, zgodnie z konwencją, odkrywane są stopniowo w wyniku kolejnych zwrotów akcji, ku mniejszemu lub większemu zaskoczeniu widza. Knowania zaborczych wywiadów zostają udaremnione, a ich agenci ośmieszeni, choć w pewnej chwili wydaje się, że są o krok od sukcesu. Dzięki sprawności konspiratorów powstanie będzie mogło wybuchnąć. Przy okazji zostaje „ujawniona” jeszcze jedna, nieznana historykom tajemnica — pochodzenie pomysłu użycia w walce postawionych na sztorc kos. W finale komedii pojawia się grupa kolędników, w istocie przebranych wysłanników z Warszawy, którzy uwalniają emisariusza Kościuszki z rąk oprawców. Ten, przyglądając się kosie Śmierci, wpada na ów pomysł, przy okazji przekonując jednego z przybyszy do włączenia chłopów do ruchu powstańczego. O ile przedstawiając rzekomą genezę wynalezienia broni kosynierów autor wyraźnie „robi oko” do widza/czytelnika, o tyle już dyskusja o umasowieniu insurekcji i jakobińskie hasła, których na odjeźdźnym emisariusz Kościuszki uczy zaborczych agentów, są traktowane jak najbardziej poważnie. Dla epilogu, w którym przełożeni szpiegów: carski i pruski dygnitarz śmieją się z wizji Polski jako republiki rządzonej przez lud, uznając, że spiskowcy głoszący takie nierealne hasła nie mogą być groźni, właściwym kontekstem miała być z pewnością rzeczywistość Polski Ludowej (sztuka pochodzi z roku 1960). Śmieszni są ci, którzy uznają te hasła za utopię.

Słuszna ideologicznie wymowa nie przeszkadza w realizacji konwencji sensacyjno-szpiegowskiej opowieści. Fałszywe tożsamości wprowadzają element zaskoczenia, pojawia się też motyw przebieranki i to podwójnej: emisariuszem Kościuszki okazuje się udający niemego służącego w karczmie Piotruś, a jakby tego było mało, dopiero w ostatniej scenie dowiadujemy się, że także on wcielił

się na samym początku w rolę starej dziedziczki, której tajemnicze zniknięcie wprowadziło w dalszej akcji komedii fałszywy trop do śledztwa prowadzonego przez piękną, okrutną i rozwiązłą podwójną agentkę zaborczych potęg. Mamy bowiem również zabójstwo lokalnego szpicla, który w karczmie czekał na przybycie wysłanników swych mocodawców, przy czym, jak w porządnym kryminale, przynajmniej w pierwszej fazie dochodzenia wygląda na to, że podejrzani są wszyscy. Śledztwo, poza stopniowym odsłanianiem tożsamości kolejnych szpiegów, a tym samym eliminowaniem ich z grona potencjalnych zabójców, nie daje spodziewanych wyników, w związku z czym agentka i jej pomocnicy zamierzają posunąć się do tortur, którym zapobiega wtargnięcie wspomnianych już rzekomych kolędników zwabionych umówionym znakiem. Znaki i hasła słowne, jak w każdej przyzwoitej historii szpiegowskiej, odgrywają tu istotną rolę.

Na pozór podobna jest fabuła dramatu Krzysztofa Choińskiego *Karczma* (1981). Akcja dzieje się w tytułowej karczmie, niedługo po upadku powstania kościuszkowskiego (dokładnie w noc z 23 na 24 grudnia 1794, u Broszkiewicza była to noc sylwestrowa 1793/1794). Pojawiają się tu także agenci zaborczych wywiadów i ludzie zaangażowani w patriotyczną konspirację — tyle, że już popowstaniową. I tutaj chodzi o przejęcie korespondencji, tym razem generała Dąbrowskiego z paryską emigracją. I tutaj niektórzy nie są tymi, za kogo się podają, a ich tożsamość bywa demaskowana, choć po chwili okazuje się, że pod maską w rzeczywistości kryła się kolejna maska. W przeciwieństwie do komedii Broszkiewicza jest to jednak sztuka serio, w której wątki sensacyjne zostały splecione z melancholijną historiozofią. W akcie trzecim zresztą okazuje się, że najciekawsza postać — potrójny agent Donker jest w rzeczywistości diabłem, co przesuwając utwór w stronę fantastyki, a widz, który oczekiwał racjonalnego rozwiązania, ma prawo czuć się zawiedziony. Zamiast tego otrzymujemy na poły symboliczne sceny kuszenia patrioty do podpisania cyrografu (diabeł obiecuje pomoc w wypędzeniu zaborców) i przegonienia sługi piekieł przez wiejskich muzykantów, którzy są byłymi powstańcami, czekającymi tylko na okazję, by ponownie chwycić kosy. Sojusz szlacheckiego powstańca-konspiratora (i poety), któremu pomagają Żyd-karczmarz i chłopci-kosynierzy, pobrzmiwia w niektórych scenach i wypowiedziach echem epoki, w której sztuka powstała — czasów pierwszej „Solidarności”, romantycznego zbratania inteligencji z ludem. Wymiar sensacyjny zatracą się w tym wszystkim, zresztą pewnie nie był on dla autora najważniejszy.

Wątek spiskowo-szpiegowski jest także osią akcji powieści Jerzego Piechowskiego *Śmierć tańczy poloneza* (1992). Jest to jeden z kilku spośród omawianych tu utworów, w których wykorzystany został motyw masonerii. W nieudanej komedii Mackiewicza scena inicjacji Dogrumowej w loży „Dobroczynność”

i wzmianki o wolnomularskich funkcjach Augusta Moszyńskiego pełnią jednak funkcję ornamentacyjną, natomiast Piechowski rozacza wizję potężnej organizacji, której członkowie prowadzą skomplikowane gry na szachownicy europejskiej polityki. Dokładnie rzecz biorąc, jak wyjaśnia głównemu bohaterowi jego wcześniej wtajemniczony brat, „nie o lożę masońską tu chodzi, lecz zgoła o coś innego, co tworzy nawet masonerii przeciwieństwo, mimo powierzchownych rysów, a niekiedy pozorów wspólnoty. Czym innym bowiem jest rycerski zakon, który istniał niegdyś w Palestynie w odległych czasach krucjat, a czymś odmiennym klub farmazonów” (Piechowski 1992: 62). Piechowski zatem ma najprawdopodobniej na myśli tak zwaną Ścisłą Obserwę, która „stawiała sobie cel wzniosły, a zarazem banalny i praktyczny — przywrócić dawny blask Zakonowi Templariuszy i odzyskać jego rozległe majątki ziemskie, z których dochód byłby dzielony między członków. W dalszej perspektywie znajdował się większy, nie dopowiedziany do końca: likwidacja istniejących kościołów i państw, które zastąpi powszechna dyktatura teokratyczna bądź zwykłe zjednoczenie wyznań i narodów chrześcijańskich” (Hass 1982: 94). Organizacja opisana przez Piechowskiego jest jednak tylko częściowo podobna do historycznej Ścisłej Obserwy. Jej członkowie na przykład składają — inaczej niż średniowieczni rycerze-zakonnicy — wyłącznie ślub posłuszeństwa, ściśle przestrzegają *quasi*-feudalnej hierarchii, mają stopnie wtajemniczenia, ale — w odróżnieniu od rzeczywistej *Stricta Observantia* — nie posługują się rycerskimi herbami i zawołaniami, lecz przydomki czerpią z kart tarota, zaś główną rolę w powieściowym zakonie odgrywa żywioł francuski, nie zaś — jak w rzeczywistym — niemiecki (Hass 1982: 95).

Działalność „zakonu” przedstawiona jest jako „gra” o „utrzymanie równowagi w świecie pomiędzy sprzecznymi elementami, które składają się na jego obraz” (Piechowski 1992: 68). Planowaniu działań i doskonaleniu samych członków służą także „gry”, czyli seanse myślowych spekulacji, których dokonują zarówno adepci, jak i najgłębiej wtajemniczeni, tak zwani demiurdzy, oczywiście na różnych poziomach, w zależności od posiadanej wiedzy. Zakon dysponuje bogatymi archiwami, do których dostęp jest dozowany stosownie do stopnia wtajemniczenia. Istotną rolę w przygotowaniach poszczególnych posunięć odgrywa tarot, symbolika tak zwanych wielkich arkanów i ich wzajemnych relacji. Nieustannie powracający w powieści termin „gra” (a nawet „Wielka Gra” — toczona przez demiurgów) przywołuje skojarzenia z terminologią tajnych służb i literaturą szpiegowską, w której pojawia się na określenie walki wywiadów od czasów powieści Rudyarda Kiplinga *Kim*.

Po upadku konfederacji barskiej demiurdzy decydują, że należy wspomagać Polskę, gdyż wzrost wpływów Rosji narusza równowagę świata. Rotmistrz P., były konfederat, osiada jako rezydent na dworze Wojewody, postaci wzorowa-

nej na Szczęsnym Potockim. Ten, jako zwolennik ścisłej współpracy, a raczej podporządkowania Polski Semiramidzie Północy (w której się zresztą beznadziejnie kocha) musi być pilnie śledzony. Rotmistrz werbuje do współpracy jedną z dworek wojewodziny, przejmując listy i informacje o kontaktach Wojewody z carskimi dygnitarzami. Sam jednak też staje się obiektem podejrzeń totumfackiego magnata — Bończy, któremu wszelako, mimo usilnych starań, nie udaje się rozszyfrować jego listów, z pozoru całkiem niewinnych, ani siatki kontaktów. Rotmistrz za to zdoła w końcu skompromitować Wojewodę w Petersburgu przy pomocy sfałszowanych listów, o których sfałszywienie zostanie oskarżony właśnie Bończa. Równocześnie brat rotmistrza, chorąży, w Warszawie rozpoczyna akcję mającą na celu „ukłucie” Rosji — wytacza proces księciu Kurlandii, będącej formalnie lennem Polski, lecz pozostającej pod protekcją Katarzyny, o bezprawne pobieranie ceł od polskich towarów. Przy okazji zaś dowodzi, że ponieważ po rozbiorze po polskiej stronie granicy pozostała łąka należąca do Inflant, to Rzeczpospolita ma prawo nadal wybierać posłów na sejm z ziemi inflanckiej. Obie te historie są autentyczne i swego czasu napsuły sporo krwi ambasadorowi Stackelbergowi. Powieściowa postać chorążego P. jest dość wiernie wzorowana na chorążym owruckim Józefie Piechowskim, który był animatorem tych prawno-dyplomatycznych utarczek (Szczygielski 1981: 47). Historycy ostrożnie twierdzą, że rzecz miała „z pewnością” poparcie króla (Szczygielski 1981: 47), w powieści natomiast przedstawiona jest jako precyzyjnie przygotowana za wiedzą Stanisława Augusta pod kierunkiem dyrektora Gabinetu Jego Królewskiej Mości Jacka Ogrodzkiego, zresztą członka Zakonu i kuzyna Piechowskich, akcja mająca być jednym z posunięć zmierzających do stopniowego uwolnienia króla i Polski spod moskiewskiej kurateli.

Piechowski uczynił więc głównymi bohaterami powieści swoich przodków, a do znanych faktów dopisał zręcznie to, co miało się dzieć za ich kulisami. Nie znajdziemy w tym utworze efektownych pościgów, pojedynków, zbrodni ani śledztwa — są natomiast tajni agenci, podstępny, intrygi, szyfry i hasła, sądy kapturowe, a przede wszystkim wizja światowego spisku *à rebours* — bo zawiązanego dla realizacji szlacheckich celów, dla zapobieżenia złu (przynajmniej z polskiego punktu widzenia). Niestety, powieść kończy się, kiedy krótkoterminowe cele zostały osiągnięte i nie dowiemy się, dlaczego tak potężna organizacja nie zdołała jednak odwrócić biegu historii.

Motyw masoński odgrywa istotną rolę także w powieści Jerzego Siewierskiego *Choć nas potępiają umysły zacięte... Opowieść o masonach, obyczajach i pięknej Kasience* (1990). Również tutaj autor głównym bohaterem uczynił swego przodka (choć trudno stwierdzić, czy autentycznego) — Jana Siewierskiego. Nie znajdziemy tu jednak, jak w omawianych wcześniej utworach, próby „ujawnienia”

kulis autentycznych wydarzeń, choć wzmiankowane są liczne fakty i występują historyczne postacie, jak Ignacy Potocki, Scipione Piattoli czy wspomniani przez ówczesne kroniki kryminalne: łowca przestępców Mosiek Jakubowicz i rajfur Dorst (Turska, red. 1961: 32–33, 74–76, 112–124, 173), a o wielu innych się mówi (np. Cagliostro, markiz de Sade, Aleksander Radiszczew, Łukasz de Toux). Opowieść jest jednak całkowicie fikcyjna, a Siewierski skupia się raczej na zabawie konwencjami. „Oświeceniowy” charakter utworu wynika bowiem nie tylko z umieszczenia akcji w tej epoce, ale i z licznych nawiązań formalnych. Na przykład cała druga (większa) część powieści ma postać „znalezionego rękopisu”, którego wygląd nawet został skrupulatnie opisany w stosownej nocie. Narrację o przygodach bohaterów: Jana Siewierskiego, księdza Barnaby, Moška i pięknej Katarzyny Starokońskiej, przerywają co jakiś czas opowieści tych postaci i innych, spotykanych po drodze, co przypomina nieodparcie konstrukcję *Rękopisu znalezionego w Saragossie* i *Kubusia Fatalisty*. Właśnie inspiracja dziełem Diderota wydaje się najistotniejsza od samego początku, który brzmi: „Ilu ich było? Trzech. Co robili? Jechali konno i bardzo im było spieszo. Kim byli? Jeden był szlachcicem, drugi księdzem, a trzeci Żydem. Szlachcic kłął, ksiądz mu w tym dzielnie wtórował, jeno Żyd milczał, bo całą uwagę skupiał na tym, aby nie zlecieć z konia, który był dosyć narowisty.” (Siewierski 1990: 72)³. Prócz fragmentu inicjalnego i szkatułkowej struktury także inne elementy konwencji, jak: dialogowa konstrukcja wielu partii opowieści, eksponowanie władzy autora nad światem przedstawionym, dyskusje narratora z czytelnikiem o właściwym sposobie opowiadania i kształcie powieści, wreszcie motyw drogi i ciągłe przerywanie głównego wątku — są aż nadto czytelnym odesłaniem do utworu Diderota.

Z drugiej strony posługuje się Siewierski techniką znaną z *political fiction* — przedstawia kolaż dokumentów: listów, fragmentów pamiętników, gazet pisanych, druków ulotnych, utworów literackich, z których oczywiście tylko niewielka część jest autentyczna. Na ostatniej stronie znajdujemy autorską notę: „W powieści (najczęściej w formie włączonych integralnie w tok narracji cytatów) wykorzystano, między innymi, osiemnastowieczne teksty opublikowane i opracowane przez... [tu następują nazwiska kilkunastu edytorów] ...i wielu innych” (Siewierski 1990: 208). To sumaryczne i niepełne („między innymi”, „i wielu innych”) wyliczenie zaciera granicę między fikcją, często przez swą formę (list, pamiętnik) upodobnioną do dokumentu, a dokumentami rzeczywistymi. Chwył taki, nazywany w anglojęzycznej terminologii literaturoznawczej *faction*

³ Por. początek *Kubusia Fatalisty*: „Jak się spotkali? Przypadkiem, jak wszyscy. Jak się zwali? Na co wam ta wiadomość? Skąd przybywali? Z najbliższego miejsca. Dokąd dążyli? Alboż kto wie, dokąd dąży? Co mówili? Pan nic, Kubuś zaś, że jego kapitan mawiał, że wszystko, co nas spotyka na świecie, dobrego i złego, zapisane jest w górze” (Diderot 1997: 3).

(Kraska 2003: 110), służy dezorientacji czytelnika i sugeruje dokumentarny charakter całej opowieści.

Prócz wymienionych, w powieści znaczącą rolę odgrywa konwencja „płaszczka i szpady” z takimi elementami jak porwanie dziewczycy, pościg, „biały” i „czarny” amant, pojedynki. Motywy szpiegowskie i *political fiction* znajdujemy w wątku walki o depozyt hrabiego Cagliostro zawierający kompromitujące rosyjskich wolnomularzy papiery. Główny wątek, jak wspomnieliśmy, jest nieustannie przerywany przez opowieści zupełnie z nim niezwiązane lub powiązane bardzo luźno. Część z nich autor zaczerpnął ze źródeł z epoki, które ogólnikowo wzmiankował w cytowanej nocie, ale włożył je w usta bohaterów. Literackim usprawiedliwieniem dla tych wtrąconych historii jest tradycja powieści szkatułkowej, a dodatkowo wprowadzają one obyczajowo-aneddotyczny kontekst czasów, w których rozgrywa się akcja. Do owego kontekstu, tym razem w ścisłym powiązaniu z wątkiem głównym, należy też działalność masonerii, konflikty wśród polskich wolnomularzy, oszukańcze przedsięwzięcia Cagliostrowa, alchemiczne eksperymenty i tajne stowarzyszenia erotyczne. Główny bohater pozytywny — Jan Siewierski jest tajnym agentem Wielkiego Mistrza Wielkiej Loży Narodowej Ignacego Potockiego, na którego polecenie przenika do kręgów związanych z kabalistyczno-ezoterycznym odłamem masonerii, traktowanym jako nieprawa odrośl szlacheckiego bractwa, szkodząca jego humanistycznym dążeniom. Wypełniając swe zadanie pan Jan będzie musiał zetrzeć się z wysłannikiem „Wielkiego Kopta”, francuskim „rycerzem przemysłu” kawalerem de Rocharde, który na czele bandy zwerbowanych na miejscu obwiesiów, nie cofając się przed mordem, wykrada przechowywane w polskim dworku papiery, mające służyć Cagliostrowi do szantażu, a przy okazji na zlecenie żony szarlatana porywa niewinną panienkę, która ze względu na swój horoskop ma być idealnym obiektem wyuzdanych i okrutnych eksperymentów zdegenerowanych członków „Sekretnej Akademii Miłości”.

Jak więc widać, powieść Siewierskiego, prócz innych nawiązań do tradycji literackiej, jest także polemiczną względem wizji Dumasa prezentacją masonerii i samego „Wielkiego Kopta”. Przedstawiony tu został jako skończony łotr, myślący tylko o własnych korzyściach, niedysponujący żadnymi nadnaturalnymi mocami, a posługujący się szantażem i kradzieżą (w czym godną partnerką, nie ofiarą, jak u Dumasa, jest dla niego Lorenza) i szkodzący dobremu imieniu wolnomularstwa. Podobnie jak Piechowski „zakon”, tak Siewierski przedstawia główny nurt masonerii, wbrew czarnej legendzie, jako swego rodzaju „spisek dobroczynny”, wyraźnie oddzielając go od „egipskiej masonerii” Cagliostrowa, która nie realizuje żadnego, choćby i demonicznego planu, a służy tylko interesom swego założyciela. Prawdziwi masoni natomiast, choć działają w ukryciu, starają się świat uczynić

lepszym — na przykład zdobyte wraz z papierami Cagliostro klejnoty przeznaczają na działalność organizującego się właśnie Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności, co książd Piattoli ironicznie puentuje: „Są tam też i duchowni i im ani przez myśl nie przechodzi, że biorą udział w przedsięwzięciu zaplanowanym i kierowanym przez owych straszliwych masonów, na których tak okropnie w kazaniach swych co niedziela pomstują.” (Siewierski 1990: 206). Warto pamiętać, że Jerzy Siewierski był autorem kilku książek popularyzujących dzieje wolnomularstwa (*Dzieci wdowy, czyli opowieści masońskie*, 1992; *Wolnomularstwo a Konstytucja Trzeciego Maja*, 1997; *Legenda o Hiramie z Tyru, synu wdowy — uczniu egipskich mędrców — budowniczym świątyni*, 1999), więc ta próba reinterpretacji motywu „globalnego spisku”, którym chętnie posługiwała się powieść „płaszcz i szpady” i powieść tajemnic, nie powinna w jego wypadku dziwić.

Konwencja „płaszcz i szpady”, podobnie jak inne, do których odwołania odkrywamy w tej powieści, ujęta została przez Siewierskiego w wyraźny cudzysłów. Przykładem zupełnie innego stosunku do tradycji literatury popularnej jest twórczość Haliny Popławskiej. Jej trylogia z czasów Stanisława Leszczyńskiego i Ludwika XV: *Szpada na wachlarzu* (1974), *Jak na starym gobelinie* (1976) i *Na wersalskim trakcie* (1979; w 2010 roku ukazał się jeszcze *sequel* pt. *Złamany wachlarz*) — nie ma w sobie nic z pastyszu. Popławska, tłumaczka Paula Fevala, z pełną powagą zastosowała instrumentarium dziewiętnastowiecznych odmian gatunkowych: powieści „płaszcz i szpady” i powieści tajemnic. Jediną różnicą jest uczynienie główną, aktywną postacią, młodej dziewczyny, co przywołuje z kolei tradycję powieści dla dziewcząt⁴. Skomplikowane losy Afry Tukanowiczówny, uciekającej z Polski przed niechcianym małżeństwem na dwór Marii Leszczyńskiej, splątane z dziejami jej przyjaciela Józika, ukochanego Patrycego, herzta paryskich bandytów Kawalera, cynicznego hrabiego de Merode i wielu innych postaci, uzupełnione zostały podręcznikową wiedzą na temat panowania Ludwika XV i wyznań dziejów Stanisława Leszczyńskiego i jego córki. Pojedynki i pościgi, porwania i uwolnienia, dworskie intrygi — mieszają się z motywami charakterystycznymi dla powieści tajemnic: podwójną tożsamością (zarówno bohatera negatywnego, jak i pozytywnego), zagadkami sięgającymi w przeszłość (np. tajemnica pochodzenia jednej z głównych postaci i inne mroczne sekrety, skrywane przez na pozór szczęśliwych i cieszących się powodzeniem ludzi), wizją miasta podzielonego na strefy jasne i ciemne (np. opuszczony Luwr — siedlisko biedoty i przestępców), pomiędzy którymi istnieją jednak tajemnicze i groźne powiązania itp. Mamy tu demonicznego arystokratę, zbiegłego galernika (niewinnego oczywiście), który zostaje szlachetnym zbójcą, piękną i zepsutą hrabinę, wiernego sługę-przyjaciela

⁴ Jak świadczą wpisy na internetowych forach, np. www.biblionetka.pl czy lubimyczytac.pl, właśnie dziewczęco-kobiecej publiczności te książki najbardziej się podobają.

i jeszcze wiele innych postaci tak doskonale znanych z tradycji tego typu literatury, że powieść, z całą pewnością wbrew intencjom autorki, sprawia wrażenie parodii.

Omówione dotąd utwory traktują wątek sensacyjny na różne sposoby: jednym bliżej do historii szpiegowskiej, inne czerpią wiele z konwencji romansu awanturniczego, „płaszczka i szpady” czy powieści historycznej w typie walterskotowskim. Rzadko natomiast pojawia się w nich schemat nieodzowny w opowieści kryminalnej, czyli zagadka zbrodni, którą rozwiązuje detektyw. Czasem (jak u Broszkiewicza czy Siewierskiego) występują tylko pewne elementy tej konwencji.

Tymczasem w ostatnich dziesięcioleciach to właśnie kryminał historyczny wchłonał po części dziedzictwo starszych odmian literatury sensacyjnej (takich jak romans awanturniczy, powieść „płaszczka i szpady” czy powieść tajemnic), łącząc je z formułą powieści detektywistycznej, thrillera lub powieści szpiegowskiej (Kaczyński 2014). Jeśli chodzi o interesującą nas tu epokę, to w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych doczekaliśmy się już całych cykli przygód rozmaitych osiemnastowiecznych detektywów autorstwa m.in. Dominique Muller, Jean-François Parota, Bruce’a Alexandra, Nicolasa Boucharda czy Davida Lissa. Na tym tle dorobek polskiej literatury popularnej nie przedstawia się obficie. W ogóle, kryminał historyczny, w przeciwieństwie do kryminału retro (Kaczyński 2014: 191–193), w Polsce nie cieszy się wśród autorów zbyt wielkim wzięciem. Poza cyklem Józefa Hena o staroście Wolskim i Mariusza Wollnego o Kacprze Ryxie pojawiają się raczej pojedyncze utwory i to nieczęsto. Proporcjonalnie więc, oświeceniowy kryminał historyczny jest jeszcze słabiej reprezentowany. Dla potrzeb tego artykułu udało mi się odnaleźć zaledwie dwa takie utwory: Jerzego Siewierskiego *Panią naszą upiory udusiły* (1987) i Roberta Forysia *Z zimną krwią* (2011).

Powieść Siewierskiego to kryminał klasyczny, przestrzegający ściśle reguł stworzonych w „złotym wieku”. Śledztwo toczy się w układzie zamkniętym, na terenie prowincjonalnego dworku, zbrodniarz ukrywa się wśród postaci, które czytelnik zna od początku, a tropy prowadzące na zewnątrz są oczywiście fałszywe, podobnie jak (uwypuklona już w tytule) sugestia ingerencji sił nadprzyrodzonych. Pozwala ją wykluczyć racjonalne wyjaśnienie „zagadki zamkniętego pokoju”, bo według tego schematu zostało popełnione pierwsze morderstwo, na którym — również w zgodzie z konwencją — zbrodnie się nie kończą. Ginie kolejna osoba, której wiedza stanowi zagrożenie dla mordercy. Pojawia się oczywiście detektyw, zgodnie z najpowszechniejszą tradycją klasycznego kryminału — amator, to jest: nie policjant i nie detektyw prywatny zarabiający śledztwami na życie. Tutaj jest nim kadet Szkoły Rycerskiej, wychowany w kulcie rozumu, przekonany, że logicznie można wszystko wyjaśnić, niewierzący w upiory, dzięki czemu nie daje się zwieść fałszywym poszlakom pozostawionym przez mordercę. Bystro

analizuje zebrane na miejscu przestępstwa dowody i pozyskane z różnych źródeł informacje, odrzuca po kolei tropy prowadzące donikąd i podejrzenia padające na osoby niewinne, które miewają coś do ukrycia, ale nie ma to nic wspólnego ze zbrodnią, a w końcu organizuje — jak wielokrotnie czynił to na przykład Herkules Poirot — zebranie wszystkich postaci, podczas którego dochodzi do zdemaskowania przestępcy.

Historyczne tło powieści tworzą wzmianki o różnych — niezwiązanych z fabułą — zdarzeniach z roku 1782, wspomniana jest nie tylko Szkoła Rycerska, ale i łazienki kasztelana Jezierskiego, niektóre zaś postacie mają wiele wspólnego z typami literatury osiemnastowiecznej: zamordowana starościcowa to „żona modna”, kawaler Aksamicki — stereotypowy *esprit fort*, cyniczny i rozpustny „rycerz przemysłu”, na którego obecność we dworze krzywo patrzy zwolennik starego obyczaju, rządcą Obrzybalski („konflikt fraka i kontusza”). Najważniejsza jest jednak kreacja detektywa i narratora zarazem: to przecież właśnie oświecony system wychowania uprawdopodobnia jego detektywistyczne zdolności i umiejętność posługiwania się królewską sztuką dedukcji na długo przed Sherlockiem Holmesem.

Podobnie jak w *Choć nas potępią umysły zacięte...* Siewierski nawiązuje też do konwencji charakterystycznych dla literatury wieku oświecenia. Autor przedstawia się jako edytor znalezionej rękopisu, zachowanego niestety tylko fragmentarycznie i bez zakończenia. Tak się jednak składa, że przerwy w narracji wcale nie przeszkadzają w śledzeniu kryminalnej intrygi, a rękopis „urywa się”, gdy wszystko i tak zostało już wyjaśnione.

Zupełnie inny model powieści kryminalnej realizuje Robert Foryś w utworze *Z zimną krwią*. Jest to bardzo modny w ostatnich latach *serial murder thriller* (Czubaj 2010: 296–301), w którym, jak w wielu współczesnych odmianach thrillera, dużą rolę odgrywa dziedzictwo czarnego kryminału. Mamy więc serię okrutnych morderstw, dokonanych w różny sposób i połączonych z beczeszczaniem zwłok w sposób coraz bardziej wyrafinowany. Przy ciałach znajdowany jest zawsze medalion z apokaliptycznym obrazem Wielkiej Wszetecznicy. Ważną rolę odgrywają naturalistyczne opisy zwłok i fizjologicznych reakcji osób przybywających na miejsce przestępstwa. Kiedy ginie rezydent Zakonu Maltańskiego w Polsce, przywódca Familii (rzecz dzieje się w 1765 roku) zaczynają podejrzewać działanie jakichś sił politycznych. Śledztwo zostaje powierzone rotmistrzowi Hieronimowi Woyskiemu, człowiekowi Czartoryskich, który jest typową dla czarnego kryminału kreacją prywatnego detektywa (Woyski pobiera honorarium za swoją pracę). To mężczyzna „po przejściach”, kryjący uczucia głęboko pod maską cynizmu. Ma za sobą doświadczenia wojenne w armii brytyjskiej w Ameryce, w czasie zamieszek na Litwie oddał usługi Familii, a przy okazji wykazał się zdolnościami śledczymi i dlatego zostaje wybrany do tej trudnej sprawy.

Dygnitarze, na których zlecenie działa (August Czartoryski, Andrzej Zamoyski, Jacek Ogrodzki) zapewniają mu wsparcie, ale w kraju, gdzie nie istnieje policja, sam właściwie musi zorganizować sobie środki i pomocników w śledztwie.

Charakterystyczna dla tego subgatunku jest atmosfera permanentnego zagrożenia, którą tworzą między innymi zmiany perspektywy — od czasu do czasu narracja prowadzona jest z punktu widzenia mordercy (oczywiście bez ujawniania jego tożsamości). Klimat buduje również wizja miasta, eksponowanie jego ciemnej strony: smrodliwych zaułków, dzielnic rozpusty (Nalewki) czy szulerni (Trębacka). Nie są bezpieczne i pałace, skoro na teren Zamku Królewskiego zbrodniarzowi udało się podrzucić głowę jednej z ofiar. Istotną rolę w finale powieści odgrywają tajemnicze lochy i podziemia zachowane z dawnych czasów pod budynkami Starego Miasta. Akcja toczy się na przełomie wiosny i lata, a jednak prawie nie ma w niej słońca, jest za to obezwładniający upał, co jeszcze podkreśla duszną atmosferę.

We współczesnych thrillerach o seryjnych mordercach ważną, a czasem główną postacią jest profiler. Tu oczywiście ktoś taki nie mógł się pojawić, zatem sam detektyw na podstawie życiowego doświadczenia stara się stworzyć portret mordercy. Dochodzi do prawidłowego wniosku, że ma do czynienia z szaleństwem o podłożu religijnym, poza medalionami odkrywa bowiem „klucz” — ofiary mordowane są w taki sam sposób, w jaki ginęli męczeńską śmiercią apostołowie. Zabójca, znając ich grzechy, wymierzał karę, mając się za Lota — ostatniego sprawiedliwego w Sodomie (czyli Warszawie). W jego szaleństwie Warszawa bywała też apokaliptycznym Babilonem, miastem grzechu ginącym w oczyszczającym ogniu. Biblijne, a zwłaszcza apokaliptyczne inspiracje seryjnych morderców, to dość częsty motyw takich thrillerów, także historycznych (np. *Imię róży* Eco czy *Księga objawienia* Sansoma). Woyski jednak dopiero w momencie bezpośredniej konfrontacji z zabójcą dowiaduje się, że ostatnią jego ofiarą miał być Judasz wysługujący się „wzstępczej dziwce”, czyli Stanisław August. Konfrontacji tej zresztą detektyw omal nie przyplaca życiem, co również jest częstym motywem finałów thrillerów o seryjnych mordercach.

Problemem twórców kryminałów historycznych jest zawsze sposób aplikacji schematu powieści kryminalnej, w którym śledztwo i detektywy są elementami zasadniczymi, do czasów, w których nie istniała policja śledcza, a dochodzenia w sprawach kryminalnych polegały na braniu podejrzanych na męki, nie zaś mozolnym zbieraniu dowodów. Autorzy radzą z tym sobie rozmaicie (Kaczyński 2014: 193–196). W powieści Siewierskiego *Panią naszą upiory udusiły* mamy detektywa amatora, który z własnej woli podejmuje się śledztwa, by wyjaśnić to, z czym nie może pogodzić się oświecony rozum. Prywatny charakter ma tu także sposób wymierzenia sprawiedliwości zabójcy — dokonują tego bracia ofiary.

W kontekście epoki cała sytuacja ma więc cechy prawdopodobieństwa. U Forsyia wyraźnie zaznacza się, że w Polsce właściwie nie ma policji, a te siły, które są jej namiastką, albo nie nadają się do prowadzenia śledztw (gwardia koronna), albo nie można ich użyć, jak „Węgrów” marszałkowskich, bo marszałek wielki koronny nie jest człowiekiem Familii. Stąd konieczność wykorzystania zdolnego amatora. Ten jednak musi mieć jakichś pomocników, choćby do prowadzenia długotrwałych inwigilacji podejrzanych. Woyski od syndyka „wypożycza” czterech szkolników, którzy, jako znakomicie znający miasto i jego zakamarki, służą mu pomocą. Rzecz w tym, że prawdziwi szkolnicy byli Żydami i działali w społeczności żydowskiej, zajmując się głównie tropieniem osób nie mających zezwolenia na pobyt. Byli czasem opłacani również przez marszałka i wykonywali jego zlecenia wśród ludności chrześcijańskiej, tropiąc na przykład złodziei (Turska, red. 1961: 31) — takim „łapaczem” najpierw jako szkolnik, a później na własny rachunek, był wspomniany wyżej Mosiek Jakubowicz. Natomiast Forsyś z powieściowych szkolników uczynił chrześcijan. Popęłnił więc błąd historyczny albo świadomie zastosował zbyt dużą licencję. Poza tym jednak autor dość przekonująco narysował obraz Warszawy w początkach panowania Stanisława Augusta, wykorzystując w tym celu nie tylko opracowania historyczne, ale nawet wedyty Bernarda Bellotta, które posłużyły jako wzór niektórych opisów.

Dokonany przegląd, z konieczności dość pobieżny (pominęliśmy np. utwory, w których wątek sensacyjny ma charakter epizodyczny lub drugoplanowy — jak choćby w niektórych powieściach Łopalewskiego lub w *Casanovie* Jerzego Żurka czy *W objęciach Casanovy* Roberta Forsyia⁵), pokazuje przede wszystkim, że epoka oświecenia na różne sposoby służyła autorom do tworzenia fabuł o charakterze sensacyjnym: od prób literackiego opracowania rzeczywistych historii, przez „ujawnianie” rzekomych kulis autentycznych wydarzeń, po całkowicie fikcyjne intrygi osadzone w realiach polskiego, a czasem i europejskiego Wieków Świata. Wizja epoki, tworzona na podstawie źródeł i opracowań, ma przeważnie charakter dość stereotypowy, ilustracyjny, ale też niczego innego w literaturze popularnej spodziewać się nie należy. Jeśli zdarzają się jakieś próby rewizji obrazu tamtych czasów, to odnoszą się one także tylko do tradycji literatury popularnej (jak w omawianej powieści Siewierskiego *Choć nas potępiają umysły zacięte...*, wyraźnie nawiązującej polemicznie do *Pamiętników lekarza*). Prócz opracowań historycznych, pamiętników i innych źródeł, na różne sposoby wykorzystywana jest też literatura epoki

⁵ Pominęto również dwie powieści Waldemara Łysiaka: *Szachista* i *Milczące psy*. Pierwsza z nich dzieje się już w czasach napoleońskich, a ze względu na ograniczenie objętości niniejszego artykułu zawężono egzemplifikację do utworów opowiadających o zdarzeniach sprzed trzeciego rozbioru, druga natomiast jest zaledwie załącznikiem powieściowej fabuły. W rozszerzonej wersji tego szkicu, która — mam nadzieję — kiedyś się ukaze, znajdzie się oczywiście dla nich miejsce.

oświecenia. Pojawiają się cytaty lub kryptocytaty, bohaterowie czytają modne w owych czasach książki, w niektórych postaciach rozpoznajemy typy charakterystyczne dla satyr, komedii czy powieści wieku oświecenia. Czasem na zasadzie literackich aluzji wykorzystywane są też konwencje narracyjno-fabularne osiemnastowiecznej powieści. Najciekawsze jednak są te utwory, w których autorom udało się nie tylko rzucić na tło epoki sensacyjną, szpiegowską czy kryminalną intrygę, ale i uczynić elementy „ducha oświecenia” jej integralnym składnikiem. Tak jest zwłaszcza w przypadku powieści Siewierskiego czy Piechowskiego — bez wiary w rozum czy ideały wolnomularskie fabuły te w ogóle nie mogłyby zaistnieć.

BIBLIOGRAFIA

- Broszkiewicz Jerzy.** 1960. *Karczma „Pod Czarnym Wąsem”*. Warszawa: Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego.
- Brückner Aleksander.** 1990. *Encyklopedia staropolska*. T. 1. Warszawa: PWN.
- Choiński Krzysztof.** 2008. *Karczma*. Warszawa: Instytut Lwowski.
- Czujbaj Mariusz.** 2010. *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*. Gdańsk: Oficyna.
- Danilczyk Adam.** 2010. *W kręgu afery Dogrumowej. Sejm 1786 roku*. Warszawa: Neriton.
- Diderot Denis.** 1997. *Kubus Fatalista i jego pan*. Przeł. Tadeusz Żeleński (Boy). Weryfikacja, przekład i komentarz Elżbieta Skibińska-Cieńska i Marcin Cieński. Wstęp Marcin Cieński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Forys Robert.** 2011. *Z zimną krwią*. Lublin: Fabryka Słów.
- Hass Ludwik.** 1982. *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kaczyński Paweł.** 2014. *Kryminal historyczny — próba poetyki*. W: Anna Gemra, red. *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Kraków: EMG. S. 191–209.
- Kraska Mariusz.** 2003. *Na tropie Szakala. Gry i konwencje political fiction*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Kukurowski Stanisław.** 1995. *Inspiracje oświeceniowe w literaturze polskiej lat 1918–1981*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Łopalewski Tadeusz.** 1979. *Cud w Piotrawinie*. Warszawa: Czytelnik.
- Mackiewicz Stanisław.** 1961. *Dogrumowa*. „Dialog” 1961, nr 7. S. 39–61.
- Mackiewicz Stanisław.** 1991. *Stanisław August*, Warszawa: Polski Dom Wydawniczy. [Wyd. 1 Londyn 1953].
- Milewski Stanisław.** 2011. *Zaczęło się od Pitavala*. „Palestra” 2011 nr 7–8. Artykuł dostępny na stronie: <http://palestra.pl/old/index.php?go=artykul&cid=3896> [dostęp: 29.07.2015].
- Piechowski Jerzy.** 1992. *Śmierć tańczy poloneza*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Poniatowski Stanisław.** 1979. *Pamiętniki synowca Stanisława Augusta*. Przełożył oraz wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Łojek. Warszawa: PAX.
- Popławska Halina.** 1974. *Szpada na wachlarzu*. Warszawa: Iskry.
- Popławska Halina.** 1976. *Jak na starym gobelinie*. Warszawa: Iskry.
- Popławska Halina.** 1979. *Na wersalskim trakcie*. Warszawa: Iskry.
- Siewierski Jerzy.** 1990. *Choć nas potępiają umysły zacięte... Opowieść o masonach, obyczajach i pięknej Kasieńce*. Warszawa: Iskry.

Siewierski Jerzy. 1987. *Panią naszą upiory udusiły*. Warszawa: Iskry.

Sprawa między księciem Adamem Czartoryskim, generałem ziem podolskich, oskarżającym, a Janem Komarzewskim generałem majorem przy boku J.K.Mci i Franciszkiem Ryxem starostą piaseczyńskim kamerdynerem królewskim, oskarżonymi jakoby o zamysł strucia tego Księcia, b. m. 1785.

Szczygielski Waclaw. 1981. *Piechowski Józef*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 26. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Śliwka Zenon. 1987. *Powieściopisarstwo historyczne Tadeusza Łopalewskiego*, Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego.

Turska Zofia, red. 1961. *Z rontem marszałkowskim przez Warszawę. Zeznania oskarżonych z lat 1787–1794*, Warszawa: PIW.

Paweł Kaczyński

ENLIGHTENMENT AND CRIME FICTION IN POLISH POST-WAR LITERATURE

(summary)

The Enlightenment inspired the Polish post-war authors to create thriller fables in different ways: first of all, there were attempts to literary work out authentic histories, then some authors “revealed” alleged inside stories of real events, finally some stories presented completely fictional episodes set in the realities of Polish, sometimes also European, Age of Enlightenment. The vision of the epoque, based on historical sources and studies, is most often rather stereotypical and illustrative in character, but nothing else should be expected in the popular literature. If there are any attempts to revise the view of that times, they refer only to the traditions of popular literature as well (like in the novel “Choć nas potępią umysły zacięte...” written by Jerzy Siewierski, which clearly refers polemically to Aleksander Dumas’ “Diaries of a Doctor”). Except historical studies, diaries and other sources, also the literature of the Enlightenment is used in different ways. There are quotes or crypto-quotes in the plot, characters often read books that were popular in that times, we can also recognize features of some characters as typical for satire, comedy or novel of the Enlightenment Ages. Sometimes the narrative-fictional patterns of the eighteenth-century novel are used as literary allusion. However, the most interesting works are the ones in which authors managed not only to compare a sensational, spy or criminal episode to the realities of the epoque, but also make elements of “the Spirit of the Enlightenment” an integral part of that plot. It is especially visible in the novels of Siewierski’s or Jerzy Piechowski’s.

KEYWORDS

enlightenment; thriller; crime fiction; spy story; historical novel; historical crime fiction; cloak-and-dagger story; mystery novel

Weronika Pawlik-Kwaśniewska

MOTYW ROKOKOWEGO TAŃCA W „DUKLI AMALIOWEJ” MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO

SŁOWA KLUCZOWE

rokoko; estetyka; taniec; delectacja; niepokój

Przedmiotem artykułu jest analiza motywu rokokowego tańca w kontekście *Dukli Amaliowej* (1952–1975) Mirona Białoszewskiego. Problematykę badawczą tekstu przedstawiam na zasadzie binarnych opozycji. Literaturę osiemnastego wieku traktuję jako punkt wyjścia do analizy dwudziestowiecznego utworu poetyckiego. Celem artykułu jest pokazanie sposobu kontynuowania i przewartościowywania oświeceniowej tradycji rokoka. Typowe dla rzeczywistości analizowanego prądu zjawiska takie jak: hybrydyczność form, ruch, taniec, badam jako przedmiot zabiegów interpretacyjnych autora. *Duklę Amaliową* uznaję za konkretyzację założeń estetycznych rokoka.

Rokokowym artystom przypisuje się gorączkowość tworzenia (Tomkiewicz 2005: 21). Pośpiech ten wyraża się w ich pracach przez mnogość i wieloznaczność form. Twórcom towarzyszyło poczucie skończoności i płynności, pewien rodzaj kontrolowanego szaleństwa. Mnożyli w przestrzeni architektonicznej swoje wielomówiące, hybrydyczne znaki, sprawiając, że dwie muszle przyjmowały kształt skrzydeł nietoperza, kontury roślin przeobrażały się w skorupy żółwi, spienione fale morskie stawały się szlachetnymi kamieniami. Tę wielowymiarowość tworzą symbole, niedomówienia, impresje ruchu. Wpisuje się w nią odejście od ograniczonego zestawu form klasycyzmu i baroku (Minguet 1970: 393, 406).

O istocie analizowanego prądu stanowi poczucie płynności, przemieszczania się. Styl ludyczny rokoka charakteryzuje harmonia, refren, rytm¹. Takt ten można dostrzec we wczesnych rzeźbach Antoniego Canovy (Tomkiewicz 2005: 31). W podporządkowaniu natury cyklom ornamentu². Stanowiący odnośnik do estetyki prądu ruch przybiera głównie postać tańca³. Przedstawienia kołyszących się na huśtawkach kobiet odsyłają do przewodnich haseł rokoka takich jak: erotyka, kobieta, przyjemność, ruch, zabawa (Rabowicz 2002: 520). Konkretyzacje tych haseł pojawiają się w tekstach analizowanych w artykule.

W rzeczywistości społecznej rokoka preferowano określony wzorzec kobiecy. Kobieta chodziła na przedstawienia baletowe. Tańczyła menueta. Brała udział w balach maskowych (por. Tomkiewicz 2005: 33, 248–250)⁴. W tych trzech czynnościach uwidaczniają się charakterystyczne dla estetyki prądu założenia ruchu i rytmu. Postać kobieca konstituuje rokoko. Stanowi jego centrum⁵. Traktowana jako wzór osobowy, staje się punktem wyjścia do analizy mentalności epoki⁶. Problem ten można rozpatrywać wielopłaszczyznowo — w aspekcie działań (taniec), idei (symboliczna Cytera), przedmiotów materialnych (bibeloty). Kobieta rokoka naśladowała baletnice⁷. Planowała uciec na Cyterę — wyspę

¹ Te same elementy charakteryzują rokokowe gry i zabawy. Por.: „Styl [rokoka – przyp. W.P.K.] żyje tym samym, czym żyje zabawa i gra: rytmem, harmonią, regularną odmianą i regularnym powtarzaniem, refrenem i kadencją” (Huizinga 1985: 262).

² Por. wypowiedź Jana Białostockiego: „Rokoko było antyheroiczne: prostocie przeciwstawiało komplikację, mnogość i zawilóść; wielkości — grację drobnych form; spokojowi — zaprzatającą myśl ruchliwość, [...] naturę podporządkowało rytmom ornamentu” (cyt. za: Kostkiewiczowa 1979: 435).

³ Por.: „Dwie formy rozrywki należy wymienić jako szczególnie charakterystyczne dla epoki rokoka. Jedną z nich to taniec towarzyski [...]” (Minguet 1970: 411).

⁴ Miłość do balów maskowych wiąże się z obecnością w poezji erotycznej i towarzyskiej rokoka aluzji, kamuflażu, maski, niedopowiedzenia (por. Rabowicz 2002: 521).

⁵ Kultura rokoka ma charakter feministyczny. Por.: „Już dawno stwierdzono feministyczny charakter kultury rokoka. Tak było w istocie. Cały klimat rokoka podporządkowany był pragnieniom kobiety, przez nią, a przynajmniej dla niej stworzony” (Tomkiewicz 2005: 18). Por. również: „Feminizacja sztuki pierwszej połowy wieku jest faktem oczywistym, który w ostateczności wystarczyłby do odróżnienia rokoka od baroku” (Minguet 1970: 405). Philippe Minguet pisze o „władztwie kobiet” w epoce rokoka (Minguet 1970: 406). Marek Jastrzębiec-Mosakowski wspomina, że francuskie oświecenie nazywa się często wiekiem dominacji kobiet (Jastrzębiec-Mosakowski 2007: 12).

⁶ Literacki wizerunek damy modnej jest, w zależności od kontekstu, przedstawieniem idolki (rokoko) i antybohaterki (klasyczm) epoki oświecenia. W tekstach Michała Dymitra Krajewskiego i Jana Jakuba Rousseau dama modna i fircyk stają się symbolami zdegenerowanej kultury (por. Pawlik-Kwaśniewska 2014).

⁷ Wpisana w przedstawienie baletowe lekkość odpowiadała założeniom estetycznym prądu.

miłości funkcjonującą jako binarna opozycja barokowej *gravité*⁸. Utopia Cytery symbolizowała brak dworskiej etykiety (por. Ireland 2010: 52). Rokokowa dama kupowała bibeloty stanowiące przykład preferowanych drobnych form (por. Tomkiewicz 2005: 18–19, 27, 36–38).

Charakterystyczne dla analizowanego prądu są płynne przejścia między różnymi stanami emocjonalnymi. Zmysłowe zatracanie siebie kontrastuje ze świadomością, że *après nous le déluge* (Klimowicz 1998: 309, Tomkiewicz 2005: 274). Chwilowa rokosz zostaje przeciwstawiona nieuchronności śmierci⁹. Uczestnikom zabaw towarzyszyła ukryta obawa przed przyszłością. Świadomość zbliżającej się tragedii.

Bawiono się w *maisons de plaisance*, miejskich salonach, parkach krajobrazowych. Przyjemność stała się wartością nadrzędną. Wpisano w nią zjawisko ruchu. Modne stały się zabawy towarzyskie, *fêtes champêtres* i *fêtes galantes* (Tomkiewicz 2005: 33). Rokoka nie można zdefiniować bez przymiotnika „rozigrany” (Huizinga 1985: 262). Stanisław Trembecki w swojej twórczości głosił popularne w buduarach hasła rokoka: grę¹⁰, przyjemność, szczęście. W paryskich salonach, w których panował nastrój hedonistyczny, za szczęście uznano radosne, pełne *plaisirs* doznania. Pogląd ten konkretyzował się w maksymalnym korzystaniu z życia. Odrzucono ascezę i samoudrękę. Zrezygnowano z pokuty i pompy celebracyjnej (Tomkiewicz 2005: 21). Światopogląd rokoka opiera się na zjawisku negacji. Lekkość form zastępuje architektoniczną monumentalność, naturalność i zabawa — historię i mitologię, dowcip — heroizm (Guze 2002: 118). Rokoko nie jest dyskursem dominującym. Posiada cechy narracji destabilizującej¹¹.

Taniec kochano w całej Europie. Balet stał się integralną częścią przedstawienia operowego. Scenę opanowali zawodowi tancerze. Primabaleriny w społecznej rzeczywistości rokoka posiadały status współczesnych gwiazd filmowych. Artyści odtwarzali sceny baletowe, uwieczniając głównie solowe występy popularnych tancerek. Ulubienicą publiczności stała się Marie-Anne Cupis de Camargo, primabalerina, solistka opery paryskiej, autorka nowej figury tanecznej, polegającej na

⁸ Symbolicznej ucieczce na wyspę miłości towarzyszył nastrój melancholii. Niektóre postacie kobiece przedstawione na obrazie Jeana-Antoine’a Watteau *Odjazd na Cyterę* zwlekają z wejściem na statek. Por. Tomkiewicz 2005: 36–38.

⁹ O kategorii czasu w rozumieniu rokoka, por. Kostkiewiczowa 1979: 414–416.

¹⁰ Artyści grają z odbiorcą. Gra miłosna przybiera w literaturze postać erotyków, galerii portretów, zestawów kart flirtu (por. Rabowicz 2002: 521).

¹¹ Destabilizacja ta odbywa się na różnych płaszczyznach: historycznej (rokoko narodziło się z postawy antagonicznej, buntowniczej w stosunku do ostatniej fazy rządów Ludwika XIV, por. Tomkiewicz 2005: 18), literackiej (można je zdefiniować jako pozostające poza kręgiem norm klasycyzmu i sentymentalizmu, por. Kostkiewiczowa 1979: 320), estetycznej (architektura rokoka to *sans pesanteur* ‘tektoniczność irracjonalna’ — odciążona konstrukcja i brak zdeterminowanego centrum, które znajduje się wszędzie i nigdzie, por. Minguet 1970: 392).

połączeniu *pas* ze skokiem, co wymagało skrócenia sukni i zastosowania płaskich pantofli bez obcasów. Na swoim obrazie, jako główną postać, przedstawił ją Nicolas Lancret. Rokokowy menuet przyspieszył tempo. Wprowadził drobne kroczyki (*pas menus*) i nowe figury taneczne. Zdominował balet operowy. W muzyce inspirował Josepha Haydna i Wolfganga Amadeusa Mozarta. Dama rokoka — symbol społecznej mentalności prądu — wsłuchana w dźwięki klawesynu¹², nawet w domu starała się poruszać jak tancerka, zwyczajne kroki zastępując biegiem, niemal truchcikiem, w patynkowych pantofelkach przypominających te należące do baleryn występujących na scenie (Tomkiewicz 2005: 30, 248–250, 252).

Tańczono w ogrodzie, w salonie, na polanie leśnej, na estradzie, na scenie. Tańczono zapamiętane, żarliwie. Tańczą pijane winem bachantki z orszaku Dionizosa. Tańczą rzeźby artystów rokokowych. Tańczą święci pańscy w kościołach. Sandomierskie rzeźby aniołów i postaci alegorycznych Macieja Polejowskiego przedstawiają pełne wdzięku młode kobiety w pozach wyszukanej gracji, z rękami kokieteryjnie rozpostartymi, uchwycone w chwili przystępowania do tańca. Jeszcze jeden moment, jeden ruch, a tańczyłyby jawnie jak *Św. Katarzyna Aleksandryjska* menueta (Tomkiewicz 2005: 30–31, 33). Tańczy podskarbina Barbara Kossowska. Trembecki przedstawia pełen dynamiki, lekkości, portret Kossowskiej. Sposób poruszania się tancerki zachwyca publiczność obserwującą jej mimikę, ruchy, strój. Zwiewność sukni potęguje zmysłową atmosferę utworu:

Cóż to za lube natury dzieło
Wdzięcznym się zrywa w tańcu podskokiem?
Cóż to za bóstwo igrać zaczęło
I świat czarownym bawi widokiem? (w. 1–4)

Gdy się na zwrocie nieco zawinie
Lotny fartuszek albo spódniczki,
Ledwo z chciwości oko nie zginie,
Żeby obaczyć chociaż trzewiczki. (Trembecki 1953: I 79, w. 20–24)

Mieczysław Piszczkowski w opisie tańca podskarbiny widzi literackie modelowanie bryły, kształtowanie przestrzeni wypełnianej ciałem w ruchu, tworzenie obrazu przypominające formowanie rzeźby (Piszczkowski 1970: 107–108).

Taniec ten oddaje esencję rokokowego *esprit*. Staje się metaforą ludzkiego życia. Zmysłowe zatracanie siebie prowadzi do świadomości zbliżającej się tragedii. Przejścia między wskazanymi stanami są płynne. W wierszu Białoszewskiego *Dukla Amaliowa* (Białoszewski 2003: 36–40)¹³ czuć tę rokokową płynność.

¹² Preferowano klawesynową muzykę dworską (por. Rabowicz 2002: 520).

¹³ Cytaty lokalizują w tekście.

Specyficzną szybkość charakteryzującą zmieniające się miejsca i stany. Poeta bawi się symbolami, pojęciem rokoka. Rokokowość Amalii określa tekst. Wpisuje go w analizowany prąd estetyczno-literacki. Białoszewski — tak jak rokokowi artyści — bawi się ruchem. Przedstawiona w utworze scenografia zmienia się szybko i płynnie. Poeta posługuje się kadrami¹⁴. Goście wysiadają z karet. Cięcie. Błoto. Cięcie. Ukłony.

W rokokowej Dukli bije dzwon
dzwon krynolin
Wysiadają z karet w błocie, błysk
błysk, ukłony. (Białoszewski 2003: 36, w. 9–12)

Kadrowości towarzyszy hybrydyczność: błoto przechodzi w błysk, błysk — w ukłony. Ziewnięcia układają się w palmy, tak jak dwie muszle przyjmują kształt skrzydeł nietoperza.

Utwór Białoszewskiego przedstawia skondensowany obraz rokoka. Pojawiające się w tekście koronki, kryształ, lustra itd. stają się wielomówiącymi, hybrydycznymi znakami. Ich mnogość konstituuje postać Amalii:

Dziś oto
Francuskim ogrodem szumna
Od teatru na wyspie na koturnach
Błękitna od kolebki
Z domu i męża rokokowa
Pani Amalia z Brühlów Mniszchowa
Podaje siurpryz
Wazy i wazony
Bukolicznych nastrojów pachnidła¹⁵. (Białoszewski 2003: 36, w. 19–27)

Postać Amalii w tekście Białoszewskiego to historyczno-literacka hybryda. Wątki biograficzne ulegają w utworze powtórzeniu, spotęgowaniu, przeobrażeniu¹⁶. Maria Amelia Mniszchowa z Brühlów (1736–1772) uczestniczyła w dwor-

¹⁴ Struktura dekoracji rokokowego wnętrza opiera się na przeplataniu *cadres* (planów). Minguet podkreśla, że dekoracja ta ma płynny, ciekły aspekt (Minguet 1970: 397–398).

¹⁵ Bukoliczność pojawia się jako wyróżnik analizowanego prądu. Postacie na rokokowych obrazach, np. Watteau, przebywają w baśniowym lesie. Zastuchane w dochodzącą z mroku magiczną muzykę faunów, odurzone nią, zaczynają tańczyć (por. Tomkiewicz 2005: 33, 35). Por.: „Nie był to [...] taniec bachiczny, nie występował tam zazwyczaj sam Dionizos, lecz przede wszystkim jego dawny tradycyjny orszak. Nie ma tam jednak sprośnego, opasłego sylena, lecz rozbiegane fauny i bachantki pijane nie winem, lecz tańcem oraz liczne bóstwa łąk, pól i lasów w postaciach nimf, driad i najad, roztańczone i rozśpiewane” (Tomkiewicz 2005: 35).

¹⁶ Biografia Amalii zostaje w tekście nadbudowana literacko. Na przykład w wersji oficjalnej Mniszchowa umiera na gruźlicę (Czaplińska 1976: XXI), w analizowanym utworze popełnia

skich intrygach Polski króla Augusta III¹⁷. Podróżowała do Warszawy, Drezna, Wiednia. Gościła na dworze Marii Teresy (Czaplińska 1976: XXI). Mieszkała w pałacu. Wzniosła teatr na wyspie. Zbudowała rokokowy kościół. Miejsce głównego ołtarza zajęła w nim Maria Magdalena. W konfesjonalech zasiedli roztańczeni święci (Barańczak 1996: 340).

W analizowanym utworze następują typowe dla rokoka przejścia między różnymi stanami emocjonalnymi. Poeta przedstawia tranzyt za pomocą cięć i ciągów. Goście bawiący się w rokokowej Dukli. Cięcie. Wiedzący zniecka menuet. Cięcie. Pojawiająca się świadomość zbliżającej się tragedii:

Znienacka menuet wędnie
 Rwie się peruk pajęczyna
 Ziewnięcia układają się w palmety
 Odlatują wachlarze
 Oddudniają karoce.
 Pudrem kurzu zarasta
 Szpinet i posadzka.
 Opustoszałe komnaty
 Z lustrem przy lustrze
 Szepcą sobie w muszle
 Złoczone anegdotki
 Porcelanowe plotki
 Komódkowe tajemnice. (Białoszewski 2003: 37, w. 31–43)

Rokoko tworzą binarne opozycje takie jak: kaprys — śmierć, zabawa — śmierć, taniec — potop. Karety przyjeżdżają. Karety odjeżdżają. Zmienia się scenografia. Muzyka przestaje grać. Goście opuszczają bal. Amalia zastyga. Staje się jednym z rokokowych rekwizytów. Obecne w utworze symbole analizowanego prądu — muszla, porcelana, wachlarz — są nośnikami zmieniających się treści. Lustro, podobnie jak ornament *rocaille*, pojawia się w tekście w różnych aspektach: szum luster po zakończonym balu, lustra szepczące w muszle złote anegdotki, krzyk luster po zamordowaniu Gertrudy Komorowskiej, złożenie ciała Amalii „na wieczny szum luster”, muszle naniesione przez Amalię do kościoła. Lustra zdobiły rokokowe buduary. Zajmowały powierzchnię ścian, a nawet sufitów salonów. Zapewniały wielokrotne odbicia. Dawały iluzję nieskończoności, świata bez ograniczonej przestrzeni (Tomkiewicz 2005: 162). Podkreślały ulotność dekoracji. Mnożyły punkty przyciągania. Nadawały płynność — przez

samobójstwo. Białoszewski we *Wstępie do Dukli Amaliowej* pisze: „Amalia w obawie o opinię, może o proces, popełniła samobójstwo” (cyt za: Barańczak 1996: 340).

¹⁷ W utworze pojawiają się nawiązania do prowadzonej przez Mniszchową polityki gabinetowej.

tworzenie nowych przejść pomiędzy nimi — elementom dekoracji. Odbiorcę fascynowała irrealność zwierciadła (Minguet 1970: 397).

Przejścia między różnymi stanami emocjonalnymi przejawiają się w metaforze tańca: menuet wędnie — Amalia nieruchomieje, Amalia biegnie — menuet płące jej kroki:

Zrywa się pani Amalia
Z szumów pościeli,
Kroki jej płące menuet. (Białoszewski 2003: 38, w. 63–65)

Pani do głębi dna mierza,
Zapłasała menuetem poloneza. (Białoszewski 2003: 38, w. 95–96)

Taniec pojawia się na zmianę ze snem. Menuet wędnie — Amalia wkracza w pejzaże snu. Amalia zrywa się z pościeli — menuet płące jej kroki. Amalia rzuca się do stawu — menuet dominuje nad polonezem. Amalia spoczywa w nagrobku — marmurowe falbany „to rondo oszalałe”.

Mniszchowa dążąc do wydania swojej córki, Józefiny, za mąż za Szczęsnego Potockiego, organizuje prawdopodobnie zamach na jego pierwszą żonę, Gertrudę Komorowską (Barańczak 1996). W tekście ciało Gertrudy zostaje wrzucone do wody. Śmierć tę potęguje samobójstwo Amalii. W roku 1772 Mniszchowa umiera. Według oficjalnej wersji, ogłoszonej przez rodzinę, w wyniku zachorowania na gruźlicę (Czaplińska 1976: XXI)¹⁸. Białoszewski przedstawia ją jako topielicę. Rokoko definiuje Amalię. Paralelnie Amalia określa rokoko. Podejmowane przez nią działania okazują się koherentne w stosunku do ambiwalentnych wartości analizowanego prądu.

Główną cechą formalnego przekazu rokoka jest para pojęć — delektacja i niepokój, definiowanych jako możliwe bieguny przeżycia estetycznego (Minguet 1970: 391). Pojęcia te zawierają się w tańcu: delektacja — rozkosz, zmysłowość; niepokój — *après nous le déluge*, obawa. Posiadają — tak jak rokokowe dekoracje — płynny, ciekły aspekt. Taniec oddaje szybkość zmieniających się stanów. *Dukla Amaliowa* prezentuje skondensowany obraz rokoka. Wielopłaszczyznowości, kadrowości przedstawiania towarzyszy w niej szybkość zmieniających się scen¹⁹ — od delektacji do niepokoju. Taniec staje się kategorią porządkującą

¹⁸ Białoszewski za pomocą sformułowań takich jak: brzęcząca intryga, zamaskowana zbrodnia, spisek pański, nawiązuje do pełnej intrygi i awantur polityki gabinetowej rokoka. Por.: „Sztuka rządzenia państwem — polityka gabinetowa oraz polityczna gra intrygantwa i awanturnictwa — nigdy nie była tak realnie grą, jak właśnie wówczas” (Huizinga 1985: 263).

¹⁹ Według Władysława Tomkiewicza rokoko polskie, dość słabo reprezentowane w sztuce, skończyło się szybko, jak to odczuł Białoszewski, pisząc *Duklę Amaliową* (por. Tomkiewicz 2005: 97).

tekst. Wpisują się w nią pozostałe desygnaty prądu: erotyka, kobieta, przyjemność, ruch, zabawa. Analiza *Dukli Amaliowej* w kontekście rokoka pozwala na prawidłowe odczytanie utworu²⁰.

BIBLIOGRAFIA

- Barańczak Stanisław.** 1996. *Nieznany autokomentarz Białoszewskiego*. W: *Miron — wspomnienia o poecie*. Zebrała i oprac. Hanna Kirchner. Warszawa: Tenten. S. 339–340.
- Białoszewski Miron.** 2003. *Wiersze. Wybór*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. *Dukla Amaliowa*. S. 36–40.
- Czaplińska Maria.** 1976. *Mniszchowa z Brühlów Maria Amelia*. W: Emanuel Rostworowski, red. *Polski słownik biograficzny. Mieroszewski Sobiesław — Morsztyn Władysław*. 1976. T. 21. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 452–454.
- Guze Justyna.** 2002. *Rysunek jako wyraz gustu i jako element wystroju wnętrza w połowie XVIII w. Komunikat*. W: Józef Poklewski, Tomasz F. de Rosset, red. *Rozważania o smaku artystycznym: studia*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. S. 115–119.
- Huizinga Johan.** 1985. *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Wyd. 2. Warszawa: Czytelnik.
- Ireland Ken.** 2010. *Cythera Regained? The Rococo Revival in European Literature and the Arts, 1830–1910*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Jastrzębiec-Mosakowski Marek.** 2007. *Strategie wymazywania. Kobiectwo bohaterki w męskich tekstach francuskiego Oświecenia*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Klimowicz Mieczysław.** 1998. *Oświecenie*. Wyd. 5. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kostkiewiczowa Teresa.** 1979. *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Wyd. 2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Pawlik-Kwaśniewska Weronika.** 2014. *Dama modna idolką i antybohaterką epoki oświecenia*. W: Krzysztof Stefański, red. *Arts et Scientia. II Łódzkie Spotkanie Studentów Historii Sztuki (Łódź 10–11.01.2014). Materiały ze studencko-doktoranckiej konferencji naukowej zorganizowanej przez Sekcję Dawną Kola Naukowego Historyków Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego*. 2014. T. 5. Łódź: Koło Naukowe Historyków Sztuki. Sekcja Dawna. Katedra Historii Sztuki. Uniwersytet Łódzki. S. 241–250.
- Minguet Philippe.** 1970. *Estetyka rokoka*. Przeł. Janusz Barczyński. „Pamiętnik Literacki” 1970, t. 61, z. 2. S. 391–414.
- Piszczykowski Mieczysław.** 1970. *Wizja artystyczna świata w twórczości Stanisława Trembeckiego*. „Pamiętnik Literacki” 1970, t. 61, z. 2. S. 107–108.
- Rabowicz Edmund.** 2002. *Rokoko*. W: Teresa Kostkiewiczowa, red. *Słownik literatury polskiego oświecenia* (2002). Wyd. 3. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 520–527.
- Tomkiewicz Władysław.** 2005. *Rokoko*. [Wyd. 2]. Warszawa: Arkady.
- Trembecki Stanisław.** 1953. *Pisma wszystkie*. Oprac. Jan Kott. T. 1. Wyd. krytyczne. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. *Wiersz na pochwałę J. W. Kossowskiej, podskarbiny nadwornej koronnej, z okazji jej tańca na warszawskiej reducie*. S. 79.

²⁰ Por.: „*Dukla Amaliowa* jest tylko jednym z wielu pozornie «niezrozumiałych» lub zagadkowych utworów Białoszewskiego, które w istocie dają się łatwo otworzyć kluczem historycznego, obyczajowego lub językowego faktu” (Barańczak 1996: 340).

Weronika Pawlik-Kwaśniewska

THE ROCOCO DANCE MOTIF IN “DUKLA AMALIOWA”
BY MIRON BIAŁOSZEWSKI

(summary)

The article analyses the Rococo dance motif in the context of *Dukla Amaliowa* (1952–1975) by Miron Białoszewski. Research issues are presented on a binary opposition basis. I use 18th century literature as the starting point for an analysis of 20th century poetry. The objective of the article is to demonstrate ways of continuing and reassessing the Enlightenment tradition of Rococo. I examine phenomena such as hybridity, movement and dance, which are typical for the analysed movement, as a subject of the author’s interpretation. As far as Białoszewski’s work is concerned, dance reflects the speed of changing states. It becomes the metaphor of human life. Losing oneself leads to awareness of the upcoming tragedy. Transitions between states are smooth. The work contains references to a pair of concepts — relish and anxiety — which are defined as potential poles of aesthetic experience. The poet plays with symbols and the notion of Rococo. I consider *Dukla Amaliowa* a materialisation of the aesthetic assumptions of the movement.

KEYWORDS

rococo; aesthetics; dance; relishing; anxiety

Dominika Dźwiniel

ZIMOWY SPACER PO KRÓLEWSKIM OGRODZIE. O „ŁAZIENKACH ZIMĄ” JACKA KACZMARSKIEGO

SŁOWA KLUCZOWE

Jacek Kaczmarski; oświecenie; Łazienki; ogród; pejzaż; Stanisław August Poniatowski; król

„[...] mamy bowiem nieodmiennie do czynienia z tą samą, godną postacią, której twarz, choć w połowie ukryta w mroku, jaśnieje mądrością i szlachetnością, której ubiór i otoczenie przedstawione są w najdrobniejszych szczegółach, aczkolwiek trudno powiedzieć, gdzie zatracają swoją realność i przechodzą w ciemność tła; powierzchnia płótna jest popękana, a barwy tracą intensywność — można się spierać, co przedstawia, co oznacza ów portret, owa mroczno-światlista twarz, niemniej obraz jest jeden, ukończony, ujęty w ramy i otoczony legendami”¹

Jacek Kaczmarski

Oświeceniowe reminiscencje są częstym motywem utworów Jacka Kaczmarskiego. Temat ten podejmowała w swoich artykułach Małgorzata Lisecka, wskazując istotność tekstów opatrzonych osiemnastowiecznym „kostiumem historycznym” na tle całej twórczości autora (Lisecka 2013: 124; por. 2010: 144–149). Piosenki te stanowią zaledwie niewielką częśćkę okazałej *Antologii*

Dominika Dźwiniel — doktorantka w Zakładzie Literatury Oświecenia, Instytut Literatury Polskiej, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, ul. Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń; e-mail: dominic.dzwiniel@gmail.com

¹ Fragment niepublikowanej pracy dyplomowej Jacka Kaczmarskiego „Postać Stanisława Augusta Poniatowskiego w poezji okolicznościowej jego epoki” napisanej pod kierunkiem Zdzisława Libery i obronionej w 1978 r. (Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego).

poezji, jednak ich rozpiętość czasowa² zaświadcza, jak głęboko „wiek światel” tkwił w świadomości pieśniarza. Z pewnością wpływ na to miała praca magisterska pisana przez niego w latach 1977–1978 pod kierunkiem Zdzisława Libery, poświęcona postaci króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Podjęcie badań nad swoistym materiałem źródłowym, jakim jest poezja okolicznościowa, przyczyniło się do zgłębienia przez ówczesnego studenta Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Warszawskiego kultury i realiów epoki ostatniego władcy Polski.

Wyrazistą egzemplifikacją tych zainteresowań jest wiersz *Łazienki zimą* napisany w 2003 roku, który wszedł w skład ostatniego, wydanego pośmiertnie tomu Jacka Kaczmarskiego pod tytułem *Tunel*. Wiersz ten nie był jeszcze przedmiotem obszerniejszej analizy literaturoznawczej, a wydaje się szczególnie ciekawy ze względu na zawarte w nim wątki związane z osiemnastowieczną obyczajowością oraz obecność wyraźnego aspektu historyczno-politycznego. Przedmiotem poetyckiego opisu jest tu ulubiony ogród Stanisława Augusta, przez co utwór wpisuje się w tradycję literackiego przedstawiania kompleksów ogrodowo-parkowych. Tematyka ta stała się w XVIII wieku niezwykle popularna za sprawą silnie rozwijającej się w tym czasie sztuki ogrodniczej. W Warszawie szczególnie reprezentatywny charakter miały Powązki Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej, Mokotów Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej czy Solec Kazimierza Poniatowskiego. Posiadłości te były często zakładane z intencją zaznaczenia statusu społecznego właścicieli i „w dużym stopniu wiązały się one z mechanizmami reprezentacji władzy (w osobie króla) czy prestiżu (magnatów)” (Cieński 2011: 56). Hubert Vautrin, odwiedzający Rzeczpospolitą cudzoziemiec, zauważa, że „Miłośnicy ogrodów myślą raczej o przyjemnym niż o pożytecznym” (Vautrin 1963: 750). Ogrody stały się źródłem przyjemności estetycznych, dawały okazję do obcowania z naturą, ożywiały kontakty towarzyskie (Cieński 2011: 56). Sprzyjało to powstawaniu utworów gloryfikujących zarówno same krajobrazy, jak i komplementujących ich właścicieli. Warto tu przywołać piewców Powązek — Ignacego Krasickiego, Stanisława Trembeckiego i Adama Naruszewicza czy wychwalającego Solec Celestyna Czaplic³.

² *Krajobraz po uczcie* (1977), *Sen Katarzyny II* (1978), *Jonathan Swift pod pręgierzem* (1979), *Casanova — Fellini* (1979), *Rejtan, czyli raport ambasadora* (1980), *Wieszanie zdrajców na rynku warszawskim w roku 1794 podczas insurekcji kościuszkowskiej* (1980), *Karmaniola* (1981), *Ostatnia mapa Polski* (1983), cykl *Podróże Guliwera* (1989), *Requiem rozbiorowe* (1995), *Łazienki zimą* (2003).

³ Por. I. Krasicki, *Powązki* (Kostkiewiczowa, Goliński, red. 2004: 124–125); S. Trembecki, *Powązki* (Kostkiewiczowa, Goliński, red. 2004: 192–196); A. Naruszewicz, *Oda III. Powązki. Folwark księżny Izabeli Czartoryskiej, generalowej ziem podolskich* (Naruszewicz 2009: 35–39); C. Czaplic, *Na Solec* (Kostkiewiczowa, Goliński, red. 2004: 118–119).

W proces historycznoliteracki Łazienki wpisują się już w roku 1578, za sprawą Jana Kochanowskiego (Drozdowski 2014: 11)⁴. Prawie dwieście lat później stają się własnością ostatniego władcy Polski⁵ i miejscem chętnie odwiedzanym przez elitę intelektualną stolicy. W rozbudowę parku Poniatowski włożył wiele pracy i energii, sam projektował jego elementy (por. Kwiatkowski 1983: 93–124, 187–240). Możliwe, że właśnie ten wysiłek oraz nieustanne przebudowy i modernizacje złożyły się na portret władcy-architekta z pietyzmem udoskonalającego swoje dzieło.

Kaczmarek ukazał w swoim utworze środowisko królewskie właśnie na tle spokojnego krajobrazu parku. W warstwie podstawowej wiersz stanowi opis oświeceniowego pejzażu klasycystycznego. Interesującym zabiegiem jest osadzenie tekstu w scenarii zimowej, co wydaje się świadomym, wręcz demonstracyjnym odejściem od dominującej w wierszach poświęconych Łazienkom panoramy wiosennej (anonimowa *Dafnis w Łazienkach*, wiersz o incipicie *** *Ciemne Łazienki szumią wiosną* pióra Antoniego Słonimskiego, *Wiosna w Łazienkach* Romana Kołonieckiego) i jesiennej (*Łazienki* Zuzanny Rabskiej, *Sen nocy letniej* i *Łazienki* Kazimierza Wierzyńskiego, *Łazienki* Marii Kuźmińskiej). Niechęć poetów do przywoływania perspektywy zimowej może świadczyć o przeczuwanej przez nich niekoherencji zachodzącej między estetyczną rangą obiektu i okolicznościami lirycznej prezentacji. Wydawać by się mogło, że królewskie ogrody należałoby opiewać, prezentując je w entourage’u eksponującym ich urok, w czasie, kiedy cała przyroda budzi się do życia lub w porze skłaniającej do zadumy i melancholii, przy jednoczesnym podkreśleniu bogatej palety barw jesieni. Teresa Kostkiewiczowa, omawiając sposoby opisywania poszczególnych pór roku w poezji XVIII wieku, zauważa, że często „Zima nie przekracza progu domu, jest widziana przez okno, spod ciepłego komina” (Kostkiewiczowa 1984: 49). Dystans ten próbują zmniejszyć utwory Naruszewicza — *Reduty* oraz *Na sanie Izabeli Czartoryskiej Generałowej Ziemi Podolskich*, zrywające z obrazem zimy jako okresem nudy i stagnacji. Poeta akcentuje charakterystyczne dla tego czasu rozrywki, którymi oświeceniowe społeczeństwo umiłało sobie niepokodę. Brakuje w nich jednak opisu samego krajobrazu.

Wiersz Kaczmarek prezentuje obrazek, scenkę rodzajową⁶ rozgrywającą się w przykrytych śniegiem Łazienkach Królewskich. Ze scenariją zimową mierzył

⁴ W roku tym podczas uroczystości ślubnych Jana Zamoyskiego i Krystyny Radziwiłłówny wystawiono w Ujazdowie *Odprawę postów greckich*.

⁵ Stanisław August Poniatowski został właścicielem Łazienek w 1764 r. Wcześniej posiadłość należała do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego.

⁶ Na obecność tego typu utworów w tomie *Tunel* zwraca uwagę Maria Janion: „Mamy przed sobą zbiór alegorycznych nowel, obrazków rodzajowych, bajek, przypowieści. Są też ody i nokturny.

się już autor *Naszej klasy* choćby w utworze *Pejzaż zimowy* (1991), napisanym na podstawie obrazu Piotra Bruegla Starszego, gdzie „poprzez brzmieniowe walory piosenki próbuje oddać maestrię pejzażysty” (Gajda 2013: 145). Aby to osiągnąć, skupia w utworze wyrazy obfitujące w szeleszczące głoski, które mają przypominać dźwięk charakterystyczny dla skrzywienia śniegu (Gajda 2013: 145)⁷. W *Łazienkach zimą* posłużył się poeta podobną techniką:

Pejzaż wyrzeźbiony

Jak z mrożonych kaw:

Krucze drzew korony,

Porcelana traw.

Czapka cappuccino

W filizance dnia —

Pod puszystą zimą

Gorzka fusów iza

(*Łazienki zimą*, Kaczmarek 2012: 1081–1082, w. 1–8; podkr. D.D.)⁸.

Nagromadzenie tego rodzaju słów przyczyniło się do wykreowania atmosfery całego wiersza — za pomocą środków onomatopeicznych, silnie oddziałujących na wyobraźnię, osiągnięty został efekt udźwięcznienia pejzażu zimowego.

Pejzaż odmalowany językiem poetyckim przywodzi na myśl częste w dorobku autora *Murów* ekfrazy⁹. Krzysztof Gajda, analizując związki twórczości poety z malarstwem, stwierdza, że nierzadko pojawiają się one już w warstwie tytułowej jego utworów. Mowa tu o dość licznych portretach, autoportretach czy właśnie pejzażach:

Inaczej dzieje się jednak, gdy tekst piosenki nie odnosi się do określonego obrazu, jest raczej opisem pewnej rzeczywistości, a pomimo to tytuł imituje związki z malarstwem (*Na starej mapie krajobraz utopijny*, *Landszaft z kroplą krwi*, *Portret płonący*). Kaczmarek dokonuje tutaj zabiegu, który określić można mianem „malowanie słowem”. Zamiast pędzla i farb używa języka poetyckiego, tak jak w przypadku malarskich dzieł istniejących w rzeczywistości (Gajda 2013: 233–234).

Rozwinięta i dobitna narracja poetycka była zawsze mocną stroną twórczości Kaczmarekowskiego” (blurb w: Kaczmarek 2004: 4. s. okładki).

⁷ W analizie języka poetyckiego Kaczmarekowskiego korzystam z ustaleń Krzysztofa Gajdy.

⁸ Wszystkie cytaty przywoływane będą z tego wydania. Dalej po cytatach z utworu *Łazienki zimą* podaję w nawiasie tylko numery wierszy.

⁹ O literackich pejzażach na gruncie oświeceniowym pisze Marcin Cieński: „[...] fundamentalne podłoże krajobrazu literackiego stanowi pejzaż malowany, temat podejmowany w wielu konwencjonalnych wariantach, na których tle nowatorstwo ujawnia się wyraziście, temat malarski uprawiany w licznych formach i technikach, stanowiący przedmiot wielu komentarzy malarzy i krytyków, mający swoje miejsce (co prawda nie zawsze wysokie) w malarskiej hierarchii wartości” (Cieński 2000: 16).

Wydaje się, że w przypadku analizowanego utworu zachodzi podobna sytuacja. Choć nie jest on oparty na konkretnym dziele malarskim i stanowi opis przyrody utrwalony, a następnie odtwarzany z pamięci, to sposób obrazowania zbliża się do tego, który autor stosował w tekstach inspirowanych obrazami. Krajobraz jest niezwykle plastyczny, „wyrzeźbiony”, co wyczuwa poeta, świadomie odnosząc się do odmiennej materii artystycznej.

Pierwsza strofa prezentuje obraz nieruchomy, zamrożony, podkreślony przez właściwe zimie atrybuty, jak mróz „kruszący” korony drzew czy pokrywający otoczenie puszysty śnieg. Zarazem jest to obraz osadzony w oświeceniowej rzeczywistości poprzez przywołanie charakterystycznych dla tej epoki rekwizytów — zdobywającej coraz większą popularność kawy, a co za tym idzie fusów oraz porcelanowych filiżanek. O atrakcyjności tych elementów w „wieku świateł” zaświadcza Jarosław Dumanowski: „Przyjemność bogatego Europejczyka w XVIII wieku polegała na rozpoczęciu dnia od filiżanki pochodzącej z Arabii, ale zebranej w Brazylii kawy, którą wypijał z dodatkiem sprowadzonego z Martyniki cukru, w filiżance z chińskiej (lub taką tylko udającej) porcelany” (Dumanowski 2011: 190; por. Roćko 2013: 127–145).

Ożywienie tego martwego, zamrożonego pejzażu przynosi dopiero strofa druga:

Biała kawa z pianką;
Śmiga śniegiem śmiech...
To Król Staś z kochanką,
Niewidzialny grzech.
Pałacyk na Łodzie,
Zamarznięty Staw.
Puchem parku brodzi
Smaragdowy Paw.
(w. 9–16)

Opuszczony, pogrążony w letargu park okazuje się niespodziewanie miejscem pełnym życia. Wprowadzenie postaci króla jest o tyle niezwykle, że w tekstach epoki oraz dostępnych pracach poświęconych Łazienkom¹⁰ podkreśla się ich charakter jako rezydencji letniej. Dlaczego więc monarcha miałby spędzać tam również czas zimowy? Gazetka z dnia 11 lipca 1782 roku donosi: „Jego Królewska Mość w przeszły wtorek przeniósł się do Łazienek na letnią rezydencję i przez cały czas cieplejszy tam zabawi” (Ostrowski 1972: 140). Notatka z 9 maja tego samego roku informuje zaś: „Łazienki tak daleko wilgoć zrujnowała, że i lamperie pogniły” (Ostrowski 1972: 111). Nie wydaje się więc prawdopodobne, żeby

¹⁰ Por. np. Kwiatkowski 1983: 96–97; 2000: 36; Drozdowski 2014: 15.

władca spędzał w swojej posiadłości zbyt wiele czasu zimową porą. U Kaczmar-
skiego natomiast nie dość, że Stanisław August spaceruje po swoich ulubionych
Łazienkach, to stają się one nawet sceną jego potajemnych schadzek. Nie należy
posądzać poety o nieznamość realiów opisywanej epoki ani zarzucać mu braku
ogólnej wiedzy na temat zwyczajów Poniatowskiego, zwłaszcza że postać ta
stanowiła już wcześniej przedmiot jego badań. Jeśli więc zdecydował się umieścić
osobę króla na malowniczym tle mroźnego krajobrazu, to kierował się ściśle okre-
ślonym celem, ujawniającym się wraz z kolejnymi częściami utworu.

W Zamarzniętym Stawie
Kaczki — taś, taś, taś —
To światem się bawi
Pocziwy Król Staś.
Zima Króla ziębi,
Grzeje pieprzny żart.
Otchłanią Przerębli
Sunie Tłusty Karp...
(w. 17–24)

Park Łazienkowski stwarza pozory arkadii poprzez waloryzowanie zimowego
krajobrazu. Mroźność zrównoważona została pojawiającą się w drugiej strofie
filizanką (w domyśle gorącego) cappuccino, częstym odwołaniem do śniegu jako
puchu będącego źródłem pozytywnych doznań zmysłowych oraz stosowaniu
zdrobnień takich jak „pianka” czy „pałacyk”. Obraz nabiera swoistej lekkości
dzięki eufonicznym zmiękczeniom („Śmiga śniegiem śmiech”) czy onomatope-
icznym zwrotom („Kaczki — taś, taś, taś”). Wszystkie te zabiegi składają się na
harmonijny obraz parku, w którym mimo zimowej pory tętni życie — prze-
chadzają się radośni ludzie, obecna jest fauna w postaci pawia, kaczek, karpi
i wiewiórek, przy czym karpie są koniecznie tłuste, a paw szmaragdowy. Park
mieni się kolorami „opalizujących w śniegu kaczyczych łbów” (w. 37–38). Cała
przeźren zapewnia poczucie bezpieczeństwa i spokoju.

Na tle sielskiego błogostanu oddalonej od miasta posiadłości wyłania się
sylwetka „pocziwego Króla Stasia”, którego zachowanie sprawia pozory beztro-
skiej zabawy. Kaczmar-
ski, komentując w wywiadzie-rzecz swój stosunek do
ostatniego władcy Rzeczypospolitej, opowiadał:

Sama praca magisterska też była nietypowa, bo, przy zachowaniu wszelkich pozorów
rozprawy naukowej, napisałem esej o Królu Stasiu, zaczynający się od zdecydowanie
negatywnego nastawienia wobec tej postaci, a w miarę pisania moje sądy stawały się
łagodniejsze i bardziej wyrozumiałe. Nie mogłem go zdecydowanie potępić, uznać za

zdrajcę, ponieważ poznałem ludzki wymiar tej postaci, złożoność sytuacji, w której przyszło mu działać (Kaczmarek 1995: 49).

Portret Stanisława Augusta zawarty w utworze jest poniekąd wypadkową tego poglądu i prezentuje stanowisko umiarkowane w naukowym sporze na temat ostatniego władcy (por. Zahorski 1990). W *Łazienkach zimą* pojawia się niepewność względem jednoznacznej oceny postawy tej postaci. Poeta ukazał ją na tle zhierarchizowanego społeczeństwa dworskiego, w którym obowiązuje etykieta i każdy odgrywa określone role. Z właściwą sobie ironią podkreślał charakterystyczną dla oświeconych wystawność życia, która często nie była poparta stanem posiadania: „Biskup we fioleciech, / Służba — kaczy brąz, / W szmaragdach — poeta, / W długach wszyscy wciąż” (w. 25–28). Niegospodarność oraz trwonienie majątku to zarzuty często powtarzane przez krytyków króla. Kaczmarek odwraca jednak perspektywę, obarczając odpowiedzialnością za zaistniały stan rzeczy również skupione wokół monarchy społeczeństwo, wołające wesoło: „No i co, że w długach? / Król, walutą łask / Dobrotliwie zruga, / Ale spleci nas!” (w. 29–32). Dwór cechuje się lekkomyślnością i rozrzutnością oraz wyraża przekonanie, że władca potraktuje swoich towarzyszy „dobrotliwie”. W tym kontekście znaczące jest posługiwanie się przez autora *Źródła* zdrobnieniem imienia Poniatowskiego, dodatkowo potęgujące eksponowaną w całym wierszu dobrodusznosc monarchy, który chętnie szafuje „walutą łask”. Postaciowanie polega więc tu na zaakcentowaniu cech powszechnie uznawanych za pozytywne, przy jednoczesnym wskazaniu ich negatywnego wpływu na sytuację gospodarczą. Otoczenie — wykorzystując słabość charakteru króla — staje się współodpowiedzialne za upadek kraju. Poeta demaskuje współwinnych, co nie przyczynia się jednak do całościowego rozgrzeszenia monarchy. Podobnie oceniał stan gospodarczy i polityczny w *Krajobrazie po uczcie*, gdzie zawarł skróty opis całego okresu panowania Stanisława Augusta. Znajduje się tam zresztą podobny fragment, poświęcony kwestii beztronski ostatniego monarchy: „A król bez królestwa chodził na spacer / Nie ze swojej kasy utrzymując dwór / I nie wiedział jeszcze niepotrzebny chór / Jakże kiedy i za co załśni mu order” (*Krajobraz po uczcie*, Kaczmarek 2012: 91, w. 33–36).

Wprowadzenie do utworu informacji o zadłużeniu dworu narusza konstruowany w poprzednich strofach arkadyjski pejzaż zimowych Łazienek. W spokój parku wdziera się polityka. Wrażenia tego nie zaciera również kolejna część wiersza, z której wyrażnie emanuje uczucie napięcia oraz zagubienia egzemplifikowanego przez wprowadzenie motywu labiryntu. Przyjazny uporządkowany ogród staje się gąszczem ścieżek zaburzających poczucie harmonii. W warstwie brzmieniowej dominują ostre, tnące zestawienia głoskowe — „Rzeźby rzeźbi rzeźki / Wiatr — mistrz mroźnych dźwięków” (w. 35–36) — imitujące odgłosy wiatru. Wątek

labiryntu, początkowo odnoszący się tylko do parkowej rzeczywistości, zmienia się w egzystencjalne rozważania na temat kondycji ludzi żyjących w Rzeczypospolitej XVIII wieku, uwikłanych w realia kraju ogarniętego zamętem (Kopaliński 1990: 186–187): „W niebie — blade słońce, / W labiryntycie — my” (w. 39–40). Kolejna strofa ujawnia całe założenie utworu.

Gdzieś, za ogrodzeniem —
 Życie życiu wbrew:
 Wrzaski, trzaski, wrzenie,
 Błoto, złoto, krew.
 Tam — Apokalipsa,
 Nieuchronny kres.
 Tu — nie grozi nic nam,
 Tu — niezmiennie jest...
 (w. 41–48)

Kaczmarek ukazał postać króla już nie jako właściciela odwiedzającego swoją ulubioną posiadłość. Łazienki odgrywają rolę schronienia, azylu, gdzie nie sięga zgiełk świata zewnętrznego. Ogrodzenie izoluje i daje poczucie pozornego bezpieczeństwa, gdyż nie bez powodu mówi się o „nieuchronnym kresie”. Przejmuje wszechogarniające w tej części wiersza uczucie egzystencjalnego dążenia ku katastrofie. W *Krajobrazie po uczcie*, którego główny temat stanowi sam moment podpisywania rozbiorów, pojawia się nawet stwierdzenie: „Ktoś powiedział — wiedziałem, że to się tak skończy” (*Krajobraz po uczcie*, Kaczmarek 2012: 91, w. 31). Perspektywa czasowa pozwoliła wyeksponować błędy i nieprawidłowości w działaniu monarchy. Prezentując ambiwalencję cech Poniatowskiego, unika poeta jego jednoznacznej oceny. Co więcej, podmiot liryczny *Łazienek zimą* został umieszczony „wewnątrz” oświeceniowego społeczeństwa i wypowiada się jako jeden z jego członków. Podczas gdy Kaczmarek posługuje się makro wiedzą, jego podmiot relacjonuje wydarzenia, stosując optykę mikro. Zabieg ten pozwala na poszerzenie perspektywy świata przedstawionego w utworze oraz jego skonfrontowanie z rzeczywistością. Podmiot wewnętrzny, „umieszczony” w osiemnastowiecznym środowisku, staje się wyrazicielem poglądów dworskiego społeczeństwa przekonanego, że: „Tu — nie grozi nic nam, / Tu — niezmiennie jest...” (w. 47–48).

Pejzaż zimowych Łazienek od początku był podszyty niepokojem. Pośród elementów składających się na regularny klasycystyczny krajobraz parkowy już od pierwszej strofy można dostrzec komponenty świata skażonego wielką polityką. Kaczmarek zawarł w tekście wskazówki informujące o pozorowanej stałości opisywanego świata. Stabilizację i harmonię zakłóca „gorzka fusów iza” (w. 8) czy mroźny wiatr. Słońce świeci blade, a paw, który dumnie kroczył parkiem, staje

się symbolem niebezpieczeństwa („Drzęc na pawi wrzask...” — w. 56). Mimo to ogród kreowany jest na azyl, aby w partii końcowej tym wyraziściej kontrastował z eufemistycznie opisanym zagrożeniem, znajdującym się w bliżej niesprecyzowanej odległości — „gdzieś, za ogrodzeniem”.

W *Łazienkach zimą* wykorzystany został cały szereg oświeceniowego rekwizytorium. Wychodząc od uniwersalnego opisu parku, autor przemyca do tekstu elementy składające się na atmosferę XVIII wieku. Zawierają się tu opisywane wcześniej sprawy, jak na przykład moda na zakładanie kompleksów ogrodowych oraz czerpanie przyjemności z ich posiadania. Ciekawie wykorzystane zostały atrybuty związane z przyrządzaniem nowego egzotycznego napoju, jakim była kawa, które dzięki swojej strukturze i kolorystyce posłużyły poecie do mimetycznego odmalowania zimowego pejzażu. Tekst jest również obficie inkrustowany realiami epoki Stanisława Augusta. Kwestie związane z licznymi romansami króla stały się tematem wielu publikacji zarówno naukowych, jak i beletrystycznych (por. Kienzler 2014a; 2014b; Owczar 2015). Słowa „Zima Króla ziębi, / Grzeje pieprzny żart” (w. 21–22) stanowią z kolei nawiązanie do odbywających się w Łazienkach obiadów czwartkowych, gdzie można było spotkać takich poetów z kręgu dworskiego, jak Adam Naruszewicz czy Stanisław Trembecki, znanych ze swoich zamiłowań libertyńskich (por. Nawrocki, red. 1996). Ciekawym i ironicznym zabiegiem wydaje się też ubranie poety w szmaragdy w epoce, która nie wydawała się zbyt łaskawa dla tej profesji — świadczy o tym chociażby satyra *Chudy literat*, gdzie najdobitniejszą charakterystykę poetów szkicują słowa: „Szeląga nie masz w wacku, a długów po uszy” (Kostkiewiczowa, Goliński, red. 2004: 110). Wspomniane barwy lepiej komponują się natomiast w zestawieniu ze „szmaragdowym pawiem”, który mógłby zostać alegorią pychy niektórych oświeceniowych autorów. Kaczmarek dysponuje zasobem rekwizytów właściwych „wiekowi światła”, ubarwiając nimi tło, będące pretekstem do rozważań o polityczno-gospodarczej sytuacji kraju.

Ostatnia strofa przynosi — również wzorem oświeceniowej poetyki — pointę dla całego utworu. Dominuje w niej znane z wcześniejszych części poczucie spokoju i pogodzenia się ze swoimi niedoskonałościami.

Snadź pisane ciałom —
Rozkosz, grzeszny czyn
I wyrozumiałość
Satyrów i Nimf.
Snadź pisane duszom —
Wiecznie snuć się w nas,
Kaczkom resztki kruszyć,
Drzęc na pawi wrzask...

(w. 49–56)

Egzystencjalne rozważania autora nabierają cech uniwersalnych. Kaczmarski porzuca „oświeceniowy kostium” i odnosi się do kwestii ogólnoludzkich. Przychyła się ku akceptacji jednostkowych wad i przywar, wychodząc z założenia, że są one apriorycznie przypisane naturze człowieka, podobnie jak obawy i lęki.

Łazienki zimą powstały rok przed śmiercią artysty, w końcowym okresie jego choroby. Znamienne, że w chwilach tych wrócił autor do „wieku światła”, zamykając tym utworem, jak dobrze przemyślaną i zaplanowaną kłamrą kompozycyjną, nieformalny cykl swych tekstów poświęconych tej epoce. Aby dobitniej podkreślić związki Kaczmarskiego z wiekiem XVIII, warto zauważyć, że jego pogląd na ludzką egzystencję zawarty w zakończeniu wiersza wydaje się zbieżny z przekonaniem Ignacego Krasickiego pojawiającym się w *Uwagach*, że „życie to chwilowe radości, trwała nuda i nieuniknione cierpienie”¹¹. Utwór Kaczmarskiego to wyraziste świadectwo obecności klasycystycznych wątków we współczesnej kulturze polskiej i dowód rangi całej epoki w refleksji artysty o władzy i kondycji człowieka. Autor *Łazienek zimą* każe bowiem przeglądać się współczesnemu odbiorcy w osiemnastowiecznym zwierciadle.

BIBLIOGRAFIA

- Nawrocki Witold**, red. 1996. „Płodny jest świat w występki”. *Antologia polskiej libertyńskiej poezji erotycznej XVIII wieku*. Piotrków Trybunalski: Wydawnictwo Wydziału Zamiejscowego kieleckiej WSP.
- Kostkiewiczowa Teresa, Goliński Zbigniew**, red. 2004. „Świat poprawiać — zuchwale rzemiosło”. *Antologia poezji polskiego oświecenia*. Kraków: Zielona Sowa.
- Cieński Marcin**. 2000. *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. *Literackie pejzaże oświeconych 1770–1830. Uwagi wstępne*. S. 5–27.
- Cieński Marcin**. 2011. *Przyjemności parkowe i ogrodowe w życiu i literaturze polskich oświeconych*. W: Teresa Kostkiewiczowa, red. *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*. Warszawa: DiG. S. 53–62.
- Drozdowski Marian Marek, Reichert Anna**, red. 2014. *Literacka legenda Łazienek Królewskich*. Warszawa: Muzeum Łazienek Królewskie. *Wstęp*. S. 11–59.
- Dumanowski Jarosław**. 2011. *Kwestia smaku. Kulinarne fascynacje oświecenia*. W: Teresa Kostkiewiczowa, red. *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*. Warszawa: DiG. S. 181–193.
- Gajda Krzysztof**. 2013. *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Janion Maria**. 2004. [Blurb]. W: Jacek Kaczmarski. *Tunel*. Gdańsk: Tower Press.
- Kaczmarski Jacek**. 1978. „Postać Stanisława Augusta Poniatowskiego w poezji okolicznościowej jego epoki”. Uniwersytet Warszawski (maszynopis pracy magisterskiej).
- Kaczmarski Jacek**. 1995. *Pożegnanie barda* [wywiad]. Rozmawia Grażyna Preder. Koszalin: Nitrotest.
- Kaczmarski Jacek**. 2012. *Antologia poezji*. Warszawa: Demart. *Krajobraz po uczcie*. S. 90–91. *Łazienki zimą*. S. 1081–1082.
- Kienzler Iwona**. 2014a. *Mąż wszystkich żon Stanisław August*. Warszawa: Bellona.
- Kienzler Iwona**. 2014b. *Poczet kochanek i metres władców Polski*. Warszawa: Bellona.

¹¹ Opinię Krasickiego podają w trafnej parafrazie Wiesława Pusza (Pusz 2003: 25).

- Kopaliński Władysław.** 1990. *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna. [Hasło] *Labirynt*. S. 186–187.
- Kostkiewiczowa Teresa.** 1984. *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. *Cztery pory roku*. S. 13–96.
- Kwiatkowski Marek.** 1983. *Stanisław August Król-Architekt*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kwiatkowski Marek.** 2000. *Wielka księga Łazienek*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Lisecka Małgorzata.** 2010. *Mit i historia w poezji Jacka Kaczmarskiego*. W: Krzysztof Gajda, Michał Traczyk, red. *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*. [Warszawa]: Wydawnictwo MG. S. 135–149.
- Lisecka Małgorzata.** 2013. „Wiedziałem, że to się tak skończy”. *Jacek Kaczmarski o „prawdziwym końcu Królestwa Polskiego”*. W: Ewa Paczoska, Dawid Maria Osiński, red. „*Piosenki prawdziwe*” w kulturze PRL-u. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. S. 123–130.
- Naruszewicz Adam Stanisław.** 2009. *Poezje zebrane*. T. 2. Wydawała Barbara Wolska. Warszawa: Instytut Badań Literackich. S. 35–39.
- Ostrowski Teodor.** 1972. *Poufne wieści z oświeconej Warszawy. Gazetki pisane z roku 1782*. Opracował i wstępem opatrzył Roman Kaleta. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Owczarz Piotr.** 2015. *Kochanek carycy*. Warszawa: Bellona.
- Pusz Wiesław.** 2003. *Oświeceni i nie tylko*. Łódź: Oficyna Wydawnicza Tercja. *Klasa klasyków*. S. 21–34.
- Ročko Agata.** 2013. *Porcelanomania Oświeconych*. W: Bożena Mazurkowska, Małgorzata Marcinkowska, Szymon Piotr Dąbrowski. *Codziennosc i niecodziennosc Oświeconych*, cz. I: *Przyjemności, pasje i upodobania*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. S. 127–145.
- Vautrin Hubert.** 1963. *Obserwator w Polsce*. W: Wacław Zawadzki, red. *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. S. 705–839.
- Zahorski Andrzej.** 1990. *Spór o Stanisława Augusta*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Dominika Dźwiniel

WINTER WALK IN THE ROYAL GARDEN. ABOUT “ŁAZIENKI ZIMĄ” OF JACEK KACZMARSKI

(summary)

The article is an analysis of one of the last Jacek Kaczmarski's poem named *Łazienki zimą* from the tome *Tunel*. Authoress exhibits numerous Enlightenment threads which are groundwork for discussed piece in a context of their durability in a culture. Comments about Kaczmarski interests in XVIII century are the starting point on which many songs of the bard (famous *Krajobraz po uczcie*, *Sen Katarzyny II*, *Rejtan*, *czyli raport ambasadora* etc.) are based. He is also an author of master's thesis dedicated crucial to *Łazienki zimą* figure — king Stanisław August Poniatowski. This work adduces publications dedicated to culture and ordinary day of the Age of Lights which enlightens very close references of

Kaczmarek to specified elements of this era. Attention is being brought to modeling the last king of Poland whose picture in Kaczmarek's creation is not unequivocal — it spreads between criticism of his political decisions and attempt to understanding his motivation. Background for consideration is also created by Enlightenment reality, with particular emphasis issues of gardens (with their specific closing for externality). Kaczmarek's work is a distinct testimony of presence Classicism threads in contemporary polish culture and evidence of significance of whole era in artist's reflection about power and human condition. Author of *Łazienki zimą* makes contemporary consumer look in XVIII century mirror.

KEYWORDS

Jacek Kaczmarek; enlightenment; Łazienki; garden; landscape; Stanisław August Poniatowski; king

Marzena Karwowska

PODRÓŻ NIE TYLKO SENTYMENTALNA — „JAPOŃSKI WACHLARZ” JOANNY BATOR W PERSPEKTYWIE ANTROPOLOGICZNEJ

SŁOWA KLUCZOWE

antropologia; Joanna Bator; transfer kulturowy

Japoński wachlarz Joanny Bator, książka wydana po raz pierwszy w roku 2004, wznowiona w roku 2011 w wersji uzupełnionej i poszerzonej pod tytułem *Japoński wachlarz. Powroty*, jest efektem azjatyckich podróży pisarki, które zrealizowała jako stypendystka Japan Society for the Promotion of Science oraz Japan Foundation. W rozpoczynającym książkę odautorskim wstępie uwagę czytelnika przyciągają wyjątkowo osobiste, a wyeksponowane przez pisarkę, wątki sentymentalne:

Taką książkę jak *Japoński wachlarz* pisze się tylko raz. Nie da się powtórzyć doświadczenia pierwszego spotkania z inną kulturą, pierwszych zachwyków i zdziwienia. [...] Dziesięć lat temu trafiłam do kraju, o którym nigdy nie marzyłam i o którym nie wiedziałam wiele. Tamta podróż wydawała się być jednorazową przygodą, piękną, ale nieznaczącą, którą los ofiarował mi na życiowym rozdrożu w jednym z niewiarygodnych zbiegów szczęśliwych okoliczności. Wiem, że z różnych powodów podobna podróż już mi się nie przydarzy, dlatego wspominam ją z czułością i nostalgią. (Bator 2011: 7)¹

Wydawałoby się zatem, że wspomniane wątki stanowić będą dominantę kompozycyjną tekstu, a sama książka wpisująca się będzie w nurt intymistyki literackiej. Zapowiedź okazuje się jednak myląca. *Japoński wachlarz. Powroty*

Karwowska Marzena — 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 Dalej: w nawiasie numer strony.

stanowi rodzaj kolekcji obrazków z podróży, z których wyłania się zapamiętany przez autorkę wizerunek Japonii jako „imperium zmysłów” (189) — to świadome nawiązanie do *Imperium znaków* Rolanda Barthesa będzie się pojawiało w książce Bator wielokrotnie — wpisany w szerszy kontekst zagadnień antropologicznych. Na uwagę zasługuje oryginalna technika twórcza zastosowana w książce, *Japoński wachlarz* kreślony jest „wzorem *zuihitsu* — tj. tak, jak pędzel prowadzi” (7).

Gaijin

Słowem-kluczem otwierającym książkę Joanny Bator jest japońskie słowo *gaijin*, czyli ‘obcy’, cudzoziemiec, ‘osoba z zewnątrz’, które — jak twierdzi pisarka — nosiła podczas swojego pobytu w Azji na swym europejskim czole „jak neon”²: „Ja byłam inna, oni stanowili odniesienie” (13). Pisarka nie doznaje jednak w związku z tym uczucia alienacji, samotności³, przeciwnie w swoich kontaktach z odmiennym społeczeństwem szuka „satysfakcji poznawczej” (13), z pasją badacza poddaje nową społeczność antropologicznej obserwacji, chętnie odwołując się przy tym do kontekstów filozoficznych. Inność antropologiczna i kulturowa Japończyków jest fascynująca i interesuje ją bardziej niż analiza własnej inności:

Po jakimś czasie przeciętny Europejczyk zaczyna rozpoznawać w Japonii odmienne typy antropologiczne, ale są to nadal różnice subtelne. [...] Wizualne doświadczenie „bujnej różnorodności”, w jaką — według Rolanda Barthesa, autora *Imperium znaków* — przekształca się z czasem przywożony przez nas z Japonii stereotyp Japończyka, w moim przypadku był w oczywisty sposób kwestią przyszłości. Wyteżyłam więc wzrok w pierwszej próbie przeniknięcia tajemnicy, jaką ukrywa cielesna obecność Innego. [...] Ciała te miały w sobie coś roślinno-morskiego raczej niż ssaczego. Nie szpeciły ich żadne fałdy i nawisy tłuszczu. Nie wylewały się na boki ze swoich eleganckich form i siedziały tak, jakby starały się nie zajmować więcej miejsca, niż jest to absolutnie niezbędne. Francuski filozof Jean-Luc Nancy pisze, że w odróżnieniu od zachodnich ciał błonowatych, zamkniętych w sobie, monadycznych (a więc potencjalnie agresywnych), ciała japońskie są czułkowate; przyzwyczajone do ścisku, wypuszczają na boki czułki, badając przestrzeń, ale nie wchodząc pochopnie w kontakt z innymi ciałami. Za pomocą niewidzialnych radarów namierzają zbliżające się inne ciało i odginają się w bok jak ukwiały. (14–16)

Jako cudzoziemka (*gaijin*) narratorka doświadcza stanu antropologicznej odmienności, który nazywa początkowo „cielesnym dyskomfortem” (17), a następ-

² Nicolas Bouvier w książce napisanej po jego powrocie z podróży po Japonii, zatytułowanej *Chronique japonaise*, konkluduje: „Obawiam się, tak jak Kipling, że ten Zachód i ten Wschód nigdy się nie spotkają”, Bouvier 2001: 42 [przeł. M.K.].

³ Doświadczenie kulturowej obcości Europejczyka w Japonii analizuje też Roland Barthes, który podobnie jak Joanna Bator nie odczuwał, podczas swojego pobytu w tym kraju, zagubienia w odmiennym systemie znaków kulturowych (Barthes 2005: 21).

nie „translokacją *ja*” (18) i drogą do samopoznania⁴: „Ta nagła translokacja *ja* uświadomiła mi, że podróż do Japonii będzie się różniła od wszystkich innych” (18).

Ostatnie zdanie: „Ta nagła translokacja *ja* uświadomiła mi, że podróż do Japonii będzie się różniła od wszystkich innych” wydaje się mieć znaczenie kluczowe dla zrozumienia kwestii relacji Ja — Oni zaprezentowanej przez Joannę Bator. W *Japońskim wachlarzu* spotkanie z Innością — „Inne ciała: *ja* i *oni*” (13) — zostaje opisane w kategoriach uniwersalnych, filozoficznych, świat sensowny to świat, w którym istnieje inny człowiek, bo tylko dzięki innemu człowiekowi oraz jego Inności świat mojego rozkoszowania się staje się światem obdarzonym znaczeniem. Spotkanie z Innym modyfikuje moją dotychczasową relację ze światem, Ja w rozumnej relacji z Innym wznosi się ponad własną egzystencję. Wchodząc w nowe relacje z Innością podmiot dystansuje się wobec siebie poszukując pełniejszej świadomości siebie: „Raz po raz próbowałam bez powodzenia zlokalizować swoje *ja*, coraz głębiej wsysane w tokijski labirynt bez wejścia i wyjścia. Przez cały czas towarzyszyło mi wrażenie, że płynę pod prąd tłumu poruszającego się według jakichś innych zasad niż te, które znam.” (32) Relacja Ja — Oni poddana analizie przez Joannę Bator bliska jest refleksji filozoficznej na temat relacji Ja — Inny zaprezentowanej przez Emmanuela Lévinasa w książce *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności. W Japońskim wachlarzu*, podobnie jak w koncepcjach antropologicznych Lévinasa, Inny pozostaje dla mnie zawsze nieskończenie obcy, ponieważ jest nieskończenie transcendentny. Jednak relacja z innym człowiekiem jako jego transcendencją, wprowadza we mnie coś, czego we mnie nie było. Inny jest dla mojego rozumu pierwszym nauczycielem, zmusza mój umysł do ruchu, ponieważ człowiek w sensie ontologicznym jest bytem, którego samo istnienie polega na przyjmowaniu nauki, na nieustannym wychodzeniu poza siebie ku Innemu (Lévinas 1998: 227–241).

Imperium zmysłów

Nakreślony przez Joannę Bator pejzaż Japonii składa się w dużej mierze z obrazów związanych z seksualnością. Autorkę interesuje potężny nurt kulturowy zwany *kawaii*⁵, który narodził się w latach osiemdziesiątych i wprowadził do kultury Japo-

⁴ Doświadczenie podmiotowe, które przywozi ze swojej podróży do Japonii Joanna Bator i utrwala w książce *Japoński wachlarz. Powroty* jest w tym zakresie bliskie analizie relacji „Ja i Inni” opisanej przez Gabriela Marcela w książce *Homo viator*: „Drugi człowiek jest prowizorycznym i niejako przypadkowym medium, za którego pośrednictwem dochodzę do wytworzenia sobie jakiegoś swego obrazu” (Marcel 1984: 17).

⁵ Nurt *kawaii* związany był z tzw. „buntem dziewczynek”. Młode Japonki zaczęły wówczas używać zdeformowanego pisma, które ozdabiały sercami, uśmiechniętymi twarzami, wykrzyknikami, wprowadziły też do języka japońskiego neologizmy pochodzenia angielskiego. Bunt

nii nowy wizerunek idola — *burikko* („udawane dziecko”), lolitki, niedojrzałej, infantrylnej postaci kobiety-dziecka, która jest wzorem do naśladowania dla kobiet i obiektem pragnienia mężczyzn. Japońskie słowo *kawaii* przedstawia autorka jako leksem służący w Japonii do opisywania tego co ładne, miłe, słodkie, niewinne, słabe, bezbronne i atrakcyjne seksualnie. Bator, prezentując ten nurt, skupia się przede wszystkim na zjawisku zwanym *rorikon* — „*Rorikon* to w japońskiej wersji języka angielskiego *Lolita complex*, oznaczający erotyczną fiksację na punkcie niedojrzałych dziewcząt” (199). Opisuje jego obecność we współczesnej kulturze Japonii. Bator interesuje zagadnienie seksualnej podległości i opresji kobiet w Japonii, które analizuje na przykładzie typowych dla kultury japońskiej zjawisk: „*Soapland*” (201) „*nopan kissa*” oraz *ero-manga* (210). *Soapland* (‘Kraina Mydła’, leksem szyfrujący łaźnie, w których atrakcją są młode dziewczęta, o wyglądzie nimfetek, ubrane w szkolny mundurek), stanowi zdaniem Bator jedną z najbardziej klasycznych rozrywek przemysłu erotycznego Japonii jako imperium zmysłów:

Wprawdzie od 1957 roku prostytutka jest w Japonii prawnie zakazana, ale przy każdej większej stacji znajduje się od kilku do kilkuset przybytków jednoznacznego przeznaczenia, do których drogę wskazują szyldy i reklamy czytelne dla każdego Japończyka. Paradoksalnie, dyskrecja to obok otwartości drugie słowo klucz do zrozumienia japońskiego imperium erotycznego. Miejsca, gdzie kupuje się seks, nie nazywają się „miejscami, gdzie kupuje się seks”, żadnych dosłowności. [...] Japonia to kraina niuanse, wieloznaczności, komunikacji wysokiego kontekstu, gdzie nie wystarczy znac sens słów — trzeba również umieć czytać język ciała rozmówcy, ciszę i uśmiech. (200)

Nopan kissa (Bator tłumaczy słowo *nopan* jako zniekształcenie angielskiego *pants*, *kissa* jako skrót od japońskiego *kissaten*, czyli kawiarnia) były to kawiarnie, popularne w latach osiemdziesiątych, do których przychodzili mężczyźni o upodobaniach Humberta Humberta, aby realizować swoje fantazje. *Ero-manga*, mangi pornograficzne z wizerunkami lolitek funkcjonujących w symbolicznym świecie przemocy i sadystycznych perwersji erotycznych, interesują Bator jako przykład współczesnej realizacji japońskiego zjawiska kulturowego zwanego *muzan-e*, obrazów okrucieństwa i krwawych perwersji, najczęściej przedstawianych w formie drzeworytów. *Muzan-e* rozkwitły w Japonii w okresie Edo, przedstawiana za ich pomocą przemoc miała charakter estetyczny. Bator interpretuje *ero-manga* jako przykład tekstów kultury o charakterze terapeutycznym, które spełniają funkcję pozytywną, pozwalając rozładować napięcie i frustrację, zapobiegają zachowaniom

japońskich nastolatków (odczytany jako bunt przeciw skostniałej, pełnej nakazów i zakazów kulturze japońskiej), w odróżnieniu od kultury Zachodu, gdzie młodzieńczy bunt manifestowany jest poprzez agresję i prowokację seksualną, w Japonii przybrał formę kultu niedojrzałości, dzieciństwa i wiecznej zabawy, które są sposobami ucieczki przed dorosłością — surową, trudną, zbyt wymagającą, zaś ikoną nowej subkultury stał się wizerunek Hello Kitty (por. Lemecha 2014: 52).

społecznym i anarchistycznym. Autorka przywołuje opinie japońskich badaczy, którzy uważają, że brutalne przedstawienia seksualne, których ofiarą jest bezbronna i niedojrzała lolita, pełnią funkcję sublimacyjną, służącą rozładowaniu stresu związanego z opresywną rzeczywistością społeczną⁶: „Mężczyźni, którzy znaczną część życia spędzają wciśnięci w hierarchiczną strukturę swoich firm, potrzebują symbolicznego zadośćuczynienia, a im bardziej obiekt jest bezwolny i podporządkowany, tym lepiej się nadaje do tego celu” (213). Swoje analizy fenomenu *burikko* i *kawaii* Bator wzbogaca o refleksję na temat zjawiska szerszego, jakim jest infantylizacja kultury japońskiej. Problem jest dla niej jako polskiej pisarki i Europejki wyjątkowo interesujący, ponieważ skłania jednocześnie do refleksji na temat kultury Zachodu. Bator, powołując się na liczne konteksty (m.in. książki Alexa Kerra *Dogs and Demons*, Takeo Doi *The Anatomy of Dependence*) przyczynę tego fenomenu widzi w fakcie, iż w Japonii dorosłość utożsamiana jest z opresją, koniecznością kompromisów i rezygnacją, a nie jak w modelu zachodnim z emancypacją, sukcesem i władzą. Japońską idealizację dzieciństwa, która jest realizacją mitu o raju utraconym, pisarka interpretuje jako odpowiedź Japończyków na bardzo wysokie wymagania, jakie stawia jednostce społeczeństwo:

Bycie dorosłym to praca — od świtu do nocy i często ponad ludzkie siły. Śmierć z przepracowania, czyli *karoshi*, to specjalność japońska, a nie na przykład polska. [...] Marzenie o powrocie do dzieciństwa, dla mnie osobiście dość przerażające, kusi wielu mieszkańców Kraju Kwitnącej Wiśni. (192)

Wrażliwość sentymentalna

Opisując fenomen *kawaii* i infantylizacji kultury Joanna Bator zgłębia nie tylko japoński świat męskich fantazji, zauważa, że Japonia jako imperium zmysłów odciska swoje piętno również w świadomości japońskich kobiet i wywiera ogromny wpływ na kobiece światy wyobrażeń. Bator zainteresowały w Japonii w tym kontekście dwa zjawiska kulturowe: *shōjo* oraz teatr *Takarazuka*. *Shōjo*

⁶ Sara Wielechowska pisze, że w ostatnich dekadach XX wieku pojawiły się w Japonii komiksy manga i filmy przeznaczone specjalnie dla kobiet. W roku 1969 zadebiutowała grupa autorek manga zwana Nijūyo-nen Gumi, które zrewolucjonizowały treść i formę japońskich komiksów, wprowadzając nowy rodzaj manga, zwany *shōjo manga* (tj. dla kobiet i dziewcząt), którego bohaterami są homoseksualni mężczyźni — gatunek ten funkcjonuje też pod nazwą BL (Boys Love). Krytycy badający ten fenomen wiążą go z rozwojem feminizmu w Japonii, gdzie społeczeństwo przypisuje kobiecie rolę istoty cnotliwej, pozbawionej ekspresji seksualnej, której przeznaczeniem jest macierzyństwo. Seks heteroseksualny nie zaspokaja pragnień erotycznych kobiety, ponieważ żeńskie ciało stanowi tu przedmiot pożądania, poniżania i wykorzystywania, skrycie marzą więc o równorzędnym związku, nieograniczonym przez role przypisywane płci (por. Wielichowska 2013: 96–110).

to rodzaj subkultury popularny wśród dziewcząt we współczesnej Japonii, który jest wyrazem dziewczęcych fantazji i sentymentalnej wrażliwości bardzo młodych kobiet. Idolem tej subkultury jest pisarka młodego pokolenia, Maiko Yashimoto, publikująca książki pod pseudonimem Banana Yashimoto (przybrała imię Banana, ponieważ jak sama twierdzi, brzmi bardzo *kawaii*), córka słynnego japońskiego intelektualisty Nowej Lewicy. Banana Yashimoto w roku 1987 wydała, jako dwudziestotrzylatka, swoją pierwszą książkę pt. *Kuchnia*, którą miesięcznik „Kaien” uznał za najlepszy debiut roku. Książka stała się bestsellerem, okrzyknięto ją głosem młodego pokolenia, odnajdując w niej metaforę powojennej Japonii. Młode Japonki zaczęły identyfikować ze światem książkowym swoje problemy, lęki i pragnienia. W książkach Banany Yashimoto młoda niezamężna kobieta nie jest już pozbawioną głosu ofiarą erotycznych fantazji mężczyzny, przeciwnie, pojawia się tu nowy typ bohatera literackiego, który jest obiektem dziewczęcych westchnień. Bohaterem takim jest młody, wrażliwy, androgyniczny chłopiec o wielkich smutnych oczach i długich blond włosach, efeb, którego płć jest ambiwalentna. Transseksualną kobietą jest też Eriko, bohaterka *Kuchni* Banany Yashimoto: „Sentymentalizm dziewcząt wobec nieuchronnego końca ich rajy, który przychodzi wraz z dorosłością, znalazł wyraz w fascynacji światem androgynicznych blond piękności, transwestytów i gejów” (218).

Transcendowanie płci jest podstawą kolejnego fenomenu kultury japońskiej, opisywanego przez Joannę Bator, jakim jest Dziewczęcy Teatr Muzyczny *Takarazuka*. *Takarazuka* jest, jak pisze Bator, zjawiskiem specyficznym japońskim, narodziła się w roku 1913 w małym japońskim miasteczku koło Osaki, dziś teatr ma swoją scenę dla trzech tysięcy osób w Tokio i zatrudnia siedemset osób, z których czterysta to aktorki: *musume-yaku* — odtwarzające role żeńskie i *otoko-yaku* — grające mężczyzn. Kobiety odtwarzające role męskie w teatrze *Takarazuka*, androgyniczni *otoko-yaku*, są we współczesnej Japonii obiektem kultu „kobiet namiętnie kochających kobiety przebrane za mężczyzn” (231).⁷ Fenomen *Takarazuka* staje się dla Joanny Bator punktem wyjścia do refleksji na temat podstaw religijnych tego zjawiska popkultury⁸. Przede wszystkim jednak polską pisarkę interesuje zjawisko japońskiego teatru *Takarazuka* w kontekście zachodniej estetyki *camp*:

Japońskie przebieranki cechuje powaga nieznaną *drag queens* i *drag kings* Zachodu, dla Japończyków bowiem w zabawie tej ważne są inne wartości niż ironia. [...] Na prze-

⁷ Bator wspomina, że wśród fanek *otoko-yaku* zdarzały się samobójstwa z miłości, a sam teatr krytykowany jest przez przeciwników za propagowanie postaw lesbijskich.

⁸ Joanna Bator przywołuje mity japońskie, w których główne bóstwo religii *sinto*, bogini Amaterasu, personifikacja Słońca i protoplastka rodu cesarzy japońskich, przebierała się za mężczyznę. Do dziś, podczas ceremonii wstąpienia na japoński tron, cesarz symbolicznie staje się kobietą, wcieleniem Amaterasu (szerzej na ten temat por. Tubielewicz 1986: 23, 39–48).

konaniu o tragikomicznym wymiarze kobiecych i męskich ról, w których nigdy nie jesteśmy doskonali, polega zachodnia estetyka określana mianem *camp*. Dla Japończyków odgrywanie ról innej płci uważane jest za umiejętność wymagającą maestrii. Od japońskiego *crossdressera* nie wymaga się, aby był ironiczny, lecz bardziej przekonujący niż osoba tej płci, która odgrywa, sztuczność bowiem to ważna cecha estetyki Krainy Kwitnącej Wiśni. (234)

Przygody *Ego Cogito* w kulturowym systemie znaków

Joanna Bator w swojej książce *Japoński wachlarz. Powroty* prezentuje swoisty rodzaj doświadczenia antropologicznego wynikającego z konfrontacji z obcą kulturą. Swoją podróż do Azji opisała w formie literackiej łączącej klasyczną narrację pierwszoosobową, pamiętnikarską, z elementami reportażu, esaju i traktatu filozoficznego. Przyjęty w książce sposób prowadzenia narracji upoważnia do odczytania prezentowanych treści przez pryzmat paktu autobiograficznego zaproponowany przez Philippe’a Lejeune’a. Zapowiedziane w odautorskim wstępie wątki sentymentalne, związane z azjatyckimi podróżami pisarki, stają się pretekstem do poruszenia kwestii antropologicznych o charakterze uniwersalnym z zakresu aksjologii płci czy estetyki. Narrator w książce Bator to byt podmiotowy funkcjonujący w kulturowym systemie znaków. To osoba obdarzona pasją poznawczą, umysłem analitycznym, dlatego też obrazki z Japonii rozbudowane zostały o analizy antropologiczne i kulturoznawcze, zagadnienia oraz liczne wątki intertekstualne (*Imperium znaków* Rolanda Barthesa, *Lolita* Nabokova, Alex Kerr *Dogs and Demons*, Ian Buruma *A Japanese Mirror*, czy poświęcona teatrowi *Takarazuka* książka antropologiczna Jennifer Robertson, *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*). Dla polskiej pisarki podróż do Japonii to przygody *Ego Cogito*. Bator proponuje odczytywanie japońskiego system znaków kulturowych z punktu widzenia człowieka nowoczesnego, któremu przyszło żyć w epoce, którą Max Scheler nazwał „epoką zacierania się przeciwieństw” (Scheler 1987: 191–237). Koncepcja antropologiczna zaproponowana przez Joannę Bator w książce *Japoński wachlarz* bliska jest diagnozie Schelera. Zdaniem Schelera człowiek współczesny to człowiek uniwersalny, mikrokosmos obdarzony pełnią możliwości, nieskończony poprzez swój nieustanny rozwój, żyjący w czasach, w których przy całej różnorodności i zróżnicowaniu kultur obserwujemy zanikanie różnic mentalności, zacieranie się przeciwieństw pomiędzy starością i młodością, specyfiki duchowej pierwiastka męskiego i żeńskiego. Proces ten, zwany przez filozofa procesem „łagodzenia napięć”, jest w jego opinii „nieuniknionym przeznaczeniem ludzkości” (Scheler 1987: 205) w dobie cywilizacyjnej i kulturowej globalizacji.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes Roland.** 2005. *L'empire de signes*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bouvier Nicolas.** 2001. *Chronique japonaise*. Paris: Éditions Payot.
- Bator Joanna.** 2011. *Japoński wachlarz. Powroty*. Warszawa: Wydawnictwo WAB.
- Cassirer Ernst.** 1971. *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Przeł. Anna Staniewska. Warszawa: Czytelnik.
- Lemecha Magdalena.** 2014. *Obrzędy przejścia we współczesnej Japonii*. Olsztyn: Wydawnictwo Wydziału Teologii UWM.
- Lévinas Emmanuel.** 1998. *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Przeł. Małgorzata Kowalska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Marcel Gabriel.** 1984. *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*. Przeł. Piotr Lubicz. Warszawa: Instytut Wydawniczy.
- Scheler Max.** 1987. *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*. Przeł. Stanisław Czerniak i Adam Węgrzecki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tubielewicz Jolanta.** 1986. *Mitologia Japonii*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Wielichowska Sara.** 2013. *Ewolucja wizerunku męskiego homoseksualizmu w Japonii w kulturze, literaturze i tekstach prawnych od okresu Edo do czasów współczesnych*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Kirin.
- Wojciechowski Bartosz.** 2013. *Dekodowanie ki. Językowa wizja świata wewnętrznego człowieka w japońszczyźnie*. Kraków: Wydawnictwo UJ.

Marzena Karwowska

THE VOYAGE NOT ONLY SENTIMENTAL: THE "JAPANESE FAN"
BY JOANNA BATOR IN ANTHROPOLOGICAL VIEW

(summary)

Joanna Bator as a scholarship winner of the Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) and the Japan Foundation visited Tokyo three times. Published in 2004 (reprint 2011), *L'éventail japonais* (ang. *The Japanese Fan*) is the result of Bator's Asian travels. *L'éventail japonais* is a personal and subjective recording of the experience of cultural otherness that feels an European, Polish writer while working as a lecturer at the University of Tokyo. In this book, Joanna Bator uses an original creative technique she calls: *zuihitsu*, i.e. "as the brush guides." The book therefore constituted a sort of collection or set of travel pictures which emerge an image of Japan. The sentimental threads presents in the book serve as a pretext for further discussion concerning anthropological problems and constitute a record of experience of *Ego Cogito* in the foreign cultural system of signs.

KEYWORDS

anthropology; Joanna Bator; cultural transfer

NA MARGINESACH LEKTUR

Joanna Rażny

„BYĆ W MNIEJSZOŚCI, BYĆ MNIEJSZOŚCIĄ”
(PROJEKT MIĘDZYNARODOWEJ INTERDYSCYPLINARNEJ
KONFERENCJI NAUKOWEJ)

SŁOWA KLUCZOWE:

grupa mniejszościowa; relacje mniejszość–większość, pogranicze kulturowe; peryferie–centrum; różnica kulturowa; migracje ludzi; spotkania kultur; wielokulturowość; dyskurs mniejszościowy; Gilles Deleuze; Félix Guattari; tradycja oświecenia

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie projektu międzynarodowych interdyscyplinarnych badań naukowych nad zjawiskiem mniejszości. Inspirację do podjęcia próby skonstruowania programu takich badań stanowiły wątki teorii Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, zwłaszcza zaś koncepcja „literatury mniejszej” (*littérature mineure*), będącej obszarem ekspresji tych, którzy z różnych powodów zostali wykluczeni z „literatury większej” (*littérature majeure*), wprowadzona do dyskursu humanistycznego książką o twórczości Franza Kafki (por. Deleuze, Guattari 1975: 29–50). Pochodzenie praskiego Żyda, wielojęzyczność (znał hebrajski, jidysz, czeski i niemiecki) oraz wielokulturowość pozwoliły Kafce przemówić w języku „wielkiej” (niemieckiej) kultury ze stanowiska i o doświadczeniach mniejszości. Towarzyszyło temu rozsadzenie ram zarówno „wielkiej”, jak i „małej” kultury — pierwszej dlatego, że do niej Kafka przecież nie należał i nie w jej imieniu się wypowiadał, drugiej zaś dlatego, że zrezygnował z jej języka i — do pewnych granic — symboliki, by posłużyć się artystycznymi narzędziami wykształconymi gdzie indziej. Teoria Deleuze’a i Guattariego dotyczy przede wszystkim sytuacji małych grup etnicznych, pozostających na marginesie grup większych (o ustalo-

nych językach i tożsamościach), jednak konceptualizowane na jej gruncie kategorie dają się zastosować do analizy wszelkiej zminoryzowanej odrębności (narodowej, wyznaniowej, kulturowej, seksualnej, światopoglądowej etc.), uchwyconej w relacji do zbiorowości dominującej. Prezentowany projekt wykorzystuje możliwości tkwiące w pismach obu francuskich badaczy, wynikające z ich waloru krytycznego, związanego z postrzeganiem i interpretowaniem zjawisk społecznych i kulturowych w ich przebiegach lokalnych, pobocznych, pozakanonicznych, alternatywnych, około-głównonurtowych. Tak ukierunkowana refleksja nie rezygnuje bynajmniej z płodnej poznawczo łączności z innymi tendencjami istniejącymi w ramach nowej humanistyki — z dominującą w ich obrębie perspektywą „mniejszościową”, czyli punktem widzenia zbiorowości zmarginalizowanych, podporządkowanych czy wręcz wykluczonych przez dyskursy sprawujące hegemonię w rejonach wiedzy-władzy, jak w przypadku studiów kulturowych (*cultural studies*), post-kolonialnych i post-zależnościowych (*postcolonial studies, subaltern studies*), etnicznych i regionalnych (*ethnic studies, area studies*) czy genderowych (*gender studies, gay/lesbian studies, queer studies*), do których dołączyły ostatnio badania nad ludźmi niepełnosprawnymi (*disability studies*) i wieloaspektowo rozumianymi związkami między kulturą a przestrzenią geograficzną: geopoetyka (*geopoetics*), studia miejskie (*urban studies*), krytyka środowiskowa (*environmental studies, eco-criticism*).

Drugim — oprócz zwrotu kulturowego (por. Burzyńska 2006: 41–91) — źródłem energii dla prezentowanego projektu stał się wyzwolony przez dekonstrukcję żywioł krytyki spuścizny intelektualnej XVIII wieku, z ugruntowanymi przezeń w mentalności człowieka Zachodu poznawczymi schematami totalizującymi, podejściem teleologicznym, rygorami logiczności, myśleniem w kategoriach porządkujących binarnych opozycji. Także w nastawieniu opisywanym przez Deleuze’a i Guattariego zasadnicze znaczenie ma przedkładanie różnicy nad uniformizację, płynności nad scalanie, dynamicznych układów nad systemy, umiejętność myślenia nie w kategoriach przeciwieństw i przeciwstawień, ale raczej wielowątkowości i wielorakości, wyrażających się w nomadycznej i rozproszonej wielości. W projektowanym tutaj ujęciu zagadnienia mniejszościowe sytuowane są więc zarazem w płaszczyźnie „długiego trwania”, traktowane jako ważna część obszaru refleksji nad problematyką i problematycznością nowoczesnego dziedzictwa oświecenia, ustawicznie podejmowanego i kontestowanego we współczesnej praktyce społecznej i myśleniu o człowieku (idee wolności, równości, praw jednostki, tolerancji) oraz sposobach budowania opisu świata (kategorie esencjalizmu, normatywności, uniwersalizmu). Prezentowany projekt jest jednocześnie propozycją pewnego typu humanistyki — nazywanej czasem

humanistyką-w-działaniu¹ — takiej mianowicie, która nie zamierza rezygnować ze swojego powołania i upiera się przy swoistym zaangażowaniu; pozostając otwarta na rozumienie świata kultury jako splątanego wzoru równoprawnych i konkurencyjnych dyskursów, chce aktywnie i sprawczo partycypować w jego kształtowaniu.

Zaproszenie do uczestnictwa w projekcie przyjęło 46 naukowców z siedmiu krajów (Polska, Francja, Włochy, Czechy, Arabia Saudyjska, Kanada, Brazylia). Polskie ośrodki akademickie reprezentowane są przez badaczy z Łodzi, Warszawy, Krakowa, Poznania, Wrocławia, Katowic, Torunia, Lublina, Rzeszowa, Szczecina i Białegostoku. Z ośrodków zagranicznych w projekcie finalnie wzięli udział: Georges A. Bertrand (Académie de Limoges, Francja), Élise Guignon (Université de Picardie Jules Verne, Amiens, Francja), Alain Leduc (École supérieure d'art de Lorraine, Metz, Francja), Laure Lévêque (Université de Toulon, Francja), Jean-Luc Sochacki (Université de Caen Basse-Normandie, Francja), Ewa Tartakowsky (Université Lyon 2/Centre Max Weber, Francja), Annie Urbanik-Rizk (École normale supérieure de Lyon, Francja), Riccardo Antoniani (Université Paris 4 Sorbonne, Francja/Università degli studi di Padova, Włochy), Miroslava Novotná (Masarykova Univerzita, Czechy), Hayame Hussein (Université de la Princesse Noura de Riyad, Arabia Saudyjska), Jonathan Hart (Western Ontario University, Kanada), Leila Bijos (Catholic University of Brasilia, Brazylia). Na etapie przyjmowania zgłoszeń zainteresowanie udziałem w przedsięwzięciu deklarowali również m.in. specjaliści z Maroka (École supérieure de traduction de Tanger), Tunezji (Université de Sfax), Kamerunu (Université de Yaounde), Indii (University of Hyderabad) i Chin (Chinese Academy of Social Sciences [CASS]). Powodem nieobecności okazały się w tym przypadku w przeważającej mierze względy finansowe.

Wstępne wyniki badań zostały przedstawione w Łodzi w dniach 2–4 marca 2016 roku podczas Międzynarodowej Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej „Być w mniejszości, być mniejszością”, zorganizowanej przez Katedrę Oświecenia i Literatury Stosowanej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego oraz Zakład Literaturoznawstwa Francuskiego Katedry Filologii Romańskiej Uniwersytetu Łódzkiego, przy współpracy Katedry Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, Centrum ds. Organizacji i Obsługi Studiów w Języku Angielskim Uniwersytetu Medycznego w Łodzi oraz Centrum Nauczania Języków Obcych Uniwersytetu Medycznego w Łodzi. Poza aspek-

¹ Ruch badań w działaniu (*action research*), zwanych także badaniami uczestniczącymi (*participatory research*) lub łączonych pod wspólną nazwą (*[participatory] action research*), charakteryzuje Agata Skórzyńska (2013: 95–111), wskazując jako jedną z ich inspiracyjnych antecedenencji filozofię Deleuze'a.

tami naukowymi istotny był dla organizatorów kulturowo-społeczny wymiar spotkania, otwartego także dla pozostałych słuchaczy. Patronat honorowy nad konferencją sprawowali: Prezydent Miasta Łodzi Hanna Zdanowska, Rzecznik Praw Obywatelskich, Ambasada Kanady w Polsce, Instytut Francuski w Polsce, Konsulat Honorowy Francji w Łodzi, Alliance Française w Łodzi. Patronat medialny objęły: TVP 3 Łódź, Studenckie Radio „Żak” Politechniki Łódzkiej, „Słowo Żydowskie” i „Przegląd Dziennikarski”. Partnerowały konferencji: Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi, Muzeum Fabryki w Łodzi, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi, Fundacja Uniwersytetu Łódzkiego, Signum Foundation (z siedzibą w Fabryce Zeylanda w Poznaniu i w Palazzo Donà w Wenecji), Fundacja „Jaś i Małgosia”, Teatr Mały w łódzkiej Manufakturze. Urzeczywistnienie projektu było możliwe dzięki wsparciu finansowemu ze strony Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego i pomocy sponsorskiej.

Tematyka referatów wygłoszonych w sesjach plenarnych oscylowała głównie wokół sposobów rozumienia kilku istotnych dla realizacji badań pojęć, takich jak: kultura, tożsamość kulturowa, grupa kulturowa, kultura dominująca, mniejszość kulturowa, kanon kulturowy, współczesne formy transferu kulturowego, diasporyczne kultury, relacje między kulturą a władzą. W poszczególnych wystąpieniach podejmowano refleksję nad historycznie zmienną sytuacją środowisk artystycznych, znajdujących się w warunkach upośledzenia bądź uprzywilejowania, często ogniskujących obie te sprzeczne tendencje (Gabriela Matuszek-Stec, UJ); rozważano *casus* twórców wyrzuconych z głównych orbit społecznych obiegów, doświadczających rodzaju ekskluzji ze strony większościowego społeczeństwa, alienującego wskutek uprzedzeń wyznaniowych, moralnych i ideologicznych (Alain Leduc, École supérieure d'art de Lorraine, Metz, Francja); przy wykorzystaniu metod analizy socjologicznej przedstawiano odmienne trajektorie doświadczenia obcości oraz różne strategie twórcze, które stosują artyści emigranci (Tomasz Ferenc, UŁ). Szczególną uwagę poświęcono kwestiom stereotypowych wyobrażeń Innego w kontekście roli historycznej, jaką przedstawienia te odegrały w kształtowaniu się postkolonialnego podmiotu, budowaniu świadomości opozycyjnej grup opresjonowanych i tworzeniu polityki emancypacyjnej (Jonathan Hart, Western Ontario University, Kanada), ale także funkcji, jaką pełnią obecnie w przestrzeniach władzy zarezerwowanych dla pewnego typu polonocentryzmu etniczno-katolicko-patriarchalnego (Magdalena Środa, UW). Postulowano także rozszerzenie podstaw teoretycznych projektu o koncepcje Jacques'a Derridy i kategorie „bycia-z” (*être-avec*) lub samego „z” (*l'avec*), wprowadzone do dyskursu filozoficznego przez Jeana-Luca Nancy'ego,

a pozycjonujące „ja” w radykalnej otwartości na Innego, która stanowi fundament postmodernistycznej etyki (Michał Krzykawski, UŚ).

W obszarze prezentowanych wyników badań kultury dawnej, od renesansu po schyłek XVIII stulecia, dominowała problematyka związków między literaturą a kobiecością. Dużą inspiracją, zwłaszcza dla badaczek młodego pokolenia, okazały się ukonstytuowane w przestrzeni akademickiej — już prawie pół wieku temu — studia kobiece (*women's studies*), z najprężniej w nich działającą wielonurtową krytyką feministyczną. Elementy teorii feminizmu tzw. drugiej fali, łączone w granicach jednej interpretacji z metodą filologiczną, znalazły zastosowanie w referatach Weroniki Pawlik-Kwaśniewskiej (UMK), analizującej sposoby wykluczania bohaterek kobiecych w oświeceniowej powieści polskiej, oraz Edyty Janiak (UŁ), która postanowiła przyjrzeć się kulturowej recepcji postaci Ofelii. Feministyczny postulat odzyskiwania alternatywnej historii kobiet² uwidoczniło też wystąpienie Magdaleny Dąbrowskiej (UW), przedstawiające zamysł oraz etapy pracy nad pierwszym w Rosji słownikiem kobiet pióra, i Danuty Kowalewskiej (UMK), będące próbą omówienia i analizy przykładów demonizowania niektórych schorzeń i dotkniętych nimi ludzi w kulturze dawnej Europy, czego przejawem było między innymi stygmatyzowanie chorych i diagnozowanie ich podobnymi metodami co oskarżone o czary kobiety.

Procesy o charakterze identyfikacyjnym — czy to jednostkowym, czy wspólnotowym — nigdy nie odbywają się poza porządkiem władzy, lecz zawsze wiążą się z wykluczeniem kogoś/czegoś. Do takiego wniosku prowadziły referaty Przemysława Szczura (UP), który na przykładzie czterech pamfletów z okresu Rewolucji Francuskiej ukazywał sposoby określania własnej tożsamości politycznej przy użyciu środków tradycyjnej retoryki implantowanych w dyskurs należący do obszaru seksualności, i Sebastiana Zacharowa (UŁ), który mówił o deportacjach Akadian w kontekście estetyki francuskojęzycznego teatru oświeceniowego w Kanadzie. Temat relacji: „my” — „oni”/„inni”, „swoi” — „obcy”, postawiła w centrum zainteresowania Jolanta Kowal (UR), charakteryzując animozje w łonie środowiska naukowego Cesarskiego Uniwersytetu Wileńskiego lat 1803–1824, leżące u ich podstaw różnice narodowościowe, światopoglądowe, polityczne i ekonomiczne oraz negatywny wpływ, jaki wywarły na działalność wileńskiej Alma Mater.

Zagadnieniem zajmującym najwięcej miejsca w profilu epok od romantyzmu do przełomu XIX i XX wieku była problematyka pisarstwa rangi *minor*, a w tym zakresie — tożsamościowe migracje, przemieszczenia i podróże, opozycje przyna-

² Ostatnio np. postulat ten zrekapitułowała Monika Świerkosz (2011: 60–76), a odnowiła, w kontekście projektowanej syntezy polskiego pisarstwa kobiet w XX wieku, Ewa Kraskowska (2012: 137–153).

leżności i nieprzynależności, zakorzenienia i wykorzenia, powracające w różnych kontekstach i zastosowaniach kategorii stereotypu, obcości, inności i różnicy. Przedstawiano je na przykładzie utworów pisarzy należących do różnych literatur, ale również, i to dosyć często, na przykładzie utworu jednego pisarza. Porzucając wyłączność literatury wysokiej, prezentowano sylwetki, czasem mniej znane dzieła, Leszka Dunina Borkowskiego (Tadeusz Półchłopek, UR), Eugène'a Sue (Laure Lévêque, Université de Toulon, Francja), Włodzimierza Perzyńskiego (Joanna Rażny, UŁ), „małych naturalistów” z Grupy Medanu w ich relacji do Mistrza (Élise Guignon, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, Francja). W opracowaniu kilku tematów nadal znaczącą rolę odgrywało kryterium płci. Należną pozycję niesłusznie zapomnianej pisarce rosyjskiej Jewdokii Nagrodskiej przywrócił w swym wystąpieniu Luc Leguérinel (UP), odwołując się do źródła sukcesu jej bestsellerowej powieści *Gniew Dionizosa* (*Гнев Диониса*, 1910) (1910). Rachilde'owski koncept androginizmu artystycznego poddała lekturze Anita Staroń (UŁ), interpretując go nie tyle jako przejaw uwewnętrznionego „kompleksu męskości”, co raczej jako wyraz poszukiwania form tożsamości bardziej elastycznej niż płeć biologiczna czy gender. Francuskiemu teatrowi feministycznemu z przełomu XIX i XX wieku poświęcony był referat Tomasza Kaczmarka (UŁ), w którym zrekonstruowany został model doświadczenia bycia artystką w opresyjnej kulturze patriarchalnej.

Uwaga badaczy skupiała się także na problematyce literackiego obrazu niepełnosprawności społecznej, rozpatrywanej w perspektywie *disability studies*³. W teorii tej niepełnosprawność pojmowana jest jako umowny konstrukt społeczny, co rzutuje między innymi na sposób odczytania dzieł literackich, w których ułomność funkcjonalna i społeczna stanowi istotny element świata przedstawionego. Tak jest w przypadku mikroopowiadań Juana Ramóna Jiménez, przedstawiciela generacji 1914, które uczyniła przedmiotem analizy Agata Draus-Kłobucka (UWr). Hiszpański noblista w nowatorski sposób, poprzez pryzmat piękna i idealizacji, postrzega sytuację osób niepełnosprawnych i wykluczonych poza margines życia społecznego. Dziedzina dwudziestowiecznych form zarówno teatralnych, jak i z obrzeży teatru, szczególnie z kolei zdawała się sprzyjać rozeznawaniu kreacyjnego potencjału języka „mniejszościowego”, do

³ Krytyczne studia nad niepełnosprawnością, w odniesieniu do zjawisk z kręgu wiedzy o polskiej literaturze i kulturze pozostają wciąż jeszcze, jak się wydaje, w fazie rekoniesansowych rozpoznań. Tym bardziej więc na przypomnienie zasługuje jedno z pierwszych przedsięwzięć mających na celu promocję *disability studies* w rodzimej humanistyce, jakim była międzynarodowa interdyscyplinarna konferencja pt. „Negotiating Space for (Dis)Ability in Drama, Theatre, Film, and Media”, która odbyła się w dniach 25–27 września 2015 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego (z inicjatywy Zakładu Dramatu i Dawnej Literatury Angielskiej Instytutu Anglistyki UŁ). Por. Ojrzyńska 2015: 127–137.

którego środków trzeba zaliczyć wszelkiego rodzaju parafrazy, parodie i stylizacje, otwierające się na sferę transgresji i wariacji. Przykłady znajdowano w zaprzeczającym zasadom rzeczywistości teatrze Jeana Cocteau (Miroslava Novotná, Masarykova Univerzita, Czechy), różnorodności sztuk „różowych” i „czarnych” Jeana Anouilha (Sylwia Kucharuk, UMCS), produkcji kabaretowych scenek Qui Pro Quo i Chat Noir (Lidia Ignaczak, UE). Nadal istotnym źródłem nawiązań i odniesień pozostaje biografia twórców — biseksualny erotyzm (Jean Cocteau) czy zawieszenie między asymilacją a ekskluzją, charakterystyczne dla emigracyjnych meandrow losów Marie Krysińskiej i Fryderyka Jąrosy’ego. W stronę teatru sprzeciwu społecznego i „mniejszościowych” praktyk oporu kierował natomiast referat Renaty Jakubczuk (UMCS), prezentujący dramaturgię Michela Dubégo, która przyczyniła się do zrewolucjonizowania sceny Quebecu lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, w epoce zwanej *Grandes Noirceurs* (Wielkie Ciemności).

Wielojęzyczność wystąpień, zgodnie z międzynarodową formułą projektu wygłaszanych po polsku, francusku i angielsku, stymulowała do namysłu nad wyborem techniki prezentacyjnej, wytwarzając pole ciekawych napięć, odsłaniające się w sytuacji zetknięcia między nowoczesnymi technologiami i narzędziami komunikacyjnymi a „poznaniem literackim”, klasycznie zorientowanym ku wiekom dawnym. Tradycyjny *modus* referowania tematu, z udziałem tłumaczeń symultanicznych i konsekwentnych, zastępowały w przeważającej liczbie przypadków nowego typu prezentacje multimedialne (PowerPoint, Open Office Impress, Apple Keynote, alternatywny projekt slajdów — *alternative design*), jedno z ikon współczesnej komunikacji, które zmieniły sposób prowadzenia i odbioru wykładów⁴.

Wśród głównych kręgów zagadnień podejmowanych przez realizatorów omawianego projektu badań w obszarze zjawisk z przełomu XX i XXI wieku wymienić należy nowe formy etniczności oraz nowe formy tożsamości etnicznej, odnoszącej się nie tylko do więzi pochodzenia i praktyk kulturowych, takich jak język, religia, ekspresja artystyczna, ale także wyrażającej się w dumie z pochodzenia, identyfikacji z kluczowymi symbolami grupowymi czy w inicjatywach politycznych⁵. Współczesnej twórczości terytorialnych mniejszości narodowych i etnicznych poświęcone było wystąpienie Grzegorza Czerwińskiego (UwB) o piarstwie polskich Tatarów, uprawianych przez nich gatunkach, preferowa-

⁴ W ostatnich latach prezentacje multimedialne poddawano jednak i intensywnej krytyce, w skrajnych wypadkach całkowicie negując ich przydatność w praktyce akademickiej. O wzmoczonej dyskusji, jaka od roku 2003 toczyła się na ten temat w prasie zachodniej, głównie anglojęzycznej, pisze Joanna Wrycza-Bekier (2013: 67–73).

⁵ O nowych sposobach rozumienia kategorii etniczności na gruncie współczesnej antropologii por. Prokop-Janiec 2006: 409–416.

nych tematach i motywach, sposobach tekstualizowania „obowiązku etnicznego”, oraz Katarzyny Drozd (UW) o kategorii przestrzeni w wybranych utworach Sokrata Janowicza, jednego z najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli białoruskiej mniejszości narodowej w Polsce, aktywnego działacza Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego Białowieża. Specyfikę historycznego kształtowania się tożsamości Kozaków z terytorium Federacji Rosyjskiej w XX i XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem środowiska tzw. kozackich nacjonalistów, naświetliła Daria Ławrynow (UW), dokonując przeglądu stanowisk obrazujących różne podejścia do tej kwestii (Kozacy jako oddzielny naród; Kozacy jako część narodu rosyjskiego; Kozacy jako odrębny historyczny stan społeczny). Tytuł eseju bretońskiego poety Xaviera Gralla: *Kultura francuska jest naszą macochą* (1981: 57–70), dał podstawę do rozważań Grażyny Olszaniec (UMK) na temat polityki językowej Francji w stosunku do mniejszości bretońskiej oraz działań liderów społeczności bretońskiej mających na celu zachowanie jej języka i dziedzictwa kulturowego.

Współczesna mobilność czy migracyjność, uznawana czasem za paradygmat kultury Zachodu, powoduje, że wzajemne przenikanie się i interferencja etnosów i kultur coraz częściej nie ma już wymiaru terytorialnego, lecz odbywa się w przestrzeni wszelkich niejednorodności zachodzących w warunkach spotkania i wymiany⁶. Problematyki mniejszości napływowych i ich złożonych relacji ze społecznościami przyjmującymi, aktualnej zwłaszcza w kontekście wydarzeń Arabskiej Wiosny i kryzysu imigracyjnego, obserwowanego dzisiaj w Europie, ale także historycznego doświadczenia francuskiego kolonializmu, dotyczył referat Marty Widy-Behiesse (UW), która omówiła wybrane przykłady działalności artystycznej, przede wszystkim na niwie literatury, mniejszości muzułmańskiej Starego Kontynentu, zarówno beletrystykę, jak i szeroko pojętą eseistykę, odzwierciedlającą codzienną rzeczywistość oraz myśl intelektualną tej grupy. Hayame Hussein (Université de la Princesse Noura de Riyad, Arabia Saudyjska) uczyniła przedmiotem analizy etos zbiorowy Francuzów wyznania muzułmańskiego w prasie codziennej i mediach społecznościowych, Ewa Tartakowsky (Université Lyon 2/Centre Max Weber, Francja) przybliżyła natomiast twórczość pisarzy francuskich pochodzenia judeo-magrebkiego, stosując jako narzędzia opisu deleuzjańsko-guattariańskie dystynkcje różnicujące *mineur* i *minoritaire* (Deleuze, Guattari 1975). Retrospektywny akcent polski przyniosło wystąpienie Jeana-Luca Sochackiego (Université de Caen Basse-Normandie, Francja), który przedstawił dzieje i organizację szkolnictwa polskiego we Francji w latach 1919–1939.

⁶ O wpływie zintensyfikowanych procesów migracyjnych na kształt zjawisk wchodzących w zakres etniczności i związanych z tym dylematami definicyjnymi we współczesnej refleksji antropologicznej por. Duć-Fajfer 2006: 435–436.

Zainteresowanie etnicznym wymiarem wielokulturowości, której podstawowym komponentem jest kulturowa inność czy obcość, oraz wariantami jego tekstualnego „oświadczenia” i doświadczania, sprzyjało filiacjom w obrębie różnych tendencji badawczych. Sylwia Szarejko (UwB) w referacie traktującym o zjawisku najnowszej emigracji afrykańskiej na kontynent europejski prezentowała — przy użyciu *instrumentarium*, jakie oferuje geopoetyka⁷ — powstającą w miąższu tego wychodźstwa twórczość literacką. Sposoby kulturowej reprezentacji dwóch fundacyjnych z punktu widzenia dzisiejszych studiów post-zależnościowych⁸ figur „dzikusa” — Kalibana (począwszy od *Burzy* [1611] Williama Szekspira aż po *Godziny Kalibana* [1994, wyd. pol. 1995] Tadda Williama) i Piętaszka (od *Przypadków Robinsona Cruzo* [1719] Daniela Defoe do *Foe* [1986, wyd. pol. 1996] Johna Maxwella Coetzee) — wprowadziła w tok konferencyjnej refleksji Natalia Lemann (UŁ). W optyce pisarzy współczesnych — konstatowała badaczka — dawny „subaltern” wywołuje rebelię, „odpisując się od centrum”, by dzięki temu odzyskać własny głos i historię. Postulat Gayatri Chakravorty Spivak, *wyrażony w pytaniu*: „Czy podporządkowany może mówić?” (*Can the subaltern speak?* [1985]), podjęła Annie Urbanik-Rizk (École normale supérieure de Lyon, Francja), dokonując analizy kreacji podmiotu lirycznego w wierszach ze zbioru *Cahier d'un retour au pays natale* (1939) afrokaraibsko-francuskiego poety i działacza politycznego Aimégo Césaire'a. Aparatura pojęciowa wypracowana na gruncie teorii i krytyki post-kolonialnej (*Spivak*, Salman Rushdie, Paul de Man) okazała swoją przydatność także w odniesieniu do polsko-ukraińskich dyskursów o Galicji, wciągniętych w tryby porównawczej charakterystyki w wystąpieniu Tomasza Nakonecznego (UAM).

Jeszcze inną perspektywę rozumienia „mniejszościowości” wyznaczył referat Marcina Króla (UŚ), skupiony na tekstach tworzonych przez osoby transpłciowe⁹. Inspiracja w tym nurcie prezentowanych wyników badań płynęła z feminizmu trzeciej fali, jak się zwykle nazywać okres zapoczątkowany w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy to w kręgu studiów genderowych zaczynają być

⁷ W polskim literaturoznawstwie termin ten funkcjonuje już od co najmniej kilku lat, a to przede wszystkim za sprawą badań prowadzonych przez Elżbietę Rybicką (2003; 2014). Geopoetyka, pośród innych inspiracji, czerpie także ze źródeł deleuzjańsko-guattariańskich, zwłaszcza z: Deleuze, Guattari 1980.

⁸ Problematyka post-kolonialna i post-zależnościowa, wraz z wypracowaną w obrębie tego nurtu metodologią, ma na gruncie polskim relatywnie krótką, lecz dosyć już bogatą teoretycznoliteracką tradycję. Obszernego wyboru i zestawienia literatury przedmiotu dokonała Ewa Domańska w *Studia postkolonialne w Polsce. (Wybrana bibliografia)* (W: Gandhi 2008: 179–187).

⁹ Stan zaawansowania i główne tendencje w obrębie polskich *queer studies* obrazują m.in. rozprawy i obszernie wykazy bibliografii załącznikowej zawarte w pracach: Basiuk, Ferens, Sikora, red. 2002; Mizielnińska 2006; Basiuk, Ferens, Sikora, red. 2006; Baer, Lizurej, red. 2007; Szkudlarek, red. 2010; Bieńkowska 2012; Drozdowski, Kłosowska, Stasińska, red. 2012.

stawiane kwestie męskiej tożsamości, także wobec patriarchalnego uniwersalizmu, który odsłania się jako system represywny dla obu płci, a niekiedy zwłaszcza dla męskiej¹⁰. W polu kontynuowanej egzemplifikacji znalazły się autobiografie: *Mam na imię Ania* (2013) autorstwa Anny Grodzkiej i *Redefining Realness* (2014) Janet Mock, a także periodyk literacki „They” i zbiór opowiadań krosdreserów i o krosdreserach *Namaluj mi wiatr* (2007). Sylwetkę Juana Goytisolo, współczesnego prozaika hiszpańskiego próbującego zdekonstruować w swojej twórczości hiszpańską tożsamość narodową budowaną przez dyskurs frankizmu na micie Hiszpanii hegemonicznej, jednowyznaniowej i monolitycznej pod względem kulturowym, przybliżył z kolei Łukasz Smuga (UWr). Obecnie coraz większego znaczenia w utworach Goytisolo nabiera perspektywa *queer*, niepozwalająca prozaikowi zaprzestać pisania podważającego narrację narodowego katolicyzmu z pozycji odmienca. Językowym strategiom włączania/wykluczania mniejszości seksualnych w sferze publicznej, poświęcone były referaty Moniki Kopytowskiej i Julity Woźniak (UŁ) o mowie nienawiści w cyberprzestrzeni oraz Joanny Ciesielki (UŁ) o kampaniach przeciwko homofobii, prowadzonych w Polsce, Francji i Włoszech.

Interdyscyplinarność, wpisana otwarcie w formułę spotkania¹¹, uwidoczniała się wyraźnie w wystąpieniu Georges’a Bertranda (Académie de Limoges, Francja), rekonstruującym w oparciu o autobiografię *Retour à Reims* (2009) koleje życia i twórczości francuskiego socjologa i filozofa Didier Eribona, tabuizowane przez pochodzenie społeczne, orientację seksualną i światopogląd, oraz w referacie Leili Bijos (Catholic University of Brasilia, Brazylia), penetrującej badawczo enklawy ubóstwa i bezrobocia w społeczeństwie współczesnej Brazylii, a także związane z nimi zjawiska, takie jak bezdomność i przestępczość, zwłaszcza młodzieży. Inicjalne stwierdzenie dotyczy również wystąpień, które brały za temat twórczość różnego rodzaju grup subkulturowych: hip-hop (Andrzej Napieralski, UŁ) czy rap (Małgorzata Kamecka, UwB), rozwijające się na marginesie muzycznej kultury dominującej. W przypadku obu prezentacji w szczególności znalazły zastosowanie metodologie i metody wypracowane przez kulturoznawców w badaniach nad miastami¹². Problemem niemiasowych wytworów rynku wydawniczego dla dzieci i młodzieży w kontekście trudności z określeniem adresata intencjonalnego zajęła się Marta Szymor-Rólczak (UŁ), scalając z kolei wątki z rejonów literaturoznawstwa, sztuki edytorskiej i praktyki wychowawczej.

¹⁰ Na temat założeń feminizmu trzeciej fali (post-feminizmu) por. Łebkowska 2006: 383–386.

¹¹ W mniejszym natomiast stopniu prezentowany projekt wychodzi naprzeciw dystynkcjom czynionym obecnie pomiędzy inter- i transdyscyplinarnością. Na temat proponowanych sposobów relacji między dyscyplinami por. np. Domańska 2011: 55–64.

¹² O przedmiocie i współczesnej dynamice kulturowych studiów miejskich (*urban cultural studies*) por. Rewers 2014: 132–140.

Deleuzjańskie koncepcje obrazu-ruchu i obrazu-czasu (choć także treści eseju Guattariego o kinie „mniejszościowym” [*cinéma mineur*])¹³, zostały wykorzystane przez Riccardo Antonianiego (Université Paris 4 Sorbonne, Francja/Università degli studi di Padova, Włochy) do tego, by raz jeszcze zdefiniować i zanalizować dokonania reżyserskie Pier Paolo Pasoliniego i Carmelo Bene.

Obradom konferencyjnym, włączającym w swój zakres progresywne zjawiska artystyczne, towarzyszyły projekcje filmów Katarzyny Kozyry *In Art Dreams Come True* (*Fassadenconcerto* [2005], *Madonna from Pelago* [2005], *Tribute to Gloria Viagra: Birthday Party* [2005], *Beauty: Preiew with Gloria Viagra* [2005], *Cheerleader* [2006]), wystawa czasowa *Ján Mančuška. That what is absolutely fundamental is that we don't see* (z oprowadzeniem kuratorskim), ekspozycja *Identyfikacje* (fotografia, wideo) gdańskiego artysty Andrzeja Karmasza oraz wystawa prac studentów i absolwentów łódzkiej ASP *Mniejszość XXI/Minority XXI* (kurator: Artur Chrzanowski). Z problematyką tolerancji, wykluczenia, alternatywnych form i działań w sztuce, uobecnioną w wystąpieniach i dyskusjach panelowych i plenarnych, korespondował spektakl *Dziewczynka z zapawkami* (na motywach baśni Hansa Christiana Andersena), przygotowany przez podopiecznych Fundacji „Jaś i Małgosia”.

Planowanym efektem publikacyjnym projektu jest wydanie trzech tomów materiałów pokonferencyjnych — w językach polskim, francuskim i angielskim. Za tom francuski odpowiada Anita Staroń i Sebastian Zacharow, za tom angielski zaś — Mariusz Gołąb. Zwieńczeniem polskojęzycznej części projektu będzie recenzowana zewnętrznie monografia wieloautorska *Być w mniejszości, być mniejszością* pod redakcją naukową Joanny Raźny i Tomasza Kaczmarka oraz redakcją językową Joanny Włodarczyk-Bulskiej (dla języka angielskiego), która ukaże się w 2017 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego. Kompozycja zbioru jest jeszcze przedmiotem dyskusji. W przekonaniu autorki projektu dobrym wyborem byłoby uwzględnienie w sposobie porządkowania studiów dwóch względnie autonomicznych ujęć: periodyzacyjno-chronologicznego i problemowo-tematologicznego. W tomie znajdują się nadesłane, lecz niewyłoszone podczas konferencji, referaty Anny Goc (UJ) *Mowa nienawiści na przykładzie artykułów z prasy katolickiej* i Katarzyny Zawadzkiej (US) *Analiza działalności społecznej w obszarze trzeciego sektora wobec środowiska mniejszości seksualnych*. Obcojęzyczne teksty wystąpień zostaną zaprezentowane w tłumaczeniu na polski. Całości dopełnią angielskie streszczenia poszczególnych tekstów, słowa-klucze, bibliografia załącznikowa, noty o autorach i indeks osób.

¹³ Tłumaczenia na polski doczekała się jedynie książka Deleuze'a (*Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*. Przeł. Janusz Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008), natomiast esej Guattariego (*Le cinéma: un art mineur*. W: Guattari 1977: 203–238) wciąż oczekuje na polski przekład.

BIBLIOGRAFIA

- Baer Monika, Lizurej Marzena**, red. 2007. *Z odmiennej perspektywy. Studia queer w Polsce*. Wrocław: Arboretum.
- Basiuk Tomasz, Ferens Dominika, Sikora Tomasz, Lizurej Marzena**, red. 2006. *Parametry pożądania. Kultura odmieńców wobec homofobii*. Kraków: Universitas.
- Basiuk Tomasz, Ferens Dominika, Sikora Tomasz**, red. 2002. *Odmiany odmieńca. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie gender*. Katowice: Śląsk.
- Bieńkowska Małgorzata** 2012. *Transseksualizm w Polsce. Wymiar indywidualny i społeczny przekraczania binarnego systemu płci*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Burzyńska Anna** 2006. *Kulturowy zwrot teorii*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz. Kraków: Universitas. S. 41–91.
- Deleuze Gilles** 2008. *Kino*. 1. *Obraz-ruch*. 2. *Obraz-czas*. Przeł. Janusz Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix** 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les éditions de Minuit. *Qu'est-ce qu'une littérature mineure ?* S. 29–50.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix** 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Domańska Izabela** 2011. *Antropologia literatury — projekt interdyscyplinarny czy transdyscyplinarny?* „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1 (9). S. 55–64.
- Drozdowski Mariusz, Kłosowska Monika, Stasińska Agata**, red. 2012. *Strategie queer. Od teorii do praktyki*. Warszawa: Difin.
- Duć-Fajfer Helena** 2006. *Etniczność a literatura*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz. Kraków: Universitas. S. 433–450.
- Gandhi Leela**. 2008. *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*. Przeł. Jacek Serwański. Post. Ewa Domańska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. *Studia postkolonialne w Polsce. (Wybrana bibliografia)*. Zestawiła Ewa Domańska. S. 179–187.
- Grall Xavier**. 1981. *Kultura francuska jest naszą macochą*. Przeł. Tadeusz Sałga. „Literatura na Świecie” 1981, nr 4. S. 57–70.
- Guattari Félix**. 1977. *La révolution moléculaire*. Fontenay-sous-Bois: Éditions Recherches. *Le cinéma: un art mineur*. S. 203–238.
- Kraskowska Ewa**. 2012. *Polskie pisanstwo kobiet w wieku XX — projekt syntezy*. „Ruch Literacki” 2012, z. 2. S. 137–153.
- Łebkowska Anna**. 2006. *Gender*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz. Kraków: Universitas. S. 367–407.
- Mizielńska Joanna**. 2006. *Płeć. Ciało. Seksualność. Od feminizmu do teorii queer*. Kraków: Universitas.
- Ojrzyńska Katarzyna**. 2015. *Krytyczne studia nad niepełnosprawnością w polskiej humanistyce. Słów kilka o konferencji „Negotiating Space for (Dis)Ability in Drama, Theatre, Film, and Media”*. „Niepełnosprawność — zagadnienia, problemy, rozwiązania” 2015, nr 4. S. 127–137.
- Prokop-Janiec Eugenia**. 2006. *Etniczność*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz. Kraków: Universitas. S. 409–432.
- Rewers Ewa**. 2014. *Kulturowe studia miejskie. Projekt badań transdyscyplinarnych*. „Kultura Współczesna: teoria, interpretacje, krytyka” 2014, nr 4. S. 132–140.
- Rybicka Elżbieta**. 2003. *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Universitas.
- Rybicka Elżbieta**. 2014. *Geo-poetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach praktykach literackich*. Kraków: Universitas.

- Skórzyńska Agata.** 2013. *Kto potrzebuje współ-badań?* (Participatory) action research jako projekt emancypacji (intelektualistów). „Kultura Współczesna: teoria, interpretacje, krytyka” 2013, nr 2. S. 95–111.
- Szkudlarek Paulina,** red. 2010. *Przebrani w pleć. Zjawisko drag w kulturze.* Poznań: Konsola.
- Świerkosz Monika.** 2011. *Historia literatury kobiet — niedokończony projekt.* „Wielogłos” 2011, nr 2. S. 60–76.
- Wrycza-Bekier Joanna.** 2013. *Skuteczna prezentacja edukacyjna. Alternatywny projekt slajdów przystosowany do celów dydaktycznych.* „E-mentor” 2013, nr 2. S. 67–73.

ANEKS

„BYĆ W MNIEJSZOŚCI, BYĆ MNIEJSZOŚCIĄ” (PROJEKT MIĘDZYNARODOWEJ INTERDYSCYPLINARNEJ KONFERENCJI NAUKOWEJ)

Katedra Oświecenia i Literatury Stosowanej
Instytutu Filologii Polskiej UŁ
Joanna Rażny, listopad–grudzień 2014

Sformułowane w tytule konferencji zagadnienie mniejszości rozumiemy szeroko — w znaczeniu wszelkiej zamajoryzowanej odrębności (narodowej, etnicznej, wyznaniowej, parlamentarnej, seksualnej, światopoglądowej etc.), uchwyconej w relacji do grupy dominującej. Za inspirujące uważamy zwłaszcza Deleuzjańsko-Guattariańskie zdefiniowanie pojęcia, nie rezygnujemy jednak z metodologicznego wielogłosu — z uwzględnienia kategorii i perspektyw, jakie w odniesieniu do interesującej nas problematyki wypracowały teorie: post-kolonialna, nowy historyzm, multikulturalizm, krytyka feministyczna i *gender studies*, inne. Zaproszenie kierujemy do przedstawicieli różnych dyscyplin humanistycznych, proponując refleksję w kilku obszarach, wyznaczonych przez następujące kwestie szczególne:

1. Artystyczne i językowe

- twórczość mniejszości narodowych i etnicznych (np. Romów, Łemków);
- twórczość „mniejszościowa” (*littérature mineure, cinéma mineur* etc.), rozumiana jako obszar ekspresji tych, którzy z różnych powodów zostali wykluczeni z twórczości „większościowej” (np. *queer*, LGBT);
- twórczość subkultur (np. więzienna, hip-hopowa);
- twórczość emigracyjna (powstająca w świecie — poza krajem, poza lokalną kulturą i rzeczywistością, kreowana z żywą pamięcią o miejscu pochodzenia albo przeciwnie — niejednokrotnie przez pisarzy urodzonych na emigracji

- i niezających bezpośrednio kraju swoich przodków, zanurzona/hermetycznie zamknięta w danym kręgu kulturowym; pisarze konwertyci językowi”);
- twórczość artystów i pisarzy „pomniejszych” (w relacji do „wielkich”, uznawanych za „mistrzów”);
 - język „mniejszościowy” jako sfera transgresji i wariacji (parafrazy, parodie, stylizacje itp.), eksperymentu i tworzenia nowych form wyrazu (kultura alternatywna, sztuka awangardowa);
 - „mniejszościowy” akt twórczy jako bunt i pole walki (ruchy kontrkulturowe, style kontestacyjne);
 - obrazy mniejszości w literaturze i sztuce „większościowej” (narodowej, głównego nurtu albo „środka”, popularnej);
 - strategie „negocjowania” mniejszościowych tematów w obrębie dominujących poetyk (procesy stereotypizacji, konwencjonalizacji itp.).

2. Socjologiczne i kulturoznawcze

- „grupa mniejszościowa” jako kategoria analizy socjologicznej;
- większość a mniejszość społeczna: „swoi” a „inni”/„obcy”;
- obszary i formy wykluczenia społecznego (np. osoby niepełnosprawne, bezrobotni, chorzy na AIDS, narkomani);
- mniejszościowe wizje miejsca swej grupy w społeczeństwie;
- subkultury środowiskowe (grup zawodowych, wiekowych, o tożsamości dewiacyjnej etc.);
- tożsamość kulturowa grup pogranicza;
- decyzje emigracyjne: powody mobilności przestrzennej, próby adaptacji i re-adaptacji, cena powrotu;
- problemy, obawy, zagrożenia, szanse wielokulturowej społeczności;
- stereotypy i uprzedzenia wobec mniejszości: uwarunkowania społeczne oraz kulturowe.

3. Historyczne i politologiczne

- mniejszości historyczne (autochtoniczne, osiadłe, tradycyjne, stare): Polska — Europa — świat;
- historie mniejszości a historie narodowe;
- migracje ludzi: przeszłość, teraźniejszość, prognozy na przyszłość;
- tradycje państw wieloetnicznych i wielokulturowych (np. II Rzeczpospolita), rejonów pogranicza (np. mit kresowy);
- ruchy narodowyzwolenicze oraz walka z różnymi formami ucisku rasowego, klasowego, kastowego czy płciowego na przestrzeni dziejów i obecnie;
- mniejszości a ideologie (np. nacjonalizm);

- problematyka ochrony praw mniejszości a współczesne i historyczne formy demokracji;
- mowa nienawiści, polityczna poprawność, dyskurs równościowy oraz inne językowe strategie wykluczania/włączania mniejszości narodowych, etnicznych, społecznych etc. w sferze publicznej;
- wielość języków, kultur, świadomości i religii w projekcie zjednoczonej Europy.

4. Natury religijnej oraz ideowej

- mniejszości wyznaniowe: Polska — Europa — świat;
- religia dominująca a religie mniejszościowe;
- różne nurty w obrębie religii dominującej wobec problemów mniejszości (np. liberalizm/fundamentalizm chrześcijański wobec mniejszości rasowych, seksualnych i narodowych oraz kobiet);
- mniejszości i nowe ruchy religijne (sekcjarstwo, herezje, *New Age* itp.);
- fenomen pogranicza etniczno-religijnego;
- duszpasterstwo migrantów;
- próby mediacji między religiami: wyzwania dla ekumenizmu;
- religijne aspekty zderzeń kulturowych i cywilizacyjnych: Zachód — islam;
- wizerunek mniejszości religijnych w mass mediach.

Ważnym punktem odniesienia czynimy problematykę oraz problematyczność intelektualnego dziedzictwa oświecenia, zapraszając do dyskusji nad obecnością/nieobecnością osiemnastowiecznych idei równości, wolności, praw jednostki, tolerancji we współczesnym myśleniu o człowieku, przydatnością/nieprzydatnością kategorii esencjalizmu, normatywności, uniwersalizmu w konstruowaniu opisu współczesnego świata, jak również zachęcając do formułowania propozycji uwspółcześnionych odczytań dzieł, tematów, wątków i motywów oświeceniowych (np. *Robinson Crusoe* D. Defoe, mit „dobrego dzikusa”, motyw transkontynentalnej podróży, *Grand Tour* edukacyjna), pozostających w łączności z zagadnieniami mniejszościowymi.

BIBLIOGRAFIA

„Res Publica Nowa”. 1999. nr 1–2 (poświęcone dziedzictwu oświecenia).

„Znak”. 1992. nr 12 (poświęcony dziedzictwu oświecenia).

Babiński Grzegorz. 2005. *Tożsamości na pograniczach*. W: *Tożsamość bez granic. Współczesne wyzwania*. Red. Ewa Budakowska. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. S. 99–117.

Bhabha Homi. 2008. *DyssemiNacja. Czas, narracja i marginesy współczesnego narodu*. Przeł. Tomasz Dobrogoszcz. „Literatura na Świecie”, nr 1–2. S. 196–240.

- Bilski Łukasz.** 2007. *Współczesny stosunek do mniejszości w kontekście poprawności politycznej — jaka równość, jaka wolność?* W: *Poprawność polityczna — równość czy wolność?* Red. Ryszard Stefański. Toruń–Kielce: Wydawnictwo Adam Marszałek. S. 258–270.
- Błaszczyk Agnieszka.** 2007. *W strefie wpływów „Hominteru”? Ruch mniejszości seksualnych w Europie Zachodniej.* „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej we Wrocławku. Zbliżenia Cywilizacyjne” 2007, t. 3. S. 53–74.
- Bobako Monika.** 2011. *Konstruowanie odmienności klasowej jako urasawianie. Przypadek polski po 1989 roku* [online]. Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2011. Protokół dostępu: www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny [10.11.2014].
- Bojar Hanna.** 2000. *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie III Rzeczypospolitej Polskiej.* Wrocław: Funna.
- Bokszanski Zbigniew.** 2001. *Stereotypy a kultura.* Wrocław: Funna.
- Bondyra Krzysztof, Brzezińska Anna, Wycisk Jowita,** red. 1999. *New Age — nowe oświecenie?* Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Boswell John.** 2006. *Chrześcijaństwo, tolerancja społeczna i homoseksualność. Geje i lesbijki w Europie Zachodniej od początku ery chrześcijańskiej do XIV wieku.* Przeł. Jerzy Krzyspzeń. Kraków: Nomos.
- Bujnicki Tadeusz, Wyskiel Wojciech,** red. 1985. *Pisarz na obczyźnie.* Wrocław–Kraków: Ossolineum.
- Burszta Wojciech J., Serwański Jacek,** red. 2003. *Migracje — Europa — Polska.* Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Chakrabarty Dipesh.** 2008. *Historie mniejszości, przeszłości podrzędne.* Przeł. Ewa Domańska. „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2. S. 258–279.
- Chatterjee Partha.** 2008. *Nacjonalizm jako problem w historii myśli politycznej.* Przeł. Dorota Kołodziejczyk. „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2. S. 280–328.
- Chutnik Monika.** 2007. *Szok kulturowy. Przyczyny, konsekwencje, przeciwdziałanie.* Kraków: Universitas.
- Davie Grace.** 2010. *Socjologia religii.* Przeł. Renata Babińska. Wprowadzenie Marta Trzebiatowska. Kraków: Nomos. Cz. II. Rozdz. 7: *Religie głównego nurtu w świecie Zachodu.* S. 193–223. Rozdz. 8: *Mniejszości i obrzeża.* S. 224–254.
- Deleuze Gilles.** 2008. *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas.* Przeł. Janusz Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix.** 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure.* Paris: Les éditions de Minuit. *Qu'est-ce qu'une littérature mineure ?* S. 29–50.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix.** 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2.* Paris: Les éditions de Minuit.
- Domańska Ewa.** 2006. *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości we współczesnej humanistyce.* Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. *Historia akademicka a historia niekonwencjonalna.* S. 52–78.
- Domańska Ewa.** 2008. *Historiografia insurekcyjna.* „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2. S. 355–368.
- Duć-Fajfer Helena.** 2006. *Etniczność a literatura.* W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy.* Red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz. Kraków: Universitas. S. 433–450.
- Duć-Fajfer Helena.** 2012. *Pomiędzy bukwą a literą. Współczesna literatura mniejszości białoruskiej, ukraińskiej i lemkońskiej w Polsce.* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dyczewski Leon,** red. 2005. *Kultura grup mniejszościowych i marginalnych.* Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

- Furdal Antoni, Wysoczański Włodzimierz**, red. 2006. *Migracje: dzieje, typologia, definicje*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Giddens Anthony, Sutton Philip (współprac.)**. 2012. *Socjologia*. Przeł. Olga Siara, Alina Szulczyka, Paweł Tomanek. Wyd. 6. Warszawa: PWN. *Rasa, etniczność i migracja*. S. 627–667.
- Grygajtis Krzysztof**. 2004. *Etos sąsiedztwa: mniejszości narodowe w III Rzeczypospolitej (Ukraińcy, Lemkowie, Niemcy, Białorusini, Litwini)*. „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Pedagogika” 2004, z. 13. S. 139–182.
- Guattari Félix**. 1977. *La révolution moléculaire*. Fontenay-sous-Bois: Éditions Recherches. *Le cinéma: un art mineur*. S. 203–238.
- Hacker Mayer Helen**. 1982. *Nikt nie rodzi się kobietą*. Wybór, przekł. i wstęp Teresa Hołówka. Posłowie Aleksandra Jasińska. Warszawa: Czytelnik. *Kobiety jako grupa mniejszościowa*. S. 37–56.
- Home Stewart**. 1993. *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura*. Przeł. Ewa Mikina. Warszawa: Signum.
- Huntington Samuel P.** 2001. *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*. Przeł. Hanna Jankowska. Warszawa: Muza.
- Iwasiów Inga**. 2012. *Hipoteza literatury neo-post-osiedleńczej*. W: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. Hanna Gosk. Kraków: Universitas. S. 209–226.
- Jackowski Antoni**, red. 1999. *Wielka encyklopedia geografii świata*. T. 15: *Religie świata. Szlaki pielgrzymkowe*. Poznań: Wydawnictwo Kurpisz.
- Jakubowska-Branicka Iwona**. 2002. *Czy tyrania tolerancji? Absolutyzm i relatywizm w koncepcji praw człowieka*. W: *Prawa człowieka. Tolerancja i jej granice*. Red. Iwona Jakubowska-Branicka. Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Instytut Stosowanych Nauk Społecznych. S. 5–46.
- Jarosz Maria**, red. 2008. *Wykluczeni. Wymiar społeczny, materialny i etniczny*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN.
- Kapuściński Ryszard**. 2007. *Ten inny*. Kraków: Znak.
- Kieniewicz Jan**. 2014. *Pogranicza i peryferie: o granicach cywilizacji europejskiej*. W: *Cywilizacja europejska — różnorodność i podziały*. Red. Maciej Koźmiński. T. 3. Kraków: Universitas. S. 81–96.
- Klejsa Konrad**. 2008. *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat 60. i 70.* Warszawa: Trio.
- Kłodkowski Piotr**. 2002. *Wojna światów? O iluzji wartości uniwersalnych*. Kraków: Znak.
- Kołodziejek Ewa**. 2005. *Człowiek i świat w języku subkultur*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Konarski Wawrzyniec**. 2007. *Naród, mniejszość, nacjonalizm, religia — przyczynek do dyskursu o pojęciach i powiązaniach między nimi*. „Forum Politologiczne” 2007, t. 5.
- Kostkiewiczowa Teresa**. 2001. *Co to jest oświecenie? Wprowadzenie do dyskusji*. „Wiek Oświecenia” t. 17, 2001. S. 9–31.
- Kowalski Sergiusz, Magdalena Tulli**. 2003. *Zamiast procesu. Raport o mowie nienawiści*. Warszawa: W.A.B.
- Koźczkowska Adela**. 2010. *Pogranicze jako artefakt (homogenicznego) centrum. Kontekst geopolityczny, ekonomiczno-kulturowy i symboliczny*. „Teraźniejszość — Człowiek — Edukacja” 2010, nr 2. S. 35–55.
- Krzemiński Ireneusz**, red. 2009. *Naznaczeni. Mniejszości seksualne w Polsce. Raport 2008*. Warszawa: Instytut Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kudyba Wojciech**. 2008. *Nagość księdza. „Poezja kapłańska” jako dyskurs mniejszości?* „Teksty Drugie” 2008, nr 5. S. 138–145.

- Kuligowski Waldemar, Pomieciński Adam**, red. 2012. *Oblicza buntu. Praktyki i teorie sprzeciwu w kulturze współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Lalak Danuta**. 2007. „Swoi” i „obcy” w perspektywie antropologiczno-społecznej. W: *Migracje. Uchodźstwo. Wielokulturowość. Zderzenie kultur we współczesnym świecie*. Red. Danuta Lalak. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak. S. 89–121.
- Luca Nathalie**. 2005. *Sekty*. Przeł. Agnieszka Kuryś. Warszawa: Pax.
- Machinek Marian**. 2011. *Czy istnieje normatywny wymiar ludzkiej cielesności?* „Collectanea Theologica” 2011, nr 3. S. 53–62.
- Macrae Neil C., Stangor Charles, Hewstone Miles**. 1998. *Stereotypy i uprzedzenia. Najnowsze ujęcie*. Przeł. Małgorzata Majchrzak, Magdalena Kacmajar, Agnieszka Nowak. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Madajczyk Piotr**. 2000. *Mniejszość — większość — naród — historia*. „Borussia” 2000, nr 22. S. 144–150.
- Madajczyk Piotr**. 2005. *Nowe i stare mniejszości narodowe w Europie*. „Commentationes” 2005, nr 1. S. 35–45.
- Madajczyk Piotr**. 2008. *Pozbawiony ojczyzny — uciekinier, wypędzony, emigrant... i przybysz w historycznej perspektywie*. „Dialog” 2008, nr 15. S. 120–133.
- Majka-Rostek Dorota**. 2010. *Homoseksualizm i kapitalizm — klasowy wymiar kultury gejowskiej w Polsce po 1989 roku*. W: *Podziały klasowe i nierówności społeczne. Refleksje socjologiczne po dwóch dekadach realnego kapitalizmu w Polsce*. Red. Piotr Żuk. Warszawa: Oficyna Naukowa. S. 153–164.
- Maryjański A[ndrzej]**. 1984. *Migracje w świecie*. Warszawa: PWN.
- Maślanka Tomasz, Wiśniewski Rafał**, red. 2015. *Kultury kontestacji. Dziedzictwo kontrkultury i nowe ruchy społecznego sprzeciwu*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Michalska Halina**, red. 2001. *Tolerancja, przeciwdziałanie rasizmowi i ksenofobii — wyzwania jednoczącej się Europy*. Warszawa: Centrum Europejskie Uniwersytetu Warszawskiego.
- Miluska Jolanta**. 2008. *Obrazy społeczne grup narażonych na dyskryminację. Uwarunkowania społeczno-demograficzne i psychologiczne*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Mitosek Zofia**. 1974. *Literatura i stereotypy*. Wrocław: Ossolineum.
- Modood Tariq**. 2014. *Multikulturalizm*. Przeł. Izabela Kołbon. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje. Rozdz.: *Czy w XXI wieku multikulturalizm ma rację bytu?* S. 13–32; *Multikulturalizm i esencjalizm*. S. 95–122; *Obywatelstwa multikulturowe*. S. 123–158.
- Mroczkowska Dorota, Troszyński Marek**, red. 2004. *Raport mniejszości. Głosy spoza dyskursu dominującego*. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe.
- Muggleton David**. 2004. *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenia stylu*. Przeł. Agata Sadza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Napiórkowski Andrzej A.** 2011. *Teologia jedności chrześcijan: podręcznik ekumenizmu*. Wyd. 4. Kraków: Salwator.
- Necel Wojciech**. 2007. *Duszpasterstwo imigrantów. Wskazania instrukcji „Erga migrantes caritas Christi”*. „Homo Dei” 2007, nr 2. S. 47–56.
- Oświecenie dzisiaj. Rozmowy w Castel Gandolfo*. 1999. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Jacek Migaśiński, Andrzej Pawelec. Oprac. i wstęp Krzysztof Michalski. Kraków: Znak.
- Panas Władysław**. 1996. *O pograniczu etnicznym w badaniach literackich*. W: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów, Warszawa 1995*. Red. Teresa Michałowska, Zbigniew Goliński, Zbigniew Jarosiński. Warszawa: Instytut Badań Literackich. S. 605–613.

- Porębski Andrzej.** 2006. *Problematyka autochtonicznych grup etnicznych we współczesnej Europie*. W: *Mniejszości narodowe i etniczne w procesach transformacji oraz integracji*. Red. Elżbieta Michalik, Henryk Chałupczak. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. S. 53–64.
- Posner-Zieliński Aleksander,** red. 2000. *Wielka encyklopedia geografii świata*. T. 18: *Świat grup etnicznych*. Poznań: Wydawnictwo Kurpisz.
- Prece Jennifer Jackson.** 2007. *Prawa mniejszości*. Przeł. Małgorzata Stolarska. Warszawa: Sic!
- Ptaszek Robert T., Piwowarczyk Marek,** red. 012. *Uniwersalizm chrześcijaństwa wobec alternatywnych propozycji współczesności*. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Radkiewicz Małgorzata.** 2014. *Deleuze, Guattari i kino queer*. „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” [online] 2014, nr 5. Protokół dostępu: <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/165/275> [10.11.2014].
- Riparelli Enrico.** 2008. *Herezje chrześcijańskie: dawne i współczesne*. Przeł. Agata Brzóska. Warszawa: Bellona.
- Rykała Andrzej.** 2011. *Mniejszości religijne w Polsce. Geneza, struktury przestrzenne, tło etniczne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Ryszewska Monika.** 2011. *Dlaczego Europa (nie)potrzebuje euroislam?* W: *Wielokulturowość: konflikt czy koegzystencja?* Red. Anna Śliz, Marek S. Szczepański. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN. S. 125–136.
- Samborska-Kukuć Dorota.** 2012. *Jak rekonstruować biografię i jak opisać twórczość XIX-wiecznego pisarza „minorum gentium”? (metodologia, źródła, struktury narracji): skrypt akademicki*. Łódź: Primum Verbum.
- Skorupska-Raczyńska Elżbieta.** 2008. *Językowy obraz mniejszości i większości w polszczyźnie ogólnej*. „Język. Religia. Tożsamość” 2008, t. 2. S. 21–29.
- Skowron-Nalborczyk Agata.** 2007. *Islam jako polska religia? O mniejszości muzułmańskiej w Polsce*. „Więź” 2007, nr 6. S. 108–115.
- Slany Krystyna.** 2008. *Co to znaczy być migrantką?* W: Krystyna Slany, red. *Migracje kobiet. Perspektywa wielowymiarowa*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. S. 7–28.
- Sobolczyk Piotr.** 2006. *Między literaturą „małą” a literaturą mniejszości*. „Nowe Książki” 2006, nr 10. S. 32–33. [Rec. książki: *Nieznanne w przekładzie*. 2006. Red. Maria Filipowicz-Rudek, Jadwiga Konieczna-Twardzikowa. Kraków: Księgarnia Akademicka].
- Stachowski Zbigniew,** red. 2000. *Nowe ruchy religijne: wybrane problemy*. Warszawa–Tycyn: Polskie Towarzystwo Religioznawcze.
- Staranowski Marcin.** 2004. *Trudne pojęcie: mniejszość*. „Res Humana” 2004, nr 3. S. 17–21.
- Strzępka Artur.** 2010. *Kościół i kobiety*. Tolkmicko: Radwan Wydawnictwo Literackie i Naukowe.
- Szarszewski Piotr.** 2010. *Antykulturowy wizerunek nowych ruchów religijnych w perspektywie rzeczywistości medialnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Scriptorium.
- Szcześniak Magda.** 2013. *Obrazoburcze spojrzenia i większościowe obrazy mniejszości*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2013, nr 3. S. 106–115.
- Świerkosz Monika.** 2011. *Historia literatury kobiet — niedokończony projekt*. „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2011, nr 2. S. 60–76.
- Tazbir Janusz.** 1994. *Tradycje wieloetnicznej Rzeczypospolitej*. W: *Inni wśród swoich*. Red. Wiesław Władyka. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. S. 12–23.
- Tomczak Karolina.** 2010. *Konferencja „Mniejszości narodowe i etniczne w sztuce polskiej po 1945 roku. «Dla ciebie chcę być biała» — tematyka obrad i wystawy oraz uwagi*. „Quart” 2010, nr 4. S. 91–102.
- Uliasz Stanisław.** 2001. *O literaturze kresów i pograniczu kultur. Rozprawy i szkice*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. *O kategorii pogranicza kultur*. S. 9–27.

- Walas Teresa**, red. 1995. *Narody i stereotypy*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Wilk Marcin**. 2007. *Historia literatury (homoseksualnej) jako prowokacja*. W: *Z odmiennej perspektywy. Studia queer w Polsce*. Red. Monika Baer, Marzena Lizurej. Wrocław: Arboretum. S. 225–246.
- Witosz Bożena**. 2010. *O dyskursie wykluczenia i dyskursach wykluczonych z perspektywy lingwistycznej*. „Tekst i dyskurs — text und discours” 2010, z. 3. S. 9–25.
- Woszczak Marek**. 2011. *Queerowanie teologii: projekt w realizacji*. „Znak”, nr 12. S. 73–79.
- Zduniak-Wiktorowicz Małgorzata**. 2012. *Trans/supra/migracja: o nowej prozie polskiej pisanej spoza kraju*. W: *Kultura w stanie przekładu: translatołogia — komparatystyka — transkulturowość*. Red. Włodzimierz Bolecki, Ewa Kraskowska. Warszawa: Wydawnictwo IBL. S. 131–140.
- Żukowski Arkadiusz**. 2008. *Wybory a reprezentacja polityczna mniejszości narodowych, etnicznych, religijnych, językowych oraz innych grup społecznych*. „Studia Wyborcze” 2008, t. 5. S. 7–33.
- Żukowski Tomasz**. 2005. *Imigranci — europejska podklasa*. „Bez Dogmatu” 2005, nr 65. S. 4–5.

Joanna Rażny

“TO BE IN THE MINORITY, TO BE THE MINORITY”
(THE PROJECT OF INTERNATIONAL INTERDISCIPLINARY
SCIENTIFIC CONFERENCE)

(summary)

The project of international scientific conference, inspired by the thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari, encourages to look from the position of different disciplines and research methodologies at broadly understood minority problematics. The following specific issues have been proposed as a subject of reflection: minority identity; dependency, anti-dependency and post-dependency aspects of the relationship between the minority and the majority; borderland phenomenon; center–periphery relations; spatial mobility vs minorities; cultural difference; meeting people of different cultures; multiculturalism vs interculturalism and transculturalism; minority discourse on minorities. At the same time, the issue of minority is placed on the grounds of “long duration”, regarded as an important part of the intellectual heritage of the Enlightenment, applied or rejected in the modern concept of a man (the ideas of freedom, equality, human rights, tolerance) and in the ways the description of the World is constructed (categories essentialism, normativity, universalism).

KEYWORDS

A minority group; minority–majority relationships; cultural borderland; periphery–enter; cultural difference; migration of people; the meeting of cultures; multiculturalism; minority discourse; Gilles Deleuze; Félix Guattari; the tradition of the Enlightenment

Thum. Joanna Włodarczyk-Bulska

Katarzyna Smyczek

WARIACJE NA TEMAT TWÓRCZOŚCI KABARETOWEJ JULIANA TUWIMA

SŁOWA KLUCZOWE

Tuwim Julian; kabaret; Qui Pro Quo; dwudziestolecie międzywojenne; parodia

1. Zapowiedź programu¹

Romans z frywolną muzą mógłby zaszkodzić wizerunkowi „wieszczą sanacji”. Nie wypadało tego rodzaju działalności mieszać z „twórczością”, bowiem nosić to zaszczytne miano, wedle Juliana Tuwima, mogła jedynie poezja (Ignaczak 2007: 250). „Spadkobiercy” Norwida i Kochanowskiego nie przystoi zajmować się komercyjnym wyrobnictwem (Stępień 2002: 6). Mistrz słowa starał się utrzymywać w tajemnicy mezalians ze sztuką niezbyt poważną, dlatego swoje teksty zawsze podpisywał pseudonimem, a miał ich aż trzydzieści trzy — m.in.: Roch Pekiński, Jan Wim, Ślaz, Oldlen, dr Pietraszek, Schyzio Frenik, Korek, Peer, Brzost, Twardzioch, Folcio-Berżer, Czyliżem, Owóz, Atoli i Wszak. „Numery” kabaretowe traktował Tuwim jak dzieci poczęte we wstydlwym związku (Stępień 2002: 5), które nie zasługiwały nawet na to, by nosić jego nazwisko.

Katarzyna Smyczek — mgr, Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: smyczekkatarzyna@gmail.com

¹ Każdy program kabaretowy składał się z tzw. „numerów” — skeczy, piosenek etc., przeplatanych zapowiedziami tychże, dzięki którym dany program tworzył wewnętrznie spójną całość. Do legendy przeszły zapowiedzi, współpracującego ze słynnym Qui Pro Quo, węgierskiego „Polaka *humoris causa*” Fryderyka Járosy’ego. Autorem niektórych jego zapowiedzi był Julian Tuwim.

I to czemu? — pytała Irena Krzywicka — Czyżby dlatego że w tych rzekomych bastardach płynie upajający sok dowcipu, humoru, komizmu? Dowcip zaś, powtarzam, jest u nas bardzo źle widziany, i popolicie uważany za zaprzeczenie „głębin” poezji².

Nikt chyba nigdy nie zbadał na jakiej „głębokości” tekst zaczyna być poetycki, niełatwo zatem w tej sprawie wydać uczciwy, godny literaturoznawcy wyrok. Dlatego w mojej pracy będę posługiwać się terminem „twórczość”, nazywając tym określeniem teksty pisane przez Juliana Tuwima na potrzeby kabaretu. Oczywiście reprezentowały one różny poziom³. Do niektórych „prawdziwy poeta” mógłby się przyznać jedynie na torturach. Odarłoby z oprawy scenicznej oraz interpretacji aktorskiej brzmiało śmiesznie i naiwnie — trudno uwierzyć, że wyszły spod pióra autora *Kwiatów polskich*. Jednakże wśród kabaretianów znaleźć możemy i takie utwory, które powinny zadowolić nawet najbardziej wysublimowane gusta:

Cóż za bajeczny temperament u tego człowieka — pisał w recenzji programu *Kupa śmiechu* Boy-Żeleński — aby tak od niechcenia, lewą ręką rzucać owe drobiazgi, od których sala trzęsie się od śmiechu, a przy których znawca (trzeba i o sobie powiedzieć coś przyjemnego!) co chwila oblizuje się ze smakiem i kręci z uznaniem głową⁴.

Chowając się za pseudonimami „książę poetów” pozwalał sobie na eksperymenty, które potem wykorzystywał we „właściwej” twórczości. Lumpenproletariacka estetyka z piosenek i skeczy, obecna jest także w wierszach: *Chrystus miasta*, *Na noże* oraz *Wiosna. Dytyramb* (Stępień 2002: 23). „Cytaty z rzeczywistości”, pastisz i parodię skamandryta najpierw przetestował na widzach stołecznych *variétés*.

² Jest to fragment recenzji Tuwimowskiego *Jarmarku rymów* autorstwa Ireny Krzywickiej, opublikowanej w 1934 roku na łamach „Wiadomości Literackich”. Było to pierwsze książkowe wydanie utworów Tuwima, do którego zdecydował się dołączyć także kilka „numerów kabaretowych”. Cytuję za wprowadzeniem autorstwa Tomasza Stępnia do opracowanego przez tegoż badacza wyboru tekstów kabaretowych Juliana Tuwima (Stępień 2002: 5).

³ Tuwim miał udzielić początkującemu tekściarzowi — Marianowi Hemarowi takiej oto rady: „Jeśli jakiś rym jakieś słowo pcha ci się na papier, daj mu zaistnieć, wykorzystaj je. Jeśli czujesz, że w pewnym momencie jakiś tekst «sam zaczyna się pisać», pozwól mu rozwijać się do końca. Jeśli z przerażeniem stwierdzasz, że nagle stałeś się grafomanem i rymujesz «po częstochowsku», to się tego nie wstydz. Napisz rzecz do kropki, wymyśl dla siebie pseudonim, opatrz nim swoje dzieło, idź z nim do wydawcy, wytarguj jak największą zaliczkę, a potem w dobrej knajpie zamów duży koniak, potem jeszcze jeden. Gwarantuję, że wtedy wszystko ci przejdzie: chandra, kac, wyrzuty sumienia. Gdybyś jednak miał jeszcze jakieś kłopoty, to zadzwoń po mnie.” (Michalski 2007: 238)

⁴ Fragment recenzji spektaklu kabaretu Qui Pro Quo pt. *Kupa śmiechu* (prem. 9 grudnia 1924 reż. Fryderyk Jąrosy) pióra Tadeusza Boya-Żeleńskiego przytaczam za wstępem do Tuwimowskich *Kabaretianów*, którego autorem jest Tomasz Stępień (Stępień 2002: 25).

Jak zaznaczają niemal wszyscy artyści wspominający „złoty wiek” polskiego kabaretu, Tuwim naprawdę lubił niepoważną twórczość i jest to niezwykle istotny element jego biografii. Wiernie towarzyszył kolejnym premierom rewii, operetek i wodewili, choć paradoksalnie wstydził się swojego zamiłowania do sztuki lekkiej.

Uwielbiał, w jakimś sensie żył tylko w teatrze. Za kulisami, w garderobach, podczas prób i w bufecie [...] To wpatrzenie się w postać stojącą przed widzami w oczekiwaniu na to, co się stanie na jego oczach, dawało wspaniałe rezultaty (Dziewoński 2010: 167).

2. Odśłona

Bo słuchajcie i zwaźcie u siebie,
Że według bożego rozkazu:
Kto nie dotknął ziemi ni razu,
Ten nigdy nie może być w niebie.

Ballada artystyczna, której wzór na rodzimym gruncie stworzył Adam Mickiewicz, czyniąc ją najbardziej reprezentatywnym gatunkiem literackim polskiego romantyzmu, to „powiastka osnowana z wypadków życia pospolitego albo z dziejów rycerskich, ożywiona zwyczajnie dziwnością ze świata romantycznego, śpiewana tonem melancholicznym, w stylu poważna, w wyrażeniach prosta i naturalna”⁵. Zwykle naśladuje wzory ballady ludowej, jest jej pastiszem, artystyczną parafrazą (*Słownik terminów* 1988: 54).

Już w okresie romantyzmu podejmowano grę z balladową konwencją, jak choćby w *Nie wiadomo co, czyli Romantyczności* Juliusza Słowackiego i Antoniego Edwarda Odyńca. *Ostatnia dziewica*⁶ Juliana Tuwima to nie tylko kabaretowy, komercyjny szlagier. To także poezja. Być może niesięgająca głęboko, ale za to naprawdę „wysoko”, bo aż do tradycji wieszczów. Ułożona została według przepisu mistrza Mickiewicza, oczywiście z właściwym parodii komicznym wyjaskrawieniem. Utwór Tuwima to zaczerpnięta „z pieśni gminnej” opowieść o niewieście, której modły i ofiary złożone Erosowi pozostały bez odpowiedzi, więc w desperacji zwrócić musiała się do Tanatosa. Pierwowzorem ostatniej warszawskiej dziewicy była Cyganka znad Ebru, bohaterka jednej z najpopular-

⁵ Tak balladę definiował Adam Mickiewicz w przedmowie do swojego debiutanckiego tomu *Poezjy* z 1822 roku (*Słownik rodzajów* 2006: 68).

⁶ *Ostatnia dziewica* była wykonywana przez Mirę Zimińską na scenie jednego z warszawskich teatrów kabaretowych. Najprawdopodobniej były to : Qui Pro Quo, Banda, lub Cyrulik Warszawski.

niejszych — według prof. Juliana Krzyżanowskiego — piosenek XIX stulecia (Adrjański 2002: 364), którą często naśladowano i parodiowano⁷.

Ostatnia dziewczica to krótki, pisany mową wiązaną (jak ludowy oryginał: czterowersowe zwrotki, rymy krzyżowe), udratyzowany, zawierający elementy grozy i fantastyki utwór epicki. Bohaterką jest siedząca nad brzegami bliżej nieokreślonego akwenu dziewczyna smutna, płacząca i emocjonalnie niestabilna. Podobnie jak Cyganka znad Ebru żegna się ze światem. Powody desperacji obu niewiast są jednak zgoła odmienne. Jedna jest samotna, nigdy nie знаła ojca ani matki, wszędzie czuła się obco i nie znalazła swojego miejsca na tym łez padole, toteż zapragnęła go opuścić. Nikt na nią nie czekał, nie zdarzył się cud, dlatego odeszła daleko zieloną doliną Ebru. Porzuciła na zawsze rodzinne strony i słuch po niej zaginął (Adrjański 2002: 364). Jej historia opowiedziana jest bez ironii (jeśli wzbudza śmiech, to niezamierzony).

Druga z dziewcząt rozstaje się z bliskimi w sposób, który byłby bardzo wzruszający, gdyby nie błędne użycie zaimka „mnie”, co sugeruje raczej rozkaz. Odrobinę w tej sytuacji niestosowny, bowiem adresatami rozpaczliwej przemowy byli rodzice tejże panny. Bohaterka spieszy się i nerwowo próbuje wymusić na ojcu i matce błogosławieństwo. Nie chce przedłużać tradycyjnego rytuału pożegnania przed podróżą, jednakże nie jest na tyle zdesperowana, by z niego całkowicie zrezygnować. Podniosły nastrój burzy także użycie mianownikowych form w miejscu wołacza. Ten przerysowany obrazek przypomina gag z komedii slapstickowej, w której sekwencje scen prezentowane są w przyspieszonym tempie:

— Żegnaj mnie, ojciec,
 Żegnaj mnie matka,
 Już nie wytrzymam tej męki.
 Próżno trudziłam się do ostatka,
 Dziś zginę z własnej swej ręki.
 (Tuwim 1982: 215)

Bohaterka już zamierzała odebrać sobie życie, gdy „na jej oku” (Tuwim 1982: 215) zdarzył się prawdziwy cud. Z modrych fal wynurzył się (powołany przez poetę do życia, by ocalić damę w opresji) rycerz złocisty. Jednak jak na „zwyyczajną romantyczną dziwność” nieco ekstrawagancki, bo choć od pasa w górę okuty był w zbroję, na dole miał zwykłe spodnie. W nagrodę za wytrwanie w czystości proponował pannie złote miasta, dość konwencjonalne klejnoty

⁷ Przez Tuwima aż dwukrotnie: w *Ostatniej dziewczicy* i *Starym Cyganie* — pastiszu ludowej piosenki. Według Kazimierza Krukowskiego *Stary Cygan* to stołeczny debiut kabaretowy Tuwima (Krukowski 1958: 64).

i pałace, a także złote zęby oraz zniżki do kina. Rycerskie atrybuty w połączeniu z bardziej współczesnymi artefaktami wywołują efekt komiczny.

O ile nieszczęsna białogłowa kręgosłup moralny ma nieco przekrzywiony, o tyle duch rycerza, jak przystało na kogoś, kto od jakiegoś czasu nie żyje, wyznaje wartości tradycyjne. Trzyma się prosto i oferuje desperatce pomoc dopóty, dopóki nie dowie się, że powodem jej rozpaczki jest niespełnione pragnienie defloracji. Pancerny kawaler degraduje wtedy dziewicę do rangi „kobiety” i wrzuca ją do wody nietkniętą.

W balladzie romantycznej heroina wołała raczej odebrać sobie życie⁸, niż narazić na szwank swój stan panieński. Spodziewaliśmy się przygód podobnych do tych, jakie miała Wanda, nadobna Paskwalina lub niemal wszystkie mitologiczne nimfy. Bohaterka postępuje jednak sprzecznie z naszymi oczekiwaniami⁹. Tuwimowska kobieta nowych czasów zamierza „zginąć z własnej swej ręki”, bo rozpaczliwie pragnie być „tkniętą”. Jest to nimfa *á rebours* marząca o tym, by dopadł ją jakiś satyr, ale wbrew własnej woli przemieniła się w drzewo.

Bohaterowie stali się ofiarami sytuacji ironicznej. Wzajemnie ujawniali swoją prawdziwą postawę (Muecke 2002: 47). Rycerzowi trafiła się nie dama czystego serca, lecz taka z „brudnymi” myślami. Dziewica zaś miał być wyratowana z opresji, została przez swego domniemanego zbawcę utopiona. Typowe dla komedii sytuacyjnej *qui pro quo (nomen omen)*.

W XX wieku ballada wkracza w „uliczne, jarmarczne realia” (*Słownik terminów* 1988: 36). Romantyczny rycerz *ex machina* staje się kimś w rodzaju obnośnego handlarza, sprzedającego wyroby ze złota i złoto-podobne (sam też nie jest złoty, a jedynie złocisty). Tuwimowski „zakuty łeb” sądząc, że owe precjoza stanowią remedium na kłopoty dziewicy, czyni je przez to jeszcze bardziej żalonymi. Bohater nie chce, albo nie jest w stanie, udzielić nieszczęśnicy stosownej pomocy. Bawi nas jego niedzisiejsza świętoszkowatość, a także dworność i dbałość o zachowanie odpowiednich form:

Przepraszam, wszak jestem duchem,
Nie mogę służyć niestety
Potem ją ujął i rzucił do wody [...] (Tuwim 1982: 216)

⁸ Jak np. Tuhanówna w Mickiewiczowskiej *Świtezii*.

⁹ „Zwolennikiem teorii kontrastu był również psycholog duński Harold Höffding. Kontrast jest dla niego podstawą wszelkich form komizmu, a zatem istotą komizmu w ogóle. [...] Höffding wyłożył również bardziej rozwiniętą formułę komizmu: «Śmieszność polega na tym, że daliśmy się oszukać, otumanić, wplątać w złudzenie, ukołysać uczucie pewności lub trzymać w napięciu oczekiwania i wreszcie to wszystko naraz rozplywa się w nicości, albo też przerzuca się w coś sobie przeciwnego»” (Dziemidok 2011: 24).

Komizm *Ostatniej dziewicy* opiera się na niespodziankach fabularnych i zaskakującej poincie. Na skutek fatalnego zbiegu okoliczności, mimo starań bohaterów, sytuacja wraca do punktu wyjścia. Na tym schemacie opiera się większość fars (Bergson 1977: 121).

Wyczuwamy pewną niestosowność na poziomie języka¹⁰. Problemy dość przyziemne (choć tragiczne w skutkach, co także wywołuje efekt komiczny) są opisane w sposób podniosły tak, jak w poemacie heroikomicznym. Narrator jest ironistą. Kpi z bohaterów. Wyczuwalny jest dysonans między tym, co mówi, a tym, co myśli. Heroina porywa się na własne życie, bowiem stała się męczennicą — niezaspokojony popęd seksualny doprowadził ją do nerwicy. Heros woli wrzucić heroinę do wody, niż spróbować tej sytuacji zaradzić. Panna ginie w „kwiecie urody”. Mamy tu do czynienia z celowym błędem frazeologicznym. Poprawne wyrażenie brzmiałoby: „w kwiecie wieku”. Stereotypowo uważa się, że „w kwiecie wieku” są kobiety nieco młodsze. Nasza dziewica przekroczyła już nawet wiek balzakowski. „Idąc za głosem opinii publicznej, jako słup graniczny oddzielający młodość od niepodległości kobiecej stawiamy cyfrę lat trzydziestu, a w wyjątkowych razach czterdziestu” (Żeleński-Boy 1985: 432). Ponadto „kwiat” oznaczać może także dziewictwo. Bohaterka zginęła, ozdobiona kwiatem dziewictwa, którego tak bardzo chciała się pozbyć.

Nim narrator udzieli głosu samemu bohaterowi, antycypuje jego paranormalną naturę: „czuć, że jest duchem po pierwszym słowie”. Owo sformułowanie wydaje się być pozbawione sensu — duch jako istota niematerialna nie ma mocy oddziaływania na nasze zmysły. Abstrahując od tego w jakiej formie gość z zaświatów ukazał się opętanej chucią niedoszłej samobójczyni, należy zaznaczyć, że czasownik „czuć” sugerować może zapach jaki poczuła dziewica, gdy wypowiedział on pierwsze słowo. Jak przeczytać możemy w poradniku *Zwyczajne towarzyskie, podręcznik praktyczny dla pań i panów* Mieczysława Rościszewskiego z roku 1928: „węch grał w miłości znaczną, lubo zagadkową rolę...”¹¹.

Rycerz wygląda „godnie”, ale czy godnym jest mężczyzna podnoszący rękę na kobietę? Czy etos rycerski dopuszcza podniesienie czegokolwiek na damę w opresji? „Ponad kodeksem zwykłym mamy kodeks Boziewicza, przekreślający wszystko. Bo gdzie tam zwykłej kodeksinie równać się z tym nadkodeksem” (Żeleński-Boy 1985: 440). Pan Boziewicz, wedle słów Boya, za cel obrał sobie „klasyfikację honorową” całej ludzkości. Rycerza jako „zabytek rycerskości średnich wieków” uznaje się za człowieka honorowego. Zasady honorowe mówią: wszystko, co godzi w miłość własną drugiego człowieka należy uważać za obrazę.

¹⁰ Komiczna sprzeczność to także przewaga formy nad treścią (Dziemidok 2011: 27).

¹¹ Cytat z podręcznika Mieczysława Rościszewskiego przytaczam za felietonem Boya pt. *Współczesny „Dworzanin”* (Żeleński-Boy 1985: 439).

Rycerz obraził pannę nazywając ją „dziewicą czystą”. Panna z kolei znieważała rycerza, sugerując, że byłby on skłonny do niehonorowego zachowania i zbezczeszczenia niewinnej kobiety. Zarówno w tragicznej jak i komicznej wizji świata dostrzec możemy sprzeczności, jednakże tragedii właściwa jest hierarchia, moralizatorstwo i tradycja, natomiast komedia podważa sens afirmacji wszystkich tych wartości (Dziemidok 2011: 35–36). Cnota to odpowiednik męskiego honoru. Jednakże niedoszła samobójczyni buntuje się przeciw oficjalnie przyjętej etyce. Postawa bohaterki, dlatego że niezgodna z naszymi kulturowymi przyzwyczajeniami, wywołuje efekt humorystyczny. Jest „rozkoszowaniem się sprzecznością” (Dziemidok 2011: 36).

Julian Tuwim był znanym bibliofilem. Kolekcjonował śpiewnikowe białe kruk i ulotne druki muzyczne. „Rozsmakowywał się w polskiej pieśni i piosence [...] studiując szacowne zbiory Żegoty Paulego, Wacława z Oleska, Wójcickiego, Glogera, Schillera, czy Bystronia” (Ignaczak 2007: 254). Poezie znany był pierwszy polski szlagier — *Modlitwa dziewicy*¹² autorstwa Tekli Bądarzewskiej (lub jak podaje Zbigniew Adrjański: Bondarzewskiej)¹³. Bijąca rekordy popularności miniatura muzyczna to swego rodzaju panieńska litania, odmaiwiana w intencji rychłego zamążpójścia:

Boże! Daj męża! Daj męża!

Męża daj!

(Adrjański 2002: 360)

Bohaterka ballady nie ma tak wygórowanych życzeń — chce stracić cnotę bez przykrych konsekwencji (małżeństwo). Jest tak zdesperowana, że nie zależy jej, by usidlić złocistą zjawę. Skromnie, spuszczając oczęta, słowami parodystycznej modlitwy prosi: „żebym już raz była tknięta!”.

Wiślana nimfa wstydzi się swojego pożądanego, choć już od dawna dziewczęciem nie jest. Nie robi jednak nic, by pozbyć się stygmatu czystości, który tak jej ciąży. Czeka na cud, ponieważ najprawdopodobniej tylko cud może tu pomóc.

¹² Tuwim zacytował ten utwór *in crudo* w szkicu powstałym z okazji uroczystego odsłonięcia pomnika Fryderyka Chopina w Łazienkach (Zimińska-Sygietyńska 1985: 87). *Cokolwiek Chopina* (por. Tuwim 2002: 129–133) w wykonaniu Adolfa Dymusy i Miry Zimińskiej miało swoją premierę w teatrze Qui Pro Quo 16 listopada 1926 roku.

¹³ „Wreszcie na zakończenie recitalu następowała *Modlitwa dziewicy*, z furią wykonywana przez pannę Teklę Bondarzewską, która zresztą ustanawiając wydawnicze rekordy tą naiwną i śmieszną kompozycją w wielu krajach świata, zmarła jako młoda mężatka w roku 1860”. Bądarzewska, kompozytorka piosenek salonowych, dzięki *Modlitwie dziewicy* pobiła prawdziwy wydawniczy rekord. Kompozycja była popularna w wielu krajach, a jej tekst tłumaczony na języki obce (Adrjański 2002: 360). W 2012 roku, dzięki staraniom Towarzystwa Przyjaciół Warszawy, powstał album *Zapomniany dźwięk* z muzyką kompozytorki, w wykonaniu Marii Pomianowskiej i Pawła Betleya.

Skończyła czterdzieści lat i brak jej doświadczeń na miłosnym polu. Chce się zabić. Przeistoczyła się bowiem w najbardziej żalosalną formę egzystencji. Mówiąc wprost, stała się... „starą panną”.

Ale jaki sens miało życie „starej panny”, tego mieszczańskiego produktu kultury XIX w.? — pyta Boy-Żeleński — Odebrać kobiecie naturalny cel życia, nie dać jej nic w zamian, uczynić ją [...] piątym kołem u wozu rodziny, skazać ją na „cnotę” i zarazem tę cnotę ośmieszyć, skazać ją na nieuchronną deformację psychiczną i fizyczną i kazać jej się obnosić z tym wszystkim wśród ludzi! Inkwizycja wydaje mi się mniej potworną niż instytucja „starej panny”, taka, jaka dziś jest niemal mitem, ale której tyle widziałem jeszcze tragicznych egzemplarzy. (Żeleński-Boy 1985: 380)

Komedia to paradoksalnie tragedia, która wzbudza radość¹⁴. W kulturze utrwalił się określony obraz „starej panny”. Przypomnijmy sobie marzącą o podróżach i wielkiej miłości, noszącą mizerny, sztuczny warkoczyk towarzyszkę pani Korczyńskiej — Terenię, bohaterkę *Nad Niemnem*¹⁵, godną politowania bowarystkę, ofiarę tanich francuskich romansów, które wpłynęły na jej wyobrażenie o miłości.

„Staropanieństwo” to przede wszystkim status społeczny. Strata szansy na wyjście za mąż niekoniecznie oznaczała przymusowy celibat, przed którym tak broni się nasza desperatka. Cytowany przeze mnie Tadeusz Boy-Żeleński próbował na łamach prasy przeprowadzić „rewolucję seksualną”. „Rozdźwięki między życiem płciowym a oficjalną etyką istniały zawsze — poza codziennymi katastrofami w życiu objawiały się one — w literaturze.” (Żeleński-Boy 1985: 365) Tuwim sugeruje, że „rewolucja seksualna” się dokonała.

BIBLIOGRAFIA

- Adrański Zbigniew.** 2002. *Złota księga pieśni polskich. Pieśni, gawędy, opowieści*. Wydanie 5. Warszawa: Dom Wydawniczy Bellona.
- Bergson Henri.** 1977. *Śmiech. Esej o komizmie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Dziemidok Bogdan.** 2011. *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Dziwiewoński Ryszard.** 2010. *Dodek Dymyza*. Łomianki: Wydawnictwo LTW.
- Ignaczak Lidia.** 2007. *Tuwimowski romans z piosenką*. W: Ratajska Krystyna i Cieślak Tomasz, red. *Julian Tuwim. biografia, twórczość, recepcja*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. S. 252–268.

¹⁴ Według Tadeusza Peipera śmieszność to „nieszczęście, które wzbudza radość” (B. Dziemidok 2011: 37).

¹⁵ W tej samej powieści możemy również odnaleźć przykład staropanieństwa, który jest zaprzeczeniem powszechnej opinii o bezużyteczności „tych tragicznych produktów XIX-wiecznej kultury”. Marta, która nie wyszła za mąż ze strachu przed mezaliansem i ciężką pracą, udowodniła, że nawet „stara panna” potrafi żyć mądrze, bez konieczności pasożytnictwa na łasce krewnych. Krzywdzący stereotyp przelamuje także postać stworzona przez Agathę Christie — detektyw-amator Panna Marple.

- Krukowski Kazimierz.** 1958. *Moja Warszawka*. Wydanie 2. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza.
- Michalski Dariusz.** 2007. *Powróćmy jak za dawnych lat... czyli krótka historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1900–1939)*. Warszawa: Iskry.
- Muecke Douglas Colin.** 2002. *Ironia. Podstawowe klasyfikacje*. W: *Ironia*. Red. Głowiński Michał. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria. S. 43–74.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich.** 2006. Red. Gazda Grzegorz i Tynecka-Makowska Słowinia. Kraków: Universitas.
- Słownik terminów literackich.** 1988. Red. Głowiński Michał i Sławiński Janusz. Wydanie 2. Wrocław: Ossolineum.
- Ściepiń Tomasz.** 2002. *Kabaret Juliana Tuwima*. W: Tuwim Julian. *Kabaretiana*. Warszawa: Czytelnik. S. 5–34.
- Tuwim Julian.** 1982. *Ostatnia dziewica*. W: Krukowski Kazimierz. *Mała antologia kabaretu*. Warszawa: Wydawnictwo Radia i Telewizji. S. 214–215.
- Tuwim Julian.** 2002. *Cokolwiek Chopina*. W: Julian. *Kabaretiana*. Warszawa: Czytelnik. S. 129–133.
- Zimińska-Sygietyńska Mira.** 1985. *Nie żyłam samotnie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Żeleński-Boy Tadeusz.** 1985. *Reflektorem w mrok*. Wydanie 4. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Katarzyna Smyczek

VARIATIONS ON JULIAN TUWIM'S CABARET CREATIONS

(summary)

The essay is an interpretation of Tuwim's cabaret song maintained in a street ballad style, *Ostatnia dziewica*, which was written for a Qui Pro Quo star Mira Zimińska. *Ostatnia dziewica* is a parody of the folk song *Za Ebru falą*, one of the most popular compositions of the 19th century. Tuwim's work is a witty comment on a literary and social image of spinsterhood. Although Tuwim considered his cabaret creation as a commercial and lowbrow product, he never abandoned the frivolous muse. Not only was this first "mass poet" the main author the Qui Pro Quo, he also provided songs, sketches and monologues (signed with one of his thirty three pseudonyms) to numerous *variété* theatres. He was a co-founder of the Pikador literary cabaret and collaborated with cabarets Bi-Ba-Bo, Miraż, Czarny Kot, Sfinks, Perskie Oko, Banda, Cyganeria, Stara Banda and Cyrulik Warszawski.

KEYWORDS

Tuwim Julian; cabaret; interwar period; parody

PORÓWNANIA I KONTEKSTY.
Z ZAGADNIEŃ KOMPARATYSTYKI

Marta Szymor-Rólczak

OD...CZYTANIE „ŚWIATA WEDŁUG T.S. SPIVETA” REIFA LARSENA CZĘŚĆ I: WYBRANE SZCZEGÓŁY ANATOMICZNE TEKSTU LIBERACKIEGO

SŁOWA KLUCZOWE

Reif Larsen; *Świat według T.S. Spiveta*; Zenon Fajfer; Katarzyna Bazarnik; Agnieszka Przybyszewska; liberatura; liberackość; materialność książki; intermedialność; intertekstualność

Liberatura — czym (nie) jest?

W tytule artykułu zawarte zostało celowe nawiązanie do artykułu Zenona Fajfera *Po czym odróżnić liberaturę¹ od literatury (wybrane szczegóły anatomiczne)* (Fajfer 2010: 81–84). Nawet pozornie nielogiczne użycie przez mnie wielokropka jest

Marta Szymor-Rólczak — dr, Katedra Edytorstwa, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: martaszymor@wp.pl

¹ Teoria liberatury stawia w centrum zainteresowania materialność książki jako fizycznego obiektu, skupia się na integralności formy zapisu z przekazywaną treścią.

Pojęcie po raz pierwszy pojawiło się w opublikowanym w 1999 r. w „Dekadzie Literackiej” esaju-manifeście Zenona Fajfera *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, zawierającym między innymi postulat wyodrębnienia osobnego rodzaju literackiego, nazwanego przez pisarza **liberaturą** (od łacińskiego *liber* — ‘książka’, ‘wolny’). Zagadnieniem tym zajęła się obszernie Agnieszka Przybyszewska w książce *Liberackość dzieła literackiego* (2015). Myśl Z. Fajfera rozwinęła Katarzyna Bazarnik, która, wychodząc od analizy twórczości Jamesa Joyce’a, podjęła próbę wskazania wyznaczników gatunkowych liberatury, a jej ujęcie okazało się zbieżne z prowadzonymi na Zachodzie badaniami nad ikoniznością dzieła literackiego, np. badania nad książką jako fizycznym obiektem Michela Butora; typologią przestrzeni w dziele literackim z wyróżnioną przestrzenią ikonizną (*iconic space*) Carla Darryla Malmgreana; koncepcją technotekstu Katherine Hayles czy teorią estetyki książkowości (*aesthetic of bookishness*) Jessiki Pressman.

Por. m.in.: Fajfer 1999: 8–9; 2001: 10–17; Bazarnik, red. 2002; Pressman 2009: 465–482; Hayles 2002.

tu znaczące — znak ten staje się furtką do liberackiego² odczytania, stanowiąc świadome figuratywne odwołanie do roli teorii liberatury w badaniach literaturoznawczych. Wydaje się bowiem, że taka optyka pozwoli na optymalne odczytanie powieści Reifa Larsena³.

Jak należy rozumieć termin „liberatura”? Powróćmy do mojego wyjaśnienia roli wielokropka występującego w tytule. Liberatura jest bowiem takim wielokropkiem — jest fragmentem pominiętym. Liberatura stanowi zaginione przed laty⁴ ogniwo łączące tekst dzieła z jego fizyczną formą; liberackość⁵ to kontekst, którego brakowało lub który nie był w pełni eksploatowany w wypowiedziach krytyczno-literackich, choć — w różnym zakresie i pod innymi nazwami — niekiedy pojawiał się w opisie bibliologicznym czy praktyce wydawniczej⁶.

² Termin Agnieszki Przybyszewskiej, która uważa sam koncept liberatury za słuszny, a przede wszystkim „użyteczny i wygodny”, jednak postuluje, by „odrzec go [...] z ządęcia i (zgubnej) ideologii” forsowanej przez Z. Fajfera. A. Przybyszewska proponuje, by „zamiast wskazywać «to jest liberatura» — mówić «to jest liberackie»”. Konstatuje, że to „właśnie liberackość (a nie liberatura) powinna być przez teoretyków i czytelników wskazywana”. Liberackość byłaby cechą „silniej lub słabiej ujawniającą się”, a zatem ocena dzieł uznanych za liberackie podlegałaby gradacji (Przybyszewska 2015: 55).

³ Wydaje się, że — zwłaszcza na polskim rynku wydawniczym — książka ta nie została w pełni doceniona. Odbiór czytelnicy osiągnął poziom zapewne poniżej oczekiwań wydawcy (Wydawnictwa Dolnośląskiego), o czym świadczą m.in. nieliczne recenzje. Przyczyn takiego stanu rzeczy upatrywałabym przede wszystkim w określeniu targetu, gdyż omawiana tu powieść *Świat według T.S. Spiveta* na polskim (i nie tylko) rynku wydawniczym została (z uwagi na *status quo* 12-letniego bohatera) zaklasyfikowana do działu literatura dla dzieci i młodzieży. Więcej na temat kryterium wieku w czytelnictwie pisałam w artykule: *Literatura w krótkich spodenkach... ale pod krawatem. O niemasowych wytworach rynku wydawniczego dla dzieci i młodzieży w kontekście problemów z określeniem adresata intencjonalnego* (Szymor-Rólcza, oddany do druku).

⁴ M. Butor, a za nim K. Bazarnik w poszukiwaniu historycznych źródeł refleksji liberackiej sięgają aż do średniowiecza z jego hieratyczną celebracją tworzenia ksiąg i obcowania z nimi (*exegi monumentum aere perennium*), odwołując się zarówno do postrzeganej wówczas „monumentalności”, rozumianej jako organiczny związek tekstu z tworzywem księgi, jak i uświadomianej integralności tekstu i obrazu realizowanej w ręcznie iluminowanych średniowiecznych bibliach; por. Bazarnik 2002: VI i 174.

⁵ W swoich rozważaniach najczęściej będę stosować, za Agnieszką Przybyszewską, przymiotnikową formę terminu.

⁶ Np. materialność, ikonizacja, współzależność formy i treści, makietowanie, książka artystyczna. Z. Fajfer postuluje redefiniowanie najczęściej stosowanego pojęcia „książki artystycznej”, wydzielając trzy obszary tej dziedziny: „1. Za typową książkę artystyczną proponuję uznać w pełni autorskie dzieło sztuki wizualnej bądź konceptualnej, wyrażone w formie książki lub w postaci nawiązującej do książkowej symboliki, pozbawione jednak istotnego komponentu literackiego. 2. Dzieła dotychczas definiowane jako książki artystyczne, a zawierające ów literacki (również w pełni autorski) komponent, proponuję uznać raczej za przejawy liberatury niż książki artystycznej. 3. Natomiast książek będących oryginalnymi edytorsko adaptacjami cudzych tekstów nie zaliczałbym do kategorii książki artystycznej, lecz do drukarstwa artystycznego i szeroko pojętej sztuki książki [podkr. Z.F.]” (Fajfer 2010: 140).

Dopiero pojawienie się terminu „liberatura” i dyskusja o charakterze teoretyczno-literackim nad postulatami Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik otworzyły na oścież drzwi do naukowej refleksji nad formą, „cielesnością” literatury (por. Fajfer 2010: 81–84).

Na początku [nie] było słowo...⁷

Świat według T.S. Spiveta na pozór jest książką jakich na półkach księgarń i bibliotek wiele. To powieść, zatem przyzwyczajenie czytelnicze podpowiada, że bez przeszkód zanurzymy się w świecie słów narracji. Jednakże Reif Larsen starannie zadbał o to, by przełamać schematyczny proces lektury. Zwyczajowo tekst dzieła rozpoczyna się na stronie piątej (przy zachowaniu tzw. czwórki tytułowej, tj. karty przedtytułowej i tytułowej, co dziś nawet w najtańszych wydaniach kieszonkowych jest standardem); w przypadku wydań bestsellerów lub powieści do tego miana pretendujących, opatrzonych mottami, dedykacjami czy notami recenzyjnymi, rozpoczynamy lekturę na stronicie dziewiątej. Tecumseha Sparrowa Spiveta poznajemy dopiero na stronicie trzynastej.

To dwunastoletni entuzjasta kartografii i nauk empirycznych, mieszkający na ranczu w stanie Montana wraz z rodzicami i starszą siostrą. Ojciec jest szablonowym kowbojem, ranczerem, nie wykazującym zrozumienia dla pasji naukowych żony i syna. Matka, konsekwentnie tytułowana przez T.S. „dr Clair” jest uczoną, specjalizującą się w entomologii. Jej pełne poświęcenie pracy naukowej okazuje się jednakże fikcją — zachowując pozory absorbującego poszukiwania (najpewniej nieistniejącego) gatunku żuka mnicha tygrysięgo, próbuje oswoić się z faktem, że jej obiecująca kariera (podobnie jak większości kobiet zaślubionych Spivetom) stanęła w miejscu. Zaś starsza siostra Gracie to typowa amerykańska nastolatka, ze skłonnością do wahań nastroju, marząca o wielkiej karierze aktorskiej z dala od rodzinnego rancza, które stanowi dla niej *locus horridus*. Jest jeszcze piąty bohater, obecny na niemal każdej stronicy tej powieści — to nieżyjący młodszy brat Layton, który zginął tragicznie. Okoliczności tej śmierci poznajemy stopniowo, okazuje się, że był to nieszczęśliwy wypadek, który miał miejsce w trakcie braterskiego eksperymentu naukowego — badania dźwięku wystrzałów różnych typów broni.

Wskutek działania przyjaciela i partnera matki, doktora Yorna, który prace T.S. Spiveta wysyłał do różnych czasopism i towarzystw naukowych, sławny Instytut Smithsona funduje genialnemu (choć — o czym grono naukowe nie wie — nieletniemu) kartografowi stypendium, a laureat zostaje poproszony o wygłoszenie mowy w trakcie uroczystej gali. Chłopiec postanawia skorzystać

⁷ J 1,1 — uzup. M.S.R.

z życiowej szansy i wyruszyć w samotną podróż do Waszyngtonu, tym bardziej, że w domu rodzinnym czuje się nierozumiany, niekochany i obwiniany o śmierć brata. W trakcie podróży z Zachodu na Wschód ma miejsce mentalna podróż bohatera do korzeni własnej rodziny (za sprawą lektury jednego z notesów matki). A utopijnie projektowany w młodym umyśle świat idei, jakim jawi się bohaterowi Wschód, a szczególnie otoczenie i środowisko Instytutu Smithsona, ostatecznie staje się źródłem zawodu.

Jednakże zanim do początku tej historii dotrzemy, może minąć... wiele godzin. Jak to możliwe? Na skrzydełku okładki znajdujemy intrygujący cytat⁸, roztaczający przed czytelnikiem wizję niezwyklego wnętrza pokoju bohatera — tu książki i notesy podbiły trzy strony świata, oddały pole jedynie na południu, chwilowo zadawalając się okupacją podłogi. Pod notką dopisek „Odwiedź www.tsspivet.com”.

Otwieramy zatem witrynę, która jest w pełni interaktywną platformą służącą tyleż samo wydawniczymu marketingowi, co nauce i zabawie. Utrzymana w konwencji ekspozycji zbiorów bohatera w Instytucie Smithsona, koresponduje z umieszczonym na okładce książki zdjęciem gabloty wystawienniczej, zawierającej ważne dla konstrukcji powieści artefakty. O tym, że ilustracja okładkowa przedstawia zrealizowaną, a nie potencjalną ekspozycję, dowiadujemy się dopiero studiując informacje ukryte w gąszczu hiperłączy strony, stanowiące rodzaj nieopublikowanego w wydaniu książkowym epilogu, sama bowiem konstrukcja zakończenia powieści sugeruje, że do współpracy bohatera z instytutem nie doszło.

Strona wita odwiedzających animacjami typu *work in progress* powstawania konturowej mapy Stanów Zjednoczonych z zaznaczeniem wododziału, czyli naturalnej granicy zlewisk Atlantyku i Pacyfiku oraz ryciny przedstawiającej pokój młodego kartografa. Najbardziej interesującą spośród podstron jest ta zatytułowana „Book”, ale i pozostałe skrywają ważne dane: „Buy the Book”, „Book Tour”, „The Author”, „Press”, „Credits”. By wyświetlić kolejne informacje, musimy nauczyć się obsługiwać wirtualną maszynę rodem z Dzikiego Zachodu: przekreślić korbkę, pociągnąć linkę, poruszyć koła zębate. Strona została zbudowana na bazie różnorodnych plików: graficzno-typograficznych, audio i wideo.

Powróćmy do dwunastu stron poprzedzających tekst główny. Po klasycznej stronie przedtytułowej pojawia się dodatkowa niestandardowa rozkładówka, rozdzielająca blok kart tytułowych, przyjmujących tym samym postać „szóstki”, a nie czwórki tytułowej. Grafika umieszczona na rozkładówce stron 2–3 imituje

⁸ Ponadto na drugim skrzydełku okładki znalazła się krótka notka o autorze i dwa fragmenty recenzji, zaś na czwartej stronie okładki tzw. *blurb*, czyli notka reklamowa. Por. Stępień 2002: 502–510.

okładkę starego zeszytu, o nadrukowanym charakterystycznym geometrycznym wzorze, z wyraźnymi uszkodzeniami sugestywnie oddającymi wpływ czasu i intensywność użytkowania notesu, z zamazaną farbą okienkiem opisowym i doklejoną za pomocą taśmy klejącej karteczką, na której odręcznie zapisano: „GORĄCA LINIA WŁÓCZĘGÓW 308.535.1598”. Ta mityczna infolinia pojawiająca się jeszcze na stronie 367 (w oryginale s. 359), ma pomagać włóczęgom znaleźć drogę. Numer ten, jak zapewnia Geof Huth, autor bloga *dbqp: visualizing poetics*⁹, rzeczywiście istnieje (z prefiksem kraju — 1), a po połączeniu z nim słyszymy nagranie automatu zgłoszeniowego: „Mężczyzna: Hobo Hotline. Zostaw wiadomość. Kobieta: Proszę zostawić wiadomość po sygnale. Kiedy skończysz, naciśnij krzyżyk.”

Układ stron 7–12 jest wypadkową zaplanowanej zawartości i zastosowania zasad sztuki edytorskiej: karta zawierająca dedykację jest wakatowa na stronie verso, zaś utworzenie rozkładowej stronicy tytułowej dla pierwszej części powieści wywołało potrzebę zadrukowania poprzedzającej strony recto — umieszczono na niej zatem różę wiatrów. Właściwa strona przytytułowa zawiera graficznie opracowane motto pochodzące z powieści Hermana Melville’a *Moby Dick* „Tego miejsca nie ma na mapie, tak jak niczego, co prawdziwe”.

Na uwagę zasługuje koncepcja układu stron tytułowej i redakcyjnej. Poza standardowymi informacjami znalazły się tu bowiem dwa elementy dodatkowe. Oba pełnią tę samą funkcję spisu treści, ukrytego tu pod postacią mapy (strona tytułowa) i glosarycznego (co zostało podkreślone kolorem i krojem czcionki), przestrzennie ukształtowanego wyliczenia (strona redakcyjna). Zakamuflowana forma zapisu wynika z podwójnie motywowanej potrzeby ich ukrycia: 1) jeśli już spis treści pojawia się w beletryście, to zwykle zamyka tom; 2) spis treści byłby elementem niehomogenicznym w zeszycie pełnym notatek spisywanych na gorąco. Znajdujący się w tle tytułu kontur mapy przekształcony został w info-grafikę prezentującą trasę pokonaną przez bohatera. Zaznaczono na niej pogrupowane zgodnie ze strukturą powieści (trzy części: *Zachód*, *Przeprawa*, *Wschód*) miejsca, w których rozgrywały się wydarzenia przedstawione w poszczególnych rozdziałach. Dwa rozdziały nie mają przyporządkowanych współrzędnych geograficznych i zostały opatrzone znakami zapytania. Rozdział 9, jest oniryczny, metafizyczny, o zabarwieniu *science fiction*, a miejsce, w którym rozgrywają się opisane w nim sytuacje sam bohater nazywa tunelem czasoprzestrzennym Środ-

⁹ Geof Huth (ur. 1960) jest artystą i archiwistą, aktywnym mikrowydawcą, blogerem, którego pasją są wizualne, koncepcyjne i minimalistyczne formy literackie, eksperymenty językowe, poezja, proza, komiksy i inne dzieła artystyczne. Cytowana treść nagrania z automatu zgłoszeniowego Hobo Hotline pochodzi z postu *The Various Metaphysical and Esthetic Cartographies of Life* (Huth 2009; tłum. M.S.R.).

kowego Zachodu. Natomiast rozdziału 15. nie ma w książce. Jednak pojawienie się jego numeru nie jest błędem ani też przypadkiem — jest wyraźną sugestią i zachętą do poszukiwań owego epilogu, odnalezionego w innym już medium. W sferze zaś interpretacyjnej jest metaforą dalszych nieodgadnionych losów bohatera stojącego na rozdrożu pomiędzy dwoma największymi pragnieniami życia: karierą naukową na Wschodzie i miłością rodziny na Zachodzie. 27 punktów liczy spis rzeczy, o których mowa w książce, wkomponowany na stronie redakcyjnej, a każda z nich została opatrzona dopiskiem „fikcja literacka”.

Pierwszy kontakt z książką

Bohater *Świata według T.S. Spiveta* pomimo (a może raczej właśnie — z powodu) swej zaskakującej dwunastoletniej dojrzałości i ponadprzeciętnie rozwiniętych kompetencji analitycznych, w końcowym fragmencie powieści zmuszony jest „znać otaczający świat za zagadkę”. W podobnej sytuacji znajduje się czytelnik, zarówno na wstępie lektury, jak i po jej zakończeniu. Trzymając w ręku ten niemalże czterystustronicowy tom o nietypowym formacie staje przed pierwszym dylematem: czy klasyczny linearny sposób lektury będzie w tym przypadku najwłaściwszy? Czym zatem jeszcze wyróżnia się ta pozycja książkowa i na jakiej podstawie została podjęta próba włączenia jej w krąg teorii liberatury?

Przewymiarowany blok książki ma po obcięciu proporcje zbliżone do amerykańskiego formatu „government letter”¹⁰, stosowanego w popularnych kołonotatnikach. Z takich właśnie notesów korzysta T.S. Spivet, o czym mowa już w drugim akapicie: „[Gracie] obierała kukurydzę, a ja — na stronie jednego z moich **kołonotatników** — rysowałem schematyczną mapę pokazującą, w jaki sposób obiera ona kukurydzę” (s. 13). Rozmiar stronic oraz stosowana w składzie powiększona interlinia (imitująca poligraficzne liniowanie zeszytu) tworzą iluzję obcowania z notatkami młodego bohatera powieści; dwułamowa makieta, której asymetryczny łam zewnętrzny pozostaje zarezerwowany dla notek i rycin o charakterze dygresyjno-glosarycznym, z jednej strony nasuwa wyraźne skojarzenie z notatnikami Leonarda DaVinci, z drugiej — stanowi realizację zgodną z zasadami sztuki edytorskiej¹¹. O zgodności tego sposobu odczytania aluzji zawartej w formacie i projekcie makiety, czyli materialnej formie książki, z zamy-

¹⁰ Jego wymiary to 8 × 10½ cala; nazwę swą zawdzięcza decyzji sekretarza handlu USA Herberta Hoovera (1874–1964) o powszechnym zastosowaniu tego formatu papieru w korespondencji instytucji rządowych.

¹¹ Na temat projektowania stronicy, a w szczególności proporcji marginesów i stosunku ich wielkości do formatu strony i geometrii kolumny, pojmowanego jako wyznaczanie kierunku i wytyczanie ścieżek dla „spacerującego” po kartach kodeksu czytelnika pisał Bringhurst 2008: 157–194; por. też m.in.: Malinowska, Syta 1977. O kompozycji marginaliów (zwłaszcza

słēm autorskim zaświadczać kolejne nietypowe jej elementy. Pierwszy z nich to opisana powyżej dodatkowa niestandardowa rozkładówka imitująca okładkę starego zeszytu. Natomiast grafika zajmująca dwie ostatnie pełne rozkładówki (niepaginowane stronicie 388–391) to — patrząc powierzchownie — charakterystyczna zawartość końcowych kart uczniowskich zeszytów — pewnego rodzaju „szkicownik”. Zeszyt T.S. Spiveta, bo tym chce autor powieści uczynić swą książkę, zawiera bardzo efektowny szkic, częściowo utrzymany w technice zwanej z ang. *doodles* (‘gryzmołki’), jednakże z całą pewnością przedstawiającą kolejną niezwykłą mapę (bezpośrednio wskazują na to przekształcona graficznie róża wiatrów i rycina kompasu) — mapę sekwencji zdarzeń fabularnych powieści *Moby Dick* Hermana Melville’a. O próbach tworzenia map Moby Dicka wspomina T.S. w jednej z notatek na marginesie (s. 346). To tylko jedno z miejsc, gdzie pozostawiony lub ukryty (w zależności od literaturoznawczej dojrzałości i dociekliwości czytelnika) został klucz interpretacyjny dla tego dzieła. Szkic ten zawiera bowiem numery od 1 do 10 oraz zastosowany jako klamra kompozycyjna ukryty podpis „wszystko jest fikcją”, powracający w tej książce jak refren. Co te numery oznaczają? Oto jedna z wielu gier Reifa Larsena z czytelnikiem¹². Odpowiedzi może być wiele, moja brzmi: to mapa sekwencji zdarzeń zbieżnych dla losów głównych bohaterów obu powieści. Końcowa liczba 10 oznacza w tym przypadku dziesiąty rozdział *Świata według T.S. Spiveta*, w którym bohater, otarłszy się o śmierć, znajduje ratunek, podobnie jak Izmael, bohater i narrator *Moby Dicka* — jedyny ocalały z katastrofy Pequoda.

Na dwóch trzech stron tej książki znajdujemy różnorodne marginalia: mapy¹³, schematy, diagramy, rysunki, analizy najprostszyc zjawisk występujących w dziecięcym świecie bohatera, przebliski wspomnień, enumeracje, komentarze, a nawet bazgroły. Wszystkie te elementy są wyraźnie graficznie i typograficznie wyróżnione, w większości przestrzennie umieszczone poza kolumną tekstową, jednakże przenikają się z narracją i uzupełniają jej treść, a nie tylko ilustrują. Zarazem opatrzone formułami tytułowymi zredagowanymi językiem naukowym, stają się odrębnymi obiektami akademickimi, dowodami empirycznymi — *The Selected Works of T.S. Spivet*, taki bowiem tytuł nosi powieść w oryginale [podkr. M.S.R.].

notek) w ujęciu historycznym i z praktycznymi wskazówkami dla współczesnych projektantów por. Tomaszewski 2008.

¹² Interpretację *Świata według T.S. Spiveta* z zastosowaniem pojęciowego aparatu tekstu jako gry przedstawiam w artykule *Od... czytanie „Świata według T.S. Spiveta” Reifa Larsena. Część II: punkty węzłowe dwóch perspektyw interpretacyjnych — liberackiej oraz koncepcji świata jako gry* (oddane do druku w „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2016).

¹³ W powieści pojęcie „mapa” ma szersze znaczenie, niż to, które jest powszechnie znane. Mapy T.S. mają swe źródło w takich jednostkach typologicznych jak: *cartographic allegory*, *cartographic diagrams*, *allegorical map*, mapa mentalna, mapa relacji, mapa behawioralna i in.

Dodajmy, że mamy tu zatem ciekawy przykład szkodliwości działań wydawcy przekładu — głęboką ingerencję w kształt dzieła — i dowód na niewystarczającą ochronę tekstu autorskiego. Powieść ukazała się w niemal każdym zakątku globu, zachowując w każdej z edycji tę samą szatę graficzną (z ewentualnymi drobnymi odstępstwami). Jej oryginalny tytuł ('Prace wybrane...') nawiązuje (o czym świadczą materiały zamieszczone w witrynie internetowej) do napisanej wierszem powieści Michaela Ondaatje *The Collected Works of Billy the Kid: Left-Handed Poems*, opublikowanej w 1970 roku. Oryginalny tytuł kieruje zatem wyobraźnię czytelnika ku preriom Dzikiego Zachodu, gdzie po latach rodzi się mały kartograficzny geniusz, syn prawdziwego kowboja. Polski czytelnik zapewne nie zna tej pozycji. Ale nie jest to motywacja wystarczająca do sprowadzania go przez wydawcę na intertekstualne manowce poprzez manipulowanie treścią i formą dzieła. Polska wersja tytułu aż nazbyt wyraźnie kojarzy się z głośnym dziełem Johna Irvinga *Świat według Garpa*, ale odniesienie to nie znajduje przekonujących przesłanek wewnątrz tekstu. Co jednak ważniejsze dla opisu liberackiego charakteru książki R. Larsena, polskiej wersji tytułu brakuje wewnętrznej treściowej koherencji z zewnętrzną formą — utracona została korelacja z projektem okładki, czy — szerzej — z wizją multimedialnej ekspozycji wytworów genialnego umysłu bohatera.

Wśród glosatorskich dopisków znalazło się przeszło 30 map „właściwych”, tyleż samo marginaliów wyłącznie tekstowych, 7 zdjęć oraz około 200 notatek łączących treść z ryciną, w formie diagramu, szkicu, wykresu i tym podobnych¹⁴. Dodajmy, że nie wszystkie przygotowane grafiki zostały włączone do wydania, część została wykorzystana na stronie internetowej. Wśród fascynujących realizacji dziecięcej percepcji świata znajdziemy m.in.: *Wododział kontynentalny jako fraktal* (s. 16), *Koncentracja śmieci w Chicago* (s. 261), *Tabela kroków T.S.-a* (s. 103), *Pociąg towarowy jako kanapka dźwiękowa* (s. 108), *Gracie i ja gramy w kocią kołyskę (wraz z mapą ruchów, które można wyprowadzić z tego punktu wyjścia)* (s. 125), *Mapa Dakoty Północnej z zaznaczonymi ekoregionami, wodami powierzchniowymi i położeniem dwudziestu sześciu tamtejszych Mc Donaldsów* (s. 143), *Sprężystość pamięci* (s. 150).

¹⁴ Wielotematyczność, sposób wykonania, a także geneza i rola tych notatek (które są ściśle związane z pragnieniem małego kartografa, by zobrazować, opisać cały otaczający go świat) prowadzą na myśl 18 kieszonkowych dzienników podróży Meriwethera Lewisa i Williama Clarka, dowódców ekspedycji, która mając na celu jak najdokładniejsze zbadanie kolonizowanego amerykańskiego lądu, w latach 1804–1806 przemierzała kontynent na zachód, aż do wybrzeży Pacyfiku. Badacze ci byli dla T.S.-a niekwestionowanymi autorytetami, o czym dowiadujemy się z notki na skrzydełku okładki i z pierwszych akapitów — gdy bohater opisuje swój pokój, w którym centralne miejsce zajmuje dywan z podobiznami tych dwóch podróżników.

Szereg zastosowanych w książce R. Larsena zabiegów formalnych pełni funkcję imitacyjną, ma na celu uprawdopodobnienie, stworzenie iluzji realnego obcowania z notatkami genialnego, tak bardzo odmiennie patrzącego na świat dwunastolatka. Jednocześnie niemal obsesyjnie, także w bardzo nietypowych miejscach (jak np. strona redakcyjna), R. Larsen podkreśla, że wszystko, co znalazło się na prawie czterystu stronach powieści jest fikcją literacką.

Iłość, szczegółowość, precyzja, a niekiedy nawet stopień wyczulowania prac bohatera tworzą wyraźne kontrastowe tło dla niezwykle dojrzałych jak na dwunastolatka refleksji nad sensem i celowością jego pracy kartograficznej, które pojawiają się w ostatnim etapie podróży. T.S. podaje powód, dla którego zajął się tworzeniem map: „chciałem nieznaną przywrócić temu co znane” (s. 352), by chwilę później dojść do wniosku, że „kartografia jest bezużyteczna”, bowiem „żadne prawdy na mapie nie są prawdziwymi prawdami” (s. 359). Kolejne wyznaczenie dotyczy najgłębszych, słabo uświadamianych predyspozycji psychologicznych, kondycji dziecka dorastającego w środowisku, którego siłą napędową było wyparcie na równi z obsesyjnością: „Znalazłem dla siebie robotę bez perspektyw. Myślę, że o tym wiedziałem, i właśnie ten brak perspektyw sprawił, że była ona tak atrakcyjna. Gdzieś na dnie serca cieszyłem się z tego, że jestem skazany na porażkę.” (s. 359). W ostatnich akapitach powieści bohater doznaje ulgi, jego rozterki tracą znaczenie, gdy wraz z ojcem, uprzednio zapewniony o uczuciu matki, przemierza „ręka w rękę” bezkresne tunele podziemnego świata „którego nie ma na mapie” (s. 382). Kartograficzny geniusz chłopca okazuje się swoistym substytutem, wzruszającą formą zwrócenia na siebie uwagi rodziców, zasłużenia na ich uznanie przez dziecko, które czuje się nierozumiane, odrzucone, niekochane; jego pasja nosi pewne znamiona zachowań obsesyjno-kompulsywnych — ujawnionych poprzez świadome nagromadzenie materiału marginaliów, których ilość balansuje na granicy akceptowalności dla przeciętnego czytelnika. A zatem aspekty graficzny i koncepcyjny stały się tu „nośnikiem treści w stopniu nie mniejszym niż słowa” (Bazarnik 2002: X).

To właśnie owe dygresyjne komentarze, retrospekcje, mapy i rysunki stają się źródłem zarówno entuzjastycznych, jak i krytycznych recenzji¹⁵; admiracji, jak i zdeprimowania czytelników. Jak wyjaśnić istnienie tak rozbieżnych ocen i odbioru powieści? Tu w sukurs przychodzi teoria liberatury.

¹⁵ Por. np. Bellafante 2009. Zaznaczyć trzeba, że i sama konstrukcja fabularna spotkała się zarówno z entuzjastycznymi recenzjami (m.in. poczytnego pisarza Stephena Kinga), jak i z głosami krytyki. Zarzucano R. Larsenowi, że jest to książka bardzo nierówna, najniżej oceniano jej trzecią część, która — w rzeczy samej — tempem fabuły, nastrojem, stylem, kreacją świata przedstawionego wyraźnie różni się od reszty powieści. Por. np. King 2009; Charles 2009.

Już w 1963 roku Michel Butor¹⁶ zachęcał autorów do odważnego sięgania po nietypowe środki wyrazu i układy tekstu. Zdiagnozował przyczynę asekuracyjnej postawy literatów w tym względzie — lęk przed niezrozumieniem i odrzuceniem ze strony konserwatywnych czytelników, przyzwyczajonych do linearnego układu tekstu¹⁷. Przekonująco argumentował bezprzedmiotowość tych obaw istnieniem szeregu wydawnictw o rozmaitych organizacjach przestrzennych — gazet, podręczników szkolnych, encyklopedii i innych wydawnictw naukowych. Rozumiał, że największą przeszkodą dla popularyzacji nowych metod formatowania książki nie jest przyzwyczajenie odbiorców do jednej techniki czytania, a utrwalona mentalna typologia wytworów druku. Należało zatem sprawić, by czytelnicy, którzy dotąd nie kojarzyli przestrzennych relacji tekstu z literaturą „wysoką”, przekonali się do bardziej „ekscentrycznych” rozwiązań.

Okazuje się jednak, że po przeszło pół wieku dylematy M. Butora są wciąż częściowo aktualne, o czym świadczą sygnalizowane przez krytyków i czytelników objawy znużenia, zmęczenia, gubienia wątku. A może trzeba przyjąć, że *Świat według T.S. Spiveta* jest powieścią wymagającą, którą powinno się sprzedawać wraz z kuponem na „kurs wolnego czytania”. Jest to bowiem też książka, która odsłania swe wnętrza wprost proporcjonalnie do zaangażowania czytelnika. Dużym nieporozumieniem było — moim zdaniem — zaklasyfikowanie powieści R. Larsona do katalogu literatury młodzieżowej. Nie mam tu zamiaru wprowadzać purytańskiej cenzury powieści z uwagi na jej treść czy formę, ani też dolnej cezurę wiekowej. Wręcz przeciwnie, raczej postulowałabym nieoznaczanie targetu wiekowego. Powieść R. Larsona jest bowiem jedną z tych książek, do których czytelnik dojrzewa, a w każdym kolejnym cyklu lektury jest w stanie znaleźć w niej nowe treści i czerpać z niej więcej satysfakcji.

To książka, którą można (a może nawet powinno się) czytać z otwartym atlasem świata, encyklopedią, słownikiem, a nawet lupą. T.S. Spivet jest nadpobudliwym intelektualnie obserwatorem świata, wciąż poszukującym, prowadzącym empiryczne badania, planującym i konstruującym (np. ręcznej roboty wykrywacz kłamstw, którym poraził siostrę). Nie odnajduje się zupełnie w sytuacji monotonii wywołanej zamknięciem na ograniczonej przestrzeni bez dostępu do nowych bodźców — jak wtedy, gdy znużony podróżą w winnebagu na platformie pociągu towarowego ma wrażenie, że wpada w tunel czasoprzestrzenny. Pozornie chaotyczna konstrukcja książki jest więc nie tylko efektem działań imitacyjnych autora, jest także zaproszeniem do uczestniczenia w tworzeniu (przez odtwarzanie

¹⁶ Koncepcję autora omawiam za: Bazarnik 2002: 176–177.

¹⁷ Z. Fajfer oskarża o inercję i siłę przyzwyczajania samych literatów (Fajfer 1999).

w procesie lektury¹⁸) „prac wybranych” bohatera, a więc kolejnym elementem interaktywnym, grą. Nie ma przy tym jednego sposobu czytania książki R. Larsena. Elementy wplecione w tekst mogą być percypowane w trojaki sposób: 1) autonomicznie przed lekturą tekstu głównego; 2) autonomicznie po lekturze tekstu; 3) zgodnie z sugestią wskazaną graficznie (za pomocą strzałek), jako wplecione w tekst. Czytelnik może również marginalia (w części raczej niż całości) pominąć. Niekiedy funkcję znaczących marginaliów pełni niezadrukowany, choć graficznie wyodrębniony strzałkami kierunkowymi, fragment przestrzeni stronicy¹⁹.

Pojęcie „gry słowno-literowej” pojawia się w opracowaniach poświęconych teorii liberatury w odniesieniu do takich słownych form przestrzennych jak akrostychy, mezostychy (por. Przybyszewska 2015: 26). W książce R. Larsena mamy jeszcze inne zabiegi związane z formą: słowa i litery ukryte wewnątrz rycin²⁰, stanowiące zagadkę, grę dla uważnego i aktywnego czytelnika. Bohater aż dwukrotnie na kartach powieści wspomina o tym, że po śmierci Laytona ukrywał jego imię w każdej z kreślonych przez siebie map i innych prac (np. s. 21, 66). Podjęcie aktywności polegającej na sprawdzeniu prawdziwości tych zapisów jest równoznaczne z porzuceniem linearnego odczytu na rzecz czytania liberackiego — „symultanicznego i wielopoziomowego” (Fajfer 1999). Poszukiwanie ukrytego w rycinach imienia może przyjąć formę autonomicznego procesu poznawczego, który zachodzi skokowo, przypomina raczej obcowanie z hiper tekstem (przejście do kolejnej ryciny, akcja), a nawet może wymagać użycia dodatkowych narzędzi (np. szkła powiększającego).

Okazuje się zatem, że powieść R. Larsena to nie tylko książka o nietypowej, efektownej szacie graficznej i poligon doświadczeń typograficznych — to całe multimedialne przedsięwzięcie. To nie tylko drukowana książka, ale i jej wersja elektroniczna²¹.

¹⁸ A zatem użytecznym terminem do pogłębionej analizy dzieła byłby postulowany przez Z. Fajfera „czas lektury/czytania” (Fajfer 1999).

¹⁹ Pusta niezadrukowana płaszczyzna stronicy może np. imitować rozdroża (s. 37), stanowić odpowiedź na wewnętrzne rozterki bohatera (s. 295), ilustrować ciszę amerykańskiego miasta w weekend (s. 352).

²⁰ Por. np. rycinę *Nanoszenie słów na mapę skrzydeł cykady* (s. 48).

²¹ Tak R. Larsen opowiadał o pracy nad elektroniczną wersją tekstu na iPad-a: „Considered template platforms that embrace the DNA of the screen are important and will most certainly handle the bulk of online content but in some ways I am most interested in the custom-made, bespoke story spaces that are designed for a single work. I tried to create one such space in the iPad version of my first novel *The Selected Works of T.S. Spivet*. Along with web genius Jeff Rabb [...], we were intent on creating a bounded world that utilized a boundless screen. We were always conscious of designing for a touchscreen and how that point of contact might enable a certain intimacy to develop between the reader and the text. The interface allowed for formal innovation. The reader could smoothly navigate through overlapping windows by flicking, stroking, resizing

Powód, dla którego nie traktuję *Świata według T.S. Spiveta* wyłącznie jako prozy zamkniętej w kształcie efektownego layoutu i upominam się o postrzeganie tej książki przez pryzmat teorii liberatury, został wyrażony *explicite* na kartach zawierających podziękowanie autora oraz na stronie redakcyjnej²² wydania. „I wreszcie — chyba największe — podziękowania [pisze R. Larsen, podpisany zdrobieniem Gasho — uzup. M.S.R.] dla Bena Gibsona, który tak niezmiernie pracowano nad tym dziełem i nadał mu piękny wygląd pomimo **mojego wiecznego czepiania się**”. Autor przyznał ponadto w jednym z wywiadów, że pierwotnym założeniem była tradycyjna książka ze zwartym blokiem tekstowym opatrzonym licznymi przypisami, dopiero w trakcie prac „odkrył marginesy jako plac zabaw umysłu T.S.-a”:

Every decision I made in the book really came out of the character or the story. It wasn't like I set out to write a book with intense marginalia. It was more that I had stumbled across the voice of the character. Originally it was in footnote form, but that felt a little bit intrusive in this particular story. Given that T.S. is a mapmaker, I think he would think of the cartography of the page. I had written the book all the way through and had very little illustration. I had this vague idea in my mind that it would be a field guide but I didn't know how it would manifest itself. It wasn't until I got through a complete draft of the book that **I discovered the margins as a playground of T.S.'s mind**. That was a breakthrough (Filgate 2009).

To właśnie status Reifa Larsena jako twórcy „totalnego”, czyli autora tekstu, aktywnego współautora niemal wszystkich rycin zawartych na marginesach *Świata...* oraz wiedza na temat jego ścisłej współpracy z projektantem uprawniają — w mojej ocenie — do użycia w odniesieniu do tejże książki pojęciowej aparatury liberackości. W ujęciu Z. Fajfera i K. Bazarnik R. Larsen jest liberatem, gdyż jest autorem „nie tylko samego tekstu, ale właśnie książki”, przy czym „kwestia osobistego, bezpośredniego udziału pisarza w procesie fizycznej produkcji woluminu (obojętnie jakiego kształtu) nie ma większego znaczenia” (Fajfer 2010: 137), autor bowiem nie musiał wykonać całego dzieła własnoręcznie (Bazarnik 2005: 24). Dodajmy jeszcze, że R. Larsen jest aktywnym obserwatorem rynku wydawniczego i recenzentem „edycji wizualnych”, w tym także

with two fingertips. We wanted the reader to feel the storyteller's curation at work, but we also wanted **to allow a certain freedom of exploration**. It was one of the more difficult narrative experiments I've ever done and again, I think the project ultimately suffered because we were still porting a novel originally written for the page to the touchscreen.” (Larsen 2014, podkr. M.S.R.). Zaznaczony fragment świadczy o dużej świadomości R. Larsena w zakresie nośności znaczenia przez formę i medium.

²² Ilustracje na str. 13, 114, 179, 278, 351 Martie Holmer i Ben Gibson **na podstawie oryginalnych rysunków autora** [...] Pozostałe ilustracje Ben Gibson i **Reif Larsen** [podkr. — M.S.R.] (Larsen 2009: 6).

książek, które moglibyśmy nazwać liberackimi, na przykład Jonathana Safrana Foera, *Tree of Codes* (por. Larsen 2014), praca zbiorowa *Where You Are* czy Petera Turchi, *Roads Not Taken*.

Podsumowanie

Świat według T.S. Spiveta realizuje wiele założeń teorii liberatury²³:

1. Tekst i materialna forma książki tworzą organiczną całość, a wszelkie elementy, w tym również niewerbalne, są tutaj nośnikami znaczenia. Znacząca jest fizyczna przestrzeń i konstrukcja książki, jej kształt, format, układ typograficzny, wielkość, krój i kolor pisma, niezadrukowana powierzchnia kartki, zintegrowany z tekstem rysunek czy fotografia. Do elementów znaczących zaliczymy więc między innymi format imitujący kształt i wymiary amerykańskiego popularnego kołonotatnika; powiększoną interlinię naśladującą poligraficzne liniowanie; wielotematyczne marginalia przypominające zawartość notatników Leonarda DaVinci; niewielki rozmiar fontu — oddający charakter pisma młodego kartografa, „perfect little handwriting”, jak napisze o nim dr Yorn w epilogowych notatkach opublikowanych na stronie internetowej.

2. Nie bez znaczenia są wszelkie wartości numeryczne. Nośnikami sensu w powieści R. Larsena są np. wymiary tomu, ilość rozdziałów, numeracja zawarta w infografikach, numeracja eksponatów prezentowanych na okładce i stronie internetowej.

3. Elementem formy są także słowno-literowe gry — tu polegające np. na odnajdywaniu ukrytych słów wewnątrz grafik, włączenie glifu i grafiki w formie rebusu (s. 128).

4. Jako książka liberacka *Świat według T.S. Spiveta* eksploatuje przestrzenność i materialność (imitacja kołonotatnika), wizualność (twórcze wykorzystanie marginesów, zintegrowanie grafiki i tekstu), a nawet audialność słowa (liczne wyrazy onomatopieczne, a zwłaszcza typograficzny zapis dźwięku telefonu, s. 357), stając się przekazem wielokodowym (Przybyszewska 2015: 44).

5. Elementami liberackimi są te zabiegi, które zaliczymy do metatekstualnych²⁴, takie jak cytat-motto czy inne (także graficzne) zawarte w powieści nawiązania do *Moby Dicka* Hermana Melville’a, czy do myśli Platona.

6. Liberacka jest także interaktywność i intermedialność. A *Świat według T.S. Spiveta* taki właśnie jest — to nie tylko książka, to multi- i intermedialny

²³ Cechy liberackości na podstawie: <http://www.liberatura.pl/co-to-jest-liberatura.html> [dostęp: 12.12.2015].

²⁴ Metatekstualność — komentarz, przez który dany tekst odnosi się do innych dyskursów (Genette 1999: 107–115).

produkt, na który składają się drukowany kodeks, strona internetowa zawierająca między innymi dopełnienia tekstowe. W projekcie R. Larsena twórczo wykorzystana została też infolinia dla włóczęgów — przedsięwzięcie tajemnicze i rozpalające wyobraźnię, a na kanwie powieści nakręcony został film fabularny (*The Young and Prodigious T.S. Spivet*, 2013, reż. Jean-Pierre Jeunet). Nadto jest to książka wymagająca interakcji czytelnika (podążanie za strzałkami, wykonanie połączenia z Gorącą Linią Włóczęgów, poszukiwanie imienia Laytona, obracanie kodeksu w celu odczytania map i notatek umieszczonych poprzecznie do kolumny tekstowej), zwłaszcza w jej wersji elektronicznej (interaktywność technologiczna), bowiem aplikacja umożliwia dokonywanie operacji manualnych na marginaliach.

Proces odczytania powieści w kontekście teorii liberatury nie został w niniejszym szkicu wyczerpany. Wybrane szczegóły anatomiczne tekstu liberackiego, o których mowa w tytule, należy tu rozumieć jako cechy „zewnętrzne”, ujawniające się przede wszystkim w kształcie i budowie książki, a także w jej sferze intermedialnej.

BIBLIOGRAFIA

- Bazarnik Katarzyna**, red. 2002. *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*. Kraków: Universitas. *Dlaczego od Joyce'a do liberatury (zamiast wstępu)*. S. V–XVI. „Książka jako przedmiot” *Michela Butora, czyli o liberaturze przed liberaturą*. S. 171–[195].
- Bazarnik Katarzyna**. 2005. *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*. W: *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*. Pod red. Małgorzaty Gryglickiej-Dawidek. Kraków: Korporacja Ha!art. S. 1–16.
- Bellafante Ginia**. 2009. *Map Quest*. The New York Times, 19 June 2009 [online]. Dostęp: http://www.nytimes.com/2009/06/21/books/review/Bellafante-t.html?_r=0 [12.12.2015].
- Bringham Robert**. 2008. *Elementarz stylu w typografii*. Kraków: D2D.pl.
- Charles Ron**. 2009. *Notes From The Margins Of a Boy's Life*. Washington Post, 5 May 2009 [online]. Dostęp: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/05/05/AR2009050503817.html> [12.12.2015].
- Fajfer Zenon**. 1999. *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*. „Dekada Literacka” nr 5/6 (153/154), 30 czerwca 1999 r., [online]. Dostęp: http://www.slideshare.net/mik_krakow/zenon-fajfer-liberatura-aneks-do-sownika-terminw-literackich [12.12.2015].
- Fajfer Zenon**. 2001. *Liberatura czyli literatura totalna (Aneks do Aneksu do słownika terminów literackich)*. „FA-art” nr 4 (46). S. 10–17.
- Fajfer Zenon**. 2010. *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Pod red. Katarzyny Bazarnik. Kraków: Korporacja Ha!art. *Po czym odróżnić liberaturę od literatury (wybrane szczegóły anatomiczne)*. S. 81–84. *Jak liberatura redefiniuje książkę artystyczną. Uwagi na marginesie projektu „Kolekcja POLSKA KSIĄŻKA ARTYSTYCZNA Z PRZEŁOMU XX i XXI WIEKU” (fragment)*. S. 134–140.
- Filgate Michele**. 2009. *An Interview With Reif Larsen* [online]. Dostęp: Bookslut (June 2009), http://www.bookslut.com/features/2009_06_014543.php [12.12.2015].

- Genette Gérard.** 1992. *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* [*Palimpsestes. La littérature au second degré*]. Przeł. Aleksander Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Pod red. Henryka Markiewicza. T. 4, cz. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie. S. 107–155.
- Hayles Katherine.** 2002. *Writing Machines*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Huth Geof.** 2009. The Various Metaphysical and Esthetic Cartographies of Life [online] [data wpisu: 11.08.2009], <http://dbqp.blogspot.com/2009/08/various-metaphysical-and-esthetic.html> [dostęp: 12.12.2015].
- King Stephen.** 2009. *Review, The Selected Works of T.S. Spivet*. [online] Dostęp: Powell's Books, <http://www.powells.com/book/selected-works-of-t-s-spivet-9781594202179> [dostęp: 12.12.2015].
- Larsen Reif.** 2009. *Świat według T.S. Spiveta*. Przełożył Jarosław Włodarczyk. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Larsen Reif.** 2014. *On Space & Place* [online] [data wpisu: 8.05.2014], <http://www.musicandliterature.org/features/2014/5/8/on-space-place> [dostęp: 12.12.2015].
- Malinowska Tekla, Syta Ludwik.** 1977. *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne.
- Pressman Jessica.** 2009. *The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature*. „Michigan Quarterly Review” 2009, Vol. XLVIII, issue 4. S. 465–482;
- Przybyszewska Agnieszka.** 2015. *Liberackość dzieła literackiego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Stepień Tomasz.** 2002. *Tekst okładki*. W: *Dzieło literackie i książka w kulturze*. Pod red. Ireneusza Opackiego. Katowice: wydawnictwo. S. 502–510.
- Szymor-Rólczak Marta.** (oddany do druku). *Literatura w krótkich spodenkach... ale pod krawatem. O niemasowych wytworach rynku wydawniczego dla dzieci i młodzieży w kontekście problemów z określeniem adresata intencjonalnego* (przygotowany do druku w tomie będącym pokłosiem Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Być w mniejszości, być mniejszością” Łódź, 2–4 marca 2016 r.).
- Szymor-Rólczak Marta.** 2016. *Od... czytanie „Świata według T.S. Spiveta” Reifa Larsena. Część II: punkty węzłowe dwóch perspektyw interpretacyjnych – liberackiej oraz koncepcji świata jako gry*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2016, t. 34, z. 4. S. 171–195.
- Tomaszewski Andrzej.** 2008. *Dopisek do przypisów alias notek*. Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy, Warszawa: Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego.

Marta Szymor-Rólczak

THE READING OF “THE SELECTED WORKS OF T.S. SPIVET”
BY REIF LARSEN. PART 1: SELECTED ANATOMICAL DETAILS
OF A LIBRARY TEXT

(summary)

In the first part of the paper devoted to the multidimensional analysis and interpretation of the novel by Reif Larsen, I show that the library optics will allow its optimal reading. The analysis of the form of this work, its “flesh”, was carried out in relation to the proposals of Zenon Fajfer and Katarzyna Bazarnik — the founders of the liberature theory, which

centres its interest on the materiality of the book as a physical object, focusing on the integrity of the form of the recording with the content conveyed. Selected anatomical details of a liberary text are its “external” characteristics, manifested mainly in the shape and the structure of the book, as well as in the related field of intermedia. I have established that the media conveying the meaning of *The Selected Works of T.S. Spivet* are: the text and the material form of the book, forming an organic whole; all its elements, including the non-verbal ones, are the media of its meaning. The important elements include, among others, its format imitating the shape and dimensions of a popular American spiral notebook; increased spacing mimicking printing rulings; multi-topic marginalia; a small font size — reflecting the handwriting of a young cartographer; numerical values (e.g.: the dimensions of the volume, the number of chapters, the numbering contained in infographics, the numbering of exhibits displayed on the cover and the website); transtextual operations (e.g.: intertextual quotation-motto, hypertextual graphic references to *Moby Dick* by Herman Melville or the metatextual reference to the philosophy of Plato).

KEYWORDS

Reif Larsen; *The Selected Works of T.S. Spivet*; Zenon Fajfer; Katarzyna Bazarnik; Agnieszka Przybyszewska; liberature; liberariness; materiality of the book; intermediality; intertextuality

Cécile Bocianowski

LA MARIONNETTISATION DES PERSONNAGES DANS LE THÉÂTRE FRANCOPHONE ET POLONAIS DU VINGTIÈME SIÈCLE

SLOWA KLUCZOWE

teatr lalkowy; marionetkowość; teatr XX wieku; Francja; Belgia; Polska; Maurice Maeterlinck; Alfred Jarry; Michel de Ghelderode; Stanisław I. Witkiewicz; Witold Gombrowicz; Samuel Beckett; Sławomir Mrożek

L'art de la marionnette joue un rôle important dans le théâtre du vingtième siècle. Il est notamment employé par les dramaturges exploitant l'esthétique grotesque, pour lesquels la marionnette, tout comme la pantomime, constituent un moyen de renouveler l'écriture et la représentation dramatiques. Le théâtre de marionnettes constituait déjà une source d'inspiration pour des auteurs modernistes et symbolistes, tel que Maeterlinck en Belgique, dont les œuvres étaient connues en France comme en Pologne. Au dix-neuvième siècle, la marionnette connaît son plus grand essor au théâtre en Europe occidentale, où apparaissent des personnages tels que Guignol en France, ainsi que des formes originales, comme le théâtre Toone en Belgique. Ce succès donne naissance à un répertoire littéraire pour marionnettes : citons par exemple l'œuvre de Maeterlinck en Belgique, celle de Kleist en Allemagne ou celle de Craig en Grande-Bretagne.

Au fil de la première moitié du vingtième siècle, les recherches entreprises par les dramaturges pour s'ériger contre le jeu ankylosé du théâtre bourgeois les mènent vers une expression renouvelée, qui puise dans les ressources théâtrales telles que la marionnette. Cet attrait pour la marionnette investit les différentes

dimensions de la création dramatique, de l'écriture à la scène, non seulement par la mise en scène de poupées, mais aussi celle des acteurs jouant en marionnettes, imitant le jeu des poupées et des automates. Cet emploi de l'esthétique des marionnettes, ne se limitant plus seulement à la présence effective des marionnettes sur scène, mais participant également de la création même des personnages et de l'action, a été appelé « marionnettisation » : les personnages et interprètes sont marionnettisés par le geste et par l'action représentés. Auteurs, metteurs en scène, producteurs de théâtre s'inspirent de l'esthétique des figures articulées que sont les marionnettes, des figures burlesques des pantins, des figures à forme humaine des mannequins, des épouvantails et autres automates, fantoches, machines et robots. Toutes ces figures, simulacres de l'homme, attirent les dramaturges tantôt en raison de leurs gestes automatiques, exubérants et exagérés, tantôt pour leur manque de vraisemblance, leur caractère grossier, ou encore pour leur manque d'autonomie qui en fait des êtres sans volonté ni consistance, les instruments de puissances qui les dépassent. Ces êtres parfois ridicules, parfois tragiques peuplent ou inspirent nombre d'œuvres écrites par des auteurs de divers courants allant du symbolisme aux avant-gardes et au grotesque.

Pantins, fantoches, poupées, automates et marionnettes sont convoqués ici en tant que synonymes désignant des figures manipulables, au sens propre comme au sens figuré. Les autres figures qui seront convoquées tels que les mannequins, figures de cire et robots le sont en tant qu'objets marionnettiques, dans la mesure où leur emploi par les dramaturges correspond à la même volonté d'expérimenter le jeu non humain de ces simulacres et machines.

Cet article propose d'étudier l'emploi et les fonctions de la marionnette et autres figures dans l'écriture dramatique en France, en Belgique et en Pologne, en particulier dans le théâtre grotesque qui fleurit dans la première moitié du vingtième siècle. Des protagonistes de Jarry à ceux de Mrozek, nous tenterons d'analyser la façon dont les marionnettes influencent l'écriture dramatique, que ce soit à travers des pièces écrites pour marionnettes ou pour des acteurs humains. La marionnettisation des personnages se manifeste d'une part par l'utilisation de marionnettes ou mannequins en tant que personnages sur scène, d'autre part via le jeu des interprètes que l'on modèle à l'image de la marionnette, ou encore par l'intrigue qui place les personnages humains dans le rôle de marionnettes. Nous verrons ainsi que le jeu des interprètes et le sort des personnages, articulés tels des pantins, se font l'expression de l'oppression, la manipulation de l'homme et, de fait, de l'absurdité de sa condition.

Nous montrerons, à travers des œuvres françaises, belges francophones et polonaises du vingtième siècle et en particulier du théâtre grotesque que la comparaison à la marionnette est un motif récurrent, qu'il s'agisse des interprètes ou des

personnages. Nous convoquerons ainsi les textes de Maurice Maeterlinck, Michel de Ghelderode, Alfred Jarry, Samuel Beckett, Witkacy, Witold Gombrowicz et Sławomir Mrożek pour mettre au jour à la fois leur attrait commun pour la marionnette, mais aussi la diversité de leurs approches.

Le choix de textes appartenant à l'esthétique grotesque s'explique par le fait que la marionnette constitue pour les dramaturges grotesques l'un des procédés privilégiés du renouvellement théâtral, que cette esthétique soit considérée comme une solution pour faire table rase de la dramaturgie qui leur est contemporaine, ou un mode d'expression dramatique et scénique de la condition humaine. Pantins, mannequins, marionnettes peuplent le théâtre grotesque, qu'ils soient présents sur scène en tant qu'accessoires ou personnages, qu'ils modèlent le jeu des acteurs, ou encore qu'ils inspirent des personnages impuissants et manipulés, à l'image des pantins.

Les premiers emplois du grotesque au théâtre en France remontent à la charnière des XIX^e et XX^e siècles : Alfred Jarry fait représenter sa comédie *Ubu Roi* par des marionnettes dès 1888 (de façon privée) et la publie en 1896 au *Mercur* de France. Suivront *Ubu enchaîné* en 1900 et *Ubu sur la butte* en 1906, composés dans la même veine. « Triomphe du grotesque énorme et monstrueux » où domine « un rythme vertigineux dans le cocasse » (Iehl 1997 : 103), *Ubu Roi* donne l'impulsion du grotesque théâtral en France et en Europe. En Pologne, la critique voit les prémices du grotesque polonais au théâtre dans *Dobrodziej złodziei* (*Le Bienfaiteur des voleurs*) écrit par Karol Irzykowski et son ami Henryk Mohort¹ en 1906.

Le grotesque au théâtre a été théorisé en partie au moment de son emploi et en partie par la théorie littéraire ultérieure à la création des œuvres. Les éléments principaux du vocabulaire grotesque ont été façonnés au fil du siècle, obéissant à des figures générales allant du contraste à la déformation et à l'hybridation, et empruntant des motifs issus des Beaux-arts comme des arts populaires. Le grotesque théâtral puise dans le style de la *commedia dell'arte*, du théâtre de marionnettes, et de la pantomime, qu'elle charge de fonctions expressives et dramatiques particulières.

L'emploi de la marionnette comme outil de renouvellement du théâtre est un phénomène déjà présent dans le théâtre moderniste, comme l'explique Henryk Jurkowski :

Au cours des dernières années du XIX^e siècle, on peut constater une recrudescence de l'intérêt pour la marionnette en tant qu'acteur virtuel et pour le théâtre de marion-

¹ De son vrai nom Henryk Taeni Feigenbaum.

nettes en tant que genre pouvant satisfaire le nouveau goût artistique. Cet intérêt est commun à des artistes de différents pays ; il a un caractère international. (Jurkowski 1991: 243)

Henryk Jurkowski lie tout d'abord l'attrait des modernistes pour les marionnettes à l'attitude critique dont ils ont hérité des romantiques, et en particulier de Kleist, considérant que la marionnette constitue l'acteur idéal. L'attrait pour le théâtre de marionnettes est né du mécontentement des auteurs vis-à-vis des acteurs de l'époque dominant la scène théâtrale, comme nous le verrons plus loin avec Maeterlinck.

C'est aux romantiques, et notamment allemands, que nous devons le statut artistique du théâtre de marionnettes, dans la mesure où ils ont su percevoir sa valeur en tant qu'art et indiquer ses possibilités de développement, comme le souligne Lothar Buschmeyer en 1931 :

la renaissance actuelle n'aurait pas été possible sans Goethe et les romantiques car c'est grâce à eux que le théâtre de marionnettes a suscité l'intérêt des cercles cultivés et scientifiques, ce qui était nécessaire à son renouvellement. (Buschmeyer 1931: 2)

Les romantiques ont également employé le théâtre de marionnettes comme métaphore permettant d'illustrer les mécanismes de la vie. Comme le rappelle Henryk Jurkowski, pour Mickiewicz, à l'instar de Goethe, le théâtre de marionnettes constituait une métaphore de la petitesse des gens et du monde :

L'homme se laisse connaître facilement et avec talent à travers son attitude, ses discussions, ses écrits, mais son âme, son caractère, comme ils sont profondément dissimulés ! Ces marionnettes artificielles appelées personnes nous embrassent amicalement, sourient, pleurent ; mais sous ce théâtre se cache l'égoïsme, la cupidité ou l'orgueil, qui meuvent les ressorts gouvernant leur petite personne.² (Mickiewicz 1948: 26)

La plupart des pièces de la fin du XIX^e siècle recourant à une esthétique de fantoches dans le but de renouveler l'esthétique théâtrale le font en destinant leurs œuvres aux théâtres de marionnettes – ou tout du moins – en insérant une telle indication dans le sous-titre de leurs pièces, comme c'est le cas pour le symboliste Maurice Maeterlinck.

Dans le prélude aux *Trois pièces pour marionnettes* qu'il souhaitait publier en 1894 mais qui ne figura pas dans l'ouvrage en sortie de presse, l'auteur explique

² « Człowiek z talentem łatwo daje się poznać z postępowania, z rozmów, z pism swoich, ale dusza, ale charakter, jakże są głęboko ukryte: Te sztuczne marionetki, ludźmi zwane, ściskają nas przyjacielsko, uśmiechają się, płaczą; ale u spodu teatru siedzi egoizm, chciwość lub duma, poruszająca sprężyny władzące osobą. » Mickiewicz Adam (1948) *Dziela*. T. 5. Pisma filomatyczne. Warszawa: Czytelnik, p. 26. Nous traduisons.

le choix des marionnettes comme médium dramatique : si les pièces portent ce sous-titre, c'est parce qu'elles ne sont pas destinées à des acteurs ordinaires. Donnant l'exemple de héros tels que Macbeth ou Hamlet, dont la mise en scène fait se confronter d'une part l'image que l'on s'est créée en lisant la pièce et d'autre part l'incarnation du personnage par un acteur en chair et en os, l'auteur écrit : « tout chef-d'œuvre est un symbole, et le symbole ne supporte pas la présence active de l'homme ». C'est pourquoi les pièces sont destinées « à des êtres indulgents aux poèmes » que, « faute de mieux, [il] appelle «marionnettes» » (Maeterlinck 2009: 7, 12). Dans ses carnets de travail, l'écrivain évoque l'idée que les « poupées de cire ou poupées de bois sont plus indulgentes à l'imagination. »³

La fonction de la marionnette chez Maeterlinck est d'abord celle d'une indication de jeu : l'acteur doit constituer un être « sans destinées, dont l'identité ne viendrait plus effacer celle du héros » car :

si sa voix, ses gestes et son attitude ne sont pas voilées par un grand nombre de conventions synthétiques ; si l'on aperçoit un seul instant l'être vivant qu'il est et l'âme qu'il possède — il n'y a pas de poème au monde qui ne recule devant lui. (Maeterlinck 1985: 86-87)

La volonté de remplacer les acteurs vivants par des êtres sans vie correspond également à une exigence de renouveau de l'écriture dramatique, comme le montrent ses réflexions sur les modalités de ce changement :

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 depuis longtemps sur les traces d'un art mort ou nouveau. Il semble 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. (Maeterlinck 1985: 87)

Mais ce n'est pas seulement la performance des acteurs qui pousse Maeterlinck et d'autres auteurs modernistes vers l'esthétique de la marionnette. L'analyse des textes de Maeterlinck suggère également une interprétation métaphysique de l'usage des marionnettes. Comme le souligne Antonin Artaud,

la fatalité inconsciente du drame antique devient chez Maeterlinck la raison d'être de l'action. Les personnages sont des marionnettes agitées par le destin. (Artaud 1976: 214)

³ Maeterlinck Maurice, *Carnets de travail*, 13.04.1894, Archives et Musée de la littérature à Bruxelles, cité par Fabrice van de Kerckhove dans la postface de Maeterlinck Maurice (2009). *Trois petits drames pour marionnettes*. Bruxelles: Renaissance du livre, p. 221.

Ce n'est donc pas uniquement à la marionnette en tant qu'interprète que renvoie Maeterlinck, mais aussi à ce que Henryk Jurkowski a appelé la « marionnettité » des personnages (*marionetkowość*, Jurkowski 2014: 99). Écrite en 1894, *Intérieur* de Maeterlinck met en scène des personnages humains mais marionnettiques. La pièce débute après la mort d'une jeune fille qui s'est noyée. Un vieillard, ami de la famille de la jeune fille, veut annoncer l'événement tragique avant l'arrivée des villageois qui portent la nouvelle. Accompagné du jeune homme qui a retrouvé le corps, le vieillard se rend au domicile de la jeune fille, mais s'arrête devant la maison pour se donner du courage. Le temps presse, car les villageois suivent leurs pas. Le vieillard évoque la nature marionnettique des personnages qu'il précède :

[...] le malheur grandit depuis plus de deux heures. Ils ne peuvent l'empêcher de grandir ; et ceux-là qui l'apportent ne peuvent plus l'arrêter... Il est leur maître aussi et il faut qu'ils le servent... Il a son but et il suit son chemin... Il est infatigable et il n'a qu'une idée... Il faut qu'ils lui prêtent leurs forces. Ils sont tristes mais ils viennent... Ils ont pitié mais ils doivent avancer. (Maeterlinck 2009: 66)

La foule de villageois qui rejoint le vieillard et l'étranger sur scène est mue par le malheur : ils portent la nouvelle de la mort de la jeune fille à sa famille, tels des pantins exécutant leur rôle. Le vieillard est poussé par la foule qui approche à réaliser sa mission annonciatrice. La famille, dont le spectateur distingue les mouvements à travers trois fenêtres — ou dont le lecteur suit les mouvements au fil des didascalies — est muette. Leur mutisme les réduit au statut de fantoches ; ce sont leur pantomime et l'interprétation qu'en font les deux personnages spectateurs de la scène qui les font vivre.

L'élément principal articulant les figures marionnettiques d'*Intérieur* est la mort : c'est elle qui pousse les villageois à venir trouver la famille. C'est elle encore qui pousse ces figures marionnettiques à leur destin tragique : « elles ont l'air de poupées immobiles », décrit le vieillard (Maeterlinck 2009 : 61). C'est elle enfin qui poussera les deux hommes à annoncer la nouvelle à la famille : l'approche du cortège funèbre force le vieillard à entrer et à parler.

Dans la mise en scène d'*Intérieur* par Tadeusz Pawlikowski en 1899 au Théâtre Juliusz Słowacki de Cracovie, cette dimension marionnettique des personnages est représentée par le jeu des acteurs :

Comme le suggère le titre de la pièce, les acteurs se comportaient de manière anormale et hiératique, tels des marionnettes. Une attention particulière fut portée à la gestuelle des acteurs. Le titre polonais de la pièce *Intérieur* comportait cette indication : drame pantomime. (Dziurzyński 2009)

La pantomime des figures muettes de la famille, marionnettes tragiques, constitue l'un des éléments principaux de la mise en scène de la pièce, comme le souligne le choix du sous-titre lors de la représentation d'*Intérieur* en Pologne.

Les didascalies d'ouverture de la pièce dressent le tableau de l'intérieur de la maison baignant dans la quiétude et la douceur : un père assis au coin du feu, une mère berçant son enfant qui sommeille, deux jeunes filles vêtues de blanc brodent, rêvent et sourient.

Il semble que lorsque l'un d'eux se lève, marche ou fait un geste, ses mouvements soient graves, lents, rares et comme spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis de ces fenêtres. (Maeterlinck 2009: 57)

La pièce est construite sur le procédé du théâtre dans le théâtre : la distance entre la famille et les personnages du vieillard et de l'étranger postés dans le jardin fait de ces derniers les spectateurs d'un spectacle de marionnettes. C'est également la distance, tout comme la lumière et les voiles aux fenêtres, qui donne un caractère grave et spirituel aux gestes de la famille. Maeterlinck use de l'esthétique de la marionnette pour représenter le tragique quotidien ; c'est par le biais de la comparaison au théâtre de marionnettes qu'est exprimée l'impuissance des personnages et la fatalité qui s'abat sur eux. C'est donc le traitement des personnages et le jeu des interprètes qui fondent ici la marionnettité de la pièce.

Si l'œuvre de Maeterlinck diverge sur le plan esthétique du théâtre grotesque, les fonctions de l'esthétique marionnettique qu'elle recouvre et celles à l'œuvre dans le théâtre grotesque convergent en de nombreux points et il est éclairant, sur le plan de l'étude du grotesque et des marionnettes, de comparer les pièces de Ghelderode à celles de Maeterlinck du point de vue du traitement de la mort. Celle-ci est présente dans nombre d'œuvres des deux auteurs belges, dont on a commenté l'obsession de la mort. Mais alors qu'elle est imperceptible et pressentie — car invisible — chez Maeterlinck, elle est au contraire ouvertement et bruyamment présente chez Ghelderode : la mort est en effet non seulement présente dans les titres de certaines pièces qui la mentionnent en termes variés (*La Balade du Grand Macabre*, *La Mort regarde à la fenêtre*, *Le Singulier trépas de Messire Ulenspiegel*) mais elle est aussi incarnée par un personnage. En effet, *La Balade du Grand Macabre* met en scène la mort elle-même qui, aux antipodes des pièces de Maeterlinck où elle imprègne subtilement la pièce et son atmosphère tragique, surgit sur scène dans une entrée fracassante et farcesque, incarnée par un personnage tombant d'un arbre dans le premier tableau du premier acte. Tout d'abord annoncée dans les didascalies par le son de carillon de douze sonnettes attirant l'ivrogne Porprenaz, puis par une longue jambe bottée

dépassant de l'arbre et qui, d'un coup sur la tête, fait choir l'ivrogne sur le sol, « la Mort » finit par tomber elle-même, attirée par Porprenaz qui tire sur sa jambe et se retrouve écrasé par « l'Éternel » (Ghelderode 2002: 34). S'ensuit une série de gestes d'un caractère tout aussi guignolesques : la mort empêche l'ivrogne de partir en le faisant à nouveau tomber. La croyant défunte, Porprenaz n'est nullement impressionné par la mort qui, tout autant que lui, est tournée en dérision. Son jeu burlesque et la progression de la pièce ruinent les caractéristiques qui sont traditionnellement attribuées à la mort : la caricature et le grotesque répondent à une stylisation proche du théâtre de Guignol. C'est ici par la caractérisation des personnages que Ghelderode renvoie au théâtre de Guignol, caractérisé par son style populaire, naïf, grivois et farcesque.

Si le traitement de la mort diverge dans les œuvres des deux auteurs belges, un même intérêt pour les marionnettes les anime. Le goût des marionnettes, nourri dès l'enfance, se manifeste chez Ghelderode en 1924 par l'achat d'une petite scène de théâtre de marionnettes pour lequel l'auteur écrira une série de pièces : *Le Mystère et la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1925), *La Tentation de Saint Antoine* (1925), *Le Massacre des Innocents* (1926), *La Farce de la Mort qui faillit trépasser* (1925) et *Duvelor ou la farce du diable vieux* (1931), toutes nées du répertoire traditionnel du théâtre de marionnettes belge. Il a écrit en outre quatre pièces proches du théâtre de marionnettes, tantôt par les moyens dramatiques qu'elles exploitent, tantôt parce que l'auteur les destinait à ce théâtre : *Le Ménage de Caroline* (1926), *Les Femmes au tombeau* (1928), *D'un Diable qui prêcha des merveilles. Mystère pour marionnettes* (1934). La mention « drame pour marionnettes » des *Femmes au tombeau* a été ôtée lors de l'édition de la pièce.

Dans cette dernière pièce comme dans d'autres, les marionnettes constituent une indication sur le jeu de l'acteur, qui fait émettre à l'auteur certaines réserves concernant les acteurs en chair et en os, à l'instar de Maeterlinck :

J'ai écrit des œuvres auxquelles j'ai donné le titre « pour marionnettes » en principe pour des acteurs vivants, mais je ne pense pas que des acteurs en chair et en os soient prêts à les jouer dans leur forme complète — la lâcheté devant la critique et le public distingue les interprètes d'aujourd'hui, à quelques exceptions près qui sauvent l'honneur du théâtre.⁴

On remarque la même réticence à l'égard des comédiens que chez d'autres auteurs. Comme chez Maeterlinck, cependant, la fonction dramatique de la

⁴ Michel de Ghelderode, cité par Henryk Jurkowski, *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*. trad. Max Blusztajn et Jean Allemand. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, p. 336.

marionnette ne se limite pas à une indication scénique, elle permet également à Ghelderode de tourner en dérision le sort des personnages et la mort.

La Balade du Grand Macabre est inspirée de la pièce pour marionnettes *La Farce de la mort qui faillit trépasser*. Elle en reprend la poétique farcesque qui fait de l'arrivée de la mort un spectacle de marionnettes où les personnages tombent des arbres tels des pantins cocasses et burlesques. La mort mise en scène par Ghelderode est caricaturée et affublée de ses accessoires traditionnels : maigre, affreux, long, décharné, les yeux noirs, à la démarche sinistre, sortant d'un tombeau en ruine, il est affublé des accessoires symboliques suivants : un chapeau de cuir bouilli, un interminable manteau, une trompette et une grande faux. La schématisation des personnages constitue un élément central de l'esthétique marionnettique.

Mais malgré tous ces signes évidents, l'ivrogne Porprenaz ne reconnaît pas immédiatement la mort, ce qui donne naissance à une scène comique où cette dernière exécute une pantomime pour faire deviner son identité : s'emparant de la faux, elle se met à faucher à grands coups, puis « cesse de faucher et plante droit sa faux et reste immobile, torse bombé » :

NEKROZOTAR — Ce geste, ce geste ?... Le geste dernier, le geste absolu ; le plus souverain geste puisqu'il fait tomber les sceptres. Qui suis-je ? Qui est celui qui trace ce geste ? Le fait universellement, irréfragablement ? Qui ?

PORPRENAZ — Un magnifique acteur que je voudrais voir sur un théâtre.

NEKROZOTAR — Que suis-je sur le sempiternel théâtre du monde ? (Ghelderode 2002: 44–45)

Ce sur quoi Porprenaz, ayant reconnu le personnage et compris le but de sa venue en Breugellande, perd la tête et se jette à genoux. L'humour macabre désamorce la dimension terrifiante de la figure de la mort qui est systématiquement raillée, et ce dans les discours mêmes de frayeur qu'elle inspire :

PORPRENAZ — Grand homme grand, personnage tombé de la Lune, Roi du Carême, votre Hauteur, votre Maigreur, votre Laideur, pitié du ver de terre que votre éperon menace. J'eus des visions et partant des audaces. Comblé d'aérolithes, je vis un arbre musicien et je voulus faire la cueillette des cloches, attrapant une botte et récoltant un homme qui est un dieu ou quelque chose de l'espèce. Si dans mon émotion je bleuis alors la fessure de votre Transluciblafardité, ce fut par bonté et par humain devoir. Et j'implore grâce, moi, très humble Porprenaz, inspecteur et gûstateur des vignobles et des houblons de la principauté de Breugellande. (Ghelderode 2002: 36)

La parodie participe de l'esthétique de déformation caractéristique du grotesque et rajoute au comique farcesque du passage. Le détournement des formules

de respect (« Grand homme grand », « votre Hauteur, votre Maigreur, votre Laideur »), les tons archaïsant et implorant, les néologismes cocasses (« votre Transluciblefardité », « gustateur ») employés de façon à créer un contraste entre registres opposés (« je bleuis la fessure ») et produisant un effet burlesque : tous ces procédés nourrissent le discours parodique caractéristique de l'esthétique comique du théâtre de marionnettes.

Le traitement de l'esthétique de la marionnette dans les œuvres des deux auteurs belges nous permet de souligner la fonction plurielle de l'usage de la marionnette au théâtre : celle-ci peut être employée tant pour décrire le tragique du destin humain que pour tourner celui-ci en dérision ; sa capacité à évoquer le côté tragique comme comique de la condition humaine fait du théâtre de marionnettes un des ressorts privilégiés du théâtre grotesque, qui repose sur l'hybridité, et dont l'une des caractéristiques fondamentales repose justement sur la juxtaposition du comique et du tragique.

Alfred Jarry a également su voir dans la marionnette ses multiples possibilités créatrices. Chez l'auteur français, la marionnette donne sa forme à la pièce entière : quelque trente ans avant les premières pièces de Ghelderode, chez Jarry, personnages, dialogues, gestes, décors, accessoires et indications scéniques relèvent du Guignol. La gestuelle rappelle les pantomimes des marionnettes : plutôt que d'employer des gestes courants que tout le monde comprend et venant simplement renforcer ce qui est exprimé oralement, Jarry fait le choix d'une pantomime guignolesque pour exprimer les sentiments de ses personnages, comme l'explique Henri Béhar : Ubu, pour exprimer sa joie, se jette de toute sa masse sur Bordure, pour l'embrasser (acte I, scène 4) ; de même, la peur a un effet physique immédiat sur le personnage, elle le fait chuter (acte I, scène 6) (Béhar 1980: 53.). Ces expressions violentes et guignolesques du sentiment se voient également renforcées par un grossissement comique propre à la farce. Ubu désirant s'emparer d'une rouelle de veau, détourne l'attention de sa femme en l'envoyant guetter l'arrivée des invités (acte I, scène 2).

La marionnettisation des personnages passe ici par le traitement des personnages, et en particulier par leur pantomime, qui joue un rôle primordial dans les œuvres de Jarry comme dans celles des autres auteurs grotesques. « Rethéâtraliser » le théâtre par la marionnette : cette entreprise, qui a été initiée par les symbolistes, reprise par les auteurs ultérieurs, est à la source des productions de tous les auteurs qui nous intéressent ici.

Si la pantomime, le traitement des personnages et le jeu des interprètes ont pu être inspirés par la marionnette, celle-ci a également été convoquée

par certains auteurs pour son aspect automatique et mécanique, comme une machine ou un mannequin qui représenterait le double de l'homme. Au-delà de l'image de la simple marionnette articulée, des figures semblant de prime abord moins relever de l'esthétique proprement théâtrale, mais qui partagent avec la marionnette certaines caractéristiques ont été employées par les auteurs du vingtième siècle, et notamment par les avant-gardistes. Mannequins, robots et figures de cire, constituent autant de doubles qui peuplent les pièces avant-gardistes. Les futuristes Filippo Marinetti et Bruno Jasiński ont par exemple tous deux exploité les possibilités scéniques qu'offrent ces figures à la fois accessoires et personnages en faisant d'eux les protagonistes de leur pièce. Dans *Poupées électriques*, le couple principal est doublé d'un couple de robot, tandis que dans *Bal Manekinów (Le Bal des mannequins)*, c'est tout un groupe de mannequins que met en scène le premier acte, et ce, dans une esthétique fantastique. Jouant le rôle de doubles de l'homme, ces objets marionnettiques constituent pour les auteurs futuristes un nouveau moyen d'aborder le thème du dédoublement ainsi que, pour le cas de Marinetti et de ses robots, celui de la machine qui fait naître fascination et angoisse. Le rôle de la machine comme celui du mannequin est de mettre en relief les gestes automatiques de l'individu, c'est en cela que l'on peut parler de marionnettisation. L'emploi du mannequin dans le cas de Jasiński est sur ce point d'autant plus intéressant que les mannequins dominent la scène et sont en position de force vis-à-vis des humains. Les rôles sont ainsi inversés, et alors que la marionnette est articulée par l'homme dans le processus scénique de la marionnette, les mannequins sont autonomes chez Jasiński.

Le double de l'homme et l'automatisation des gestes humains sont des thèmes qui rapprochent Witold Gombrowicz de l'esthétique de la marionnette. Si l'on ne peut à proprement parler d'inspiration directe par la marionnette chez Gombrowicz, on peut toutefois retrouver dans son œuvre l'une des problématiques soulevées par le traitement marionnettique des personnages, notamment dans la pièce *Yvonne, princesse de Bourgogne*. Ce lien paraît d'autant plus clair lorsque l'on considère l'une des dernières mises en scène de la pièce par le Théâtre de Marionnettes et d'Acteurs d'Opole dont la première a eu lieu en Pologne en mai 2009. Le metteur en scène du spectacle en question, le Slovaque Marián Pecko, a employé la technique du théâtre de marionnettes en la combinant au jeu d'acteurs vivants. Chaque personnage de la pièce était ainsi interprété à la fois par un acteur et par une marionnette.

La pièce de Gombrowicz met en scène une cour royale qui est bouleversée par la décision du prince d'épouser Yvonne, jeune fille laide, placide et roturière. Initialement perçue comme une plaisanterie ou une extravagance, cette décision

est finalement acceptée par la famille royale qui, à mesure qu'elle fréquente la nouvelle princesse dénuée de charme et ne faisant montre d'aucune volonté de se plier aux conventions ni de communiquer en aucune manière que ce soit, finit par perdre tout sens des formes et des principes de vie commune. La pièce pose ainsi les questions, centrales dans l'œuvre de Gombrowicz, de l'être et du paraître, de la possibilité d'être soi, de la façon dont les autres, les conventions et les rituels déterminent la construction de soi. L'emploi des marionnettes par le metteur en scène est en ce sens très pertinent car il met à jour la dimension marionnettique des personnages, obéissant tels des pantins aux règles et normes leur dictant la forme et l'attitude à adopter :

Chaque personnage est doublement interprété à la fois par une marionnette et par l'acteur qui la manipule, et c'est une dualité réellement gombrowiczienne. La marionnette, qu'il s'agisse du Roi, de la Reine ou du Chambellan, ce n'est que la Forme, un rôle interprété au service de la convention sociale « interhumaine ». Quand l'entourage et le contexte social le requièrent, nous jouons nos rôles avec attention, mais de temps en temps, disent les créateurs du spectacle, nous devons être sincères et c'est alors que le Roi devient Ignacy, et la Reine, Małgorzata. C'est pourquoi nous voyons constamment sur scène une jonglerie entre la vérité humaine et l'artificialité marionnettique, entre le Moi authentique, nu, et le Moi vêtu du corset des conventions de cour. C'est pourquoi les marionnettes peuvent fouler le sol de la scène, pour, l'instant d'après, voler dans les airs, inutiles, rejetées par les acteurs, telles un masque entravant la communication. (Ambroźewicz 2012: 12)

La dualité entre acteur et marionnette est exploitée de façon pertinente par le metteur en scène : outre la symbolique du rôle d'acteur manipulé, c'est justement pour son artificialité qu'a été employée la marionnette, devenant ainsi à la fois métaphore de la dépendance de l'homme vis-à-vis de forces supérieures et matérialisation de la forme telle que la concevait Gombrowicz. Le choix de mêler théâtre d'acteurs et théâtre de marionnettes pour la mise en scène du texte permet de mettre en exergue le caractère marionnettique des personnages de Gombrowicz.

La marionnettisation de personnages soumis à une puissance supérieure est encore plus évidente chez Witkiewicz où les protagonistes constatent d'eux-mêmes, dans le texte, leur statut de pantins évoluant dans un monde régi par des forces inconnues. Ayant le sentiment très clair que leur monde est comme un immense jeu mené par des forces métaphysiques ou encore comme une gigantesque machine que personne ne contrôle, les personnages se désignent eux-mêmes en tant que marionnettes ou automates, tel le Deuxième Compagnon dans *Les Cordonniers* :

N'est-ce pas seulement une illusion, et créons-nous pour de vrai une vie nouvelle ?
Peut-être nous leurrions-nous ainsi pour justifier précisément ce confort ? Peut-être des

forces dont on ignore la nature nous gouvernent-elles ? Et ne sommes-nous pas des marionnettes entre leurs mains ?⁵ (Witkiewicz 2001: 65)

Cette idée est reprise plusieurs fois, notamment dans *La Poule d'Eau*, lorsqu'Edgar explique à la Poule :

Je suis une véritable marionnette, tout se passe en dehors de moi. Et je me vois moi-même comme une ombre chinoise projetée sur un écran. Je peux seulement en observer les mouvements, mais je ne les dirige pas [...] je suis un pantin dans les mains d'une force inconnue — je suis grand en tant que marionnette. Ha, Ha ! (Witkiewicz 2001: 198–199)

Les personnages de Witkiewicz ont bien, comme le souligne Alain van Crugten, l'impression d'exister sur deux plans : en tant qu'acteur de la pièce de Witkiewicz et acteur de leur propre vie (Van Crugten 1971: 215) — ou encore, en tant que pantins articulés par Witkiewicz et pantins soumis à une force inconnue. Les constantes ruptures de l'illusion théâtrale qui jalonnent la pièce contribuent à la marionnettisation des personnages qui passe également par le dialogue : dans leur discours même, les personnages se décrivent comme des pantins.

Si chez Witkiewicz, la marionnette illustre la condition des personnages qui ne savent pas ce qui dirige leur destinée, dans les pièces grotesques de Sławomir Mrożek, les personnages, voués au même sort, sont directement confrontés à leur manipulateur, le plus souvent présent sur scène, incarné par un personnage ou un objet. *Strip Tease* met en scène deux personnages soumis à une puissance opprimente qui les pousse à se défaire d'abord de leurs vêtements puis de leur liberté.

Les deux hommes se rencontrent sur scène après avoir subi un traumatisme et ignorent ce qui leur arrive. Le troisième rôle est joué par une main géante qui, par de simples gestes impressionnant les héros, leur ordonne de se dévêtir, vêtement par vêtement, puis, au moment où les deux tentent de fuir, de la suivre vers un destin inconnu. Les discours des deux hommes, tout en courtoisie, retenue et contrôle au début de l'acte, traduisent leur gêne à reconnaître la violence dont ils ont été victimes, puis leur asservissement progressif. L'apparition de la main géante produit un effet comique par ses dimensions excessives, sa couleur vive, la lenteur et le caricatural de ses gestes de commande ainsi que le silence dans lequel elle apparaît, contrastant avec les échanges soutenus des deux personnages. La démesure caractérise non seulement les dimensions de cet accessoire, mais aussi son emprise sur les personnages qui fait d'elle non seulement un actant

⁵ Czy to nie tylko złudzenie, że my naprawdę nowe życie tworzymy? Może się tak ludzimy, aby ten komfort właśnie usprawiedliwić. A może rządzą nami siły, których istoty nie znamy? I jesteśmy w ich rękach marionetkami tylko. » Witkiewicz Stanisław Ignacy (2004). *Szewcy. Dramaty III*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, p. 361–362.

au même titre qu'un personnage, mais aussi le manipulateur des deux hommes, réduits quant à eux au rôle de pantins. La Main, au fur et à mesure, perdra de son caractère humoristique pour devenir une force inquiétante, passant du statut de manipulateur comique à celui d'allégorie d'un pouvoir menaçant.

Dans *Strip Tease*, l'action de la Main, présente sur scène, est directe et compréhensible. Les didascalies renseignent le lecteur sur la signification des gestes :

[...] la Main désigne la chaussure qu'il tient, puis elle se tend dans un geste de prière ou de commande. Monsieur II, en hésitant, dépose la chaussure sur la Grande Main.⁶ (Mrožek 1992: 67)

Si les intentions de la Main sont obscures, ses commandes sont, quant à elles, clairement comprises tant par le spectateur que par les personnages. Ce n'est pas le cas du manipulateur d'*Acte sans paroles I* de Samuel Beckett. Dans cette courte pantomime, le personnage est également aux prises avec une force supérieure qui joue le rôle de manipulateur, mais celle-ci est invisible, contrairement à la pièce de Mrožek, et ses actions sont, au premier abord, inintelligibles, ce dont témoignent les répétitions significatives de la séquence « il réfléchit » après chaque action provenant des cintres ou des coulisses et avant chaque réaction du personnage :

Un petit arbre descend des cintres, atterrit. Une seule branche à trois mètres du sol et à la cime une maigre touffe de palmes qui projette une ombre légère.

Il réfléchit toujours.

Coup de sifflet en haut.

Il se retourne, voit l'arbre, réfléchit, va vers l'arbre, s'assied à l'ombre, regarde ses mains.

Des ciseaux de tailleur descendent des cintres, s'immobilisent devant l'arbre à un mètre du sol.

Il regarde toujours ses mains.

Coup de sifflet en haut.

Il lève la tête, voit les ciseaux, réfléchit, les prend et commence à se tailler les ongles.

Les palmes se rabattent contre le tronc, l'ombre disparaît.

Il lâche les ciseaux, réfléchit. (Beckett 1972: 96)

Cette entité invisible manipule toute une série d'objets suspendus à des fils, qui tantôt descendent des cintres, tantôt remontent, animant la pantomime du personnage, victime de cette force implacable et hostile. Les actions du personnage sont provoquées ou contrées par celles de la force manipulatrice : en plein désert, celle-ci fait descendre un arbre dont elle rabat l'unique branche dès lors

⁶ « Wtedy Ręka pokazuje na but, trzymany przez Pana II w ręce. Potem wyciąga się gestem prośby albo żądania. Pan II z wahaniem kładzie but na Wielkiej Dłoni. » Mrožek Sławomir (1998) *Strip Tease. Teatr 6*. Warszawa: Noir sur Blanc, p. 207.

que le personnage s'installe à son ombre ; elle fait apparaître une carafe d'eau qu'elle s'empresse de faire remonter dès que le personnage s'en approche. Le personnage est ainsi empêché dans chacune de ses actions, qu'elles soient guidées par le besoin (besoin d'eau et d'ombre dans le désert) ou par le renoncement (lorsqu'il se prépare à utiliser la lame des ciseaux sur son cou, ceux-ci lui sont ôtés). La cruauté des gestes de la force va jusqu'à lui ôter la possibilité d'échapper à son sort en se donnant la mort. Contraint, le personnage prend le parti de ne plus réagir aux provocations, il reste immobile, le regard fixe, résigné.

Les personnages de Beckett comme ceux de Mrozek sont pris dans un engrenage auquel ils ne peuvent échapper, un piège qui se referme inexorablement sur eux. La même volonté de représenter l'oppression, cette fois non celle d'une autorité supérieure à l'homme, mais celle d'une autorité collective et sociale, anime l'action du *Martyre de Piotr Ohey*. Les personnages de Mrozek se définissent très souvent par leur position vis-à-vis des autres personnages : « Les rapports humains deviennent ici quelque chose d'absolu ; le système de force de ces rapports est aussi intransigeant que les lois de la nature dans le théâtre de l'absurde. »⁷ Ils sont confrontés aux autres membres de la société et aux lois qui la régissent.

Dans *W pełnym morzu (En pleine mer)* du même auteur, le gros et le moyen veulent manger le petit. Tous leurs efforts tendent à persuader le petit de la beauté du geste sacrificiel. La logique de la pièce réside dans la loi primordiale qui veut que le plus fort l'emporte sur les plus faibles, à laquelle viennent s'ajouter les paradigmes sociaux du vote démocratique, de la dictature, de la réflexion sur le concept de liberté, qui deviennent autant d'arguments pour chacun des trois naufragés. *Le Martyre de Piotr Ohey* s'ouvre sur une scène familiale dans la chaleur d'un foyer, rythmée par des conversations qui ne sont pas sans rappeler la scène d'ouverture de *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco, et qui laissera place à une invasion de personnages peuplant l'appartement de Piotr Ohey, venus en raison d'un prétendu tigre qui se serait installé dans la tuyauterie de sa salle de bains. La marionnettisation à l'œuvre dans cette pièce concerne ici aussi l'inexorable destinée du héros qui semble régie par l'absurde, mais qui répond cependant à une logique implacable. Cette surabondance de personnages peuplant l'appartement de Piotr Ohey, l'envahissant à des moments de plus en plus intimes (la première partie s'ouvre dans le giron familial, dans la seconde le couple est au lit, dans la troisième Piotr Ohey se lave dans une baignoire) matérialisent la pression à laquelle le héros va céder, comme il le déclare dans une réplique où il souligne ironiquement les raisons de sa résignation :

⁷ « Stosunki międzyludzkie stają się tutaj czymś absolutnym; układ sił w tych stosunkach jest tak bezwzględny jak prawa natury w teatrze absurdu. » Piwińska 1969: 20–21.

Pas plus tard qu'hier, j'étais tranquille chez moi à lire mon journal, mes proches à mes côtés. Et aujourd'hui ? La science et la politique, l'art et l'administration se sont donné la main pour s'introduire dans mon foyer et l'occuper à ma place. Je m'en vais satisfaire aux exigences de la raison d'Etat, aux ambitions effrénées de la science contemporaine, aux appétits des muses, aux ordres du pouvoir. J'échapperai ainsi à leur despotisme.⁸ (Mrożek 1998: 32)

Le sacrifice du héros, qui prend le risque d'entrer dans la salle de bain en présence d'un tigre mangeur d'hommes et d'un chasseur armé, et donc de se livrer à la mort, est le prix à payer pour échapper au contrôle et à la domination des instances qui l'ont remplacé dans sa propre maison. L'action représentée, semblant anodine au début, est poussée à son paroxysme et bascule ici aussi dans l'inquiétant.

La marionnettisation des personnages manifestée par la soumission à une logique absurde ne caractérise pas seulement les œuvres d'après-guerre : ceux de la génération précédente ne sont pas en reste. Ainsi, dans *Pantagleize* de Michel Ghelderode, datant de 1929, le héros éponyme n'est plus le maître de son destin qui se réalise malgré lui, le faisant mener une révolution sans comprendre la portée de ses actes ni même se douter que sa brillante destinée s'achèvera le soir même où elle s'est mise en branle. Si l'action de la pièce semble régie par le hasard, elle répond cependant à une logique dans laquelle tout s'enchaîne parfaitement et mécaniquement. Le héros, devenant le guide d'une révolution pour avoir prononcé la phrase anodine — mais qui en réalité est un code pour les autres personnages — « quelle belle journée », n'agit pas mais réagit à ce qui lui arrive, et finit par être abattu au dernier acte. La pièce répond ainsi à un mécanisme de l'extrême dans lequel est engrené le personnage principal, victime de rouages qui le dépassent.

Yvonne, Princesse de Bourgogne répond, elle aussi, à une logique poussée à son paroxysme aboutissant à la mort de l'héroïne. La passivité du personnage d'Yvonne est d'autant plus significative que l'héroïne est muette tout au long de la pièce. Dans la première version du texte, publiée en 1933 dans la revue *Skamander*, Yvonne prononçait vingt-cinq répliques qui furent réduites à sept à l'occasion de la parution de la pièce en volume, puis complètement effacées dans la version de 1968. À la réduction du personnage à une présence muette et effacée répond l'exacerbation des instincts et vices des personnages qui l'entourent.

La passivité des personnages victimes des mécanismes dans les pièces de Gombrowicz, Ghelderode et Mrożek participe de la marionnettisation des

⁸ « Nie dalej jak wczoraj jeszcze czytałem gazety w otoczeniu rodziny. A dzisiaj! Nauka i polityka, sztuka i administracja podały sobie ręce. Wcisnęły się do mojego domu. Nie ja, ale one stały się mieszkańcami jego. Odchodzę, by uczynić zadość żądaniom racji stanu, pretensjom współczesnej wiedzy, pokusom muz i nakazom władzy – i tak ujsć ich panowaniu. » Mrożek 1998a: 78.

personnages. C'est le statut de boucs émissaires désignés par la société ou la communauté, agissant sur ordre, qui font d'Yvonne, de Pantagleize et de Piotr Ohey des pantins, que leur manipulateur voue à la mort.

En définitive, l'étude de l'esthétique marionnettique dans le théâtre grotesque du début du vingtième siècle a permis d'esquisser les diverses modalités et fonctions de la marionnettisation des personnages. Le rôle de la marionnette est à la fois celui de métaphore et matérialisation de mécanismes que les auteurs se sont attachés à représenter : ceux de la vie en société, ceux de l'art dramatique, ceux de la condition de l'homme.

Préférée aux acteurs en chair et en os, la marionnette est idéalisée par Maeterlinck et Ghelderode. Elle paraît aux yeux des deux auteurs comme une alternative à l'interprétation humaine des pièces de théâtre et constitue à ce titre une des clefs de leur réflexion sur l'art théâtral. La marionnette détermine le traitement des personnages dans les pièces des deux auteurs belges : d'une tonalité tragique chez Maeterlinck et guignolesque chez Ghelderode, la marionnettité des personnages est au service de la représentation de la mort, tragique chez le premier, grotesque chez le second. Tout comme Ghelderode, c'est le grotesque du Guignol qui inspire à Jarry le caractère du Père Ubu. À la même époque que Maeterlinck, Jarry donne à ses personnages l'allure ridicule, la gestuelle caricaturale, le parler grossier des poupées populaires du Guignol. Ces auteurs empruntent aux marionnettes les traits qu'ils confèrent à leurs personnages. Les Futuristes iront jusqu'à remplacer ces derniers par des mannequins et robots, figures automatiques et raides qu'ils placent au-dessus de l'humain. Chez Witkiewicz, ce sont les personnages eux-mêmes qui se déclarent des pantins : la marionnettisation participe ainsi de la rupture de l'illusion théâtrale et esquisse ce qui restera jusqu'à la moitié du vingtième siècle l'un des thèmes privilégiés du théâtre du siècle dernier. Symbolisant l'impuissance de l'opprimé comme chez Gombrowicz ou Ghelderode, la marionnette investit la scène en faisant des personnages des pantins aux mains d'une force suprême, inconnue comme chez Witkiewicz, Beckett ou Mrożek. La marionnettisation des personnages qui, bien qu'humains, semblent évoluer dans un castelet de marionnettes, passe enfin par le jeu de la relation manipulant-manipulé dans une mise en scène qui tourne à l'absurde.

En octroyant une portée métaphysique, politique ou sociale à la marionnettisation des personnages, les auteurs ont su tirer profit des dimensions comique et tragique, parodique et inquiétante, farcesque et cruelle de la marionnette, voyant en elle, au même titre que dans le masque et dans la pantomime, le mode d'expression d'une vision du monde et un renouveau de l'écriture dramatique.

BIBLIOGRAFIA

- Ambrożewicz Zbigniew.** 2012. *Gombrowicz: między lalką a ukrytym demonem*. „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 25. S. 9–29.
- Artaud Antonin.** 1976. *Œuvres complètes*. T. 1 Paris: Gallimard.
- Beckett Samuel.** 1972. *Acte sans paroles I. Comédie et actes divers*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Béhar Henri.** 1980. *Jarry, dramaturge*. Paris: Nizet.
- Béhar Henri.** 2003. *La dramaturgie d'Alfred Jarry*. Paris: Champion.
- Buschmeyer Lothar.** 1931. *Die Kunst des Puppenspiels*. Erfurt: Selbstverlag.
- Dziurzyński Dariusz.** 2009. *La réception de Maeterlinck dans la Jeune Pologne* [online]. „Slavica bruxellensia”, nr 4 z dnia 15.10.2009. Protokół dostępu: <http://slavica.revues.org/264> [30.04.2016].
- Iehl Dominique.** 1997. *Le Grottesque*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Jurkowski Henryk.** 1991. *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*. tłum. Max Blusztajn i Jean Allemand. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette.
- Jurkowski Henryk.** 1993. *Szkice z teorii teatru lalek*. Łódź: Polunima.
- Jurkowski Henryk.** 2014. *Dzieje teatru lalek*. Lublin: Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie.
- Ghelderode Michel (de).** 2002. *La Balade du Grand Macabre*. Paris: Gallimard.
- Maeterlinck Maurice.** 1985. *Introduction à une psychologie des songes et autres récits*. Bruksela: Labor.
- Maeterlinck Maurice.** 2009. *Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles : Trois petits drames pour marionnettes*. Bruksela: Renaissance du Livre.
- Mrozek Sławomir.** 1992a. *Strip Tease. Théâtre 1*. Tłum. Zofia Bobowicz. Montrichier: Les Editions Noir sur Blanc.
- Mrozek Sławomir.** 1992b. *Le Martyre de Piotr Obey. Théâtre 1*. Tłum. Zofia Bobowicz. Montrichier: Les Editions Noir sur Blanc.
- Mrozek Sławomir.** 1998a. *Mężczyństwo Piotra Obey'a. Teatr 6*. Warszawa : Noir sur Blanc.
- Mrozek Sławomir.** 1998b. *Strip Tease. Teatr 6*. Warszawa: Noir sur Blanc.
- Piwińska Marta.** 1969. *Mrozek: The Magical Dialectician*, “Drama at Calgary”, Calgary: Department of drama in the Faculty of Fine arts, nr 3, 1969.
- Plassard Didier.** 1992. *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France Italie*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Stykowa Maria Barbara.** 1980. *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Van Crugten Alain.** 1981. *S.I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy.** 1972. *Kurka wodna, Dramaty*. T. 2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy.** 2001a. *Les Cordonniers. Théâtre complet II*. Tłum. Alain van Crugten. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy.** 2001b. *La Poule d'eau. Théâtre complet III*. Tłum. Alain van Crugten. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy.** 2004. *Szewcy. Dramaty III*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Cécile Bocianowski

THE MARIONNETTISATION OF THE CHARACTERS IN FRANCOPHONE
AND POLISH THEATRE IN THE TWENTIETH CENTURY

(summary)

This article is devoted to the use of the aesthetic of marionettes in twentieth-century theatre in Poland, French-speaking Belgium and France. Starting with the treatment of marionettes in Maurice Maeterlinck's play *Interior*, the analysis of plays shows the function of the marionettisation of characters and how puppets inspire authors, on different levels, in the representation of metaphysical, political or social issues.

KEYWORDS

Puppet Theatre; marionette; 20th century theatre; France; Belgium; Poland; Maurice Maeterlinck; Alfred Jarry; Michel de Ghelderode; Stanisław I. Witkiewicz; Witold Gombrowicz; Samuel Beckett; Sławomir Mrożek

Katia Vandenborre

POLSKIE REINTERPRETACJE BAŚNI PIOTRA JERSZOWA ANALIZA TRZECH ADAPTACJI LITERACKICH¹

SŁOWA KLUCZOWE

baśń; literatura rosyjska; literatura polska; literatura porównawcza; Jerszow; romantyzm; komunizm

Choć stanowi syntezę różnych wątków ludowych, *Конёк-Горбунок* (*Konik Garbusek*) należy do najsłynniejszych bestsellerów rosyjskiej literatury baśniowej. Po opublikowaniu w 1843 roku poemat Piotra Jerszowa rozpowszechnił się w całej Rosji, dotarł do czytelników spoza kraju ojczystego i do tej pory nie zniknął z półek klasyków światowych. Zestawiwszy motywy pochodzące z różnych kultur (słowiańskiej, europejskiej a nawet pozaeuropejskiej), Jerszow stworzył nową całość, która stała się z czasem kanoniczna. Przejście z folkloru, czyli z niezorganizowanego i zmiennego trybu komunikacji, do literatury, czyli do stałego i zorganizowanego trybu komunikacji, uczyniło z baśni Jerszowa wzorzec i ułatwiło jej spularyzowanie oraz późniejsze wykorzystywanie w formie adaptacji lub parodii. Literacka „konwencjonalizacja” wątku dokonana przez Jerszowa, umożliwiła następnie jego „dekonwencjonalizację” (Okopień-Sławińska 1967: 69–70). W niniejszym artykule zostanie podjęta próba przesłedzenia tego procesu na gruncie literatury polskiej. Polscy dziewiętnastowieczni czytelnicy szybko zetknęli się z baśnią Jerszowa, mimo że jej popularność wzrosła szczególnie

Katia Vandenborre — 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

¹ Niniejszy artykuł został napisany dzięki poparciu fundacji Belgian American Educational Foundation.

po drugiej wojnie światowej². Wpływ tej baśni na kulturę polską pozostaje jednak częściowo nieznaną, zagadnienie recepcji utworu w literaturze polskiej bowiem nie zwracało uwagi wielu badaczy, zaś związek tekstów polskich, inspirowanych utworem Jerszowa, z oryginałem, jest czasem nieuchwytny lub nieoczywisty, jak w wypadku trzech literackich adaptacji, które stanowiąc będą przedmiot mojego omówienia: *Baśń o rycerzu Niezginku, mieczu samosieczu i o gęślach samograjach* Antoniego Józefa Glińskiego, *Konik Garbusek* Jana Brzechwy oraz *O koniku Grubasku* Jerzego Niemczuka. Teksty te ukazały się odpowiednio w latach: 1853, 1949 i 1993, czyli w bardzo różnych okresach i kontekstach historycznych, które nieuchronnie wpłynęły na podejście do rosyjskiego oryginału. Z punktu widzenia literackiego różnią się zresztą w sposób dość zaskakujący: baśń Glińskiego została opublikowana w drugim tomie *Bajarzy polskiego*, poemat Brzechwy powstał na podstawie filmu animowanego Iwana Iwanowa-Wano, utwór Niemczuka jest częścią opowieści ramowej *Pierścień pana Bałagana*. W analizie autorka zamierza zbadać każdą reinterpretację baśni Piotra Jerszowa oddzielnie, żeby potem porównać podejścia trzech pisarzy i uwydatnić związki utworów z epoką.

Baśń o rycerzu Niezginku Antoniego Józefa Glińskiego

Na pozór nic nie wskazuje na to, że Antoni Józef Gliński wzorował się na tekście Piotra Jerszowa. Po pierwsze *Baśń o rycerzu Niezginku...* ukazała się w słynnym *Bajarzy polskim* w okresie zbierania i spisywania dzieł folkloru narodowego w połowie XIX wieku, a więc była na ogół postrzegana jako polska. Po drugie tytuł Glińskiego odnosił się do bohatera ludzkiego oraz do dwóch przedmiotów magicznych. Po trzecie początek baśni nie miał nic wspólnego z treścią rosyjską, skoro rozpoczął się od przybycia żebraka do domu starej bezdzietnej pary, proszącego o jałmużnę. Litościwa babka, chociaż nie wiedziała, że „starzec na kiju wsparty” (Gliński 1899: 145) był Bogiem, podzieliła się z nim ostatnim bochenkiem chleba. Wdzięczny gość zostawił gospodarzom kij, obiecując: „jutro dziatki i dostatki mieć będziecie” (Gliński 1899: 146). Cudowny kij wędrowny doprowadził ich na środek gaju, gdzie odkryli ptasie gniazdo z dwunastoma jajami. Urodziło się z nich dwunastu chłopców, którzy bardzo szybko rośli, a ten, który zniknął podczas uroczystości chrzcin dostał imię „Niezginek”.

Po tym wstępnym epizodzie wątek skupia się na Niezginku i jego braciach. Niezginek, Daniło, Gawryło i Wania mają za zadanie złapać klacz, która kradnie stogi siana z łąki. Tak jak w wersji Jerszowa, klacz prosi o uwolnienie, a w zamian

² Ryszard Waksmund odwołuje się do adaptacji teatralnych doby socrealizmu, twierdząc, że „najchętniej adaptowano baśnie Puszkina (*Bajka o rybaku i rybce*) i Jerszowa (*Konik Garbusek*)” (Waksmund 2000: 420)

darowuje swoje źrebięta; ich liczba zależy od liczby braci — troje u Jerszowa, dwanaścioro u Glińskiego. W obu baśniach najmłodszy brat otrzymuje najbrzydsze źrebię. Opisany jako „źrebiec najmłodszy, ze zwisłą głową, chudy, mierzynek” (Gliński 1899: 151), Białoszek przypomina z czarowanego kucyka z garbem na plecach. Wbrew pozorom okazuje się cennym pomocnikiem Niezginka, choć sam Niezginiek nie wierzy w niego: „— Jakże nie płakać, mój koniu, kiedy muszę po żonę w dalekąjechać stronę, do Baby Jagi; a tyż tak nędzny, schorzały, że się prawie chwiejiesz cały — za braćmi moimi nie zdążę, w pół drogi ustaniesz” (Gliński 1899: 151)

Gliński w swoim utworze wprowadza epizod związany z postacią Baby Jagi, w którym Niezginiek, z pomocą Białoszka przemienionego w rosłego rumaka, ratuje braci od śmierci i ucieka z domu Baby Jagi, wykorzystując magiczne atrybuty. Choć Gliński zastępuje występujący u Jerszowa motyw podróży braci na targ opisanym epizodem u Baby Jagi, przyznaje obydwu wydarzeniom tę samą funkcję w utworze, jakim jest kontakt bohatera z przedmiotem magicznym. Kiedy bracia w baśni Jerszowa zatrzymują się na noc, zwracają uwagę na iskrę w oddali i wysyłają po nią Iwana, aby rozpalić ogień. Iskrą jest pióro Żar-Ptaka. Mimo ostrzeżenia Konika Garbuska, Iwan zabiera pióro, nie domyślając się, że będzie ono powodem przyszłego zadania. W przeciwieństwie do Iwana Niezginiek nie bierze ze sobą miecza samosiecza i gęśli samograjów, które należą do Baby Jagi, ale zetknięcie się z tymi magicznymi przedmiotami będzie decydujące w dalszym ciągu jego przygód.

W obydwu wersjach baśni bracia trafiają do miasta. Choć Gliński dąży do tego samego celu narracyjnego co Jerszow (propozycja pracy na carskim lub królewskim dworze dla młodego bohatera), zmienia sposób jego realizacji. Car zatrudnia Iwana jako stajennego, kiedy dowiaduje się, że jest prawowitym właścicielem pięknych koni, które jego bracia chcieli sprzedać na jarmarku. Król zatrudnia Niezginka jako dowódcę wojskowego, żeby podziękować mu za uratowanie od wrogiego wojska. Wzbudza to zazdrość ze strony braci w wersji Glińskiego i ze strony bojarów u Jerszowa. Niezadowoleni przeciwnicy starają się zatem się pozbyć konkurenta. Bojar rozbudza w carze pragnienia posiadania ognistego ptaka i przekonuje go, aby wysłał po Żar-Ptaka Iwana. W *Baśni o rycerzu Niezginku* bracia nakłaniają króla do tego, aby wysłał najmłodszego z nich do Baby Jagi po gęśle samograje. W obu wersjach bohater wykonuje pomyślnie zadanie dzięki pomocy konika, co wzmacnia tylko zazdrość przeciwników, u Glińskiego jednak król zmusza Niezginka do ponownego powrotu do czarownicy, ponieważ zależy mu na posiadaniu jeszcze miecza samosiecza, natomiast nie ma ekwiwalentu tej drugiej misji u Jerszowa.

Ostatnie zadanie obydwu bohaterów jest podobne — muszą przyprowadzić piękną dziewczynę, którą władca pragnie poślubić. W obu przypadkach zadanie łączy się z symboliką morza. W *Baśni o rycerzu Niezginku...* „Cud-dziewica, wiecznie młoda, a tak piękna, że jest w świecie cudem piękności” (Gliński 1899: 163) jest ostatnią córką Baby Jagi. Nie chcąc jej stracić, matka zamknęła ją na srebrnym okręcie ze złotym masztem i wrzuciła klucz do morza.

Trzeba więc naprzód ów klucz dostać, a tego tylko tym sposobem dokazesz: uderz mnie buławą po głowie, zabij, jelita wypuść, wrzuć jeden koniec do morza, a drugi w rękę trzymaj; jak się król raków na nie uczepi, wyciągnij go zręcznie i wtedy go tylko wypuścisz, kiedy ci wręczy klucz diamentowy od srebrnego okrętu; własność zaś tego klucza jest taka, że gdy posiadający go potrze nim sobie czoło i takie a takie wymówi słowa, wnet ów okręt ku niemu przyplynie; co gdy się stanie, postąpisz tak a tak. (Gliński 1899: 164)

Nieziginek postępuje zgodnie ze wskazówkami Białośzka, otwiera drzwi diamentowym kluczem, przywozi królowi Cud-dziewicę, mimo że sam już ją pokochał i przywraca do życia konia, którego musiał zabić. Porwanie pięknej królewny przebiega inaczej w baśni Jerszowa. Konik poleca Iwanowi wziąć dwa srebrne lusterka oraz srebrną kłamrę i postawić je tak, żeby złapać Córkę Księżyca w srebrną pułapkę i spaść oba lustra srebrną kłamrą. Iwan przywozi dziewczynę carowi, żeby ten mógł ją poślubić. Jednak królewna przed ślubem rozkazuje zawieźć list ojcu i wydostać z morza jej pierścionek zaręczynowy. Na rozkaz cara Iwan wskakuje na grzbiet Konika i trafia na plażę. Tutaj spotyka leżącego na nadbrzeżu cierpiącego wieloryba, który w zamian za uwolnienie go od męki wydobywa dla Iwana z morza pierścienie.

Po wykonaniu zadań zarówno Iwan, jak i Nieziginek wracają na dwór, gdzie trwają przygotowania weselne. Starzy władcy nie przypadają jednak do gustu oblubienicom. W tekście Glińskiego dziewczyna otwarcie twierdzi, że jej mąż powinien być po trzykroć młody: „młody sercem, młody duszą, młody ciałem” (Gliński 1899: 167). W związku z tym podaje przepis na odmłodzenie: „oto mam szpadę w rękę: na wskroś nią ciebie przesyję, porznię w kawałki, przemyję, cząstki znów w całość ułożę, tchnę — i odżyjesz tak młody, jakbyś dwudziesty rok liczył” (Gliński 1899: 167). W baśni Jerszowa córka Księżyca też podaje przepis, żeby car miał cerę białą jak śnieg: musi zagotować kocioł mleka, wskoczyć do niego i wykapać się w nim. Władcy nie chcą poddać się tym próbom, zmuszając do nich młodych bohaterów. Dla Wani i Niezginka próba kończy się pomyślnie, kiedy jednak car wskakuje do kotła z wrzącym mlekiem — umiera, zaś pokrojonego na kawałki króla Cud-dziewica wyrzuca na pożarcie psom. Po

śmierci władców bohaterki wychodzą za mąż za młodzieńców. Oto zakończenie baśni Glińskiego:

Rycerz Niezginiek królem się ogłosił, swoich rodziców, dziadka i babkę, do siebie sprowadził, upokorzonym braciom wszystko przebaczył i wkrótce z Cud-dziewicą się ożenił, na wesele gości sprosił, a w chwili, kiedy ze ślubu wrócili, miecz samosiecz brzęknął, błysnął, potok światła z siebie cisnął, sam w sto mieczy się rozprysnął, miecze ku drzwiom poskoczyły i, strzegąc bezpieczeństwa króla, na warcie stanęły; a gęśle samograje, na dany rozkaz jak zagrały — wszystko co tylko tam żyło, do tańca się wnet rzuciło, a po tańcach był bal wielki!... (Gliński 1899: 168)

Obie baśnie kończą się więc w sposób bardzo podobny, wzmacniając wrażenie, że Gliński napisał *Baśń o rycerzu Niezginieku*... na podstawie słynnej baśni Jerszowa. Zarówno wątek główny, jak i wiele szczegółów tekstu Glińskiego przypominają rosyjski utwór opublikowany dwadzieścia lat wcześniej. Fakt, że oba teksty skupiają się na przygodach najmłodszego brata i jego magicznego konia o wyglądzie niebohaterskim, nie może być uważany za prosty zbieg okoliczności. Tymczasem Gliński nie kopiował, nie streszczał ani nie przekładał tekstu Jerszowa — znacznie go zmodyfikował, mimo że spolszczenie było jego głównym celem. Gliński nie tylko napisał tekst po polsku, ale też przeobraził rosyjską scenerię tak, żeby wyglądała na polską. Pod tym względem zmiana tytułu władcy kraju jest znacząca: car stał się królem. Gliński również pozbył się Żar-Ptaka, który jest typowo rosyjski, żeby wprowadzić przedmioty ogólnosłowiańskie — gęśle samograje i miecz samosiecz. W ten sposób autor złagodził rosyjskość baśni Jerszowa, a jednocześnie wzmocnił religijność opowieści, zwłaszcza w epizodzie wstępnym, w którym występuje stary żebrak uosabiający Boga. Dwunastu chłopców przypomina apostołów, Niezginiek jest synem Boga i zbawcą, podczas gdy Cud-dziewica da się porównać z Marią, choć staje się żoną Niezginieka. Ponadto zmartwychwstanie odgrywa kluczową rolę, skoro śmierć Białoszka jest potrzebna, żeby uwolnić córkę Baby Jagi. Warto też zwrócić uwagę na to, że pod piórem Glińskiego baśń Jerszowa z poezji staje się prozą, choć polski bajarz dbał o styl i wprowadził formuły wierszowane, które przyczyniły się do popularności jego czterotomowego zbioru.

***Konik Garbusek* Jana Brzechwy**

Swoją adaptację *Konika Garbuska* Brzechwa uzupełnił podtytułem: *Streszczeniem filmu podług bajki Jerszowa*, jakby nie miał żadnej ambicji literackiej. Używając słowa „streszczenie”, pisarz położył nacisk na wierne odtworzenie treści filmu i wykluczył tym samym wszelką kreatywność w stosunku do pierwowzoru.

Tymczasem badanie tekstu sugeruje, że Brzechwa nie ograniczył się do syntezy baśni Jerszowa.

Można to wywieść już z formy wierszowanej, która jest dość nietypowa dla streszczenia. Funkcja streszczenia polega na skróceniu treści bez względu na formę. Dlatego pisze się je zwykle prozą lub przynajmniej w stylu neutralnym, żeby połączyć podstawowe składniki treściowe w zwartą strukturę. Brzechwa jednak zwrócił uwagę bardziej na formę i styl niż na treść. Skupił się na regularności rymów tak, że sama treść doznała szkód, np. w przepisie na odmłodzenie. W tekście Jerszowa przepis polega na wykąpaniu się po kolei w: zimnej wodzie, gorącej wodzie i w wrzącym mleku. Tę kolejność zmieniono w filmie. Najpierw trzeba się wykapać we wrzącej wodzie, potem w gorącym mleku, a na końcu w zimnej wodzie. Brzechwa zaproponował jeszcze inną kolejność:

Masz wykapać się dla próby
Naprzód w mleku, choć gorące,
Zaraz potem w wodzie wrzącej,
Potem w chłodnej, dla odmiany (Brzechwa 1949: 12)

Chociaż to tylko mały szczegół, fakt, że Brzechwa odwrócił porządek próby, najpierw zalecając wrzącą wodę a potem gorące mleko, jest znaczący. W istocie pokazuje, że pisarz dał pierwszeństwo rymom kosztem treści, a więc nie przestrzegał podstawowej zasady wierności, którą stosuje się podczas pisania streszczenia.

Nie oznacza to jednak, że Brzechwa nie streszczał filmu nakręconego na podstawie bajki Jerszowa. Wątek jego wiersza świadczy o tym, że korzystał z radzieckiej ekranizacji, powstałej w 1947 roku jako film animowany w reżyserii Iwana Iwanowa-Wano. Kreskówka ta jest wierną adaptacją utworu Jerszowa, od którego scenarzysta pożyczył nie tylko ogólną fabułę, ale też dialogi oraz wiersze wypowiedziane przez narratora męskiego. Z powodów praktycznych Iwanow-Wano musiał skrócić baśń dziewiętnastowieczną, żeby film przeznaczony dla dzieci nie był za nużący, pozbył się zatem dygresji, niektórych epizodów, które nie odgrywały ważnej roli w historii bohatera, np. obecność ojca w tekście Jerszowa zostaje zastąpiona przez braci. Największe modyfikacje dotyczą Cud-Dziewczyny. W filmie Iwan przyprowadza piękną dziewczynę do pałacu, a ona od razu wymaga odmłodzenia cara, nie mówiąc ani o liście, ani o pierścieniu. W niektórych miejscach można zresztą wyczuć pewien wymiar ideologiczny w skróceniu pierwowzoru. W ekranizacji radzieckiej nie ma żadnej wzmianki o pieniądzach lub o zarobkach braci, których życie zależy od sprzedania zboża w stolicy. Iwanow-Wano zmienił także stosunek ludzi do władzy carskiej — tłum nie krzyczy „hurra”, kiedy car przyjeżdża na jarmark, żeby zobaczyć konie. Oprócz zagadnień ekonomicznych

i społecznych reżyser zadbał również o zagadnienie moralności (Iwanowa-Wano pomija wątek upicia się braci na weselu).

W *Koniku Garbusku* Brzechwa jeszcze bardziej skraca wątek filmu. Skupia się na Iwanie w taki sposób, że prawie nic nie pisze o jego braciach lub o Koniku. Chociaż scena jest bardzo podobna, Brzechwa omija ostrzeżenia Konika, kiedy Iwan chce wziąć ze sobą pióro Żar-Ptaka. Ponadto autor nie zapisuje uspokajających słów Konika, kiedy Iwan dowiaduje się, że musi przynieść królowi Żar-Ptaka. Dalej Brzechwa skraca także poszukiwanie Cud-Dziewczyny, nie opisując ani namiotu pełnego owoców, który Iwan zostawia dla niej na plaży, ani Cud-Dziewczyny, która zbliża się łódką do Iwana i Konika Garbuska:

Pojechali w świat daleki
Hen — za góry i za rzeki,
Cud-Dziewczynę odnaleźli
I do króla ją przywieźli (Brzechwa 1949: 11)

Nie ma jednak wątpliwości, że Brzechwa napisał wiersz na podstawie kreskówki Iwanowa-Wano. Związek między poematem i filmem jest niezaprzeczalny. Większość zmian, których Brzechwa dokonał w swoim utworze, pochodzi w istocie z konieczności skrócenia fabuły. Brzechwa nie opisuje obrazów, które zrekomensowałyby skrócenie narracyjne w adaptacji filmowej. Reżyser pozbył się z wierszy Jerszowa tych fragmentów, które miały funkcję czysto opisową. Za pomocą obrazów i muzyki udało mu się zresztą stworzyć atmosferę bardzo poetycką. Wymyślił kilka scen, w których postacie tańczą lub śpiewają. Iwan i konie tańczą, żeby świętować jego zatrudnienie na dworze carskim. Iwan patrzy z podziwem na tańce Żar-Ptaka i sam zaczyna tańczyć jak one, a w końcu zwierzę i bohater tańczą razem — co przypomina strukturę baletową. Iwan śpiewa, kiedy zajmuje się końmi; służące śpiewają, kiedy car się kąpie; Cud-Dziewczyna śpiewa, kiedy znajduje gęśle w namiocie Iwana. Iwanow-Wano wprowadził też momenty bez słów, np. kiedy Iwan dostrzega błyszczącego rumaka na nocnym niebie. Symboliczne przedstawienie przyrody, z którą Iwan żyje w zgodzie, współistnieje z atmosferą poetycką filmu: po ślubie Iwana i Car-Dziewicy obracającemu się pierścionkowi zaręczynowemu towarzyszy zmiana pory roku — za zimą idzie wiosna, czyli za nieszczęściem idzie szczęście.

Tego wymiaru nie znajdujemy w utworze Brzechwy, ponieważ pisarz widocznie nie chciał oddać efektu poetyckiego wynikającego z tła baśni animowanej. Kontemplacyjną scenę spotkania bohatera z matką Konika Garbuska pisarz sprowadził do szeregu wydarzeń:

Poszedł Iwan, szuka wszędzie
 Naraz widzi: rumak w pędzie,
 Niecąc iskry po obłokach,
 W szybkich zbliża się podskokach.
 Chłopiec spojrział nań z podziwem,
 Zręcznie złapał go za grzywę
 I przytrzymał (Brzechwa 1949: 3).

Brzechwa zrobił to samo ze sceną, w której pojawiają się Żar-Ptaki:

Pobiegł Iwan do garbuska,
 Szybko zaprzął go do wózka
 I z przynętą mknął na szlaki,
 Gdzie zbierają się Żar-Ptaki.
 Iwan z nich jednego schwytał,
 A gdy wrócił, król go spytał:
 — „Czy zuch jesteś, czy pokraka?
 No, pokazuj mi Żar-Ptaka!” (Brzechwa 1949: 9)

W zacytowanym powyżej fragmencie widać, że Brzechwa nie starał się odtworzyć obrazu animowanego w całości, skoro nie odwołał się do tańców Żar-ptaków. Zainteresował się wyłącznie podstawowymi wydarzeniami, pomijając scenerię, muzykę czy tańce, wymyślił wyszukaną formę, aby opisać etapy akcji i dodał krótki dialog, żeby ułatwić rytm jej toku.

Takie dodatki można znaleźć w różnych miejscach. Brzechwa rozwija m.in. wypowiedź króla, który przyjeżdża na jarmark i zauważa piękne konie. W filmie car pyta: „Kim jest właściciel? Ej, ludzie, czyje są te zrebięta?”. W wierszu Brzechwy mówi następująco:

[...] Mówcie żwawo,
 Kto ma do tych koni prawo?
 Konie piękne nadzwyczajnie,
 Muszą zdobić moją stajnię! (Brzechwa 1949: 7–8)

Zanim Iwan wskoczy do kotła, Konik Brzechwy zwraca się do niego, rozkazując:

[...] Skacz Iwanie,
 Złego ci się nic nie stanie! (Brzechwa 1949: 14)

W filmie Konik tylko dmucha na kotły, cała scena toczy się bez słów, zmuszając Brzechwę do wykreowania nowej sytuacji poetyckiej:

Skoczył Iwan — gawieź patrzy,
 On wykapał się raz — dwa — trzy,

Wyszedł z wody, — jaka zmiana.
 Nie poznaje nikt Iwana,
 Co za młodzian urodziwy? (Brzechwa 1949: 14)

W ten sposób Brzechwa przekracza pracę streszczeniową i używa kreskówki Iwanowa-Wano jako pretekstu, żeby stworzyć własny utwór wierszowany. Najlepszym dowodem na to jest różnica między rymami oryginału, które zostały wprowadzone do ekranizacji, a rymami tekstu Brzechwy. Tylko dwa pierwsze wiersze mają podobne rymy, poza nimi cały utwór Brzechwy składa się z nowych tekstów, co potwierdza hipotezę, że pisarz korzystał z adaptacji filmowej, żeby stworzyć oryginalny utwór literacki. Przykładem tego może być scena jarmarku, która zawiera nieistniejące w filmie szczegóły:

Na jarmarku malowniczo
 Tłum faluje. Kupcy krzyczą:
 — „Hej, prosimy zacnych panów
 Do nas, do nas, do straganów,
 Tutaj wybór jest bogaty,
 Są chomąta, siodła, baty,
 Wybór futer sobolowych
 Dla nadobnych białogłowych! (Brzechwa 1949: 6)

Wszystko to skłania do wniosku, że *Konik Garbusek* jest reinterpretacją, a nie streszczeniem filmu animowanego Iwanowa-Wano, reinterpretacja bowiem nie wymaga dokładnego odtworzenia treści i pozwala na odstępstwa w stosunku do pierwowzoru.

Kiedy Brzechwa pisał swój utwór, jeszcze nie było żadnego przekładu baśni Jerszowa na język polski. Pierwszy przekład ukazał się trzy lata później w 1952 roku i wyszedł spod pióra Igora Sikiryckiego. Popularność tego tłumaczenia przyćmiła zresztą całkowicie poemat Brzechwy, chociaż zastosowane przez poetę dziecięce rymy i lekki ton dobrze odzwierciedlały humor, z którym Iwanow-Wano traktował baśń Jerszowa, wprowadzając zabawne sceny, np. kiedy Żar-Ptak wchodzi w płaszcz koniuszego. Brzechwa, podobnie jak Gliński, zastąpił tytuły carskie tytułami królewskimi:

Król spoglądał zachwycony:
 — „Takiej pragnę właśnie żony!
 Dziewczę cudne, powiedz słowo,
 Czy się zgadzasz być królową?” (Brzechwa 1949: 12),

zaś bohaterkę, która ma zostać „królową”, nazywa „Cud-Dziewczyną” — nawiązując do polskiej tradycji baśniowej — a nie „Car-Dziewicą”, jak ma to miej-

scie w filmie radzieckim. Poprzez zastosowanie formy wierszowanej Brzechwa nawiązuje wyraźnie do rosyjskich utworów baśniowych i przez to oddala się od polskiego kanonu baśniowego, który reprezentuje Gliński.

O koniku Grubasku Jerzego Niemczuka

Jerzy Niemczuk zaczął reinterpretować kanoniczne baśnie literatury światowej w 1989 roku, kiedy opublikował zbiór pt. *Bajki pana Bałagana* zawierający pięć parodii zatytułowanych: *O królownie Śmieszce*, *O robaku i rybce*, *O dziwnym Smaku i niezwykłym Smogu*, *Brzydkie kociątko* oraz *Nieprzemakalny kapturek*. W 1993 roku ukazał się ciąg dalszy z podobnymi parodiami baśniowymi: *O kuku Kraku*, *O paluchu Wojtka*, *Babcia Ala i czterdziestu rozbójników*, *Bajka o Kapciuszku* oraz *O koniku Grubasku*. W ostatnim tytule trudno nie rozpoznać przybliżonej homofonii z *Konikiem Garbuskiem*, oczywista wydaje się być paronimia między wyrazami „Grubasek” i „Garbusek”, kalambury są zresztą ulubionymi chwytami Niemczuka, wskazującymi pierwowzory, z których korzystał autor (*O robaku i rybce* nawiązuje do *Bajki o rybaku i rybce* Aleksandra Puszkina, *O królownie Śmieszce* — do *Królowny Śnieżki* braci Grimm, *Nieprzemakalny kapturek* — do *Czerwonego Kapturka* Perraulta, *O koniku Grubasku* odnosi się do *Konika Garbuska* Jerszowa).

Podobnie jak dziewięć innych baśni, z których się składają *Bajki pana Bałagana* oraz *Pierścień pana Bałagana*, *O koniku Grubasku* jest częścią kompozycji ramowej, która skupia się na przygodach Wojtka i pana Bałagana. Akcja utworu rozpoczyna się w pokoju Wojtka. Nie chcąc sprzątać pokoju, mimo usilnego nalegania matki, chłopiec buntuje się i krzyczy: „— No to co, że panuje bałagan?! To niech panuje! A może ja chcę, żeby panował!” (Niemczuk 1993: 10). Jednak Wojtek nie wie, że wypowiedział przypadkiem zaklęcie, które ściąga pana Bałagana:

— Panuję w twoim pokoju... [...]. Panuję tu, jestem dla ciebie panem i zapominając o tym nie radzę. I nie udawaj, że mnie nie lubisz. Pamiętam jeszcze twoje słowa... Naprawdę nazywam się Harmiderus Bałagan Pierwszy i nie Ostatni, coś tam jeszcze było... [...]. Jestem z zawodu królem. (Niemczuk 1993: 11)

Pragnąc wynagrodzić chłopca „za utrwalanie nieładu i utrzymanie jego panowania” (Niemczuk 1993: 12), król bez korony, którym jest pan Bałagan, nadaje Wojtkowi tytuł księcia z bajki i postanawia go zabrać do różnych bajek. Wojtek zgadza się na nietypową wyprawę i wraz z panem Bałaganem zmierza do pierwszej baśni zatytułowanej *O królownie Śmieszce*, wszystkie baśnie, które wchodzi

w skład dwóch zbiorów Niemczuka są jednocześnie światami, które bohaterowie zwiedzają razem.

Pod tym względem utwór zatytułowany *O koniku Grubasku* nie jest wyjątkiem. Niemczuk rozdzielił rosyjską opowieść na dwa wątki, które łączą się dopiero na samym końcu. Tekst *O koniku Grubasku* jest bajką, którą karzeł Skrzek i lis Tonis Kiton ukradli od pana Bałagana, żeby zmienić zakończenie:

— Nie interesują nas bajki, które moglibyśmy opowiadać grzecznym dzieciom, a jedynie te, które nas samych dotyczą. I te właśnie musimy wykraść — ciągnął lis, a Skrzek stał, mrugał oczami i nic nie rozumiał. — Jeśli moje informacje są ścisłe, została nam tylko jedna bajka, rozumiesz? (Niemczuk 1993: 330)

Bajką tą jest utwór *O koniku Grubasku*, kończący książkę Niemczuka. Kiedy pan Bałagan, Wojtek i jego kolega Mateusz zdają sobie sprawę, że brakuje im bajki *O koniku Grubasku*, staje się ona celem ich poszukiwań, a więc głównym przedmiotem opowiadania Niemczuka. Czytelnik odnajdzie tu niektóre składniki poematu Jerszowa w przygodach bohaterów: pozbawieni środka transportu (brat Mateusza nie chciał im pożyczyć deskorolki), pan Bałagan, Wojtek i Mateusz są zmuszeni do przemieszczenia się pieszo, dlatego czarownik posyła Wojtka na rynek, żeby zamienił popsuty zegarek Mateusza na konia.

Jego uwagę zwrócił sympatyczny okrągły kucyk o bystrym, trochę jakby szyderczym spojrzeniu. Był najmniejszy wśród sprzedawanych, tak jak Wojtek był najmniejszym wśród kupujących. Ani jednym, ani drugim nikt się nie interesował.

Kucyk nie wydawał się zbyt urodziwy. Przypominał raczej kudłatą beczkę niż mustanga, ale Wojtkowi przypadł do gustu (Niemczuk 1993: 334)

Wybrany przez Wojtka kucyk przypomina oczywiście Konika Garbuska Jerszowa. W polskiej bajce pojawiają się tak lubiane przez Niemczuka kalamburowe zabawy słowem (pan Bałagan kpi z handlarza koni, twierdząc, że zwierzę, które ten chce sprzedać to nie „konik”, ale „raczej komik!” (Niemczuk 1993: 335), niemniej, jak w rosyjskim poemacie, kucyk wkrótce zaskakuje wszystkich swoim ludzkim głosem i ukrytymi talentami, stając się głównym pomocnikiem bohaterów. Konik z utworu Niemczuka pomaga panu Bałaganowi, Wojtkowi oraz Mateuszowi, jednak jego zdolności magiczne, wyeksponowane w bajce Jerszowa, w utworze polskim zostały zastąpione przez umiejętności detektywistyczne:

— Doprawdy — odparł konik dumnie unosząc łeb — jestem koniem detektywistycznym. Gdybym był kuty na cztery kopyta, miał lepszą prezencję i gdyby mi nie rzucano kłód pod nogi, byłbym już wielkim detektywem, inspektorem albo komisarzem... A utylęm, bo nie mam pociągu do pracy pociągowej. Tutaj nikt nie potrafił docenić mojego talentu, marnowałem się (Niemczuk 1993: 336)

Poszukiwanie skradzionej panu Bałaganowi bajki zamienia się wtedy w śledztwo kierowane przez końskiego detektywa. Konik Grubasek wysłał bohaterów w cztery strony świata w poszukiwaniu dowodów i poszlak. Na wschodzie Mateusz dowiadyuje się o porwaniu kury z brytfanną; na zachodzie Wojtek słyszy, że okradziono bogatą srokę; na północy pan Bałagan zdobywa wiadomości o konflikcie niedźwiedzia i lisa; na południu poinformowano kucyka, że gęś odleciała na wschód. Na podstawie tych przesłanek Grubasek dochodzi do wniosku, że złodziejami są Kiton i Skrzek i zarządza ich poszukiwanie w górach na wschodzie, bohaterowie odnajdują opustoszały zamek, w którym ukrywają się Kiton i Skrzek. Po emocjonującym pościgu Wojtkowi udaje się ocalić kawałek skradzionej bajki: „Mimo wysiłków Wojtka z bajki o koniku Grubasku ocalał tylko niewielki fragment ostatniej strony” (Niemczuk 1993: 356). Fragment zresztą ujawnia zakończenie bajki, w której występują:

... a kiedy Kiton wrócił do lasu i stał się na powrót zwykłym lisem, przyjaciele pożegnali się na zawsze. Wojtek i Mateusz wsiedli na poduszkowiec i odlecieli nim po raz ostatni. (Niemczuk 1993: 356–357)

Po zakończeniu misji Wojtek niepokoi się, że i jego przygody w bajkach wkrótce skończą się na zawsze. Pan Bałagan wyrzuca wówczas kartkę w ogień, mówiąc, że niebawem będzie za stary na baśnię.

Zakończenie baśni *O koniku Grubasku* miesza się z zakończeniem *Pierścienia pana Bałagana*. Wynika z tego pewien dystans wobec pierwowzoru, który wzmacniają jeszcze zmiany dokonane przez autora w stosunku do poematu Jerszowa. W istocie Niemczuk zachował tylko porozrzucane składniki pierwowzoru i omal nie zerwał z oryginalnym wątkiem, utrzymał związek z oryginałem dzięki licznym grom słownym, które wskazują na pokrewieństwo z utworem Jerszowa. Kiedy Tolis Kiton i Skrzek szukają w pałacu pana Bałagana bajek, które źle się dla nich kończą, znajdują wreszcie stary i zakurzony rękopis *O koniku Grubasku*. Nie umiejąc odszyfrować nieczytelnego tytułu, Skrzek z trudem rozpoznaje pierwsze literki „O kon...”. Przypuszcza, że chodzi o „okoń” i że to „bajka o pogrzebie okoni”:

— Okoni ku grub, znaczy pewnie tyle, co: okonie do grobu, bo „ku” to tyle co „do”, a grób, wiadomo, mogiła, czyli ryba zdechła i trzeba ją było zakopać — dowodził uczenie gruby rycerz, spoglądając na lisa z wyższością, jaką daje umiejętność czytania. (Niemczuk 1993: 331)

Lis jednak domyśla się, że bohaterem bajki jest nie okoń, lecz konik z rosyjskiej literatury. Żeby wzmocnić wymiar parodystyczny tekstu, Niemczuk podkreśla również cechy groteskowe w konstrukcji postaci kucyka, który odpowiada na

kpiny pana Bałagana słowami: „Założę się, że z nas dwóch pana pierwszego przyjąłby do cyrku. I grubszy też pan jest ode mnie.” (Niemczuk 1993: 335)

Zaprezentowane analizy porównawcze prowadzą do wniosku, że utwór Niemczuka należy uznać za daleko posuniętą parodię rosyjskiego pierwowzoru.

Polski koń trojański

Ryszard Waksmund źródeł popularności *Konika Garbuska* doszukiwał się w jego buntowniczym duchu, który był zauważalny w krytycznym podejściu do władzy carskiej³, co znalazło odzwierciedlenie w reinterpretacjach lub adaptacjach bajki. Miał na myśli polskie adaptacje teatralne, w których, „aby wzmocnić «antyfeudalne» nastawienie folkloru, preparowano specjalne wątki” (Waksmund 2000: 420). Polityczny podtekst *Konika Garbuska* przyczynił się do cenzurowania bajki w Rosji po trzecim wydaniu w 1843 roku. W *Koniku Garbusku* Jerszow nie tylko otwarcie krytykował władzę carską, ale też domagał się wyzwolenia dekabrystów, którzy — jak wieloryb — cierpieli już od dziesięciu lat w miejscu, w którym nie powinni się znaleźć. Treść polityczna była tak wyrazista, że niektórzy rosyjscy badacze wysunęli nową tezę o autorstwie *Konika Garbuska*, sugerując, że poemat napisał nie Piotr Jerszow, ale sam Aleksander Puszkina: „Myślę [...], że baśń napisał Puszkina, i że Jerszow nie miał nic wspólnego z jej napisaniem.” (Козаровецкий 2009: 22) Władimir Kozaroweczkij oparł swoją tezę na wielu dowodach kontekstualnych, historycznych, biograficznych, psychologicznych (Козаровецкий 2009: 22), literackich (Пушкин 2009: 53), stylistycznych. Puszkina nie mógł wtedy opublikować takiej baśni z powodów politycznych i osobistych, a więc potrzebował zastępcy.

Fakt, że Gliński przerobił wątek *Konika Garbuska* w 1853 roku, czyli w okresie, kiedy poemat był nadal ocenzurowany w Rosji, mógłby być zinterpretowany jako akt nieposłuszeństwa wobec władz okupujących Polskę. Niemniej analiza *Baśni o rycerzu Niezginke...* zaprzecza takiej tezie. Po pierwsze polski bajarz zrezygnował z symboliki Księżyca powiązanej z dekabrystami (nie przedstawiał postaci wieloryba, Cud-dziewica nie jest córką Księżyca tylko Baby Jagi). Ponadto Gliński przeobraził satyryczny portret władcy na tyle, że ten przestaje uchodzić za tyrana. Zło pochodzi nie ze środowiska dworskiego, lecz od braci Niezginke, jakby Gliński chciał krytykować niszczyielskie konflikty wewnątrz Polski.

³ „Satyryczny obraz cara powraca w słynnym poemacie Piotra Jerszowa *Konik Garbusek* (1834), będącym w zamierzeniu autora syntezą wszystkich bajek rosyjskich. To, że stał się ulubioną bajką dzieci, należy tłumaczyć wykreowaniem na herosa zwykłego chłopca, lekceważonego przez starszych braci, któremu udaje się wyjść cało z każdej opresji i który po ślubie z cud-dziewczyną zostaje krewniakiem Słońca i Księżyca, nie mówiąc już o zabawnych epizodach, jak na przykład, gdy krewki jazgarz ociąga się z wykonaniem ważnego polecenia, gdyż nie zakończył jeszcze bitki z karasiem” (Waksmund 2000: 199).

Wyraźne wątki typowo polskie, wskazane we wcześniejszych analizach, wspierają tę hipotezę. Wreszcie autor, który w *Bajarzu polskim* korzystał z licznych baśni rosyjskich (Krzyżanowski 1977: 760–772), był słowianofilem i szczerze wierzył w jedność słowiańszczyzny. W przedmowie do czterotomowego zbioru pisał:

Jakże odgadnąć, w jakim czasie i gdzie się poczęła myśl między naszym ludem krążąca, kiedy pomimo najuczestniejszych usiłowań, nie możemy dociec prawdy, skąd się sam ten lud pojawił na tej ziemi i, natworzywszy mnóstwo najsprzeczniejszych dowodzeń, raczyliśmy go wreszcie za pierwotnego mieszkańca ziem słowiańskich uznać.

Nie chciałem więc mozolić nad tym, będąc tego przekonania, o ile z pobieżnego poglądu na wyszłe dotychczas zbiory osądzić mogłem, że wszystkie niemal baśni w Polsce, na Litwie i Rusi całej krążące, wspólne są wszystkim słowiańskim plemionom, które mało przyjąwszy od ludów ościennych, unarodowiły je do niepoznania. (Gliński 1853: XIII–XIV)

Według Glińskiego nie ma wyraźnej różnicy między baśniami polskimi i rosyjskimi, skoro wszystkie one pochodzą ze wspólnego źródła słowiańskiego. W pewnym sensie podobieństwa między *Baśnią o rycerzu Niezinku...* a *Konikiem Garbuskiem* potwierdzają tę tezę. W *Bajarzu polskim* — szczególnie w przeróbkach rosyjskiego materiału — Gliński wyraźnie dążył do zachowania tej jedności słowiańskiej.

Utwory Brzechwy i Niemczuka znacznie odbiegają pod tym względem zaangażowania politycznego od baśni Glińskiego, warto jednak zwrócić uwagę na ich związek z kontekstem historycznym. Wiadomo, że *Konik Garbusek. Streszczenie filmu podług bajki Jerszowa* nie zawierał żadnego elementu krytycznego wobec władzy, skoro powstał na podstawie oficjalnego filmu radzieckiego. Nieobecność wieloryba jest zatem punktem wspólnym między poematem Brzechwy i ekranizacją Iwanowa-Wano, a autor *Akademii pana Kleksa* nie wprowadził żadnej innej dwuznaczności. *Konik Garbusek* wygląda raczej na czysto naiwną historię bez żadnego podtekstu — choć ten, który składa „donos na chłopaka” (Brzechwa 1949: 8) nigdy nie zostaje ukarany... Zamieszczone w podtytule słowo „streszczenie” mocno zresztą podkreśla brak wszelkiej oryginalności lub osobowości, czyli niechęć autora do otwartego czy też skrytego wyrażenia poglądu osobistego. Można to połączyć z ówczesnym kontekstem politycznym i kulturowym. Utwór Brzechwy ukazał się w 1949 roku, czyli w okresie socrealizmu, kiedy baśnie rosyjskie wpisywały się w strategię rozwoju kultury władzy komunistycznej. Niedługo po opublikowaniu poematu Brzechwy, *Konik Garbusek* został przetłumaczony na język polski i w ciągu kolejnych czterdziestu lat wydawany był kilkakrotnie. Polskie dzieci czytały, słuchały lub oglądały *Konika Garbuska*, który — wraz z innymi baśniami rosyjskimi, jak *Bajka o rybaku i rybce* — stał się znakiem dominacji radzieckiej również w sferze kultury. Ta dominacja straciła swą moc w roku 1989 — wtedy Niemczuk napisał *Bajki pana*

Bałagana, a przestała istnieć w roku 1993, kiedy ukazał się *Pierścień pana Bałagana*. Niemczuk mógł zatem pominąć w swoim tekście wątki rosyjskie. W końcu lat osiemdziesiątych społeczeństwo polskie odczuwało już przesytną kulturą radziecką⁴, na co odpowiedzią miał być ironiczny dystans, z którym Niemczuk potraktował kanoniczny tekst Jerszowa w swej parodystycznej reinterpretacji *Konika Garbuska* (w bajce Niemczuka nawet car nie został zastąpiony królem, jakby organy władzy całkowicie zniknęły).

Utwory Niemczuka, Brzechwy i Glińskiego mają ścisły związek z kontekstem historycznym czasów, w których powstały. Polscy autorzy korzystali z rosyjskiego wątku, żeby nawiązać do stosunków polsko-rosyjskich w kluczowych okresach historii obu krajów. *Konika Garbuska* wybrali więc nieprzypadkowo, manifestując w tak zawołowany sposób wspólną nieufnością wobec władzy autorytarnej i poczuciem wspólnoty słowiańskiej (choć uczynili to tylko pośrednio, skoro jako wzorzec wybrali rosyjski tekst Jerszowa, pomijając ludowe źródła, z wyjątkiem Glińskiego, który znał folklor kresowy). Strukturę literacką tekstu Jerszowa polscy pisarze potraktowali jako atut: *Konik Garbusek* stał się dla nich konwencją do zdekonwencjonalizowania. Każdy z nich stworzył oryginalny artystycznie i myślowo utwór, a zmieniając znaczenie baśni, przekazywał nowy komunikat. Zaprezentowane analizy, choć ograniczone do trzech przykładów literackich (pomimo znacznie szerszego kontekstu krążenia wątków baśniowych), zdają się ten proces konwencjonalizacji i dekonwencjonalizacji tekstu potwierdzać.

BIBLIOGRAFIA

Brzechwa Jan. 1949. *Konik Garbusek. Streszczenie filmu podług bajki Jerszowa*. Warszawa: Wydawnictwo P.P. „Film Polski”.

Gliński Antoni Józef. 1853. *Do czytelnika*. W: Gliński Antoni Józef. *Bajarz polski. Zbiór baśni, powieści i gawęd ludowych*, t. 3. Wilno: Drukarnia Gubernialnej. S. VII–XVIII.

Gliński Antoni Józef. 1899. *Bajarz polski. Baśnie, powieści i gawędy ludowe*, t. I–II. Wilno: W. Makowiecki.

Козаровецкий Владимир. 2009. *Сказка — ложь, да в ней намёк*. W: Пушкин Александр. *Конёк-Горбунок. Русская сказка*. Москва: НПЦ Практис.

Krzyżanowski Julian. 1977. „*Bajarz polski*” Glińskiego i jego źródła literackie. W: Krzyżanowski Julian. *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa: PWN. S. 760–772.

Niemczuk Jerzy. 1993. *Bajki pana Bałagana. Pierścień pana Bałagana*. Warszawa: Muza S.A.

⁴ Wydaje się, że Niemczuk odnosi się do tego nasycenia, kiedy pisze o baśniach, do których pan Bałagan zamierza zabrać Wojtkę: „Są to historie, których rodzice nie chcieli dla własnych dzieci, odrzucone, pokrecone; choć niezwykle, to w jakiś sposób znajome. Nigdy nie wiadomo, jak się skończą ani czy w ogóle się skończą” (Niemczuk 1993: 13).

Okopień-Sławińska Aleksandra. 1967), *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*, W: Janion Maria, Piorunowa Aniela. *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, materiał konferencji naukowej, maj 1965, Warszawa: PIW, S. 63–79.

Пушкин Александр. 2009. *Конёк-Горбунок. Русская сказка*. Москва: НПЦ Праксис.

Waksmund Ryszard. 2000. *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy — gatunki — konteksty)*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Katia Vandenborre

THE POLISH LITERARY REINTERPRETATIONS OF PYOTR YERSHOV'S WONDER TALE. A COMPARATIVE STUDY

(summary)

The present article is based on three literary rewritings of *The Little Humpbacked Horse* (*Конёк-Горбунок*, 1834): 1) *The Tale of Knight Niezginek, the Self-cutting Sword and the Self-playing Gusli* (*Baśń o rycerzu Niezginku, mieczu samosieczu, i o gęślach samograjach*) by Antoni Józef Gliński, 2) *The Little Humpbacked Horse* (*Konik Garbusek*) by Jan Brzechwa and 3) *The Little Fatty Horse* (*O koniku Grubasku*) by Jerzy Niemczuk. Gliński's wonder tale appeared in 1853 in the second volume of *The Polish Tale Teller*, Brzechwa's poem was presented in 1949 as a summary of Ivan Ivanov-Vano's film and Niemczuk's story was part of *Mr. Mess's Ring* (*Pierscień pana Balagana*) that came out in 1993. These works were therefore published in very different periods and literary contexts that had inevitable influence on writers' approach to the Russian original.

KEYWORDS

wonder tale; Russian literature; Polish literature; comparative literature; Yershov; Romanticism; communism

NOTKI O AUTORACH

Teresa Kostkiewiczowa — emerytowany profesor Instytutu Badań Literackich PAN i Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, autorka kilkunastu książek, licznych artykułów oraz edycji dotyczących literatury i kultury polskiego oświecenia, publikacji przeznaczonych do użytku szkolnego oraz odnoszących się do poezji współczesnej.

Józef Tomasz Pokrzywniak jest historykiem literatury. Ma w swym dorobku książkę o życiu i twórczości Jana Gorzyczewskiego, dwie monografie Krasickiego (w serii „Biblioteka Polonistyki” i w serii Wydawnictwa Rebis „Czytani dzisiaj”), wstęp do edycji *Satyr i Listów* Krasickiego w serii Biblioteki Narodowej, książkę o komediach Krasickiego, a także zbiór studiów zatytułowany *Ignacy Krasicki. Wśród pisarzy polskiego oświecenia*, wydany przez Wyd. Naukowe UAM w roku 2015.

Janusz Ryba pracuje jako profesor nadzwyczajny na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego, w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej. Zajmuje się epoką oświecenia, zwłaszcza salonami (właściciele, publiczność, „geografia” salonów); kulturą salonów (konwersacja, epistolografia, zabawy literackie). Jest autorem 70 publikacji, w tym 6 książkowych: *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego* (Wrocław 1993); *Uwodzicielskie oblicza oświecenia. Szkice obyczajowe I* (Katowice 1994); *Maskarady oświeconych* (Katowice 1998); *Uwodzicielskie oblicza oświecenia. Szkice obyczajowe II* (2002); *W kręgu oświeceniowej parodii* (2004); *Oświeceniowe tutti frutti. Maskarady — konwersacja — literatura* (Katowice 2009).

Roman Dąbrowski jest historykiem literatury polskiej. Opublikował monografie: *Słowackiego dialog z odbiorcą* (1996), *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia* (2004), *Epopeja w literaturze polskiego oświecenia* (2015), a także opatrzone wstępem i komentarzem edycje dzieł, m.in. *Polska epopeja klasycystyczna. Antologia* (2001), *Jędrzej Świdorski. Utwory poetyckie. Antologia* (2010). Jest autorem licznych rozpraw naukowych i recenzji, współredaktorem tomów zbiorowych. Aktualnie zajmuje się głównie literaturą polskiego oświecenia.

Artur Timofiejew — doktor habilitowany na stanowisku profesora nadzwyczajnego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, pracownik naukowo-dydaktyczny w Instytucie Filologii Polskiej (Zakład Historii Literatury Polskiej), zajmujący się literaturą polską końca XVIII i początku XIX wieku, autor monografii *Legiony i „vitae lex”. Problemy twórczości literackiej Cypriana Godebskiego* (Lublin 2002) i szeregu publikacji dotyczących późnego oświecenia i preromantyzmu.

Magdalena Patro-Kucab — adiunkt, literaturoznawca w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego, obecnie w Zakładzie Retoryki i Pragmatyki Komunikacyjnej, wcześniej w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Polskiego Oświecenia. Jej badania obejmują przede wszystkim twórczość panegiryczną (poezja Adama Naruszewicza, Stanisława Trembeckiego i Franciszka Dionizego Książczaka); późną twórczość poetycką Kazimierza Brodzińskiego oraz literacką, reformatorską i epistolograficzną działalność Alojzego Felińskiego, a także polsko-niemieckojęzyczną poezję okresu insurekcji 1830 roku. Jest autorką ponad trzydziestu artykułów publikowanych w wielu ośrodkach w kraju, a także w Niemczech, Ukrainie, Słowacji i Rosji. Opublikowała monografię poświęconą twórczości Kazimierza Brodzińskiego — „...jest to głos Ojczyzny z jej serca i ducha wydobyty”. *O późnej twórczości poetyckiej Kazimierza Brodzińskiego* (Rzeszów 2011), a także jest współredaktorką książek: *Polonistyka w Europie. Kierunki i perspektywy rozwoju* (Rzeszów 2013); „*Sofijówka*” Stanisława Trembeckiego — *konteksty i interpretacje* (Rzeszów 2013) oraz *Radość — rozważania stylistyczne i kulturowe* (Rzeszów 2015). Ponadto jest współwykonawczynią grantu: *Czytanie poetów polskiego Oświecenia. Krasicki — Naruszewicz — Trembecki — Karpiński* (2012–2017). Decyzja Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego numer 0091/NPRH2/H11/81/2012. Członkini Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym oraz Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.

Jolanta Kowal — adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainteresowania badawcze: późne oświecenie na Litwie, ze szczególnym uwzględnieniem Parnasu wileńskiego; zawartość literacka „Dziennika Wileńskiego” z lat 1805–1806 i 1815–1830; Józef Ignacy Kraszewski a Wilno. Autorka monografii naukowej pt. *Droga na Parnas. O twórczości poetyckiej Antoniego Goreckiego* (Kraków 2008). Prace edytorskie: P. Żbikowski, *Horyzonty polskiego Oświecenia. Wykłady z epoki (1740–1830)*, oprac. J. Kowal (Kraków 2010), a także A. Gorecki, *Wiersze wybrane*, wstęp i oprac. J. Kowal (Kraków 2011). Autorka szeregu artykułów naukowych, np.: *Józefa Ignacego Kraszewskiego krytyczny ogłąd „Literatury w Wilnie w początku XIX w.”*; *„O tem że dumać na paryskim bruku...”*

czyli o emigracyjnej jesieni życia Adama Mickiewicza i Antoniego Goreckiego; Wileńska Haskala wobec głównych idei Oświecenia europejskiego; Późne oświecenie na Litwie — pierwodruki „Sofijówki” Stanisława Trembeckiego na łamach czasopism wileńskich.

Tadeusz Półchłopek — doktor, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainteresowania naukowe koncentruje wokół romantyzmu, publikując rozprawy o twórczości Aleksandra Fredry oraz poezji i publicystyce Leszka Dunina Borkowskiego itp. Autor książki *Recepcja twórczości komediowej Aleksandra Fredry 1821–1882* (Rzeszów 2012), współredaktor tomu *Kształcenie literacko-kulturowe w dobie kultury masowej-polisensorycznej* (Rzeszów 2010).

Paweł Kaczyński — profesor Uniwersytetu Wrocławskiego, historyk literatury, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego; zajmuje się literaturą i kulturą oświecenia oraz literaturą popularną XIX–XXI wieku, prowadzi wykłady i seminaria magisterskie z zakresu literatury sensacyjnej. Główne prace: *Niedokończona podróż. Proza Tomasza Kajetana Węgierskiego. Studia i przekroje* (2001); *Rodzina w literaturze stanisławowskiej. Motywy — konwencje — poglądy* (2009) oraz liczne artykuły w tomach zbiorowych i czasopismach (m.in. „Pamiętnik Literacki”; „Wiek Oświecenia”; „Napis”; „Prace Polonistyczne”; „Prace Literackie”). Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym i Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego.

Weronika Pawlik-Kwaśniewska — doktorantka w Zakładzie Literatury Oświecenia Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Przygotowuje dysertację doktorską *Bohaterki kobiecych i męskich tekstów polskiego oświecenia*, zajmuje się historią literatury i kultury oświecenia, feminizmem drugiej fali. Jest autorką licznych publikacji naukowych, w tym rozdziałów w tomach pokonferencyjnych i artykułów recenzyjnych. Do swoich ważniejszych prac zalicza: *Codziennosc eksperymentu. „Podolanka...” Michała Dymitra Krajewskiego*, w: *Codziennosc i niecodziennosc oświeconych. Przyjemności, pasje i upodobania*, red. B. Mazurkowska, Katowice 2013, t. 1, s. 253–260; *Kobieta w epitalamiach Stanisława Trembeckiego*, w: *Poezja okolicznościowa w Polsce w latach 1730–1830. W kręgu spraw prywatnych i środowiskowych*, red. R. Magryś, M. Nalepa, G. Trociński, Rzeszów 2014, s. 362–370; *Kobieta metaforyczną wariatką. „Lejbe i Siora” Juliana Ursyna Niemcewicza*, w: *Uwięzione w grzeczności — obrazy kobiecych inności w tekstach literackich*, red. B. Wałęciuk-Dejneka, Ł.A. Wawryniuk, Kraków 2015, s. 79–86; *Kontrolowana miłość Pani Podczaszyny*, w: *Literackie i artystyczne konteksty miłości i erotyki*, red. też, D. Dźwinel, wstęp D. Kowalewska, Toruń 2015, s. 81–91.

Dominika Dźwiniel — doktorantka w Zakładzie Literatury Oświecenia Instytutu Literatury Polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Zajmuje się problematyką codzienności w polskiej prozie oświeceniowej, interesują ją ponadto zagadnienia związane z magią i demonologią.

Marzena Karwowska — doktor habilitowany nauk humanistycznych, literaturoznawca, pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego (Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku). Prowadzi badania z zakresu antropologii literatury, mitokrytyki i antropologii wyobraźni twórczej. Autorka książek: *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008; *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011; *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*, Łódź 2015.

Joanna Raźny — adiunkt w Katedrze Oświecenia i Literatury Stosowanej Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują literaturę polską z przełomu XIX i XX wieku, a w tym obszarze zwłaszcza twórczość epigonów i polemicznych kontynuatorów „przybyszewszczyzny”. Na marginesie prac badawczych zajmuje się przekładami z literatury francuskiej — dawnej i współczesnej. Jest autorką rozprawy poświęconej twórczości Wacława Grubińskiego. Publikowała na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Prac Polonistycznych”, „Folia Litteraria Lodziensis” oraz w zbiorach pokonferencyjnych. W wydaniach osobnych (dwujęzycznych) ukazały się dwa jej przekłady (wraz z opracowaniem): *Cudowny szafir czyli Talizman szczęścia. Powiastka wschodnia* S.F. de Genlis (2008) i *Epidemia. Farsa w jednym akcie* O. Mirbeau (2009).

Katarzyna Smyczek — ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Łódzkim (promotorem jej pracy magisterskiej był profesor Wiesław Pusz). Od 2016 roku słuchaczka Studiów Doktoranckich Języka, Literatury i Kultury Wydziału Filologicznego UŁ. Planowana rozprawa doktorska, powstająca pod kierunkiem dr hab. Marzeny Woźniak-Łabieniec, dotyczyć będzie cenzurowania powojennych kabaretów literackich.

Marta Szymor-Rólczak — doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca i edytor, adiunkt w Katedrze Edytorstwa Uniwersytetu Łódzkiego. Prowadzi badania z zakresu literatury XVIII wieku i jej związków z paremią, a także nad liberackością dzieł literackich oraz współczesnym rynkiem wydawniczym. Opublikowała m.in.: edycję F. Zabłocki, *Wybór poezji* (Łódź 2010); monografie pod red. przy współudziale M. Poradeckiego *Władca, władza. Literackie doświad-*

czenia Europejczyków od antyku po wiek XIX (Łódź 2011); *Władca, władza. Literackie doświadczenia Europejczyków. Wiek XX i XXI* (Łódź 2011). Wykonawca zbiorowego projektu badawczego „Czytanie poetów polskiego oświecenia. Krasicki — Naruszewicz — Trembecki — Karpiński” zatwierdzonego przez MNiSW w ramach konkursu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki pod kierunkiem dr hab. prof. UŚ Bożeny Mazurek.

Cécile Bocianowski jest doktorem literatury porównawczej Uniwersytetu Sorbony i asystentką na Wolnym Uniwersytecie w Brukseli (Université Libre de Bruxelles). Jest także tłumaczem literackim i naukowym. Ważniejsze publikacje: *The genealogical perspective in the creation of European literary discourse in the transgeneric era. Theatre and the grotesque* (Szczecin: „Rocznik Komparatystyczny” nr 6, 2015), przekład *Naszej Klasy* Tadeusza Słobodzianka (Paryż: Édition de l’Amandier), współredaktorka dwujęzycznego tomu *La morale de Mme Dulksa. Édition bilingue* (Warszawa: Uniwersytet Warszawski). Zainteresowania badawcze: teatr, literatura polska i frankofońska, związki między tańcem a literaturą, intermedialność i tłumaczenie.

Katia Vandendorre — absolwentka slawistyki na Wolnym Uniwersytecie w Brukseli (Université Libre de Bruxelles, ULB). Uzyskała dyplom doktora nauk humanistycznych w trybie cotutelle (na Uniwersytecie w Brukseli oraz na Uniwersytecie Warszawskim). Pracownik naukowy FNRS (chargée de recherche auprès du Fond National de la Recherche Scientifique) i wykładowca na Wydziale Tłumaczenia, Literatury i Komunikacji Wolnego Uniwersytetu w Brukseli. W roku akademickim 2014–2015 pracowała nad intertekstualną i intermedialną recepcją baśni rosyjskich w literaturze i kulturze polskiej w ramach stypendium BAEF (Belgian American Educational Foundation) na New York University. Zainteresowania naukowe: literatura polska XX wieku, baśń literacka, kulturowe związki między Polską i Belgią, wpływ Maurycego Maeterlincka na literaturę polską, projekt wydawniczy Jakuba Mortkowicza, polska szkoła reportażu, filmowa adaptacja polskich utworów literackich. Praca doktorska w formie książkowej zostanie opublikowana pt. *Le conte dans la littérature polonaise du 20e siècle* (*Baśń w literaturze polskiej XX wieku*) w 2016 r. przez wydawnictwo Classiques Garnier.