

PRACE
FILOLOGICZNE
LITERATUROZNAWSTWO

11 (14) • 2021

Cezury



PRACE
FILOLOGICZNE
LITERATUROZNAWSTWO

PRACE FILOLOGICZNE

ZAŁOŻONE W R. 1884 PRZEZ ADAMA ANTONIEGO KRYŃSKIEGO

ROCZNIK WYDZIAŁU POLONISTYKI UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO

PRACE
FILOLOGICZNE
LITERATUROZNAWSTWO

numer 11 (14)

Cezury



WARSZAWA 2021

SKRÓT TYTUŁU CZASOPISMA: PFLIT

Rada Naukowa

Krystyna Bartol (Instytut Filologii Klasycznej, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
Maria Delaperrière (Instytut Narodowy Języków i Kultur Orientalnych (INALCO), Paryż, Francja)
Wojciech Klemm-Wesołowski (Uniwersytet Hamburski, Niemcy)
Heinrich Olschowsky (Uniwersytet Humboldtów w Berlinie, Niemcy)
Paweł Rodak (Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Polska)

Redakcja

Igor Barkowski – Zastępca Sekretarza Redakcji
Bartłomiej Czarski – Redaktor tematyczny: filologia klasyczna
Joanna Goszczyńska – Redaktor tematyczna: slawistyka
Ewa Hoffmann-Piotrowska – Redaktor Naczelna
Ewa Ihnatowicz – Redaktor tematyczna: historia literatury XIX wieku
Urszula Kowalczuk – Zastępczyni Redaktor Naczelnej
Damian W. Makuch – Sekretarz Redakcji
Alina Molisak – Redaktor tematyczna: historia literatury XX i XXI wieku
Witold Sadowski – Redaktor tematyczny: teoria literatury
Paweł Stepień – Redaktor tematyczny: historia literatury średniowiecza
Marta Wojtkowska-Maksymik – Redaktor tematyczna: historia literatury nowożytnej

Adres redakcji

Instytut Literatury Polskiej
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
00-927 Warszawa, Krakowskie Przedmieście 26/28
tel./fax +48 22 552 10 20; e-mail: pflit@uw.edu.pl
strona internetowa: <https://www.journals.polon.uw.edu.pl/index.php/pfl>

Projekt okładki i stron tytułowych

Jan Pietkiewicz

Redaktor prowadzący

Dorota Dziedzic

Redaktor

Elwira Wysznińska

Opracowanie indeksu osób

Elwira Wysznińska

ISSN 2084-6045

e-ISSN 2658-2503

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021
© Copyright by Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021

Edycja papierowa jest wersją pierwotną czasopisma.

Instytucja finansująca

Uniwersytet Warszawski

Wydawca

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
00-838 Warszawa, ul. Prosta 69
wuw@uw.edu.pl
Dział Handlowy: tel. +48 22 553 13 33
e-mail: dz.handlowy@uw.edu.pl
Księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Skład i łamanie

Małgorzata Kula

Druk

POZKAL

SPIS TREŚCI

Cezury. Od Redakcji	9
----------------------------------	----------

I. Cezura – płynność – trwanie

EWA PACZOSKA, Progi i mosty. Kod temporalny w historiach literatury ...	13
ANNA HORECZY, Początki humanizmu w Polsce – problemy z cezurą	31
TOMASZ JEŻ, O (nie)przydatności cezury roku 1600 w historii muzyki	45
DARIUSZ SEWERYN, Dwa przełomy. Wilhelm Dilthey i historycznokulturowe przesłanki <i>science wars</i>	59
MAGDALENA BYSTRZAK, Słowacka postprzeszłość po 1918 roku. Kilka uwag wstępnych	81
RAFAŁ MAJEREK, Rok 1989 w literaturze słowackiej – problematyczna cezura	93

II. Przełom – twórca – dzieło

EWA KOSOWSKA, Cezura ocenowana. Raz jeszcze o <i>Panu Tadeuszu</i> ...	109
ANNA RZEPNIEWSKA, Juliusz Słowacki – konstruktor przełomów we własnej twórczości. Znaki cezurowania w wierszu <i>Ostatnie wspomnienie. Do Laury</i> ...	125
MAGDALENA SIWIEC, „Sytuacja” Norwida – „sytuacja” Baudelaire’a	141
IWONA WĘGRZYN, Sarmatyzm i biedermeier. Granice, cezury, przepływy. W kręgu galicyjskich spadkobierców Soplisy	161
MAREK DYBIZBAŃSKI, Granice romantyzmu w dziejach polskiej komedii według dziewiętnastowiecznej krytyki krajowej	183

WERONIKA KOSTECKA, GRZEGORZ LESZCZYŃSKI, MACIEJ SKOWERA, Kamienie milowe w dziejach polskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej. Leśmian – Korczak – Brzechwa	203
ELŻBIETA DĄBROWICZ, Stulecie Tyrmanda. Cezura w biografii publicznej pisarza	223
III. Granica – podział – delimitacja	
ALEKSANDRA SIERMIŃSKA, Rola figury retorycznej w budowaniu modelu periodyzacji i wyznaczaniu cezur – przykład zastosowania syllepsis w poezji polskiej od średniowiecza do oświecenia	243
WOJCIECH PIETRAS, Wers na poganiczach wersologii	259
MARTA KARASIŃSKA, W poprzek gatunków. O potrzebie nowej taksonomii genologicznej dramatu	275
POŻYTKI FILOLOGICZNE	
MARTYNA OSUCH, <i>Lepiej byś był w domu siedział...</i> – analiza śladów lektury z wybranych egzemplarzy <i>Peregrynacji do Ziemi Świętej</i> Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki” jako przyczynek do badań nad dawną recepcją dzieła ...	295
PAWEŁ KULIGOWSKI, Zbigniew Morsztyn spotyka Stephena Dedalusa	315
ANDRZEJ FABIANOWSKI, Słowacki mentorem Mickiewicza w wierszu <i>Mój Adamito...</i>	335
JAROSŁAW ŁAWSKI, <i>Życie sieroty</i> Jana Barszczewskiego – czarny romantyzm spoza modelu „antagonizmu wieszczów”	349
MAGDALENA BARTNIKOWSKA-BIERNAT, Teofil Lenartowicz jako wykładowca Akademii im. Adama Mickiewicza w Bolonii – na podstawie niepublikowanych źródeł Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio	365
OLGA PŁASZCZEWSKA, Maszyna do pisania, maszyna do zapamiętywania. Antonelli Aneddy zmagania z historią – z perspektywy tłumacza	377
Indeks osób	391

CONTENTS

Time marks. Introduction	9
I. Time mark – Fluidity – Continuance	
EWA PACZOSKA, Thresholds and Bridges. Temporal Code in Histories of Literature	13
ANNA HORECZY, The Beginnings of Humanism in Poland – the Issue of Defining the Watershed Moment	31
TOMASZ JEŻ, On the (Un)Usefulness of the Turning Point of 1600 in the History of Music	45
DARIUSZ SEWERYN, Two breakthroughs. Wilhelm Dilthey and the Historical and Cultural Premises of <i>Science Wars</i>	59
MAGDALENA BYSTRZAK, The Slovak Post-Past After 1918. A Few Preliminary Remarks	81
RAFAŁ MAJEREK, The Year 1989 in Slovak Literature – a Problematic Breakthrough Moment	93
II. Turning point – Author – Creation	
EWA KOSOWSKA, Time Marks Censored. Once Again on <i>Pan Tadeusz</i>	109
ANNA RZEPNIEWSKA, Juliusz Słowacki – an Engineer of Turning Points in His Literary Creation. Turning Points Traces in the Poem <i>Ostatnie wspomnienie. Do Laury</i>	125
MAGDALENA SIWIEC, Norwid’s ‘Situation’ vs. Baudelaire’s ‘Situation’	141
IWONA WĘGRZYN, Sarmatism and Biedermeier. Borders, Time Frames, Shifts and Changes. Within the Circle of Soplica’s Galician Heirs	161

MAREK DYBIZBAŃSKI, The Time Frames of Romanticism in the History of Polish Comedy According to the 19 th -century Polish Criticism	183
WERONIKA KOSTECKA, GRZEGORZ LESZCZYŃSKI, MACIEJ SKOWERA, Milestones in the History of Polish Children's and Young Adult Literature: Leśmian – Korczak – Brzechwa	203
ELŻBIETA DĄBROWICZ, The Centenary of Tyrmand. A Time Mark in Writer's Public Biography	223
III. Border – Division – Delimitation	
ALEKSANDRA SIERMIŃSKA, The Role of a Rhetorical Figure in Formulating a Model of Periodization and Establishing Time Marks. The Employment of Syllepsis in Polish Poetry From the Middle Ages to the Enlightenment ...	243
WOJCIECH PIETRAS, Grey Areas of Versology	259
MARTA KARASIŃSKA, Across the Genres. On the Need for Alternative 'Literary Genetics' of Drama	275
PHILOLOGY IN USE	
MARTYNA OSUCH, 'You should have stayed home...' – an Analysis of Readers' Notes Included in Some of the Copies of <i>Peregrination to the Holy Land</i> by Mikołaj Krzysztof 'The Orphan' Radziwiłł as a Trigger to a Study on the Old-Time Reception of the Work	295
PAWEŁ KULIGOWSKI, Zbigniew Morsztyn Meets Stephen Dedalus	315
ANDRZEJ FABIANOWSKI, Słowacki as Mickiewicz's Mentor in the Poem <i>Mój Adamito...</i>	335
JAROSŁAW ŁAWSKI, <i>Życie sieroty</i> by Jan Barszczewski – Dark Romanticism Beyond the Model of "Antagonism of Bards"	349
MAGDALENA BARTNIKOWSKA-BIERNAT, Teofil Lenartowicz as a Lecturer at Academia Adamo Mickiewicz in Bologna: Based on Unpublished Sources from Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio	365
OLGA PŁASZCZEWSKA, A Typewriter, a Memory Writer. Antonella Anedda's Struggle with History – Translator's Perspective	377
Index	391

CEZURY. OD REDAKCJI

Operowanie cezurami to utrwalona w badaniach literackich praktyka porządkowania procesu historycznoliterackiego, związana z pytaniami o jego dynamikę, momenty przełomowe, warunki i kryteria podziału. Przyspieszone tempo zmian metodologicznych zachodzących w literaturoznawstwie ostatnich lat, a także ponawianie pytań o jego status i przedmiot skłaniają do dyskusji nad podstawowymi zagadnieniami naszej dyscypliny. Kategoria przełomowości, możliwości i ograniczeń cezurowania, relacje między datami granicznymi a płynnością wciąż interesują badaczy. W prezentowanym numerze „Prac Filologicznych. Literaturoznawstwa” spotykają się rozmaite spojrzenia na delimitowanie literatury, badawczą przydatność cezur w refleksji nad odmiennymi etapami rozwoju literatury czy kryteria opisu trwałości i zmienności w dziejach literatury. Za warte czytelniczego wysiłku uznaliśmy teksty traktujące problematykę cezur generalizująco (w części **Cezura – płynność – trwanie**), lecz także podejmujące kwestie ich znaczenia w biografii twórczych, projektach pisarskich, procesie recepcji dzieł (część **Przełom – twórca – dzieło**). Ostatnia część numeru (**Granica – podział – delimitacja**) gromadzi artykuły o korelacji między wyznaczanymi w periodyzacji granicami a rozwojem rodzajów i gatunków literackich, ale też o figurach stylistycznych i gatunkach, które mogą ustanawiać granice.

Zebrane w tomie artykuły chcemy traktować jako punkt wyjścia do dalszych eksploracji badawczych dotyczących linearności i przestrzenności w historii literatury, do rozważań o problemach tożsamości i odmienności cezur, ich istotności (bądź nie) w rozwoju rodzajów i gatunków literackich. Pytania o cezury łączą się także z poszukiwaniami nowych formuł syntez i monografii, których odczuwamy ostatnio znaczący niedostatek. Ważna wydaje się podjęta przez niektórych Autorów numeru refleksja nad cezurami jako wyrazem świadomości danego czasu, wymagająca oczywiście rozwinięć oraz dopełnień i dyskusji. Problem granic, przełomów, punktów zwrotnych to również konieczność sprawdzania funkcjonalności kategorii i pojęć konkurencyjnych wobec cezur: płynności, ciągłości, kontynuacji. Zagadnieniem zasadniczym pozostaje namysł nad tym, czy w ogóle jest możliwa nauka historyczna bez cezurowania?

Numer „Cezury” ma zatem ambicje raczej otwierania niż rozstrzygania powyższych kwestii, stawiania pytań o sens i jakość delimitowania procesów literackich niż generowania zwartych odpowiedzi. Mamy ufność, że zebrane w nim teksty będą inspiracją do dalszych rozważań.

Zapraszamy też, jak zawsze, do lektury działu „Pożytki filologiczne”, w którym tym razem dominują problemy polskiego romantyzmu, choć wzbogacone o rozpoznania o tematyce staropolskiej i translatorskiej.

I

Cezura – płynność – trwanie

PROGI I MOSTY. KOD TEMPORALNY W HISTORIACH LITERATURY

Thresholds and Bridges. Temporal Code in Histories of Literature

EWA PACZOSKA

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: e.paczoska@uw.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0001-6815-2359>

Abstract

For the past two decades historians as well as literary historians have been manifesting a symptomatic distrust of time marks as clear ordering categories, it is therefore worth regarding them as the adjunctive and not fundamental markers of literary and cultural changes. Based on various examples, the article proves that time-related categories are closely related to literature and the dynamics of its course of events but the comprehensive rationale that lies behind the application of these categories depends on a number of factors including the sense of temporality that influences thresholds of literary experiences or the impact of network reality on changes in literature. Hence, according to the author of this article, the concept of adequacy of time marks in historical and literary practice is best described by the metaphor of a bridge.

Keywords: time marks, temporal code, Modernism, 1989, history of literature

Streszczenie

W badaniach historyków i badaczy dziejów literatury widać w ostatnich dwóch dekadach charakterystyczną nieufność wobec cezur jako wyrazistych kategorii porządkujących, dlatego traktować je warto jako pomocnicze, a nie podstawowe wyznaczniki literackich i kulturowych przemian. W artykule na różnych przykładach dowiedziono, że kategorie temporalne są ściśle związane z literaturą i dynamiką zdarzeń życia literackiego, ale sens ich stosowania zależy od wielu czynników (tak różnych jak poczucie czasowości wpływające na progi pisarskich doświadczeń czy wpływ sieciowej rzeczywistości na zmiany w literaturze). Toteż, zdaniem autorki, wyobrażenie funkcjonalności kategorii granicznych w praktyce historycznoliterackiej najlepiej określa metafora mostu.

Słowa kluczowe: cezury, kod temporalny, modernizm, 1989, historia literatury

Cezury na cenzurowanym

Pytanie o funkcjonalność kategorii cezury w badaniach literackich ma integralny związek z innymi pytaniami – przede wszystkim tymi o sens historii literatury, o jej procedury i metody, a nawet wręcz o wyznaczniki jej naukowej tożsamości. Jeśli chodzi o rozpoznania polskich badaczy, to dyskusjom na ten temat wciąż patronuje projekt nazwany przed laty przez Teresę Walas „inną historią literatury”¹. Inną – tzn. nakierowaną na splot różnych „historii”, rezygnującą z uroszczeń obiektywizmu i absolutyzowania wagi dziejowych momentów uznawanych dotąd za kulminacyjne, otwartą na opowieści lokalne, często te wyparte z kanonu czy przezeń unieważniane, podążającą szlakiem „mikrohistorii”, jak to nazywa Ewa Domańska², czy, wedle określenia Walas, „niebyłej historii literatury”³. Projekt ten, na którego kształt wpłynęły koncepcje, z jednej strony, Haydena White’a, a z drugiej badaczy z kręgu poststrukturalizmu i dekonstrukcjonizmu, wyznaczył w pewien sposób szlaki kulturowej historii literatury w Polsce. Jej kariera (ale i w ogóle znaczenie we współczesnej humanistyce) związane są z narastaniem, jak to określił kiedyś Tomasz Kunz, świadomości wagi porządku „»kulturalnego« – a więc nie apriorycznie danego, ale każdorazowo kształtowanego czy też wytwarzanego w wieloaspektowo zrelatywizowanym akcie poznania”⁴.

Nieprzystawalność dynamiczności i wieloaspektowości rozpoznawanej w ten sposób kultury do wizji historii literatury polskiej jako komody z wyraziście oddzielnymi od siebie szufladami epok wskazywali od dawna różni badacze. Wielu z nich, np. zajmujących się bliskim mi wiekiem XIX, od dawna kierowało swoją uwagę ku meandrom „międzyepok”, dekad badawczo zaniedbanych, ukrytych w cieniu stereotypów lektury związanych zawsze w jakiś sposób z wyrazistością tradycyjnie pojmowanych cesur⁵. Nie jest przypadkiem, że autorzy ci,

¹ T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993. Vide również: „*Inna historia literatury jest możliwa*”. Rozmowa z Teresą Walas przeprowadzona przez Agnieszkę Wnuk i Tomasza Mackiewicza, „Tekstualia” 2010, nr 3.

² Vide E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999.

³ Vide T. Walas, „*Niebyła*” *historia literatury*, w: *Narracja i tożsamość*, t. 2: *Antropologiczne problemy literatury*, red. R. Nycz, W. Bolecki, Warszawa 2004.

⁴ T. Kunz, *Nowa historia literatury – bez dogmatu i bez przedmiotu?*, „Ruch Literacki” 2011, z. 6, s. 53.

⁵ Warto tu przypomnieć choćby kanoniczne już rozpoznania Janusza Maciejewskiego (*Przedburzowcy. Z problematyki przelomu między romantyzm a pozytywizmem*, Kraków 1973), Ryszarda Przybylskiego (*Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983), artykuły Marii Żmigrodzkiej na temat polskiego biedermeieru (m.in. *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2), Mariana Płacheckiego o „dekadentyzmie południa wieku” (*Dekadentyzm południa wieku: rekonesans*, „Studia Filologiczne Akademii Świętokrzyskiej” 2002, t. 17), których tropem idzie wielu badaczy następnych pokoleń. Z ostatnio wydanych pozycji warto choćby wspomnieć tom *Literatura i kultura lat 60. XIX wieku między polityką a prywatnością. Dyslokacje*, red. U. Kowalczyk, D. Makuch, D. Osiński, Warszawa 2019.

jak np. Janusz Maciejewski, proponowali zastąpienie pojęcia epoki literackiej kategorią formacji intelektualnej czy formacji literackiej, która pozwalała ominąć pułapki wynikające z kategorii „międzyepoki” czy „pisarzy osobnych”⁶.

Kulturowa historia literatury, a także w różny sposób związane z nią: krytyka feministyczna, regionalistyka, badania spod znaku „gender” czy rozpoznania „tekstowego świata”, postawiły zatem kategorię cezury na cenzurowanym. Przede wszystkim dlatego, że pokazały niebezpieczną arbitralność cenzur, służącą odcinaniu czy zagłuszaniu różnorodnych opowieści o doświadczeniu, które przede wszystkim chce zgłębiać dzisiejsza humanistyka. Ma to także związek z sytuacją syntezy, która ustąpiła miejsca innym gatunkom wypowiedzi historycznoliterackiej (do sprawy tej jeszcze powrócę). Obok kariery „case studies” trzeba tu wspomnieć o pojawieniu się form luźnych, amorficznych, zbudowanych w opozycji wobec syntezy wykorzystującej wyraziste granice czasowe strukturyzujące dzieje piśmiennictwa. Do takich nowych form należą, jak przekonuje Joanna Maj, np. turystyczny przewodnik literacki, rozmowa, dziennik. Wszystkie je łączy, jak stwierdza autorka, wybór kompletnie innowacyjnego modelu narracji: „Nowe historie literatury odrzucają totalizujący sposób opowieści [...]. Proces literacki nie stanowi w ich ujęciu całościowego czy celowościowego zjawiska – bywa, że pojęcie »procesu literackiego« wcale nie funkcjonuje w nowych historiach literatury. Zamiast uniwersalności interesuje indywidualność, to, co pojedyncze, unikatowe”⁷.

Przemiany polskiej historii literatury w ostatnich dekadach wiązały się także bez wątpienia z chęcią wyzwolenia kultury, zwłaszcza naszej, spod presji perspektywy narodowocentrycznej⁸. Charakterystyczne, że o tej presji dużo na początku XXI w. mówili też historycy, zauważając, jak Andrzej Chwalba, iż „społeczne i narodowe oczekiwania przesądziły o tematyce i klimacie polskiego dyskursu historiograficznego”⁹, co nie tylko ograniczyło krąg badawczych poszukiwań, ale także, w pewnym stopniu, skazało te poszukiwania na naukową izolację w Europie czy świecie. Efektem zaś był „koturnowy, a z pewnością wyidealizowany obraz naszych narodowych dziejów, przy tym obraz pozbawiony wielu istotnych aspektów, np. tych ściśle związanych z wewnętrznym doświadczeniem romanetyków”¹⁰. Autor tak konstatował owoce tego dyskursu w kontekście własnego

⁶ Vide J. Maciejewski, *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska, J. Maciejewski, Warszawa 2001.

⁷ J. Maj, *Nowe historie literatury polskiej – metodologiczny rekonesans*, w: *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy. Materiały VI Światowego Kongresu Polonistów*, Katowice 2016, s. 289.

⁸ Vide G. Borkowska, *O historii literatury polskiej w kontekście nie tylko polskim. Kilka pytań, co nie nowe*, w: *ibidem*, s. 284.

⁹ A. Chwalba, *Metodologiczne aspekty badań nad historią Polski w XIX wieku*, „PAU. Prace Komisji Historii Nauki” 2004, t. 6, s. 81.

¹⁰ *Ibidem*.

przedmiotu – czyli dziejów wieku XIX: „Dalej zatem niewiele wiemy o tym, jak przebiegały podstawowe procesy kulturowe, cywilizacyjne i etniczne na naszych ziemiach pod zaborami”¹¹. Jednym ze źródeł tej niewiedzy było na pewno podkreślanie w tradycyjnym dyskursie rodzimej historiografii tych wydarzeń, które służyły jako znaki kodu patriotycznego. Wiązało się to z dominacją modeli literatury ukształtowanych w kręgu Wielkiej Emigracji i wynikającym stąd niedoszacowaniem zjawisk krajowych. Organizowanie rodzimej przeszłości wedle cezur heroizujących „polski czyn” to obraz wciąż w społecznym odbiorze z różnych względów atrakcyjny – co widać zarówno w dzisiejszym dyskursie publicznym, jak i w wyborach tożsamościowych pewnych środowisk czy grup.

W badaniach historyków i badaczy dziejów literatury widać zatem w ostatnich dwóch dekadach charakterystyczną nieufność wobec cezur jako wyrazistej kategorii porządkującej. Ma to związek, jak już wspominałam, m.in. z nakierowaniem uwagi na indywidualne przeżywanie historii wpisujące się w porządek pojedynczych biografii, na perspektywę „mikro”. Ta perspektywa łączy się na wielu poziomach z inspiracją geopoetyki i „zwrotem przestrzennym” w badaniach kulturowych. Rację przyznać trzeba Grażynie Borkowskiej, która pisze, że **„dzisiejsze koncepcje historycznoliterackie są raczej przestrzenne, tematyczne (literatura pogranicza, literatura chłopska, literatura kobieca) niż temporalne, wyraźniej skupione na rozróżnieniach innych niż czasowe”**¹².

Uzgadnianie. Mapa modernizmu

Tradycyjne dyskursy polskiej historiografii i historii literatury nie tylko wybierały doświadczenie zbiorowe na niekorzyść indywidualnego. Cytowany przeze mnie wyżej Andrzej Chwalba, diagnozując zaniechania polskiej historiografii, podkreślał, że niektóre z przyjętych przez nią wewnętrznych dziejowych cezur trudno czasem było uzgodnić z tymi, które ustaliły się w nauce europejskiej. Także przywiązanie historyków literatury do kalendarza ważnych dla Polaków dziejowych dat i określonej wizji naszej kultury utrudniało wpisanie jej w rytmy rozwojowe europejskie i światowe. Jeśli chodzi np. o wiek XIX, trwający oczywiście co najmniej kilkanaście lat dłużej, to, jak wiadomo, przez wiele lat pokutował w historii literatury obraz „wielkiego stulecia Polaków” (żeby przywołać tytułowe określenie z książki Aliny Witkowskiej¹³) stworzony wedle scenariusza, w którym główne role przeznaczono dla romantyków z kręgu Wielkiej Emigracji. Stąd przede wszystkim wynikały kłopoty z tzw. epoką pozytywizmu, precyzyjnie wyróżnianą w dziejach naszego piśmiennictwa – inaczej niż działo się to

¹¹ Ibidem, s. 82.

¹² G. Borkowska, op. cit., s. 284 (podkr. – aut.).

¹³ A. Witkowska, *Wielkie stulecie Polaków*, Warszawa 1987.

we francuskich czy angielskich historiach literatury. Dopiero wprowadzenie kategorii „dziewiętnastowieczności” czy pojęcia „dziewiętnastowiecznej formacji kulturowej” pozwoliło zobaczyć kulturę tamtego stulecia jako całość o różnych dominantach i wewnętrznych ceszurach¹⁴ – tak, jak widzieli ją i widzą historycy zachodni.

Uzgodnieniu polskiego obrazu XIX w. z dziejami kultury Europy posłużyła też na pewno dyskusja o modernizmie, którą przyniósł postmodernizm. Pod koniec lat osiemdziesiątych Giorgio Agamben tak np. określał znaczenie dojrzałego modernizmu dla kultury całego XX w.: „To zdumiewające, że garstka pisanych w latach 1915–1930 dzieł literatury i filozofii nadal w sposób niezachwiany dzierży klucz do nastroju epoki, że ostatni przekonywający opis naszych uczuć, naszego stanu ducha pochodzi zatem sprzed co najmniej pięćdziesięciu lat [...]. Nie oznacza to, że odtąd nie powstawały już wartościowe dzieła ani w literaturze, ani w filozofii: rzecz w tym, że nie zawarły w sobie inwentarza nowych uczuć epoki”¹⁵. Sprawa „modernizmów i ich losów”¹⁶ w polskich badaniach historycznoliterackich ma już potężną literaturę przedmiotu, do której nie chcę tutaj wracać. Wprowadziła ona perspektywę „modernizmu sensu largo”, która wykreśliła nowe wektory rozwoju literatury polskiej w wiekach XIX i XX. Związana z wykorzystaniem tej perspektywy teza Ryszarda Nycza o „modernistycznej formacji literackiej” jako fundamencie polskiej literatury wieku XX¹⁷ oraz badania Włodzimierza Boleckiego¹⁸ udowodniły słabość tradycyjnie wyznaczanych granic epoki Młodej Polski i wzięły je w nawias.

W istocie trudno dziś serio traktować zwłaszcza rok 1890 (w tradycyjnych syntezach początek epoki) jako ceszurę historycznoliteracką – co nie znaczy, niestety, że nie jest ona ciągle tak stosowana, do czego jeszcze powrócę. Nie można bowiem znaleźć dla niej argumentów po stronie twórczości ani tzw. pozytywistów, ani tzw. młodopolan. Patrząc na tych pierwszych, dziś coraz lepiej uświadamiamy sobie ich związek nie tylko z „dziewiętnastowiecznością”, o czym była już mowa, ale także – z nowoczesnością i szeroko pojmowanym

¹⁴ Vide J. Maciejewski, *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej* oraz A. Kowalczykowska, *Wiek XIX: przełomy, cesury, płynność*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1996.

¹⁵ G. Agamben, *Idea prozy*, tłum. i posłowie E. Górniak-Morgan, komentarz A. Serafin, Warszawa 2018, s. 101.

¹⁶ To formuła Tomasza Majewskiego, vide idem: *Modernizmy i ich losy*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. idem, Warszawa 2009.

¹⁷ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Warszawa 1997. Vide E. Paczoska, *Słowo wstępne*, w: eadem, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010 oraz Tomasz Cieślak-Sokołowski, *Nowe modernizmy. Mapa debat*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka 24 (44): *Odnawianie modernizmu*, Poznań 2014, s. 13–34.

¹⁸ W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012.

modernizmem¹⁹. A polską nowoczesność i pierwsze modernistyczne odpowiedzi na jej wyzwania datować można oczywiście dużo wcześniej. Także w rozwoju twórczości pokolenia Młodej Polski rok 1890 jest datą słabą (o wiele np. słabszą niż pierwsza dekada nowego stulecia z rewolucyjnym, także dla literatury, rokiem 1905!).

Oczywiście nie chodzi tu o to, by wyrugować z historii literatury polskiej historyczne zjawiska sygnowane nazwami „pozytywizmu” i „Młodej Polski”. Zdaję sobie też sprawę z niebezpieczeństw uproszczonego „modernizowania” twórczości pisarzy drugiej połowy XIX i początków XX w. Rację bowiem ma Agnieszka Kluba, kiedy pisze, że „w imię [...] wewnętrznej logiki literatury należy uważać, aby nagle odkrywana »dwudziestowieczność« Młodej Polski nie zaczęła przesłaniać lub wręcz odcinać jej dziewiętnastowiecznych korzeni”²⁰. Zgadzam się też z jej opinią, że „tylko ujawnienie powikłań cechujących »przygotowawczy« etap Młodej Polski pozwoli ocenić następujące po niej przemiany światopoglądowo-estetyczne, które zadecydowały o charakterze rodzimego, szeroko rozumianego modernizmu”²¹. Chodzi jednak o to, byśmy, świadomi tych „powikłań”, zdawali sobie jednocześnie sprawę z problematyczności pojęcia epoki i nie traktowali wyznaczających je cezury (związanych np. z wystąpieniami programowymi) jako progów o przełomowym dla literatury znaczeniu. Absolutyzowanie tworzonych na ich podstawie cezury mistyfikuje obraz przemian myśli, odczucia rzeczywistości i wyobraźni, których gra składa się na literaturę.

Jak wiadomo, nazwa „Młoda Polska” w słowniku samych jej twórców była w istocie rodzajem, jak to określa Kluba, „wymijającej etykiety”, używanej przez wstępujących w życie, co wskazuje na „nieumiejętność wyróżnienia jednej dominującej cechy”²² całkiem nowej wedle ich deklaracji epoki. Charakterystyczne, że podobnie zastępczy charakter miał dla twórców literatury postycziowej termin „pozytywizm”, przyjęty, jak sami mówili, jako rodzaj „nom de guerre” – z braku lepszych²³. To ważne podpowiedzi ze środka XIX w., potwierdzające tezę, że obraz nowoczesnych przemian (z powodu ich wszechstronnego charakteru i tempa) nie da się uzgodnić z koncepcją epoki o wyraźnie wyznaczonych cezurach. Należy je widzieć raczej jako punkty jedne z wielu na mapie konstruowanej z zastosowaniem zróżnicowanych kryteriów – zarówno wewnątrz- jak i zewnątrz-literackich. Należy tu jeszcze dodać, w końcu najbardziej charakterystyczne

¹⁹ Vide M. Gloger, *Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 1. (Nawiasem mówiąc, szkoda, że tych bliskich związków nie widzą często badacze literatury pierwszych dekad XX w., tacy jak np. wspomniany wyżej Nycz).

²⁰ A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004, s. 25.

²¹ Ibidem, s. 27.

²² Ibidem, s. 26.

²³ Vide P. Chmielowski, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, Wilno 1881, s. 65.

dla rysowania mapy, uwarunkowania geograficzne. Bo jeśli np. w oczach pewnego środowiska artystów krakowskich rok 1890 mógł w istocie oznaczać nowe otwarcie, to na pewno nie miał takiego charakteru dla pisarzy z Warszawy czy Lwowa. A to właśnie, jak sądzę, wielośrodowiskowość w decydujący sposób określa twórczość polskich modernistów przełomu XIX i XX w.²⁴ Dziś, gdy chętniej mówimy o „modernizmach” niż o modernizmie²⁵, zwracając uwagę na różne warianty i odmiany lokalne, trudno w badaniach literatury drugiej połowy XIX i XX w. zamykać się w przestrzeni wyznaczanej przez ogrodzenia tradycyjnych cezur. Traktować warto je, powtórzmy, jako pomocnicze, a nie podstawowe wyznaczniki literackich i kulturowych przemian. No i oczywiście wciąż szukać nowych, przede wszystkich tych wywiedzionych z doświadczeń pisarzy danego czasu.

Odczucie czasowości

Od jakichś cezur historyk literatury nie może bowiem uciec, bo kategorie temporalne są ściśle związane z literaturą i dynamiką zdarzeń życia literackiego, które decydują o kształcie „świata literackości”, obejmującego pisarzy i czytelników. Danuta Sosnowska, podkreślając, jak ważna w badaniach kulturowych i literaturoznawczych jest perspektywa temporalna, stwierdza, że trzeba „brać pod uwagę wpływ wywierany przez tę temporalność na odczuwanie tożsamości i identyfikacyjną wrażliwość”²⁶, a więc przede wszystkim – odczucie czasowości charakterystyczne dla pisarzy i generacji, do których oni przynależą²⁷. To od dawna zresztą przedmiot badań socjologów, analizujących, jak np. Elżbieta Tarkowska, świadomość temporalną Polaków. W swojej książce, wydanej niedługo po transformacji 1989 r., refleksji poddaje takie kwestie, jak pamięć społeczna, dziedzictwo kulturowe czy pokoleniowa mentalność temporalna²⁸.

Pytając o sens historycznoliterackich cezur, warto zatem przede wszystkim wykorzystywać wypowiedzi pisarzy – i to raczej nie te, które manifestują oni w tekstach o charakterze programowym. Ale zacznijmy właśnie od tych ostatnich, bo w nich często wyznacza się granice, których tropem nierzadko idą później historycy literatury. Wyznaczanie wyrazistej cezury jest przede wszystkim

²⁴ Więcej na ten temat: E. Paczoska, *Młoda Polska i mapy modernizmu*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016, s. 11–22.

²⁵ Vide E. Paczoska, *Wstęp*, w: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej*, t. 1: *Teksty doświadczenia*, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski, Warszawa 2017.

²⁶ D. Sosnowska, *Czeski przełom modernistyczny a kondensacja czasu kulturowego*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2013, nr 1–2: *Modernizm(y) Europy Środkowo-Wschodniej*, s. 287.

²⁷ Na pewno ważne jest też odczucie czasowości historyków literatury – np. wtedy, gdy przeżywana intensywnie zmiana każe im szukać równie wyrazistych progów w obszarze własnych badań. Tak się składa, że piszę ten tekst w okresie izolacji wprowadzonej w związku z pandemią. Moje własne odczucie czasowości na pewno łączy się z tym doświadczeniem.

²⁸ E. Tarkowska, *Czas w życiu Polaków: wyniki badań, hipotezy, impresje*, Warszawa 1992.

potrzebne młodym wstępującym na scenę literatury, którzy pragną swoje wejście opromienić fajerwerkiem wielkiej zmiany. To oni chętnie mówią, żeby zacytować Aleksandra Świętochowskiego, o „popalonych mostach i zerwanych groblach”²⁹ między sobą a odsyłanym do lamusa starszym pokoleniem. Wystąpienia te jednak jako wyznacznik literackiego prognozy historyk literatury powinien traktować z ostrożnością, pamiętając o strategiach wynikających z poetyki manifestu jako gatunku³⁰. Często też łączą się one z autodeklaracjami o charakterze politycznym („już dość!”, „teraz my!”), które w wielu przypadkach wzmocnić mają wyrazistość wyznaczanej z ich punktu widzenia cezury. Z tego względu zatem nie może nas zadowolić „wariant historycznoliterackiej koncepcji okresu wyrowadzony z charakterystyki jego fazy wstępnej”³¹, bazującej tak często na analizie wystąpień programowych³².

Ale formuła głosząca, że, jak śpiewał Bob Dylan, „czasy nadchodzą nowe”, pozostaje ważna nie tylko dla pokoleniowych czy środowiskowych manifestów. Na pewno zawsze w jakiś sposób określa ona poszukiwania pisarzy – i te światopoglądowe, i te warsztatowe. U autorów dziewiętnastowiecznych powieści realistycznych doświadczenie granicznej zmiany decyduje o losach bohaterów, wyznacza także w pewien sposób reguły literackiej reprezentacji i organizuje porozumienie z odbiorcą. Andrzej Chwalba jako przykład „rozchodzenia się” rozpoznania polskich i zachodnich historyków podawał cezurę Wiosny Ludów, która dla tych ostatnich miała zasadnicze znaczenie jako granica wyraźnie dzieląca stary świat od rodzącej się nowoczesności³³. Charakterystyczne, że do wagi tej cezury nie trzeba byłoby przekonywać Bolesława Prusa jako autora *Lalki*, zwłaszcza czytanej jako powieść o transformacjach nowoczesności – co potwierdza wagę literatury jako szczególnego społecznego sejsmografu. W biografii bohatera *Lalki*, których Stanisław Brzozowski trafnie nazwał ludźmi czasu wielkiej zmiany³⁴, uwydatniają się cezury stanowiące wyznaczniki owej metamorfozy:

²⁹ A. Świętochowski, *My i wy*, w: idem, *Wybór pism krytycznoliterackich*, wybór S. Sandler, wstęp i przypisy M. Brykalska, Warszawa 1973, s. 68.

³⁰ Jest to oczywiście związane z poetyką manifestu, vide na ten temat m.in.: M. Głowiński, *Trzy młodopolskie manifesty literackie*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 2, s. 87–104 oraz P. Czaplinski, *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Warszawa 1997.

³¹ A. Kluba, op. cit., s. 27.

³² Stąd np. dużo bardziej przekonującym sposobem refleksji nad „przełomem” wydaje się analiza o charakterze konstelacyjnym, jak ta, którą proponują T. Budrewicz i T. Sobieraj we wstępie do antologii *W sprawie przełomu antypozytywistycznego. Spory krytyczne wokół „Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu” Piotra Chmielowskiego*, seria „Polemika krytycznoliteracka w Polsce”, t. 5, Poznań 2015.

³³ A. Chwalba, op. cit., s. 82.

³⁴ „Czuje się w psychologii postaci Prusa, w samym języku, jakim mówią one, wpływ nieustannie dokonującej się zmiany w strukturze społecznej”. S. Brzozowski, *Bolesław Prus*, w: idem, *Współczesna powieść i krytyka literacka*, oprac. i wstęp J. Z. Jakubowski, Warszawa 1971, s. 87.

właśnie Wiosna Ludów, powstanie styczniowe, połowa lat siedemdziesiątych – czas ustalania się pejzażu politycznego Europy po militarnej klęsce Francji i wojnie na Bałkanach. Tak wygląda historia XIX w. widziana z wewnętrznej perspektywy Prusa – uczestnika, świadka i obserwatora zachodzących za jego życia wydarzeń. Prusa, który, jak pisał, pochował „dawnego siebie” na polu bitwy pod Białąką z roku 1863 i który w latach osiemdziesiątych XIX w. notował pogłębiające się poczucie niepewności, nie tylko to związane z własnymi chorobowymi ograniczeniami (jak klaustrofobia czy krótkowzroczność), ale też z określonymi wyznacznikami klimatu politycznego i społecznego. Wagę tych dat jako cezur polskiego życia drugiej połowy XIX w. i przełomu stuleci podkreślał Prus, planując swoją niedokończoną powieść *Przemiany*, w której chciał pokazać „prądy społeczne” w Królestwie Polskim³⁵.

W *Lalce* wyraziście cezury wyznaczone przez wspomniane wydarzenia łączą ze sobą plany biografii indywidualnych i zbiorowych. Warto w tym miejscu zauważyć, że losy Wokulskiego wpisać można w koncepcje Carla Gustava Junga dotyczące rytmu egzystencji i progów wyznaczających fazy rozwoju ludzkiej osobowości. Według Junga to właśnie wejście człowieka w etap „połowy życia”, nadchodzący po czterdziestce, rozpoczyna w większości przypadków okres indywidualizacji, czyli drogi ku prawdziwej dojrzałości³⁶. Na pewno tak znaczenie tej fazy w swoim życiu postrzega bohater Prusa. Związane z tym jego przeżycia (rozchwianie emocjonalne, desperackie poszukiwanie celu, świadomość sytuacji progowej) autor po mistrzowsku spleta z cezurą połowy lat siedemdziesiątych XIX w., kiedy dzieje się akcja powieści i z ważnym dla siebie czasem następnej dekady, którą, jak pisze o tym wielokrotnie w kronikach i innych tekstach publicystycznych, traktuje jako ważny próg historii XIX w. – próg, który może wyznaczyć drogę ku dojrzałości polskiego społeczeństwa³⁷. Zapisem tej drogi miały być w planach Prusa „powieści z wielkich pytań epoki”, do których oczywiście sam autor zaliczał *Lalkę*, w porze jej tworzenia zbliżony zresztą wiekiem do Wokulskiego... Mówię o tym, bo szukanie cezur w sposób oczywisty łączy się ściśle z biografią. Narracje autobiograficzne zawsze odnotowują poszczególne fazy życia i wyznaczają ich granice. W dodatku, jak zauważa Małgorzata Czerwińska, „kulturowy porządek biografii ma swą rozciągłość

³⁵ Z. Szwejkowski, „*Przemiany*” – niedokończona powieść Bolesława Prusa, „Archiwum Literackie”, t. 19, Wrocław 1974, s. 65. Vide B. Prus, *Notatki do nie dokończonych powieści „Przemiany”*, ibidem, np. s. 87.

³⁶ Vide A. Samuels, S. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik analizy Jungowskiej*, tłum. W. Bobecki, L. Zielińska, Wrocław 1994, s. 76–77. Vide także P. K. Oleś, *Kryzys „połowy życia” – interpretacja i inspiracje K.G. Junga*, eneteia.pl (d.d. 1.04.2020).

³⁷ Vide E. Paczońska, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004.

dłuższą niż samo życie przeżyte, sięga bowiem w czas **przed** narodzinami i **po** śmierci. Wykracza poza oba graniczne punkty życia jednostki”; ten prolog i epilog „w sposób szczególnie zakorzeniają [...] jedyne i niepowtarzalne życie jednostki w społecznym porządku wspólnoty”³⁸. Interesująca w tym rozpoznaniu wydaje się „rociągliwość” czasu biografii i jej wewnętrznych granic, związanych, z jednej strony, z biologicznym rytmem życia, z drugiej zaś – z jego obrazem kulturowym. Obserwacja ta w ważny dla mnie sposób substancjalizuje wyobrażenie cezury, nadając jej charakter przestrzenny, do czego jeszcze powrócę. Na pewno też łączy się ściśle z odczuciem czasowości, które to doświadczenie (w sensie indywidualnym i zbiorowym) jest, z mojej perspektywy, jednym z ważniejszych śladów pozwalających wyznaczyć jakieś granice w historii literatury. Ale oczywiście, podążając za nim, trzeba brać jednocześnie pod uwagę tropy wynikające z rytmu zmian związanych z wewnętrzną perspektywą literatury, z przemianami jej autonomicznego świata.

Anatomia cezury: rok 1989

Odejdźmy na chwilę od XIX w., by spojrzeć na życie cezur w okresach i dyskursach nam czasowo bliższych. Oczywiście ustanawianie cezury w historiach literatury polskiej XIX i XX w. wiązało się przede wszystkim z datami politycznymi i wydarzeniami wielkiej historii, które decydowały o losach Polski w tych stuleciach. Kiedy historia przyspieszała, a momentów progowych jakby przybywało, dochodziło do swoistego namnażania cezur (np. mówiono o literaturze po Październiku 1956, po Marcu 1968, po Grudniu 1970 itd.). Ta praktyka budziła oczywiście zastrzeżenia historyków literatury współczesnej, choć czasem trudno im się było wyłamać z magicznego wpływu tych dat. Dziś w dziejach literatury polskiej powstającej po drugiej wojnie światowej wyróżnia się dwie silne cezury: rok 1956 i rok 1989. Chciałabym teraz przyrzeć się tej ostatniej dacie. Biorąc pod uwagę wagę odczucia czasowości, na pewno moment transformacji ustrojowej większość Polaków postrzega dziś jako wyrazistą czurę, wpływającą na wszystkie sfery życia i kultury. Wagę tego progu podkreślali oczywiście pisarze wchodzący wówczas w życie (jak pokolenie „brulionu”). Wzmacniały to rozpoznanie takie efektowne, choć, co dziś wiadomo, przedwczesne diagnozy, jak ogłoszenie „końca historii” przez Francisca Fukuyamę czy obwieszczenie „zmierzchu paradygmatu romantycznego” przez Marię Janion³⁹.

³⁸ M. Czermińska, *Przestrzenne odniesienia czasowych faz biografii*, 2015, repozytorium uwb.edu.pl (d.d. 31.03.2020) (podkr. – aut.).

³⁹ O uproszczeniach związanych z tego rodzaju generalizacjami vide np. T. Walas, „*Zmierzch paradygmatu*” – i co dalej?, w: eadem, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunie – rekonesans*, Kraków 2003, s. 155.

Spójrzmy jednak na funkcjonalność roku 1989 jako cezury historyczno-literackiej. W istocie, jeśli chodzi o „świat literackości”, zmieniło się wówczas bardzo wiele – były to zmiany o charakterze politycznym, ale również te związane z nowymi warunkami działania rynku kultury, a przede wszystkim te wynikające z nowego otwarcia na świat. U progu lat dziewięćdziesiątych wtargnęły do nas jednocześnie wielką falą zjawiska, które na Zachodzie czy w Stanach Zjednoczonych funkcjonowały od lat sześćdziesiątych XX w. i miały tam własny rytm rozwojowy. Spójrzmy choćby na dwa kręgi tych zjawisk. Pierwszy z nich to feminizm; warto np. przypomnieć, że w Polsce niemal jednocześnie ukazały się w latach dziewięćdziesiątych *Własny pokój* Virginii Woolf i *Kobiety eunuch* Germaine Greer, książki odległe od siebie o pięćdziesiąt lat, „ikony” różnych fal feminizmu. Drugi – to gwałtowna kariera gatunków popularnych, kryminałów, ale także powieści z obszaru zwanego „chiclit” – najpierw w postaci tłumaczeń globalnych bestsellerów, a potem coraz śmiej wydawanej twórczości rodzimej.

Pytanie: co oznacza rok 1989 dla literatury polskiej? zadawali badacze już w latach dziewięćdziesiątych XX w., analizując nowe utwory powstające za sprawą „apetytu na przemianę”⁴⁰. Oczywiście tej cezury wiązano z pojawieniem się nowych tematów i gatunków, ale także typów wrażliwości i sposobów światoodczuwania, z różnych względów upodrzednianych w polskiej powojennej literaturze. Najogólniej rzecz biorąc, kamery pisarzy zostały nastawione na narracje lokalne i dotąd marginalizowane – także za sprawą wielkiej fali nowych inspiracji płynących z gwałtownie recypowanych obcych wzorów: powieści postmodernistycznej, utworów feministycznych czy literatury mniejszości seksualnych. Diametralnie zmieniła się sytuacja pisarza, dotąd w tradycji polskiej kultury (podtrzymywanej paradoksalnie przez władze PRL-u) pełniącego funkcję społecznego autorytetu czy sumienia. Pojawiło się całkiem nowe zjawisko pisarzy-celebrytów, konkurujących na medialnym rynku z „ekspertami” od innych specjalności interesujących dla odbiorców.

Cezura 1989 r. to dziś historycznoliteracki truizm – i trudno podważać jej znaczenie. Jej waga nie ulega wątpliwości, jeśli chodzi o literacką infrastrukturę, o kręgi inspiracji politycznych i bodźców artystycznych, które stawały się wylęgarnią nowych tematów literatury i nowych bohaterów. Czy jednak w istocie język literatury podążył krok w krok za tymi zmianami? Pytanie to stawia np. Marcin Jaworski w niedawno wydanej książce dotyczącej sporów o młodą poezję w latach dziewięćdziesiątych XX w. Jego zdaniem, patrząc z perspektywy następnego trzyletnia, trudno cezurę 1989 przyjmować bez zastrzeżeń, bo literatura w zakresie swego autonomicznego świata nie szła

⁴⁰ Vide J. Jarzębski, *Apetyt na przemianę: notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997.

wcale w stronę – „wbrew ówczesnym pozorom oraz wielkim apetytom – radykalnej przemiany etyki i poetyki. Rewolucji nie uległy zbiorowe ideologie wyznawane przez pisarzy ani indywidualna wrażliwość i doświadczenie opisywane w poszczególnych utworach”⁴¹. Tę obserwację potwierdzać może rozwój powieści. Mam bowiem wrażenie, że dużo wcześniej, zanim rozlała się w Polsce lat dziewięćdziesiątych fala prozy inspirowanej, najogólniej rzecz biorąc, powieścią postmodernistyczną, tworzyli pisarze wyraźnie sterujący w stronę tego modelu literatury. Myślę tu nie tylko o oczywistych przykładach *Weisera Dawidka* Pawła Huellego (1987) czy *Pamiętnika mistycznego* Małgorzaty Baranowskiej (1988), ale przede wszystkim o dużo wcześniejszych, a dziś kompletnie zapomnianych powieściach Piotra Wojciechowskiego (*Kamienne pszczoły*, 1967, *Czaszka w czasie*, 1970, *Wysokie pokoje*, 1977). Odnajdujemy w nich pokrewne powieści postmodernistycznej dziwaczne światy alternatywne zbudowane z powidoków Realnego, historię czytaną poprzez nieoczywiste znaki kultury (jak Muzeum Śmiecia w *Wysokich pokojach*), charakterystyczną mitogeografię, grę z polskim XIX w. i modernizmem – a więc to wszystko, co charakteryzować będzie np. dużo późniejsze utwory Stefana Chwina (od *Hanemana*, 1995).

Przypomnijmy tu jeszcze kolejną oczywistość. Filozofowie kultury i historycy literatury chętnie wytyczali granice między modernizmem a postmodernizmem, nowoczesnością a postnowoczesnością, ale potem wielu z nich doszło do wniosku, że akcentowanie gestu zerwania mistyfikowało obraz przemian kultury. Myślę tu np. o rozpoznaniach Zygmunta Baumana zapisanych już w nowym stuleciu, w których podkreślał, inaczej niż wcześniej, że ponowoczesność jest częścią nowoczesności⁴². Przywoływany już przeze mnie Agamben podkreślał, że kultura powstająca w orbicie powidoków i ech modernizmu ma charakter dekadenski, zatem nie może już, choćby chciała, wytworzyć funkcjonalnego dla siebie pojęcia epoki⁴³. Sąd ten wzmacnia przydatność kategorii modernizmu jako formacji intelektualnej i literackiej o wyjątkowo długim czasie oddziaływania. Jeśli całą literaturę, również polską, umiejscowimy w obrębie formacji modernistycznej, to rok 1989 stanie się tylko jedną z wielu cezur wewnętrznych – takich, które określają warunki życia literackiego, odczucie czasowości pisarzy, związki życia artystycznego i polityki, ale nie wyznaczają najważniejszych przemian języka literatury. Funkcjonalność roku 1989 jako cezury historycznoliterackiej zależy zatem od miejsca, z którego ją obserwujemy.

⁴¹ M. Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018.

⁴² Vide Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Warszawa 2006.

⁴³ Ibidem, s. 97–100.

Cezury i media

Może więc, z punktu widzenia języka literatury, popełniamy błąd, przywiązując się do historycznoliterackiej wagi tego progu? Bo, zgodnie z polską tradycją, jesteśmy po prostu uzależnieni od kojarzenia dat historii politycznej z przemianami artystycznymi? Bo chcielibyśmy uwierzyć, że w istocie narodziła się nowa epoka – ważna dla kultury polskiej, ale także całego regionu Europy Środkowo-Wschodniej? Czy można wskazać inną cezurę, która lepiej określiłaby miejsce i sens literackiej zmiany? Może trzeba jej szukać poza kalendarzem historycznym czy politycznym?

Na pewno wyznacznikiem granic w historii kultury, także polskiej, ostatnich dekad jest pojawienie się nowych mediów, które zmieniły sytuację słowa i w pewnym sensie na nowo określiły relację między autorem a czytelnikiem. I to zmieniły w sensie globalnym, co pozwala nam znów, podobnie jak w przypadku modernizmu, cezury związane z kulturą polską włączyć w rytm przemian światowych. Może więc to nie rok 1989 mógłby wykreślać granicę nowej epoki, lecz np. 1987, kiedy w Ameryce pojawia się pierwsza powieść hipertekstowa Michaela Joyce'a *afternoon. the story*? Albo np. czas pojawienia się blogów, także literackich, daty premiery smartfona firmy Apple czy otwarcia mediów społecznościowych takich jak Facebook albo rozmaitych nowych komunikatorów? Truizmem jest stwierdzenie, że sieciowa rzeczywistość wywarła olbrzymi wpływ także na życie artystyczne ostatnich dekad – może w istocie kończąc erę literatury jako naczelnego medium kultury. Mówią o tym teoretycy zajmujący się przemianami rzeczywistości tekstowej w dobie internetu⁴⁴ oraz badacze, którzy analizują „archeologię mediów”⁴⁵, a także autorzy zajmujący się zjawiskami kultury wizualnej.

Z ich punktu widzenia najważniejsze przemiany literatury pod wpływem nowych mediów rozpoczęły się w Polsce pod koniec pierwszej dekady XXI w. – i być może miały one bardziej wyraziste konsekwencje dla polskiego „świata literackości” niż cezura roku 1989. Ponieważ pytałam wcześniej o odczucie czasowości artykułowane przez pisarzy, posłużę się tu wypowiedzią twórcy *Lodu*. W wydanej w 2018 r. książce *Po piśmie* Jacek Dukaj (rocznik 1974) stawia diagnozę kulturze i literaturze współczesnej, która mogłaby posłużyć jako wyznacznik ważnej cezury historycznoliterackiej. Diagnozę tę wyprowadza z rozpoznania, że oto na naszych oczach kończy się „epoka pisma”, rozpoczyna – epoka „bezpośredniego transferu przeżyć”⁴⁶. W epoce „człowieka postpiśmiennego”

⁴⁴ Warto tu wskazać też ważną publikację na temat zmian rzeczywistości tekstowej w epoce internetu: *Tekst (w) sieci. 1. Tekst, język, gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.

⁴⁵ Vide tak zatytułowany numer „Tekstów Drugich” z roku 2014 (z. 2), np. ibidem: M. Maryl, *Fonograf Abrahama – w stronę archeologii literatury*.

⁴⁶ J. Dukaj, *Po piśmie*, Warszawa 2019.

gwałtownej zmianie ulega religia (tracąca prawomocność opartą na piśmie), filozofia (dziś, jak pisze Dukaj, to praktyka realizowana przez „bycie”, a nie pismo), polityka (w której obserwujemy postpiśmienne równouprawnienie prawdy i fałszu), w końcu ekonomia. Literatura, zdaniem autora, żeby jakoś istnieć, choćby na marginesie, musi po prostu zaakceptować konsekwencje tej wielkiej metamorfozy kultury. Argumenty Dukaja można przyjąć albo nie, choć wiele jego obserwacji wydaje się trafnych – wagę tej diagnozy jako wyznacznika cesur w przyszej historii literatury może potwierdzić tylko czas.

Znaczenie perspektywy medialnej pokazuje też historia literatury XIX w. – bo przecież i tamci nowocześni mieli swoje „nowe media” i widzieli ich wpływ na swoje życie, kulturę i komunikację społeczną. Ważną w historii literatury cesurę przełomu XIX i XX w., czas krystalizacji tendencji modernistycznych i modernizacyjnych na pewno można wiązać z rozwojem technologii służących reprezentacji, np. z upowszechnieniem się fotografii (także jako pomocy dla literatów, bo tak traktował robienie zdjęć np. Prus), ze zmianą epoki „żywych obrazów” czy popularnych panoram na erę kina, z narodzinami nowoczesnej prasy (i np. zjawiska prasowej walki politycznej, które obserwujemy na ziemiach polskich w okresie rewolucji 1905 r.), a nawet z przedstawianiem się pisarzy z pisma ręcznego na pisanie na maszynie. Wszystkie te fenomeny kultury wydają mi się dużo ważniejsze dla definiowania cesur historycznoliterackich niż np., także skądinąd istotna, data wydania przez Kazimierza Przerwę-Tetmajera I serii *Poezji*, który to fakt w tradycji historycznoliterackiej traktowany był jako „początek” epoki Młodej Polski (a może i polskiego modernizmu w ogóle).

Cezura jako most

Mówiąc o tradycyjnych syntezach, warto podkreślić, że utrwalony w nich model historycznoliterackich cesur wciąż miewa się dobrze. Cezur „życie twarde” (żeby posłużyć się znaną formułą Janusza Tazbira) potwierdza np. ostatnio wydana *Historia literatury polskiej* Anny Nasiłowskiej (2019). Autorka, wbrew znajdującym się we wstępie deklaracjom, wykorzystuje najbardziej stereotypową siatkę temporalną, która w jej mniemaniu dobrze służy nowoczesnemu przedstawieniu dziejów naszego piśmiennictwa obcokrajowcom, dla których przeznaczona jest jej książka. Syntezę Nasiłowskiej, nie tylko zresztą z tego względu, uważam za straconą szansę zaprezentowania historii literatury polskiej w sposób wykorzystujący perspektywy, o których tu pisałam. Optykę tę wprowadzają w tej książce wyłącznie „ciekawostki” czy anegdoty, które nie osłabiają jednak wrażenia anachroniczności i stereotypowości tego ujęcia.

Jak bowiem wynika z analizowanych powyżej przykładów, nawet posługując się wyobrażeniem „epoki literackiej” o wyrazistych cesurach, warto uzgadniać je z dużo fortunniejszą dla badań kulturowych perspektywą formacji, która osłabia

znaczenie dat granicznych, rozciągając je w czasie. Sens stosowalności cezur w praktyce historycznoliterackiej, jak dowodziłam, zależy od różnych wyznaczników, które tu w dużym skrócie przedstawiłam. Takie wyznaczniki, jak odczucie czasowości, geografia, język mediów, na równi z tradycyjnie stosowanymi (jak sytuacja polityczna, wydarzenia historyczne, związki biografii indywidualnych i zbiorowych) pozwalają wskazywać wewnętrzne granice formacji oraz progi pisarskich doświadczeń. Taki sposób myślenia „rozciąga” i substancjalizuje kategorię cezur. Pozwala ją widzieć nie jako graniczną bramkę (tu się kończy „romantyzm” i zaczyna „pozytywizm”) czy punkt kontroli paszportowej, lecz – jako **most**. Ta ostatnia metafora może najlepiej określa wyobrażenie funkcjonalności kategorii granicznych w praktyce historycznoliterackiej. Most łączy dwa oddalone od siebie brzegi, które mają swoją własną lokalizacyjną tożsamość. Most ma także swoją odmienną temporalność zależną od tempa czy środka komunikacji, jakim się przemieszczamy. Możemy po nim przemknąć „ekstrapocztą” (jak się mówiło w XIX w.), ale możemy też przemieszczać się po nim powoli, obserwując z jego perspektywy oba brzegi. A tego typu uważność na pewno służy historii literatury – a przede wszystkim samej literaturze.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Idea prozy*, tłum. i postowie E. Górniak-Morgan, komentarz A. Serafin, Warszawa 2018.
- Bauman, Zygmunt, *Plynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Warszawa 2006.
- Bolecki, Włodzimierz, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012.
- Borkowska, Grażyna, *O historii literatury polskiej w kontekście nie tylko polskim. Kilka pytań, co nie nowe*, w: *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy. Materiały VI Światowego Kongresu Polonistów*, Katowice 2016.
- Brzozowski, Stanisław, *Bolesław Prus*, w: idem, *Współczesna powieść i krytyka literacka*, oprac. i wstęp J. Z. Jakubowski, Warszawa 1971.
- Budrewicz, Tadeusz, Sobieraj, Tomasz, *Wstęp*, w: *W sprawie przełomu antypozytywistycznego. Spory krytyczne wokół „Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu” Piotra Chmielowskiego*, seria „Polemika krytycznoliteracka w Polsce”, t. 5, Poznań 2015.
- Chmielowski, Piotr, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, Wilno 1881.
- Chwalba, Andrzej, *Metodologiczne aspekty badań nad historią Polski w XIX wieku*, „PAU. Prace Komisji Historii Nauki” 2004, t. 6.
- Cieślak-Sokołowski, Tomasz, *Nowe modernizmy. Mapa debat*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka 24 (44): *Odnawianie modernizmu*, Poznań 2014.
- Czapliński, Przemysław, *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Warszawa 1997.
- Czerwińska, Małgorzata, *Przestrzenne odniesienia czasowych faz biografii*, 2015, repositoryum.uwb.edu.pl (d.d. 31.03.2020).

- Domańska, Ewa, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999.
- Dukaj, Jacek, *Po piśmie*, Warszawa 2019.
- Głoger, Maciej, *Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 1.
- Głowiński, Michał, *Trzy młodopolskie manifesty literackie*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 2.
- Jarzębski, Jerzy, *Apetyt na przemianę notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997.
- Jaworski, Marcin, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018.
- Kłuba, Agnieszka, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.
- Kowalczykowska, Alina, *Wiek XIX: przełomy, cezury, płynność*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1996.
- Kunz, Tomasz, *Nowa historia literatury – bez dogmatu i bez przedmiotu?*, „Ruch Literacki” 2011, z. 6.
- Literatura i kultura lat 60. XIX wieku między polityką a prywatnością. Dyslokacje*, red. U. Kowalczuk, D. W. Makuch, D. M. Osiński, Warszawa 2019.
- Maciejewski, Janusz, *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska, J. Maciejewski, Warszawa 2001.
- Maciejewski, Janusz, *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzm a pozytywizmem*, Kraków 1973.
- Maj, Joanna, *Nowe historie literatury polskiej – metodologiczny rekonesans*, w: *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy. Materiały VI Światowego Kongresu Polonistów*, Katowice 2016.
- Majewski, Tomasz, *Modernizmy i ich losy*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. idem, Warszawa 2009.
- Maryl, Maciej, *Fonograf Abrahama – w stronę archeologii literatury*, „Teksty Drugie” 2014, z. 2.
- Nycz, Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Warszawa 1997.
- Oleś, Piotr K., *Kryzys „połowy życia” – interpretacja i inspiracje K.G. Junga*, eneteia.pl (d.d. 1.04.2020).
- Paczoska, Ewa, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004.
- Paczoska, Ewa, *Młoda Polska i mapy modernizmu*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016.
- Paczoska, Ewa, *Słowo wstępne*, w: eadem, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010.
- Paczoska, Ewa, *Wstęp*, w: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej*, t. 1: *Teksty doświadczenia*, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski, Warszawa 2017.
- Płachecki, Marian, *Dekadentyzm południa wieku: rekonesans*, „Studia Filologiczne Akademii Świętokrzyskiej” 2002, t. 17.
- Prus, Bolesław, *Notatki do nie dokończonej powieści „Przemiany”*, „Archiwum Literackie”, t. 19, Wrocław 1974.

- Przybylski, Ryszard, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.
- Samuels, Andrew, Shorter, Bani, Plaut, Fred, *Krytyczny słownik analizy Jungowskiej*, tłum. W. Bobecki, L. Zielińska, Wrocław 1994.
- Sosnowska, Danuta, *Czeski przełom modernistyczny a kondensacja czasu kulturowego*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2013, nr 1–2: *Modernizm(y) Europy Środkowo-Wschodniej*.
- Szweykowski, Zygmunt, „Przemiany” – *niedokończona powieść Bolesława Prusa*, „Archiwum Literackie”, t. 19, Wrocław 1974.
- Świętochowski, Aleksander, *My i wy*, w: idem, *Wybór pism krytycznoliterackich*, wybór S. Sandler, wstęp i przypisy M. Brykalska, Warszawa 1973.
- Tarkowska, Elżbieta, *Czas w życiu Polaków: wyniki badań, hipotezy, impresje*, Warszawa 1992.
- Tekst (w) sieci. 1. Tekst, język, gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.
- Walas, Teresa, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993.
- Walas, Teresa, „Inna historia literatury jest możliwa”. *Rozmowa z Teresą Walas przeprowadzona przez Agnieszkę Wnuk i Tomasz Mackiewicz*, „Tekstualia” 2010, nr 3.
- Walas, Teresa, „Niebyła” *historia literatury*, w: *Narracja i tożsamość*, t. 2: *Antropologiczne problemy literatury*, red. R. Nycz, W. Bolecki, Warszawa 2004.
- Walas, Teresa, „Zmierch paradygmatu” – *i co dalej?*, w: eadem, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunie – rekonesans*, Kraków 2003.
- Witkowska, Alina, *Wielkie stulecie Polaków*, Warszawa 1987.
- Żmigrodzka, Maria, *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2.

EWA PACZOSKA, historyk literatury polskiej drugiej połowy XIX i XX w., profesor na Wydziale Polonistyki UW. Opublikowała m.in. książki autorskie: *Lalka czyli rozpad świata* (1995, 2 wyd. 2008), *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk* (2004), *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności* (2010), *Lekcje uważności. Moderniści i realizm* (2018). Redaktorka wielu tomów zbiorowych, ostatnio m.in.: *Wiktorianie nad Tamizą i nad Wisłą* (2016), *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918)*, t. 1–3 (2017), *Modernizmy Europy Środkowo-Wschodniej. Coraz szersze marginesy* (2020).

POCZĄTKI HUMANIZMU W POLSCE – PROBLEMY Z CEZURĄ

The Beginnings of Humanism in Poland –
the Issue of Defining the Watershed Moment

ANNA HORECZY

Instytut Historii im. Tadeusza Manteuffla Polskiej Akademii Nauk, Polska

E-mail: ahoreczy@ihpan.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-1000-4158>

Abstract

It is estimated that humanism first emerged in Poland in the first decades of the 15th century or at the beginning of the 16th century at the latest. The estimation depends on the definition of the phenomenon, the source material, and the methodology applied. The present article focuses on the issues that arise when attempting to define the exact moment humanism started to develop as an intellectual and cultural movement and also the issue of deciding on its early ‘markers’. What is more, it draws attention to non-literary sources that might facilitate the establishing of the watershed moment, yet at the same time pose some difficulties that might arise with their application. According to the thesis presented in the article, the first traces of humanist inclinations among Poles do not fully correspond with the emergence of humanism as a broader phenomenon. On the other hand, it is postulated that the point of inception of Polish humanism does not necessarily need to be synonymous with the movement’s dominance in all spheres of intellectual culture. It is concluded that it is difficult to establish the exact date of the emergence of humanism in Poland. The definition of such a watershed moment should rather be defined in terms of generational change and as such can be placed in a wide time bracket between the 1430s and the 1460s.

Keywords: humanism, intellectual culture, watershed moment, 15th century

Streszczenie

Początki humanizmu w Polsce najwcześniej datowane są na pierwsze dekady XV w., najpóźniej na pierwsze dekady XVI stulecia, w zależności od sposobów definiowania tego zjawiska, bazy źródłowej oraz metodologii badawczej. Artykuł omawia problemy związane z ustalaniem początków humanizmu jako ruchu intelektualno-kulturowego oraz z wyborem jego wyznaczników.

W tekście zwrócona została uwaga na możliwości i problemy wykorzystania do wyznaczenia takiej cezury źródeł innych niż ściśle literackie. W artykule stawiana jest teza, że pierwsze ślady zainteresowań humanistycznych Polaków nie są równoznaczne z początkami humanizmu jako szerszego zjawiska. Z drugiej strony przyjęte zostało założenie, iż początek humanizmu w Polsce nie musi oznaczać objęcia przez niego wszystkich sfer kultury intelektualnej. W konkluzji stwierdzono, że trudno jest wyznaczyć konkretną datę początku humanizmu w Polsce. Cezurę taką należy raczej rozpatrywać w kategoriach przemiany pokoleniowej i można ją umieścić w szerokim przedziale od lat trzydziestych po lata sześćdziesiąte wieku XV.

Słowa kluczowe: humanizm, kultura intelektualna, cezura, XV wiek

Wstęp

Uznanie czasów panowania Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta za okres rozkwitu humanizmu w Polsce nie wzbudzi zapewne większych kontrowersji wśród badaczy¹. O wiele trudniej jest natomiast wskazać jednoznacznie jego początek². Według części uczonych miał on miejsce już w pierwszych dekadach XV stulecia, zdaniem innych zaś przypadał na przełom wieków XV i XVI³. Najbardziej popularna jest cezura związana z przyjazdem do Polski w roku 1470 Filippa Buonaccorsiego zwanego Kallimachem⁴, a jej zakorzenienie w literaturze przedmiotu wynika z wygody, jaką daje możliwość wskazania symbolicznego momentu startu.

¹ Cf. A. Borowski, *Humanizm jako przedmiot współczesnej humanistyki*, w: *Humanizm. Historie pojęcia*, red. idem, Warszawa 2009, s. 132–133.

² Cf. J. Pelc, *Renesans w literaturze polskiej. Początki i rozwój*, w: *Problemy literatury staropolskiej. Seria pierwsza*, red. J. Pelc, Wrocław 1972, s. 29–37.

³ Cezura pierwszych dekad XV w. uzasadniana jest kontaktami Polaków z humanistyczną już kulturą włoską. Do tych kontaktów dochodziło podczas wyjazdów na studia do Padwy i Bolonii, pobytu w kurii papieskiej i na soborze w Konstancji. Cf. I. Chrzanowski, S. Kot, *Humanizm i reformacja w Polsce. Wybór źródeł do ćwiczeń uniwersyteckich*, Lwów–Warszawa–Kraków 1927, s. V–VI; B. Biliński, *Tradizioni italiane all'università Jagellonica di Cracovia*, Wrocław 1967, s. 30–32. Cezurę początku XVI stulecia przyjmuje Jacqueline Glomsky, która wiąże początki humanizmu w Polsce z działalnością wędrownych humanistów w Krakowie. Cf. J. Glomsky, *Humanizm renesansowy w Krakowie a znaczenie włoskiego piśmiennictwa nowołacińskiego*, „Terminus” 2000, R. 2, z. 1–2, s. 27–36; eadem, *Patronage and Humanist Literature in the age of Jagiellons. Court and Career in the Writings of Rudolf Agricola Junior, Valentin Eck and Leonard Cox*, Toronto–Buffalo–London 2007, s. 5–7.

⁴ Cf. S. Łempicki, *Renesans i humanizm w Polsce*, w: *Kultura staropolska*, Warszawa 1932, s. 212–214; J. Garbacik, *Ognisko nauki i kultury renesansowej (1470–1520)*, w: *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1364–1764*, t. 1, red. K. Lepszy, Kraków 1964, s. 189–190; H. B. Segel, *Renaissance Culture in Poland: The Rise of Humanism, 1470–1543*, Ithaca–London 1989; T. Ulewicz, *Iter Romano-Italicum-Polonorum, czyli o związkach umysłowo-kulturalnych Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie*, Kraków 1999, s. 121–134 (rozdz. *Przełom humanistyczny i jego sprawca*). Traktowanie daty przyjazdu Kallimacha jako początku humanizmu w Polsce zakwestionował I. Zarębski, *Problemy wczesnego Odrodzenia w Polsce: Grzegorz z Sanoka – Boccaccio – Długosz*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1957, nr 2, s. 8–11.

Celem niniejszego artykułu będzie nie tyle określenie daty narodzin humanizmu w Polsce, ile postawienie pytań o sposoby jej wyznaczania, szczególnie przy użyciu źródeł innych niż poezja i retoryka. Mimo badań nad humanizmem w Polsce, wydaje się, że ostatnio przeważały w nich ujęcia antropologiczne⁵. Problemy w definiowaniu humanizmu na gruncie polskim, na które zwrócił uwagę Piotr Urbański, utrudniają rozpoznanie tego zjawiska, a co za tym idzie – ustalenie punktu wyjścia⁶.

W źródłach wczesnonowożytnych nie znajdziemy terminu „humanizm”, ten bowiem został ukuty dopiero w wieku XIX⁷. Badacze różnie opisywali to zjawisko. Niektórzy utożsamiali je z renesansem, inni posługiwali się nim właśnie w znaczeniu antropologicznym – na oznaczenie idei, która w zależności od epoki przejawiała się w różnych formach. Za wyznaczniki tej idei uznawano wolność, podmiotowość i prawa człowieka⁸. Za Pauliem Oskarem Kristellerem będziemy rozumieć humanizm jako szczególny ruch kulturowy wyrastający z zainteresowania starożytnością, łączący się z powrotem do klasycznej łaciny, skupiony wokół programu *studia humanitatis* (obejmował naukę gramatyki, poezji, historii, retoryki i filozofii moralnej). Został on zapoczątkowany we Włoszech w XIV stuleciu, a później objął swoim zasięgiem inne kraje europejskie⁹.

⁵ Np. projekt *Humanizm: idee, nurty i paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej. Syntezy*, t. 1–10, Warszawa 2009–2011.

⁶ Cf. P. Urbański, *Polskie badania nad humanizmem – główne orientacje*, w: *Humanizm polski, długie trwanie, tradycje, współczesność (studia i materiały)*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Cieński, współprac. A. Pawlak, Warszawa 2008–2009, s. 21. W wielu pracach definicja humanizmu nie jest wyrażona *explicite*, cf. T. Ulewicz, *Iter...*, s. 100–117, 121–134.

⁷ Cf. J. Domański, *Scholastyka i początki humanizmu w myśli polskiej XV wieku*, Warszawa 2011, s. 136, 140–141; A. Borowski, op. cit., s. 120–122.

⁸ A. Nowicka-Jeżowa, M. Cieński, *Słowo wstępne*, w: *Humanizm polski...*, s. 9–12; P. Urbański, *Polskie badania nad humanizmem...*, s. 21; M. Włodarski, *Humanizm średniowieczny*, w: *Humanizm. Historie pojęcia*, s. 55–58; J. Hankins, *Renaissance Humanism and Historiography Today*, w: *Palgrave Advances in Renaissance Historiography*, red. J. Woolfson, London 2005, s. 73.

⁹ Cf. P. O. Kristeller, *Ruch humanistyczny*, w: idem, *Humanizm i filozofia. cztery studia*, tłum. z ang. G. Błachowicz, M. Szymański; z wł. i red. L. Szczucki, Warszawa 1985, s. 22–31. Badacze zazwyczaj uznają Francesca Petrarcę (1304–1374) za „duchowego ojca” humanizmu we Włoszech. Ronald G. Witt (*Sulle tracce degli antichi: Padova, Firenze e le origini dell'umanesimo*, tłum. D. De Rosa, Roma 2005, s. 97–134) widział początki humanizmu już w twórczości dwunastowiecznych *dictatores* padewskich, takich jak Albertino Mussati i Lovato dei Lovati. Najczęściej jednak jako początek humanizmu włoskiego (jako szerszego ruchu) wskazywany jest przełom XIV i XV w., kiedy to doszło do odrodzenia studiów języka greckiego, między innymi za sprawą nauczania Manuela Chryzolorasa, ale przede wszystkim – do wykształcenia pewnego zjawiska społecznego wychodzącego poza sferę czysto literacką, obejmującego wizję cywilizacji, świadomość, wspólne wartości. Uwidocznili się ono zarówno w języku politycznym, co pokazuje przykład florenckiego „humanizmu obywatelskiego”, jak i w oratorstwie akademickim. Cf. C. Revest, *La naissance de l'humanisme comme mouvement au tournant du XVe siècle*, „Annales. Histoire, Sciences Sociales” 2013, nr 68/3, s. 665–677; H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton 1955.

W takim znaczeniu nie będzie on tożsamy z renesansem pojmowanym jako pewna epoka w dziejach literatury, sztuk pięknych, nauk, dla której humanizm był nurtem charakterystycznym, ale nie jedynym¹⁰.

Przy wyznaczaniu początków humanizmu jako zjawiska w historii kultury w Polsce użyteczny może być kwestionariusz zaproponowany przez Clémence Revest, wyrastający z badań nad świadomością zbiorową (ograniczoną do elit intelektualnych), wyrażającą się m.in. poprzez posługiwanie się określonym językiem, stosowanie konkretnych metafor, zwrotów, gloryfikację studiów retorycznych i elokwencji, przyjęcie jednoznacznych kanonów autorów i dzieł¹¹. Dla uchwycenia specyfiki humanizmu w Polsce i jego podobieństw oraz różnic w stosunku do humanizmu włoskiego pomocna jest także koncepcja recepcji kultury sformułowana przez Petera Burke'a, kładąca nacisk na zjawiska transformacji, adaptacji i odrzucania pewnych elementów recypowanej kultury¹².

Humanizm bez literatury humanistycznej?

Kolejny problem związany z wyznaczeniem początków humanizmu w Polsce wiąże się z wyborem bazy źródłowej i metodologii. Cezura ta może być postrzegana inaczej w zależności od tego, czy przedmiotem analizy jest literatura rozumiana jako poezja i retoryka (a za kryterium służy zgodność z klasycznymi wzorcami łacińskimi)¹³, czy też zmiana modeli edukacyjnych, zwyczajów (np. związanych z korespondencją), kanonów, stylu pisma itp. W przypadku, gdy głównym obiektem zainteresowania badaczy była poezja, początki humanizmu w Polsce sytuowano zwykle u schyłku XV stulecia, kiedy wiersze łacińskie tworzyli Paweł z Krosna¹⁴ czy Wawrzyniec Korwin¹⁵, choć ostatnie badania Jakuba Niedźwiedzia nad powstałym w Krakowie panegirycznym do Jakuba z Sienna pokazały, że można tę cezurę cofnąć już do końca lat sześćdziesiątych wieku XV¹⁶.

¹⁰ Cf. Ch. G. Nauert, *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, Cambridge 2006, s. 8–9.

¹¹ Cf. C. Revest, *La naissance de l'humanisme...*, s. 667.

¹² Cf. P. Burke, *Il Rinascimento europeo. Centri e periferie*, red. V. Giacomini, Bari 1999, s. 10–16.

¹³ Cf. M. Plezia, *Wstęp*, w: *Najstarsza poezja polsko-łacińska (do połowy XVI wieku)*, oprac. idem, Wrocław 1952, s. XLVIII–LII.

¹⁴ Cf. A. Gorzkowski, *Paweł z Krosna. Humanistyczne peregrynacje krakowskiego profesora*, Kraków 2000, s. 9–30.

¹⁵ Cf. R. K. Zawadzki, *Wawrzyniec Korwin – życie i twórczość renesansowego humanisty (studium, tekst łaciński, komentarz i przekład)*, Częstochowa 2013, s. 9–10; A. Borowski, op. cit., s. 130–131.

¹⁶ Panegiryk datowany na lata 1465–1474. Vide J. Niedźwiedź, *Panegiryk „Do Jakuba z Sienna” a początki poezji humanistycznej w Krakowie w XV wieku*, „Terminus” 2013, R. 15, z. 4 (29), s. 491.

Ograniczenie się tylko do poezji nie pozwala uchwycić wcześniejszego momentu, gdy nastąpiła zmiana modeli oratorskich i epistolograficznych. Należy pamiętać, że główną domenę humanizmu włoskiego z pierwszych dekad XV w. stanowiła proza, przede wszystkim listy i mowy w stylu cyceroniskim, inaczej niż dla padewskich prehumanistów pokolenia Lovata dei Lovati (zm. 1309), u których tendencje klasycyzujące uwidoczniły się przede wszystkim w poezji, a nie w prozie tworzonej zgodnie z regułami *ars dictaminis*¹⁷. Uznanie za najważniejszy wyznacznik poezji powoduje również, że z pola badawczego wykluczane są osoby pokroju florenckiego mecenasa i bibliofila Niccolò Niccolò (1365–1437), który choć aktywnie przyczynił się do rozwoju ruchu humanistycznego, to nie pozostawił po sobie znaczących dzieł literackich¹⁸.

Podstawowe pytanie dotyczy tego, jakie elementy powinny zaistnieć, by wolno było mówić o początkach „polskiego” humanizmu jako ruchu kulturowego¹⁹. Jeśli koniecznie chcielibyśmy za jego wyznacznik uznać studiowanie języka greckiego, to cezurę początkową należałoby umieścić dopiero w XVI stuleciu, kiedy wprowadzono naukę tego języka na Uniwersytecie Krakowskim²⁰. Tymczasem znajomość języka greckiego także we Włoszech dotyczyła samej „elity” humanistów, takich jak Leonardo Bruni czy Francesco Filelfo. Czy można zatem wyznaczyć „próg krytyczny”, od którego trzeba datować humanizm w Polsce? Granica ta wydaje się nieostra, gdyż często niuanse decydują o określeniu danej formacji intelektualnej jako „humanistycznej” czy „średniowiecznej”. W przypadku humanizmu renesansowego nastąpiła kumulacja tych elementów, które można – osobno albo w mniejszym natężeniu – znaleźć też w średniowieczu²¹.

Dobrze ilustruje to przypadek Jana Długosza, ponieważ jego formację intelektualną jedni badacze określali jako średniowieczną, akcentując niedostatek łacińskiego stylu i tradycyjną jeszcze treść²², a inni – jako humanistyczną, zwracając uwagę na wzorowanie się w *Rocznikach* na Tytusie Liwiuszu, liczne zapożyczenia

¹⁷ Cf. C. Revest, *Naissance du cicéronianisme et émergence de l'humanisme comme culture dominante: réflexions pour une histoire de la rhétorique humaniste comme pratique sociale*, „Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge” 2013, nr 125/1, s. 219–257; R. G. Witt, op. cit., s. 99–115, 359–362.

¹⁸ Cf. C. Revest, *La naissance de l'humanisme...*, s. 687; R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze 1967, s. 53–55.

¹⁹ Wielu badaczy utożsamia początek humanizmu w Polsce z dojrzałą fazą tego ruchu. Cf. np. S. Łempicki, op. cit., s. 210–216.

²⁰ Cf. A. Wyczański, *Uniwersytet w czasach Złotego Wieku*, w: *Dzieje Uniwersytetu...*, s. 231.

²¹ Cf. C. Revest, *La naissance de l'humanisme...*, s. 665–668; M. Włodarski, op. cit., s. 65–66.

²² Cf. M. Koczerska, *Mentalność Jana Długosza w świetle jego twórczości*, „Studia Źródłoznawcze” 1971, nr 15, s. 110–139.

m.in. z Salustiusza, Petrarcki, Boccaccia²³. Ponadto w liście dedykacyjnym do *Annales* Długosz wyraźnie wskazywał na istnienie w Polsce gustów literackich, które można obecnie określić jako humanistyczne, i usprawiedliwiał się, że nie sprostał wymaganiom odbiorców oczekujących od niego cyceronijskiej łaciny²⁴.

Jednocześnie należy pamiętać, iż humanizm nawet w momencie swojego szczytowego rozkwitu nie był nurtem jedynym i dominującym w kulturze Półwyspu Apenińskiego²⁵. Na wielu uniwersytetach włoskich aż do XVI stulecia uprawiano nadal arystotelizm²⁶, prawa nauczano przy użyciu tradycyjnej egzegezytycznej metody (*mos italicus*), a próba wprowadzenia humanizmu przez Lorenza Vallę na uniwersytecie w Pawii w 1431 r. zakończyła się niepowodzeniem²⁷. Dlatego fakt, że kształcenie na Uniwersytecie Krakowskim przez cały wiek XV odbywało się zgodnie z metodą scholastyczną, nie wyklucza wcale jednoczesnego początku humanizmu w Polsce²⁸.

Nie wydaje się też zasadne wiązanie początków humanizmu w Polsce z samymi tylko reformami programów studiów podjętymi w 1449 r. na Wydziale Sztuk Uniwersytetu Krakowskiego. Na skutek zmian wprowadzono wtedy oficjalnie do katedry poetyki wykłady Wergiliusza, Terencjusza, Owidiusza, Horacego i Waleriusza Maksymusa oraz wykłady *De institutione oratoria* Kwintyliana i *Retoryki* Cyserona do katedry retoryki. W przypadku tak tradycyjnej korporacji, jaką był uniwersytet, tego rodzaju reformy stanowiły zwykle odpowiedź na istniejący już stan faktyczny²⁹.

²³ Cf. J. Schnayder, *Salustiuszowe echa w „Historii Polski” Długosza*, „Eos” 1952/1953, t. 46, z. 2, s. 148–157; W. Madyda, *Johannes Longinus Długosz als Vorläufer des Humanismus in Polen*, w: *Renaissance und Humanismus im Mittel und Osteuropa. Eine Sammlung von Materialien*, red. J. Irmscher, Berlin 1962, s. 185–191. Elementy humanistyczne widoczne są także w innych dziełach Długosza. Szerzej na ten temat cf. H. Rajfura, *Jana Długosza list dedykacyjny do Katalogu arcybiskupów gnieźnieńskich*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2018, nr 62, s. 121–123; Z. Koczarski, *The Early Knowledge of Petrarch’s Works in Medieval Poland. The Case of Jan Długosz*, w: *VI Ciclo di Studi Medievali. Atti del Convegno, 8–9 giugno 2020, Firenze*, red. R. Dolce, S. Martini, R. Del Monte, Firenze 2020, s. 392–398.

²⁴ *Ioannis Dlugossii Annales seu cronicae incliti regni Poloniae*, t. 1, wyd. J. Dąbrowski, Warszawa 1964, s. 54.

²⁵ W XVI w. humanizm także nie był nurtem jedynym i dominującym. Cf. A. Nowicka-Jeżowa, *Profilo non umanistico della cultura polacca rinascimentale*, w: *Il rinascimento in Polonia. Atti dei colloqui italo-polacchi 1989–1992*, red. J. Żurawska, Napoli 1994, s. 351–394.

²⁶ Vide B. Nardi, *Saggi sull’aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI*, Firenze 1958.

²⁷ Cf. G. Kisch, *Humanistic Jurisprudence*, „Studies in the Renaissance” 1961, nr 8, s. 71–87; M. Fois, *Il pensiero cristiano di Lorenzo Valla: nel quadro storico-culturale del suo ambiente*, Roma 1969, s. 74–88.

²⁸ Juliusz Domański (*Scholastyka i początki humanizmu w myśli polskiej XV wieku*, Warszawa 2011) zwraca szczególną uwagę na współistnienie humanizmu i scholastyki w Polsce XV stulecia.

²⁹ Cf. *Codex diplomaticus universitatis studii generalis cracoviensis: continet privilegia et documenta quae res gestas Academiae eiusque beneficia illustrant*, t. 3, Kraków 1880, s. 47; I. Zarębski, *Okres wczesnego humanizmu*, w: *Dzieje Uniwersytetu...*, s. 174–175.

Świadomość początku

Jednym z podstawowych problemów przy próbie uchwycenia cezury początkowej są kryteria pozwalające interpretować pewne przekazy źródłowe jako odnoszące się do humanizmu. Clémence Revest, badająca narodziny humanizmu we Włoszech, zwróciła uwagę na język stosowany przez tamtejszych humanistów. Za jego cechy typowe uznała: podkreślanie nowości, wydobycie z zapomnienia starożytnych autorów, akcentowanie wyższości uprawianych przez siebie studiów (określanych jako *studia humanitatis*, *bonae artes* lub *optimae artes*), umiłowania nauk, pasji, elokwencji, wykorzystywanie przymiotników w stopniu najwyższym (*studiosissimus*, *eloquentissimus*)³⁰. Jednym z najwcześniejszych znanych przykładów nagromadzenia tego rodzaju słownictwa w Polsce jest mowa Jana z Ludziska *Oratio de laudibus et dignitate eloquentiae et oratoriae scientia*³¹. Fakt, że została ona skompilowana z mów kilku pisarzy włoskich, utrudnia ocenę świadomości humanistycznej samego Jana i nie pozwala na traktowanie jej jako „mowy programowej” rozpoczynającej humanizm w Polsce³². Istotne jest jednak to, iż Jan celowo skorzystał z nowych humanistycznych wzorców retorycznych, nawet jeśli jego rozumienie humanizmu różniło się od pojmowania tego zjawiska przez współczesnych mu intelektualistów włoskich (czego dowodzi fakt wykorzystania przez niego w większości tekstów mniej znanych retorów i poetów z rejonu Padwy i Wenecji)³³.

Przykładem narracji odnoszącej się do początków humanizmu w Polsce może być passus *Vita Gregorii* podkreślający, jak wielką nowością było przeprowadzenie przez Grzegorza z Sanoka (zm. 1477) wykładów z *Bukolik* Wergiliusza w Krakowie³⁴. Przy rozpatrywaniu tego fragmentu biografii biskupa w kategoriach mitu początku przestaje być istotna kwestia dokładnego datowania owych wykładów czy wiarygodności samego Kallimacha³⁵.

³⁰ Cf. C. Revest, *La naissance de l'humanisme...*, s. 679–681.

³¹ Wydanie mowy: *Ioannis de Ludzisko Orationes*, wyd. J. S. Bojarski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 31–47; *Łacina w Polsce. Średniowieczne piśmiennictwo myślicielskie. Antologia*, wyd. J. Domański, Kraków 2020, s. 150–160.

³² Cf. J. Fijałek, *Polonia apud Italos scholastica saeculum XV*, Kraków 1900, s. 82; G. Franczak, *Vix imitabilis. La Griselda polacca fra letteratura e cultura popolare*, Kraków–Udine 2005, s. 60–61; I. Zarębski, *Okres wczesnego humanizmu*, s. 169–170; M. Perdek, *Oratio de laudibus et dignitate eloquentiae et oratoriae scientia Jana z Ludziska. Z dziejów piętnastowiecznego oratorstwa polskiego* (korzystałam z wersji dostępnej on-line na stronie: <http://www.mediewistyka.pl/perdek.htm>; d.d. 24.02.2020).

³³ Cf. A. Horeczy, *Johannes de Ludzisko: uno studente polacco a Padova (1430–1433) e le sue raccolte di oratoria accademica*, „Quaderni per la Storia dell'Università di Padova” 2017, nr 50, s. 55–64.

³⁴ Vide *Philippi Callimachi Vita et mores Gregorii Sanocci*, wyd. A. Bielowski, Kraków 1893 (Monumenta Poloniae Historicae, t. 6), s. 180.

³⁵ Cf. I. Zarębski, *Problemy...*, s. 22–25.

Początki humanizmu – formacja intelektualna

Inne podejście wiąże się z szukaniem początków humanizmu w Polsce poprzez określenie momentu zmiany formacji intelektualnej. Najtrudniejszy do zmierzenia jest wpływ humanistów włoskich, jeśli nie znamy twórczości Polaków wchodzących z nimi w kontakty (np. mów albo listów) czy też ich bibliotek. Nie ma żadnych dowodów potwierdzających, że Andrzej Łaskarz z Gosławic (zm. 1426) stał się zwolennikiem humanizmu dzięki kontaktom z Pier Paolem Vergeriem, autorem traktatu o wychowaniu pt. *De ingenuis moribus*³⁶.

Wpływ kontaktu z humanistami włoskimi na rozwój humanizmu w Polsce możemy ocenić, gdy mamy źródła, takie jak np. korespondencja Zbigniewa Oleśnickiego (zm. 1455) z Eneaszem Sylwiuszem Piccolominim. List tego ostatniego do biskupa krakowskiego z 27 października 1453 r., zawierający traktat w obronie poezji, zdaje się wskazywać, że biskup krakowski interesował się tą tematyką³⁷. Potwierdzać to może fakt, iż w rękopisie BJ 42, w części formularza spisanej w kancelarii Oleśnickiego w latach czterdziestych XV stulecia, znajduje się epistoła humanisty florenckiego Leonarda Bruniego o szale poetyckim skierowana do poety Giovanniego Marrasia, autora *Angelinetum*³⁸.

Polacy wyjeżdżający do Włoch na studia prawnicze lub medyczne mogli, jak Jan z Ludziska, przy okazji zapoznawać się z nowymi wzorcami retorycznymi. O celowej formacji humanistycznej można mówić dopiero w przypadku młodych Lasockich, którzy na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XV w. studiowali w prywatnej szkole prowadzonej w Ferrarze przez retora i humanistę Guarina z Werony, mimo że nie znamy ich twórczości ani bibliotek, a jedynie relacje o poczynionych przez nich postępach w listach Guarina do stryja młodzieńców, dziekana krakowskiego i dyplomaty Mikołaja Lasockiego (zm. 1450)³⁹. O formacji humanistycznej tego ostatniego może świadczyć fakt, że zwracając się w listach do preceptora krewniaków, używał drugiej osoby liczby pojedynczej (tę klasyczną formę przywrócił Petrarca, a za nim stosowali ją humaniści włoscy)⁴⁰.

³⁶ Cf. J. Domański, op. cit., s. 75–76.

³⁷ *Enea Silvio Piccolomini broni poezji. Fragment listu do Zbigniewa Oleśnickiego z 27 października 1453 roku*, wyd. J. Domański, Warszawa 2018.

³⁸ Vide inc. „Fons quidam”, BJ 42, k. 79r–v; *Catalogus codicum manuscriptorum medii aevi Latinorum qui in Bibliotheca Jagellonica Cracoviae asservantur*, t. 1, red. Z. Włodek et al., Kraków 1980, s. 52, 90–91.

³⁹ Cf. J. Brüstigerowa, *Guarino a Polska*, „Kwartalnik Historyczny” 1925, nr 39, z. 1, s. 70–80; J. Kozicka, *Mikołaj Lasocki*, „Materiały i Studia do Historii Filozofii Średniowiecznej w Polsce” 1971, t. 4 (15), s. 48.

⁴⁰ Cf. np. list Mikołaja do Guarina z 1437 r.: inc. „Cum preclara ac pene divina de tuo prestanti ingenio”, BJ 42, k. 40v; *Epistolario di Guarino Veronese*, t. 2, wyd. R. Sabbadini, Wenezia 1916, nr 716, s. 322–323. Domański (idem, op. cit., s. 152–153) podaje, że jako pierwszy użył jej Sędziwój z Czechła w liście do Jana Lutkowica z Brzezia z 1469 r.

Gdyby wyznaczać cezurę początków humanizmu w Polsce na podstawie zmiany kroju pisma, to przypadłaby ona na lata pięćdziesiąte XV w. W 1458 r. w *Liber statutorum* Wydziału Sztuk Uniwersytetu Krakowskiego pojawił się wpis mieszana gotycko-humanistyczną kursywą, w piśmie niektórych profesorów krakowskich widoczne były odstępstwa od tradycyjnego gotyckiego kroju (np. u Jana z Olkusza, zm. ok. 1463 r., właściciela kodeksów z dziełami autorów klasycznych)⁴¹.

Metodą, z którą wiąże się niebezpieczeństwo łatwej nadinterpretacji, jest szukanie początków humanizmu w Polsce poprzez analizę zawartości piętnastowiecznych bibliotek⁴². W przypadku tekstów autorów starożytnych konieczne są bardzo szczegółowe analizy – pewne dzieła były znane w średniowieczu, ale tylko we fragmentach, jak w przypadku *Institutio oratoria* Kwintyliana⁴³.

Pozornie mniej problematycznym wyznacznikiem wydaje się obecność dzieł humanistów włoskich w bibliotekach Polaków. Badacze zajmujący się początkami humanizmu w Polsce wskazywali, że już w latach trzydziestych XV w. krakowski profesor teologii i członek polskiej delegacji na sobór w Bazylei, Mikołaj Kozłowski (zm. 1443), posiadał rękopisy z dziełami Petrarcki (np. *Rerum familiarum libri* czy *De remediis utriusque fortunae*)⁴⁴. Teksty Petrarcki nie są jednak wcale jednoznaczny wskaźnikiem humanizmu. W typowo prawniczym rękopisie przywiezionym w 1413 r. z Bolonii przez studiującego tam Piotra Wolframa (zm. 1428) znalazł się, zamieszczony jako anonimowy, list Petrarcki ze zbioru *Sine nomine*⁴⁵. Wyraża on żal nad upadkiem Kościoła w związku ze schizmą i zapewne został włączony do kolekcji Wolframa ze względu na tematykę dotyczącą problemu reformy Kościoła. Agostino Sottili, zajmujący się przenikaniem humanizmu włoskiego na uniwersytety niemieckie, zauważył, że dzieła filozoficzno-moralne Petrarcki były najłatwiejsze do przyjęcia przez te środowiska, dlatego zalecał sprawdzanie, w jakim kontekście występują one w danym rękopisie – czy wśród tekstów humanistów włoskich z XV stulecia, czy też wśród tekstów uznawanych za średniowieczne⁴⁶.

⁴¹ Cf. J. Słowiński, *Pismo humanistyczne w kręgu piętnastowiecznej Akademii Krakowskiej*, „Studia Źródłoznawcze” 1994, nr 35, s. 106–110.

⁴² Cf. J. Domański, op. cit., s. 85–132; L. Szczucki, *Humanizm włoski i kultura polska*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, t. 41, nr 1, s. 37–47.

⁴³ Cf. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 49, 56, 78, 451–454. Pełny tekst został odkryty przez Poggia Braccioliniego w 1416 r. Cf. R. Sabbadini, op. cit., s. 77–78.

⁴⁴ Cf. J. Domański, op. cit., s. 86; N. Contieri, *La fortuna del Petrarca in Polonia nei secoli XIV e XV*, „Annali dell’Istituto Orientale, Sezione Slava” 1961, nr 4, s. 160–164.

⁴⁵ Cf. inc. „Ve populo tuo”, rkps BJ 344, k. 247r–v; F. Petrarca, *Liber sine nomine*, red. G. Cascio, Firenze 2015, s. 110–116. Chciałabym podziękować prof. Halinie Manikowskiej (IH PAN) za pomoc w identyfikacji tego tekstu nierozpoznanego w katalogach rękopisów (cf. np. *Catalogus codicum*, t. 2, red. M. Kowalczyk et al., Wrocław 1982, s. 33).

⁴⁶ Cf. A. Sottili, *Il Petrarca autore universitario*, w: *Petrarca, Venezia e il Veneto*, red. G. Padoan, Firenze 1976, s. 223.

Problemem jest fakt, że często nie znamy właścicieli kodeksów, które można określić jako humanistyczne. Tak jest w przypadku rękopisu BJ 519, zawierającego m.in. listy Leonarda Bruniego, Gasparina Barzizy oraz niezidentyfikowane jeszcze mowy i listy o humanistycznej treści (np. z pochwałą języka łacińskiego i Florencji, z pochwałą elokwencji Cycerona). Jego właścicielem był bliżej nieznaną Polak studiujący w Padwie lub Bolonii w latach 1414–1420⁴⁷. Jest to jedyny znany nam tak wczesny rękopis krakowski o humanistycznej treści i jako odosobniony przypadek nie może służyć do szerszych uogólnień na temat humanistycznych zainteresowań Polaków w drugiej i trzeciej dekadzie wieku XV. Nie udało się na razie stwierdzić, aby teksty z tego rękopisu były przepisywane w Krakowie przed rokiem 1450. Nie odegrał on zatem roli w rozpowszechnianiu humanizmu w Polsce w odróżnieniu od kolekcji retorycznej przywiezionej z Padwy zapewne przez Jana z Ludziska, dość intensywnie kopiowanej w Krakowie w latach czterdziestych XV w.⁴⁸

Wnioski

Z zarysowanych powyżej zagadnień wynika, że bardzo trudno byłoby wskazać ostrą, ograniczoną do konkretnego roku, cezurę początków „polskiego” humanizmu rozumianego jako ruch intelektualno-kulturowy. Wydaje się, że przy próbie szukania takiej cezury należy raczej zwracać uwagę na kumulację różnych elementów (w formie, strukturze i treści różnych źródeł), pojawienie się większej liczby zwolenników humanizmu i wytworzenie środowiska intelektualistów o humanistycznych zainteresowaniach (np. w otoczeniu biskupa krakowskiego Zbigniewa Oleśnickiego od lat czterdziestych XV w.), a nie tylko na samotne postaci „pionierów”. Tak wyznaczona cezura musi być rozmyta, gdyż nie jest możliwe precyzyjne określenie, kiedy zaczyna się humanizm. Wydaje się, że początki należy rozpatrywać w kategoriach pokolenia, którego działalność można sytuować w szerokim przedziale od lat trzydziestych po lata sześćdziesiąte XV stulecia. Odpowiada to, z jednej strony, przekazanemu przez Kallimacha mitowi początków humanizmu w Polsce, aczkolwiek mit ten oczywiście należy traktować z ostrożnością. Z drugiej strony znacząco wzrosła wówczas liczba rękopisów z dziełami humanistów włoskich, kopiowano i wykorzystywano w tekstach nowe humanistyczne wzorce retoryczne (kolekcja retoryczna włoska wiązana z Janem z Ludziska), zaczęły się zmieniać modele edukacyjne (młodzi Lasoccy studiujący retorykę u Guarina z Werony), a w Krakowie pojawiła się mieszana gotycko-humanistyczna kursywa.

⁴⁷ Cf. *Catalogus codicum*, t. 3, red. M. Kowalczyk et al., Wrocław 1984, s. 197–241.

⁴⁸ Cf. A. Horeczy, op. cit., s. 65–67.

Bibliografia

- Baron, Hans, *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton 1955.
- Biliński, Bronisław, *Tradizioni italiane all'università Jagellonica di Cracovia*, Wrocław 1967.
- Borowski, Andrzej, *Humanizm jako przedmiot współczesnej humanistyki*, w: *Humanizm. Historie pojęcia*, red. idem, Warszawa 2009.
- Brüstigerowa, Julia, *Guarino a Polska*, „Kwartalnik Historyczny” 1925, nr 39, z. 1.
- Burke, Peter, *Il Rinascimento europeo. Centri e periferie*, tłum. V. Giacomini, Bari 1999.
- Callimachi, Philippi, *Vita et mores Gregorii Sanocei*, wyd. A. Bielowski, Kraków 1893.
- Catalogus codicum manuscriptorum medii aevi Latinorum qui in Bibliotheca Jagellonica Cracoviae asservantur*, t. 1, red. Z. Włodek et al., Kraków 1980; t. 2, red. M. Kowalczyk et al., Wrocław 1982; t. 3, red. M. Kowalczyk et al., Wrocław 1984.
- Chrzanowski, Ignacy, Kot, Stanisław, *Humanizm i reformacja w Polsce. Wybór źródeł do ćwiczeń uniwersyteckich*, Lwów–Warszawa–Kraków 1927.
- Codex diplomaticus universitatis studii generalis cracoviensis: continet privilegia et documenta quae res gestas Academiae eiusque beneficia illustrant*, t. 3, Kraków 1880.
- Contieri, Nice, *La fortuna del Petrarca in Polonia nei secoli XIV e XV*, „Annali dell'Istituto Orientale, Sezione Slava” 1961, R. 4.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997.
- Domański, Juliusz, *Scholastyka i początki humanizmu w myśli polskiej XV wieku*, Warszawa 2011.
- Enea Silvio Piccolomini broni poezji. Fragment listu do Zbigniewa Oleśnickiego z 27 października 1453 roku*, wyd. J. Domański, Warszawa 2018.
- Epistolario di Guarino Veronese*, t. 2, wyd. R. Sabbadini, Venezia 1916.
- Fijałek, Jan, *Polonia apud Italos scholastica. Saeculum XV*, Kraków 1900.
- Fois, Mario, *Il pensiero cristiano di Lorenzo Valla: nel quadro storico-culturale del suo ambiente*, Roma 1969.
- Franczak, Grzegorz, *Vix imitabilis. La Griselda polacca fra letteratura e cultura popolare*, Kraków–Udine 2005.
- Garbacik, Józef, *Ognisko nauki i kultury renesansowej (1470–1520)*, w: *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1364–1764*, t. 1, red. K. Lepszy, Kraków 1964.
- Głomski, Jaqueline, *Humanizm renesansowy w Krakowie a znaczenie włoskiego piśmiennictwa nowołacińskiego*, „Terminus” 2000, R. 2, z. 1–2.
- Głomski, Jaqueline, *Patronage and Humanist Literature in the age of Jagellons. Court and Career in the Writings of Rudolf Agricola Junior, Valentin Eck and Leonard Cox*, Toronto–Buffalo–London 2007.
- Gorzkowski, Albert, *Pawel z Krosna. Humanistyczne peregrynacje krakowskiego profesora*, Kraków 2000.
- Hankins, James, *Renaissance Humanism and Historiography today*, w: *Palgrave advances in Renaissance Historiography*, red. J. Woolfson, London 2005.

- Horeczy, Anna, *Johannes de Ludzisko: uno studente polacco a Padova (1430–1433) e le sue raccolte di oratoria accademica*, „Quaderni per la Storia dell’Università di Padova” 2017, nr 50.
- Ioannis de Ludzisko Orationes*, wyd. J. S. Bojarski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Ioannis Długossii Annales seu cronicae incliti regni Poloniae*, t. 1, wyd. J. Dąbrowski, Warszawa 1964.
- Kisch, Guido, *Humanistic Jurisprudence*, „Studies in the Renaissance” 1961, nr 8.
- Koczarski, Zdzisław, *The Early Knowledge of Petrarch’s Works in Medieval Poland. The Case of Jan Długosz*, w: *VI Ciclo di Studi Medievali. Atti del Convegno, 8–9 giugno 2020, Firenze*, red. R. Dolce, S. Martini, R. Del Monte, Firenze 2020.
- Koczarska, Maria, *Mentalność Jana Długosza w świetle jego twórczości*, „Studia Źródłoznawcze” 1971, nr 15.
- Kozicka, Jadwiga, *Mikołaj Lasocki*, „Materiały do Historii Filozofii Średniowiecznej w Polsce” 1971, t. 4 (15).
- Kristeller, Paul Oskar, *Ruch humanistyczny*, w: P. O. Kristeller, *Humanizm i filozofia. Cztery studia*, tłum. G. Błachowicz, L. Szczucki, M. Szymański, red. L. Szczucki, Warszawa 1985.
- Łacina w Polsce. Średniowieczne piśmiennictwo myślicielskie. Antologia*, wyd. J. Domański, Kraków 2020, <http://pau.krakow.pl/index.php/pl/wydawnictwo/publikacje-on-line/inne/lacina-w-polsce-sredniowieczne-pismienictwo-myslicielskie-antologia> (d.d. 20.02.2020).
- Łempicki, Stanisław, *Renesans i humanizm w Polsce*, w: *Kultura staropolska*, Warszawa 1932.
- Madyda, Władysław, *Johannes Longinus Długosz als Vorläufer des Humanismus in Polen, w: Renaissance und Humanismus im Mittel und Osteuropa. Eine Sammlung von Materialien*, red. J. Irmscher, Berlin 1962.
- Najstarsza poezja polsko-łacińska (do połowy XVI wieku)*, oprac. M. Plezia, Wrocław 1952.
- Nardi, Bruno, *Saggi sull’aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI*, Firenze 1958.
- Nauert, Charles G., *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, Cambridge 2006.
- Niedźwiedz, Jakub, *Panegiryk „Do Jakuba z Sienna” a początki poezji humanistycznej w Krakowie w XV wieku*, „Terminus” 2013, R. 15, z. 4 (29).
- Nowicka-Jeżowa, Alina, *Profilo non umanistico della cultura polacca rinascimentale, w: Il rinascimento in Polonia. Atti dei colloqui italo-polacchi 1989–1992*, red. J. Żurawska, Napoli 1994.
- Pelc, Janusz, *Renesans w literaturze polskiej. Początki i rozwój*, w: *Problemy literatury staropolskiej. Seria pierwsza*, red. J. Pelc, Wrocław 1972.
- Perdek, Mateusz, *Oratio de laudibus et dignitate eloquencie et oratorie sciencia Jana z Ludziska. Z dziejów piętnastowiecznego oratorstwa polskiego*, <http://www.mediewistyka.pl/perdek.htm> (d.d. 24.02.2020).
- Petrarca, Francesco, *Liber sine nomine*, red. G. Cascio, Firenze 2015.
- Rajfura, Hanna, *Jana Długosza list dedykacyjny do Katalogu arcybiskupów gnieźnieńskich*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2018, nr 62.
- Revest, Clémence, *La naissance de l’humanisme comme mouvement au tournant du XV^e siècle*, „Annales. Histoire, Sciences Sociales” 2013, nr 68/3.

- Revest, Clémence, *Naissance du cicéronianisme et émergence de l'humanisme comme culture dominante: réflexions pour une histoire de la rhétorique humaniste comme pratique sociale*, „Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge” 2013, nr 125/1.
- Sabbadini, Remigio, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze 1967.
- Schnayder, Jerzy, *Salustiuszowe echa w „Historii Polski” Długosza*, „Eos” 1952/1953, t. 46, z. 2.
- Segel, Harold B., *Renaissance Culture in Poland: The Rise of Humanism, 1470–1543*, Ithaca–London 1989.
- Słowiński, Jan, *Pismo humanistyczne w kręgu piętnastowiecznej Akademii Krakowskiej*, „Studia Źródłoznawcze” 1994, R. 35.
- Sottili, Agostino, *Il Petrarca autore universitario*, w: *Petrarca, Venezia e il Veneto*, red. G. Padoan, Firenze 1976.
- Szczucki, Lech, *Humanizm włoski i kultura polska*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, t. 41, nr 1.
- Ulewicz, Tadeusz, *Iter Romano-Italicum-Polonorum, czyli o związkach umysłowo-kulturalnych Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie*, Kraków 1999.
- Urbański, Piotr, *Polskie badania nad humanizmem – główne orientacje*, w: *Humanizm polski, długie trwanie, tradycje, współczesność (studia i materiały)*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Cieński, współprac. A. Pawlak, Warszawa 2008–2009.
- Witt, Ronald G., *Sulle tracce degli antichi: Padova, Firenze e le origini dell'umanesimo*, tłum. D. De Rosa, Roma 2005.
- Włodarski, Maciej, *Humanizm średniowieczny*, w: *Humanizm. Historie pojęcia*, red. A. Borowski, Warszawa 2009.
- Wyczański, Andrzej, *Uniwersytet w czasach Złotego Wieku*, w: *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1564–1764*, t. 1, red. K. Lepszy, Kraków 1964.
- Zarębski, Ignacy, *Problemy wczesnego Odrodzenia w Polsce: Grzegorz z Sanoka – Boccaccio – Długosz*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1957, nr 2.
- Zawadzki, Robert K., *Wawrzyniec Korwin – życie i twórczość renesansowego humanisty (studium, tekst łaciński, komentarz i przekład)*, Częstochowa 2013.

ANNA HORECZY – absolwentka historii i italianistyki na Uniwersytecie Warszawskim, adiunkt w Instytucie Historii im. Tadeusza Manteuffla Polskiej Akademii Nauk. Zainteresowania badawcze autorki obejmują recepcję włoskiej kultury intelektualnej w środowisku krakowskim w XV i XVI w.

O (NIE)PRZYDATNOŚCI CEZURY ROKU 1600 W HISTORII MUZYKI

On the (Un)Usefulness of the Turning Point of 1600 in the History of Music

TOMASZ JEŻ

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: tomasz.jez@uw.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-7419-3672>

Abstract

The artistic manifesto of Florentine Camerata is widely regarded as a breakthrough moment not only in musical stylistics but also in theoretical reflection on music. In traditional musicography, the year 1600 appears to be a fairly clear border separating the Renaissance from the Baroque. However, the musical designations of both periods are very vague and their application inevitably leads to contradictions. The solution to these contradictions can be a model of interpretation of the history of music that links musical creation with the current of humanistic inspirations that have been present in European culture at least since the mid-sixteenth century and lasting for the next hundred years. This trend has led to a significant re-evaluation of the issue of style in music, which reflects the concept of mannerism quite well.

Keywords: Renaissance, humanism, mannerism, Baroque, periodisation, history of music

Streszczenie

Artystyczny manifest florenckiej Cameraty powszechnie uważa się za przełom nie tylko w stylistyce muzycznej, ale także w teoretycznej refleksji nad muzyką. W tradycyjnej muzykografii cezura roku 1600 jawi się jako dość wyraźna granica oddzielająca renesans od baroku. Muzyczne desygnaty obydwu tych epok są jednak bardzo niejasne, a ich stosowanie nieuchronnie prowadzi do sprzeczności. Za ich rozwiązanie posłużyć może taki model interpretacyjny, który wiąże twórczość muzyczną z nurtem inspiracji humanistycznych, obecnych w kulturze europejskiej co najmniej od połowy wieku XVI i trwających przez kolejne stulecie. Nurt ten doprowadził do znaczącego przewartościowania kwestii stylu w muzyce, co dość dobrze oddaje pojęcie manieryzmu.

Słowa kluczowe: renesans, humanizm, manieryzm, barok, periodyzacja, historia muzyki

Za jedną z najbardziej wyraźnych cezur w historii muzyki uchodzi przełom wieków XVI i XVII, wyznaczający kres doby renesansu i początek epoki baroku. Schyłek tej pierwszej symbolizuje data śmierci Giovanniego Pierluigiego da Palestriny i Orlanda di Lasso (1594) – kompozytorów najczęściej kojarzonych z muzyką, którą współcześnie określa się mianem renesansowej; za początek muzycznego baroku uznaje się zaś zazwyczaj rok 1600, w którym członkowie florenckiej Cameraty, Jacopo Peri i Giulio Caccini, wystawili *Euridice* do libretta Ottavia Rinucciniego – pierwszy zachowany do dziś *dramma per musica*¹. Narodziny tego gatunku uważa się za przełom nie tylko w zakresie stylu muzycznego, ale także w samym rozumieniu muzyki, które w tym właśnie czasie uległo rewolucyjnym transformacjom. Przemiany te były zresztą przedmiotem rozważań ówczesnych teoretyków muzyki, m.in. samego Cacciniego, który we wstępie do wydanego przez siebie zbioru *Le nuove musiche*² sformułował własną refleksję teoretyczną na jej temat. Wedle tego autora celem sztuki dźwięku winno być przede wszystkim „poruszanie uczuć ducha” (*muovere affetto dell’animo*)³ wywołane przez melodię, która naśladuje mowę ludzką: zarówno pod względem intonacji, jak i formy, wzorowanej na retorycznej konstrukcji mowy oratora.

Ten nowy styl muzyczny był tak bardzo różny od dotąd kultywowanych tradycji, że manifest artystyczny Cacciniego uznano za cezurę rozpoczynającą zupełnie nową epokę, w której pojawiły się nieznane dotąd gatunki. Muzyce tej epoki nadano później nazwę baroku, zapożyczoną z dyskursu sztuk wizualnych; w odniesieniu do sztuki dźwięku nazwa ta miała oznaczać przeładowanie modulacjami i dysonansami, pogmatwaną harmonię, szorstką i nienaturalną melodię⁴. Tak właśnie jawiła się ona pionierom francuskiego Oświecenia, którzy nie rozumieli, że obecność wszystkich tych środków muzycznej ekspresji w pełni uzasadnia humanistyczna idea podporządkowania muzyki słowu i oddania za pomocą dźwięków ukrytych w nim afektów⁵. Muzyki tej nie rozumieli także współcześni jej narodzinom autorzy, oceniający jej syntaksę z perspektywy klasycznych zasad kontrapunktu. Sporu między teoretykami broniącymi konwencji dotychczasowego stylu (Giovanni Maria Artusi) a praktykami promującymi nowy

¹ R. Haas, *Die Musik des Barocks*, Wildpark–Potsdam 1928, s. 3.

² *Le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano*, Firenze 1601 [1602]. Przekład polski wstępu do tego zbioru w tłumaczeniu Anny Szweykowskiej znajduje się w pracy: Z. M. Szweykowski, *Między sztuką a ekspresją*, cz. 1: *Florencja*, Kraków 1992, s. 224–242; tutaj s. 227.

³ N. Anderson, *Baroque music: from Monteverdi to Handel*, London 1994, s. 13–14.

⁴ J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, s. 40: „Muzyka barokowa to taka, której harmonia jest pogmatwana, obciążona modulacjami i dysonansami, melodią ciężką i niezbyt naturalną, trudną intonacją, ograniczonym ruchem. Wydaje się, że termin pochodzi od określenia syllogizmu *Baroco*, stosowanego przez Logików” (tłumacz. red.).

⁵ C. V. Palisca, *Baroque music*, Englewood Cliffs 1968, s. 3.

styl muzyki (*seconda pratica*) i dopuszczającymi możliwość współwystępowania różnych stylów muzycznych (Claudio Monteverdi) nie da się jednak w żaden sposób rozwiązać. Sama więc tożsamość muzycznego baroku, widzianego z perspektywy zarówno epok sąsiadujących, jak i współczesnej – wymaga pogłębionej refleksji badawczej.

Problematyczne są przede wszystkim nazwy obydwu epok (renesans, barok), odnoszone do kulturowanych w nich tradycji muzycznych. Wynika to m.in. stąd, że ich desygnaty określane są za pomocą cech odróżniających muzykę, która powstała przed cezurą roku 1600, od tej, którą napisano bezpośrednio po niej. Zakłada się bowiem, że cezura ze swej definicji oddziela zjawiska historycznie odmienne, wyznaczając moment kresu jednej, a zarazem początek innej grupy zjawisk i właśnie na tym polega jej badawcza przydatność. Jednak to, co definiuje się jako muzyczny renesans oraz barok, oddziela cezura, która – pomimo swej bardzo atrakcyjnej retorycznie wyrazistości – nie stanowi kategorii ani ściśle delimitacyjnej, ani *sensu stricto* różnicującej. Co więcej, stosowane we współczesnym dyskursie naukowym modele periodyzacji historii muzyki w wielu przypadkach z cezurą tą zbyttno się nie wiążą: niektóre z nich zdają się wręcz jej unikać, inne zaś zastępują ją uchodzącymi za bardziej obiektywne nazwami stuleci. Warto jednak zauważyć, że w przypadku *Cinquecenta* i *Seicenta* działanie takie paradoksalnie przywraca obecność naszej cezury, choć jej metodologiczny sens jest już diametralnie inny.

Oczywiście, można przyjąć, że cezura wiążąca się z rokiem 1600 jest nie tyle ostrą granicą między muzycznym renesansem i barokiem, ile raczej datą symbolizującą okres przejściowy pomiędzy tymi epokami. Rozwiązanie takie zdają się uzasadniać także i inne cezury o podobnej randze, przyjmowane równie często za początek muzycznego baroku: rok 1598 jako data wystawienia *Dafne* – pierwszego *dramma per musica* Perięgo, 1596 – czas ukazania się *Szóstej księgi madrygałów* Luzzascha Luzzaschiego poprzedzonej wstępem kluczowym dla poruszanych tu problemów⁶; a w naszym polskim kontekście rok 1595 – w którym Zygmunt III Waza dokonał gruntownej reorganizacji kapeli królewskiej, werbując do niej sporą grupę muzyków włoskich⁷. Za porównywalne pod względem historycznego znaczenia cezury uznać też można daty wydania pierwszego zbioru koncertów instrumentalnych Lodovico Viadany (1602)⁸,

⁶ L. Luzzaschi, *Sesto libro de' madrigali a cinque voci* [Ferrara 1596]. Cf. A. Newcomb, *The Madrigal at Ferrara 1579–1597*, Princeton 1980, s. 118. Cf. przypis 52.

⁷ B. Przybyszewska-Jarmińska, *Historia muzyki polskiej*, t. 3: *Barok – część pierwsza. 1595–1696*, Warszawa 2006, s. 14.

⁸ L. Viadana, *Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre, & a quattro voci, con il basso continuo per sonar nell'organo, nova inventione commoda per ogni sorte de cantori, & per gli organisti [...] opera duodecima [...]*, [Venezia] 1602.

Piątej księgi madrygałów Monteverdiego (1605) poprzedzonej słynnym wykładem na temat *seconda pratica*⁹ czy pierwszej edycji jego *Orfeusza* (1607)¹⁰.

Wydarzeń o podobnie ważkiej randze dla badanego tu zjawiska wyliczyć można jednak więcej; zajmą one zresztą znacznie szerszy zakres czasu, którego żadną miarą nie będzie można uznać za przejściowy. Postulat definiujący ten nowy styl muzyki – „aby mowa była panią muzyki, a nie jej sługą” (*l'oratione sia padrona del armonia e non serva*)¹¹ – odnajdujemy w przedmowach do druków muzycznych i w traktatach teorii muzyki z całego XVI w., a nawet wcześniej¹². Nawet jeśli pod presją wyznaczonej już (w pewien sposób *a priori*) cezury roku 1600 zawężymy ten czas do ostatnich dekad XVI w. i jedynie te lata uznamy za wstępną fazę muzycznego baroku¹³, to przecież zmuszeni będziemy do konstatacji, że aktywność florenckiej Cameraty, usiłującej wskrziesić zapomnianą muzykę greckiego antyku, wpływała z inspiracji na wskroś renesansowych. Z uwagi jednak na fakt, że cezurę roku 1600 powszechnie uznaje się za początek muzyki barokowej, to najważniejszy historycznie efekt działania Cameraty – narodziny opery – zazwyczaj określa się paradoksalnie mianem fenomenu symptomatycznego nie dla muzycznego renesansu, ale właśnie baroku...

Może zatem należałoby zrezygnować z tej ostatniej etykiety periodyzacyjnej, skoro jej stosowanie tak nieuchronnie prowadzi do sprzeczności? Niemalą odwagą w tej dziedzinie wykazali się pół wieku temu wydawcy *The New Oxford History of Music*, którzy poświęcone epoce baroku tomy swojej serii zatytułowali, posługując się wyłącznie kryteriami gatunkowymi¹⁴, a historię powstania *seconda pratica* opisali w tomie poświęconym muzycznemu humanizmowi¹⁵. Zaproponowana przez Geralda Abrahama periodyzacja tak rozumianej epoki obejmuje bardzo różnorodne zjawiska kultury muzycznej, związane wspólnym mianownikiem humanistycznej orientacji, która skłaniała kompozytorów do ścisłego podporządkowania muzyki słowu: chodzi tu nie tylko o eksperymenty florenckiej Cameraty,

⁹ C. Monteverdi, *Il quinto libro de madrigali a cinque voci [...] col basso continuo per il clavicembalo, chittarone od altro simile istromento, fatto particolarmente per li sei ultimi, et per li altri a beneplacito*, [Venezia] 1605.

¹⁰ *L'Orfeo favola in musica da Claudio Monteverdi maestro di capella della Sereniss. Republica rappresentata in Mantova l'anno 1607*, Venezia [1607].

¹¹ Przedmowa do *Scherzi musicali di Claudio Monteverde, raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello et novamente posti in luce. Con la dichiarazione di una lettera, che si ritrova stampata nel Quinto libro de suoi Madregali [...]*, Venezia 1607.

¹² C. V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, New Haven–London 1985, s. 67–87.

¹³ *Historia muzyki w XVII wieku*, red. Z. M. Szwejkowski, *Muzyka we Włoszech*, t. 1: *Pierwsze zmiany*, Kraków 2000, s. 38.

¹⁴ *Opera and Church Music. 1630–1750*, red. A. Lewis, N. Fortune, London 1975; *Concert Music. 1630–1750*, red. G. Abraham, London 1986.

¹⁵ *The Age of Humanism. 1540–1630*, red. G. Abraham, London 1968.

ale także francuską *musique mesurée*, angielskie *ayres* i szkolne opracowania ód metrycznych, protestancką pieśń kancjonałową i okołotrydenckie poszukiwania idealnej muzyki liturgicznej. Interpretacyjne walory tej syntezy osłabia wprawdzie dość radykalny sekularyzm w samym definiowaniu humanizmu; dziś jednak pojęcie to rozumiemy w sposób znacznie bardziej otwarty.

Naturalnie, możemy też pozostać przy pojęciu baroku w odniesieniu do muzyki i traktować je wyłącznie jako poręczną – choć niewiele znaczącą – etykietę; samą zaś sztukę muzyczną epoki definiować za pomocą kryteriów *stricte* estetycznych. Postępowanie tego typu zaproponował Claude V. Palisca, dla którego wspólnym mianownikiem muzyki barokowej był cel, któremu – zdaniem współczesnych – miała ona służyć¹⁶. Zgodnie z sugestią cytowanego wyżej Cacciniego, podporządkowanie melodii słowu wywoływać bowiem miało w odbiorcach odpowiedni afekt, a muzyka winna przede wszystkim poruszać słuchacza, spełniając w ten sposób najważniejszy – w tej perspektywie – postulat triady Kwintyliana (*movere*). Właśnie to kryterium estetyczne łączy w zaskakująco spójną (choć wewnętrznie zróżnicowaną) całość muzykę komponowaną od czasów Cipriana di Rore aż po Jana Sebastiana Bacha. Za patrona tej epoki Palisca uznał zaś Kartezjusza, który kodyfikuje dotychczasową refleksję na temat teorii afektów i jej związków z filozofią, fizyką i fizjologią¹⁷.

Koncepcja francuskiego myśliciela wywodzi się m.in. z ówczesnej dydaktyki jezuickiej, która inspirowana różnymi nurtami humanizmu usiłowała odnaleźć właściwą rolę dla człowieka i tworzonej przezeń sztuki¹⁸. Z tego również źródła wypływała synteza Athanasiusa Kirchera, w której odnajdziemy nie tylko jedną z redakcji katalogu figur retoryki muzycznej, ale także ciekawy wykład na temat roli muzyki w życiu społeczeństw (*musica politica*)¹⁹. Obydwie koncepcje uznać można za przejawy spekulatywnej refleksji nad muzyką, wyraźnie odróżniające ją od ujęć typowo renesansowych. O ile te ostatnie charakteryzuje postrzeganie sztuki dźwięku przede wszystkim w perspektywie sztuk retorycznych (*trivium*), to mechanistyczne ujęcia Kartezjusza i Kirchera (a także innych kodyfikatorów barokowej retoryki muzycznej: od Joachima Burmeistra²⁰ po Johannes Matthesona²¹)

¹⁶ C. V. Palisca, *Baroque music*, s. 4–5.

¹⁷ *Les passions de l'âme par René des Cartes* [...], Paris 1649.

¹⁸ N. Anderson, op. cit., s. 8–11.

¹⁹ A. Kircher, *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* [...], t. 1, Roma 1650, s. 432–440.

²⁰ *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar συνοπτικως addita, edita studio et opera M. Joachimi Burmeisteri* [...], Rostock 1606.

²¹ *Der vollkommene Capellmeister, das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen von [J.] Mattheson*, Hamburg 1739.

nawiązują ponownie do nieco mniej wyraźnych w XVI w. związków muzyki z dyscyplinami grupy *quadrivium*. Siedemnastowieczny renesans myśli Boecjusza przywraca bowiem sztuce dźwięku z jednej strony status nauki ścisłej, z drugiej zaś – dyscypliny posługującej się refleksją o charakterze transcendentalnym. Za nowe cechy w tym kontekście uznać zaś możemy zarówno skłonność do systematyzowania języka muzycznej syntaksy, jak i obserwacje na temat mechanizmów „politycznego” funkcjonowania muzyki.

Wątki te wracają we współczesnej refleksji nad muzyką baroku, podejmowanej z perspektywy socjologii historycznej bądź antropologii kulturowej, badaną przede wszystkim jako przejaw przemian społeczno-politycznych XVII w.²², uwikłanego w symbiotyczny układ władzy, religii i służącej im retoryki²³. Trudno zaprzeczyć tezie o propagandowej funkcji muzyki towarzyszącej wystawianym wtedy spektaklom teatralnym czy nacechowanych podobną pragmatyką dedykacji dołączanych do druków muzycznych²⁴. Genezy takiego postrzegania sztuki dźwięku upatrywać można jednak już w ówczesnej refleksji jej teoretyków; przede wszystkim Marca Scacchiego, który muzykę swoich czasów dzielił wedle kryteriów określających jej funkcję, zależną od miejsca jej wykonania: *ecclesiastica*, *cubicularis* i *theatralis*²⁵. Autor ten opowiedział się zresztą także po stronie Monteverdiego w jego sporze z Artusim, dopuszczając możliwość istnienia dwóch stylów, diametralnie odmienionych pod względem rządzących nimi prawideł: *prima* i *seconda pratica*.

Zasady funkcjonowania tego drugiego stylu wynikały oczywiście ze ścisłego podporządkowania melodii słowu; wedle opinii Angela Berardiego właśnie to kryterium odróżnia sztukę dawnych mistrzów (działających w XVI w.) od kompozytorów jemu współczesnych²⁶. Tych ostatnich nie zadowalało bowiem ilustrowanie przez muzykę jedynie wybranych słów tekstu; dążyli oni do odzwierciedlenia za pomocą melodii ukrytego w słowach afektu. Podobnie nowość swojej muzyki opisywał Caccini, który w typowej dla florenckich *dilettanti* retoryce wyznał, że więcej nauczył się na spotkaniach Cameraty niż w ciągu 30 lat studiowania kontrapunktu²⁷. Zawarte w zbiorze *Le nuove musiche* utwory rzeczywiście

²² L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino 1982.

²³ J. W. Hill, *Baroque Music: music in Western Europe, 1580–1750*, New York–London 2005, s. 1–12.

²⁴ T. Carter, *Renaissance, Mannerism, Baroque*, w: *Seventeenth-Century Music*, red. T. Carter, J. Butt, Cambridge 2005, s. 15.

²⁵ A. Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi: życie, muzyka, teoria*, Kraków 2010, s. 384.

²⁶ *Miscellanea musicale di D. Angelo Berardi da S. Agata, canonico nell'insigne collegiata di S. Angelo di Viterbo, divisa in tre parti dove con dottrine si discorre delle materie più curiose della musica: con regole, et esempjii si tratta di tutto il contrapunto con l'intreccio di bellissimi secreti per li professori armonici [...]*, Bologna 1689.

²⁷ Z. M. Szwejkowski, op. cit., s. 226.

stanowią *novum* pod względem stylu; w ich omówieniu Caccini ignoruje jednak (w pragmatycznie świadomy sposób) fakt, że obydwa sposoby ilustrowania słowa muzyką były znane zarówno w dotychczasowej praktyce, jak i w teorii muzycznej. Nie brakowało bowiem w muzyce XVI w. praktycznych realizacji humanistycznych ideałów; rozróżnienie między kategoriami *imitazione della parola* i *imitazione della natura delle parole* stanowiło jedno z *loci communes* renesansowej teorii muzyki²⁸.

Wydaje się więc, że u źródeł popularności cezury roku 1600 stoi arbitralnie nieobiektywna opinia Cacciniego-teoretyka, który, chwając nowość stylu muzycznego utworów Cacciniego-kompozytora, pomija te elementy refleksji teoretycznej, które świadczą o ciągłości nurtu muzyki podporządkowanej słowu. Oczywiście, łatwiej nam dziś zrozumieć postawę Cacciniego niż Berardiego; jako usprawiedliwienie tego drugiego autora może jednak posłużyć późniejsza interpretacja tamtych zjawisk stylistycznych, nawet jeśli bywa ona formułowana w sposób zwykle metaforyczny²⁹. W podobne uproszczenia obfitują zresztą także historyczne deklaracje takich członków Cameraty, jak Vincenzo Galilei³⁰ czy Giovanni de' Bardi³¹. Ich narrację łączy jednak świadomość zupełnie nowej koncepcji sztuki muzycznej, wyraźnie odmiennej od ujęć teoretyków wcześniejszych. O ile bowiem dla tych ostatnich muzyka stanowić miała sztukę samodzielną, opartą na autonomicznych dla niej zasadach, teoretycy Cameraty uznawali ją za sztukę heteronomiczną i służącą jasno określonym celom³². Obu tych modeli nie da się w żaden sposób pogodzić, co dodatkowo polaryzuje estetyczne oceny materii muzycznej pochodzącej z obydwu stron dyskutowanej cezury.

Koncept związany z rokiem 1600 wpływa także na nasze postrzeganie epoki wcześniejszej, zwykle zwanej renesansem. O ile w historii europejskiej kultury jawi się ona w sposób bezdyskusyjnie wyraźny, to w odniesieniu do samej muzyki jej desygnat wygląda na tyle niejasno, że autorzy częściej wolą pisać o muzyce

²⁸ R. J. Wieczorek, *Ut cantus consonet verbis: związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Poznań 1995, s. 65–67.

²⁹ M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tłum. E. Dziębowska, Warszawa 1970, s. 20: „Renesans sprzyjał uczuciom powściągliwym, nacechowanym szlachetną prostotą, barok – namiętym emocjom od bezmiernego cierpienia do niepohamowanej radości. Oczywiście, przedstawianie tak dużej skali stanów uczuciowych wymagało bogatszego języka muzycznego niż w okresie renesansu”.

³⁰ V. Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna* [...], Firenze 1581. Cf. Z. M. Szweykowski, op. cit., s. 190–221.

³¹ *Discorso mandato da Giovanni de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica, e'l cantar bene...* (1578). Przekład polski cf. Z. M. Szweykowski, op. cit., s. 169–187; tutaj s. 175: „Powiadam zatem, że muzyka uprawiana w dzisiejszych czasach dzieli się na dwie części: jedna to ta, która się zowie kontrapunktem, drugą będziemy nazywać sztuką dobrego śpiewu”.

³² M. Bukofzer, op. cit., s. 23.

w czasach renesansu³³, niż definiować to, czym miałyby być muzyka renesansowa. Nawet jeśli zgodzimy się co do tego, że kompozycje powstałe przed rokiem 1600 charakteryzuje daleko posunięta jedność stylistyczna, osiągnana za pomocą rytmiki menzuranej, polifonii opartej na interwale tercji i homogenicznej fakturze polifonii imitacyjnej³⁴, to nie wiadomo, na czym miałyby polegać renesansowość którejkolwiek z tych cech. Zdecydowanie łatwiej desygnat ten odnajdziemy w siedemnastowiecznym *dramma per musica*, będącym faktycznym ucieleśnieniem starań Cameraty o odrodzenie muzyki antyku³⁵. Jeśli jednak aktywność tego środowiska uznamy za przejaw muzycznego renesansu, to chyba powinniśmy do niego zaliczyć również i inne zjawiska, zrodzone z tej samej, humanistycznej inspiracji? Rok 1600 byłby tu zatem nie cezurą, ale jedną z kulminacji (może nawet najwyraźniejszą) tak rozumianej „epoki humanizmu”, obejmującej zjawiska omawiane m.in. w pracy pod redakcją Geralda Abrahama³⁶. Problem polega jednak na tym, że ustanowiona przezeń data rozpoczynająca tak definiowaną epokę (1540) nie uwzględnia wielu wcześniejszych zjawisk podobnej natury. Ich obecność w muzyce europejskiej (przede wszystkim włoskiej) obserwujemy zaś już od początku wieku XIV, który w większości modeli periodyzacji historii muzyki zaliczany jest z kolei do epoki średniowiecza.

W jaki sposób jednak uzasadnić średniowieczny charakter muzyki włoskiego *trecenta*, pisanej do tekstów Petrarcki lub Boccaccia i wykonywanej w *palazzi* renesansowych dworów Italii? Jak przekonać studentów muzykologii do tego, że ballata okresu *trecenta* nie ma nic wspólnego z giustinianą epoki *quattrocenta*, a szesnastowieczny madrygał jest ontycznie różny od madrygału czternastowiecznego? Jeżeli w najstarszej definicji tego gatunku odnajdujemy te same słowa, które trzy wieki później powtórzą Caccini i Monteverdi³⁷, jak poważnie traktować cezury lat 1450 i 1600 wyznaczające ponoć początek i koniec muzycznego renesansu? Jak wreszcie – mając przed oczami ewidentnie włoską genezę tego zjawiska – zgodzić się z powszechnie obowiązującą definicją tej epoki jako czasu dominacji tzw. polifonii franko-flamandzkiej?³⁸ Przecież fakt, że niektórzy z reprezentantów tej szkoły działali jakiś czas na terenie Italii, nie czyni automatycznie ich twórczości ani włoską, ani renesansową. Może zatem, dla lepszego

³³ H. M. Brown, *Music in the Renaissance*, Englewood Cliffs 1976.

³⁴ G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954, s. 3.

³⁵ A. Della Corte, G. Pannain, *Storia della musica*, t. 1: *Dal medioevo al. Seicento*, Torino 1944, s. 363–377.

³⁶ *The Age of Humanism*.

³⁷ *Delle rime volgari. Trattato di Antonio da Tempo giudice padovano composto nel 1332*, red. G. Grion, Bologna 1869, s. 139: „Brzmienie zaś madrygału, zgodnie ze współczesną praktyką muzyczną, musi być piękne, a melodia winna posiadać pewne cechy sielanki albo madrygału, aby współgrała ze słowami” (tłum. B. Czarski).

³⁸ T. Carter, op. cit., s. 5–7.

rozumienia naszej przeszłości, winniśmy nieco zrelatywizować znaczenie cezur i posługiwać się pojęciami nie epok, ale nurtów? Postępowanie takie często prowadzi do nowych interpretacji, które wpuszczają sporo świeżego powietrza do dawno niewietrzonych pomieszczeń historycznego dyskursu³⁹.

O tym, jak szeroko należałoby otworzyć okna muzykologicznej refleksji na problem muzyki przełomu XVI i XVII w., pośrednio świadczą trudności z wprowadzeniem do niej na stałe pojęcia manieryzmu. I nie chodzi tu wcale o forsowanie koncepcji istnienia samodzielnej epoki oznaczanej tą właśnie nazwą⁴⁰, lecz o próbę odpowiedzi na pytanie, czy stosowane przez szesnastowiecznych autorów pojęcie miało jakieś odniesienia do powstającej w tym czasie twórczości muzycznej. Aby odpowiedzieć na to pytanie możliwie obiektywnie, powinniśmy odnaleźć historyczny desygnat dyskutowanego pojęcia, odrzucić zaś jego późniejsze interpretacje uznające manieryzm za styl zmanierowany bądź dekadenski⁴¹. Dobrze też będzie, jeśli zdystansujemy się od poszukiwań analogii między sztukami plastycznymi a muzyką (zbyt często prowadzą one bowiem na manowce) i desygnatu tego pojęcia poszukamy w źródłach z epoki. Nie będziemy tu też komentować dość już bogatej literatury przedmiotu⁴², skupiając się tylko na wątkach związanych bezpośrednio z poruszaną tutaj problematyką.

Etymologia pojęcia manieryzm wywodzi się z włoskiego słowa *maniera*, określającego elegancki sposób dworskiego zachowania. Dzięki publikacji *Il libro del Cortegiano* Baldassare'a Castiglione (1528)⁴³ pojęcie to trafiło do pism teoretyków sztuk przedstawiających, m.in. Giorgia Vasarięgo, dla którego *maniera* oznaczała świadomie stosowaną stylizację artystyczną⁴⁴. W połowie XVI w. pojęcie to

³⁹ N. Pirrotta, *Novelty in Italy 1300–1600*, w: *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays*, Cambridge 1984, s. 159–174.

⁴⁰ Z. M. Szwejkowski, *Czy istnieje manieryzm jako okres w historii muzyki*, „Muzyka” 1973, nr 18/1, s. 32–39; V. Ravizza, *Manierismus – ein musikgeschichtlicher Epochenbegriff?*, „Die Musikforschung” 1981, nr 34/3, s. 273–284.

⁴¹ J. Haar, *Classicism and Mannerism in the 16th-Century Music*, „The International Review of Music Aesthetics and Sociology” 1970, nr 1, s. 55–68; L. Finscher, *Gesualdos „Atonalität” und das Problem des musikalischen Manierismus*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1972, nr 29/1, s. 1–16.

⁴² Z najważniejszych prac na ten temat wymienimy tu jedynie następujące: L. Schrader, *Von der „Maniera” der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Musikwissenschaft” 1934, nr 16, s. 3–20, 98–117, 152–170; L. H. Lockwood, *On ‘Mannerism’ and ‘Renaissance’ as Terms and Concepts in Music History*, „Studi musicali” 1973, nr 3, s. 85–100; C. V. Palisca, *Towards an Intrinsically Musical Definition of Mannerism in the Sixteenth Century*, „Studi musicali” 1974, nr 3, s. 313–331.

⁴³ H. Miedema, *Mannerism and maniera*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art” 1978–1979, nr 10/1, s. 40.

⁴⁴ G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1550, *Proemio della terza parte*: „Leonardo da Vinci, zapoczątkowując ową trzecią manierę, którą my chcemy nazywać nowoczesną, oprócz wigoru i zęczności rysunku i oprócz subtelnego naśladowania wszystkich szczegółów natury [...] naprawdę poruszał i ożywiał swoje wizerunki”.

zadomowiło się również w traktatach teorii muzyki⁴⁵, gdzie określało styl kompozytora powszechnie uznanego za doskonałego i z tej racji godnego naśladowania (*imitazione authorum*). Za przykład takiej perfekcji stylistycznej Gioseffe Zarlino uznał muzykę Adriana Willaerta⁴⁶. Podobnie *manierę* rozumiał Nicola Vicentino, który odróżniał ten termin od określenia *modo do comporre*, oznaczającego zwykły (tj. pozbawiony wartościującej przydawki) sposób komponowania⁴⁷. Maniera wskazuje tu na najwyższy poziom doskonałości artystycznej, określane mianem *somma altezza*⁴⁸ albo po prostu jako *perfecta ars cui ut nihil addi potest*⁴⁹.

Być może to właśnie ta ostatnia definicja, użyta przez Heinricha Glareana dla opisu twórczości muzycznej Josquina des Prés (1450–1521), wiąże się z faktycznym historycznie desygnatem manieryzmu w historii muzyki. Byłby nim zatem dominujący w II połowie XVI w. nurt świadomej stylizacji idealnego muzycznie stylu: dla twórców tej epoki za wzór doskonałości uchodziła twórczość Josquina, którego datę śmierci coraz częściej uznaje się za kluczową cezurę w periodyzacji historii muzyki⁵⁰. Kto wie, czy nie była to cezura nawet ważniejsza od tej wyznaczającej kres życia Lassa i Palestriny. Obydwaj ci twórcy byli – jak wiadomo – podobnie podziwiani przez współczesnych, a po roku 1594 ich styl stanowił powszechnie obowiązujący i często naśladowany wzorzec doskonałości. Kompozycje utrzymane w stylu Lassa lub Palestriny obejmowały zresztą znaczącą większość twórczości muzycznej XVII w., określanej przez północnowłoskich awangardzistów mianem *prima pratica*. Warto tu przypomnieć, że styl *seconda pratica* kultywowany był zaledwie w kilkunastu muzycznych ośrodkach Europy i jego nazwą określić można niewielką w sumie część komponowanego wówczas repertuaru. Niemal wszyscy zaś twórcy, eksperymentujący ze stylem opisywanym przez Cacciniego, pisali równocześnie utwory utrzymane w pierwszej praktyce.

Wróćmy jednak do manieryzmu i próby znalezienia jego muzycznego desygnatu. To, co w twórczości Josquina budziło zachwyt współczesnych, określało się wtedy mianem *musica poetica*: muzyki stanowiącej organiczną jedność z tekstem

⁴⁵ M. R. Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture 1530–1630*, Chapel Hill 1978, s. 232–259.

⁴⁶ G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia 1558, t. 1: *Proemio*, k. If: „Adrian Willaert, doprawdy jeden z najwybitniejszych umysłów, wprawiony również w praktyce muzycznej, precyzyjnie określając, niczym nowy Pitagoras, co w niej może się pojawić i znajdując niezliczone błędy, zaczął je usuwać; i aby doprowadzić ją [praktykę muzyczną] do tej czci i rangi, które wcześniej miała i które słusznie mieć powinna, ukazał właściwą kolejność układania każdej muzycznej pieśni w sposób elegancki, a swoimi kompozycjami dał tego najjaśniejszy przykład”.

⁴⁷ N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiarazione, et con essempli dei tre generi, con le loro spetie* [...], Roma 1555, lib. IV, cap. 33, k. 90v.

⁴⁸ G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* [...], *loc. cit.*

⁴⁹ Glareani *ΔΟΔΕΚΑΧΟΡΔΑΙΟΝ* [Basel 1547], lib. III, cap. 3, s. 241.

⁵⁰ Cf. *European Music 1520–1640*, red. J. Haar, Woodbridge 2006, s. vii.

słownym⁵¹. Termin ten – wywodzący się ewidentnie z inspiracji humanistycznej – pojawiał się w traktatach teoretycznych XVI w. nader często⁵². Stosujący go autorzy często wyrażali przekonanie, że muzyka ze swojej natury bliższa jest sztukom domeny *trivium* niż dyscyplinom *quadrivium*. W podobny sposób wypowiadali się także sami kompozytorzy, którzy potwierdzali, że istotą nowego stylu (*manieri*) jest właśnie bliźniacza natura poezji i muzyki oraz wynikająca stąd zależność sztuki dźwięku od sztuki słowa⁵³. Co ciekawe, pojęcie *musica poetica* pojawia się równie często w pracach teoretycznych XVII w., szczególnie tych autorów, którzy zarazem kodyfikują zasady posługiwania się retoryką muzyczną⁵⁴. Jeśli nie jest to przypadek, obydwie zjawiska należałoby uznać za przejawy tego samego nurtu: wywodzącego się z ideału renesansowego, koncipowanego za pomocą estetyki manierystycznej i prowadzącego do wykształcenia się stylu zwanego barokowym. Tożsamość ideową tego nurtu, znaczącego swą obecność

⁵¹ N. Pirrotta, op. cit., s. 173.

⁵² H. Faber, *Musica poetica* (1548); G. Dressler, *Praecepta musicae poeticae* (1563).

⁵³ Dedykacja do *Sesto Libro de' Madrigali a cinque voci di Luzzasco Luzzaschi...*, Ferrara 1596. Cyt. za: A. Newcomb, op. cit., s. 277–278: „Najjaśniejsza Pani, muzyka i poezja są tak bardzo do siebie podobne i ze swojej natury pokrewne, że słusznie można powiedzieć (nie bez tajemnicy o nich bajając), że obydwie narodziły się z jednego porodu. I czy lepiej nie zrozumie tego Wasza Wysokość, która widziała tak wiele ich portretów [uczynionych] z natury i która poznała tak dobrze istotę jednej i drugiej. Te dwie bliźniaczki podobne są nie tylko pod względem zachowania się i wyglądu, lecz bardziej cieszą się podobieństwem zwyczajów i szat. Jeśli jedna zmienia swój kształt, zmienia go również i druga. Dlatego też celem muzyki jest nie tylko użyteczność i przyjemność – najbardziej naturalne cechy jej siostry – ale łagodność, słodycz, powaga, przenikliwość, dowcip i żywotność, co są tymi szatami, w które one tak bardzo wdzięcznie się stroją, jedna i druga noszą je w tak podobny sposób, że często muzyk – poeetę, a poeta muzyka przypomina. Ale ponieważ najpierw narodziła się poezja, dlatego ją, jako swą panią, czcii muzyka i wielbi: do tego stopnia, że stawszy się niemal jej cieniem, nie śmie poruszyć stopą tam, gdzie starsza już była. Dlatego gdy poeta sięga po styl wysoki, muzyk zwykł podnosić ton. Płacze, jeśli wers płacze, śmieje, jeśli się śmieje, jeśli biegnie, jeśli zatrzymuje się, jeśli błaga, jeśli odmawia, jeśli krzyczy, jeśli milczy, jeśli żyje, jeśli umiera – wszystkie te emocje i czynności tak gorliwie on wyraża, iż ona wydaje się z nim współzawodniczyć. Przeto postrzegamy muzykę naszych czasów nieco inaczej od tej, która była dawniej, ponieważ poezja współczesna różni się od przeszłej. Pomijając wszystkie inne gatunki, które nie zmieniły się, chyba że pod względem treści, jak: kancony, sekstyny, sonety, oktawy i tercyny, powiem o madrygale, który, jak się wydaje, wynaleziony został tylko dla muzyki i, prawdę rzekę, mówiąc, że dopiero w naszych czasach osiągnął najdoskonalszą formę, tak odmienną od dawnej, że gdyby ci pierwsi rymotwórcy ożyli, z wielkim trudem zdołaliby go [*il madrigale*] rozpoznać, tak zmieniony się jawi pod względem krótkości, przenikliwości, wdzięku, szlachetności i – wreszcie – słodyczy, którymi przygotowali go poeci, co dziś tworzą. Naśladowując ich godny pochwały styl, naszym muzykom udało się wynaleźć nowe sposoby i pomysły, słodsze i wdzięczniejsze od tych dotąd stosowanych, z których uczyniono **nową manierę** [podkr. – T.J.], która nie tylko z uwagi na swoją nowoczesność, ale także znakomitość sztuki może się podobać i zasłużyć na uznanie świata [...]”.

⁵⁴ Poza wspomnianym wyżej traktatem Burmeistera (cf. przypis 20) na uwagę zasługują tu także podobnie tytułowane prace Johanna Nuciusa (*Musices poeticae, sive de compositione cantu*, Nysa 1613) i Johanna Andreasa Herbsta (*Musica poetica*, Nürnberg 1643).

najwyraźniej w kompozycjach muzycznych powstałych w latach 1550–1650, wiązałyby kategoria *mimesis*, dookreślana przez teoretyków muzyki jako *imitazione authorum*, *imitazione delle parole* oraz *imitazione della natura delle parole*. Może zatem rok 1600 należałoby uznawać nie za cezurę, ale swego rodzaju przesilenie tak definiowanej formacji stylistycznej?

Bibliografia

Stare druki

- Der vollkommene Capellmeister, das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen von [Johannes] Mattheson, Hamburg 1739.*
- Discorso mandato da Giovanni de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica, e'l cantar bene [...]* (1578).
- Dressler, Gallus, *Praecepta musicae poeticae* (1563).
- Faber, Heinrich, *Musica poetica* (1548).
- Galilei, Vincenzo, *Dialogo della musica antica et della moderna [...]*, Firenze 1581.
- Glareani ΔΟΔΕΚΑΧΟΡΔΙΟΝ* [Basel 1547].
- Herbst, Johann Andreas, *Musica poetica*, Nürnberg 1643.
- Kircher, Athanasius, *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni [...]*, Roma 1650.
- Le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano*, Firenze 1601 [1602].
- Les passions de l'âme par Réne des Cartes [...]*, Paris 1649.
- L'Orfeo favola in musica da Claudio Monteverdi maestro di capella della Sereniss. Republica rappresentata in Mantova l'anno 1607*, Venezia [1607].
- Luzzaschi, Luzzascho, *Sesto libro de' madrigali a cinque voci* [Ferrara 1596].
- Miscellanea musicale di D. Angelo Berardi da S. Agata, canonico nell'insigne collegiata di S. Angelo di Viterbo, divisa in tre parti dove con dottrine si discorre delle materie più curiose della musica: con regole, et esempj si tratta di tutto il contrapunto con l'intreccio di bellissimi secreti per li professori armonici [...]*, Bologna 1689.
- Monteverdi, Claudio, *Il quinto libro de madrigali a cinque voci [...] col basso continuo per il clavicembalo, chittarone od altro simile istromento, fatto particolarmente per li sei ultimi, et per li altri a beneplacito*, [Venezia] 1605.
- Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar συνοπτικως addita, edita studio et opera M. Joachimi Burmeisteri [...]*, Rostock 1606.
- Nucius, Johannes, *Musices poeticae, sive de compositione cantu*, Nysa 1613.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768.
- Scherzi musicali di Claudio Monteverde, raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello et novamente posti in luce. Con la dichiarazione di una lettera, che si ritrova stampata nel Quinto libro de suoi Madregali [...]*, Venezia 1607.

- Sesto Libro de' Madrigali a cinque voci di Luzzasco Luzzaschi* [...], Ferrara 1596.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1550.
- Viadana, Lodovico, *Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre, & a quattro voci, con il basso continuo per sonar nell'organo, nova inventione commoda per ogni sorte de cantori, & per gli organisti* [...] *opera duodecima* [...], [Venezia] 1602.
- Vicentino, Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiarazione, et con esempi dei tre generi, con le loro spetie* [...], Roma 1555.
- Zarlino, Gioseffo, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia 1558.

Opracowania

- The Age of Humanism. 1540–1630*, red. G. Abraham, London 1968.
- Anderson, Nicholas, *Baroque music: from Monteverdi to Handel*, London 1994.
- Bianconi, Lorenzo, *Il Seicento*, Torino 1982.
- Brown, Howard M., *Music in the Renaissance*, Englewood Cliffs 1976.
- Bukofzer, Manfred, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tłum. E. Dziębowska, Warszawa 1970.
- Carter, Tim, *Renaissance, Mannerism, Baroque*, w: *Seventeenth-Century Music*, red. T. Carter, J. Butt, Cambridge 2005.
- Concert Music. 1630–1750*, red. G. Abraham, London 1986.
- Della Corte, Andrea, Pannain, Guido, *Storia della musica*, t. 1: *Dal medioevo al. Seicento*, Torino 1944.
- Delle rime volgari. Trattato di Antonio da Tempo giudice padovano composto nel 1332*, red. G. Grion, Bologna 1869.
- European Music 1520–1640*, red. J. Haar, Woodbridge 2006.
- Finscher, Ludwig, *Gesualdos „Atonalität” und das Problem des musikalischen Manierismus*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1972, nr 29/1.
- Haar, James, *Classicism and Mannerism in the 16th-Century Music*, „The International Review of Music Aesthetics and Sociology” 1970, nr 1.
- Haas, Robert, *Die Musik des Barocks*, Wildpark–Potsdam 1928.
- Hill, John Walter, *Baroque Music: music in Western Europe, 1580–1750*, New York–London 2005.
- Historia muzyki w XVII wieku*, red. Z. M. Szwejkowski, *Muzyka we Włoszech*, t. 1: *Pierwsze zmiany*, Kraków 2000.
- Lockwood, Lewis H., *On 'Mannerism' and 'Renaissance' as Terms and Concepts in Music History*, „Studi musicali” 1973, nr 3.
- Maniates, Maria R., *Mannerism in Italian Music and Culture 1530–1630*, Chapel Hill 1978.
- Miedema, Hessel, *Mannerism and maniera*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art” 1978–1979, nr 10/1.
- Newcomb, Anthony, *The Madrigal at Ferrara 1579–1597*, Princeton 1980.
- Opera and Church Music. 1630–1750*, red. A. Lewis, N. Fortune, London 1975.
- Palisca, Claude V., *Baroque music*, Englewood Cliffs 1968.
- Palisca, Claude V., *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, New Haven–London 1985.

- Palisca, Claude V., *Towards an Intrinsically Musical Definition of Mannerism in the Sixteenth Century*, „Studi musicali” 1974, nr 3.
- Patalas, Aleksandra, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi: życie, muzyka, teoria*, Kraków 2010.
- Pirrota, Nino, *Novelty in Italy 1300–1600*, w: *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays*, Cambridge 1984.
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara, *Historia muzyki polskiej*, t. 3: *Barok – część pierwsza. 1595–1696*, Warszawa 2006.
- Ravizza, Victor, *Manierismus – ein musikgeschichtlicher Epochenbegriff?*, „Die Musikforschung” 1981, nr 34/3.
- Reese, Gustave, *Music in the Renaissance*, New York 1954.
- Schrade, Leo, *Von der „Maniera” der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Musikwissenschaft” 1934, nr 16.
- Szweykowski, Zygmunt M., *Czy istnieje manieryzm jako okres w historii muzyki*, „Muzyka” 1973, nr 18/1.
- Szweykowski, Zygmunt M., *Między sztuką a ekspresją*, cz. 1: *Florencja*, Kraków 1992.
- Wieczorek, Ryszard J., *Ut cantus consonet verbis: związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Poznań 1995.

TOMASZ JEŻ studiował muzykologię w Warszawie, Getyndze i Berlinie (jako stypendysta Deutsche Akademische Austauschdienst). Pracuje w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, od roku 2020 na stanowisku profesora uczelni. Jest autorem 70 artykułów i czterech książek, m.in. monografii *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej 1581–1776* (2013), wydanej także w tłumaczeniu angielskim (2019) oraz katalogu *Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia* (2017). Od 2015 r. jest kierownikiem grantu pt. *Repertuar muzyczny Towarzystwa Jezusowego w Rzeczypospolitej Obojga Narodów (1565–1773)*, finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki. W ramach tego projektu koordynuje prace międzynarodowego zespołu muzykologów; efekty tej współpracy publikowane są na stronie założonej przezeń serii wydawniczej Fontes Musicae in Polonia (www.fontesmusicae.pl). Głównym obszarem jego zainteresowań naukowych jest kultura muzyczna Europy Środkowo-Wschodniej w czasach nowożytnych.

DWA PRZEŁOMY.
WILHELM DILTHEY I HISTORYCZNOKULTUROWE
PRZESŁANKI *SCIENCE WARS*

Two breakthroughs. Wilhelm Dilthey and the Historical
and Cultural Premises of *Science Wars*

DARIUSZ SEWERYN
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Polska
E-mail: dseweryn@kul.lublin.pl
<https://orcid.org/0000-0002-8170-6595>

Abstract

The contemporary discrepancy between the humanities and the mathematical and natural sciences prompts a retrospective rethinking of the set of historical circumstances that have led to the breakdown of scientific life into isolated domains ('the two cultures', as C. Snow called it). As a result of this break-up, natural science mystifies the humanities, humanities mystify mathematical and natural sciences. The dispute takes on an ideological colour, turning into a competition for a monopoly on the power to define reality.

In this context, Dilthey's concept of establishing the humanities as a kind of inversion of the natural sciences becomes perversely topical, all the more so, the influence of this concept on the self-definition of humanities. According to the approach presented in the article, Dilthey's postulate of the scientific sovereignty of humanistic research, completely independent from empirical and mathematical natural science, is in this approach an intermediate link between the two phenomena. The first is the escapist reaction of the artistic community to the seventeenth-century scientific revolution; the second – a conglomerate of such contemporary trends as sociological biophobia and anti-naturalism (aspects of cultural constructivism) or attempts to semiologize contemporary physical theories. Out of necessity, these tendencies are only roughly outlined here with the awareness that they themselves constitute a multifaceted research issue. Thus, in the article, Dilthey's philosophy of the humanities comes to the fore, especially those aspects that show a sufficiently clear analogy to the crisis of the 17th century and at the same time submit to a sufficiently justified interpretation as one of the premises of the contemporary conflict of sciences.

Keywords: Wilhelm Dilthey, "the two cultures", *science wars*, philosophy of science

Streszczenie

Współczesny rozdźwięk między humanistyką a naukami matematyczno-przyrodniczymi skłania do powtórnego przemyślenia zespołu historycznych okoliczności, które doprowadziły do rozpadu życia naukowego na odizolowane od siebie domeny („dwie kultury” Charlesa Snowa). W efekcie tego rozpadu przyrodoznawstwo mistyfikuje humanistykę, humanistyka mistyfikuje nauki matematyczno-przyrodnicze; konflikt nabiera ideologicznego zabarwienia, przeradzając się w rywalizację o monopol na prawo do definiowania rzeczywistości.

W tym kontekście Diltheyowska koncepcja ugruntowania humanistyki jako poniekąd inwersji nauk przyrodniczych, w szczególności zaś wpływ tej koncepcji na autodefinicję dyscyplin humanistycznych – nabierają dosyć przewrotnej aktualności. Według przedstawionego w artykule ujęcia Diltheyowski postulat naukowej suwerenności badań humanistycznych, pozostających w całkowitej niezależności od empirycznego i matematycznego przyrodoznawstwa, stanowi ogniwo pośrednie między dwoma zjawiskami. Pierwszym jest eskapistyczna reakcja środowisk artystycznych na siedemnastowieczną rewolucję naukową; drugim – konglomerat takich współczesnych tendencji, jak socjologiczna biofobia i antynaturalizm (aspekty konstruktywizmu kulturowego) czy próby semiologizacji współczesnych teorii fizycznych. Tendencje te z konieczności zarysowane tu zostały jedynie szkicowo, ze świadomością, że same w sobie stanowią wielopłaszczyznowe zagadnienie badawcze. Tym samym na plan pierwszy wysuwa się w artykule Diltheyowska filozofia nauk humanistycznych, a zwłaszcza te jej aspekty, które wykazują dostatecznie wyraźną analogię z kryzysem XVII w. i zarazem poddają się dostatecznie uzasadnionej wykładni jako jedna z przesłanek współczesnego konfliktu nauk.

Słowa kluczowe: Wilhelm Dilthey, „dwie kultury”, *science wars*, filozofia nauki

Choć tak zwana hermeneutyka romantyczna, łączona z postacią Friedricha Schleiermachera, stanowiła poniekąd efekt uboczny protestanckiej myśli biblistyczno-teologicznej, to ugruntowała ona przeświadczenie, że wszelkiego rodzaju wytwory kultury umysłowej oferują wgląd w życie wewnętrzne autora. Samo pojęcie interpretacji zostało przeorientowane, ustanawiając czy odsłaniając wspólny grunt racjonalnych założeń i procedur o zakresie stosowalności szerokim na tyle, że mógł się nimi posłużyć teolog, filolog i historyk. Był to istotny krok na drodze do wykazania, że domena racjonalności nie ogranicza się do indukcyjnej, empiryczno-matematycznej metodologii nowożytnego przyrodoznawstwa. W tym kontekście, jako kontrprzykład, wystarczy przypomnieć, jak wielką rolę odgrywała w epoce przednowożytnej alegoreza – oraz techniki, które nazwać by można okołoalegorycznymi, jak euhemeryzm¹ – uchodząca za najzupełniej racjonalną technikę (bo nie **metodę**) egzegezy: jej ofiarą, oprócz Biblii, padała zarówno grecka filozofia (zwłaszcza nurtu platońskiego), jak i grecko-rzymska „mitologia”, spektakularnie zneutralizowana przez inkluzję

¹ O związkach alegorezy z euhemeryzmem vide D. Seweryn, *Alegoria i problemy dyskursu symbolicznego*, Lublin 2017, s. 141–179.

do symbolicznego *universum* humanizmu. Dekonstrukcja mitów w wykonaniu Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, który w traktacie *Dii gentium* przejechał po nich walcem kontrreformacyjnego symbolizmu, w finale zaś obłożył je uroczystą anatamą², do dziś bywa traktowana jako wariant „humanistycznej egzegezy”, co ilustruje wagę problemu.

Związki pojęcia interpretacji z rozwojem filologii są oczywiste; podstawy historyczno-lingwistycznej krytyki tekstu położyła już aleksandryjska szkoła filologiczna, lecz koncepcję, że interpretację w ogólności należy pojmować jako proces historyczny, sformułował dopiero Wilhelm Dilthey.

1.

Czasy Diltheya były epoką całkowitego odrzucenia heglizmu oraz apologii wiedzy doświadczalnej. Jedynym zatem sposobem oddania sprawiedliwości wiedzy historycznej zdawało się nadanie jej wymiaru naukowego porównywalnego z tą rangą, jaką zdobyły sobie nauki przyrodnicze. Tak więc Dilthey w odpowiedzi na pozytywizm postanowił obdarzyć nauki o kulturze epistemologią i metodologią równie godną szacunku jak ta, którą dysponowały nauki przyrodnicze³.

Wyeksponowana przez Ricoeura zasługa Diltheya, polegająca na unaukowieniu dyscyplin kulturoznawczych, dla współczesnych historyków filozofii stanowi jednak kwestię uboczną, jeśli nie wręcz marginalną. Na plan pierwszy wysuwa się natomiast Diltheyowska „filozofia życia”.

Dążeniem Diltheya było [...] pogodzenie zantagonizowanych **etosu i logosu**, przewyciężenie przepaści między zdolnością filozofii do wpływania na życie i kształtowania go a naukowym oglądem rzeczywistości. Filozofia więc miała być nie tylko twórczą siłą „kształtowania życia”, ale także kontemplatywnym oglądem jego rzeczywistości. Trzeba tu zauważyć, że wprowadzenie pojęcia „życia” w miejsce tradycyjnego pojęcia „bytu” miało właśnie na celu przewyciężenie dualizmu „obcego” świata i poznającego go człowieka. „Życie” miało łączyć obydwie strony rzeczywistości: obiektywną i przeżywaną. Dziedzinę irracjonalnej filozofii życia, opanowanej genialnym wglądem i intuicją, nieskrępowaną przez dyscyplinę naukową, pragnął Dilthey pozyskać dla „ducha naukowego”. To przewodnie dążenie jego filozofii przedstawiać można z różnych perspektyw, jednak z pewnych ujęć tematycznych proponowałabym zrezygnować⁴.

² M. K. Sarbiewski, *Dii gentium. Bogowie pogan*, tłum. K. Stawecka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972, s. 576–577.

³ P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Pisma wybrane*, tłum. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 200.

⁴ E. Paczkowska-Łagowska, *Logos życia. Filozofia hermeneutyczna w kręgu Wilhelma Diltheya*, Gdańsk 2000, s. 180–181 (wyróżnienia w cytatach pochodzą z cytowanych tekstów, o ile nie zaznaczono inaczej).

Do ujęć, z których cytowana autorka proponuje zrezygnować, należy właśnie „unaukowanie humanistyki”⁵, częściej opatrywane etykietą „przełomu antypozytywistycznego”. O ile jednak historykom filozofii łatwo z takiego ujęcia zrezygnować (z niewątpliwym pożytkiem dla ich dyscypliny), o tyle z punktu widzenia historii nauki – włączając w to również współczesną samoświadomość dyscyplin humanistycznych z jej technikami legitymizacji – takie łatwe to już nie jest. Tradycja hermeneutyczna – której składową jest zarówno Ricoeurowska ocena Diltheya, jak i autorskie kontrpropozycje Ricoeura dotyczące interpretacyjnej teorii oraz praktyki – nie jest może w dzisiejszych warunkach jakoś szczególnie produktywna *explicite*, niemniej została zinternalizowana wystarczająco głęboko, by oddziaływać pośrednio na pewne typy humanistycznych dyskursów, a zwłaszcza by dostarczać tym dyskursom środków ich naukowego uprawomocnienia. Już ta okoliczność wystarczyłaby dla uzasadnienia wniosku, że sprawa owego nieszczęsnego przełomu antypozytywistycznego nie jest całkiem zdezaktualizowana jako potencjalne zagadnienie badawcze. Z tego punktu widzenia faktyczna recepcja Diltheya, którą historyk filozofii miałby prawo uznać za niepoprawną, jest nawet bardziej istotna aniżeli dążenie do rzetelnej eksplikacji jego myśli oraz fachowe dysputy w konwencji „o co mu tak naprawdę chodziło”. Inaczej mówiąc, interes historii filozofii, jakkolwiek z pewnością niesprzeczny z interesem refleksji metanaukowej, nie jest z nim tożsamy. Okoliczność, że do roli dyskursu metanaukowego pretendowała właśnie hermeneutyka filozoficzna, niczego w tym zakresie nie zmienia, wprost przeciwnie.

Natomiast okolicznością rozstrzygającą jest tutaj inny fakt, całkiem aktualny – a nawet coraz bardziej aktualny, tzn. coraz mocniej rzutujący na współczesny status dyscyplin humanistycznych – mianowicie poszerzający się rozdźwięk między humanistyką a naukami matematyczno-przyrodniczymi. Problem ten został jasno i dobitnie przedstawiony przez Charlesa Snowa w książce *The Two Cultures and the Scientific Revolution* (1959), wydanej po polsku czterdzieści lat później⁶ w myśl zasady „lepiej późno niż wcale”.

Ostrość tego podziału jest na poziomie instytucjonalnym wciąż kamuflowana: w strukturach akademickich wydziały i katedry filozofii czy filologii współistnieją z wydziałami i katedrami nauk przyrodniczych, podtrzymując fikcję naukowej wspólnoty (*unlimited community of enquirers*, „nieskończonej wspólnoty badaczy”, by przywołać klasyczną formułę Charlesa Peirce’a), która w kategoriach intelektualnych już od dawna nie istnieje („wspólnotę akademicką” realnie ustanawia jedynie jednolita siatka płac tudzież wspólna ministerialna lista „czasopism punktowanych”). Oczywiście przypisywanie odpowiedzialności za ten stan rzeczy

⁵ Ibidem, s. 181.

⁶ Ch. P. Snow, *Dwie kultury*, tłum. T. Baszniak, Warszawa 1999.

akurat Diltheyowi byłoby nonsensem. Niemniej jego myśl odegrała pewną rolę w procesach, które do takiego stanu rzeczy doprowadziły. Niejakie wyobrażenie na ten temat dają nawet uwagi restytucyjne, jak ta, którą pod adresem Poppera formułuje Leszek Brogowski:

Jego dyskusja z Diltheyem na marginesie *Wiedzy obiektywnej* nie jest jedynie powierzchowna, ale też pozorna, jak gdyby autor walczył tam z chimerami, których pochodzenie trzeba komuś przypisać, aby tym jaskrawiej przedstawić i jaśniej uzasadnić własne stanowisko. Weźmy jeden przykład. Dilthey nie oddziela przepaścią, jak sądzi Popper, nauk humanistycznych od nauk ścisłych, przeciwnie – w *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in die Geisteswissenschaften* (1910) wykazuje, że rozwiązania problemu epistemologicznego należy poszukiwać, wychodząc od paradygmatu nauk humanistycznych, a nie, jak wcześniej sądzono, udoskonalając w ich praktyce model nauk ścisłych. Taką drogą, mianowicie refleksji nad sposobem, w jaki rozum, w tym rozum naukowy, wpisuje się w strumień bieżącej codziennej świadomości – czyli właśnie tropem Diltheyowskim – podąży współczesna epistemologia⁷.

W odniesieniu do kwestii „Dilthey według Poppera” jest to przekonujące i oświecające sprostowanie, lecz w szerszym ujęciu rodzi dyskusyjne konsekwencje: może i tym Diltheyowskim tropem podąża współczesna epistemologia filozoficzna, ale już niekoniecznie współczesna meta-metodologiczna teoria nauki (*scientific epistemology, epistemology of science*), dla której prymarnym przedmiotem zainteresowania i układem odniesienia – czy to się komuś podoba, czy nie – jest raczej dziedzina matematyczno-przyrodnicza, czyli *science* w odróżnieniu od *humanities* i *social studies*, które w tym kontekście stanowią – by to ująć oględnie – przedmiot pomniejszej troski. Krótko mówiąc, w sporach między zwolennikami NOA (*natural ontological attitude*), deflacionistami, konwencjonalistami, fikcjonalistami, redukcjonistami *etc.*⁸ z trudem znajdziemy echa Diltheyowskiej tezy o primacie humanistyki, bez trudu odnajdziemy natomiast odniesienia do Charlesa Sandersa Peirce’a, Alfreda Tarskiego, Willarda van Ormana Quine’a, czyli do paradygmatu niespecjalnie humanistycznego.

Analogicznie przekonujące zastrzeżenia zgłasza Brogowski także pod adresem Heideggerowskiej czy Gadamerowskiej interpretacji Diltheya, co stanowić może godny uwagi przyczynek do zagadnienia: dlaczego z recepcją Diltheya coś poszło nie tak. Skądinąd, na poziomie elementarnym, wyjaśnienie jest dosyć trywialne: Heidegger, Gadamer, Popper posługiwali się krytycznymi odwołaniami do Diltheya dla własnych celów, czyli robili to, co zawsze robią filozofowie,

⁷ L. Brogowski, *Świadomość i historia. Studium o filozofii Wilhelma Diltheya*, Gdańsk 2004, s. 176.

⁸ Vide np. S. Psillos, *Scientific Realism. How science tracks truth*, London–New York 2005, s. 220–249.

gdy filozofują⁹. Ponieważ zaś interes badacza skupiającego się na Diltheyu jako temacie monograficznym jest odmienny, odczytanie typu monograficznego będzie, statystycznie rzecz biorąc, bardziej rzetelne, pełniejsze i lepiej wyważone. Stąd, gdy chcemy się dowiedzieć czegoś o Diltheyu jako Diltheyu, w istocie lepiej sięgnąć po książkę Ewy Paczkowskiej-Łagowskiej czy Brogowskiego lub choćby artykuł Włodzimierza Lorenca¹⁰ niż zdawać się na opinie hermeneutów, wnoszących swoje konstrukcje pojęciowe na rewizjonistycznych przesłankach, choćby nawet ten rewizjonizm nie był pozbawiony dobrych racji. Rzecz jasna przypuszczenie, że o źródłach hermeneutyki filozoficznej dowiemy się czegoś istotnego z pism Poppera, jest jeszcze mniej prawdopodobne.

Gdy natomiast bardziej interesuje nas kwestia rozpadu niegdysiejszej „wspólnoty badaczy”, której najbardziej spektakularnym przejawem stały się współczesne *science wars*, wówczas wszelkie nawiązania do Diltheya jako patrona naukowej suwerenności studiów humanistycznych, ich nieskalanej niezależności względem zmatematyzowanego i zempiryzowanego przyrodoznawstwa, nabierają zupełnie innej wagi. Ujmując to z przeciwnej perspektywy, można zatem również powiedzieć, że jeśli – jak wynika z argumentacji kompetentnych historyków filozofii – z recepcją Diltheya coś rzeczywiście poszło nie tak, to przyczyny tego stanu rzeczy mogą leżeć, przynajmniej częściowo, w sformułowaniach, jeśli nie tezach, samego Diltheya.

2.

W terminach socjologii wiedzy kwestia Diltheyowskiej specyfikacji „nauk o duchu” staje się uchwytna jako problem naukowego uprawomocnienia humanistyki.

W odróżnieniu od osiągnięć uzyskiwanych w domenie *science* efekty badań prowadzonych w dziedzinie *humanities* i *social studies* nie podlegają testowaniu w trybie interaktywnym. Profile lotnicze można sprawdzić w tunelu aerodynamicznym, do testowania leków używa się dwóch grup kontrolnych, z których pierwsza przyjmuje aktywny związek chemiczny, a druga placebo. Niczego podobnego nie można przeprowadzić w przypadku tez i modeli oferowanych przez dyscypliny humanistyczne. Wartościowanie osiągniętych efektów przebiega tu wedle całkiem odmiennych zasad, ponieważ źródłem informacji zwrotnej nie jest interakcja z przedmiotem, lecz interakcja ze środowiskiem

⁹ Skądinąd relacja Dilthey–Heidegger bywa postrzegana zarówno w kategoriach *continuum*, jak i przeciwnie. Oba ujęcia można zresztą pogodzić, jak to czyni Leszek Brogowski: „Heidegger wiele filozoficznych pomysłów zaczerpnął [...] właśnie od Diltheya. Odrzucając pracę historyków i historyków filozofii, Heidegger oczyszczał przed swoją myślą pole, na którym tworzył potem własne, nieliczące się z historyczną rzeczywistością interpretacje tradycji filozoficznej. Tak pojętą poezję pojęć nazywa (się odtąd) filozofią” (L. Brogowski, op. cit., s. 9; vide też s. 16).

¹⁰ W. Lorenc, *Filozofia życia Wilhelma Diltheya*, „Sztuka i Filozofia” 2005, t. 27, s. 31–45.

społecznym (*vide* klasyczna formuła: „Referat pana/pani X został **dobrze przyjęty**”; proveniencja tej konwencji aksjologii stosowanej sięga co najmniej Wersalu z czasów Ludwika XIV). Prawomocność dowodu matematycznego nie opiera się na statystyce uznania; siła teorii fizycznej mierzona jest jakością przewidywań, jakich ta teoria dostarcza; wartość teorii konstruowanych w domenie dyscyplin humanistycznych szacuje się zupełnie inaczej. Dlatego dyscypliny te wymagają dodatkowej legitymizacji.

Nagród Nobla nie przyznaje się w takich dziedzinach jak socjologia, filozofia czy historia sztuki; hierarchiczne pozycjonowanie dyscyplin naukowych jest faktem społecznym, który – tak jak inne zinstytucjonalizowane fakty społeczne – wykracza poza kompetencje filozoficznej epistemologii. Z tego między innymi powodu (auto)refleksja metodologiczna odgrywa w pracach typu humanistycznego nieporównanie większą rolę aniżeli w badaniach matematyczno-przyrodniczych; w skrajnym przypadku, tj. w naukach matematycznych, metodologia jest w zasadzie nieodróżnialna od korpusu dyscypliny. I właśnie ta dysproporcja zapotrzebowania na metodologiczne ugruntowanie operacji badawczych jest znacznikiem – niejedynym – rzeczywistego zapotrzebowania humanistyki na społeczną legitymizację. Dilthey nie był socjologiem, lecz zdawał sobie z tego sprawę.

Cokolwiek by na ten temat sądzili filozofowie, Diltheyowskie *Geisteswissenschaften* wciąż pozostają w zasobach systemu uprawomocnień, do jakiego odwołują się, jawnie lub *implicite*, zwłaszcza nauki o literaturze. Z tego względu analiza proveniencji „zwrotu antypozytywistycznego” w nieco poszerzonych kategoriach nie jest przedsięwzięciem ani jałowym, ani anachronicznym. Krótko mówiąc, to nie do filozofii należy rozstrzygnięcie, w jaki sposób myśl Diltheya wpisuje się w historię nauki – *nemo iudex in causa sua*.

„Filozofia według niemieckiego hermeneuty nie skupia się na jednej części rzeczywistości, jak nauki szczegółowe, ale ogarnia całość”¹¹ – oznajmia autorka artykułu o Diltheyowskim pojęciu interpretacji. Nie jest to wszakże bynajmniej specyfika stanowiska Diltheya – to raczej ogólnofilozoficzny (*resp.* ontologiczno-epistemologiczny) komunał czy, gdyby ktoś wolał, *topos*. Sam Dilthey był bardziej powściągliwy, jeśli idzie o owo roszczenie filozofii do „ogarniania całości”: zdawał sobie sprawę, w jak niewygodnej pozycji znalazła się filozofia w efekcie wyodrębnienia się z niej nauk szczegółowych¹². Dlatego właśnie widział potrzebę określenia na nowo zadań tej dyscypliny.

¹¹ M. Markowska, *Interpretacja jako rozumienie w ujęciu Wilhelma Diltheya*, „Czasopismo Filozoficzne” 2007, nr 2, s. 73.

¹² Vide W. Dilthey, *O istocie filozofii*, tłum. E. Paczkowska-Łagowska, Warszawa 1987, s. 19–20.

Tak oto ze stosunku filozofii do rozmaitych dziedzin ludzkiego życia wynika jej prawo nie tylko do ugruntowania i powiązania wiedzy o nim z naukami szczegółowymi, w których ta wiedza się utrzymała, lecz także prawo opracowania tych dziedzin w szczegółowych dyscyplinach filozoficznych, jak filozofia prawa, filozofia religii, filozofia sztuki. [...] Jest także oczywiste, że każda taka teoria, która zamiast czerpać z samego materiału opiera się na treściach podawanych przez nauki szczegółowe i tylko fragmentarycznie je sprawdza, nie ma prawa do istnienia. Jednakże wobec ograniczoności sił ludzkich jedynie w rzadkich przypadkach badacz z zakresu dyscypliny szczegółowej zdoła w sposób tak pewny opanować logikę, epistemologię i psychologię, by teoria filozoficzna nie mogła już wnieść niczego nowego¹³.

Symptomatyczne jest jednak w tym wywodzie przejście do porządku nad problemem komplementarnym. Zaznaczywszy bowiem nikłość prawdopodobieństwa, iżby przedstawiciel dyscypliny szczegółowej zdołał sobie przyswoić fachowe kompetencje filozoficzne, autor nie zauważył, że ten argument można łatwo odwrócić: filozof, „wobec ograniczoności sił ludzkich”, nie jest w stanie opanować całego spektrum dyscyplin szczegółowych na poziomie, który pozwoliłby mu na swobodną dyskusję z lingwistą, teoretykiem literatury, socjologiem, biologiem, kosmologiem *etc.* na poziomie merytorycznym, by niezbitnie dowieść wszystkim razem i każdemu z osobna, jak fałszywe jest mniemanie, jakoby „teoria filozoficzna nie mogła już wnieść niczego nowego”. Obecnie, u progu drugiego dwudziestolecia XXI w. kwestia ta rysuje się znacznie, ale to znacznie ostrzej aniżeli w czasach Diltheya (wystarczy wspomnieć choćby mnogość interpretacji mechaniki kwantowej). Tymczasem w debatach toczonych w kontekście *science wars* wciąż przewija się anachroniczna argumentacja czerpana z Heideggerowskiej i Gadamerowskiej hermeneutyki, która głosiła, że współczesne, sformalizowane przyrodoznawstwo stanowi projekcję „postawy teoretycznej” z właściwymi jej alienacyjnymi ograniczeniami, od których wolna pozostaje filozoficzna ontologia, nabywająca tym samym – po nader niskich kosztach – uprawnień do objaśniania przyrodoznawcom, jaki jest właściwie przedmiot ich badań i dlaczego jest on nie do końca rzeczywisty, a w każdym razie znacznie mniej rzeczywisty niż im się zdaje.

Na styku z kategoriami, metodami, kryteriami współczesnej nauki (*science*) humanistyka potrafi czasem przybierać pozę, za którą skrywa się mieszanina szczerzej ignorancji oraz nieczystego sumienia. Pozie tej odpowiadają po stronie *science* kuriozalne niekiedy wyobrażenia na temat *humanities* i *social studies* – pożywką dla tych wyobrażeń stają się ekscesy konstruktywizmu społecznego, przeczące, iżby teorie przyrodoznawstwa były w jakiejś istotnej mierze determinowane przez samą przyrodę. Tym, czym jest społeczny konstruktywizm

¹³ Ibidem, s. 106.

(*vel* socjologiczny determinizm) w stosunku do nauk fizycznych, tym jest environmentalizm w stosunku do biologii: negacja ewolucjonistycznego uwarunkowania wzorców behawioralnych; przeświadczenie o nieograniczonej plastyczności ludzkich cech i zachowań; krytyka psychologii ewolucyjnej za pomocą nieodpartego argumentu, że szkodzi ona w zbożnym dziele eliminacji toksycznego konstruktów kulturowego, jakim jest binarna kategoria płci. Antyteza: „socjologiczna biofobia i antynaturalizm” *contra* „biologia i empiryczno-matematyczna fizyka” nie jest oczywiście sprowadzalna do antytezy: *Geisteswissenschaften contra Naturwissenschaften*, lecz by twierdzić, że między jedną a drugą dychotomią nie zachodzi żaden historyczny związek, trzeba sporo epistemologicznego wyrafinowania albo po prostu złej wiary.

W efekcie rozpadu życia naukowego na „dwie kultury” przyrodoznawstwo mistyfikuje humanistykę, humanistyka mistyfikuje nauki matematyczno-przyrodnicze, a dysputa „międzykulturowa” nabiera ideologicznego zabarwienia, przeradzając się w rywalizację o monopol na prawo do definiowania rzeczywistości. W tym kontekście Diltheyowska koncepcja ugruntowania humanistyki jako poniekąd inwersji nauk przyrodniczych nabiera dosyć przewrotnej aktualności.

3.

Komentując stan rzeczy, jaki wytworzył się kilkadziesiąt lat po wystąpieniu Schleiermachera, Wilhelm Dilthey miał już podstawy, by z ufnością spoglądać w przyszłość:

Dziś hermeneutyka występuje w kontekście nowych istotnych zadań humanistyki. Broniła ona zawsze pewności rozumienia przed sceptycyzmem historyka i subiektywną dowolnością. Najpierw, kiedy zwalczała wykładnię alegoryczną, potem gdy, wbrew sceptycyzmowi soboru trydenckiego, uzasadniała – doniosła to doktryna protestancka – możliwość zrozumienia pism biblijnych bez wychodzenia poza ich tekst; i jeszcze później, gdy wbrew wszelkim wątpliwościom w poczynania Schlegla, Schleiermachera i Boeckha teoretycznie uzasadniała perspektywy rozwojowe nauk filologicznych i historycznych¹⁴.

Hasło Schleiermachera – „śmiałe zdanie”¹⁵, jak powiadał Dilthey – „rozumieć autora lepiej niż on sam siebie rozumiał” w dalszej perspektywie okazało się jednak wkroczeniem na równię pochyłą.

¹⁴ W. Dilthey, [Rozumienie] (*Das Verstehen anderer Personen und ihrer Lebensäußerungen*, w: idem, *Gesammelte Schriften*, t. 1–19, Stuttgart–Göttingen 1958–1982, t. 7), cyt. za: idem, *Wybór pism*, w: Z. Kuderowicz, *Dilthey*, Warszawa 1987, s. 230. Vide także W. Dilthey, *Powstanie hermeneutyki*, w: idem, *Pisma estetyczne*, tłum. K. Krzemieniowa, oprac. Z. Kuderowicz, Warszawa 1982, s. 304–310.

¹⁵ W. Dilthey, [Rozumienie], s. 230.

Wilhelm Dilthey, który doktoryzował się na podstawie rozprawy o etyce Schleiermachera w roku 1864, wyszedł ze słusznego założenia, że życie jako proces kulturowy cechuje zasadnicza autonomia względem świata fizycznego. Wynikało stąd trafne wskazanie, że metodologia badań przyrodniczych w ogólności – a zwłaszcza, zauważmy, w ówczesnym jej stanie – nie ma do zaoferowania narzędzi użytecznych dla studiów nad rzeczywistością kulturową. Przeciw idealistycznej hipostazie „natury ludzkiej” zwracało się stwierdzenie: „Człowiek jako fakt poprzedzający historię i społeczeństwo jest fikcją genetycznej interpretacji; ten zaś człowiek, który jest obiektem zdrowej analitycznej wiedzy, stanowi indywidualium pojmowane jako część składowa społeczeństwa”¹⁶. *So far so good*. W istocie rozważa uczzonego rozciągała się nawet dalej, zaznaczał on bowiem swój sprzeciw wobec psychologicznego redukcjonizmu:

[...] historia literatury i poetyka mają do czynienia jedynie ze stosunkiem uchwytnego zmysłowo połączenia słów do tego, co one wyrażają. I co jest tu najistotniejsze: wyrażaną w ten sposób treścią nie są procesy przebiegające w psychice poety, lecz pewien układ stworzony przez te procesy, ale dający się wyodrębnić. [...] Zatem przedmiot, z którym przede wszystkim ma do czynienia historia literatury lub poetyka, jest czymś innym niż procesy zachodzące w psychice poety lub czytelników. Realizowany jest tu związek duchowy, który wkracza w świat zmysłowy, ale rozumieć go możemy tylko wycofując się z tego¹⁷.

Celem było wyspecyfikowanie nowej grupy dyscyplin naukowych z właściwym jej zakresem odniesienia:

Te przykłady wyjaśniają, co tworzy przedmiot nauk, o których mówimy, na czym w związku z tym polega ich istota i co odgranicza je od nauk przyrodniczych. Przedmiotem tych nauk również nie są wrażenia, tak jak występują one w przeżyciach, ale obiekty, jakie tworzy poznanie, aby te wrażenia uczynić materiałem dla swych konstrukcji. W obydwu rodzajach nauk zatem przedmiot tworzony jest zgodnie z prawem samych faktów. W tym zgodne są obydwie grupy nauk. Ich różnica leży w tendencji, z jaką tworzony jest ich przedmiot, w postępowaniu, które owe grupy konstruuje. Tam w rozumieniu powstaje obiekt duchowy, tu w poznaniu przedmiot fizyczny¹⁸.

Operacjonistyczna definicja, oparta na dystynkcji między poznaniem a rozumieniem, prześlizgiwała się jednak chyłkiem obok całego zestawu trudności; skała, na której uczony wznosił swój kościół „nauk o duchu”, aby bramy piekielne nauk przyrodniczych go nie przemoły, nie była jednak aż tak monolityczna, jak głosili (i głoszą) najwierniejsi akolici.

¹⁶ W. Dilthey, [Psychologia, antropologia a humanistyka] (*Einleitung in die Geisteswissenschaften*, ks. I, rozdz. VIII, w: idem, *Gesammelte Schriften*, t. 1), w: idem, *Wybór pism*, s. 200.

¹⁷ Idem, [Określenie „nauk o duchu”] (*Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, w: idem, *Gesammelte Schriften*, t. 7), w: idem, *Wybór pism*, s. 188.

¹⁸ Ibidem.

Nie jest bynajmniej rzeczą oczywistą, że w świecie duchowym istnieją przedmioty (a nie raczej, na przykład, energie); co to **przedmiot**, poucza nas doświadczenie empiryczne i społeczne, mamy też pojęcie obiektów (przedmiotów) matematycznych, których przedmiotowość ma tę szczególną cechę, że możemy nimi efektywnie operować nawet wtedy, gdy nie mamy wyrobionej opinii na temat ich ontologicznego statusu. Mamy jeszcze tradycyjny „przedmiot materialny” i „przedmiot formalny” w staroświeckiej metodologii nauk oraz „przedmiot intencjonalny” fenomenologii. Gdzieś pomiędzy tymi wszystkimi przedmiotami tkwi Diltheyowski przedmiot duchowy, podczas gdy sam duch lokuje się w szczelinie między empiryczną psychiką a empiryczną przyrodą; nie jest to umiejscowienie komfortowe.

Ale fundamentalna różnica, nad którą Dilthey przeszedł do porządku, nie leży tylko w tendencji (czy, w terminach fenomenologicznych, intencji), z jaką przedmiot jest tworzony. Różnica ta polega na tym, że konstrukcjonistyczny aspekt przyrodoznawstwa pozostaje ostro ograniczony obiektywną regularnością badanych przez nie zjawisk. Cykl dobowy podlegał rozmaitym eksplikacjom (rydwan Heliosa; obrót Słońca wokół Ziemi; obrót Ziemi wokół osi), ale wszystkie one opierały się na wspólnych danych obserwacyjnych. Pora wschodu i zachodu Słońca nie była zależna od tego, czy obserwator czuł się heliocentrystą, geocentrystą, czy też raczej czcicielem Atona albo Heliosa. Przyrodoznawcy już od połowy XVIII w. stali się przysłowiowymi gentlemanami – zwykle nie spierali się o fakty (bo te można było łatwo sprawdzić), spierali się o teorię; przedstawiciele „nauk o duchu” o fakty musieli się spierać nieustannie; czynią to zresztą do dzisiaj. Ścisła faktualność tematów humanistycznych kończy się zwykle na źródłach (np. faktem dotyczącym stosunków Bolesława Śmiałego z biskupem Stanisławem jest enigmatyczna zapiska Galla oraz zawartość późniejszych tekstów hagiograficznych; transformacja tych danych w spójną sekwencję „zdarzeń historycznych” to kwestia fabularno-narracyjnych preferencji, w tym wyboru komparatystycznych odniesień; z tego oczywiście nie wynika, jakoby wszystkie hipotetyczne rekonstrukcje tej sekwencji były tyle samo warte, choć ich aspiracje do faktyczności muszą pozostać ograniczone).

Rozumienie ustanawia przedmiot duchowy; poznanie ustanawia przedmiot materialny. Tak zdefiniowane przedmioty są względem siebie „ortogonalne” – nie mają żadnego wzajemnego odniesienia. A ponieważ tak zdefiniowany obiekt duchowy ma status zarazem ontologiczny i metodologiczny, to wynika stąd, że treści kulturowe mogłyby się doskonale obejść bez jakiegokolwiek fizyczno-społecznego świata.

I rzeczywiście się obchodzą. Wyzwalając ducha z natury, uczony nie zawahał się uwolnić zarazem twórczości artystycznej od ciężaru powiązań z rzeczywistością – zarówno fizyczną, jak i społeczną.

Zajmiemy się teraz **działaniem fantazji**, dzięki któremu **kształtuje się drugi świat, różny od świata naszych poczynąń**. [...] W życiu [...] tworzy ona świadomie drugi świat, w którym człowiek usiłuje uwolnić się od krępującej go rzeczywistości: tym światem jest gra, w której odświętność potęguje istnienie; maskarada, przebranie, świąteczny korowód kreują świat różny od codziennej egzystencji. Epoka rycerska i dworska kultura renesansu pokazują, w jaki sposób już w łonie samego życia tworzy się świat poetycki, zupełnie od tego życia oderwany. Podobnie kształtowany jest różny od doświadczalnej rzeczywistości świat tworców fantazji religijnej. [...] Początkowo w mitach i wierze w bóstwa ta religijna siła wyobraźni wiąże się z wymogami życia. W miarę rozwoju kultury oddziela się ona stopniowo od potrzeb religijnych i owemu drugiemu światu nadaje znaczenie samodzielne, jak to widać na przykładzie Homera, tragiczków greckich, Dantego czy Wolframa von Eschenbach. Poezja zaś zupełnie uwalnia ponadzmysłowy religijny świat od więzów narzuconych mu przez nasze cele i potrzeby życiowe¹⁹.

Przed koncepcją, wedle której poezja wyraża życie dzięki pełnemu oderwaniu „świata poetyckiego” od życia, nieuchronnie wyłania się problem zasady reprezentatywności (odwrotność zasady indywidualności). Przejście od eskapistycznej genezy do reprezentatywnej funkcji literatury – jej „nasyceńcia pierwiastkiem ogólnym”²⁰ – okazuje się u Diltheya oparte na założeniu tyleż prostym, co dalekim od oczywistości: „[...] w ludzkim świecie na skutek działania ogólnych stosunków społecznych i zachowań psychicznych nie ma indywidualium, które nie byłoby zarazem z różnych względów reprezentatywne, nie ma losu, który nie byłby pojedynczym przykładem jakiegoś ogólniejszego typu kolei życiowych”²¹. Ta egalitarystyczna, jeśli nie populistyczna wręcz, teza zestawiona z rzeczywistością praktyki literackiej traci wiarygodność. Mogą to zilustrować dwa przykłady.

Pierwszy dowodzi, że na gruncie owej tezy ironia romantycznego poematu dygresyjnego stawałaby się nieczytelna i właściwie bezpodstawna:

Ja sam się dziwię, że za bohatera
Wziąłem takiego prostego szlachcica!
Oto pierwszy raz swe usta otwiera
Przed swą kochanką, która w nów księżycy
Swe włosy czarnobłękitne ubiera
Jakby sawantka albo czarownica,
I słyszy – że nie jak wieszcz lub astronom
Kochanek wita ją – lecz jak ekonom²².

¹⁹ Idem, [*Fantazja poetycka*] (*Das Erlebnis und die Dichtung*, Berlin 1907), w: idem, *Wybór pism*, s. 264–265.

²⁰ Ibidem, s. 266.

²¹ Ibidem.

²² J. Słowacki, *Beniowski*, Pieśń I, w. 545–552; cyt. według edycji: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 5, red. J. Kleiner, Wrocław 1954.

Jest to komentarz do epizodu, w którym

Beniowski myślał, że anioł, i witał
 Jak bóstwo: długim, przeciągłym westchnieniem,
 Potém się zmieształ i o zdrowie spytał –
 Co dziś byłoby wielkim uchybieniem!
 Nieświatowością! znakiem, że nie czytał
 Pani Sand, że się byronicznym cieniem
 Nie okrył, że jest niezgrabny w rozmowie,
 Że nie wie, jak to mówić romansowie²³.

To właśnie demonstracja literackiej techniki tematyzowania pospolitości – aby ją wyartykułować, trzeba się odwołać do jej przeciwieństwa (ironia Słowackiego jest tu piętrowa: wszak historycznym pierwowzorem owego „zwykłego szlachcica” był zupełnie niezwykły węgiersko-polsko-francuski awanturnik). Ten sam wzorzec, w zupełnie innej konwencji stylistyczno-gatunkowej, wykorzystuje *Elegy Written in a Country Churchyard* Thomasa Graya:

Some village-Hampden, that with dauntless breast
 The little tyrant of his fields withstood;
 Some mute inglorious Milton here may rest,
 Some Cromwell guiltless of his country's blood.

The applause of listening senates to command,
 The threats of pain and ruin to despise,
 To scatter plenty o'er a smiling land,
 And read their history in a nation's eyes,

Their lot forbade [...] ²⁴.

Pospolite, typowe, niczym niewyróżniające się żywoty, mimo całej okazywanej im przez narratora sympatii, jako literacki temat nie mają własnej substancji – można im ją nadać tylko przez kontrast: barwnie wykładając, czego to mianowicie *their lot forbade* ('los im odmówił'). Słowem, empiryczna rzeczywistość literatury dostarcza łatwo dostępnych dowodów, że Diltheyowski *Everyman* – „nie ma indywiduum, które nie byłoby zarazem z różnych względów reprezentatywne” – jest okazjonalnym konstruktem, pozwalającym przeskoczyć rozpadlinę pomiędzy rzekomo samosterownym „światem poetyckim” a rzeczywistością wzorców społecznych i wymogów technicznych literackiego dyskursu. Zresztą świadectwem złej wiary, z jaką ów idealistyczny egalitaryzm został okazjonalnie wprowadzony, jest romantyczna apoteoza poetyckiej indywidualności,

²³ Ibidem, w. 537–544.

²⁴ Th. Gray, *Elegy Written in a Country Churchyard*, w. 57–65, cyt. według: *Antologia liryki angielskiej*, oprac. J. Pietrkiewicz, Warszawa 1987, s. 120, 122.

która to indywidualność jest dla Diltheya tyleż przyczyną sprawczą, co i samym tematem twórczości artystycznej.

Poeta zatem różni się od wszystkich innych klas ludzi bardziej, niż skłonni jesteśmy przypuszczać. A więc wbrew filisterskiemu mniemaniu, opartemu na znacznej przeciętności w zakresie poetyckiego rzemiosła, będziemy musieli przyzwyczaić się do tego, by impulsy wewnętrzne i zachowanie się tych demonicznych natur ujmować z perspektywy ich szczególnej organizacji, a nie na miarę przeciętności normalnego człowieka²⁵.

Wspólnotę rozumienia, czyli normalizację związku między indywidualną ekspresją a jej odwzorowaniem w przeżyciu odbiorcy, ustanawia i gwarantuje empatia (*Mitfühlen*): „Na gruncie przeżywania i rozumienia samego siebie i w stałym ich oddziaływaniu na siebie kształtuje się rozumienie innych osób i ich ekspresji życiowych”²⁶. Już Mickiewicz był bardziej krytyczny, kończąc ostatni sonet cyklu odeskiego sarkastycznie urwanym wersem: „Taki wieszcz jaki słuchacz”²⁷.

Wprawdzie „przeżywanie jest interioryzacją (*Innewerden*) rzeczywistości”²⁸, ale w Diltheyowskiej teorii rozumienia sama rzeczywistość jawi się zasadniczo jako *persona non grata*:

Przedmiotem rozumienia jest zawsze to, co jednostkowe. [...] z analizy przeżycia i rozumienia nas samych wynika, że to, co jednostkowe, jest w świecie duchowym wartością samoistną, a nawet jedyną wartością samoistną, którą możemy niewątpliwie stwierdzić. A zatem to, co jednostkowe, interesuje nas nie tylko jako przykład wartości ogólnoludzkich, ale jako indywidualna całość²⁹.

Ostatecznym horyzontem operacyjnym humanistyki okazuje się zatem, w tym ujęciu, studium przypadku. Problem tej teorii nie leży w jej niedopracowaniu; wiemy, że Gadamer i Ricoeur wskazali środki pozwalające przynajmniej przekroczyć taki psycho-personalizm. Ale dopiero spojrzenie historyczne pozwala uczynić ową teorię rozumienia **przedmiotem rozumienia** oraz – nie bójmy się tego słowa – przedmiotem **wyjaśnienia**. Teza jest następująca: już u historycznych podstaw współczesnej humanistycznej samoświadomości metodologicznej natrafiamy na lęk przed empiryczno-matematycznym paradygmatem wiedzy i nie jest to zjawisko niemające precedensu. W odniesieniu do kultury literackiej XVII w. już w roku 1978 diagnozowała je Jadwiga Sokołowska.

²⁵ W. Dilthey, [*Fantazja poetycka*], s. 267. Z ideą psychologicznej osobliwości artystów rozprawiła się na gruncie psychologii, już dość dawno temu, Danuta Danek, vide eadem, *Nauka o literaturze a psychologia*, w: *Autor, podmiot literacki, bohater*, red. A. Martuszevska, J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1983, s. 14–16.

²⁶ W. Dilthey, [*Rozumienie*], s. 214.

²⁷ A. Mickiewicz, *Ekskuzy*, w: idem, *Dziela wszystkie*, t. 1: *Wiersze*, cz. 2, red. K. Górski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972, w. 14, s. 16.

²⁸ W. Dilthey, [*Rozumienie*], s. 230.

²⁹ Ibidem, s. 223.

4.

Ludziom XVII wieku nauka i filozofia – ukazując rzeczywistość jako nieustający ruch jednolitej materii – odebrały poczucie ładu i pewnej stabilizacji w istniejącym świecie. [...] Człowiek baroku znalazł się w sytuacji, w której nie tylko usunięto mu ziemię spod nóg, ale jednocześnie pozbawiono zdolności widzenia. Trudno się dziwić rozpaczliwym próbom szukania ratunku w religii i w sztuce.

W baroku następuje olbrzymi rozwój matematyki, a wraz z nią mechaniki. [...] Zwrot do bezpośredniego, eksperymentalnego badania rzeczywistości był warunkiem unowocześnienia nauki, z czego zadawano sobie sprawę, ostro rozprawiając się z przemożnymi autorytetami przeszłości, z których najpoważniejszy był autorytet Arystotelesa. [...] Matematyka wpłynęła zasadniczo na pojęcie przedmiotu badań naukowych – przedmiot ten przestał być jakością, **stał się ilością**, którą się mierzy, waży, liczy.

Drugą, obok matematyki, nauką, która w XVII w. odstąpiła nie przeczuwane dotychczas perspektywy, była mechanika, uważana niemal za królową nauk. Jej przyznawano niekiedy palmę pierwszeństwa odbierając ją filozofii, od mechaniki oczekiwano rozwiązania wciąż najbardziej palącego problemu – wyjaśnienia ruchu we wszechświecie. [...] Nadzieje, że mechanika stanie się nauką uniwersalną i stworzy system wyjaśniający nie tylko świat przyrody martwej, ale i żywej, były w baroku niezwykle silne. I znów odkrywanie praw rządzących ruchem we wszechświecie, w którym przydatność matematyki była bezsporna, należało do dziedziny rzeczywistości „myślanej”, niewyobrażalnej, choć dającej się sprawdzić przy pomocy obliczeń, a więc jakoś rzeczywistej, faktycznie istniejącej, rządzonej prawami dającymi się wykryć i skontrolować.

Podsumowując dotychczasowe rozważania należy stwierdzić, że zarówno nowe poglądy i krytyka poznania zmysłowego, jak i poznanie rozumowe, wsparte współczesną wiedzą matematyczną, w najogólniejszym sensie, nie sprzyjało tworzeniu **wyobrażalnej struktury wszechświata**. Wprost przeciwnie, było właściwie kwestionowaniem istnienia tych wszystkich form bytu, z którymi człowiek żył się od stuleci i uważał je za rzeczywiste³⁰.

Niedopowiedzenia pozostawione we wstępie uczona dobitnie uzupełniła w zakończeniu cytowanego studium. Jej stanowisko było jednoznaczne – wyróżniwszy trzy kluczowe jej zdaniem konwencje czy nurty barokowego piśmiennictwa (idyllę, tragizm, fantastykę), wskazywała ich wspólną kulturową motywację: kompensacyjną ucieczkę przed rozpaczą³¹ wywołaną rozpadem starego obrazu świata.

Człowiek baroku, spragniony szczęścia, stałości trwania, krzepiącego poczucia bezpieczeństwa, chciał choć w pewnej mierze uchronić się przed poczuciem totalnej klęski, uciec od niej, by móc mniej więcej normalnie żyć, nie zadręczając się uświadomioną sobie niepewnością istnienia. [...]

A zatem funkcje kompensacyjne były udziałem wszystkich trzech form ucieczki, ukazujących w sytuacjach lub postaciach symbolicznych wyjście z położenia bez wyjścia³².

³⁰ J. Sokołowska, *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, Warszawa 1978, s. 20–22.

³¹ Ibidem, s. 282.

³² Ibidem, s. 281–283.

Nacisk wywierany na „*universum* symboliczne”³³ tradycyjnej humanistycznej świadomości, po oświeceniowej pauzie – kiedy to udało się w znacznym stopniu przyswoić efekty siedemnastowiecznej rewolucji naukowej i zintegrować je na poziomie światopoglądowym – znów zaczął się wzmacniać w wieku XIX.

Jakie formy mogła przybierać reakcja obronna, widać na przykładzie lokalnym, którym jest akademicki konflikt, jaki wyłonił się na północno-wschodnich peryferiach łańcisko-europejskiej ekumeny (pozostających jednak wciąż w jej obrębie, przynajmniej jeśli idzie o elity). Chociaż reformy Komisji Edukacji Narodowej radykalnie unowocześniły kształcenie w zakresie matematyki i nauk empirycznych, dostosowując je do europejskich standardów, to wyraźnie utilitarystyczne nacechowanie programów edukacyjnych Komisji mogło budzić zastrzeżenia, uzasadnione zwłaszcza w odniesieniu do dydaktyki akademickiej. W środowisku wileńskim pierwszych lat XIX w. obiekcje te zaczęły rezonować z późnooświeceniowym neohellenizmem, którego wpływowym reprezentantem stał się w tym środowisku filolog klasyczny Gotfryd Ernest Groddeck, protegowany Czartoryskich, z ich też poręki zatrudniony w Uniwersytecie Wileńskim. „Groddek był przekonany, iż do tego, co wydała kultura starożytna, niewiele można dodać. Myślało tak zresztą wielu hellenistów”³⁴.

Taka postawa wiodła do nieuchronnej kolizji ze stanowiskiem Jana Śniadeckiego, który – będąc daleki od lekceważenia edukacji językowo-filologicznej – miał jasną świadomość anachronizmu starożytniczo-humanistycznej ideologii (wikłającej się teraz ponadto w polityczne filiacje z reakcyjnym konserwatyzmem). Postulat ograniczenia wyższej edukacji publicznej do nauki języków i literatury Śniadecki uznawał za niedorzeczny:

[...] bo się nie mogę przekonać, żeby było dobrze uczyć ludzi gadać, a nie myśleć i żeby kto mógł wynieść na gruntownego literata i dobrego pisarza bez rozległych wiadomości z innych nauk i umiejętności czerpanych, bez porządnie wyrobionej i umocowanej refleksji, osobliwie w wieku naszym, kiedy dobre pisanie i mówienie przestało polegać na frazach i figurach retorycznych³⁵.

Groddeck z kolei w swej korespondencji z Adamem Kazimierzem i Adamem Jerzym Czartoryskimi – z którymi łączyła go wieloletnia znajomość (w latach 1787–1793 i 1796–1804 pracował w Puławach jako opiekun księgozbioru i nauczyciel synów Adama Kazimierza) – nie szczędził uszczypliwości pod adresem Śniadeckiego:

³³ Termin socjologii wiedzy, powiązany z pojęciem uprawomocnienia, vide P. Berger, T. Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy*, tłum. J. Niżnik, Warszawa 2010, s. 136–188.

³⁴ K. Mężyński, *Gotfryd Ernest Groddeck, profesor Adama Mickiewicza. Próba rewizji*, Gdańsk 1974, s. 52.

³⁵ J. Śniadecki, List do Adama Jerzego Czartoryskiego z 15 grudnia 1807 r., Bibl. Jagiellońska, rkps 3157, s. 159, cyt. za: K. Mężyński, op. cit., s. 51.

Unser Rektor glaubt aber nur an die Mathematik als die alleinseligmachende Kirche. Mit allem anderen, meint er, wird's schon gehen [...]. Man glaubt hier, und der Rektor ist gänzlich dieser Meinung, dass die Mathematik den Mangel aller übrigen Kenntnisse vollkommen ersetzt. Es ist kaum begreiflich, wie ein Mann von Kopf und Geist, wie Śniadecki gewiss ist, so höchst einseitig und irrig urteilen kann³⁶.

W istocie spór nie dotyczył ani rzekomego uprzywilejowania matematyki, ani nawet nadmiernie praktycystycznej orientacji nauk matematyczno-przyrodniczych w Uniwersytecie Wileńskim; dotyczył kwestii bardziej zasadniczej:

[...] Grodskowi bynajmniej nie chodzi tu o zmianę charakteru nauczania matematyki. Nie widzi w niej w ogóle wartości. W jego pojęciu matematyka-arytmetyka służy tylko ludzkiej chciwości, *cura peculi*, którą pogardzał szlachetnie urodzony Ateńczyk, a którą powinien pogardzać również prawdziwy uczony, gdyż i jemu nie przystoi βαρναβοῖα [‘wyrobnictwo’ – D.S.]. Grodek nie myślał o zupełnym wyrugowaniu nauk ścisłych, lecz pozostawiał je plebsowi³⁷.

Pogląd ten – głoszony przez cenionego, bądź co bądź, filologa – budził konsternację wileńskich przyrodoznawców. Stanisław Jundziłł, wileński profesor botaniki i zoologii (były stypendysta KEN), w swych zapiskach zrećźnie obracał przeciw Grodeckowi humanistyczny postulat kultury osobistej, lecz relacjonując jego poglądy, bynajmniej nie przesadzał³⁸:

Profesor ten posiadał gruntowną znajomość nauki, którą miał wykładać; a zaszczepienie i upowszechnienie gustu literatury starożytnej i usposobienie licznych dla szkół nauczycielów są niezaprzeczonym gorliwością jego o pożytek uczniów dowodem. Te jednak główne dobrego profesora przymioty skażone były rażącymi przyzwarami, które go nieznośnym w Uniwersytecie czyniły.

Trudno sobie wystawić mniej usposobionego do towarzyskiego życia człowieka; trudniej jeszcze pojąć, jak przepędziwszy kilkanaście lat w domu Czartoryskich, w tej sławnej polu i cywilizacji szkole, nie pozbył się dziczy gminnego pierwiastkowego wychowania. Dumny i zarozumiały, sądził się wyższym nad wszystkich kolegów; krajowców mianowicie, bez względu na talenta i rzetelne w kraju i zawodzie naukowym zasługi, we wszelkich zdarzeniach wzgardliwym przenosił okiem. Napuszony znajomością starożytnych języków i literatury,

³⁶ G. E. Groddeck, List do Adama Kazimierza Czartoryskiego z 4 sierpnia 1807 r., cyt. za: A. Szantyr, *Działalność naukowa Godfryda Ernesta Grodka*, w: *Z dziejów filologii klasycznej w Wilnie. Studium zbiorowe*, Wilno 1937, s. 158–159. (Tłum.: „Nasz rektor wierzy jednak tylko w matematykę jako jedyny Kościół zapewniający zbawienie. Mówi, że reszta się ułoży. Uważa się tutaj, a Rektor jest tego samego zdania, że matematyka w zupełności zastępuje wszystkie inne nauki. Trudno pojąć, jak człowiek takiego umysłu i ducha, jak Śniadecki, może głosić sąd tak jednostronny i błędny”).

³⁷ K. Mężyński, op. cit., s. 50. Skądinąd Groddeckowi o tyle łatwiej przychodziło pogardzać *curam peculi*, że pobierał najwyższe w całym Uniwersytecie wynagrodzenie.

³⁸ „Badanie dziejów Uniwersytetu dowodnie nas przekonały, że stronniczość Jundziłła nigdy nie szła aż do przeinaczania faktów; te fakta, co on podaje, w zupełności potwierdzają źródła archiwalne; jest on ścisły i wiarygodny. Jedyne oświetlenie jakiegoś szeregu zjawisk lub osób zdarza mu się przejawiać [...]” (L. Janowski, *W promieniach Wilna i Krzemieńca*, Wilno 1923, s. 35).

te za jedyną naukę zasadę, jedyną potrzebę krajowi poczytywał i lubo nikt ani potrzeby, ani użyteczności ich nie zaprzeczał, ciągle jednak na mniemane ich lekceważenie narzekał. Nie mając najmniejszego dokładnych umiejętności wyobrażenia, wywołanemi je prawie ze szkół mieć życzył i to w Radzie, w szkole i w drukowanych rozprawach głośno utrzymywał. Nie pojmował nawet, jak celujący w wyższym rachunku geometrycznym, fizyce, chemii, historii naturalnej uczniowie naukowymi stopniami zaszczytzeni być mogą³⁹.

Kuriozalne efekty moralnej paniki, wywołanej akceleracją rozwoju nauk matematyczno-przyrodniczych oraz postęпами rewolucji przemysłowej i technicyzacją przestrzeni społecznej – polityczną ekspresją tych lęków był fantazmat pedagogiki hierarchiczno-stanowej⁴⁰ (kształcenia ściśle skorelowanego z klasowym pochodzeniem i statusem ucznia) – podmywały racjonalny fundament humanistycznej tradycji, która i tak, co tu kryć, nigdy egalitarna nie była; tym łatwiej więc w politycznych realiach lat dwudziestych XIX w. zaczęła współbrzmieć z ideologią Świętego Przymierza. Zresztą już wcześniej posłużyła targowiczynom za narzędzie walki z reformami KEN.

5.

Krytyka Diltheyowskiego personalizmu dokonała się w obrębie samej hermeneutyki.

Dla Diltheya pytanie o rozumienie związane było z zagadnieniem innej osoby. Możliwość osiągnięcia cudzej psychiki przez przeniesienie się do niej stale zajmowała wszystkie nauki o duchu, od psychologii do historii. [...] Warto tu przypomnieć, dlaczego Dilthey postępował w taki właśnie sposób. Postawił on zagadnienie nauk humanistycznych wychodząc od argumentacji Kantowskiej. Wiedza o rzeczach prowadzi do czegoś nieznanego, do rzeczy samej. Ale w przypadku życia psychicznego nie ma rzeczy samej w sobie. Czym jest inny, tym też jesteśmy my sami. Wiedza o życiu psychicznym ma więc niezaprzeczalną wyższość nad wiedzą o przyrodzie. Heidegger, który czytał Nietzschego, nie był już tak naiwny. Wiedział, że inny, tak samo jak ja sam, jest mi bardziej nieznanym, niż może być jakiegokolwiek zjawisko natury. [...] Jeśli jest jakaś dziedzina bytu, gdzie panuje nieautentyczność, to właśnie w relacjach między dowolną osobą a wszystkimi innymi osobami⁴¹.

Perspektywa, jaką zarysowują wewnątrzhermeneutyczne rozrachunki, pozostaje wszakże ograniczona i to podwójnie. Pierwsze ograniczenie wynika z właściwego tradycji hermeneutycznej antynaturalizmu; drugie – z czegoś, co można by nazwać samowystarczalnością filozoficznego dyskursu (sam Dilthey potrafił przyznać, że filozofia to „jeden z systemów kultury społeczeństwa ludzkiego”⁴²).

³⁹ S. Jundziłł, *Cudzoziemcy w Uniwersytecie (Urywek pamiętnika ks. Stanisława Jundziłła): Zbiór ulamkowych wiadomości [o osobach i zakładach naukowych w dawniejszym i obecnym (1829 r.) stanie Wileńskiego Uniwersytetu]*, w: L. Janowski, op. cit., s. 63–64.

⁴⁰ Vide K. Mężyński, op. cit., s. 47–48.

⁴¹ P. Ricoeur, op. cit., s. 209.

⁴² W. Dilthey, *O istocie filozofii*, s. 55.

Jeżeli kwestia rozwoju samoświadomości humanistycznych dyscyplin i jego metodologicznych konsekwencji ma być traktowana jako zagadnienie przynależne do badań nad historią **nauki**, trzeba tę perspektywę przekroczyć. Z tego punktu widzenia diagnoza, którą sformułowała Jadwiga Sokołowska w odniesieniu do kluczowych nurtów barokowej kultury literackiej, prezentuje się jako inicjatywa zmierzająca w takim właśnie kierunku. Skądinąd wyjście poza humanistyczny solipsyzm wydaje się najwłaściwszą odpowiedzią na antyhumanistyczne, antysocjologiczne i *de facto* antynaukowe tendencje, będące efektem ideologii współczesnego scjentyzmu, dla której koncept „fizyka miarą wszechrzeczy” wydaje się tak oczywisty, że nawet nie trzeba go otwarcie głosić. Dlatego też naiwnością jest mniemać, że „antypozytywistyczny przełom” raz na zawsze ustalił ramy humanistycznych dyskursów, ugruntował ich prawomocność i wyznaczył linię demarkacyjną.

Gdy do pozytywnego paradygmatu wiedzy zgłosiły akces nauki społeczne, rezygnując z bycia „naukami moralnymi”, tradycyjne domeny elitarnej kultury umysłowej – filologia i historia, w tym także rodząca się historia sztuki – znalazły się w martwym polu. Z całą więc ostrością wyłonił się przed nimi problem uprawomocnienia. Ale podczas gdy nauki społeczne nigdy nie obraziły się na przyrodoznawstwo, definiując się jako dyscypliny empiryczne, humanistyka wkroczyła na ścieżkę konfrontacji. Sam termin *Geisteswissenschaften* mógł zostać sformułowany tylko po niemiecku, bo tylko niemiecka myśl filozoficzna zapewniała wówczas pojęciową prawomocność terminu *Geist*. Dostłowny francuski odpowiednik **sciences d'Esprit* wyglądałby niepoważnie, zważywszy na konotacje rzeczownika *l'esprit*, którego dobrym odpowiednikiem był do początków XIX w. polski „dowcip”. Niemiecki tytuł dzieła Chateaubrianda *Der Geist des Christentums* odpowiadał oryginalnemu *Le Génie du Christianisme*. Po angielsku też byłoby ciężko: obok rodzimego anglosaskiego *ghost* (*hālige gāstas* ‘święte duchy’ poświęcone w staroangielskim poemacie *Sen o krzyżu*) funkcjonował zapożyczony *spirit* (jeszcze w siedemnastowiecznej Biblii Króla Jakuba *Holy Ghost* i *Holy Spirit* występują obocznie, ten drugi znacznie rzadziej). Lecz angielska poezja od dawna lubowała się w wywoływaniu właśnie zlatynizowanych duchów niższej konduity, także na scenach operowych (np. aria sopranowa „Ye Gentle Spirits of the Air, appear; / Prepare, and joyn your tender Voices here” z III aktu *The Fairy-Queen* Henry’ego Purcella). Niemieckiego „ducha” język polski przyswoił dość szybko, choć jeszcze u pierwszych odbiorców *Ody do młodości* zdanie „Wyjdzie z zamętu świat ducha”⁴³ („Geisterwelt” – zanotował Mickiewicz w autobiografii) budziło

⁴³ A. Mickiewicz, *Oda do młodości*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Wiersze*, cz. 1, red. K. Górski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972, w. 69, s. 93. Świadectwem niemieckiej (Schillerowskiej w tym przypadku) proweniencji pewnych rozwiązań zastosowanych w *Odzie do młodości* jest nawet grafia – w pierwszej wersji tekstu Mickiewicz posłużył się jeszcze złożeniami „świat-rzeczy” i „świat-ducha” (ibidem, w. 63, 69, s. 91).

mieszane uczucia: Franciszek Malewski perswadował autorowi, że „dotąd »duch« u nas nic nie ma platońskiego, owszem, zawsze jest upiorowaty”⁴⁴.

Jest więc dość znamienne, że gdy tylko „nauki o duchu” przekraczały granice Germanii, od razu przeistaczały się w stare, dobre *humaniora* – ‘nauki o rzeczach ludzkich’ (ang. *Humanities*, fr. *Sciences humaines*), ale teraz już wyposażone w odświeżoną tożsamość i świadome swej misji, wobec czego i Niemcy postanowili wyrównać do szeregu (*humanistische Studien*). Patrząc od strony czysto terminologicznej, trudno się powstrzymać od uwagi, że racjonalizację uduchowienia jako przedmiotu wiedzy osiągnięto tu niewygórowanym kosztem.

Wszystko staje się bardziej klarowne, gdy „ukryte intencje” tak zwanego przełomu antypozytywistycznego zrekonstruować następująco: Chodziło w nim nie tyle o uduchowanie przedmiotu, co o jego **dematerializację** – równoważną usunięciu go raz na zawsze z pola zainteresowania aroganckich „scjentyistów”, ewidentnie szukających zwady. W obrębie nauk humanistycznych wolno więc było i wolno nadal, w rozsądnych granicach, spierać się o to, czym one właściwie są, pod warunkiem zachowania konsensu w kwestii: czym na pewno **nie są, nie były** i do skończenia świata – **nie będą**. W efekcie współczesny socjolog nie może się obejść bez znajomości zaawansowanej statystyki matematycznej, współczesny psycholog bez znajomości fizjologii *etc.*, natomiast współczesny historyk literatury może bez trudu prosperować metodologicznie niby *homo bulla*, przy czym bywa to bańka z pancernego szkła.

Podjmując tezę Jadwigi Sokołowskiej o skutkach siedemnastowiecznej rewolucji naukowej dla ówczesnej kultury humanistycznej i traktując przedstawione przez uczoną wnioski jako narzędzie typologiczne, możemy te barokowe perturbacje ujrzyć jako początek procesu sfinalizowanego w drugiej połowie XIX w. Jeśli ujmiemy to *continnum* jako dwa powiązane zbiory danych, wówczas, po wprowadzeniu fragmentu pewnego tekstu poezji romantycznej (*Marii Antoniego Malczewskiego*⁴⁵) w charakterze ogniwa pośredniego, zyskujemy możliwość oddania historycznokulturowej motywacji „przełomu antypozytywistycznego” za pomocą amplifikacyjnej parafrazy, hiperbolizując temat do barokowego poziomu:

„Bo w mojej zwiędłej twarzy zamieszkała bladeść,
Bo w mej zdziczałej duszy wypleniono radość,
Bo wpływ mego Anioła grób w blasku zobaczy”.
„To czegoż chcesz, Diltheyu?” – „Uciec od Rozpaczy”.

Oczywiście, ten retorycznie przejaskrawiony obraz nie jest „prawdziwy” – w tym sensie, że taki wizerunek nie jest zgodny z wizerunkiem, jak by to można

⁴⁴ Cyt. za: W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, Wrocław 1962, s. 321.

⁴⁵ A. Malczewski, *Maria*, oprac. R. Przybylski, Wrocław–Kraków 1958, w. 671–674, s. 38.

nazwać, Diltheya filozofów, Diltheya od „logosu życia”, Diltheya efektywnie obchodzącego restrykcje Kantowskiego transcendentalizmu i rozpraszającego Heglowski fantazmat wiedzy absolutnej, Diltheya twórcy krytyki rozumu historycznego. Niemniej ta heurystyczna parafraza pozwala poprzez realną analogię uchwycić związek genetyczny – i w tym sensie jest nawet zgodna z Diltheyowską ideą rozumienia jako procesu.

„Literatura zwłaszcza – pisała Sokołowska – po raz pierwszy w sposób tak jednoznaczny została obarczona poważnym obowiązkiem dania odpowiedzi na podstawowe pytania dotyczące ludzkiej egzystencji. Dotychczas tej odpowiedzi oczekiwano od religii i filozofii”⁴⁶. W drugiej połowie XIX w., już po odkryciu elektromagnetyzmu, wachlarz środków kompensacyjnych z powodzeniem poszerzyła Diltheyowska hermeneutyka, jeśli nawet stało się to wbrew intencjom samego Diltheya.

*

Racjonalizująca intencja ustanowienia „nauk o duchu” jako niezależnego zespołu dyscyplin, zgłaszających już na wstępie dyplomatyczne *désintéressement* względem działań prowadzonych w domenie przyrodoznawstwa i rodzących się nauk społecznych – na mocy zasady: oni wszystko wiedzą, ale niczego nie rozumieją – została zrealizowana w trybie raczej symbolicznym niż pojęciowym; jej efekt nazbyt przypominał operację typu magicznego, wedle wzorca „Kłęto ducha – kłątwy słucha”⁴⁷. „Dramat – powiada Dilthey – powstaje dzięki specyficznemu powiązaniu materiału, motywów, fabuły, nastroju poetyckiego, środków artystycznego wyrazu. Każdy z tych momentów współdziała w strukturze dzieła, a działania te są powiązane ze sobą wewnętrznym prawem poezji”⁴⁸. Właściwa nauka o literaturze zaczęła się, gdy jej przedmiotem stało się właśnie to „wewnętrzne prawo poezji”, którym zaplanowana przez Diltheya humanistyka, powołana wszak do wyższych celów, w ogóle nie miała się zajmować.

Bibliografia

- Antologia liryki angielskiej*, oprac. J. Pietrkiewicz, Warszawa 1987.
 Berger, Peter, Luckmann, Thomas, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy*, tłum. J. Niżnik, Warszawa 2010.
 Billip, Witold, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, Wrocław 1962.

⁴⁶ J. Sokołowska, op. cit., s. 20.

⁴⁷ A. Mickiewicz, *Ucieczka*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Wiersze*, cz. 3, red. K. Górski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972, w. 37, s. 13.

⁴⁸ W. Dilthey, [Określenie „nauk o duchu”], s. 188.

- Brogowski, Leszek, *Świadomość i historia. Studium o filozofii Wilhelma Diltheya*, Gdańsk 2004.
- Dilthey, Wilhelm, *O istocie filozofii*, tłum. E. Paczkowska-Łagowska, Warszawa 1987.
- Dilthey, Wilhelm, *Pisma estetyczne*, tłum. K. Krzemieniowa, oprac. Z. Kuderowicz, Warszawa 1982.
- Janowski, Ludwik, *W promieniach Wilna i Krzemieńca*, Wilno 1923.
- Kuderowicz, Zbigniew, *Dilthey*, Warszawa 1987.
- Lorenc, Włodzimierz, *Filozofia życia Wilhelma Diltheya*, „Sztuka i Filozofia” 2005, t. 27.
- Malczewski, Antoni, *Maria*, oprac. R. Przybylski, Wrocław–Kraków 1958.
- Markowska, Martyna, *Interpretacja jako rozumienie w ujęciu Wilhelma Diltheya*, „Czasopismo Filozoficzne” 2007, nr 2.
- Mężyński, Kazimierz, *Gotfryd Ernest Groddeck, profesor Adama Mickiewicza. Próba rewizji*, Gdańsk 1974.
- Mickiewicz, Adam, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Wiersze*, cz. 1, red. K. Górski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972.
- Paczkowska-Łagowska, Ewa, *Logos życia. Filozofia hermeneutyczna w kręgu Wilhelma Diltheya*, Gdańsk 2000.
- Psillos, Stathis, *Scientific Realism. How science tracks truth*, London–New York 2005.
- Ricoeur, Paul, *Język, tekst, interpretacja. Pisma wybrane*, tłum. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989.
- Sarbiewski, Maciej Kazimierz, *Dii gentium. Bogowie pogan*, tłum. K. Stawecka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972.
- Seweryn, Dariusz, *Alegoria i problemy dyskursu symbolicznego*, Lublin 2017.
- Słowacki, Juliusz, *Beniowski*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 5, red. J. Kleiner, Wrocław 1954.
- Snow, Charles Percy, *Dwie kultury*, tłum. T. Baszniak, Warszawa 1999.
- Sokołowska, Jadwiga, *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, Warszawa 1978.
- Szantyr, Antoni, *Działalność naukowa Godfryda Ernesta Grodka*, w: *Z dziejów filologii klasycznej w Wilnie. Studium zbiorowe*, Wilno 1937.

DARIUSZ SEWERYN – prof. dr hab. Zatrudniony w Katedrze Literatury Oświecenia i Romantyzmu KUL. Autor książek *Alegoria i problemy dyskursu symbolicznego* (2017); *Innowacja i tradycja. Studia i szkice o poezji romantycznej* (2014); *Prehistoria – średniowiecze – romantyzm. W kręgu indoeuropejskich tematów mitologicznych: od Dumézila do Słowackiego* (2014); *Słowacki nie-mistyczny* (2001), „...Jak tam zaszedłeś...?”. *Mickiewicz w szkole klasycznej* (1997); *O wyobraźni lirycznej Adama Mickiewicza* (1996).

SŁOWACKA POSTPRZESZŁOŚĆ PO 1918 ROKU. KILKA UWAG WSTĘPNYCH*

The Slovak Post-Past After 1918. A Few Preliminary Remarks

MAGDALENA BYSTRZAK

Instytut Literatury Słowackiej Słowackiej Akademii Nauk / Ústav slovenskej literatúry SAV

E-mail: magdalena.bystrzak@savba.sk

<https://orcid.org/0000-0002-4485-1419>

Abstract

In the history of Slovak literature and culture 1918 is the time mark customarily defined by the establishment of the First Czechoslovak Republic. However, this political transformation does not directly translate to the shape and condition of the Slovak society as well as its culture. The Slovak culture of the interwar period bears the traces of the past which significantly affect the post-1918 reality. The above thesis developed is supported by social and cultural journalists in the 1930s, among them Michal Chorváth, Alexander Matuška, and Alžbeta Gwerková-Göllnerová. This article focuses on recapping their prognoses and also on the fact of how past is present in social and cultural reality of the Slovak interwar period.

Keywords: time mark, Slovakia, interwar period, Michal Chorváth, Alexander Matuška, Alžbeta Gwerková-Göllnerová

Streszczenie

Cezurę roku 1918 w historii słowackiej kultury i literatury zwyczajowo ustalają względy polityczno-historyczne, związane z powstaniem Pierwszej Republiki Czechosłowackiej. Zmiana polityczna nie przekłada się od razu na kondycję społeczeństwa i kultury – w słowackiej kulturze międzywojnia nadal istnieją ślady przeszłości, które znacząco wpływają na słowacką rzeczywistość po 1918 r. Powyższą tezę rozwija między innymi publicystyka społeczno-kulturalna

* Artykuł został przygotowany dzięki finansowemu wsparciu z grantu VEGA 2/0021/20: Národnoobrodenecké reprezentácie – mody realizácie, transgresie a tranzície. Kierownik projektu: Mgr. Ivana Taranenková, PhD.

Michala Chorvátha, Alexandra Matuški i Alžbety Gwercovej-Göllnerovej z lat trzydziestych XX w. Artykuł podsumowuje ich diagnozy i skupia się na obecności śladów przeszłości w rzeczywistości społeczno-kulturalnej słowackiego międzywojnia.

Słowa kluczowe: cezura, Słowacja, międzywojnie, Michal Chorváth, Alexander Matuška, Alžbeta Gwercová-Göllnerová

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX w. słowacki historyk Ľubomír Lipták sceptycznie odniósł się do narracji końca i równocześnie narracji początku, które towarzyszyły przejściu w „nową” epokę:

Z perspektywy historiografii wiek, a przy okazji milenium, stanowi konwencję, rodzaj ustępstwa, a tym samym wyraz silnej ludzkiej potrzeby systematyzacji i organizacji niekończącego się strumienia historii. Żadna szkoła historyczna nie analizuje takich procesów historycznych i sił, które bez zniekształcenia dałoby się wtłoczyć w granice stu lat – ani w kontekście rozwoju gospodarczego, ani historii idei, kultury czy instytucji politycznych. Nawet ci historycy, którzy wierzą w ingerencję istot wyższych w historię, odrzuciliby błuźnierczy pomysł, że demiurg kontroluje świat w systemie dziesiętnym¹.

Procesualny charakter doświadczenia historycznego, o którym Lipták pisze, nie oznacza, że zagadnienie cezur należy bezpowrotnie złożyć do lamusa. Cezury są nadal użyteczne, nie tylko dydaktycznie². Stają się przedmiotem sporów (nadal są punktem odniesienia), tracą formę sztywnych podziałów i nabierają treściowej elastyczności. Można je kwestionować, odrzucać ich interpretacyjną siłę, pisać i mówić o nich w poetyce negatywnej³.

W tekście podążę właśnie tym tropem – będę odwoływać się do diagnoz słowackiej rzeczywistości społeczno-kulturalnej po 1918 r., które nie traktowały wyżej wymienionej daty przełomu politycznego (data roczna powstania demokratycznej Pierwszej Republiki Czechosłowackiej) jako momentu głębokiej zmiany

¹ Ľ. Lipták, *Słowacy. Stulecie dłuższe niż sto lat*, tłum. M. Bystrzak, Kraków 2019, s. 94.

² Choć Anna Nasiłowska pisze, że „dyskusja nad cezurami [...] jest już w tej chwili mocno archaiczna” (eadem, *Historia literatury polskiej*, Warszawa 2019, s. 372), to nie sposób przeoczyć interpretacyjnej użyteczności cezur w tych nurtach tzw. nowej humanistyki, które operują przedrostkiem „post-”. Przykładowo: Hanna Gosk czas postzależności określa jako „czas mierzony przy użyciu zegara i kalendarza” (eadem, *Wychodzenie z cienia imperium. Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Kraków 2015, s. 33). Powyższe zestawienie jest jedynie ilustracją zróżnicowanych podejść do cezury jako kategorii porządkującej, a przy okazji wskazuje na interpretacyjną użyteczność cezur w tym typie refleksji literaturoznawczej, która bada uwikłanie tekstów literackich w rzeczywistość społeczno-kulturową. W rozważaniach Gosk cezura nie jest definitywnym zamknięciem, ale stanowi punkt orientacyjny na osi czasu, który ustanawia „post-” i określa obecność „przeszłości w teraźniejszości”.

³ Vide P. Czaplński, *Czczone albo o początkach II Rzeczypospolitej*, <http://czaskultury.pl/czytanki/czczone-i-zakryte-albo-o-początkach-ii-rzeczypospolitej/> (d.d. 19.03.2020).

społecznej i kulturowej. W 1918 r. na Słowacji doszło wprawdzie do przewrotu (zmieniły się grupy sprawujące władzę, zmienił się także ustrój polityczny), ale substancja społeczna modernizowała i demokratyzowała się powoli⁴. Alexander Matuška, Michal Chorváth i Alžbeta Gwerková-Göllnerová, którym poświęcę ten szkic, z pozycji tzw. postępowców, w różny sposób śledzili słowackie potyczki z nowoczesnością (sami na nie aktywnie reagując lub kształtując ich formy) i tropili ślady XIX w. w stuleciu następnym. Tekst będzie zatem przeglądowy – spróbuję opisać trzy odmienne podejścia do płynnej czasowości, a także trzy różne autorskie perspektywy wyróżniające się postawą progresywną, zaangażowaną we współczesność.

W swoich obserwacjach korzystam z publicystyki społeczno-kulturalnej z lat trzydziestych XX w., której autorzy komentowali atmosferę społeczną i kulturalną po 1918 r. przynajmniej z odstępem dekady. Odwołuję się także do kategorii postprzeszłości, definiowanej przez Ryszarda Nycza jako „przeszłość otwarta, czy raczej nieustannie domykana, dookreślana i reinterpretowana *ex post*, przez terażniejsze postęпки i działania”⁵. Pojęcie jest wobec tego znaczeniowo obszerne i obejmuje różnorodne formy istnienia przeszłości w terażniejszości. Interesuje mnie jednak otwartość postprzeszłości, zdolność pojęcia do nazwania płynności ludzkiego doświadczania czasu. Pomijam narracje literackie, choć to właśnie literatura mogłaby ciekawie przedstawić kondycję międzywojennej (czecho)słowackiej demokracji i ślady „przeszłości w terażniejszości” po 1918 r. Zasygnalizuję wobec tego pewną problematykę, której prześledzenie z powodzeniem mogłoby objąć najróżniejsze przestrzenie artykulacji doświadczenia historycznego Słowaków po 1918 r.

⁴ Osobne zagadnienie stanowi aktualny status 1918 r. w słowackiej pamięci zbiorowej, której palimpsestowy charakter nie ułatwia stworzenia spójnej narracji historycznej, także na temat cezur. Dąty dzienne – 28 października (powstanie Czechosłowacji, w Czechach święto państwowe) lub 30 października (podpisanie deklaracji martińskiej, która potwierdziła chęć Słowaków do utworzenia państwa z Czechami) – nie znajdują się na oficjalnej liście słowackich świąt państwowych. W 2018 r. Słowacy wyjątkowo (jednorazowo) uczcili stulecie powstania Czechosłowacji, 30 października właśnie. Pomijając kwestie podziałów wewnątrz słowackiego społeczeństwa, warto w tym kontekście przywołać czesko-słowackie asymetrie. Jak pisał Lipták: „jest tak samo ważny fakt, że choć wiele doświadczyliśmy jako wspólnota [Czesi i Słowacy – M.B.], doświadczenia przeżywaliśmy odrębnie; że mamy wiele wspólnych tradycji, ale o różnym podtekście, często nawet o innym znaczeniu” (L. Lipták, op. cit., s. 262).

⁵ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 273. Dalej: doświadczenie postprzeszłości – „to po prostu doświadczenie trzech sposobów obecności przeszłości w terażniejszości: terażniejszości nawiedzanej przez widma (czy upiory przeszłości); terażniejszości zaprzątniętej, a nawet zafascynowanej możliwością, koniecznością, niebezpieczeństwami retroaktywnego porządkowania przeszłości; terażniejszości, która we własnej przeszłości odnajduje swój fundament, stanowiący tyleż stabilne oparcie w żywiole przemijania, co podstawę sensownego działania”. Ibidem, s. 275.

Alžbeta Gwerková-Göllnerová: demokracja naskórkowa

Alžbeta Gwerková-Göllnerová (1905–1944) w latach trzydziestych i w pierwszej połowie lat czterdziestych XX w. angażowała się trojako – po stronie demokracji, po stronie feminizmu i po stronie antyfaszyzmu. Jej różnorodna aktywność nie była dotychczas przedmiotem wyczerpującego opracowania⁶, choć należała do wąskiego grona badaczy, którzy w okresie międzywojennym formowali kształt (czecho)słowackiej hungarystyki⁷. Środowiskowo przynależała w latach trzydziestych przede wszystkim do grupy intelektualistów skupionych wokół czasopisma „Prúdy”⁸ – była jej wobec tego bliska ta opcja ideowa, której przedstawiciele po 1918 r. mogli liczyć na rozmaite przywileje („Prúdy” orientowały się na czesko-słowacki dialog, większość autorów akceptowała lub choć tolerowała ideę czechosłowackiego narodu politycznego) i przeciwko której, co warto zaznaczyć na wstępie, ostro występował wspomniany już wcześniej Chorváth⁹. Myślenie utopijne było jej obce – do zmian dążyła drogą ewolucji i masarykowskiej drobnej pracy, zakładała, że ideał demokracji zmaterializuje się dzięki wychowaniu. Już w podtytule publikacji „Kobieta nowych czasów” (*Žena novej doby. Kniha pre výchovu demokratickej ženy/ Kniha pre národnú výchovu ženy*)¹⁰, którą opracowała wspólnie z Jarmilą Zikmundową, uznała „wychowanie” za środek dojścia do celu – przebudowy podstaw słowackiego społeczeństwa i jego przemiany w społeczność obywatelską, demokratyczną, egalitarną. W „Kobiecie nowych czasów”, wyjątkowym jak na owe czasy poradniku dla kobiet-demokratek, zamieściła kilka autorskich tekstów – słowo wstępne, a także rozdziały poświęcone roli kobiet w odnowie społeczeństwa i ówczesnego statusu kobiet w nauce.

⁶ Krótsze opracowania autorstwa Emila O. Bakoša skupiały się przede wszystkim na jej działalności badawczej – jako historyczki i historyczki literatury (najobszerniejsza praca, która liczy ponad 70 stron, nosi tytuł *Literárno-historické a kritické práce Dr. Alžbety Göllnerovej-Gwerkovej*, 2003). Data wydania publikacji może mylić – tekst powstał w latach sześćdziesiątych. Niedługo przed śmiercią autor postanowił wydać książkę własnym sumptem.

⁷ Była tłumaczką węgierskiej prozy i autorką licznych artykułów poświęconych literaturze węgierskiej, a także autorką obszernej monografii *József Eötvös. Štúdia literárne historická* (1937).

⁸ W latach 1932–1938 była członkinią redakcji czasopisma „Prúdy”.

⁹ Mam na myśli artykuł-manifest Michala Chorvátha *Otravená generácia* (Zniechęcone pokolenie) z 1932 r., w którym z pozycji młodego lewicowego inteligenta ostro krytykuje ówczesną grupę trzymającą władzę (czechosłowakistów). Vide M. Chorváth, *Otravená generácia*, w: idem, *Cestami literatúry. Články, kritiky, recenzie (1932–1944)*, Bratislava 1960, s. 19–29.

¹⁰ Ukazały się dwa wydania książki: pierwsze w roku 1938, drugie rok później z nieco zmodyfikowaną treścią. W roku 1939, po powstaniu Państwa Słowackiego (później Republiki Słowackiej) pod patronatem Hitlera, książka w swojej pierwotnej (prodemokratycznej) wersji była nie do przyjęcia (doszło wobec tego do modyfikacji, zmian dokonała osobiście Gwerková-Göllnerová). Reżim ludacki szybko jednak wstrzymał dystrybucję i skonfiskował cały nakład publikacji.

Jak pisał Emil Oliver Bakoš, Gwerková-Göllnerová „nie przyjęła żadnej jasno definiowanej teorii socjologicznej”¹¹. Przy okazji to właśnie śledzenie procesów społecznych oraz próba wyjaśniania mechanizmów, które nimi rządzą, są najbardziej uderzającym rysem jej rozważań, także naukowych (historycznych i literaturoznawczych). Teraźniejszość, do której odnosiła się krytycznie i którą opisywała jako „czasy przejściowe”, obciążał nie tylko bagaż głęboko zakorzenionych tradycji, ale również przeszłość jako źródło aktualnych deformacji tkanki społecznej (narodowej). Pisała o słabości kultury słowackiej, „kultury”, którą definiowała w sposób tradycyjny – jako przestrzeni kulturywacji, organicznego wzrostu, a także wartości, którą determinuje ciągłość. Bez ciągłości substancji społecznej nie istnieje, parafrazując Gwerkową-Göllnerową, kultura pełnowymiarowa i spójna. Trudno takiej oczekiwać po doświadczeniu madziaryzacji, która nie tylko spowodowała wynarodowienie, ale także utrwaliła podziały wewnątrz słowackiego społeczeństwa: „W czasach politycznej i kulturowej opresji liczne zdolne i wykształcone jednostki oddaliły się od narodu, zwłaszcza w ostatnim przedwojennym pokoleniu. Naród odczuwał ich brak”¹². Wybrakowana słowacka tkanka społeczna nie stanowiła odpowiedniego gruntu dla demokracji – deformowała jej kształt i hamowała jej rozwój.

Współistnienie „starego” z „nowym”, zwłaszcza kiedy „nowe” (demokracja) ma już dwudziestoletnią tradycję¹³, sygnalizuje trwałość schematów myślowych, które Gwerková-Göllnerová próbowała przeorganizować. „Konstytucja demokracji nie czyni, na obywatelach spoczywa obowiązek, by najlepiej i najpełniej wprowadzić demokrację w życie”¹⁴, pisała. Postawa aktywistyczna, a wobec tego nowoczesna, o ile nowoczesność możemy również rozumieć jako typ nastroju, „entuzjazmu, optymizmu, poczucia konieczności zaangażowania się we współczesność, bycia odpowiedzialnym wobec własnego czasu”¹⁵, szczególnie manifestowała się w „Kobiecie nowych czasów”. Autorka chciała poprzez tekst wpłynąć na rzeczywistość, performatywnie pobudzić do działania, aktywnie zerwać ze „starym”, wypełnić braki w substancji społecznej poprzez wychowanie i oświatę.

¹¹ E. O. Bakoš, *Literárno-historické a kritické práce Dr. Alžbety Göllnerovej-Gwerkovej*, Topoľčany 2003, s. 8.

¹² „Za politického i kultúrneho útisku sa mnoho schopných a vzdelených jedincov odnárodnilo najmä v poslednej generácii predvojnovjvej a tí chýbali v národe”. A. Göllnerová, *Úloha slovenskej ženy pri obrode spoločenskej*, w: *Žena novej doby*, red. A. Göllnerová, J. Zikmundová, Bratislava 1938, s. 41. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia tekstów źródłowych pochodzą od Autorki.

¹³ Tekst powstał w 1938 r.

¹⁴ „Ústava sama demokraciu nerobí, záleží na občanoch, aby ju čo najdokonalejšie a najdôslednejšie uviedli v život”. A. Göllnerová, *Úvodné slovo*, w: *ibidem*, s. 9.

¹⁵ A. Leśniak, *Nastrój nowoczesności. Doświadczenie filmu, nowe sposoby widzenia i optymizm w archiwum Pierre’a Francastela*, „Teksty Drugie” 2018, nr 6, s. 92.

W przeciwieństwie do Matuški, którego próba unowocześniania Słowacji odbywała się w poetyce negatywnej, Gwercová-Göllnerová wskazywała rozwiązania, kreśliła pozytywny projekt zmiany (demokrację opisywała jako projekt możliwy do zrealizowania, istotną rolę w jej budowaniu przypisywała kobietom, które „są twórczym elementem życia rodzinnego i społecznego”¹⁶). Postprzeszłość, rozumiana tutaj jako terażniejszość, która w przeszłości znajduje swoje źródła, umacniała brak fundamentów w tkance społecznej narodu, który z na wół feudalnych Węgier przedostał się do innej (demokratycznej) rzeczywistości, zakładającej konieczność obywatelskiej partycypacji¹⁷.

Alexander Matuška: krytyka słowackiego habitusu

Radykalna próba zerwania z przeszłością po 1918 r. i operowanie poetyką negatywną charakteryzowały środowisko słowackiej międzywojennej lewicy. Międzywojenni antytradycjoniści, niejednokrotnie „kalający własne gniazdo”¹⁸ – innymi słowy, środowisko zaangażowanych po stronie lewicy twórców, których celem była rewizja i modernizacja tradycjonalistycznego modelu kultury narodowej – siłą rzeczy komentowali kwestie tożsamościowe, na które po 1918 r. Słowacy reagowali niezwykle impulsywnie i nerwowo¹⁹. Oficjalna koncepcja narodu czechosłowackiego ujednociała dwa odrębne narody i dwie odrębne tradycje narodowej emancypacji (także językowej), szeroki odzew miały wówczas słowackie tendencje separatystyczne i pronarodowe. Słowacki lewicowy antytradycjonalizm pojawił się wraz ze wzmożoną falą słowackiego nacjonalizmu, którą dodatkowo podsyczał kryzys gospodarczy lat trzydziestych XX w. Konflikty między obrońcami tradycji a zwolennikami alternatywy miały równocześnie

¹⁶ A. Göllnerová, *Úloha slovenskej ženy...*, s. 44.

¹⁷ Światopogląd Gwercovej-Göllnerovej korespondował z poglądami sporej części ówczesnych czechosłowakistów (na przykład autorów skupionych wokół czasopisma „Prúdy”) – zmianę społeczną warunkowało pozbycie się dziedzictwa hungaryzmu, przede wszystkim niedemokratycznej feudalnej mentalności. Dziedzictwo madziaryzacji było wobec tego przedstawiane w poetyce negatywnej.

¹⁸ Posiłkuje się uwagami Karola Franczaka, który figurę „kalającego własne gniazdo” zastosował jako narzędzie interpretacji austriackiego dyskursu wiktymistycznego (Austria jako pierwsza ofiara Hitlera vs. pierwszy sojusznik III Rzeszy). Tak zwany *nestbeschmutzer* ma wymiar uniwersalny – jest postacią, która „oskarża własną kulturę”, często krytycznie rozprawia się z przeszłością, łamie porządek narzucony przez większość. Vide K. Franczak, *Kalający własne gniazdo. Artysty i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013.

¹⁹ Środowisko skupiało się na przestrzeni lat dwudziestych i trzydziestych XX w. przede wszystkim wokół redakcji czasopism „Svojet”, „Mladé Slovensko”, „DAV”, „Šíp”, „Nová Bratislava” i innych. Należeli do niego także słowaccy awangardowi twórcy publikujący na łamach czeskiej prasy liberalnej i lewicowej. Antytradycjonalizm i zerwanie z przeszłością było ważną linią światopoglądu słowackiej awangardy. Zjawisko warto wobec tego rozpatrywać intermedialnie – z tradycją zrywały lub ją znacznie modyfikowały nowatorska architektura (Friedrich Weinwurm), awangardowa fotografia (Irena Blühová), sztuki użytkowe (środowisko bratysławskiej Szkoły Rzemiosła Artystycznego – ŠUR) i inne.

konkretne parametry geograficzne – lewicowi antytradycjoniści początkowo organizowali się przede wszystkim w środowisku czeskim. I choć ich aktywność nie polegała na rozstaniu się ze słowackością, ale z jej rewizją, to fala ich krytyki płynęła początkowo z Pragi i miała kostium obcości. Moment radykalnego zerwania z przeszłością pojawił się w 1924 r. w programowych założeniach lewicowej grupy skupionej wokół awangardowego czasopisma „DAV”: „Przybывamy obciążeni świadomością, że starsze generacje skostniały w niewoli i w cieniu tradycji przodków”²⁰. W przeciwieństwie do awangardy czeskiej, na co zwrócił uwagę literaturoznawca Michal Habaj, Słowaków w mniejszym stopniu interesowała rewolucja w sztuce, a o wiele bardziej rewolucja w kulturze i wreszcie w społeczeństwie²¹.

Podobną antytradycjonalistyczną linię argumentacyjną stosował Matuška (1910–1975), który na łamach czeskiej i słowackiej (lewicowej) prasy w latach trzydziestych publikował liczne demaskatorskie pamflety na słowackość. Matuška przynależał do młodszej generacji postępowców, ale do tożsamej antytradycjonalistycznej formacji ideowej, która próbowała słowackiej kulturze nadać nowoczesną formę²². Słowackie społeczeństwo, w ujęciu Matuški, było przede wszystkim tradycyjnie klerykalne, podporządkowane wierze w dogmaty, ulegające konserwatywnym schematom i rytuałom. Cechowała je mentalność uległa wobec autorytetów, dbająca o zachowanie odgórnie ustalonych reguł i skłonna do uniformizacji. Matuška owe zarzuty dodatkowo precyzował, kiedy pisał:

Ci sami, którzy próbują jakoś usprawiedliwić fakt, że nie doszliśmy dalej, i powołują się wtedy na brak wolności politycznej, „apelują” o ciągły powrót do przeszłości, czyli do tego, co powstało podczas braku wolności właśnie. Słowacja, nie da się temu zaprzeczyć, w sensie ideologicznym karmi się niewolą po dziś dzień²³.

W kontekście doświadczenia postprzeszości w słowackiej kulturze po 1918 r. jeden wątek jest szczególnie wart przypomnienia. Mam na myśli podkreślanie długiego (także dyskursywnego) trwania modelu odrodzeniowego w słowackiej

²⁰ „Prichádzame zaťažení vedomím, že staršie generácie ustrnuli v zajatí a lieni starootcovských tradícií”. Vide „DAV” 1924, č. nr 1, stopka redakcyjna.

²¹ M. Habaj, *Lavá vpred. Prvý ročník revue DAV (1924–1925)*, „Slovenská literatúra” 2017, nr 4, s. 269–283.

²² Korzystam z uwag Andrzeja Mencwela, który pisał o formacji, jako o „wspólnocie etosu i postawy, a nie doktryny i dyscypliny” (A. Mencwel, *Etos lewicy*, Warszawa 2009).

²³ „Sami tí, ktorí ospravedľujú fakt, že sme nedošli ďalej, majú hlavným dôvodom politickú neslobodu; avšak práve oni »hlásajú« neustále návrat k minulosti, teda k tomu, čo bolo vytvorené za neslobody. A niet pochýb, že z neslobody žije Slovensko ideovo i dnes” (A. Matuška, *Ideológia J. M. Hurbana a jej vzťahy k slovenskej súčasnosti*, „Slovenská literatúra” 1980, nr 6, s. 58). „Karmienie się ideologią niewoli” było, według Matuški, typowe dla obozu tradycjonalistyczno-konserwatywnego, który programowo w swoich pamfletach atakował.

kulturze międzywojennej – obronnego, izolacjonistycznego modelu kultury, który kształtował się w okresie słowackiego odrodzenia narodowego w Królestwie Węgierskim, a zwłaszcza w Monarchii Austro-Węgierskiej. Ów model emancypacyjny, powstały w czasach formowania się Słowaków w nowoczesny naród i konserwowany w okresie dualizmu, opierał się na strachu przed obcym wpływem, podkreślał wartość etnocentrycznego wymiaru wspólnoty i wyznaczał symboliczne granice, z którymi konfrontowali się słowaccy modernizatorzy, także ci międzywojenni²⁴.

Kod odrodzeniowy, który *per negationem* tworzył pole argumentacji Matuški, wykorzystywał romantyczne imaginarium i opierał się między innymi na słowackocentrycznym pojęciu wspólnotowości, nierzadko zresztą antyczeskim. Przypomnę jedynie, że w 1932 r. na łamach czasopisma „Pero” słowacki „salonowy autonomista” Tido Jozef Gašpar opublikował apel do słowackich elit intelektualnych. Popularny w kręgach pronarodowych slogan, który wzbudził zresztą polemiczną reakcję Matuški, brzmiał: „Dajme sa do kopy!” (Trzymajmy się razem)²⁵. W ten sposób sformułowana deklaracja opierała się na etnocentrycznym (słowackocentrycznym) rozumieniu wspólnoty, scalonej nie światopoglądem i zbliżonymi wartościami ideowymi, ale przynależnością narodową (Gašpar pisał o wspólnym programie „słowackiego życia”, o ideowej homogeniczności, a także narodowej solidarności w obliczu zagrożenia praskim centralizmem). Jednocześnie antytradycjonalisci, a wraz z nimi Matuška, wprowadzili do słowackiej kultury międzywojnia tradycję radykalnego krytycyzmu, odrzucającego familiaryzm wewnątrz hermetycznego słowackiego środowiska. Slogan Gašpara miał w antytradycjonalistycznej optyce anachroniczny, przeszłościowy charakter. Nawiązywał do modelu izolacjonistycznego, odrodzeniowego, bazującego na lęku przed zanikiem wspólnoty, który choć miał uzasadnienie w czasach madziaryzacji, nie miał racji bytu – jak twierdził Matuška – w demokratycznych realiach Pierwszej Republiki Czechosłowackiej²⁶.

²⁴ Problematyka była wielokrotnie omawiana (Milan Hamada, Peter Zajac, Rudolf Chmel, Tibor Pichler i inni). Nowsze, syntetyczne ujęcie przedstawia publikacja I. Taranenkovej i M. Mikulovej *Konfigurácie slovenského realizmu. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu* (Brno 2016), zwłaszcza podrozdział *Národnoobrodenecké determinácie* (s. 38–45).

²⁵ T. J. Gašpar, *Dajme sa do kopy!*, „Pero” 1932, nr 2, s. 1–2. Matuška wdał się z Gašparem w polemikę. Vide A. Matuška, *Usmernenie v slovenskej literatúre*, w: idem, *Dielo I*, Bratislava 2010, s. 113–116.

²⁶ Model odrodzeniowy, z perspektywy międzywojennej publicystyki Matuški, spełniał wobec tego funkcję słowackiego habitusu. Na temat habitusu pisała w ten sposób Hanna Gosk: „habitus każdej wspólnoty dąży do zapewnienia sobie stałości, broni się przed zmianą, utrudnia docieranie informacji, które mogłyby go podważyć, a ułatwia dostrzeganie tych, które go potwierdzają i wzmacniają. Podsuwa matryce odpowiedzi na pytania z góry przystosowane do warunków identycznych z tymi, w których powstał” (H. Gosk, *Wychodzenie z cienia imperium. Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Kraków 2015, s. 21).

Michal Chorváth: niedokończony projekt

Formuła słowackości Matuški była antyklerykalna, postępową, ale także anty-odrodzeniową (o ile to właśnie odrodzenie narodowe na czele z romantyzmem wniosło podstawowy repertuar symboli i obrazów, a także matrycę zachowań, które Matuška próbował rewidować). Nieco inaczej ten sam problem rozwinął Chorváth (1910–1982) w eseju *Romantická tvár Slovenska (Romantyczne oblicze Słowacji, 1939)*. Jego tekst miał charakter wyjaśniający, a dyskusja, którą prowadził, opierała się na wzorze produktywnym²⁷, zwróconym przede wszystkim w stronę Czechów²⁸. Zwrócę uwagę na dwa pokrewne wątki jego eseju. Pierwszy z nich zbliża rozumowanie Chorvátha do wywodu Gwercovej-Göllnerovej i w tym sensie wzbogaca wcześniejsze obserwacje słowackiego doświadczenia postprzeszłości po 1918 r., drugi stanowi oryginalny wkład Chorvátha w opis tego doświadczenia i aktualizuje zupełnie nowe pole problemowe – funkcję romantycznej fikcji (a następnie deziluzji) w słowackiej rzeczywistości społeczno-kulturowej po 1918 r.

Tekst Chorvátha ma charakter syntetyczny i tematycznie przynależy do rozpraw z zakresu historii idei. Sytuuje się także po stronie prac, które poszukują prawidłowości w przeszłości, a których autor równocześnie zdaje sobie sprawę z niemożności odnalezienia punktów stałych w dynamicznej rzeczywistości. Słowacki romantyzm, jak twierdzi Chorváth, choć „w Słowacji całkowicie zwyciężył”, „panował aż do końca stulecia, a w pewnym sensie aż do dnia dzisiejszego”²⁹, jest autonomicznym fenomenem kulturowym, podlegającym na przestrzeni czasu ciągłym zmianom. Fundamentem romantyzmu jako postawy ideowej było przede wszystkim tworzenie narodowych i tożsamościowych fantazmatów, zwłaszcza wtedy, kiedy „element słowacki nie mógł znaleźć odpowiedniego miejsca dla siebie”³⁰ i był krępowany brakiem realizacji własnych (narodowych) aspiracji praktyce. Romantyczna fikcja w czasach madziaryzacji wypełniła narracyjną lukę w wybrakowanej rzeczywistości, innymi słowy, dopełniała rzeczywistość, która była niekompletna. Chorváth pisał:

Te idee, które szerzyły się wśród narodu słowackiego, czy raczej wśród jego wykształconej i uświadomionej warstwy, mają niewątpliwie rodowód romantyczny, ale jednocześnie charakter

²⁷ Wydaje się, że można tu wskazać swoiste odwrócenie: w przypadku Matuški możemy mówić o destrukcyjnym wzorze prowadzenia dyskusji, który wzbudzał liczne negatywne reakcje (przede wszystkim ze strony Słowaków, do których krytyk adresował swoje teksty).

²⁸ W analizach charakteru narodowego Czesi określali Słowaków mianem romantyków i przeciwstawiali słowacki romantyzm czeskiemu racjonalizmowi. Tekst Chorvátha był między innymi reakcją na powyższe rozróżnienie.

²⁹ M. Chorváth, *Romantické oblicze Słowacji*, w: *Kwestia słowacka XX wieku*, red. R. Chmel, tłum. Z. Jurczak-Trojan, Gliwice 2002, s. 225.

³⁰ Ibidem, s. 228.

konstruktywny, bo wspomagają stabilizację organizmu słowackiego, tworząc jakąś namiastkę wszystkiego, czego Słowaków pozbawiły okoliczności³¹.

Chorváth, podobnie jak Gwerková-Göllnerová, wskazuje na zdeformowany kształt słowackiej tkanki społecznej (spowodowany wynarodowieniem ziemianstwa i mieszczaństwa), odczuwalny także po 1918 r. Madziaronów³², którzy w okresie międzywojennym „wracają do narodu słowackiego”, ocenia jako grupę pozbawioną etosu, wykorzenioną, próżniaczą, zasymilowaną z Węgry jedynie częściowo, bez „specjalnej wartości”³³. Madziaroni wprowadzają ponadto deziluzję w szeregi słowackiej inteligencji narodowej i kwestionują jej romantyczne (narodotwórcze) aspiracje. Ideały słowackich romantyków – przedstawicieli warstw wykształconych – wielokrotnie są poddawane próbie, również wtedy, kiedy romantyczny sen o Słowiańszczyźnie i Słowacji w niej okazuje się niemożliwy do spełnienia.

W rzeczywistości, w której nie istnieje żaden punkt oparcia (gwarantujący spełnienie narodowych ambicji), pojawia się rozczarowanie. Odrutką na brak rzeczywistego spełnienia jest tworzenie alternatywnych, fikcyjnych narracji mogących wypełnić poczucie pustki. To właśnie postawa romantyczna w słowackich warunkach stanowi podbudowę słowackiej i równocześnie antyczeskiej „ideologii” (określenie Chorvátha), wypełniającej braki w nowej rzeczywistości czesko-słowackiego współżycia. „Połowiczność, chaos, dyletantyzm”, które „cechują słowacki romantyzm obecnie” i wynikają z „niepewności ducha”³⁴, są reakcją na niespełnione słowackie ambicje w Czechosłowacji. Projekt odrodzeniowy z perspektywy Chorvátha jest wobec tego nadal otwarty, niedokończony, wyznaczający rytm słowackiej rzeczywistości po 1918 r.³⁵

Zasygnalizowałam trzy sposoby myślenia o postprzeszłości w słowackiej międzywojennej rzeczywistości społeczno-kulturowej, charakteryzujące się odmienną strategią prowadzenia dialogu z czytelnikiem i opisywania jego funkcji w projektach modernizacyjnych, które Gwerková-Göllnerová, Matuška i Chorváth rozwijali w swoich tekstach. Określiłabym ją, w kolejności odpowiadającej strukturze tekstu, jako strategię wychowawczą, prowokatorską i dialogiczną. Trzy projekty modernizacyjne łączył jednak ważny splot, który, mam nadzieję, udało mi się przynajmniej wskazać – ich autorzy byli świadomi, że żyją w czasach nowych,

³¹ Ibidem.

³² Madziaron określa zasymilowanego z Węgry nie-Węgra (np. Słowaka).

³³ Ibidem, s. 228. Gwerková-Göllnerová pisze o rozpowszechnieniu się w kulturze słowackiej po 1918 r. dwóch „typów ludzkich”: parweniuszy i snobów.

³⁴ Ibidem, s. 242.

³⁵ P. Zajac, *Slovenské kargo*, Bratislava 2016, s. 91.

odrębnych, konfrontujących Słowaków z innymi wymaganiami – w nowoczesnej epoce ruchu „do przodu”, bez myślenia „do tyłu”. Próba uchwycenia słowackiego doświadczenia postprzeszłości po 1918 r. była – w przypadku tak Gwercovej-Göllnerovej, jak Matuški i Chorvátha – jednocześnie gestem wymierzonym przeciwko międzywojnemu konserwyzmowi i tradycjonalizmowi. W tym sensie zrywanie z echem XIX w. – postromantyzmem, a także dziedzictwem feudalnych Węgier – traktuję jako ważny punkt odniesienia dla międzywojennej postawy progresywnej, która przybierała zarówno lewicowe (Matuška, Chorváth), jak i czechosłowackistyczne (Gwercová-Göllnerová) formy.

Bibliografia

- Bakoš, Emil Oliver, *Literárno-historické a kritické práce Dr. Alžbety Göllnerovej-Gwercovej*, Topoľčany 2003.
- Chorváth, Michal, *Otravená generacia*, w: idem, *Cestami literatúry. Články, kritiky, recenzie (1932–1944)*, Bratislava 1960.
- Chorváth, Michal, *Romantyczne oblicze Słowacji*, w: *Kwestia słowacka XX wieku*, tłum. Z. Jurczak-Trojan, red. R. Chmel, Gliwice 2002.
- Franczak, Karol, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013.
- Gosk, Hanna, *Wychodzenie z cienia imperium. Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Kraków 2015.
- Habaj, Michal, *Lavá vpred. Prvý ročník revue DAV (1924–1925)*, „Slovenská literatúra” 2017, nr 4.
- Leśniak, Andrzej, *Nastrój nowoczesności. Doświadczenie filmu, nowe sposoby widzenia i optymizm w archiwum Pierre’a Francastela*, „Teksty Drugie” 2018, nr 6.
- Lipták, Lubomír, *Słowacy. Stulecie dłuższe niż sto lat*, tłum. M. Bystrzak, Kraków 2019.
- Matuška, Alexander, *Dielo I*, Bratislava 2010.
- Matuška, Alexander, *Ideológia J. M. Hurbana a jej vzťahy k slovenskej súčasnosti*, „Slovenská literatúra” 1980, nr 6.
- Mencwel, Andrzej, *Etos lewicy*, Warszawa 2009.
- Nasiłowska, Anna, *Historia literatury polskiej*, Warszawa 2019.
- Nycz, Ryszard, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Žena novej doby*, red. A. Göllnerová, J. Zikmundová, Bratislava 1938.

MAGDALENA BYSTRZAK – doktor nauk humanistycznych w zakresie literatury słowackiej, pracownik naukowy Instytutu Literatury Słowackiej Słowackiej Akademii Nauk. Absolwentka Uniwersytetu Karola w Pradze i Uniwersytetu Jagiellońskiego (studia słowacystyczne, specjalność literaturoznawcza). Zajmuje się międzywojennymi sporami o model kultury narodowej. Tłumaczka esejów

Rudolfa Chmela (*Kompleks słowacki*, tłum. wspólnie z Tomaszem Grabińskim, MCK, Kraków 2014) i Lubomíra Liptáka (*Słowacy. Stulecie dłuższe niż sto lat*, MCK, Kraków 2019). Wspólnie z Vladimírem Barboríkiem opracowała publikację *Slovenský intelektuál Alexander Matuška* (LIC, 2019), której autorem jest słowacki literaturoznawca Vladimír Petrík (1929–2017). Redaktorka (wspólnie z Radoslavem Passią i Ivaną Taranenkową) monografii zbiorowej *Kontakty literatúry* (VEDA, 2020).

ROK 1989 W LITERATURZE SŁOWACKIEJ – PROBLEMATYCZNA CEZURA

The Year 1989 in Slovak Literature – a Problematic Breakthrough Moment

RAFAŁ MAJEREK

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska

E-mail: rafal.majerek@uj.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0003-1333-3763>

Abstract

Unarguably the breakthrough nature of the revolutions of 1989 had their impact on the shape of the political system of the former Soviet bloc countries, including Slovakia. From the point of view of literature this breakthrough moment is not that obvious as from the 1990s there have been debates on various detailed aspects and contexts referring to this period of transformation.

The author of this article discusses factors such as pluralism of literary institutions, development of publishing market, the impact of market mechanisms on literary life, and reintegration of literary circulation that establish a condition of Slovak literature the country has never been in before. What changes after 1989 is the perception of the writer's role and thus a new dominant model of an unconstrained writer is being shaped. As to the fields of poetics and text structure, what is most difficult to identify is the unequivocally original solutions as immediately after 1989 no new movement or literary trend comes into being. Yet, the author makes a point that the very fact that the literary texts function in a completely new system of dependencies allows for regarding the year 1989 as a literary breakthrough. This approach, however, implies that the autonomous, formalistic and structuralist model of understanding the history of literature has to be abandoned.

Keywords: Velvet Revolution, Slovak literature, literary breakthrough of 1989, pluralism, individualism

Streszczenie

Przełomowy charakter wydarzeń roku 1989 dla kształtu systemu politycznego w krajach byłego bloku komunistycznego, w tym Słowacji, nie ulega wątpliwości. W dziedzinie literatury cezura ta nie jest tak oczywista, od lat dziewięćdziesiątych XX w. prowadzone są dyskusje poświęcone różnym szczegółowym aspektom i kontekstom okresu transformacji.

Autor artykułu omawia zjawiska, które potwierdzają nową sytuację literatury słowackiej: pluralizm instytucji literackich, rozwój rynku wydawniczego, wpływ mechanizmów rynkowych na życie literackie, reintegrację obiegów literackich. Po 1989 r. zmieniają się także wyobrażenia o roli pisarza, dominujący staje się model indywidualistyczny. W dziedzinie poetyki i struktury tekstów najtrudniej wskazać zdecydowanie nowe rozwiązania, bezpośrednio po 1989 r. nie pojawił się nowy prąd czy tendencja literacka. Autor podkreśla jednak, że sam fakt usytuowania i funkcjonowania tekstów literackich w zupełnie nowym systemie relacji pozwala na potraktowanie 1989 r. w kategoriach przełomu literackiego. Podejście takie wiąże się z rezygnacją z autonomicznego, formalistyczno-strukturalistycznego modelu rozumienia historii literatury.

Słowa kluczowe: aksamitna rewolucja, literatura słowacka, przełom literacki 1989, pluralizm, indywidualizm

Zagadnienie cezury roku 1989 od lat dziewięćdziesiątych XX w. stanowi jeden z ważnych tematów słowackich prac historyczno- i krytycznoliterackich. Podejmowane było w powstających w pierwszej dekadzie transformacji próbach wyznaczenia i opisu aktualnych tendencji rozwojowych poezji i prozy, w prowadzonych na łamach czasopism dyskusjach na temat najnowszych zjawisk, rozważano je także w kontekście formułowanych postulatów i oczekiwań, dotyczących roli społecznej pisarza w nowej sytuacji społeczno-politycznej i kulturowej. Dominującym tonem w pracach tego okresu był ton rozczarowania, zniecierpliwienia i pretensji. Pożądana była zmiana, najlepiej związana z nową generacją i znaczące zdynamiczowanie procesu literackiego, określona reakcja i odpowiedź na uzyskaną wolność. Tymczasem, zwłaszcza w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, pojawiało się wrażenie „bezruchu, wyczerpania, sterylności, rezygnacji”¹. Frustrację, którą część środowiska otwarcie wyrażała, uznać można za zrozumiałą, wydarzenia roku 1989 mogły bowiem uzasadniać wspomniane projekcje i nadzieje, wynikające, dodajmy, z pewnych, utrwalonych w poprzednim systemie sposobów myślenia o przełomach². Z upływem czasu rozważania o cezurze 1989 stały się częścią opracowań o charakterze syntetycznym i tekstów poświęconych możliwym konceptualizacjom historii literatury współczesnej. Jednym z podstawowych problemów było, zarówno w pracach pisanych z perspektywy lat dziewięćdziesiątych, jak i późniejszej, określenie relacji między przełomem politycznym a nowym kształtem literatury i życia literackiego.

¹ P. Matejovič, *Literatúra, „život” a vy... (Anketa)*, „Rak” 1999, nr 6, s. 47. Fragmenty tekstów słowackich, jeśli nie podano inaczej, w tłumaczeniu autora artykułu.

² Sytuacja słowacka pod tym względem jest podobna do polskiej, o której Julian Kornhauser pisze: „Bezpośrednio po 1989 roku powszechne stało się oczekiwanie na przełom w literaturze. Choć było to zrozumiałe, z historycznego punktu widzenia nie miało żadnego uzasadnienia. Czekanie na przełom było typowym myśleniem minionej epoki”. J. Kornhauser, *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*, Kraków 1995, s. 18.

W porządku politycznym kluczowe były wydarzenia aksamitnej rewolucji, której symbolem stała się zorganizowana 17 listopada przez środowiska studenckie manifestacja w Pradze, brutalnie rozpedzona przez tzw. siły porządkowe³. Kolejne protesty w miastach czeskich i słowackich oraz dynamiczne działania ruchów opozycyjnych, mimo podejmowanych przez komunistów prób utrzymania władzy, doprowadziły do upadku systemu i rozpoczęcia przemian ustrojowych. Z perspektywy literaturoznawczej natomiast sygnały nadchodzących przemian można wskazać wcześniej. Mam na myśli zarówno inicjatywy młodych twórców podejmowane w drugiej połowie lat osiemdziesiątych (m.in. powstałe w 1985 r. Koło Młodych Autorów, samizdatowe czasopismo „Fragment K”), jak i odważne głosy badaczy, którzy wskazywali konieczność zmiany sposobów myślenia o literaturze, krytycznie oceniali jego ideologiczne uwikłania oraz, odwołując się do wartości estetycznych i etycznych, oficjalnie formułowali pewne propozycje i postulaty.

Znaczącą rolę odegrały zwłaszcza, opublikowane kolejno w pierwszych dwóch numerach z 1989 r. pisma „Slovenské pohľady”, artykuły Milana Šútovca „Początek lat siedemdziesiątych jako problem historycznoliteracki” (*Začiatok sedemdesiatych rokov ako literárnohistorický problém*)⁴ oraz Evy Jenčíkovéj i Petra Zajaca „Sytuacja współczesnej literatury słowackiej” (*Situácia súčasnej slovenskej literatúry*)⁵. Żywo dyskutowane, stały się inspiracją do zorganizowania w Budmericach „okrągłego stołu”⁶, spotkania, które było „po długim okresie wymuszonej intelektualnej kwarantanny jednym z impulsów ożywienia zablokowanego przez całe dekady życia literackiego”⁷.

W wystąpieniach otwarcie krytykowano aktualną politykę kulturalną, domagano się powrotu autorów zakazanych, co więcej, jeden z nich, Milan Hamada wziął udział w obradach⁸. Wyzwanie, jakie stanęło przed literaturą, Šútovec opisywał w artykule dotyczącym przebiegu budmerickiej konferencji następująco:

Fundamenty aktualnych kryteriów aksjologicznych i norm estetycznych, podobnie jak organizacyjnych i innych struktur życia literackiego, powstały w pierwszej ćwierci lat 70. jako produkty przekonania i praktyk bezpośrednio lub pośrednio wyprowadzanych z wymogu jednoznacznego

³ Należy dodać, że dzień wcześniej, 16 listopada, na Uniwersytecie Komenskigo w Bratysławie rozpoczął się nielegalny strajk studencki, określany jako prolog do aksamitnej rewolucji. Vide Kolektív autorov, *Studentský prológ k Nežnej revolúcii*, Bratislava 2019.

⁴ M. Šútovec, *Začiatok sedemdesiatych rokov ako literárnohistorický problém*, „Slovenské pohľady” 1989, nr 1, s. 29–43.

⁵ E. Jenčíková, P. Zajac, *Situácia súčasnej slovenskej literatúry*, „Slovenské pohľady” 1989, nr 2, s. 45–71.

⁶ M. Šútovec, *Literatúra v diskusii*, w: idem, *Zo šedej zóny*, Bratislava 1999, s. 155.

⁷ P. Matejovič, *Viac odvahy k premýšľaniu*, „Rak” 1996, nr 6, s. 17.

⁸ Š. Drug, *Z literárnych sporov po novembri 1989*, w: idem, *Literatúra a politika po slovensky*, Bratislava 2003, s. 215.

politycznego zaangażowania literatury. [...] jeśli jednak literatura ma uzyskać nową dynamikę i jeśli ma w nowym dynamicznym ruchu urzeczywistnić zwrot w stronę człowieka, jego potrzeb, nadziei, konfliktów, pełni jego życia uczuciowego i intelektualnego, konieczne jest rozbicie ograniczającej obręczy tak zwanych zobowiązań społecznych sztuki słowa: ona ma przecież zobowiązania przede wszystkim wobec człowieka⁹.

Świadomość bliskości punktu zwrotnego, chęć odcięcia się od wyznaczanych przez praktyki normalizacyjne modeli i wskazanie potrzeby „radykalnej przebudowy systemu, której ważnym komponentem ma być otwarta, demokratyczna dyskusja”¹⁰ – te wątki powracać będą w pracach literaturoznawczych powstających tuż przed i po wydarzeniach z listopada 1989 r. Charakterystyczne w nich jest również przekonanie, że warunki wolności twórczej niejako automatycznie doprowadzą do znaczącego zdynamizowania, rozumianego w kategoriach teleologicznych, rozwoju literatury. Nadzieje te, jak wspominałem na początku, okazały się płonne, pierwsze lata transformacji nie przyniosły ani zdecydowanie nowych elementów w sferze tematycznej, ani istotnych przemian na płaszczyźnie poetyki i struktury tekstów¹¹. Wyznaczanie cezury w literaturze słowackiej w roku aksamitnej rewolucji, niewątpliwie kuszące i nawiązujące do tradycyjnych, choć krytykowanych w przypadku słowackim co najmniej od prac strukturalistycznych Mikuláša Bakoša¹², praktyk tworzenia podziałów periodyzacyjnych na podstawie wydarzeń pozaliterackich, jest więc w pewien sposób problematyczne. Rok 1989 będzie jednak zwykle eksponowany w artykułach, monografiach i syntezach historycznoliterackich, w ich tytułach lub sposobie porządkowania problematyki. Można odnieść w związku z tym wrażenie pewnej niekonsekwencji czy ambiwalencji. Odczucia takiego można uniknąć lub je znacząco złagodzić, gdy przełom rozpatrywać będziemy z uwzględnieniem jego różnych kontekstów i relacji między tymi kontekstami.

W opisie sytuacji literatury słowackiej omawianego okresu warto wykorzystać, jako ogólną ramę, formułowane w odniesieniu do literatury polskiej propozycje Przemysława Czaplińskiego. W pierwszych zdaniach monografii *Ślady przełomu* czytamy:

Jesteśmy świadkami i uczestnikami przełomu literackiego. Przełom nie jest jednak **zjawiskiem jednorodnym** [podkr. – P.C.]. Gdy nadchodzi, rozgrywa się przynajmniej w trzech sferach: poetyk, idei i instytucji. W pierwszej z nich przełom dokonuje się wtedy, gdy kryzys przeżywają jedne gatunki i konwencje, a funkcję nośnika treści istotnych przejmują inne,

⁹ M. Šútovec, op. cit., s. 156.

¹⁰ Ibidem, s. 158.

¹¹ V. Mikula, *Novodobá slovenská literatúra*, w: idem, *Čakanie na dejiny. State k slovenskej literárnej histórii*, Bratislava 2013, s. 35.

¹² M. Bakoš, *Problém vývinovej periodizácie slovenskej literatúry*, Trnava 1944.

gdy wyczerpują się formy dotąd akceptowane, a w ich miejsce pojawiają się nowe, wyraźnie odmienne od dotychczasowych, ucieleśnione w wybitnych dziełach. Sferę drugą, obszar idei, przełom zagarnia wtedy, gdy nowy mit sztuki usuwa idee dotychczasowe, gdy zmieniają się sposoby patrzenia na literaturę i sposoby użytkowania literatury, style spierania się o nią i postawy wobec niej. I wreszcie w sferze trzeciej, instytucjonalnej, przełom rozgrywa się wtedy, gdy zmieniają się zasady produkcji i rozpowszechniania literatury, relacje między pisarzem i mecenasem, między urzędem i wydawcą, szkołą i rynkiem, gdy pojawiają się nowe techniki promocji i zasady debiutu, kryteria sukcesu i obiegi czytelnicze¹³.

Biorąc pod uwagę specyfikę wymienionych sfer, oczywiste jest, że nowe zjawiska mogą się w nich pojawiać w różnym tempie i z różną intensywnością. Krytyczne i kwestionujące przełom głosił badaczy słowackich dotyczyły płaszczyzny estetyki i odwoływały się przede wszystkim do tych modeli rozumienia procesu literackiego, które eksponują autonomię literatury, a zmiany pozwalające mówić o nowym etapie rozwojowym utożsamiają z istotnym przekształceniem struktury literackiej. W odniesieniu do dwóch pozostałych sfer cezura roku 1989 trudno jest podważyć, gdyż zarówno ideowe postawy wobec literatury, jak i jej instytucjonalne funkcjonowanie uległy daleko idącym przekształceniom. Przełom najwyraźniej manifestował się w sposobach organizacji życia literackiego, funkcjonowaniu rynku wydawniczego, dostrzegalny był również w sposobach rozumienia funkcji literatury i jej związków z innymi dziedzinami życia społecznego.

Zmierzch centralnego zarządzania kulturą umożliwił powstanie zróżnicowanych ideowo i literacko organizacji pisarzy. Na fali sporów dotyczących koncepcji działania, zadań, struktury organizacyjnej, począwszy od nadzwyczajnego zjazdu Związku Pisarzy Słowackich w grudniu 1989 r., powstawały kolejno: Gmina Pisarzy Słowacji, Stowarzyszenie Pisarzy Słowackich, Klub Niezależnych Pisarzy oraz organizacje reprezentujące twórców węgierskich i ukraińskich; z powodów administracyjnych powołano także parasolową instytucję – Zrzeszenie Organizacji Pisarzy na Słowacji. Sytuację dyskusji i konfrontacji stanowisk uznać by można za produktywną i potwierdzającą zdecydowanie nową jakość życia literackiego, w przypadku słowackim doszło jednak do prób ideologicznego podporządkowania sfery kultury i literatury władzy państwowej, wyraźnie powtarzających schematy z okresu komunizmu. Działania rządu Vladimíra Mečiara w latach 1992–1998, pod hasłem obrony „narodowych priorytetów”, zmierzały do odnowienia centralizmu i ożywienia kultury monologu. Ograniczenie wolności słowa było w nowym ustroju, oczywiście, niemożliwe, więc zakładane cele rząd chciał osiągnąć narzędziami cenzury ekonomicznej. Próby wywierania przez polityków wpływu na kształt życia literackiego doprowadziły do wyraźnej polaryzacji

¹³ P. Czapliński, *Ślady przełomu. O polskiej prozie 1976–1996*, Kraków 1997, s. 5.

środowiska twórczego, widocznej nie tylko w sferze instytucji, ale także na rynku wydawnictw książkowych i czasopiśmienniczych. Odwołując się do teorii Pierre'a Bourdieu, można ją opisać jako konflikt biegunów heteronomicznego i autonomicznego w obrębie pola literackiego, podział między tą częścią produkcji literackiej, która jest zależna od sił zewnętrznych, konkretnie dyktatu politycznego, oraz tą, która reprezentuje zasady wolności artystycznej¹⁴. Szczegółowo problematyki ideologicznego rozłamu w życiu literackim nie będę omawiał¹⁵, dla prezentowanych rozważań najistotniejsze jest, że działania zmierzające do kontroli literatury, choć miały szereg negatywnych efektów, nie zakończyły się sukcesem. Warunki pluralizmu, stworzone dzięki zmianie systemowej, udało się utrzymać nawet w okresie meczaryzmu, co widoczne było w zróżnicowanej ofercie wydawniczej, powstających pismach, aktywności instytucji promujących literaturę.

Zależność produkcji literackiej od mechanizmów rynkowych, zorientowanie jej na zysk ekonomiczny to kolejny nowy element sytuacji po 1989 r. Nurt literatury komercyjnej, również sytuujący się na heteronomicznym biegunie pola literackiego, szybko stał się fenomenem tak silnie oddziałującym na kształt rynku książki, że niektórzy krytycy zaczęli w czarnych scenariuszach przewidywać zanik literatury „ambitnej” czy wręcz koniec kultury słowackiej¹⁶. Wyspecjalizowana gatunkowo, odpowiadająca na konkretne zapotrzebowanie czytelnicze produkcja (słowackie *steelovky*, czyli rodzime odpowiedniki romansów amerykańskiej pisarki Danielle Steel, kryminały, thrillery, utwory z kręgu fantasy itd.) była promowana za pomocą nowoczesnych technik marketingowych, w przemyślany sposób dystrybuowana i rzeczywiście, biorąc pod uwagę sprzedawane nakłady, zyskała niezwykłą popularność. Istotne jest, że również biegun autonomiczny poddawany był naciskom rynkowym. W jego przypadku jednak chodziło głównie o przetrwanie małych, niezależnych wydawców, a nie o gromadzenie kapitału ekonomicznego. Utrzymanie się na rynku wymagało oswojenia się z jego warunkami i przyjęcia określonych strategii promocji, budowania marki itd., choć główną stawką dla twórców tego nurtu pozostawał kapitał symboliczny. Sygnalizuję tutaj jedynie kwestie, które wymagałyby dokładniejszych badań; hasłowe przywołanie terminów z zakresu socjologii literatury jest celowe,

¹⁴ J. Šrank, *Situácia slovenskej literatúry na konci 20. a začiatku 21. storočia (K pluralizmu literárneho pol'a)*, w: *Tradycja i wyzwania. Metodologia badań slawistycznych XX i XXI wieku*, red. H. Mieczkowska, E. Solak, P. Fałowski, N. Palich, Kraków 2015, s. 372.

¹⁵ Dokładniejsze informacje na ten temat znaleźć można m.in. w artykułach: S. Chrobáková, *Literatúra v diskusii I*, „Slovenská literatúra” 1999, nr 1, s. 1–14; R. Majerek, *Przestrzenie pamięci – rewitalizacje mitu i próby reinterpretacji tradycji w dyskursie słowackim po 1989 roku*, w: *Kultury słowiańskie między postkomunizmem a postmodernizmem*, red. M. Dąbrowska-Partyka, Kraków 2009, s. 45–62.

¹⁶ D. Kršáková, *Situácia súčasnej slovenskej literatúry I*, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/17307/situacia-sucasnej-slovenskej-literatury-1-> (d.d. 15.03.2020).

jej koncepcje pozwoliłyby, w moim przekonaniu, uporządkować i opisać szereg problemów okresu przełomu¹⁷.

Kolejny wynikający ze zmiany systemu politycznego fakt, mianowicie zniesienie cenzury, rozpoczyna proces integracji obiegów literackich. Stopniowo czytelnikom udostępniano teksty, które wcześniej były zakazane i ukazywały się w wydawnictwach samizdatowych lub zagranicznych. Do życia literackiego powracają autorzy emigracyjni, niektórzy pisarze publikują utwory starsze, których w okresie komunizmu świadomie nie proponowali wydawnictwom, przewidując brak zgody na wydanie lub znaczące ingerencje w tekst. Początek tych działań, określanych jako wypełnianie „białych plam” w literaturze słowackiej¹⁸, oceniany był jako chaotyczny i fragmentaryczny, m.in. ze względu na znacznie opóźnione udostępnienie utworów najważniejszego słowackiego dysydenta z kręgów literackich, Dominika Tatarki, czy w niektórych wypadkach bezkrytyczne budowanie pozytywnej oceny tekstów jedynie na podstawie faktu ich funkcjonowania poza oficjalnym nurtem przed 1989 r.¹⁹ Proces integracyjny z czasem jednak przyniósł interesujące efekty, dając możliwości bardziej wszechstronnego i kompleksowego spojrzenia na dorobek drugiej połowy XX w.

Problemy związane ze sposobem rozumienia roli pisarza w nowej rzeczywistości, głośno wyrażane poczucie utraty społecznego autorytetu i prestiżu, reakcje niepewności i frustracji ukazują jeszcze jeden wymiar dokonującej się na początku transformacji zmiany. Sytuację kryzysu wyobrażeń o miejscu twórcy lapidarnie komentował Pavel Michalovič: „Pisarz, dzięki Bogu, przestał być sumieniem narodu, ale dzisiaj jakby zupełnie nie wiedział, kim/czym chciałby być”²⁰. Podobne wątpliwości wyrażali inni krytycy i twórcy, chociażby Martin Kasarda: „Wolność mediów pozbawiła literaturę piękną konieczności spowijania w obłoki metafor stwierdzenia, że nie da się tutaj żyć [...]. O czym jednak teraz pisać,

¹⁷ Pewne propozycje w tym zakresie sformułował Jaroslav Šrank w przywoływanym wcześniej artykule *Situácia slovenskej literatúry*, s. 369–376. Przydatność podejścia socjologicznego w badaniach przemian literatury w krajach postkomunistycznych po 1989 r. potwierdzają efekty projektu *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu*, zwłaszcza dwa z trzech opublikowanych w jego ramach tomów: G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka, J. Sowa, T. Warczok, *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*, Kraków 2014; *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Podręcznik*, red. G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński, Kraków 2015.

¹⁸ J. Hvišč, V. Marčok, M. Bátorová, V. Petřík, *Biele miesta v slovenskej literatúre*, Bratislava 1991.

¹⁹ Jak zauważa Štefan Drug: „Dla jednych wzorem stali się Tatarka i Mňačko, inni odkrywali katolicką modernę, po latach wyolbrzymiali znaczenie i wartość dzieł jej przedstawicieli, przy tym niektórzy w jej obrębie ahistorycznie umieszczali wszystkich autorów wyznania katolickiego. Emigracja niemal stała się znakiem jakości. Bez wątplenia chodziło o nieuniknioną chorobę okresu przejściowego, bowiem aktywności tego typu szybko zaprzestano i zaczęto proponować realniejsze spojrzenie na wartości i problemy”. Š. Drug, op. cit., s. 219.

²⁰ P. Michalovič, *Malá úvaha o literatúre, o dobe a všeličom inom*, „Romboid” 2000, nr 6, s. 4.

pisarze?”²¹. Zaangażowanie polityczne w latach rządów Mečiara, wynikające u niektórych z prostej kalkulacji i chęci przypodobania się władzy, u innych motywowane sprzeciwem wobec praktyk rządzących i obowiązkiem obrony wartości demokratycznych, było powtarzaniem schematów z poprzedniego ustroju, tylko tym razem w oficjalnym obiegu. Konkurencyjne propozycje się nie pojawiały, pomysły na inne niż polityczne uczestnictwo w życiu wspólnoty czy nowy mit pisarza nie zostały sformułowane. Popularne natomiast stały się gesty wycofania się i zgoda na pozycję literatury na peryferiach życia społecznego, jak dramatycznie ujmował to Kasarda: „już tylko we własnym lochu, czekając na ostatnie technienie”²². Sytuacji tej sprzyjała dominująca wśród pisarzy niechęć do wpisywania własnej twórczości w ramy jakiegokolwiek działalności kolektywnej, na przykład grupy literackiej, i podkreślany kult indywidualizmu. Pojawiły się próby wypełnienia ideologicznej próżni elementami filozofii i teorii ponowoczesnych²³, które, w połączeniu z postmodernistycznymi strategiami tekstowymi, pogłębiały dystans między twórcą i rzeczywistością; dotyczyło to, jak zauważa Ivana Taranenková, zwłaszcza debiutantów:

W przypadku autorów, którzy pojawili się w literaturze słowackiej na początku lat 90., rzuca się w oczy przede wszystkim ich osobność, preferowana ekskluzja, wręcz autyzm (charakterystyczne, że dominującym „bohaterem naszych czasów” na następne lata stał się outsider, a dominującym tematem samotność), deklarowana niechęć do jakichkolwiek znaków autentyczności w literaturze, podkreślanie zasady gry i sztuczności tekstu literackiego. Zamiast pozorów realnego świata w tekstach z lat 90. dominują mistyfikacja, ironia, parodia oraz eksperyment²⁴.

Ekspozowanie wybranych elementów kojarzonych z poetyką postmodernizmu wpływało również na relacje tekst–odbiorca, co podkreśla z kolei Marta Součková:

Odbiorcy współczesnej słowackiej literatury często nie zostaje nic innego, jak udawać, że bawi się **przypadkowymi konfiguracjami** [podkr. – M.S.] [...], że z chęcią błądzi w tekstowych labiryntach, że jest kolekcjonerem książkowych produktów i **widzem** [podkr. – M.S.] [...] tekstowych gier. Jeśli człowiek w przeszłości komunikował się, to po to, aby potwierdzić własną egzystencję, dzisiejszy, współcześnie piszący twórca znika, rozplywa się w tekście²⁵.

²¹ M. Kasarda, *Literatúra si našla svoje miesto, stačí napísať nekrológ*, „Romboid” 2000, nr 6, s. 8.

²² Ibidem, s. 10.

²³ T. Beasley-Murray, *Súčasná slovenská literatúra, diabolská zmluva s teóriou a genitalisti*, „Rak” 2000, nr 3, s. 11.

²⁴ I. Taranenková, *Premeny poetík? (Niekoľko poznámok k reflexii slovenskej literatúry po roku 1989)*, „Slovenská literatúra” 2009, nr 6, s. 76.

²⁵ M. Součková, *Różne formy podmiotu w literaturze słowackiej po 1989 roku*, tłum. M. Buczek, w: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 3: *Podmiotowość*, red. B. Czapik-Lityńska, Warszawa 2005, s. 92. Wyróżnione przez autorkę zwroty to nawiązanie do tytułów dwóch książek prozaika Tomáša Horvátha – „Kilka przypadkowych konfiguracji” (*Niekoľko náhlych konfigurácií*, 1997) i „Widz” (*Divák*, 2002); w cytacie pomijam zamieszczone w nawiasach dane bibliograficzne.

Nowe zjawiska w zakresie postaw twórców i rozumienia relacji literatury z kontekstem społecznym będą pojawiały się stopniowo, zwłaszcza w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych; ze znaczących przykładów wymienić można nurt feministyczny, związany z piśmem i wydawnictwem „Aspekt”, czy strategie budowania marki pisarza realizowane przez Michala Hvoreckiego.

Wyraźne wskazanie znaków przełomu na płaszczyźnie poetyki, zwłaszcza na początku okresu transformacji, jest znacznie trudniejsze niż ich identyfikacja w wyżej przedstawionych sferach. Badacze w tym zakresie wydają się zgodni, podkreślają raczej pewne kontinuum rozwojowe, odrzucając tym samym zasadność mówienia o przełomie²⁶. Niewątpliwie rok 1989 oznaczał definitywne odrzucenie metod realizmu socjalistycznego, pamiętać jednak należy, że kwestionowanie jego zasad wyraźnie dostrzegalne było w latach osiemdziesiątych. Zgodnie z propozycją Jenčíkovej i Zajaca kluczową rolę w tym procesie odegrała powieść „Rozum” (*Rozum*, 1982) Rudolfa Slobody, w której „prawdopodobnie po raz pierwszy przedstawiony został [...] brak autentyzmu życia ostatnich dekad, prowadzący do brutalizacji życia i upadku elementarnych zasad humanizmu w zasadniczych relacjach społecznych”²⁷. Istotne w tym kontekście były również teksty na przykład Dušana Mitany, Jána Johanidesa oraz publikowane w czasopiśmie w drugiej połowie lat osiemdziesiątych debiutanckie utwory, między innymi Petra Pišťanka. Za najważniejsze jednak uznawano relacje literatury lat dziewięćdziesiątych z procesami, które przebiegały w latach sześćdziesiątych, i właśnie w tym okresie sytuowano cezurę współczesnej literatury słowackiej. Zgodnie z propozycją Zajaca:

Pomiędzy latami sześćdziesiątymi a dziewięćdziesiątymi istnieje ścisły związek. Pod względem politycznym wcześniejszy okres był tylko próbą wewnętrznej przemiany systemu, ale pod względem literackim stanowił przełom i periodyzacyjny punkt graniczny okresu, który **wciąż jeszcze trwa** [podkr. – R.M.]. Lata dziewięćdziesiąte były natomiast przełomem politycznym, ale już nie literackim²⁸.

Autor, odwołując się do wprowadzonych do wiedzy o literaturze przez Oskára Čepana pojęć zaczerpniętych z geologii, pisze o trzech rodzajach ruchów charakteryzujących proces literacki: tektonicznych, przemieszczających i przełomowych, a następnie stwierdza, że w literaturze po 1989 r. mamy do czynienia z przemieszczaniem całych kompleksów warstw, które ma dwa aspekty: z jednej strony

²⁶ Vide m.in. V. Mikula, *Novodobá slovenská literatúra*; M. Součková, *P[r]ózy po roku 1989*, Bratislava 2009, s. 17–21; I. Hochel, *Vývinové kontexty a súvislosti*, w: I. Hochel, L. Čúzy, Z. Kákošová, *Slovenská literatúra po roku 1989*, Bratislava 2007, s. 12; D. Kršáková, op. cit.

²⁷ E. Jenčíková, P. Zajac, op. cit., s. 18.

²⁸ P. Zajac, *Literatúra slovácka na koncu XX wieku*, tłum. A. S. Jagodziński, „Literatura na Świecie” 2007, nr 7–8, s. 362.

podtrzymuje ciągłość, z drugiej z nią zrywa²⁹. Istotne w rozważaniach Zajaca jest stwierdzenie, że przemiany w latach dziewięćdziesiątych nie mają charakteru przełomowego, związanego z wymianą struktur, czy „kompleksów warstw”. Zgodzić się można, że w pierwszych latach transformacji tak zwana starsza średnia generacja, której debiuty przypadają właśnie na lata sześćdziesiąte (m.in. Pavel Vilikovský, Dušan Mitana, Ján Johanides, Rudolf Sloboda) w decydujący sposób wpływała na kształt literatury. Zauważyć jednak należy, że w twórczości debiutantów lat dziewięćdziesiątych dostrzec można pewne zmiany, choć często ograniczać się one będą do radykalizacji niektórych wcześniejszych strategii.

Rozbicie tradycyjnej struktury tekstu, fragmentaryczność, synkretyzm, ostentacyjna intertekstualność, antyreferencjalność, autotematyzm, wykorzystywanie konwencji literatury popularnej, ironii, parodii i pastiszu, strategia niezobowiązującej gry z czytelnikiem, czyli zjawiska, które możemy utożsamiać z literaturą postmodernistyczną, w pewnym zakresie obecne były od lat sześćdziesiątych. W utworach przedstawicieli młodego pokolenia zajęły jednak miejsce kluczowe, w pewien sposób zmieniając, moim zdaniem, kształt literatury. Z wymienionych strategii inaczej korzystali, ograniczając się zaledwie do kilku przykładów, Peter Pišťanek, Balla, Tomáš Horváth, Peter Macsovszky, Peter Šulej, niemniej dla wszystkich stanowiły one podstawowy punkt odniesienia. W sferze tematyckiej także można mówić o tendencji do radykalizacji sposobów podejmowania niektórych problemów, polegającej głównie na detabuizacji zagadnień dotyczących seksualności, przemocy, zła³⁰. Nową jakością literatury debiutantów, nawet jeśli nie polegała ona na zdecydowanym przebudowaniu struktury literackiej, potwierdzać mogą niektóre głosy krytyki i nie mam tutaj na myśli negatywnych ocen, ale ich sankcjonowanie określonym wyobrażeniem o granicach literatury, przekonaniem o stabilnym pojęciu literackości, które w konfrontacji z nowymi tekstami ukazywało swój anachronizm³¹. Opis zjawisk z zakresu prozy, określanych mianem „poetyki coolness”³², czy w poezji propozycji tzw. generacji tekst³³ wymagał przemyślenia perspektywy badawczej i stosowanego aparatu krytycznego. Wspominam jedynie wybrane tendencje, produkcja literacka lat dziewięćdziesiątych, choć wielu rozczarowywała, była zróżnicowana pod względem realizowanych poetyk i tematyzowanych zagadnień; pluralizm postaw twórczych,

²⁹ Ibidem, s. 363.

³⁰ M. Součková, *P[r]ózy po roku 1989*, s. 27.

³¹ Najciekawszym przykładem tego typu reakcji i pytań o granice literatury jest recepcja powieści Petra Pišťánka *Rivers of Babylon* (1991), dzisiaj uznawanej za jeden z najważniejszych tekstów lat dziewięćdziesiątych. Vide V. Barborík, *Slovenská kritika pláva vo vodách Babylonu*, w: *Fórum mladej literárnej kritiky*, red. A. Bžoch, M. Kasarda, Bratislava 1992, s. 22–29.

³² U. Rassloff, *Poetika coolness? Mladá slovenská próza po roku 1989*, „Rak” 1999, nr 5, s. 24–32.

³³ J. Šrank, *Poème fatal (Text generation. Zvodcovia zmyslu)*, „Romboid” 2000, nr 6, s. 19–30.

potwierdzający proces poszukiwania nowych środków ekspresji, stał się najwyraźniejszym znakiem sytuacji po 1989 r.

Pojęcie pluralizmu, pojawiające się w wielu pracach, nie było powszechnie akceptowane jako kategoria opisowa. Zdecydowanej krytyce poddane zostało przez Valéra Mikulę w komentarzu do fragmentów syntezy historii literatury słowackiej drugiej połowy XX w., przygotowanej pod kierunkiem Viliama Marčoka³⁴. Mikula zwraca uwagę na socjologiczno-polityczny charakter terminu pluralizm, odrzuca „ramy periodyzacyjne wyprowadzane z polityki, a nie literatury”³⁵, postuluje periodyzację opartą na kryteriach estetycznych. Podkreśla, odwołując się także do innych prac, że w odniesieniu do starszych epok zasady te zwykle bywają respektowane, natomiast w ujęciach historii literatury XX w. ich brakuje³⁶. Wyznaczanie cezury w 1989 r. uznaje za niesłuszne. Podobnie jak Zajac, zwraca uwagę na przełom we wcześniejszym okresie i proponuje: „Abyśmy lepiej zrozumieli wszystkie przemiany literatury słowackiej ostatnich sześciu dekad, być może należałoby spróbować potraktować jej cztery komunistyczne dziesięciolecia razem z dwoma postkomunistycznymi jako jedną **całość** [podkr. – V.M.]”³⁷.

Jak widać z przytoczonych opinii, kwestionowanie przełomu literackiego w 1989 r. w słowackich pracach literaturoznawczych odbywa się w horyzoncie tradycji formalistyczno-strukturalistycznej i jest w jej ramach uzasadnione. Problemem takiego podejścia jest to, że o ile sprawdzało się ono w modelowaniu procesu literackiego starszych epok (nieprzypadkowo Mikula podkreśla respektowanie kryteriów estetycznych w opisach rozwoju literatury do początku XX w.), o tyle jest trudne do konsekwentnej aplikacji do materiału literatury nowszej, w której brak jednej dominującej tendencji. W literaturze po 1989 r. obecne są rozmaite poetyki, rozwiązania formalne i propozycje tematyczne, jest ona zdecentralizowaną przestrzenią, a kategoria pluralizmu, choć nie jest kategorią stricte literaturoznawczą, wskazuje jej specyfikę. Dodać warto, że autonomiczny model rozumienia i uprawiania badań historycznoliterackich został we współczesnych teoriach zakwestionowany. Postuluje się odejście od prób tłumaczenia skomplikowanych sieci zjawisk ukrytym porządkiem strukturalnym na rzecz uwzględniania w pracach literaturoznawczych wielowymiarowych uwarunkowań kontekstowych³⁸.

³⁴ V. Marčok a kolektív, *Dejiny slovenskej literatúry III. Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia*, Bratislava 2004.

³⁵ V. Mikula, *Hodnoty a literárne dejiny. K situácii slovenskej literárnej historiografie*, w: idem, *Čakanie na dejiny*, s. 156.

³⁶ Idem, *Estetikum či politikum? Medzníky v slovenskej literatúre po roku 1945*, w: idem, *Čakanie na dejiny*, s. 164.

³⁷ Ibidem, s. 167.

³⁸ R. Nycz, *Możliwa historia literatury*, w: idem, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 163.

Można założyć, że w ramach opisu najnowszej literatury słowackiej, który bierze pod uwagę jej skomplikowane relacje z różnymi kontekstami: politycznym, ideologicznym, ekonomicznym, kulturowym, cywilizacyjnym, dostrzegalne będą zmiany, jakie w okresie transformacji przechodziła, oraz różnice w porównaniu z jej kształtem przed aksamitną rewolucją. W ramach takiej konceptualizacji zasadne, moim zdaniem, będzie wyznaczenie cezury w 1989 r. Jak bowiem trafnie zauważa Czaplński:

[...] zmiana ustrojowa, choć nie musi wywoływać zmiany poetyk, powoduje zmianę położenia i postrzegania literatury, zmianę jej usytuowania wobec rynku, polityki, pieniądza, źródeł społecznych wzorców osobowościowych, potrzeb i zamówień odbiorcy. W takiej sytuacji sztuka – choćby nie miała do zaproponowania niczego nowego – ulega zmianom, ponieważ znaczy co innego, jest inna, ponieważ znajduje się w nowym układzie. Przełom w literaturze nie musi być więc realny, ponieważ jest aż nadto realny wokół niej – w oczekiwaniach deklaracji światopoglądowych, nowych gustach i nowych kryteriach oceny, nowych kategoriach, które się do niej przykłada, nowych językach opisu, nowych sporach o jej obowiązki³⁹.

Przełom polityczny stworzył niezbędne warunki do wymienionych w cytowanym fragmencie zmian, a także umożliwił budowanie nowych form zaangażowania literatury, przejawiającego się w podważaniu dominujących narracji, nie tylko komunistycznej, ale również nacjocentrycznej czy patriarchalnej. Następujące przemiany nie miały charakteru rewolucyjnego, nie przystawały także do utrwalonej wizji przełomu i związanych z nim oczekiwań. W odczuwanym rozczarowaniu upatruję źródła sceptycyzmu w ocenie roku 1989 w słowackim literaturoznawstwie, który może osłabnąć wraz z wypracowaniem nowych kategorii rozumienia i opisu procesu literackiego.

Bibliografia

- Bakoš, Mikuláš, *Problém vývinovej periodizácie slovenskej literatúry*, Trnava 1944.
- Barborík, Vladimír, *Slovenská kritika pláva vo vodách Babylonu*, w: *Fórum mladej literárnej kritiky*, red. A. Bžoch, M. Kasarda, Bratislava 1992.
- Beasley-Murray, Tim, *Súčasná slovenská literatúra, diabolská zmluva s teóriou a genit-listi*, „Rak” 2000, nr 3.
- Chrobáková, Stanislava, *Literatúra v diskusii I*, „Slovenská literatúra” 1999, nr 1.
- Czaplński, Przemysław, *Ślady przełomu. O polskiej prozie 1976–1996*, Kraków 1997.
- Drug, Štefan, *Z literárnych sporov po novembri 1989*, w: idem, *Literatúra a politika po slovensky*, Bratislava 2003.
- Hochel, Igor, *Vývinové kontexty a súvislosti*, w: I. Hochel, L. Čúzy, Z. Kákošová, *Slovenská literatúra po roku 1989*, Bratislava 2007.

³⁹ P. Czaplński, op. cit., s. 166.

- Hvišč, Jozef, Marčok, Viliam, Bátorová, Mária, Petrik, Vladimír, *Biele miesta v slovenskej literatúre*, Bratislava 1991.
- Jankowicz, Grzegorz, Marecki, Piotr, Pałęcka, Alicja, Sowa, Jan, Warczok, Tomasz, *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*, Kraków 2014.
- Jenčíková, Eva, Zajac, Peter, *Situácia súčasnej slovenskej literatúry*, „Slovenské pohľady” 1989, nr 2.
- Kasarda, Martin, *Literatúra si našla svoje miesto, stačí napísať nekrológ*, „Romboid” 2000, nr 6.
- Kolektív autorov, *Študentský prolog k Nežnej revolúcii*, Bratislava 2019.
- Kornhauser, Julian, *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*, Kraków 1995.
- Kršáková, Dana, *Situácia súčasnej slovenskej literatúry 1*, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/17307/situacia-sucasnej-slovenskej-literatury-1-> (d.d. 15.03.2020).
- Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Podręcznik*, red. G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński, Kraków 2015.
- Majerek, Rafał, *Przestrzenie pamięci – rewitalizacje mitu i próby reinterpretacji tradycji w dyskursie słowackim po 1989 roku*, w: *Kultury słowiańskie między postkomunizmem a postmodernizmem*, red. M. Dąbrowska-Partyka, Kraków 2009.
- Marčok, Viliam a kolektív, *Dejiny slovenskej literatúry III. Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia*, Bratislava 2004.
- Matejovič, Pavel, *Literatúra, „život” a vy... (Anketa)*, „Rak” 1999, nr 6.
- Matejovič, Pavel, *Viac odvahy k premýšľaniu*, „Rak” 1996, nr 6.
- Michalovič, Pavel, *Malá úvaha o literatúre, o dobe a všeličom inom*, „Romboid” 2000, nr 6.
- Mikula, Valér, *Estetikum či politikum? Medzníky v slovenskej literatúre po roku 1945*, w: idem, *Čakanie na dejiny. State k slovenskej literárnej histórii*, Bratislava 2013.
- Mikula, Valér, *Hodnoty a literárne dejiny. K situácii slovenskej literárnej historiografie*, w: idem, *Čakanie na dejiny. State k slovenskej literárnej histórii*, Bratislava 2013.
- Mikula, Valér, *Novodobá slovenská literatúra*, w: idem, *Čakanie na dejiny. State k slovenskej literárnej histórii*, Bratislava 2013.
- Nycz, Ryszard, *Możliwa historia literatury*, w: idem, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Rassloff, Ute, *Poetika coolness? Mladá slovenská próza po roku 1989*, „Rak” 1999, nr 5.
- Součková, Marta, *P[r]ózy po roku 1989*, Bratislava 2009.
- Součková, Marta, *Różne formy podmiotu w literaturze słowackiej po 1989 roku*, tłum. M. Buczek, w: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 3: *Podmiotowość*, red. B. Czapik-Lityńska, Warszawa 2005.
- Šrank, Jaroslav, *Poème fatal (Text generation. Zvodcovia zmyslu)*, „Romboid” 2000, nr 6.
- Šrank, Jaroslav, *Situácia slovenskej literatúry na konci 20. a začiatku 21. storočia (K pluralizmu literárneho pol'a)*, w: *Tradycja i wyzwania. Metodologia badań slawistycznych XX i XXI wieku*, red. H. Mieczkowska, E. Solak, P. Fałowski, N. Palich, Kraków 2015.
- Šútovec, Milan, *Literatúra v diskusii*, w: idem, *Zo šedej zóny*, Bratislava 1999.

Šútovec, Milan, *Začiatok sedemdesiatych rokov ako literárnohistorický problém*, „Slovenské pohľady” 1989, nr 1.

Taranenková, Ivana, *Premeny poetík? (Niekoľko poznámok k reflexii slovenskej literatúry po roku 1989)*, „Slovenská literatúra” 2009, nr 6.

Zajac, Peter, *Literatura slovácka na koncu XX wieku*, tłum. A. S. Jagodziński, „Literatura na Świecie” 2007, nr 7–8.

RAFAŁ MAJEREK, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, zajmuje się problematyką najnowszej prozy słowackiej oraz zagadnieniami tożsamości narodowej i kulturowej Słowaków w perspektywie historycznej i współczesnej. Autor monografii *Pamięć – mit – tożsamość. Słowackie procesy autoidentyfikacyjne w okresie odrodzenia narodowego* (Kraków 2011) i licznych artykułów publikowanych w Polsce i na Słowacji, członek Komisji Kultury Słowian Polskiej Akademii Umiejętności.

II

Przełom – twórca – dzieło

CEZURA OCENZUROWANA. RAZ JESZCZE O *PANU TADEUSZU*

Time Marks Censored. Once Again on *Pan Tadeusz*

EWA KOSOWSKA
Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
E-mail: ewa.kosowska@us.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0003-4994-1517>

Abstract

The article proposes an analysis of various time marks, brought forth in Adam Mickiewicz's epic poem, which is based on presuppositions drawn on the author's self-developed concept of cultural anthropology of literature. The author recognises the epic poem as the evidence of coexistence between the written culture of noblemen and the residues of the oral one. What is more, she draws attention to fundamental differences in establishing time marks between cultural systems based mainly on collective memory and the ones based on historical knowledge. The author also highlights the importance of deliberate ignoring of breakthrough moments in the narration about the past just to sustain tradition and preserve the continuity of the previously dominant cultural system.

Keywords: cultural anthropology of literature, noblemen culture, time mark, collective memory

Streszczenie

Autorka proponuje analizę rozmaitych cezur przywoływanych w poemacie Adama Mickiewicza z uwzględnieniem założeń wypracowanej przez siebie koncepcji kulturowej antropologii literatury. Traktuje poemat jako świadectwo współistnienia szlacheckiej kultury cyrograficznej z residuami kultury oralnej i wskazuje, że istnieją różnice w zasadach stanowienia cezury między systemami kulturowymi fundowanymi w przewadze na pamięci społecznej a systemami opartymi głównie na wiedzy historycznej. Akcentuje znaczenie ostentacyjnego pomijania w narracjach o przeszłości momentów przełomowych w celu świadomego podtrzymywania tradycji i uzyskania efektu ciągłości trwania dominującego uprzednio systemu kulturowego.

Słowa kluczowe: kulturowa antropologia literatury, kultura szlachecka, cezura, pamięć społeczna

1. Cezura cezury nierówna

Podjmując refleksję nad problemem cezury w *Panu Tadeuszu*, przyjmuję w tym artykule perspektywę kulturowej antropologii literatury¹. Zamierzam pokazać, że przełomy w kulturze nie zawsze są oczywiste, że apoteozowanie lub przeciwnie – przemilczanie ważnych wydarzeń mających realny wpływ na życie społeczne należy do mechanizmów kulturowych stojących na straży tożsamości zbiorowej. Cezury jawne i ukryte wyznaczają rytm przemian w życiu społecznym i rzutują na trwałość danej formacji kulturowej.

W myśleniu potocznym cezura wiąże się z wyrazistą granicą czasową znaczącą istotnym wydarzeniem, wypada jednak pamiętać, że to, co jest wyjątkowo ważne w życiu pojedynczego człowieka, nie musi być znaczące dla całej społeczności. Z kolei momenty odbierane jako przełomowe przez całą zbiorowość nie zawsze przekładają się w sposób oczywisty na postrzeganie ciągłości i radykalnej zmiany w życiu społecznym – ani przez samych zainteresowanych, ani przez profesjonalnych autorów narracji historycznych czy literackich, spoglądających na opisywane procesy z dłuższej perspektywy czasowej. Ponadto w społecznościach zdominowanych przez werbomotoryczny tryb życia, pamięć zbiorową oraz noetykę oralną² wszelkie przełomy pełnią ważną funkcję mnemoniczną i podtrzymują tożsamość zbiorową, podczas gdy w społecznościach w przewadze cyrograficznych i typograficznych tę tożsamość budują dzieła literatów i historyków, którzy nierzadko status cezury przydają wydarzeniom niemal niedostrzegalnym w toku codziennego życia.

¹ Badania antropologiczno-literackie rozpoczęto w Polsce na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, cf. H. Markiewicz, *O antropologii literackiej – z umiarem*, „Ruch Literacki” 2008, nr 2. Dzisiaj na antropologię literatury składają się rozmaite koncepcje, a zasadnicze różnice między nimi są pokłosiem przyjmowanego przez badaczy punktu wyjścia. Czym innym zatem jest antropologia literatury / antropologia literacka wywodzona z teorii, socjologii albo filozofii literatury, respektująca podstawowe dla literaturoznawstwa przesłanki metodologiczne, a czym innym kulturowa antropologia literatury zakorzeniona w etnologii i antropologii kulturowej, traktująca dzieło literackie jako potencjalne, dodatkowe, a często jedyne źródło wiedzy na temat realiów kultury konkretnej społeczności. Przy tym perspektywa jest inna niż w badaniach historyków (w tym historyków kultury materialnej). Koncepcję kulturowej antropologii literatury zaproponowałam w książce *Postać literacka jako tekst kultury. Próba rekonstrukcji antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu” Henryka Sienkiewicza*, Katowice 1990. Cf. E. Kosowska, *Negocjacje i kompromisy. Antropologia polskości Henryka Sienkiewicza*, Katowice 2002; eadem, *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Katowice 2003; *Antropologia kultury – antropologia literatury*, red. E. Kosowska, E. Jaworski, Katowice 2005; *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, red. E. Kosowska, A. Gomółka, E. Jaworski, Katowice 2007; E. Kosowska, *Antropologia literatury – moda czy metoda?*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 4, s. 3–20.

² W. J. Ong, SJ, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992, s. 87–112.

2. Cezury historyczne, cezury pamięci

Dzisiaj lepiej zdajemy sobie sprawę z tego, że każdy zapis tekstu pierwotnie oralnego wiąże się ze specyficznym zniekształceniem, zmienia przekaz, eliminując jego pozawerbalne elementy. W przypadku kultury szlacheckiej, w której codzienne życie zdominowane było przez oralność, ale której przedstawiciele jednocześnie potrafili korzystać i z pisma, i z druku, przekaz oralny bywał świadomie modyfikowany w kierunku zgodności z zasadami poetyki i retoryki. Świadczą o tym z jednej strony zapisy mów wygłaszanych przy rozmaitych okazjach, z drugiej – autorskie próby przedstawiania codziennego życia w formie literackiej. Niekiedy jednak próby zastąpienia przekazu ustnego pisemnym były odbierane jako niefortunne lub wręcz naganne i nieprzyzwoite. Działo się tak wtedy, gdy świadectwo pisane było obdarzane większym zaufaniem i respektem niż *verbum nobile*.

Publikując *Pana Tadeusza* w roku 1834, poeta, trzydziestosześcioletni wówczas, z rozrzewnieniem wspominał „kraj lat dziecinnych”, w którym nic nie było proste ani oczywiste, ale za to wszystko bliskie i zrozumiałe³. Świat szlachecki rekonstruowany w eposie i przedstawiany – mówiąc językiem Edwarda T. Halla – jako „kultura wysokiego kontekstu”⁴, w czasie, jaki upłynął między opisywanymi wydarzeniami a publikacją utworu, nie tyle chwiał się w posiadach, co wyraźnie chylił ku upadkowi. Był to świat, w którym wiedza o przeszłości stanowiła element szlacheckiej racji stanu. Znajomość genealogii, historii domowej i ustnie przekazywanych informacji na temat politycznej przeszłości kraju wyróżniały szlachtę spośród innych stanów. Bohaterowie poematu nie stronią od demonstrowania wiedzy o minionych czasach. *Pan Tadeusz* obfituje w przejrzyste aluzje do wielu wydarzeń, ale przede wszystkim okresów historycznych (i mitycznych: „od króla Lecha, / Żaden za zającami nie jeździł Hreczecha”⁵ (ks. I, w. 817–818). Bezpośrednio wymieniane są w poemacie tylko trzy daty, stąd każda z nich pełni funkcję cezury historycznej. Są to dzień Trzeciego Maja [1791] (ks. XI, w. 687–690), rok 1794 (powstanie kościuszkowskie – ks. VI, w. 423) oraz umieszczony w tytule księgi jedenastej rok 1812. Jednak poemat obfituje też w liczne odniesienia do ważnych, a zarazem nieodległych wydarzeń, które czytelnik na równi z bohaterami może lokować w czasie. W zdominowanym przez kulturę oralną świecie przedstawionym występują one w roli cezury,

³ W *Panu Tadeuszu*, narodowej eposie, czas jest i historyczny, i mityczny, symboliczny. Z punktu widzenia kulturowej antropologii literatury czas w *Panu Tadeuszu*, także konkretyzowany historycznymi datami, wydarzeniami, nazwami, jest świadectwem (ślądem) wyobrażeń temporalnych charakterystycznych dla kultury szlacheckiej.

⁴ E. T. Hall, *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, Warszawa 1984, s. 146–158.

⁵ Wszystkie cytaty podaję za: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.

pozwalają chronologicznie porządkować fakty, a ich uczestnicy są jednocześnie strażnikami społecznej pamięci.

Najodległejsze odniesienia dotyczą czasów panowania pierwszych Piastów (w Epilogu jest wzmianka o „dawnej Chrobrego granicy”, E., w. 53), Jagiełły i Jagiellonów; bohaterowie wspominają małżeństwo Jagiełły z Jadwigą (ks. XI, w. 321), bitwę pod Grunwaldem (ks. VII, w. 265a–265b), panowanie Zygmunta Augusta, ostatniego króla, „co nosił kołpak Witoldowy” (ks. IV, w. 20). Przy okazji pojawia się informacja, że przed czterystoma laty na Litwę z Mazowsza przybyli Dobrzyńscy (ks. VI, w. 399–401) i że w tym czasie zamek przypadł Horeszkom (ks. V, w. 815). Leżąca w bramie zamku „żelazna kula działowa” jest pozostałością po najeździe szwedzkim (ks. IV, w. 450–451). Kilkakrotnie w poemacie wspomniane są czasy Sobieskiego. Najobszerniej opowiada o tym Wojski: „Pamiętam, choć nie miałem wówczas lat dziesięciu, / Kiedy widziałem w domu naszym nieboszczyka / Sapiechę, pancernego znaku porucznika, / Co potem był nadwornym marszałkiem królewskim, / Na koniec umarł wielkim kanclerzem litewskim, / Miawszy lat sto i dziesięć. Ten, za króla Jana / Trzeciego, był pod Wiedniem w chorągwi hetmana / Jabłonowskiego” (ks. VIII, w. 165–175). Dowiadujemy się także, że „[...] gdy król Jan Trzeci / Obwołał pospolite ruszenie przez wici, / Chorąży województwa z samego Dobrzyna / Przywiódł mu sześćset zbrojnej szlachty” (ks. VI, w. 380–384).

Za kolejny okres ważny dla bohaterów poematu należy uznać czasy staniśławowskie. Mickiewicz wymienia konfederację barską (1768–1772), w której uczestniczył Maciej Dobrzyński: „Siedemdziesiąt dwa lat liczył Maciej, starzec dziarski / Niskiego wzrostu, dawny konfederat barski” (ks. VI, w. 497–498), który „Z konfederata stał się stronnikiem królewskim, / I trzymał z Tyzenhauzem, podskarbin litewskim” (ks. VI, w. 503–504). Pojawia się też wzmianka, że absolwentem Szkoły Kadetów (działającej w latach 1765–1794)⁶ był generał [Karol] Kniaziewicz (ks. XII, w. 312–319), a Podkomorzy demonstruje złotą tabakierę z portretem króla Stanisława (ks. VIII, w. 135–136).

Aluzyje do ważnych, a niekiedy przełomowych społecznie wydarzeń, które bez trudu rozpoznają nie tylko słuchacze koncertu Jankiela, ale i niektórzy czytelnicy poematu, wynikają z konwencji przekazu oralnego; nieliczne daty roczne i dzienne wskazują już na związek z kulturą pisma. Moment opublikowania drukiem dzieła literackiego, którego tematem jest zmierzch formacji kulturowej silnie wspartej na oralności, z perspektywy czasu wydaje się cezurą znaczącą.

⁶ E. Kosowska, E. Jaworski, „Święta miłości kochanej Ojczyzny...”. *Honor i wstyd w polskiej myśli edukacyjnej*, w: *Wstyd w kulturze. Kolokwia polsko-białoruskie (2)*, red. E. Kosowska, G. Kurylenka, A. Gomółka, Katowice 2008, s. 131–146.

3. Cezury prywatne

Liczne cezury w życiu prywatnym bohaterów poematu mogłyby stanowić przedmiot odrębnych rozważań. Tytułem przykładu warto może wspomnieć, że utwór rozpoczyna ważny moment w życiu Tadeusza Soplicy – ukończenie szkół, powrót do domu i pierwsze próby zmierzenia się z prawami i obowiązkami dorosłego mężczyzny. Ta zmiana implikuje kolejne inicjacje: przygodę z Telimeną, miłość do Zosi, wstąpienie do wojska, zaręczyny, wreszcie pomysł uwłaszczenia chłopów, oznaczający zgodę na nowe warunki życia. Każde z tych wydarzeń jest jakąś cezurą, świadczącą o respektowaniu kulturowych konwencji lub o podjęciu brzemiennej w skutki decyzji.

Z kolei droga życiowa Maćka Dobrzyńskiego, cieszącego się największym autorytetem w zaścianku, jest od młodości pełna zakrętów: „Matyjasz Dobrzyński, który stał na czele / Całej rodziny, zwan był *Kurkiem na kościele*” (ks. VI, w. 421–422), ponieważ „jak kurek za wiatrem chorągiewkę zwracał” (ks. VI, w. 509). Konfederat barski, potem stronnik królewski, który po powstaniu kościuszkowskim „z siedemset dziewięć-dziesiąt czwartym rokiem / Odmieniwszy przydomek, ochrzcił się *Zabokiem*” (ks. VI, w. 423–424), wyraźnie wiązał osobiste cezury życiowe z dziejami kraju. „I że nigdy z moskiewską partyją nie trzymał; / Na sam widok Moskala pienieł się i zżymał. / By nie spotkać Moskala, po kraju zaborze / Siedział w domu jak niedźwiedź, gdy ssie łapę w borze” (ks. VI, w. 518–521).

Inaczej postępował Jacek Soplica: jego tragiczne dzieje znaczone są zmianą tożsamości wymuszoną zabójstwem Stolnika. To wydarzenie stało się cezurą, która zapoczątkowała przemianę zapalczego i dumnego szlachcica w Robaka, zakonnika-kwestarza, oddanego sprawie przywrócenia niepodległości. Kolejną jest spowiedź nawróconego grzesznika. Pośmiertną rehabilitację Jacka przypieczętowuje nadanie mu krzyża Legii Honorowej; na rewersie tego odznaczenia figuruje napis: *Honore et patrie*, który w kontekście burzliwych losów Jacka nabiera dodatkowych znaczeń jako symbol zwieńczenia długiego procesu rehabilitacji.

4. Cezury jawne i utajone

Niewątpliwie wydarzeniem historycznym wysuwającym w poemacie na plan pierwszy jest konfederacja targowicka. Stanowi ona znaczącą cezurę czasową w planie fabularnym poematu. Wspominana jest siedmiokrotnie, często w podobnych słowach, a tę formułczość można uznać za świadectwo znaczenia oralności w świecie przedstawionym⁷:

Zamek w ręku Horeszków był przez lat czterysta; / Część gruntów **oderwano w czasie Targowicy**, [podkr. – E.K.] / I jak pan wie, oddano władaniu Soplicy. (Ks. V, w. 815–817);

⁷ Cf. A. Opacka, *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*, Katowice 1998, passim.

[Napoleon] Pyta: pod czyją wodzą? – „Sędziego Soplicy!” / **Ach, któż by potem pisać śmiało o Targowicy?**... [podkr. – E.K.]. (Ks. VI, w. 231–232);

Wiesz także, że część gruntów od zamku dziedzica / **Zabrała i Soplicom dała Targowica** [podkr. – E.K.]. (Ks. VI, w. 150–151);

Lecz gdy **król w Targowicy przyjął uczestnictwo**, [podkr. – E.K.] / Maciej opuścił znowu królewskie stronnictwo. (Ks. VI, w. 505–506);

[Podkomorzy] Pomnę za mych czasów, / Gdy Branecki [sic!] karetą swą ruszył do Jassów / I za tą niepozyciwą pociągnął karetą / **Ogon Targowiczaków** [podkr. – E.K.]. (Ks. VIII, w. 157–160);

[Jacek] Moskwa mnie uważała gwałtem za stronnika. / Dano Soplicom znaczną część dóbr nieboszczyka; / **Targowiczanie** [podkr. – E.K.] potem chcieli mnie zaszczyścić / Urzędem. (Ks. X, w. 809–812);

Aż Klucznik pojął mistrza, zakrył ręką lica / I krzyknął: „Znam! znam głos ten! to jest **Targowica!**” [podkr. – E.K.] / I wnet pękła ze świstem struna złowróząca. (Ks. XII, w. 701–703).

Targowica, miasteczko na Podolu, była od 1773 r. własnością Stanisława Szczęsnego Potockiego. Powszechnie kojarzono ją z miejscem zawiazania w maju 1792 r. konfederacji przeciwko uchwałom Konstytucji 3 maja. Akt lojalności wobec carycy Katarzyny II w rzeczywistości przygotowany został w Petersburgu już 27 kwietnia 1792 r.; polscy magnaci podpisali go po kilku tygodniach, ale spotkania w tej sprawie odbywały się wcześniej w różnych miejscach, m.in. w Jassach. Mimo to właśnie Targowica stała się symbolem zdrady interesów narodowych, przystąpienie zaś króla do konfederacji – znaczącą cezurą otwierającą drogę ku ostatecznej utracie suwerenności Rzeczypospolitej. W planie fabularnym *Pana Tadeusza* jest to akt niezwykle ważny, pośrednio implikujący wydarzenia, w wyniku których Stolnik Horeszko, zwolennik Konstytucji 3 maja, ginie w czasie rosyjskiego ataku na zamek z rąk Jacka Soplicy. Odtrącony epuzer, zakochany w stolnikównie, zabija niedoszłego teścia, lecz tym samym przyczynia się do zwycięstwa Moskali. W nagrodę otrzymuje część skonfiskowanych dóbr Horeszkowskich, które później przejmuje brat Jacka, Sędzia Soplica. Zatarg o zamek⁸ i wynikające z tego perypetie są efektem wydarzeń mających bezpośredni związek z targowickim aktem wiernopoddańczym i jego prawnymi konsekwencjami.

⁸ „Istotne jest, że w toku procesu Hrabia nie podważał legalności władania przez Sędziego częścią dóbr horeszkowskich, domagał się tylko korzystnego dla siebie ustalenia przebiegu granicy. Jest prawdopodobne, że w czasie rządów targowickich nie została ona wytyczona dostatecznie dokładnie”. A. Mączyński, *Wśród prawników w Soplicowie*, w: *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019, s. 60.

Spółeczność przedstawiona w *Panu Tadeuszu* jest od początku podzielona na ustabilizowanych majątkowo posesjonatów, którzy wspierają prawa Sędziego do zamku, oraz szlachtę zagrodową, w przewadze wierną dawnym ideałom, a niechętną Soplicom od czasów Targowicy. Szlachta ta zachowuje pamięć o przyczółkach ostatnich walk o niepodległość, we wspomnieniach mężczyzn pojawiają się Wilno i warszawska Praga (ks. VI, w. 321–324), Raclawice i Maciejowice (ks. IX, w. 133–135). Wyraziście podkreślona jest zwycięska kampania napoleońska, znaczone w poemacie nie tyle datami, ile miejscami bitew lub/i nazwiskami wodzów. Wzmiankowane są więc Jena (ks. VII, w. 27), Zurich, Austerlic, właśc. Austerlitz (ks. IX, w. 131–132), Hohenlinden i Samosiera, właśc. Somosierra (ks. XII, w. 246–253). Wśród przywołanych wodzów znajdujemy Ogińskiego i Jasińskiego (ks. VI, w. 321–322), Kościuszkę (ks. IX, w. 133), cesarza Napoleona, gen. Dąbrowskiego (wymienianego ponad dwudziestokrotnie), Towdena i Grabowskiego (ks. VII, w. 26–27), Fiszera, księcia Józefa [Poniatowskiego] (ks. XI, w. 883–884), generała Ryszpansa⁹ (ks. XII, w. 146), Kniaziewicza, Małachowskiego, Gierdojcia, właśc. Giedroycia (ks. XI, w. 90), Koziatulskiego (ks. XII, w. 254) i innych. Ich udział w bitwach przełomowych dla kampanii napoleońskiej jest znaczący.

Można powiedzieć, że Mickiewicz świadomie jedne cezury pomija, a inne eksponuje. Nie tyle je ustanawia, ile przywołuje, odwołując się do mechanizmów pamięci społecznej. W okresie po publikacji poematu wspomnienia wygnańców wystarczająco silnie matrycowane były obrazami kolejnych klęsk i nieszczęść Rzeczypospolitej; snując opowieść o kraju dzieciństwa, poeta przede wszystkim powraca do chwil nadziei i radości. Dlatego data ostatniego rozbioru Rzeczypospolitej nie stanowi potrzebnej mu cezury, nie jest przywoływana bezpośrednio, w przeciwieństwie do insurekcji kościuszkowskiej i wojen napoleońskich. Każda z bitew wygranych przez cesarza zdaje się przybliżać odzyskanie niepodległości; szlak bojowy Napoleona ma dokumentować nadzieje zwycięstwa. W tej sytuacji wiosna 1812 r. jest eksponowana, mimo że przedstawiane wydarzenia historyczne w rzeczywistości rozegrały się kilka miesięcy później. Za to nie było już potrzeby wspomnienia jesieni, bo wrześniowe zwycięstwo pod Borodino uspiło czujność Francuzów, a klęska Napoleona pod Moskwą zdecydowanie oddaliła perspektywę odzyskania niepodległości Rzeczypospolitej i przywrócenia dawnych swobód szlacheckich.

⁹ Antoine Richepanse (1770–1802) – bohater bitwy pod Hohenlinden, cf. *Słownik tematywny języka poematu Adama Mickiewicza „Pan Tadeusz”*, <http://nevmenandr.net/tadeusz/> (d.d. 20.02.2020). Zapis fonetyczny nazwisk i nazw miejscowych uwypukla oralny charakter eposu.

5. Cezura ocenzurowana

Nie odnajdziemy w *Panu Tadeuszu* bezpośredniego wspomnienia dwóch ważnych aktów prawnych, wydanych przez rząd rosyjski w latach 1825 i 1831. Pisząc poemat w początkach lat trzydziestych, Mickiewicz musiał już orientować się w politycznych i społecznych konsekwencjach wdrożenia tych ukazów, ale arbitralne ograniczenie czasu akcji do lata 1811 i wiosny 1812 r. zwalniało go z obowiązku jawnego kwitowania posiadanej wiedzy. Nie bez znaczenia wydaje się w tym kontekście wstrzymanie publikacji *Epilogu*, wiersza napisanego w roku 1834, ale ogłoszonego drukiem już po śmierci poety¹⁰. Znajduje się tam znamieny passus: „Chciałem pominąć, ptak małego lotu, / Pominąć strefy ulewy i grzmotu, / I szukać tylko cienia i pogody” (E., w. 20–21). Metafora „ulewy i grzmotu” sugeruje świadome unikanie nawiązania do momentów klęsk i zagrożeń, potwierdza tezę o celowym ograniczaniu czasu akcji opowieści i wyznaczaniu pojawiających się w niej cezur historycznych na mocy *licentiae poeticae*. Cała narracja jest jednak wyraziście zdominowana przez lejtymotyw zadumy nad końcem szlacheckiego świata. Tylko z perspektywy późniejszych wydarzeń można było zauważyć symptomy tego kresu, sygnalizowanego przymiotnikiem „ostatni”. Frazy zawierające to określenie pojawiają się systematycznie, począwszy od tytułu poematu: *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie* [podkr. – E.K.], poprzez zwielokrotnione niekiedy i wariantywne powtórzenia: ks. I, w. 891; ks. II, w. 154; ks. II, w. 194; ks. IV, w. 20; ks. IV, w. 782; ks. IV, w. 800; ks. V, w. 905; ks. VI, w. 521; ks. VIII, w. 764; ks. IX, w. 378; ks. IX, w. 762; ks. XII, w. 250–251; ks. XII, w. 798–799; E., w. 55. Wbrew pozorom określeniem „ostatni” nie posługuje się poeta często, ale jego systematyczne, by nie powiedzieć rytmiczne pojawianie się w tekście głównym i autorskich przypisach nie pozwala zapomnieć o nieuchronnym przemijaniu szlacheckiego świata.

Co zatem skłoniło Mickiewicza do postawienia takiej diagnozy we wczesnych latach trzydziestych XIX w., gdy jeszcze nie było wiadomo, że radykalne zmiany ustrojowe, wynikające z uwłaszczenia chłopów, rozpoczną się w zaborze rosyjskim w połowie lat sześćdziesiątych, a liczne majątki szlacheckie będą istniały jeszcze w odrodzonej Rzeczypospolitej? Odpowiedź kryje się w cezurach celowo ocenzurowanych przez poetę, a wytyczonych wspomnianymi aktami prawnymi z lat 1825 i 1831. W 1825 r. ogłoszono ukaz carski w praktyce pozbawiający szlachectwa część nieposesjonatów litewskich i białoruskich¹¹. Realne konsekwencje

¹⁰ Pierwszy raz ogłosili *Epilog* redaktorzy wydania zbiorowego z 1860 r. Cf. K. Górski, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 4, s. LI–LII.

¹¹ „Ukaz z 24 lutego 1825 roku znacznie upodobnił świadczenia podatkowe drobnej szlachty i chłopów, zobowiązując szlachtę do wypełniania takich powinności w naturze, które uznawane były dotąd za chłopskie. Wywołało to zrozumiały protest, który władze rozstrzygnęły uznaniem dekretu wywodowego za zwalniający posiadającą go szlachtę z wprowadzonych obowiązków”. J. Sikorska-Kulesza, *Deklasacja drobnej szlachty na Litwie i Białorusi w XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 22–23.

tego posunięcia były początkowo słabo dostrzegalne; wydawało się, że restrykcji podatkowych można będzie uniknąć, spełniając wymóg wyvodu. Jednak jawne podważenie statusu opartego na tradycji, a nie na patencie (zwykle będącym w posiadaniu najstarszego przedstawiciela najstarszej linii rodu, ale i nierzadko utraconego wskutek wydarzeń losowych), oznaczało podważenie znaczenia rękopisów słownej i godziło w poczucie honoru. Samo wezwanie do weryfikacji szlachectwa było obrażą. Zubożała szlachta zamieszkująca tereny Litwy i Białorusi zwlekała z odpowiedzią na urzędnicze decyzje. Jednak już sześć lat później kolejny ukaz wymierzony został w szlachtę także na terenie Królestwa Polskiego¹². Tym razem skutki prawne przymusowej denobilitacji dotknęły dwie duże grupy osób: gołotę oraz ziemian czynnie uczestniczących w powstaniu 1831 r. Ci ostatni, często skazywani na konfiskatę mienia, musieli się też liczyć z utratą szlachectwa w sensie prawnym. Ta podwójna sankcja wywołała oburzenie w kręgach opiniotwórczych: wszak w szeregach powstańców byli przedstawiciele znakomitych rodów, a pozbawienie ich szlachectwa i szarż wojskowych nie mogło przejść bez echa. Wiadomo, że Wielka Emigracja po powstaniu listopadowym w dużej mierze wywołana była obawą przed represjami, ale stosunkowo rzadko się wspomina, że najbardziej zaradni spośród uchodźców przepisywali swoje dobra rodzinie i wyjeżdżali, zanim objęła ich oficjalna denobilitacja. Podróże po Europie nie były wówczas czymś rzadkim, wyjeżdżano w różnych celach i dłużej lub krócej przebywano poza krajem, ale Wielka Emigracja była dla wielu podróżą bez powrotu¹³. Pozbawienie szlachectwa okazało się jedną z najsroższych sankcji, jakie rząd zaborczy mógł zastosować wobec zubożałych rodzin, budujących swój prestiż społeczny na przynależności do uprzywilejowanego stanu. Stan ten obejmował zarówno bogatych posesjonatów (panów), jak i „pospolitą szlachtę” zagrodową lub bez ziemi¹⁴. Sam Mickiewicz, syn Mikołaja herbu Poraj, adwokata nowogrodzkiego i komornika mińskiego, należał *de facto* do nieposesjonatów i denobilitacja groziła mu z urzędu. Jego sytuacja finansowa jako człowieka wykształconego, nauczyciela i znanego już poety

¹² „19 października 1831 roku car Mikołaj I podpisał imienny ukaz *O podziale i urządzeniu szlachty w zachodnich guberniach*, który w sposób zasadniczy określił na najbliższe dziesięciolecie los kresowej szlachty. W myśl dokumentu »prawdziwymi szlachciami« byli jedynie ci, którzy wylegitymowali się przed Heroldią – pozostali »tylko nazywali siebie szlachtą bez zatwierdzenia przywłaszczonych sobie godności, uznanymi przez prawo dowodami« (punkt 1) i zgodnie z treścią punktu trzeciego mieli zostać włączeni do stanów opodatkowanych. Miejsce szlachty lepszej (obywatele ziemscy) i gorszej (drobna szlachta) z początku XIX wieku zajęła teraz szlachta prawdziwa (wylegitymowana) i nieprawdziwa (niewylegitymowana) najczęściej określaną mianem »byłej« lub »tak zwanej szlachty«. Ibidem, s. 26.

¹³ E. Kosowska, E. Jaworski, *Wielka Narracja Emigracji*, „Śląsk” 2002, nr 1 (75), s. 59–61.

¹⁴ J. Michalski, *Osiemnastowieczne realia „Pana Tadeusza”*, w: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978, s. 536–538.

nie była komfortowa, ale przecież nie tragiczna; w znacznie gorszym położeniu znaleźli się mieszkańcy kresowych zaścianków¹⁵.

Problem nie polegał zresztą na pogarszającej się sytuacji materialnej; chodziło przede wszystkim o społeczne skutki wykluczenia ze stanu szlacheckiego. A przecież o zachowanie statusu gwarantowanego urodzeniem walczoneo wszelkimi sposobami:

Dawniej w pańskich dworach
Lub wojsku, na zajazdach, sejmikowych zborach,
Zwykli byli Dobrzyńscy żyć o łatwym chlebie:
Teraz, zmuszeni sami pracować na siebie
Jako zaciężne chłopstwo! tylko że siermięgi
Nie noszą, lecz kapoty białe w czarne pręgi,
A w niedzielę kontusze. Strój także szlachcianek
Najuboższych różni się od chłopskich katanek:
Zwykle chodzą w drylichach albo perkaliczkach,
Bydło pasą nie w łapciach z kory, lecz w trzewiczkach,
I żną zboże, a nawet przędą w rękawiczkach (ks. VI, w. 384–394).

W kulturze od wieków budowanej na statusie, na tradycyjnej reglamentacji praw i obowiązków pozbawienie szlachectwa należało do kar stosowanych wobec największych zbrodniarzy. Denobilitacja zbiorowa była zbiorową infamią, a więc sankcją zastosowaną na skalę uprzednio nieznaną, godzącą w poczucie honoru całego stanu i poszczególnych osób.

Warto pamiętać, że procedurę weryfikacji szlachectwa wprowadził jako pierwszy rząd austriacki już w roku 1772, stawiając szlachtę galicyjską przed koniecznością wyvodu, czyli udokumentowania swojej przynależności do stanu od ośmiu pokoleń po mieczu i od czterech po kądzieli¹⁶. Takie posunięcie oficjalnie wynikało z konieczności zrównania w prawach szlachty w całym cesarstwie¹⁷. Podobne procedury rozpoczęto również w zaborze rosyjskim¹⁸.

¹⁵ Pisał o tym m.in. Józef Ignacy Kraszewski, charakteryzując dawne wsie szlacheckie na Wołyniu. Cf. J. I. Kraszewski, *Osada Sernicka*, w: idem, *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*, Warszawa 1985.

¹⁶ Cf. K. Ślusarek, *Austria wobec polskiej szlachty z Galicji w latach 1772–1861*, „Studia Historyczne” 2012, t. 55, z. 2, s. 218; D. Beauvois, *Polacy na Ukrainie 1831–1863. Szlachta polska na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie*, Paryż 1987 (*Le noble, le serf et le revizor. La noblesse polonaise entre le tsarisme et les masses ukrainiennes (1831–1863)*), Paris 1985).

¹⁷ W Rzeczypospolitej w XVIII w. około 10% obywateli należało do tego stanu i była to najliczniejsza warstwa w całej Europie. Cf. J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit, upadek, relikty*, Warszawa 1983, s. 59.

¹⁸ „W 1800 roku władze zaborcze wprowadziły obowiązek wylegitymowania szlachectwa; to doprowadziło do stopniowej deklasacji szlachty zaściankowej. Przykładem są Dobrzyńscy, którzy kiedyś służyli na dworach magnackich, potem musieli utrzymywać się z własnej pracy na roli (VI, 384–388)”. A. Mączyński, op. cit., s. 68.

Napotykały one ogromny opór szlachty zagrodowej. Odzwierciedlenie tego mamy w *Panu Tadeuszu*:

Ach, bracia! Wszak to dawniej szlachcic na zagrodzie!
(„Tak, tak, krzyknęli wszyscy: równy wojewodzie!”)
Dziś nam szlachectwa przeczają, każą nam drabować
Papiery, i szlachectwa papierem próbować”.
„Jeszcze Waszeci mniejsza, zawołał Juraha,
Waszeć z pradziadów chłopów uszlachcony szlachta,
Ale ja, z kniaziów! Pytać u mnie o patenta,
Kiedym został szlachcicem? Sam Bóg nie pamięta!
Niechaj Moskal w las idzie pytać się dębiny
Kto jej dał patent rosnąć nad inne krzewiny” (ks. IV, w. 335–344).

Duma i pamięć o świetlanej przeszłości rodu była w kulturze szlacheckiej silnie podtrzymywana, ale już zasada równości wewnątrz całego stanu nie była oczywista; tu wzór idealny kłócił się z wzorem rzeczywistym. *Pan Tadeusz* zaświadcza, że o ile podstawą równości było szlachectwo, o tyle bardzo dbano o dodatkowy prestiż wynikający ze sposobu jego uzyskania, z posiadanych tytułów i herbów (ks. IV, w. 345–352).

Równość szlachecka miała więc charakter pozorny. Gdy Podczaszyc „ogłosił, że jacyś Francuzi wymówni / Zrobili wynalazek: iż ludzie są równi...” (ks. I, w. 462–463) – jego rewelacje przyjmowane były z przyśmiewczym dystansem, ponieważ „o tym dawno w Pańskim pisano Zakonie, / I każdy ksiądz toż samo gada na ambonie. / **Nauka dawną była, szło o jej pełnienie!**” [podkr. – E.K.] (ks. I, w. 464–466). Z respektowaniem i wdrażaniem w życie idei równości szlachta miała duże kłopoty. Dotyczyło to stosunków wewnątrz stanu, ale nade wszystko rzutowało na relacje międzystanowe. W poemacie problem ten ujawnia się bardzo wyraźnie, gdy Tadeusz Soplica przekonuje Zosię do pomysłu wyzwolenia z poddaństwa chłopów, wychodząc z założenia, że „sami wolni, uczynimy i chłopów wolnemi”. Idea ta, inspirowana intelektualnymi zdobyczami oświecenia, w tym nie tylko pismami filozoficznymi, ale i hasłami rewolucji francuskiej, znalazła wsparcie wśród twórców Konstytucji 3 maja. Ale miała też swoich zdeklarowanych przeciwników, z których część oponowała przeciwko jakimkolwiek zmianom, a część wnioskowała o odwołanie ich w czasie i wprowadzenie dopiero po odpowiednim przygotowaniu wyzwolonych chłopów do życia na własny rachunek i własną odpowiedzialność¹⁹.

Propozycja Tadeusza Soplicy obejmuje nie tylko wyzwolenie z poddaństwa, ale i uwłaszczenie (ks. XII, w. 502–505). Zosia bez zastrzeżeń przystaje

¹⁹ Cf. M. Rygielska, *Monografia Ignacego Lubicz Czerwińskiego „Okolica Za-dnistrska”. Studium kulturoznawcze*, Wrocław 2019.

na propozycje narzeczonego, ale dość nieoczekiwanie ustosunkowuje się do nich Gerwazy. Klucznik jest niechętny radykalnej zmianie, ale wie, że decyzja nie należy do niego. Zwraca jednak uwagę Tadeuszowi na potencjalne konsekwencje planowanego aktu:

Tylko ostrzegam, byśmy wolności nie dali
Pustej i słownej tylko, jako za Moskali,
Kiedy pan Karp nieboszczyk włościan wyswobodził,
A Moskal ich podatkiem potrójnym ogłodził (ks. XII, w. 553–556).

Wywód Klucznika opatrzył Mickiewicz znamienym przypisem autorskim:

Rząd rosyjski nie uznaje ludzi wolnych prócz szlachty. Włościanie przez właściciela uwolnieni, są zaraz zapisywani w skazki dóbr stołowych cesarskich i zamiast pańszczyzny muszą opłacać podatek zwiększony. Wiadomo, że w roku 1818, obywatele guberni wileńskiej uchwalili na sejmiku projekt uwolnienia wszystkich włościan i wyznaczyli w tym celu delegacją do cesarza; ale rząd rozkazał projekt umorzyć i nigdy o nim więcej nie wspominać. Nie ma innego sposobu uwolnić człowieka pod rządem rosyjskim, tylko przybrać go do rodziny. Jakoż wielu tym sposobem uszlachcono z łaski lub za pieniądze²⁰.

Ta sytuacja prawna jest źródłem rady, której Gerwazy udziela Tadeuszowi:

Radzę więc, aby chłopów starym obyczajem,
Uszlachcić i ogłosić, że im herb nasz dajem.
Pani udzieli jednym wioskom Półkozica,
Drugim niech swą Leliwę nada pan Soplica.
Natenczas i Rębajło uzna chłopą równym,
Gdy go ujrzy szlachcicem wielmożnym, herbownym.
Sejm potwierdzi (ks. XII, w. 557–563).

Stary tradycjonalista, niechętny idei równości, w poemacie okazuje się zwolennikiem nowatorskich społecznie rozwiązań²¹. Wykorzystanie sprawdzonej drogi przyjęcia do herbu może bowiem zapobiec skrzywdzeniu wyzwolonych i uwłaszczonych chłopów. Ale jednocześnie, co widać z perspektywy lat trzydziestych XIX w., może ocalić ich własność i ich szlachectwo przed skutkami ukazu z roku 1825.

Po upadku powstania listopadowego nieposesjonaci na terenie zaboru rosyjskiego praktycznie tracili szlachectwo, ale demonstracyjnie nie przyjmowali tego do wiadomości. Przez następne pokolenia pozostawali *bene nati* i usilnie podtrzymywali ten status, o czym zaświadcza bogata literatura drugiej połowy XIX w.

²⁰ A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, t. 4, s. 274.

²¹ „Gerwazy zalecał dokonanie nobilitacji wyzwolonych chłopów (XII, 557–558), czyli chciał pójść drogą wskazaną w Konstytucji 3 maja, polegającą nie na likwidacji przywilejów szlacheckich, ale na ich rozszerzeniu na inne stany”. A. Mączyński, *op. cit.*, s. 80.

Cezura wyznaczona dwoma ukazami została społecznie ocenzuowana i potraktowana jako mało istotna fanaberia zaborcy. Wspominanie o niej graniczyło z nieprzyzwoitością: szlachetnie urodzonych nikt nie może pozbawić szlachectwa na podstawie niskiego statusu majątkowego. Opór wobec urzędowych postanowień szybko stał się symbolem postawy patriotycznej; dotyczyło to nie tylko ukazów carskich, ale i znacznie późniejszych rozporządzeń władzy dekretujących równość i zmierzających do całkowitej likwidacji stanu szlacheckiego, w tym jego resztek, czyli inteligencji wywodzącej się ze szlachty „wysadzonej z siodła”. Przez długie lata nawet najmniejsza wzmianka o skuteczności takich represji przypominała o klęsce zadanej przez przeciwnika nieposiadającego „sprawności honorowej”²², przez urzędnika-służbistę, dla którego papier był ważniejszy niż słowo²³. Sytuacja, w której satysfakcji za doznaną obrazę niepodobna było dochodzić tradycyjnymi sposobami, szczególnie mocno godziła w szlachecką dumę. Z biegiem czasu bezpośredni przekaz, wyjaśniający taką postawę, przestawał być zrozumiały, chociaż pozostałości dawnych nawyków i dawnej hierarchii wartości spotykamy do dziś.

6.

Kulturowy status cezury nie zawsze bywa oczywisty. Jeśli jest ona jawna i dotyczy faktów historycznych uznawanych za przełomowe lub też podkreśla społecznie ważne momenty w życiu jednostki, wtedy staje się wyrazista i zarazem przeźroczysta. Jest punktem na osi czasu, który oddziela to, co było przed, od tego, co nastąpiło po wydarzeniu granicznym. Z tego względu cezura odgrywa znaczącą rolę w naukach historycznych, w tym także w historii literatury. Ale dzieje szeroko rozumianej kultury dostarczają wielu dowodów na to, że wyraziste przełomy z reguły są pochodną lokalnych i dyslokalnych konwencji społecznych, a przede wszystkim wyborów ideologicznych. Natomiast realny wpływ na życie jednostek i społeczności mają też bardzo często wydarzenia z pozoru niedostrzegalne, bagatelizowane, spychane na drugi plan przynajmniej przez część członków danej grupy. Te cezury ocenzuowane z rozmaitych powodów, niedostrzegalne na pierwszy rzut oka, odgrywają rolę szczególną: nie oddzielają definitywnie tego, co przed, od tego, co po, ale paradoksalnie stoją na straży ciągłości i długiego trwania kultury. Zaprzeczane przez tych, dla których

²² W. Bozewicz, *Polski kodeks honorowy*, Warszawa 1919.

²³ W XIX w. nadal niewiele osób zdawało sobie sprawę z przełomu kulturowego, jaki się dokonał za sprawą oświeceniowej rewolucji edukacyjnej i upowszechniającego się w Europie systemu komunikacji cyrograficzno-typograficznej. Na terenach dawnej Rzeczypospolitej uprzywilejowanie dokumentu w stosunku do tradycyjnej rękopisów słownej łączyło się z rozporządzeniami zaborców i jednoczesnym planowym ograniczaniem wpływów niemającej szlachty. Skutki wynikające stąd zmian wymagają pogłębionych badań historyczno-kulturowych.

postulowana zmiana oznacza zburzenie dotychczas akceptowanego porządku, odsłaniają znaczenie i wartość tego, co w wyniku oficjalnych rozporządzeń bądź formalnych nakazów mogłoby zostać zastąpione innymi rozwiązaniami. Społecznie ocenianych cezur nie odnotowuje historia, preferująca chronologiczną dokumentację faktów. Ale często dostrzegają je twórcy literatury, wykorzystujący prawo do fikcji i fabularyzowania wydarzeń historycznych. Dlatego penetrowanie utworów w poszukiwaniu drugoplanowych realiów, przez twórcę uznanych za ważne, chociaż często pomijanych w przekazach pozaliterackich, bywa pożyteczne i przynosi czasami niespodziewane efekty badawcze.

Bibliografia

- Antropologia kultury – antropologia literatury*, red. E. Kosowska, E. Jaworski, Katowice 2005.
- Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, red. E. Kosowska, A. Gomóła, E. Jaworski, Katowice 2007.
- Beauvois, Daniel, *Polacy na Ukrainie 1831–1863. Szlachta polska na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie*, Paryż 1987 (*Le noble, le serf et le revizor. La noblesse polonaise entre le tsarisme et les masses ukrainiennes (1831–1863)*, Paris 1985).
- Boziewicz, Władysław, *Polski kodeks honorowy*, Warszawa 1919.
- Hall, Edward T., *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, Warszawa 1984.
- Kosowska, Ewa, *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Katowice 2003.
- Kosowska, Ewa, *Antropologia literatury – moda czy metoda?*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 4.
- Kosowska, Ewa, *Negocjacje i kompromisy. Antropologia polskości Henryka Sienkiewicza*, Katowice 2002.
- Kosowska, Ewa, *Postać literacka jako tekst kultury. Próba rekonstrukcji antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu” Henryka Sienkiewicza*, Katowice 1990.
- Kosowska, Ewa, Jaworski, Eugeniusz, „Święta miłości kochanej Ojczyzny...”. *Honor i wstyd w polskiej myśli edukacyjnej*, w: *Wstyd w kulturze. Kolokwia polsko-białoruskie (2)*, red. E. Kosowska, G. Kurylenka, A. Gomóła, Katowice 2008.
- Kosowska, Ewa, Jaworski, Eugeniusz, *Wielka Narracja Emigracji*, „Śląsk” 2002, nr 1 (75).
- Kraszewski, Józef Ignacy, *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*, Warszawa 1985.
- Mączyński, Andrzej, *Wśród prawników w Soplicowie*, w: *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019.
- Michalski, Jerzy, *Osiemnastowieczne realia „Pana Tadeusza”*, w: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978.
- Mickiewicz, Adam, *Dzieła wszystkie*, t. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.
- Mickiewicz, Adam, *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. S. Pigoń, aneks oprac. J. Maślanka, BN S. I, nr 83, wyd. 14, Wrocław 2018.

- Ong, Walter Jackson, SJ, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992.
- Opacka, Anna, *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*, Katowice 1998.
- Rygielska, Małgorzata, *Monografia Ignacego Lubicz Czerwińskiego „Okolice Za-dnistrska”*. *Studium kulturoznawcze*, Wrocław 2019.
- Sikorska-Kulesza, Jolanta, *Deklasacja drobnej szlachty na Litwie i Białorusi w XIX wieku*, Warszawa 1995.
- Słownik tematyczny języka poematu Adama Mickiewicza „Pan Tadeusz”*, <http://nevmenandr.net/tadeusz/> (d.d. 20.02.2020).
- Ślusarek, Krzysztof, *Austria wobec polskiej szlachty z Galicji w latach 1772–1861*, „*Studia Historyczne*” 2012, z. 2 (218).
- Tazbir, Janusz, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit, upadek, relikty*, Warszawa 1978.

EWA KOSOWSKA, prof. dr hab., filolog i kulturoznawca, członek Komitetu Nauk o Kulturze PAN, w latach 2013–2017 prezes Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się problemami teorii i historii kultury, ze szczególnym uwzględnieniem możliwości wykorzystywania tekstu literackiego w badaniach antropologiczno-kulturowych. Opublikowała m.in.: *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu” Henryka Sienkiewicza* (1990), *Negocjacje i kompromisy. Antropologia polskości Henryka Sienkiewicza* (2002), *Antropologia literatury* (2003), *Stąd do Teksasu* (2006), *Eurosarmata. O postawach i wyborach Henryka Sienkiewicza* (2013). Współredagowała prace zbiorowe: *Antropologia kultury – antropologia literatury* (2005), *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji* (2007), *Wstyd w kulturze* (1998, 2008), *O wątpieniu* (2015), *Nauczyciel akademicki – etos i warsztat* (2016), *Człowiek w sytuacji – nie tylko z perspektywy psychologa. Studia inspirowane teorią Tadeusza Tomaszewskiego* (2018), *Miłośnicy Melpomeny. Kartki z dziejów Towarzystwa Kultury Teatralnej w Katowicach* (2019), *Prawda i fałsz w nauce i sztuce* (2020), *Truth and Falsehood in Science and the Arts* (2020).

JULIUSZ SŁOWACKI – KONSTRUKTOR PRZEŁOMÓW
WE WŁASNEJ TWÓRCZOŚCI.
ZNAKI CEZUROWANIA W WIERSZU
OSTATNIE WSPOMNIENIE. DO LAURY

Juliusz Słowacki – an Engineer of Turning Points in His Literary Creation.
Turning Points Traces in the Poem *Ostatnie wspomnienie. Do Laury*

ANNA RZEPNIEWSKA

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: anna.rzepniewska@student.uw.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-5520-9413>

Abstract

The article is an interpretation of a poem *Ostatnie wspomnienie. Do Laury* [*The Last Memory. To Laura*] by Juliusz Słowacki as a literary work referring to creative crisis. What makes this discussion well-grounded is the observation that throughout his life, Słowacki revealed this strong urge to periodise his own biography. In the light of these inclinations the literary piece in question can be assumed as one of the examples of Słowacki's turning points he engineered himself. It is far subtler, as opposed to previous straightforward declarations of Słowacki's breakthrough moments, a record of which can be noticed in his diaries and letters. Yet, the undertones of the poem suggest one more turning point in Słowacki's course of life – a turning point that would be different from the well-established mainstream biographical profiles and at the same time a turning point that would make scholars search for the origins of Słowacki's mystical transformation in a period much earlier than 1842–1843.

Keywords: Juliusz Słowacki, *Ostatnie wspomnienie. Do Laury* [*The Last Memory. To Laura*], crisis, mystical transformation, turning point, breakthrough moment

Streszczenie

Artykuł jest interpretacją wiersza *Ostatnie wspomnienie. Do Laury* Juliusza Słowackiego jako utworu o kryzysie twórczym. Punkt wyjścia do rozważań stanowi obserwacja, że poeta przez całe życie przejawiał silną potrzebę periodyzacji swojej biografii. W świetle tych tendencji

interpretowany utwór można uznać za świadectwo jednego z takich zaprojektowanych punktów zwrotnych w jego twórczości. Jest ono subtelniejsze niż bezpośrednie deklaracje innych przełomów zapisywane w dziennikach czy korespondencji, niemniej wymowa wiersza pozwala na wyznaczenie w biografii poety kolejnej cezury. Byłaby to cezura odmienna od tych obecnych w „oficjalnych” biogramach i skłaniająca do poszukiwań początków przemiany mistycznej Słowackiego znacznie wcześniej niż w latach 1842–1843.

Słowa kluczowe: Juliusz Słowacki, *Ostatnie wspomnienie. Do Laury*, kryzys, przemiana mistyczna, cezura, przełom

Podczas lektury zapisków dziennikowych czy korespondencji Juliusza Słowackiego trudno nie zwrócić uwagi na jego potrzebę periodyzacji własnej biografii. Dobrze znana jest deklaracja wyrażona w 1842 r. w liście do matki, wielokrotnie przywoływana w związku z towianistyczną konwersją poety: „[...] świat glansowanych rękawiczek i woskowanych podłóg zupełnie zniknął z oczu moich – bo cóż z niego można wydobyć...”¹. Twórca jednak już dziesięć lat wcześniej opisywał zamknięcie pewnego etapu własnej biografii – symboliczne „wyjście z dzieciństwa”, które dokonało się w 1828 r. – i oświadczał: „Tak się kończy pierwsza część mojego życia”². Niedługo później postawił kolejną cezurę: „Otóż to koniec życia dawnego Julka Słowackiego”³.

Można odnieść wrażenie, że romantyk świadomie konstruuje przełomy, czym porządkuje swoją biografię – syntetyzuje własne dokonania twórcze i życiowe, jeszcze zanim zrobią to historycy literatury. Tym samym prezentuje się jako badacz swojego życia i swojej twórczości, a także konstruktor ich podziału na etapy⁴. Robi to nie tylko w listach, lecz także w samej twórczości: na wgląd w warsztat przygotowywania takiej kolejnej cezury pozwala wiersz *Ostatnie wspomnienie. Do Laury* napisany w Szwajcarii w 1835 r.

Ten właśnie rok Czesław Zgorzelski nazwie początkiem okresu liryki dojrzałej Słowackiego⁵. Juliusz Kleiner wcześniej zauważył, że w tym czasie „Zmieniało się coś w Słowackim, domagała się wyrazu nowego jego osobistość, budziło się pragnienie nowej sztuki”⁶. Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychodniak oceniają,

¹ J. Słowacki, List do matki z 2 sierpnia 1842 r., w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, s. 492.

² Idem, *Dziennik niektórych dni mego życia. Antologia zapisów diariuszowych*, pomysł i oprac. M. Troczyński, Warszawa 2019, s. 61.

³ Ibidem, s. 85.

⁴ Co naturalnie skłania do zastanowienia się nad relacją takiego zachowania z postawą autokreacyjną.

⁵ C. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 114.

⁶ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2: *Od „Balladyny” do „Lilli Wenedy”*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 2003, s. 60.

że w Szwajcarii „[...] poeta przeszedł bardzo dużą część drogi do życiowej i twórczej dojrzałości”⁷, a za szczególne świadectwo tego procesu uznają liryki pisane w lipcu tego roku w Veytaux – swoisty cykl zwieńczony wspomnianym utworem. „Jest to [...] ostatnie słowo »lirycznych kawałków« pisanych w wiejskiej samotni – równocześnie pożegnanie Słowackiego z sobą dawnym”⁸ – podsumują edytorzy jego wierszy.

Ostatni liryk okresu genewskiego – ze słowem „ostatnie” w tytule – wyznaczałby zatem kolejną cezurę w twórczości Słowackiego. Byłby to przełom mniej wyraźny i rzadziej opisywany niż ten kreślony spotkaniem z Andrzejem Towiańskim czy późniejszymi doświadczeniami w Pornic, które to wydarzenia sam poeta przekłada na cezury biograficzne i artystyczne, wyraźnie artykułowane w listach. Bo chociaż to liryk zamykający pewien okres życia, nie ma w nim opisu punktu dojścia, jak można by się tego spodziewać. Maria Kalinowska wyczytuje z niego „bezkształtność” podmiotu, uwięzionego w egzystencji i stojącego przed wyzwaniem ekspresji niemożliwej⁹. Poeta nie zdaje tu sprawy z rezultatu przełomu – pisze jakby ze środka drogi, ze wszystkimi konsekwencjami świadomości takiego zawieszenia. Słowacki, z którym można utożsamić podmiot liryczny¹⁰, zostawia tu świadectwo bycia „w życia wędrówce, na połowie czasu”¹¹. I tylko późniejszy czytelnik zdaje sobie sprawę z tego, do czego ostatecznie doprowadzi autora ta wędrówka. Z takiej perspektywy można czytać ten utwór jako świadectwo długotrwałego procesu przeistaczania się poety, jego „stałego dojrzewania do owej szczególnej kondycji duchowej, którą za kilka lat rozpoznac będzie można – według formuły Krzysztofa Korotkicha – jako mistyczną”¹².

⁷ J. Brzozowski, Z. Przychodniak, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Wiersze*, wstęp i oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Wrocław 2017, s. XXXII.

⁸ Ibidem.

⁹ M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, s. 196–200.

¹⁰ Na to rozstrzygnięcie pozwala forma liryki bezpośredniej, o której Zbigniew Przychodniak pisze, że stanowi „stosunkowo »najczystszy« obraz samoidentyfikacji autorskiego »ja«, budowania dyskursu tożsamościowego” (Z. Przychodniak, *Liryczne przestrzenie Juliusza Słowackiego*, w: *Przygody romantycznego „Ja”*. *Idee – strategie twórcze – rezonanse*, red. M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk, Poznań 2012, s. 84). Takie podejście wymaga oczywiście ostrożności i nie zwalnia z uwzględniania dystansu między autorem a wykreowanym przez niego podmiotem.

¹¹ D. Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1975, s. 25.

¹² K. Korotkich, *Rozum – wiara – objawienie. O „Stokrótkach” i „Chmurach” Juliusza Słowackiego*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Literatura, język, kultura, historia*, seria 4: *Kultury słowiańskie wobec dziedzictwa Oświecenia*, red. Z. Abramowicz, J. Ławski, K. Rutkowski, Białystok 2019, s. 162.

Trujący wianek

Niemniej to nie z myślą o przemianach artystycznych i ideowych zwykle opisuje się utwór *Ostatnie wspomnienie. Do Laury*. Znacznie częściej niż do grupy utworów podsumowujących pewien okres życia zalicza się ten wiersz do „całego cyklu związanego z Marią Wodzińską”¹³ i przywołuje w kontekście innych utworów, takich jak: *Przekłństwo. Do****, *Rozłączenie*, *Stokrótki* czy *Chmury*. Podobnie jednak jak w przypadku adresatki *Rozłączenia*¹⁴, nie ma wśród badaczy zgody, czy Laura z *Ostatniego wspomnienia* to na pewno Wodzińska. Kleiner wnioskuje, że poeta w wierszu „ostro osądza uczucie swe względem Wodzińskiej, Eglantyny i innych kobiet”, choć dalej sugeruje, że myśli autora skupiają się przede wszystkim na Ludwice Śniadeckiej: pierwszej miłości, kojarzącej się z wiekiem nastoletnim i będącej postacią stale przywoływaną przez poetę niemal w funkcji kobiety – mitu¹⁵. Ze Śniadeką utożsamiają Laure też Brzozowski i Przychodniak¹⁶. Tymczasem przywoływany już Korotkich zauważa, że „zaakcentowanie [...] roli adresata w znaczny sposób determinuje również lekturę wierszy, wskazując jako temat wiodący miłość [...]”¹⁷. A to lektura zdecydowanie zawężająca. Wprawdzie nie można przyjąć, że w utworze dedykowanym kobiecie już w tytule Słowacki ostentacyjnie „szuka uwolnienia od dominującego, natrętnego tematu nieszczęśliwej miłości” (co badacz zauważa w *Chmurach*)¹⁸, na pewno jednak dystansuje się tu od tematyki erotycznej w inny, subtelniejszy sposób.

„O! biedna Lauro!” (w. 2)¹⁹ – woła poeta na początku utworu, choć przywołuje imię adresatki tylko po to, aby ofiarować jej „Wianek Ofelii” (w. 4), będący po prostu wierszem, zapowiadany tą wstępną strofą zakończoną wielokropkiem. Skojarzenie jest umotywowane kulturowo – grecki źródłosłów wyrazu „antologia” oznacza zbieranie kwiatów²⁰. „Oto bławatki, ruta i słoma, / A to są kwiaty pamięci...” (w. 7–8) – te rośliny mogą mieć wymowę

¹³ K. Górski, *Trzy notatki o Słowackim*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1, s. 205.

¹⁴ Wydaje się, że nie rozstrzygnięto, czy jest nią Wodzińska, czy matka poety. W latach sześćdziesiątych XX w. na ten temat na łamach „Pamiętnika Literackiego” polemizowali Konrad Górski, Wiktor Weintraub i Czesław Zgorzelski, a problem odżył w latach dziewięćdziesiątych (cf. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, op. cit., s. CXXVI).

¹⁵ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, s. 67. To ostrożne stwierdzenie – Przychodniak w kontekście innych wierszy szwajcarskich pisze wprost o „podszytych mizoginizmem diatrybach przeciw zimnym kochankom” (Z. Przychodniak, op. cit., s. 95).

¹⁶ J. Brzozowski, Z. Przychodniak, op. cit., s. XXXII.

¹⁷ K. Korotkich, op. cit., s. 163.

¹⁸ Ibidem, s. 163–164.

¹⁹ Korzystam z wydania: J. Słowacki, *Ostatnie wspomnienie. Do Laury*, w: idem, *Wiersze*, s. 124–127. W nawiasach podaję numery wersów.

²⁰ *Antologia*, w: S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, cz. 1 (A–F), Warszawa 1807, s. 20.

symboliczną²¹, ale przede wszystkim przywodzą na myśl typowy repertuar leksykalny poezji miłosnej.

Jakkolwiek tylko rutę przenosi poeta z wypowiedzi Ofelii, to skojarzenie ze słynną bohaterką nie stanowi erudycyjnego ozdobnika. W *Hamlecie* dziewczyna „[...] ubiera się na białą, stroi w »fantastyczne girlandy« z dzikich kwiatów, i wkracza, [...] »oszałała«, grając na lutni, z »rozpuszczonymi włosami, śpiewając«²². Nawet jeżeli „kwiaty Ofelii sugerują niezgodne ze sobą obrazy kobiecej seksualności, zarówno niewinne zakwitanie, jak i nierządne zbrukanie”²³, to jednak bohaterka sama je wybiera i czyni swoim atrybutem. Sama też rozdaje je mieszkańcom dworu, przekazując im w ten sposób subtelne komunikaty. To ostatnie wejście na scenę jest też jej ostatnią – i chyba jedyną – okazją do zaznaczenia swojej obecności²⁴. Słowacki odwraca relację („Dla ciebie [...] / Wianek Ofelii uwinę”, w. 3–4). Powołuje adresatkę do istnienia po to, by wręczyć jej nieledwie wieniec pogrzebowy.

Takie skojarzenie jest uprawnione, skoro według przewidywań podmiotu lirycznego wianek obdarowanej „Jak wąż [...] czoło okręci...” (w. 6). Ten obraz przypomina staroegipskiego gada pożerającego własny ogon – uroborosa – symbolizującego wieczność, nieskończone odradzanie się, pełnię. Po włożeniu na głowę – i to już z obawą, bo „drżącymi rękoma” (w. 5) – może jednak przywozić na myśl zamknięcie i ograniczenie. Symbolika wianka²⁵ w wierszu okazuje się ambiwalentna: z jednej strony można go skojarzyć z koroną, ale z drugiej – przez wyobrażenie okręcania się węża jak dusiciela – z wyrafinowanym zabójstwem. Ta niepokojąca asocjacja znajduje uzasadnienie w słowach, które poeta pisał miesiąc wcześniej do matki:

Pamiętasz, Mamo, te wężę, które widzieliśmy kiedyś na moczarach pińskich, obwijające się koło lilii wodnych – i grzejące się na słońcu. Chciałbym na rzece żywota znaleźć taki biały kwiat, obwinąć się koło niego i zasnąć. To bardzo mistyczne i ciemne, Matko moja. Lilija wodna niech się tobie zamieni w jaką miłą, spokojną i cichą duszkę, a zrozumiesz moje żądanie...²⁶

²¹ Która zasługuje na zgłębienie w innym miejscu, również w świetle symboliki flory w dziełach genezyjskich. Cf. B. Adamkiewicz-Iglińska, *Duch, co „kwiatem rozkwitnął”. Flora w genezyjskiej twórczości Juliusza Słowackiego*, Olsztyn 2015.

²² E. Showalter, *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, tłum. K. Kujawska-Courtney, W. Ostrowski, „Teksty Drugie” 1997, nr 4, s. 153.

²³ Ibidem, s. 153–154.

²⁴ Cf. ibidem, s. 150.

²⁵ Na temat symboliki wianka w poezji romantycznej cf. M. Piwińska, *Ballady i romanse*, „Teksty Drugie” 1995, nr 6, s. 35–46.

²⁶ J. Słowacki, List do matki z 30 czerwca 1835 r., w: *Korespondencja...*, t. 1, s. 304.

Mimo sielankowości wspomnienia fantazja o osaczeniu kobiety sprowadzonej do kwiatu brzmi demonicznie. Podobnie w *Ostatnim wspomnieniu. Do Laury*. A raczej tam mogłaby tak brzmieć, gdyby w adresatce dało się widzieć realną kobietę z krwi i kości.

Kamuflaż z kwiatów

Laura zostaje bowiem powołana do istnienia wyłącznie na potrzeby konkretnego wyznania emocjonalnego podmiotu – tylko po to, żeby odebrać trujący wieniec. Wydaje się figurą wyabstrahowaną z umysłu poety jak wąż, z którym pierwotnie się on utożsamiał, żeby po miesiącu ucieleśnić go w formie wianka. Laura to zatem projekcja tego umysłu, a jej zachowania – nawet opisywane jako wspomnienia – układają się według scenariusza podmiotu lirycznego, który wydaje kobiecie polecenia jak aktorze: „Ty go drżącymi weźmiesz rękoma” (w. 5). Słowacki rozdziela tu role, a funkcją wirtualnej kochanki jest dostarczenie mu uzasadnienia do napisania utworu. Nie byłby to u poety zabieg odosobniony. „Słowo jego dźwięczące, zawsze wypowiedane z myślą o słuchaczu. Stąd lubowanie się w formie opowieści zwróconej do kogoś – wyjaśnia Kleiner – stąd nawet liryczne wyznania są przeważnie mówione do drugiej osoby, do matki, czy kochanki dawnej, czy Boga”²⁷. To potwierdza bezcelowość dociekania tożsamości kobiety, która stanowi jedynie punkt odbicia do snucia opowieści przez „ja” zajęte wyłącznie sobą²⁸.

Natomiast trudno o imię kobiece, które zrobiłoby w historii literatury większą karierę, i to ono – a nie tożsamość wybranki – wydaje się tu ważne. Można wnioskować, że tę swoją słuchaczkę Słowacki nazywa na wzór ukochanej Francesca Petrarki po to, aby osadzić całe wyznanie w kontekście literackim – odnieść się w ten sposób do początków twórczości lub do całego dotychczasowego dorobku. Imię „Laura” wprost odsyła do młodzieńczych sonetów Słowackiego sprzed ośmiu lat²⁹, pisanych również w przeczuciu jakiegoś przełomu³⁰.

Poeta inicjalnym „Dawniej” cofa się do początków twórczości – konwencjonalnych, czerpiących z uznanych wzorców – by spojrzeć na nie krytycznie i się od nich oderwać. Uruchamia przeszłą konwencję, bo „[...] nie umie jeszcze znaleźć wyczerpującego, indywidualnego wyrazu”³¹, jak podpowiada Kleiner. Uruchamia ją w postaci Laury, w której wskrzesza dawną twórczość po to,

²⁷ J. Kleiner, *Sztuka poetycka Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1950, t. 39, s. 17.

²⁸ Cf. M. Kalinowska, op. cit., s. 198.

²⁹ I kojarzy się z *Sonetami odeskimi* Mickiewicza.

³⁰ Przychodniak zauważa, że „W pierwszych lirykach, młodzieńczych sonetach i tłumaczeniach z Lamartine’a, Moore’a, powraca motyw [...] dokonywania bilansu życia u jego początków” (Z. Przychodniak, op. cit., s. 83). Cf. J. Słowacki, *Sonet II*, w: idem, *Wiersze*, s. 45.

³¹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, s. 67.

by ją zabić – tym wierszem, tym wiankiem, jak Hamlet Ofelię zimnym nkazem „Idź do klasztoru”³². Nietrudno bowiem zauważyć, że wraz z rozwojem liryku Laury jest coraz mniej – mimo zapowiedzi podmiotu, że to raczej jego los („[...] nim zginę”, w. 2). Adresatka, obecna głównie w pierwszej połowie – pięciu strofach podporządkowanych przysłówkowi „Dawniej” – po słowie „Dziś” na początku szóstej oktawy zostaje wspomniana ledwie w czterech miejscach. Wyabstrahowana Laura odbiera jedynie oskarżenia, a tym ostatnim – decydującym, bo dopiero druzgocącym – jest to, że nie przyczyniła się do zdobycia przez osobę mówiącą sławy: „Nie laur na głowie – lecz z ognia wieniec / Tyś skrami oczy zażęgła” (w. 39–40).

Można to odczytać jako wyraz rozczarowania, że Słowacki nie osiągnął do tej pory dzięki poezji oczekiwanej pozycji. A „[...] chciał być poetą, który spełni wielką rolę. Wybrał »poetycką drogę« po to, by odegrać wielką rolę i zdobyć sławę. Wprost to powiedział, opowiadając o dzieciennym zakładzie z Bogiem”³³ – pisze Marta Piwińska. W 1835 r., tuż przed dwudziestymi szóstymi urodzinami, poeta czuje się zdradzony. Jego rozczarowanie jest silne:

Żeśmy się niegdyś w kraju omamień
Na jednej drodze spotkali?
Że cię tak długo dźwiękami lutni
Budziłem i do snu kładłem:
A ty, smutniejsza niż ludzie smutni,
Za innym biegłaś widziadłem (w. 19–24).

Rozpoznaje, że został zwabiony podstępem, wykorzystany i porzucony mimo całego wysiłku włożonego w grę na lutni – tworzenie poezji. To poczucie rozczarowania jest tak dotkliwe, że nie sposób sobie wyobrazić, by zostało wywołane zwykłymi czynnikami. Dlatego trzeba zaangażować w sprawę okoliczności nadzwyczajne – zarazę: „Ciemność twej duszy jak dżumy plama / Od ciała przeszła do ciała” (w. 33–34). Gdy łza staje się jadem, twarz blednie pod mroźnym oddechem, a wieniec laurowy wywołujący podziw zmienia się w ognistą girlandę naświetlającą wszystkie słabości – wiadomo, że doszło do zdrady. „Ginę marzeń zdradą!”³⁴ – mógłby powtórzyć podmiot za bohaterem *Godziny myśli*.

³² W. Shakespeare, *Hamlet*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1997, s. 99.

³³ M. Piwińska, *Słowacki ekspresjonistyczny*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999, s. 114–115. Chodzi o scenę opisaną w *Dzienniku z lat młodości*: „[...] modliłem się nieraz: O Boże! daj mi sławę choć po śmierci, a za to niech będę najniezszczęśliwszym, pogardzonym i niepoznanym w moim życiu” (J. Słowacki, *Dziennik...*, s. 62).

³⁴ J. Słowacki, *Godzina myśli*, oprac. J. Ujejski, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 2, red. J. Kleiner, wyd. 2, Wrocław 1952, s. 85.

Tu wypada wrócić do kwestii kwiatów i ich zwodniczej wymowy. Korotkich w przywoływanym już obrazie z korespondencji dostrzega splecenie symboliki czystości i niewinności lilii z wężem jako znakiem zdrady i podstęp³⁵. Niemniej w świetle dalszych słów tego listu należałoby podważyć bezwzględnie pozytywną wymowę jakichkolwiek kwiatów. Gdy Słowacki rozmyśla na temat rodziny Wodzińskich, skupionych na powszednich czynnościach, porównuje ich spokojne życie z „kwiatowym cmentarzem”³⁶. Kwiaty – będące znakiem codziennych, niewyrafinowanych przyjemności – okazują się tu zatem jedynie uroczym przykryciem czczości życia, tym, co odwraca uwagę od szukania głębiej i odkrywania prawdy o sobie i świecie.

I właśnie w charakterze takiego kamuflażu występują kwiaty w *Ostatnim wspomnieniu. Do Laury*. Słowacki zdaje sobie sprawę z ich błahości – plecie przecież wianek „z głuchych pamiątek tłumy” (w. 3) – przy czym wie, że mają one znaczenie dla ogółu i są w stanie zatrzymać na sobie wzrok większości czytelników, nieskłonnych do zagłębienia pod powierzchnię. Poeta świadomie korzysta z konwencji, choćby liryki sentymentalnej³⁷, pod którą ukrywa głębsze wyznanie, podane w formie strawnej dla romantycznych odbiorców. W ramach tak zwanej liryki zwrotu formułuje gorzką refleksję o rozczarowaniu ideałem poezji i poczuciu bycia zdradzonym przez rolę poety, którą sobie wybrał, a która nie zapewniła mu oczekiwanych dobrodziejstw. W utworze o sielankowo-balladowej „śpiewności”³⁸ zostawia świadectwo pogrzebania jakiegoś kawałka swojego życia czy wręcz siebie. Kwiatkami wiersza przykrywa cmentarz, którego formę przybrało teraz jego wnętrze w oczekiwaniu na kolejny przełom.

Stworzenie pustki

W takich okolicznościach podmiot decyduje się na obnażenie swoich słabości słowami konkurenta, poety bardziej doświadczonego, ale też nie zawsze życzliwego – Adama Mickiewicza. Rozpoczęcie *Ostatniego wspomnienia* porzmiwia początkiem *Ody do Młodości*: „Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy”³⁹, a także słynną formułą „kościół bez Boga”⁴⁰. Wskazuje być może na to,

³⁵ K. Korotkich, op. cit., s. 176.

³⁶ J. Słowacki, List do matki z 30 czerwca 1835 r., w: *Korespondencja...*, t. 1, s. 303.

³⁷ Ale również romantycznej – Manfred Kridl i Kleiner zarzucają lirykom szwajcarskim wręcz banalność, natomiast Kalinowska dostrzega w nich świadome operowanie skonwencjonalizowaną retoryką i czyni z tego zabiegu walor utworów (cf. M. Kalinowska, op. cit., s. 197–198).

³⁸ Cf. C. Zgorzelski, op. cit., s. 137.

³⁹ A. Mickiewicz, *Oda do Młodości*, w: idem, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1998, s. 42.

⁴⁰ Skoro sedno tej krytyki tkwi w tym, że poezję Słowackiego charakteryzuje „nikłość treści wobec wspaniałości formy”, co można rozumieć jako bezideowość – właśnie brak serca (cf. S. Skwarczyńska, *Z literackiej historii Mickiewiczowskiego obrazu „kościół bez Boga”*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 1, s. 30).

że Słowacki przy pomocy podmiotu odautorskiego postanawia spojrzeć na siebie z dystansu, decyduje się sporządzić bilans swojej dotychczasowej drogi, a w tym celu sytuuje się na szerszym tle zbiorowości – nie tej krytykowanej przez młodego Mickiewicza, lecz tej późniejszej, już także się starzejącej: formacji romantycznej. Bogactwo odniesień początku utworu do cudzych słów pozwala sądzić, że poeta próbuje spojrzeć na siebie również cudzymi oczami: innego poety, bo o poetycki wymiar życia tu idzie – poddawany analizie i periodyzowany za pomocą granic.

W perspektywie Słowackiego nie ma na razie miejsca na żaden pozytyw, nowy etap zasługujący na własną nazwę (co zresztą u tego krytycznego twórcy nie dziwi). Na razie jest tylko „bez” – bo o ile jeszcze „bez serca” pozwala się domyślać działania sfery komplementarnej, o tyle wypowiedziane po chwili „bez rozumu” nie daje podstaw do myślenia, że jakieś władze wypełniają powstałą pustkę. Pierwsza część wiersza diagnozuje sytuację bankructwa, w której następuje „Strętwiakość!” (w. 17). To etap zawieszenia, na którym podmiot liryczny – otruty („jad w sercu”, w. 35), pozbawiony krwi („zagasł serca rumieniec”, w. 37), siny („Ogniami czoło mam sine”, w. 42) jak trup, bo i *de facto* martwy („Dziewice ziemi naraz spostrzegły [...] Żem był na sercu zabity”, w. 61, 64), jak po ataku wampira, który wysssał mu wszystkie siły życiowe – liczy już wyłącznie na nicość, ponieważ tylko do niej teraz pasuje. „Więc niech mię prędko chmury czarnemi / Porywa wicher nicości!” (w. 49–50) – woła, ale zapomina, że: „Zniszczenia wicher nie wionie, [...] / A w nicość śmierć nie pochłonie” (w. 14, 16).

Znamienne, że na potwierdzenie swojego stanu podmiot wiersza przywołuje ponownie opinie innych osób, a sobie zostawia wyłącznie dumę, podtrzymywaną z przekory, jak gdyby wbrew okolicznościom („A jakąś dumą drzy moja warga, / Że w tych płomieniach nie ginę”, w. 43–44). To ona pozwala mu zapowiedzieć, że nie da się już omamić obietnicą szczęścia („Lecz gdy do szczęścia świat mię zawoła, / Nie biegnąc za szczęśnych śladem”, w. 45–46). Wskazuje też na pewną pozę. „Bo już przekląłem wszystko na ziemi, / Wszystko – w aniele przeszłości” (w. 51–52) – zarzeka się podmiot. Przekleństwo, powtórzone trzykrotnie, oznacza odcięcie się od przeszłości, co wobec braku oczekiwań względem przyszłości skutkuje zawieszeniem w próżni: „Nic za mną! i nic przede mną!” (w. 56). To stan dotyczący również relacji międzyludzkich – postawa niepoddawania się powszechnym dążeniom: „Tam, gdzie tłum ludzi huczy, ucieka, / I falą powraca ciemną: / Nic mię nie żegna, nic mię nie czeka” (w. 55–56).

W świetle takiej deklaracji mogłoby się wydawać, że „ja” osiąga doskonałą niezależność. Po autoanalizie wreszcie siebie poznaje i postanawia świadomie kształtować swoją teraźniejszość, bez kompromisów, które odbierałyby mu

indywidualność. Należy jednak przypomnieć, że to ta sama osoba, która zdobyła się na ocenę swojej dotychczasowej drogi pod warunkiem istnienia „podpórki”⁴¹ – i nie chodzi wyłącznie o twór osobowy, ale też o podstawę formalną i ideową, na której można się oprzeć podczas rozliczania się z przeszłością. Istotne jest przy tym, że to oparcie wspomagające burzenie, nie – budowanie.

Pierwszy krok

Po odrzuceniu wszystkich przywiązań pojawia się pustka, a wraz z nią mimowolne spojrzenie w przeszłość i wyrzut spowodowany uświadomieniem sobie utraconych szans na przeżycie wspólnotowe. Tu dopiero dochodzą do głosu „myśli o samotnictwie [...] pozbawione dawnej niechęci do świata, piękniejsze i wyidealizowane”⁴², wyczytywane przez Kleinera z korespondencji z tego czasu. Trudno byłoby jednak na podstawie wiersza łączyć je z najwyrazistszym biograficznym przełomem – narodzinami mistyka w duszy Słowackiego, dostrzeganymi przez badacza⁴³.

Gdy bracia moi, gdy wędrownicy
Lecieli z szumem po niebie:
Ja nieruchomy, gwiazdą żrenicy
Patrzałem w przeszłość – na ciebie.
Dziewice ziemi nieraz spostrzegły
Łzawymi oczu błękity,
Że oczy moje za tobą biegły,
Żem był na sercu zabity (w. 57–64)

– w tym bolesnym rozpamiętywaniu niewykorzystanych okazji pobrzmiewa raczej osłabienie podmiotu niż jego siła, zagubienie niż pogodzenie się z własną naturą samotnika, który zamiast dumnego orła, szczęśliwego, „że sam... patrzy na słońce”, został uczyniony przez Boga „posepnym niczym”⁴⁴. W cytowanej strofie widać ślady poczucia uzależnienia od opinii innych. „Trzeba ci wiedzieć, Mamo, że mnie ludzie mają za żelazo – bardzo zimne [...] – wyznaje Słowacki i kończy konkluzją – To dziwne, że ja ludzi uważam jak termometra pokazujące ciepło żywotne mojego J a”⁴⁵.

⁴¹ Poeta użyje tego określenia rok później: „Wyznam ci także, droga, że mi braknie p o d p ó r k i... Podpórką nazywa się u mnie... trudno mi to wytłumaczyć... jest to coś, co mnie kocha... coś, co mnie broni od myśli, że jestem samotny na świecie – jakaś postać, co mi patrzy ze łzami w myślące czoło i oczy” (J. Słowacki, List do matki z 20 czerwca 1836 r., w: *Korespondencja...*, t. 1, s. 332).

⁴² J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, s. 61.

⁴³ Cf. ibidem.

⁴⁴ J. Słowacki, List do matki z 30 czerwca 1835 r., w: *Korespondencja...*, t. 1, s. 306.

⁴⁵ Ibidem.

Bilans straconych szans na dołączenie do którejkolwiek z grup – czy to męskiej, reprezentującej ambicje i wzniosłe dążenia, czy kobiecej, kojarzonej zapewne z uczuciami – byłby sygnałem osłabienia „ja”, po raz kolejny rozpoznającego swoją dotychczasową sytuację jako stan życia w iluzji spowodowanego wyrafinowanym oszustwem („Okruszynami serca, miłości, / Karmiłem blade widziadła...”, w. 65–66). Przedostatnia strofa wydaje się finalnym aktem oplakiwania nieosiągniętych sukcesów, które ominęły podmiot przez koncentrację na pewnym sposobie pisania. Żałoba jest głęboka, bo i zaangażowanie było wielkie:

Ale łza taka, jak łza przeszłości,
 Na żadne serce nie spadła.
 Jak moje oczy topią się – mdleją,
 Jak myśli rzucają ze dna,
 Jak skry sypią, jak łzami leją,
 Ty wiesz! – lecz tylko ty jedna (w. 67–72).

Przywiązanie, wbrew wcześniejszym deklaracjom, nie mija bez śladu: podmiot pozostaje „smutny przeszłości echem” (w. 73). Podobnie nie mija zagubienie. „Ja” decyduje się iść do przodu, doskonale wie już skąd, natomiast wciąż nie zyskało pewności dokąd. Korzystanie z „podpórek” nie sprzyja krystalizacji własnych poglądów, a w nakreślonym tu świecie wyłącznie ziemskim nie przychodzi objawienie wskazujące twórcy, kim musi on być i co musi pisać.

„O! ludzie, idę za wami” (w. 73) – oświadcza podmiot i choć wydaje się to sprzeczne ze świeżymi jeszcze deklaracjami izolacji, jest z nimi spójne, ponieważ zakłada dystans: tym głębszy, że pokryty cynizmem („Choć śmiech wasz dla mnie – szalonych śmiechem, / Łzy wasze – szalonych łzami”, w. 75–76). „Bierna postawa nie tyle rezygnacji, ile raczej sentymentalnego nastroju smucenia się żalonym losem spraw ludzkich, dominująca w okresie młodzieńczym, ustępować poczyna w liryce lat dojrzałych coraz częstszym reakcjom buntu romantycznego i walki”⁴⁶ – pisze Zgorzelski. Tu z buntem wiąże się jeszcze podporządkowanie – pozorne i pozwalające odzyskać chłód, niestety okupiony utratą zapału. „Liryka Słowackiego coraz częściej, i to w momentach najważniejszych dla określenia ideologii twórcy, poczyna się stawać liryką apelu, zbiorowego rozkazu”⁴⁷ – zauważa Kazimierz Wyka. Dziwny to apel, ogłaszający dostosowanie się do ogółu. Niemniej można przyjąć prawidłowość zaobserwowaną przez Wykę: wiersz *Ostatnie wspomnienie. Do Laury* wyznacza ważny moment rozwoju twórczości Słowackiego, co odbija się w końcowym manifeście, który jest „wybrakowany”, nieprzystający do oczekiwań czytelnika – tak jak uchwycona

⁴⁶ C. Zgorzelski, op. cit., s. 170.

⁴⁷ Cyt. za ibidem, s. 144, przyp. 17.

w utworze ważna chwila nie spełnia wymagań stawianych przełomom. By pójść tropem Wyki: to moment niepozwalający jeszcze określić poglądu twórcy na świat. Słowacki nakreśla jedynie, „Skąd się wybrałem, po co, i dlaczego?”⁴⁸, nie mówi jeszcze – bo nie wie – dokąd. Natomiast ta niewiedza i wmieszanie się w tłum nie stanowią aktu kapitulacji, chociaż dziwią, skoro ten poeta dał się raczej poznać z energicznych deklaracji: „Nie pójdę z wami, waszą drogą kłamną – / Pójdę gdzie indziej! – i Lud pójdzie za mną!”⁴⁹. Ta fraza z *Beniowskiego* będzie jednak dopiero kolejnym krokiem metamorfozy, dojrzewania romantyka.

Na razie postawił on pierwszy krok i jest gotowy do skoku, bo od razu zapowiada etap następną: zaświatowy – jakkolwiek by to określenie rozumieć.

Lecz gdy się znudzę leż zimnych rosą
I zimnych uściskiem prawic,
Duszę mi od was wichry uniosą:
Lecz wichry pełne błyskawic (w. 77–80)

– to deklaracja o większej mocy niż okrzyk „idę za wami”, bliska przepowiedni. Podmiot, mimo swojego deklarowanego zamknięcia na przyszłość i szczęście, ogłasza otwartość na radykalną zmianę. I owszem, można wnioskować, że chodzi mu o porwanie duszy po śmierci do wiecznej wolności poza okrutnym światem, który go zranił⁵⁰. Można też jednak dopatrzeć się tu przecucia przemiany mistycznej czy duchowej z początku lat czterdziestych – mającej uniezależnić kiedyś Słowackiego od pragnienia poklasku⁵¹. Wypełniającej pustkę – bo wichry pełne są błyskawic, a nie nicości jak jeszcze parę strof wcześniej. Czy wobec tego obraz porwania samej duszy nie byłby nieadekwatny, jeśli wziąć pod uwagę obiegowe skojarzenie odrywania się duszy od ciała ze śmiercią i wyraźną koncentrację Słowackiego genezyjskiego na duchu? Niekoniecznie, choćby w odniesieniu do utworu *Zachwycenie* z lat czterdziestych, w którym podmiot zostaje „[...] pochwycon, a z łoża nie zdjęty”⁵². Zresztą dlaczego miałyby nas dziwić nawet niekonwencjonalna metaforyka w tekście, w którym dusza już zainfekowała ciała chorobą jak bakteria dżumy?⁵³

⁴⁸ J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, oprac. M. Kridl, w: idem, *Dziela wszystkie*, t. 9, red. J. Kleiner, wyd. 2, Wrocław 1956, s. 17.

⁴⁹ Idem, *Beniowski. Poema. Pięć pierwszych pieśni*, oprac. J. Kleiner, w: idem, *Dziela wszystkie*, t. 5, red. J. Kleiner, wyd. 2, Wrocław 1954, s. 137.

⁵⁰ Czy nawet skojarzyć ten obraz z wierszem *Gdy tu mój trup...* Mickiewicza, przedstawiającym ucieczkę duszy spośród ludzi do miejsca, w którym można odetchnąć pełną piersią (cf. A. Mickiewicz, *Gdy tu mój trup...*, w: idem, *Dziela*, t. 1, s. 412–413).

⁵¹ Cf. J. Słowacki, List do matki z 18 stycznia 1845 r., w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 2, Wrocław 1963, s. 74.

⁵² Idem, *Zachwycenie*, w: idem, *Wiersze*, s. 361.

⁵³ To temat na osobne rozważania, dotyczące stosunku Słowackiego do ciała i materii w ogóle.

Podsumowanie

Alina Kowalczykowa wskazuje, że w historii literatury „przełomy są wyznaczone post factum, o ich usytuowaniu często decydują fakty pozaliterackie”⁵⁴. Przedstawioną interpretację można potraktować jako reakcję na ten problem. Ostatni wiersz okresu genewskiego pozwala zdiagnozować preliminaria przemiany na bazie materiału literackiego, więcej nawet: zbadać je na podstawie relacji spisywanej przez Słowackiego na gorąco. To z kolei skłania do dopuszczenia w planie jego twórczości innych cezur niż obecne w „oficjalnych” biogramach czy narzucane przez tego bardzo świadomego twórcę, który już w juveniliach podsumowywał swoje życie.

Warta podkreślenia wydaje się obserwacja, że kolejna, jedna z wielu metamorfoz poety, egzemplifikowana wierszem, nie jest aktem jednorazowym, lecz układa się w proces. Jego etapy można wyodrębnić w ramach jednego utworu, w którym podmiot odautorski zwierza się z poczucia bankructwa życiowego, skoro życiem jest dla niego pisanie, i postanawia sporządzić jego bilans, do czego powołuje wymagowaną kobietę i realnych obserwatorów ze sceny literackiej, a w wyniku analizy decyduje się na odcięcie od przeszłości i od świata po to, by pozornie się w niego wtopić, a we właściwym momencie oddalić się do innego wymiaru na własnych warunkach. To też przemiana rozłożona na kolejne akty w szerszym planie twórczości poety z Krzemieńca. Gdy dotychczasowe poszukiwania artystyczne nie przynoszą satysfakcji, postanawia on symbolicznie zabić swoje stare „ja” – spalić wieńcem ognia, którego nie chciał. Tylko dzięki temu może powiedzieć: „A jakąś dumą drzy moja warga, / Że w tych płomieniach nie ginę...”. Może zaprojektować swój dalszy rozwój tylko dzięki wypowiedzeniu monologu do Laury – odbicia się od niej. Żeby w ogóle przekazać swoją opowieść o przemianie, musi ją w czymś zakorzenić – a że nie ma jeszcze oparcia we własnych ugruntowanych poglądach, we własnym systemie, głosie z nieba czy osobie przewodnika duchowego, jest zmuszony poprzestać na konwencjonalnej i bezpiecznej figurze kochanki, która już się sprawdziła w epoce i nie tylko (choćby w przypadku Dantego i Beatrycze).

W ten sposób podmiot staje jakby po obu stronach przepaści naraz: zapowiedź rozwoju formułuje za pomocą konserwatywnych środków. Nie jest jeszcze wystarczająco dojrzały (życiowo i artystycznie), żeby przeskoczyć na drugą stronę, ale przecież wybiera się na Wschód. Wytworzona wewnętrzna pustka ma zatem szansę zacząć się wypełniać w podróży. Taka ewentualność może skłaniać badaczy do żywszych poszukiwań sygnałów budowania przez Słowackiego

⁵⁴ A. Kowalczykowa, *Wiek XIX: przełomy, cezury, płynność*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów. Warszawa 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jaroński, Warszawa 1996, s. 292.

nowego „ja” właśnie tam⁵⁵ – znacznie wcześniej niż po spotkaniu z Andrzejem Towiańskim czy doświadczeniach wizyjnych w Pornic, które zwyczajowo stanowią cezurę genezyjskiego przełomu w życiorysie poety.

Bibliografia

- Adamkowicz-Iglińska, Bożena, *Duch, co „kwiatem rozkwitnął”. Flora w genezyjskiej twórczości Juliusza Słowackiego*, Olsztyn 2015.
- Alighieri, Dante, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1975.
- Antologia*, w: S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, cz. 1 (A–F), Warszawa 1807.
- Brzozowski, Jacek, Przychodniak, Zbigniew, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Wiersze*, wstęp i oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Wrocław 2017.
- Górski, Konrad, *Trzy notatki o Słowackim*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1.
- Kalinowska, Maria, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.
- Kleiner, Juliusz, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2: *Od „Balladyny” do „Lilli Wenedy”*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 2003.
- Kleiner, Juliusz, *Sztuka poetycka Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1950, t. 39.
- Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1–2, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962–1963.
- Korotkich, Krzysztof, *Rozum – wiara – objawienie. O „Stokrótkach” i „Chmurach” Juliusza Słowackiego*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Literatura, język, kultura, historia*, seria 4: *Kultury słowiańskie wobec dziedzictwa Oświecenia*, red. Z. Abramowicz, J. Ławski, K. Rutkowski, Białystok 2019.
- Kowalczykowska, Alina, *Wiek XIX: przełomy, cezury, płynność*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów. Warszawa 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1996.
- Mickiewicz, Adam, *Oda do Młodości*, w: idem, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1998.
- Piwińska, Marta, *Słowacki ekspresjonistyczny*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999.
- Przychodniak, Zbigniew, *Liryczne przestrzenie Juliusza Słowackiego*, w: *Przygody romantycznego „Ja”*. *Idee – strategie twórcze – rezonanse*, red. M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk, Poznań 2012.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1997.
- Showalter, Elaine, *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, tłum. K. Kujawska-Courtney, W. Ostrowski, „Teksty Drugie” 1997, nr 4.
- Skwarczyńska, Stefania, *Z literackiej historii Mickiewiczowskiego obrazu „kościół bez Boga”*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 1.

⁵⁵ Do tego zachęca Przychodniak, który pisze: „Poeta – przez całe życie dręczony obrazami własnego grobu – znajduje ukojenie w miejscu śmierci i zmartwychwstania Jezusa” (Z. Przychodniak, op. cit., s. 96). Podobny trop podsuwa Zgorzelski, który stwierdza, że „Pierwsze jaskółki nowego etapu ukazywać się poczynają już w r. 1837” (C. Zgorzelski, op. cit., s. 215).

- Słowacki, Juliusz, *Beniowski. Poema. Pięć pierwszych pieśni*, oprac. J. Kleiner, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 5, red. J. Kleiner, wyd. 2, Wrocław 1954.
- Słowacki, Juliusz, *Dziennik niektórych dni mego życia. Antologia zapisów dziennikowych*, pomysł i oprac. M. Troszyński, Warszawa 2019.
- Słowacki, Juliusz, *Godzina myśli*, oprac. J. Ujejski, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 2, red. J. Kleiner, wyd. 2, Wrocław 1952.
- Słowacki, Juliusz, *Ostatnie wspomnienie. Do Laury; Zachwycenie*, w: idem, *Wiersze*, wstęp i oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Wrocław 2017.
- Słowacki, Juliusz, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, oprac. M. Kridl, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 9, red. J. Kleiner, wyd. 2, Wrocław 1956.
- Zgorzelski, Czesław, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981.

ANNA RZEPNIEWSKA – doktorantka w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim; absolwentka filologii polskiej, historii sztuki i dwuetapowych studiów podyplomowych z zakresu redakcji językowej tekstu. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat statusu materii w tzw. późnej twórczości Juliusza Słowackiego. Pod jej redakcją ukazała się monografia wieloautorska *Młody wiek XIX?* (Warszawa 2019).

„SYTUACJA” NORWIDA – „SYTUACJA” BAUDELAIRE’A*

Norwid’s ‘Situation’ vs. Baudelaire’s ‘Situation’

MAGDALENA SIWIEC

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska

E-mail: magdalena.siwiec@uj.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0001-5363-5294>

Abstract

Norwid and Baudelaire, born in the same year (1821), unconsciously put themselves in a specific position which Paul Valéry described as a ‘situation’. Its fundamental basis is poets’ determination to define themselves against their great Romantic predecessors, stand out and finally, to release themselves from the constraints of the Romantic influence. The position the two poets find themselves in defines their attitude to Romanticism which is based on carrying on and breaking up with the Romantic tradition and this, on the other hand, makes a time mark even more difficult to establish. Their position is presented in the context of contemporary categories such as Romanticism, 19th-century culture model, generation, modernity, and crisis. Such perspective makes it possible to recognise a shared sense of unity in Norwid and Baudelaire’s literary outputs as well as in their reception styles despite the fact the poets are essentially beyond any comparison.

Keywords: Cyprian Norwid, Charles Baudelaire, Romanticism, modernity, crisis, generation, 19th-century culture model, time mark

Streszczenie

Artykuł dotyczy szczególnego położenia wspólnego Norwidowi i Baudelaire’owi urodzonym w tym samym 1821 r., które Paul Valéry określił mianem „sytuacji”. Jej podstawą jest konieczność określenia się wobec wielkich poprzedników – romantycznych wieszczów, odróżnienia się, walki z wpływem. Pozycja obu poetów, która określa ich stosunek do romantyzmu oparty na kontynuacji i zerwaniu (co utrudnia ustanowienie cezury), ukazana jest w kontekście

* Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2016–2021 (nr 0046/NPRH4/H2a/83/2016).

współcześnie rozumianych kategorii takich jak romantyzm, dziewiętnastowieczność, pokolenie, nowoczesność czy kryzys. Taka perspektywa pozwala dostrzec wspólnotę twórczości i recepcji pisarzy zasadniczo nieporównywalnych.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, Charles Baudelaire, romantyzm, nowoczesność, kryzys, pokolenie, dziewiętnastowieczność, cezura

Sytuacja

Położenie poety debiutującego w latach czterdziestych XIX w., a zatem urodzonego ok. roku 1820, jest wyjątkowo niewygodne. Z racji samej metryki jest on zmuszony do ukonstytuowania się wobec wielkich ojców. By stać się silnym poetą – w rozumieniu, jakie nadał temu pojęciu Harold Bloom – musi pokonać wpływ dominujących poprzedników, zdetronizować ich i zastąpić, a zatem skazany jest na negację, polemikę, bunt wobec tego, z czego wyrasta, a co leży u źródła jego twórczości¹. Nawijając do nich, musi się od nich odróżnić. Istnieje niewiele obszarów niezapełnionych, jeszcze niezdominowanych przez starszych pisarzy, trzeba zatem wyprzeć tych, którzy je już zajęli, sprawić, by nowa propozycja stała się od wcześniejszej mocniejsza, bardziej przekonująca, silniej wpływająca na czytelnika.

To charakterystyka odnosząca się do mocnych poetów w ogóle, ale być mocnym poetą w połowie XIX w. to wyzwanie szczególne. Dla takiego poety bowiem poprzednikami są wielcy romantycy – giganci tacy jak Victor Hugo czy Adam Mickiewicz, ale także młodszy o dekadę – Alfred de Musset czy Juliusz Słowacki. Urodzeni w roku 1821 Charles Baudelaire i jego rówieśnik, Cyprian Norwid, znajdują się w takim samym położeniu, które Paul Valéry określa mianem „sytuacji”: istota ich koncepcji poezji sprowadza się do pytania: „jak stać się wielkim poetą, który wszakże nie byłby ani Lamartinem, ani Hugo, ani Mussetem”², które w odniesieniu do Norwida wystarczy przeformułować: „jak stać się wielkim poetą, który wszakże nie byłby ani Mickiewiczem, ani Słowackim, ani Krasińskim”³. Zarówno Norwid, jak i Baudelaire sami bezpośrednio kwestię tego kłopotliwego dziedzictwa i konieczności odróżnienia się od „wielkoludów” – jak nazwie ich autor *Vade-mecum* – problematyzowali. Na pewno inaczej było określać się jako poeta wobec Mickiewicza niż wobec Hugo, różnice są oczywiste, niemniej

¹ Vide H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

² P. Valéry, *Sytuacja Baudelaire’a*, w: idem, *Estetyka słowa*, wybór A. Frybesowa, wstęp M. Żurowski, tłum. D. Eska, A. Frybesowa, Warszawa 1971, s. 143.

³ Zdzisław Łapiński słusznie pisze o Norwidzie: „To, co go różniło od jego wielkich poprzedników, był to przede wszystkim fakt, że pisał **po nich**. Oni to stanowili główne dziedzictwo, wobec którego musiał się określić: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński”. Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1984, s. 24.

jednak przy wszystkich – niewątpliwie licznych – zastrzeżeniach i różnicach „sytuacja Baudelaire’a” znajduje swój odpowiednik w „sytuacji Norwida”.

W polskim literaturoznawstwie problem przynależności Norwida do romantyzmu jest problemem nurtującym badaczy od dawna – albo uznaje się go za romantyka, albo eksponuje jego odrębność, szukając związku z tendencjami późniejszymi⁴. Podobnie rzecz ma się z Baudelaire’em w recepcji francuskiej. Najbardziej przekonujące w mojej ocenie są te prace, które eksponują, każda na swój sposób, to, co Valéry nazywa „sytuacją” – swoiste uwikłanie w romantyzm, jednoczesną przynależność i zerwanie czy – nieco słabiej, a może tylko bardziej subtelnie – przekraczanie⁵. I nie chodzi tu bynajmniej o zależności genetyczne,

⁴ Związki Norwida z poszczególnymi nurtami – zawsze podkreślając jednak jego osobność – takimi jak: pozytywizm, parnasizm, biedermeier, symbolizm, modernizm, w tym w dużej mierze także z kulturą francuską, starano się badać, vide np.: J. W. Gomulicki, *Norwid – poeta europejski*, „Nowa Kultura” 1958, nr 21 i 22; M. Żurowski, *Norwid i Gautier*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. W. Gomulicki, J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961; idem, „Larwa” na tle porównawczym, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 6; idem, *Hopkins, Mallarmé i Norwid*, „Poezja” 1988, nr 4–5; idem, *Norwid i symboliści*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 4; Z. Bieńkowski, *Baudelaire et Norwid*, w: *Journées Baudelaire. Namur–Bruxelles, 10–13 octobre 1967. Actes du Colloque*, Bruxelles 1968; A. Lisiecka, *O baudelaizmie*, „Vade-mecum”, „Twórczość” 1968, nr 3; J. Maciejewski, *Miejsce Norwida w literaturze polskiej XIX stulecia*, w: idem, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1992, s. 112–137; H. R. Jauss, *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida*, tłum. M. Kaczmarkowski, „Studia Norwidiana” 1985/1986, nr 3/4; A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm*, Kraków 1998, rozdz. II–IV; idem, *Norwid, Heine, Gautier i początki modernizmu*, „Litteraria Copernicana” 2015, nr 2(16); K. Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000, rozdz. I; R. Fieguth, *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum”*, w: *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, tłum. K. Chmielewska, Izabelin 2000, s. 192–193; idem, *Podróż i problematyczny zachwyty. O dwu wątkach w „Kwiatach zła” Baudelaire’a i w „Vade-mecum” Norwida*, w: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007, s. 279–298; idem, „Vade-mecum” Cypriana Norwida w kontekście *Victora Hugo i Charles’a Baudelaire’a*, w: *Strona Norwida. Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, E. Żwirkowska, E. Chlebowska, Lublin 2008, s. 139–154; E. Feliksiak, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2002; M. Delaperrière, *Norwid i Baudelaire: zbliżenie przez sztukę*, w: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007; P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008; A. Krasuska, W. Rzońca, *Parnasizm francuski a poezja Cypriana Norwida*, Warszawa 2018; Ł. Niewczas, *Norwid – parnasista?*, w: *O Norwidzie komparatystycznie*, red. M. Siwiec, Kraków 2019.

⁵ Myślę tu zwłaszcza o *Norwidowskim romantyzmie* Zofii Stefanowskiej, o pracach Léona Celliera czy Dominique Combe. Vide Z. Stefanowska, *Norwidowski romantyzm*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4; eadem, *Norwidowski Farys*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973; L. Cellier, *Baudelaire et Hugo*, Paris 1970; D. Combe, *L’esthétique kantienne et la genèse de l’Art Pure. Baudelaire et le romantisme*, w: *Modernité et romantisme*, textes réunis par I. Bour, E. Dayre, P. Née, Paris 2001; G. Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838–1852*, Paris 1993; A.-M. Amiot, *Les fleurs du mal. Baudelaire. Un romantisme fondateur de la modernité poétique*, Paris 2002.

ale o zmaganie się z wpływem i z lękiem jako konsekwencją poetyckiej omyłki⁶. Stawiając pytania o stosunek Norwida i Baudelaire'a do romantyzmu, stawiamy w gruncie rzeczy pytanie o cezurę – o to, kiedy kończy się romantyzm w Polsce i we Francji – czy nawet podważamy jej zasadność.

Być silnym poetą oznacza bowiem także wymykać się cezuirom, które próbują ustalić historycy literatury. Henryk Markiewicz pisał niegdyś, że na historię układów literackich składają się historia długiego trwania oraz historia wydarzenia, przy czym wydarzeniami są dzieła literackie wprowadzające innowacje antycypacyjne wobec późniejszych faz procesu literackiego. Jest symptomatyczne, że przykładem takiej innowacyjności jest dla badacza poezja Norwida⁷. Bez wątplenia taki charakter ma także twórczość Baudelaire'a. Chodzi jednak nie tylko o prekursorstwo wobec późniejszych zjawisk estetycznych, ale także o kontynuację nowoczesności romantycznej – nawet jeśli to „kontynuacja przez zaprzeczenie”⁸.

Norwid i Baudelaire zajmują mnie nie jako przedstawiciele jakiegoś nurtu czy pokolenia, ale właśnie jako silni poeci, autorzy dzieł, które z dzisiejszej perspektywy jawią się jako kamienie milowe literatury europejskiej – to jest zasadniczym kryterium tego zestawienia – paradoksalnego, bo mówimy o twórcach nieporównywalnych i wykraczających poza określone nurty, prądy czy nawet epoki. Niemniej jednak warto, ze względu na podobieństwo owej „sytuacji”, przyrzeć się budującym ją okolicznościom, temu, jak wpłynęła ona na specyfikę ich pisarstwa oraz za pomocą jakich narzędzi i kategorii może być odczytywana. Należałoby zatem sprawdzić, jak jej charakter daje się z dzisiejszej perspektywy doprecyzować za pomocą używanych współcześnie przez literaturoznawców kategorii, takich jak pokolenie, romantyzm, dziewiętnastowieczność, nowoczesność czy kryzys. Interesować mnie będzie, na ile te właśnie kategorie mogą oświetlić – bo na pewno nie wyjaśnić – wyjątkowość, osobność, transgresywność twórczości obu poetów.

⁶ Vide H. Bloom, op. cit., s. 21. Baudelaire jest dla Blooma – choć badacz nie zajmuje się szczegółowo jego twórczością – jednym z poetów silnych i zarazem „najbardziej ambiwalentnych poetów nowoczesnych” (s. 131). Jako autor *Kwiatów zła* i *Paryskiego spleenu* znalazł się on także na liście pozycji kanonicznych epoki określonej przez Blooma mianem „demokratycznej” w: H. Bloom, *Zachodni kanon. Książki i szkoła wieków*, tłum. B. Baran, M. Szczubiałka, Warszawa 2019, s. 617. Poezja epoki demokratycznej to poezja zapoczątkowana przez Wordswortha, której „[...] tematem jest sam podmiot, czy manifestuje się jako obecność, czy jako nieobecność” (ibidem, s. 273).

⁷ H. Markiewicz, *Dylematy historyka literatury*, w: idem, *Prace wybrane*, t. 5: *Z teorii literatury i badań literackich*, Kraków 1997, s. 279.

⁸ Vide Z. Stefanowska, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, w: eadem, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 71.

Cezurowanie literatury wieku XIX

Podziały epokowe są zazwyczaj umowne, zawsze wskazać można dzieła wyprzedzające swój czas i antycypujące nowe trendy. Przyjmuje się, że początek literackiego romantyzmu w Europie ustanawiają koncepcje braci Schległów sformułowane we fragmentach opublikowanych w „Lyceum” i „Atheneum” w 1798 r. przez Friedricha Schlegla, który jako pierwszy pisze o romantyzmie jako współczesności. W Polsce wyznacza go wydanie pierwszego tomu *Poezji Mickiewicza z Balladami i romansami* z 1822 r. Za manifest romantyzmu we Francji uznaje się premierę *Hernaniego*, a więc dopiero rok 1830. Nie można jednak dać się zwieść – tu przyjęta cezura jest wyjątkowo myląca, data wskazywać by bowiem mogła na to, że romantyzm francuski jest wobec polskiego opóźniony. Tymczasem wiadomo, że do pierwszego pokolenia romantyków należeli François René de Chateaubriand (tak ważny utwór jak *René* został wydany już w 1801 r.), Étienne Pivert de Senancour, Benjamin Constant, że Mme de Staël wprowadziła na grunt francuskojęzycznej Europy idee niemieckiego romantyzmu w *O Niemczech* w 1810 r., że wielcy: Alphonse de Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny debiutowali z początkiem lat dwudziestych, a w owym umownym „początkowym” roku 1830 romantyzm był we Francji w pełni rozkwitu – gotowa była duża część jego najważniejszych dzieł. W tym czasie powstawały już książki o romantyzmie jako nurcie dominującym⁹.

Uznanie premiery *Hernaniego* za wydarzenie otwierające romantyzm można tłumaczyć między innymi supremacją we Francji w wieku XVII i XVIII klasycyzmu, którego szczególnie ważnym polem był teatr: ostateczna rozprawa z racine’owskim typem tragedii klasycystycznej nastąpiła istotnie dopiero wraz z wystawieniem dramatów Hugo. Swoją drogą tym, co zbliża romantyzm polski do francuskiego, jest właśnie stojący u ich początków wyraźny spór z klasycyzmem – nawet jeśli w istocie nie tak oczywisty i nieoznaczający definitywnego zerwania – nie tak istotny gdzie indziej¹⁰. Niemniej jednak rok 1830 w obu krajach wyznacza cezurę: to data ważna politycznie – i ze względu na powstanie listopadowe, i na rewolucję lipcową odsuwającą widmo absolutyzmu. Powstanie jako doświadczenie pokoleniowe podzieliło polski romantyzm na pół, to po nim zostały napisane jego szczytowe dzieła; ten sam okres, a zatem monarchia lipcowa, to czas rozkwitu literatury romantycznej we Francji. W obu przypadkach chodzi przy tym o cezurę w **obrębie** romantyzmu, nie o jego początek.

W każdym razie łatwiej jest wskazać momenty inicjujące romantyzm w obu krajach, trudniej – jego koniec, moment przesilenia, a ten właśnie będzie znaczący

⁹ Tatkiewicz wspomina np. *Histoire de romantisme en France* Eugène’a Ronteixa, vide W. Tatkiewicz, *Romantyzm, czyli rozpacz semantika*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 11.

¹⁰ Nie mają tu znaczenia próby rewizji tego sporu. Vide np. T. Jędrzejewski, *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Kraków 2016.

w związku z pozycją Norwida i Baudelaire'a. Problem jest tym bardziej interesujący, że romantyzm jest od początku wewnętrznie zdynamizowany, o sporach wewnątrzromantycznych można mówić w odniesieniu do najważniejszych jego dzieł, by przywołać tylko *Dziady* (zwłaszcza część IV i III) czy *Kontemplacje*. Ta dynamika pozwala na wyróżnienie rozmaitych przeciwprądów obejmujących zjawiska sytuujące się poza głównym nurtem, ale także rozbijające go od środka¹¹. W związku z tym krytyczna wobec romantyzmu twórczość obu pisarzy będzie się wpisywała w krytycyzm samego romantyzmu.

Jeśli uznamy, że trwanie romantyzmu w Europie to okres ok. 1800–1850, musimy wprowadzić wiele zastrzeżeń zwłaszcza wobec tej drugiej daty. Komplikacje związane z periodyzacją eksponuje Władysław Tatarkiewicz, który, odkrywając wieloznaczność i płynność pojęcia romantyzmu, wskazuje na symptomy wyczerpywania się nurtu już w latach czterdziestych¹². Na pewno można mówić o nasilających się w tym czasie sygnałach przewartościowania romantyzmu, z którymi zbiegają się debiuty Norwida i Baudelaire'a. Obaj rozpoczynają swoją drogę twórczą jako romantycy zbuntowani wobec paradygmatu ustanowionego przez poprzedników, wyznaczają inne, nowe, polemiczne oblicze romantyzmu. Czy i kiedy ich romantyzm ustaje? Trudno przecież powiedzieć, by Victor Hugo przestał być romantykiem w drugiej połowie wieku, a tworzył przecież do końca życia – czyli do roku 1885, przeżył zatem i Norwida zmarłego dwa lata wcześniej, i Baudelaire'a, który umarł już w roku 1867. Daty nie mają znaczenia decydującego, ale są przecież istotne, wnoszą element komplikujący klasyfikację.

W ramach refleksji nad podziałami historycznoliterackimi w odniesieniu do Norwida i Baudelaire'a pamiętać trzeba także o obecnym w badaniach pojęciu dziewiętnastowieczności, które znosi czy łagodzi cezurę między romantyzmem a z jednej strony oświeceniem, z drugiej zaś – pozytywizmem i realizmem

¹¹ O przeciwprądach w obrębie romantyzmu pisze np. M. Brix, *Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain–Namour 1999. Badacz wyróżnia romantyzm „oficjalny” Mme de Staël, Hugo, Vigny'ego, Lamartine'a, Cousina, uniwersalistyczny, wywodzący się z szkoły jenajskiej i „prawdziwy” Chateaubrianda, Stendhala, Balzaca, Nerval, Baudelaire'a, Flauberta i Prousta wyprowadzony z myśli Rousseau.

¹² Vide W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 11–13 (tu także o poszerzaniu zbioru romantyków o tych, którzy się jako tacy nie deklarowali); B. Dopart, *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999 oraz idem, *Nasz literacki wiek XIX i -izmy*, w: idem, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, Kraków 2013. W tym ostatnim artykule Dopart rekapitułuje polskie badania literaturoznawcze nad XIX w.; w okresie 1820–1920, który określa jako „środkową fazę kultury nowożytnej”, wyróżnia cztery tendencje: neoklasycyzm, sentymentalizm, realizm, romantyzm. We Francji realizm i romantyzm są nurtami równoległymi. Mario Praz, uznając określenie „romantyczny” za określenie „wrażliwości właściwej danemu okresowi historycznemu”, włącza w swoje interpretacje twórczość Baudelaire'a, vide M. Praz, *Zmysły, śmierć, diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010, cytat s. 29.

(swoją drogą kształtującym się równolegle z romantyzmem), eksponując jedność ideową i estetyczną od rewolucji 1789 po 1914 r. Jest ono szczególnie adaptowane do warunków polskich – na co wskazują badacze, choćby Alina Witkowska w pracy o wiele mówiącym tytule *Wielkie stulecie Polaków*¹³. Józef Bachórz pisze:

Dziewiętnastowieczność ta, rozciągająca się pomiędzy ostatnim rozbiorem Polski a datą odzyskania niepodległości, nie oznacza pomniejszenia roli któregośkolwiek prądu, sporu pokoleniowego czy dokonania literackiego. Oznacza natomiast szansę zintegrowania tego, co wśród schematyzacji dydaktycznych traściło ciągłość i sztucznie się oddzielało¹⁴.

Pojęcie dziewiętnastowieczności nie jest jednak stosowne wyłącznie do badań nad kulturą zaborową w Polsce i nie da się go sprowadzić do polskiej specyfiki, choć na niej właśnie koncentruje się większość wymienionych wyżej badań – wypowiedź Bachórza jest tu symptomatyczna.

Ramy dziewiętnastowieczności wyznaczają przecież także wydarzenia historyczne na skalę światową, obydwie określane mianem „wielkich” – rewolucja francuska i I wojna światowa, co w oczywisty sposób wyprowadza ją poza skalę polską¹⁵. Wymienione przez Tomasza Sobieraja wyznaczniki i idee dziewiętnastowieczności wraz z oświeceniem ustanawiającej paradygmat nowoczesności (historyzm, idea postępu, ewolucjonizm, indywidualizm, nowość, praca, wynalazczość, wolność, równość, młodość, antynomiczność) mają charakter ponadnarodowy¹⁶. Moje rozpoznania są tu zgodne także z rozważaniami Ewy Paczoskiej, która podkreśla, że doświadczenie nowoczesności jest dla całego – niepodzielnego sztucznie na nurty – wieku XIX doświadczeniem kluczowym, i że istotniejsza niż dystynkcje między owymi nurtami jest zmiana pokoleniowa. Doświadczenie nowoczesności (na poziomie refleksji estetycznej pojawiające się w literaturze od lat czterdziestych–pięćdziesiątych) jest bowiem, zdaniem badaczki, związane właśnie z przeżyciem generacyjnym czy z pojedynczą biografią – oba aspekty znajdują swoje świadectwo w literaturze, która jako taka staje się przedmiotem badania dziewiętnastowiecznej nowoczesności¹⁷.

¹³ M. Janion, *Badania literackie nad XIX stuleciem*, „Teksty” 1973, nr 5; A. Witkowska, *Wielkie stulecie Polaków*, Warszawa 1987; J. Bachórz, *O potrzebie scalenia polskiego wieku XIX*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2008, R. 1 (43); A. Kowalczykowa, *Wiek XIX: przełomy, cezury, płynność*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów, Warszawa 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1996; B. Dopart, *Nasz literacki wiek XIX i -izmy*.

¹⁴ J. Bachórz, op. cit., s. 18.

¹⁵ Ten wymiar podkreśla Janion na początku swojego artykułu, vide *Badania literackie*, s. 7–8.

¹⁶ Vide T. Sobieraj, *Dziewiętnastowieczność*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Terminy – pojęcia – zjawiska – przekroje*, t. 1: A–M, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń 2016, s. 259–273.

¹⁷ Vide E. Paczoska, *Latarnia czarnoksiężska, czyli dziewiętnastowieczność i nowoczesność*, w: eadem, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 13–26.

Przede wszystkim jednak trzeba pamiętać o przedsięwzięciach historyków, jak Jürgen Osterhammel, ujmujących wiek XIX w sposób powszechny, ponadnarodowy, ukazujący dominujące w tym czasie zjawiska i tendencje wedle znaczących narracji i porządków życia wspólnotowego¹⁸. Także w historii literatury francuskiej wiek XIX omawia się jako wieloaspektową całość kulturową, poczynając od napisanej pod koniec wieku XIX *Histoire de la littérature française* Gustave'a Lanson'a. Współcześnie we Francji funkcjonuje La Société des études romantiques et dix-neuviémistes (SERD) zrzeszające badaczy wieku XIX (wydające między innymi czasopismo „Le Romantisme”). Myślenie o Norwidzie i Baudelaire w perspektywie dziewiętnastowieczności pozwala nie tyle uchylić sprawę ich skomplikowanej relacji z romantyzmem, ile wyeksponować fakt, że chodzi o dialog wewnętrzny, nie o spór międzyepokowy.

Pokolenie

W cytowanym tu esejju Valéry'ego Baudelaire jest przedstawiony jako poeta silny (i w takich samych kategoriach należy postrzegać Norwida), wyjątkowy, ale samo wskazanie Valéry'ego na daty („Postawmy się w położeniu młodego człowieka, który w roku 1840 dochodzi do wieku, kiedy zaczyna pisać”) pokazuje, że problem „sytuacji” i problem przewartościowania romantyzmu można odnieść także do kwestii pokoleniowych. Podobnie myślał o Norwidzie Kazimierz Wyka, kiedy pisał o jego specyficznym „położeniu”, idąc tropem Karla Mannheima¹⁹. Właśnie ten trop wydaje mi się w koncepcji badacza istotny. Już Stanisław Brzozowski wyróżnia sześć pokoleń romantyków (określonych jako buntujący się wobec społeczeństwa, którego są wytworem): od Chateaubrianda przez Baudelaire'a po Hippolyte'a Taine'a i Ernesta Renana²⁰. To propozycja istotna – nawet jeśli nazwanie Taine'a romantykiem może wydawać się nadużyciem – bo eksponująca w wielości konkretyzacji jedność formacyjną rozciągającą się na cały wiek XIX, komplikację relacji opartej na ciągłości i zerwaniu zarazem.

Nb. patronem swoich rozważań na temat dziewiętnastowiecznej nowoczesności czyni autorka Baudelaire'a, Norwida zaś i Kraszewskiego nazywa „klucznikami nowoczesności w kulturze XIX wieku” (s. 22–23).

¹⁸ Vide J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, tłum. J. Kałużny, Poznań 2013.

¹⁹ Pisał także: „Wyjątkowość położenia Norwida jest w tym, że adoptował się on niejako na syna duchowego pierwszej generacji, zapominając, że warunki historyczne nie pozwalały już na powtórzenie sytuacji duchowej pierwszego pokolenia, i pozostał samotnikiem wśród pokolenia coraz starszego, wykruszonego z najcenniejszych sił”; K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977, s. 302.

²⁰ Vide S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Kraków 2001. Słynna metafora Brzozowskiego, o buncie kwiatu przeciw korzeniom ma swoje źródło w twórczości Norwida, gdzie pojawia się w kontekście antytowianistycznym. Na ten temat vide B. Stelmaszczyk, *Norwidowska etyka twórcy i jej odbicie w dyskusji nad paradygmatem romantyzmu. Dwie interpretacje*, „Ruch Literacki” 2013, z. 2, s. 175–176.

W polskim literaturoznawstwie badania generacyjne podjął właśnie Wyka, we francuskim – szczególnie Paul Bénichou. Dokonując zestawienia koncepcji generacyjnych, trzeba pamiętać o podkreślanej przez badaczy specyfice pokolenia Norwida związanej z polskimi realiami politycznymi naznaczającymi ich twórczość:

Młodzi urodzeni około 1820 roku, wchodzący w życie literackie w dwadzieścia lat później, dojrzewają w sytuacji duchowej, której wszelkie ujemne cechy odbijają się, nieświadomie dla tego pokolenia, w ich duszach i twórczości²¹.

Wyka pisze o dwóch romantycznych pokoleniach – a jego podział nie do końca pokrywa się z metryką, bo Juliusz Słowacki (urodzony w 1809) i Zygmunt Krasiński (1812) czy August Cieszkowski (1814) należą w tym ujęciu do pierwszego pokolenia wraz z Mickiewiczem (1798), podczas gdy do drugiego zaliczeni są Ludwik Szyrmer (1809), Lucjan Siemieński (1809), Józef Ignacy Kraszewski (1812) obok Norwida (1821) i jego rówieśników. Podobnie postępuje Bénichou, który dzieli romantyków aż na trzy pokolenia²² (właśnie w związku z tym, że romantyzm rozpoczyna się we Francji znacznie wcześniej): profetów (Mme de Staël, Benjamin Constant, de Chateaubriand, Pierre-Simon Ballanche, Edgar Quinet, Jules Michelet, Hugues-Félicité-Robert de Lamennais, Henri Saint-Simon, Pierre Leroux, Charles Fourier), Magów (Alphonse de Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny) i poetów roz-czarowanych. W tej ostatniej grupie umieszcza obok urodzonych około roku 1810 Alfreda de Musseta (1810), Gérarda de Nervalą (1808), Théophile’a Gautiera (1811), także starszych Sainte-Beuve’a (1804) i Charles’a Nodiera (1780).

Te przesunięcia na płaszczyźnie chronologicznej potwierdzają, że w koncepcji pokoleniowej data urodzenia, choć ważna, nie jest decydująca. Wyka pisze nawet o wyróżnionej przez siebie drugiej generacji romantyków: „Układ roczników wydaje się w tej generacji trochę bałamutny i utrudniający opis wspólnych cech pokolenia”²³. Dodaje jednak, że mimo tego wrażenia, istnieje jej wyraźne centrum – to pisarze urodzeni między 1819 a 1823 r., w działalności których da się wskazać cechy wspólne, pozwalające na włączenie do tej grupy twórców starszych.

²¹ K. Wyka, op. cit., s. 249.

²² Wyka także pisze o trzech pokoleniach: powstania listopadowego, Wiosny Ludów i powstania styczniowego – to ostatnie uznaje jednak za niezawiązane, wyparte przez pozytywistów, vide K. Wyka, op. cit., s. 305. Ad. pokoleń romantyków francuskich vide też Ph. Van Tieghem, *Histoire de la littérature française*, Paris 1953; A. Thibaudet, *Historia literatury francuskiej. Od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*, tłum. J. Guze, Warszawa 1997 (Thibaudet swoją *Historię literatury francuskiej* dzieli na pokolenia wedle dat: 1789, 1820, 1850, 1885, 1914). Vide też D. Zawadzka, *Pokolenie kłęski 1812: o Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000; J. Maciejewski, „Przedburzowcy”. *Z problematyki przelomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971.

²³ K. Wyka, op. cit., s. 207. Vide także s. 208, 249–306.

Te cechy to: związane z odcięciem od świata w kraju wtórny rozwój form hiperromantycznych, bunt, gorycz, resentyment, a także ludowość, przekonanie o roli poezji, zaangażowanie społeczne, realizm.

Dla Bénichou wyznacznikiem trzeciej generacji romantyków jest szukanie formuły deziluzji, *désenchantement*, roz-czarowanie, które pokolenia Magów jeszcze nie dotknęło. Musset i Nerval określają się jako „dzieci wieku”, dzieci wielkich ojców, ich pozycja jest analogiczna do pozycji Słowackiego i Krasińskiego piszących wobec Mickiewicza (w klasyfikacji Wyki to istotne dla mnie rozróżnienie się zaciera, bo i Słowacki, i Krasiński włączeni są w obręb jednego – pierwszego pokolenia)²⁴. Norwid i Baudelaire piszą już nie tylko w cieniu Mickiewicza i Hugo, ale i w cieniu Musseta i Słowackiego, co stanowi znaczącą zmianę: ich strategie polemiki z poprzednikami są bardziej wyrafinowane, bardziej wieloznaczne i mocniej zapośredniczone. Co więcej, procesy cywilizacyjne przyspieszają, stwarzając nowe warunki dla sztuki i stawiając ją przed nowymi wyznawaniem – takimi, z którymi pierwsze pokolenie romantyków nie musiało się konfrontować.

Rozważania na temat pozycji Norwida znalazły się w zamknięciu książki Wyki, z kolei w „Romantyzmach francuskich” – pod takim właśnie tytułem: *Romanstismes français*, znaczącym, bo oddającym wielość, wewnętrzne zróżnicowanie romantyzmu, wznowiono serię Bénichou w roku 2004²⁵ – pojawiają się nieliczne odniesienia do Baudelaire’a. Autor *Kwiatów zła* przedstawiony jest w nich jako poeta związany z romantyzmem na zasadzie negacji i kontynuacji (szczególnie eksponowana jest jego relacja z Hugo – rozziw, ale i bliskość między nimi²⁶). Wydaje się symptomatyczne, że u źródeł zainteresowania Bénichou romantyzmem leżało pytanie o Baudelaire’owską koncepcję poety wyklętego²⁷. Co także istotne, dzieło badacza – zamknięte na romantyzmie – nie było takie z założenia: jego kolejna książka miała być poświęcona pokoleniu Baudelaire’a i Gustave’a Flauberta (obu rówieśników Norwida) i stanowiłaby zapewne łącznik między *L’École du désenchantement* (ostatnią z serii książek o romantyzmie) a kolejną książką badacza: *Sélon Mallarmé*. Prawdopodobnie byłoby to dzieło właśnie o kolejnej generacji romantyków. Z tego punktu widzenia najciekawszy wydaje się właśnie ten tom, którego Bénichou nie zrealizował.

²⁴ Pokoleniem roz-czarowanym, eksponując jego charakter polemiczny wobec Magów, zajmowałam się zwł. w książce M. Siwiec, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2012.

²⁵ P. Bénichou, *Romanstismes français*, t. 1 i 2 (t. 1: *Le Sacre de l’écrivain* i *Le Temps des prophètes*; t. 2: *Les Mages romantiques* i *L’École du désenchantement*), Paris 2004.

²⁶ Vide ibidem, t. 2, s. 2002.

²⁷ Vide P. Bénichou, *Du grand siècle au romantisme. Entretien avec Yvan Leclerc*, w: *Mélanges sur l’œuvre de Paul Bénichou*, Paris 1995, s. 212–213. Tu także mowa o kolejnym, niezrealizowanym pomysle na książkę, o którym wspominam dalej. Thibaudet o pokoleniu 1850, które jest pokoleniem Baudelaire’a, pisze, że jest to pokolenie krytyczne, vide A. Thibaudet, op. cit., s. 283.

Wyka pisał naturalnie inną książkę niż Bénichou – nie poświęconą romantyzmowi, a dotyczącą kategorii pokolenia i jej przydatności w badaniach historyczno-literackich²⁸. Norwidem zajął się osobno w pracy *Poeta i sztukmistrz*²⁹. Dla polskiego badacza twórczość autora *Quidama* skupia wszystkie wyznaczniki drugiego pokolenia romantyków, jest związana z poczuciem wspólnoty z poprzednikami z jednej strony i z „wyobcowaniem się” ze swojej generacji z drugiej³⁰. Warto podkreślić, że doświadczenie pokoleniowe Norwida jest także doświadczeniem emigracyjnym, co oznacza w tym przypadku poczucie przynależności do narodu nie tylko pokiereszowanego przez historię, ale także cywilizacyjnie opóźnionego wobec Zachodu, a zatem pewnej „peryferyjności”, i co różni go zasadniczo od Baudelaire’a, nawet jeśli i ten przez jakiś czas przebywał poza krajem (czego artystycznym rezultatem jest *Biedna Belgia!*)³¹.

Wiadomo przy tym, że sam Norwid miał świadomość swojej „sytuacji” – to jest i związku z romantycznymi ojcami, i przynależności do własnego pokolenia, postrzeganego przez niego jako „pokolenie sieroce”, skazane na zatrącenie, „po-za-obywatelscy w niebie, na ziemi i na każdym miejscu, kędy są, istni podrzutkowie – f a t ó w żarty”³². Strategie utożsamiania się Baudelaire’a z czytelnikiem są znacznie bardziej oddalone od myślenia kategoriami pokoleniowymi, choć istotną w nim rolę odgrywa poczucie zanurzenia w ten sam, skażony czas.

A zatem przynależność generacyjna w odniesieniu do obu poetów jest tylko po części wyprowadzona z ich własnych deklaracji i w tym sensie tylko po części może mieć charakter wewnętrzny. Żaden z nich nie ma właściwie wsparcia

²⁸ Rewizyjnie na temat operacyjności kategorii pokolenia vide L. Burska, „Pokolenie” – co to jest i jak używać?, „Teksty Drugie” 2005, nr 6 oraz *Formacja 1910. Świadczenie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011, tu: D. Kozicka, „Pokolenie”. *Reaktywacja?* i T. Kunz, *Pokolenie jako kategoria nowoczesna (o pragmatyce narracji pokoleniowej)*.

²⁹ Vide K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, w: idem, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989.

³⁰ K. Wyka, *Pokolenia literackie*, s. 304.

³¹ Na temat przemian cywilizacyjnych na terenach polskich na tle europejskim vide T. Epsztein, M. Gawin, B. Dopart, *Historie Polski w XIX wieku*, t. 1: *Kominy, ludzie i obłoki: modernizacja i kultura*, Warszawa 2013, tu: M. Gawin, *Przemiany cywilizacyjne na ziemiach polskich w XIX wieku*, zwł. s. 230–266 oraz B. Dopart, *Kultura polska lat 1796–1918*, zwł. s. 321–387, a także s. 465–474 oraz 474–481 (tu o specyfice polskiego uniwersum w XIX w., jak też – co istotne również dla romantyzmu emigracyjnego, a zatem i dla Norwida – o sprzecznych tendencjach w polskiej kulturze: do asymilacji wielu tradycji i do obrony przed osłabieniem polskości).

³² C. Norwid, list do Jana Skrzyneckiego z 1 lipca 1848, w: *Pisma wszystkie*, t. 8: *Listy*, red. J. W. Gomułicki, Warszawa 1971, s. 64, list do Jana Koźmiana z 9 lutego 1850, ibidem, s. 85. Na temat przynależności Norwida do „pokolenia straconego” vide Z. Trojanowicz, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968; E. Nowicka, *Cyprian Norwid i Józef Bohdan Zaleski, czyli to co wspólne między pokoleniami*, w: *O Norwidzie komparatystycznie*; E. Bieńkowska, *Dwie twarze losu. Nietzsche–Norwid*, Warszawa 1975, rozdz. *Zmarnowane pokolenie*, s. 142–153.

żadnej mocnej grupy wspólnotowej (może poza krótkim związkiem Norwida z Cyganerią Warszawską), jako poeci są outsiderami, twórcami osobnymi, co komplikuje lekturę generacyjną. W dużej mierze jest to narracja narzucona dopiero współcześnie, związana z recepcją obu poetów i miejscem w historii literatury, jakie przyznajemy im dziś, z perspektywy czasu. Myślę, że mimo wszystko, choć wybiórczo, może się ona okazać funkcjonalna. W tym kontekście istotne wydaje się stwierdzenie, że przeprowadzone przez obu badaczy: polskiego i francuskiego – próby usytuowania każdego z poetów są bardzo zbliżone – wskazują bowiem zarówno na owo zakorzenienie w romantyzmie, jak i na jego transgresję, a zatem na to, co wynika z ich „sytuacji”.

Podkreślam, że nie uważam kategorii pokolenia za kategorię uniwersalną. Tym bardziej że zmiana, którą niosą Norwid i Baudelaire, nie jest zmianą dającą się sprowadzić do modernizacji, nie jest zgodna z ułudą postępu, a nawet w dużej mierze konstituuje się wbrew postępowi. Chodzi przecież o dwóch poetów zaznaczających swoją odrębność, ale także pisarzy przełomu, świadomych zachodzących procesów cywilizacyjnych, wobec których określają nowe pole literackie, choć także uwikłanych w dzieło poprzedników. Kategorią z badań generacyjnych najbardziej przydatną w komparatystycznej lekturze twórczości obu pisarzy, korespondującą z pojęciem „sytuacji”, wprowadzone przez Mannheima „położenie pokoleniowe”, nie zaś „humanistyczna słuszność” i nie przeżycie pokoleniowe³³. Każdy z pisarzy uczestniczył w innej historii, należał do innej wspólnoty, która miała inne mity zbiorowe i inne przeżycie pokoleniowe, inny język. Tym, co ich łączy, są „współrzędne tego samego czasu”, miejsce, kultura, cywilizacja, którą z wnętrza nowoczesności poddają krytyce, czyli właśnie to, co związane z położeniem pokoleniowym. Tylko w tym znaczeniu lektura generacyjna ma sens. Proponuję zatem, by nie traktować utworów i innych zapisów Norwida i Baudelaire’a jako świadectw doświadczenia pokoleniowego, ale odwrotnie, ich położenie w czasie jako pomocnicze dla lektury ich tekstów.

Nowoczesność

W moim przekonaniu problemy z przyporządkowaniem obu pisarzy do jednego nurtu mają swoje źródło w niejednoznacznej interpretacji relacji między romantyzmem a nowoczesnością. Jeśli założymy, że są to kategorie przeciwstawne, możemy w odniesieniu do Norwida i Baudelaire’a postawić pytanie, czy są to pisarze bardziej romantyczni, czy nowocześni. Tak myśli w świetnym

³³ Lidia Burska przeprowadza krytykę kategorii pokolenia, idąc w ślady Lyotarda podważającego „wielkie narracje”, w które wpisują się także narracje pokoleniowe. Postuluje przy tym zerwanie z fetyszyzacją takich pojęć jak „przeżycie pokoleniowe”, „świadomość generacyjna”, „słuszność humanistyczna”, ale ich nie dezawuuje, kładąc nacisk na to, „że pokolenia bezsprzecznie pozostają faktem biologicznym”. Vide L. Burska, op. cit., s. 20, 24–26, 31.

artykule Sławomir Rzepczyński, kiedy pisze: „Norwid to, posłużmy się jego własnymi słowami, poeta znajdujący się »w położeniu krytycznym«, który jakby zamykając romantyzm, jednocześnie otwierał nowoczesność”³⁴. Jeśli jednak uznamy, co bardziej niż uzasadnione, że romantyzm jest jednym z wariantów nowoczesności, to przeciwstawienie przestaje być oczywiste³⁵. Za Baudelaire’em, który pisze: „Dla mnie romantyzm jest najnowszym [*la plus récente*] i najbardziej współczesnym [*la plus actuelle*] wyrazem piękna”³⁶, można powtórzyć, że romantyzm jest formą nowoczesności, i to nowoczesności drugiej fali, „nowej nowoczesności” czy „innej nowoczesności”³⁷.

Jürgen Habermas wskazuje na osiemnastowieczne początki filozoficznej nowoczesności³⁸, Hans Robert Jauss – idąc za *Dialektyką oświecenia* Theodora W. Adorna i Maxa Horkheimera – ustala jej pierwsze „siodło czasowe” na przełom wieków XVIII i XIX. Reinhart Koselleck z kolei pisze o okresie oświeceniowo-romantycznym (1750–1850) jako wyznaczającym jeden z trzech modeli nowoczesności europejskiej³⁹. Istotniejsze niż usytuowanie początku nowoczesności w czasie jest jej rozumienie. Można wskazać jej wyznaczniki, choćby takie jak: pokartezjański podmiot świadomy siebie, samostanowiący się i zdolny do autoekspresji, idea postępu, „odczarowanie świata” i reakcja na nie (romantyczny drugi czar). Przekonująca jest propozycja Foucaulta, który stawiając pytanie o to, *Czym jest oświecenie?* – i nawiązując do tekstu Kanta z 1784 r. – skupia się na problemie terażniejszości, „dzisiaj jako różnicy w historii”, i proponuje rozumienie nowoczesności nie jako okresu (oddzielonego od tego, co przednowoczesne

³⁴ S. Rzepczyński, *Norwid a nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 215.

³⁵ Michał Kuziak z kolei pisze – owszem – o przełomowości, ale zmiana ma polegać na przejściu od języka romantycznej nowoczesności do języka nowoczesności drugiej połowy XIX w., vide M. Kuziak, *Norwid i Marks*, w: *O Norwidzie komparatystycznie*, s. 63–64.

³⁶ Ch. Baudelaire, *Salon 1846*, w: *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i tłum. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 78. Pamiętamy, że różnych definicji romantyzmu u Baudelaire’a jest kilka.

³⁷ O nowej, czyli romantycznej nowoczesności opozycyjnej wobec tego co „klasyczne” vide H. R. Jauss, *Tradycja literacka a dzisiejsza świadomość nowoczesności*, w: idem, *Historia literatury jako prowokacja*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 27 i n. Na temat relacji romantyzmu i nowoczesności vide też zwł.: M. Janion, *Gorączka romantyczna*, w: eadem, *Prace wybrane*, t. 1, Kraków 2000, cz. 1: *Romantyczna nowożytność*, rozdz. 1; *Romantyzm i nowoczesność*; A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000; eadem, *Duch powierzeni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004; M. Löwy, R. Sayre, *Revolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de modernité*, Paris 1992; A. Vaillant, *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble 2005; M. Brix, *Le romantisme français*; J.-P. Bertrand, P. Durand, *La modernité romantique de Lamartine à Nerval*, Paris–Bruxelles 2006.

³⁸ Vide J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2000.

³⁹ Vide H. R. Jauss, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, tłum. P. Bukowski, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, wyd. 2, Kraków 2004; H. R. Jauss, *Tradycja literacka*.

i ponowoczesne), ale jako postawy, czyli sposobu ustosunkowania się do aktualności, jako filozoficznego etosu⁴⁰. Ta koncepcja wiąże się także ze znaczeniem świadomości, że współczesność to czas kryzysu.

Komplikacje wynikają ze zmian samoświadomości nowoczesności, która – idę tu tropem Jaussa – najpierw przeciwstawiając się temu, co przednowoczesne (klasycyzmowi) z czasem, na skutek przyspieszenia – zaczęła się odcinać już tylko od samej siebie. Stąd jej wyjściowe utożsamienie z romantyzmem, potem traktowanym jako punkt odniesienia negatywnego: to, co przechodzi już do przeszłości. Drugi po niemieckim przełomie ok. roku 1800, przełom estetyczny przynosi Baudelaire'owska estetyka przemijającego piękna. Baudelaire bowiem jako pierwszy użył pojęcia *modernité*, łącząc w nim aspekt estetyczny z historycznym⁴¹. Wydaje się symptomatyczne, że Foucault spogląda na oświeceniową nowoczesność właśnie z perspektywy Baudelaire'a⁴². Pisarz ten byłby przykładem tak określonej postawy nowoczesnej – to znaczy wymagającej poszukiwania tego, co niezmiennie, wieczne, w tym, co ruchome, aktualne. Także i Norwid jest poetą postulującym „bycie w czasie”, uwzględniającym różne „postacie czasów” rozumiane jako wyzwanie⁴³.

Idąc za tą linią badań, trzeba uznać, że dywagacje na temat przynależności Norwida i Baudelaire'a do romantyzmu, jej potwierdzanie bądź zaprzeczanie, są jałowe, odpowiedź bowiem zawsze będzie brzmieć: i tak, i nie. Istotne są konsekwencje tej paradoksalnej odpowiedzi dla ich twórczości i ich koncepcji literatury. Nie da się zanegować faktu, że obaj są przez romantyzm ukształtowani, że z niego wyrastają, ale ten romantyzm na ich oczach – i w ich tekstach – przesuwają się i przechodzi na stronę tego, co nie tyle minęło, ile właśnie przemija. Ten proces wiąże się z różnymi, melancholijnymi bądź ironicznymi, gestami dystansu w ich utworach. Obaj pisarze uczestniczą w przesileniu i wyczerpywaniu romantyzmu, jego transformacji w inną formę, związaną przede wszystkim z rozwojem cywilizacyjnym, zmianami techniki, warunków twórczości, kształtowaniem się pola literackiego, za którego współtwórców Pierre Bourdieu uznaje między innymi Baudelaire'a i Flauberta, rówieśników Norwida⁴⁴.

⁴⁰ Vide M. Foucault, *Czym jest Oświecenie?*, w: idem, *Filozofia, historia, społeczeństwo*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000, s. 282–283.

⁴¹ Vide H. R. Jauss, *Tradycja literacka*, s. 34–37.

⁴² Foucault pisze, że powinniśmy się uwolnić od szantażu „bycia za lub przeciw oświeceniu”, ale określać się jako istoty historycznie przez nie ukształtowane, vide M. Foucault, op. cit., s. 286–287.

⁴³ Jauss we wstępie do niemieckiego wydania *Vade-mecum* stwierdza, że twórczość obu poetów to „nowoczesna poezja jako doświadczenie czasu”, vide H. R. Jauss, *Przedmowa*, s. 9. O różnych postaciach czasów u Norwida vide J. Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978.

⁴⁴ Vide P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001.

Jest to pokolenie, które namacalnie dowodzi owego przejścia, jest jego świadkiem i współtwórcą zarazem.

Wobec tego, raz jeszcze podkreślę, spory Norwida i Baudelaire’a z romantyzmem można potraktować jako kontynuację polemik wewnętrznych, przebiegających już w obrębie nowoczesności, a nie konfliktu nowoczesnego z nie-nowoczesnym. Bunt wobec nowoczesności bowiem także mieści się w jej ramach⁴⁵. Zasadniczo obu pisarzy można określić za Josephem Acquisto terminem *amodern* obejmującym twórców nieidentyfikujących się z nowoczesnością, ale uznających jej konieczność i świadomych niemożności powrotu do stanu pierwotnego, a zatem odróżniających się zarówno od apologetów nowoczesności (*modern*), jak i od jej przeciwników (*antimodern*)⁴⁶.

Kryzys

Kilkakrotnie już odwoływałam się do pojęcia kryzysu. Pojawia się ono zarówno u Baudelaire’a, jak i u Norwida, obaj bowiem mają świadomość znajdowania się „w krytycznej chwili” i są przekonani o tym, że dokonują znaczącego zwrotu w myśleniu o poezji. Od greckiego *krino-* oznaczającego ‘dzielić, odróżniać, wybierać, osądzać’, wyprowadza się trzy definicje kryzysu: pierwsza uznaje go za nieprzerwany, nieustający stan sądu nad światem, druga – za czas przełomu, przejścia, zmagania i napięcia, który ma zostać przezwyciężony lub wygaszony i pozwolić na przejście do kolejnego etapu, trzecia w końcu – za ostateczne rozstrzygnięcie, kres dziejów⁴⁷. W przypadku Norwida i Baudelaire’a szczególnie istotne wydaje się myślenie o kryzysie w jego pierwszym i drugim znaczeniu, ale pisać będą obaj także i o trzeciej opcji jako fantazmacie współczesności, przy czym istotny jest – różniący poetów – ich stosunek do postępu.

Poczucie przesilenia nie jest nowe w stosunku do romantyzmu, przeciwnie – jest jego dziedzictwem⁴⁸. Foucault w kontekście nowoczesności pisze o jednym ze sposobów rozumienia terażniejszości: „teraźniejszość można także analizować jako moment przejścia, którego następstwem jest nastanie nowego świata”⁴⁹.

⁴⁵ Vide przede wszystkim M. Löwy, R. Sayre, op. cit. i A. Compagnon, *Les antimodernes: De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris 2005, a także A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność*.

⁴⁶ Vide J. Acquisto, *The Fall Out of Redemption. Writing and Thinking Beyond Salvation in Baudelaire, Cioran, Fondane, Agamben and Nancy*, New York–London 2015. Potwierdzają ten trop badania Kuziaka, vide M. Kuziak, op. cit., s. 63.

⁴⁷ Vide R. Koselleck, *Kilka problemów z dziejów pojęcia kryzys*, tłum. D. Lachowska, w: *O kryzysie. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. K. Michalski, Warszawa 1990, s. 60–64.

⁴⁸ Według Vaillanta oraz Bertranda i Duranda romantyzm i nowoczesność określone są właśnie przez kryzys związany i z kwestiami społecznymi (vide A. Vaillant, op. cit.), i ze samoświadomością twórców (vide J.-P. Bertrand, P. Durand, op. cit.).

⁴⁹ M. Foucault, op. cit., s. 277.

W zasadzie jednym z pierwszych wyznaczników nowoczesności jest związane z postrzeganiem czasu i historii przekonanie o tym, że żyje się w czasie wielkich zmian. Tak myślał i Schlegel definiujący progresywną poezję uniwersalną, i Chateaubriand piszący o „la vague de passions”, nieokreśloności związanej z poczuciem utraty. Można powiedzieć, że romantyzm był ufundowany na kryzysie. Ten kryzys jest przez następców romantyków – jak pisze Graham Robb – nie tyle znoszony, ile eksplorowany i pogłębiany⁵⁰. Zjawisko to wiąże badacz z rozziwem między wymogami nowej poezji a jej anachronicznymi narzędziami, podkreślając, że brak zrozumienia dotyka w latach czterdziestych już nie poetę, ale samą poezję. To przesunięcie daje się zaobserwować także w tekstach Norwida.

Baudelaire określa romantyzm jako „płodny kryzys” (*cette crise féconde*) – a zatem taki, z którym sam się po części identyfikuje (bo z niego czerpie) jako pisarz współczesny⁵¹. Norwid kilkakrotnie pisze o krytycznych momentach historii, z czego najważniejsza jest diagnoza współczesności rozumianej właśnie jako kryzys zawarta w przedmowie do *Vade-mecum* (a już w motcie z Byrona pojawia się przyswojone przez poetę stwierdzenie: „żyjemy w wieku upadku”)⁵². Uznając zatem za Koselleckiem, że nowoczesność to kryzys, trzeba podkreślić, że trwa on od początków romantyzmu, a Norwid i Baudelaire wnoszą go na wyższy stopień.

„Sytuacja” nie jest zapewne powodem, dla którego twórczość Norwida i Baudelaire’a jest „poezją silną”, jak nazwałby ją Bloom – wielu innych poetów znalazło się przecież w podobnym położeniu, a ich utwory nie mają takiej rangi. Jest ona natomiast zapewne jednym z czynników, dla których twórczość ta ma charakter polemiczny, dialogiczny, oparty na *re-écriture*. Być może także tym, co pozwala zbliżyć tych dwóch tak różnych zasadniczo poetów przez pewne aspekty, wątki, tematy, rozwiązania estetyczne. Staralam się pokazać, że przynależność pokoleniowa, doświadczenie cywilizacyjne i kulturowe związane z nowoczesnością i poczuciem wyczerpania pewnego paradygmatu składają się na ową „sytuację” i zarazem utrudniają badaczom cezurowanie dzieła Norwida i dzieła Baudelaire’a. Może jednak właśnie ta trudność pozwoli na wydobywanie komplikacji i wielości perspektyw, napięć i zmagają tej twórczości opartej w równej mierze na zerwaniu, co na kontynuacji.

⁵⁰ Vide G. Robb, op. cit., s. 12–13. Robb pisze także o swoistej zdradzie, jaką popełnia Baudelaire, adaptując reguły, których niewystarczalność ogłasza (s. 14).

⁵¹ Ch. Baudelaire, *Teofil Gautier*, tłum. A. Kijowski, w: *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, tłum. E. Burska, S. Cichowicz, A. Kijowski, M. Sawiczewska, T. Swoboda, Gdańsk 2003, s. 117. Na temat koncepcji kryzysu poetyckiego vide J. E. Jackson, *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*, Neuchâtel 1978, s. 17.

⁵² Vide też np. list do Bronisława Zaleskiego z 1877, w: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 8, s. 107. Na temat Norwidowego rozpoznania „fazy krytycznej” vide R. Fieguth, op. cit.

Bibliografia

- Acquisto, Joseph, *The Fall Out of Redemption. Writing and Thinking Beyond Salvation in Baudelaire, Cioran, Fondane, Agamben and Nancy*, New York–London 2015.
- Amiot, Anne-Marie, *Les fleurs du mal. Baudelaire. Un romantisme fondateur de la modernité poétique*, Paris 2002.
- Bachórz, Józef, *O potrzebie scalenia polskiego wieku XIX*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2008, R. 1 (43).
- Baudelaire, Charles, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i tłum. J. Guze, Gdańsk 2000.
- Baudelaire, Charles, *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, tłum. E. Burska, S. Cichowicz, A. Kijowski, M. Sawiczewska, T. Swoboda, Gdańsk 2003.
- Bénichou, Paul, *Du grand siècle au romantisme. Entretien avec Yvan Leclerc*, w: *Mélanges sur l'œuvre de Paul Bénichou*, Paris 1995.
- Bénichou, Paul, *Romantismes français*, t. 1 i 2 (t. 1: *Le Sacre de l'écrivain* i *Le Temps des prophètes*; t. 2: *Les Mages romantiques* i *L'École du désenchantement*), Paris 2004.
- Bertrand, Jean-Pierre, Durand, Pascal, *La modernité romantique de Lamartine à Nerval*, Paris–Bruxelles 2006.
- Bielik-Robson, Agata, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.
- Bielik-Robson, Agata, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
- Bieńkowska, Ewa, *Dwie twarze losu. Nietzsche–Norwid*, Warszawa 1975.
- Bieńkowski, Zbigniew, *Baudelaire et Norwid*, w: *Journées Baudelaire. Namur–Bruxelles, 10–13 octobre 1967. Actes du Colloque*, Bruxelles 1968.
- Bloom, Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Bloom, Harold, *Zachodni kanon. Książki i szkoła wieków*, tłum. B. Baran, M. Szczubiałka, Warszawa 2019.
- Bourdieu, Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001.
- Brix, Michel, *Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain–Namour 1999.
- Brzozowski, Stanisław, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Kraków 2001.
- Burska, Lidia, „Pokolenie” – co to jest i jak używać?, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Cellier, Léon, *Baudelaire et Hugo*, Paris 1970.
- Combe, Dominique, *L'esthétique kantienne et la genèse de l'Art Pure. Baudelaire et le romantisme*, w: *Modernité et romantisme*, textes réunis par I. Bour, E. Dayre, P. Née, Paris 2001.
- Compagnon, Antoine, *Les antimodernes: De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris 2005.
- Dopart, Bogusław, *Kultura polska lat 1796–1918*, w: T. Epsztein, M. Gawin, B. Dopart, *Historie Polski w XIX wieku*, t. 1: *Kominy, ludzie i obłoki: modernizacja i kultura*, Warszawa 2013.

- Dopart, Bogusław, *Nasz literacki wiek XIX i -izmy*, w: idem, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekoncesanse*, Kraków 2013.
- Dopart, Bogusław, *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999.
- Fieguth, Rolf, *Podróż i problematyczny zachwyty. O dwu wątkach w „Kwiatach zła” Baudelaire’a i w „Vade-mecum” Norwida*, w: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007.
- Fieguth, Rolf, *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum”*, w: idem, *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, tłum. K. Chmielewska, Izabelin 2000.
- Fieguth, Rolf, *„Vade-mecum” Cypriana Norwida w kontekście Victora Hugo i Charles’a Baudelaire’a*, w: *Strona Norwida. Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, E. Żwirzkowska, E. Chlebowska, Lublin 2008.
- Foucault, Michel, *Czym jest Oświecenie?*, w: idem, *Filozofia, historia, społeczeństwo*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000.
- Gawin, Magdalena, *Przemiany cywilizacyjne na ziemiach polskich w XIX wieku*, w: T. Epszstein, M. Gawin, B. Dopart, *Historie Polski w XIX wieku*, t. 1: *Kominy, ludzie i obłoki: modernizacja i kultura*, Warszawa 2013.
- Gomulicki, Juliusz Wiktor, *Norwid – poeta europejski*, „Nowa Kultura” 1958, nr 21 i 22.
- Habermas, Jürgen, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2000.
- Jackson, John E., *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*, Neuchâtel 1978.
- Janion, Maria, *Badania literackie nad XIX stuleciem*, „Teksty” 1973, nr 5.
- Janion, Maria, *Gorączka romantyczna*, w: eadem, *Prace wybrane*, t. 1, Kraków 2000.
- Jauss, Hans Robert, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, tłum. P. Bukowski, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, wyd. 2, Kraków 2004.
- Jauss, Hans Robert, *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida*, tłum. M. Kaczmarkowski, „Studia Norwidiana” 1985/1986, nr 3/4.
- Jauss, Hans Robert, *Tradycja literacka a dzisiejsza świadomość nowoczesności*, w: idem, *Historia literatury jako prowokacja*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999.
- Jędrzejewski, Tomasz, *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Kraków 2016.
- Koselleck, Reinhard, *Kilka problemów z dziejów pojęcia kryzys*, tłum. D. Lachowska, w: *O kryzysie. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. K. Michalski, Warszawa 1990.
- Kowalczykowa, Alina, *Wiek XIX: przełomy, cezury, płynność*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, Warszawa 1995, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1996.
- Kozicka, Dorota, *„Pokolenie”. Reaktywacja?*, w: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011.

- Kunz, Tomasz, *Pokolenie jako kategoria nowoczesna (o pragmatyce narracji pokoleniowej)*, w: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011.
- Kuziak, Michał, *Norwid i Marks*, w: *O Norwidzie komparatystycznie*, red. M. Siwiec, Kraków 2019.
- Lisiecka, Alicja, *O baudelairyzmie „Vade-mecum”*, „*Twórczość*” 1968, nr 3.
- Löwy, Michael, Sayre, Robert, *Revolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de modernité*, Paris 1992.
- Łapiński, Zdzisław, *Norwid*, Kraków 1984.
- Maciejewski, Janusz, *Miejsce Norwida w literaturze polskiej XIX stulecia*, w: idem, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1992.
- Maciejewski, Janusz, „*Przedburzowcy*”. *Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971.
- Markiewicz, Henryk, *Dylematy historyka literatury*, w: *Prace wybrane*, t. 5: *Z teorii literatury i badań literackich*, Kraków 1997.
- Nieuwerkerken, Arent van, *Ironiczny konceptyzm*, Kraków 1998.
- Nieuwerkerken, Arent van, *Norwid, Heine, Gautier i początki modernizmu*, „*Litteraria Copernicana*” 2015, nr 2(16).
- Niewczas, Łukasz, *Norwid – parnasista?*, w: *O Norwidzie komparatystycznie*, red. M. Siwiec, Kraków 2019.
- Norwid, Cyprian, *Pisma wszystkie*, t. 8: *Listy*, red. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971.
- Nowicka, Elżbieta, *Cyprian Norwid i Józef Bohdan Zaleski, czyli to co wspólne między pokoleniami*, w: *O Norwidzie komparatystycznie*, red. M. Siwiec, Kraków 2019.
- Osterhammel, Jürgen, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, tłum. J. Kałużny, Poznań 2013.
- Paczoska, Ewa, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010.
- Praz, Mario, *Zmysły, śmierć, diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010.
- Robb, Graham, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838–1852*, Paris 1993.
- Rzeczpiński, Sławomir, *Norwid a nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.
- Siwiec, Magdalena, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2012.
- Sobieraj, Tomasz, *Dziewiętnastowieczność*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Terminy – pojęcia – zjawiska – przekroje*, t. 1: A–M, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń 2016.
- Stefanowska, Zofia, *Norwidowski Farys*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973.
- Stefanowska, Zofia, *Norwidowski romantyzm*, „*Pamiętnik Literacki*” 1968, nr 4.
- Stefanowska, Zofia, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, w: eadem, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.
- Stelmaszczyk, Barbara, *Norwidowska etyka twórcy i jej odbicie w dyskusji nad paradygmatem romantyzmu. Dwie interpretacje*, „*Ruch Literacki*” 2013, z. 2.

- Śniedziewski, Piotr, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4.
- Thibaudet, Albert, *Historia literatury francuskiej. Od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*, tłum. J. Guze, Warszawa 1997.
- Tieghem, Philippe Van, *Histoire de la littérature française*, Paris 1953.
- Trojanowicz, Zofia, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968.
- Trybuś, Krzysztof, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.
- Trznadel, Jacek, *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978.
- Vaillant, Alain, *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble 2005.
- Valéry, Paul, *Sytuacja Baudelaire’a*, w: idem, *Estetyka słowa*, wybór A. Frybesowa, wstęp M. Żurowski, tłum. D. Eska, A. Frybesowa, Warszawa 1971.
- Witkowska, Alina, *Wielkie stulecie Polaków*, Warszawa 1987.
- Wyka, Kazimierz, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, w: idem, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989.
- Wyka, Kazimierz, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977.
- Zawadzka, Danuta, *Pokolenie kłęski 1812: o Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000.
- Żurowski, Maciej, *Hopkins, Mallarmé i Norwid*, „Poezja” 1988, nr 4–5.
- Żurowski, Maciej, „*Larwa*” na tle porównawczym, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 6.
- Żurowski, Maciej, *Norwid i Gautier*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. W. Gomulicki, J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961.
- Żurowski, Maciej, *Norwid i symboliści*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 4.

MAGDALENA SIWIEC, dr hab., prof. UJ, kieruje Katedrą Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ. Autorka pięciu monografii dotyczących romantyzmu i redaktorka pięciu zbiorowych prac komparatystycznych. Ostatnio opublikowała: *Romantyzm, czyli „inter esse”* (2017, nagroda „Literatury na Świecie”) oraz *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)* (2012), w roku 2019 pod jej redakcją ukazał się tom *O Norwidzie komparatystycznie*. Członkini redakcji „Ruchu Literackiego” oraz serii „Studia romantyczne” IBL PAN.

Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo 11(14) 2021
ISSN 2084-6045
e-ISSN 2658-2503
Creative Commons: Uznanie autorstwa 3.0 PL (CC BY)
DOI: 10.32798/pflit.602

SARMATYZM I BIEDERMEIER.
GRANICE, CEZURY, PRZEPLYWY.
W KRĘGU GALICYJSKICH
SPADKOBIERCÓW SOPLICY

Sarmatism and Biedermeier. Borders, Time Frames, Shifts and Changes.
Within the Circle of Soplica's Galician Heirs

IWONA WĘGRZYN
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska
E-mail: iwona.wegrzyn@uj.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0001-6591-9446>

Abstract

The article is a suggestion for a possible interpretation of an identified interference of two currents – Romantic Sarmatism and Biedermeier which marked their presence in the 19th-century Polish culture. The currents provide an example of cultural diffusion which results in redefinition of the cultural identity of Polish gentry of the second half of the 19th century. Based on literary works defined as the circle of heirs of *Pamiętki Soplicy* [*Soplica's Memoirs*] by Henryk Rzewuski, the article portrays not only the evolution of the old-time *szlachta* (Polish gentry) tradition in the context of ongoing social and cultural changes brought by the 19th century but most of all it extracts the essence and meaning of Biedermeier as a crucial cultural impulse which modernised the tradition of *szlachta* (Polish gentry) and ushered it into the cultural processes taking place in the 19th-century Europe.

This cultural diffusion which is apparent in the relationship between Romantic Sarmatism and Biedermeier makes it possible to outline the geographical borders of cultural phenomena as well as their time frames which are indistinct when looked into only from the perspective of commonly accepted mainstream history of the 19th-century Polish culture. Also, the article pays attention to the social changes which initiated shifts and movements within the Polish culture of the 19th century.

Keywords: Romantic Sarmatism, Biedermeier, 19th-century Polish culture

Streszczenie

Prezentowany tekst jest propozycją interpretacji dostrzeżonej interferencji dwóch nurtów dziewiętnastowiecznej kultury polskiej: romantycznego sarmatyzmu i biedermeieru jako przykładu dyfuzji kulturowej, której efektem staje się zredefiniowana kulturowa tożsamość polskiego ziemiaństwa drugiej połowy XIX w. Na przykładach dzieł literackich, określonych jako krąg spadkobierców *Pamiętek Soplicy* Henryka Rzewuskiego, pokazują nie tylko ewolucję dawnej tradycji szlacheckiej w kontekście zmian społecznych i kulturowych, jakie przynosi XIX w., ale przede wszystkim wydobywam znaczenie biedermeieru jako ważnego impulsu kulturowego, który modernizował tradycję szlachecką i otwierał ją na kulturowe procesy zachodzące w dziewiętnastowiecznej Europie.

Kulturowa dyfuzja zachodząca między romantycznym sarmatyzmem a biedermeierem pozwala mi wskazać niezbyt wyraźnie dostrzegane z perspektywy typowych ujęć historii kultury polskiej XIX w. geograficzne granice występowania zjawisk kulturowych oraz czasowe cezury ich trwania, zwracam też uwagę na wydarzenia społeczne, które inicjowały kulturowe przepływy w obrębie kultury polskiej XIX w.

Słowa kluczowe: romantyczny sarmatyzm, biedermeier, kultura polska XIX w.

Bartłomiej Michałowski – bohater ostatniej powieści Henryka Rzewuskiego – mógłby być młodszym bratem pana Seweryna Soplicy. Dzieliło ich ledwie sześć lat, ale w czasach, o których opowiadał Rzewuski, te sześć lat stanowiło już całą epokę.

Pan Seweryn Soplica, cześnik parnawski, urodzony w roku 1727¹, należał do świata szlacheckiej Rzeczypospolitej. Pochodził z niemającej rodziny, więc wybrał zawód jurysty i związał swój los z litewskim magnatem – Karolem Radziwiłłem „Panie Kochanku”. Był plenipotentem, dworzaninem, wreszcie panem na własnym zagonie. Gdy przyszedł czas, pan cześnik parnawski zrobił to, co zrobił jego dobroczyńca, co zrobili jego sąsiedzi, przyjaciele, znajomi: poszedł walczyć po stronie konfederatów barskich. Nie musiał dokonywać wyborów – zrobił dokładnie to, co robili wszyscy wokół niego.

Bohater ostatniej powieści Rzewuskiego, *Pamiętników Bartłomieja Michałowskiego*², urodził się w roku 1733 w niezamożnej szlacheckiej rodzinie, palestrantem był jego starszy brat, on zaś obrał zawód żołnierza. Służył w armii saskiej, a potem jako szambelan los swój związał z dworem polskich królów: Augusta III i Stanisława Augusta. Nie dorobił się znacznego majątku, ale skrzętność i dobre inwestycje pozwalały mu wieść dostatnie życie właściciela domu z ogrodem – nie mieszkał już na wsi, ale w mieście, nie nosił też kontusza, a mundur emerytowanego oficera.

¹ Vide H. Rzewuski, *Nie-bajki i inne opowieści szlacheckie*, oprac. I. Węgrzyn, Kraków 2011, s. 39.

² Idem, *Pamiętniki Bartłomieja Michałowskiego*, Oddział I, Petersburg–Mohylew 1856; Oddział II, Warszawa 1857.

Koleje losu Soplicy były uderzająco typowe dla środowiska średniozamożnej szlachty, ale i biografia Michałowskiego, choć pełna spotkań z niezwykle ludźmi, też może zostać potraktowana jako dość typowa historia szlachcica – żołnierza i dworzanina, szlacheckiego self-made mana. Na pozór dwa podobne warianty szlacheckich biografii – warianty polskiego losu, a przecież tak inne za sprawą groźnej i kapryśnej historii. Świat Michałowskiego w niewielkim stopniu przypominał ten, w którym żyli jego przodkowie. W trakcie swego życia doświadczył on upadku Rzeczypospolitej, zmiany granic państw, których stawał się obywatelem, wybuchu wojen, insurekcji, wreszcie w 1815 r. nastania epoki Aleksandra I, a wraz z nią kruchej nadziei na przywrócenie dawnego ładu. Wobec rozszalałej historii pozostawał zawsze sam, nie było już wodzów ni autorytetów, którym chciał lub potrafił zaufać.

Zestawienie losów bohaterów pierwszego i ostatniego dzieła Rzewuskiego ujawnia skalę zmian, jakie przyniósł wiek XIX. Przerwanie ciągłości trwania państwa i naruszenie stabilności fundamentów świata kojarzonego do tej pory z polskością łączy się tu z niezauważalnym, ale (jak pokaże przyszłość) definitywnym kresem przednowoczesnej, tradycyjnej kultury sarmackiej. Miarą nowoczesności okazuje się jednak nie tyle uruchomienie procesów modernizacyjnych i migracji z prowincji do miast, ile stopień ingerencji historii w życie jednostki. Wyznacznikiem zachodzących zmian jest w powieściowym świecie Rzewuskiego stała, destrukcyjna obecność historii, która nie rozgrywa się, jak dawniej, na dworach wielkich tego świata, ale bezpośrednio ingeruje w życie zwykłych ludzi. Michałowski został przez Rzewuskiego z całą bezwzględnością rzucony na pastwę dziejowych wichrów i tym właśnie jego polski los różni się od losu niewiele starszego cześnika, który przed tą najstraszniejszą zawieruchą swej epoki został cudownie uratowany. Pan Soplica żył niejako poza historią, jego udział w działaniach konfederacji barskiej miał wymiar uczestnictwa w jednym z rytuałów szlacheckiej demokracji, był wpisany w ramy szlacheckiego świata i nie naruszał jego tożsamości. Dla pana Bartłomieja każda kolejna wojna kończyła się apokalipsą tego, co znane, i stawiała bohatera przed straszliwą niewiadomą przyszłości. Rozbiory i wojna 1792 r. odebrały mu niepodległe państwo, insurekcja kościuszkowska, doświadczana przez Michałowskiego w Warszawie jako społeczna rewolta, pozbawiła go poczucia stabilności dotychczasowego ładu, wreszcie epopeja napoleońska naruszyła jego pojmowanie feudalnego, pozornie odwiecznego porządku Europy. Każde z tych wydarzeń wymuszało na Michałowskim konieczność dokonywania wyborów: czas Sejmu Wielkiego – wybór między nielubianym królem a bliskimi mu ideowo szlacheckimi tradycjonalistami spod znaku Targowicy³;

³ Kwestię tę przypomniał Janusz Tazbir w szkicu *Bartłomiej Michałowski broni Targowicy*. Vide idem, *Od Sasa do Lasa*, Warszawa 2011.

powstanie 1794 r. – wybór między względną stabilnością gwarantowaną przez stacjonujących w Warszawie Rosjan a chaosem generowanym przez zrewoltowany tłum pod wodzą szewca Kilińskiego; wreszcie rok 1812 – wybór między francuskim uzurpatorem a reprezentującym tradycyjną monarchię Aleksandrem I. Dokonując każdego z tych wyborów, Michałowski był sam. Kierował się wyłącznie wyniesionymi z domu przekonaniami, wiarą oraz nabytym doświadczeniem, które – jak każdemu konserwatyście – odpowiadało mu nieufność wobec egzaltowanych deklaracji, patriotycznych uniesień i nierozważnych działań. Nie znał przyszłych wyroków historii, która wbrew jego rozpoznaniom zadekretuje, że to targowiczanie – a nie król – zostaną obwinieni o zdradę, że warszawscy jakobini nazwani zostaną patriotami, a nie nosicielami rewolucyjnej zarazy, że to Napoleon zostanie bohaterem Polaków, a nie przynoszący im pokój rosyjski cesarz.

Rzewuski uczynił Michałowskiego reprezentantem milczącej części polskiej szlachty – tradycjonalistów, którzy musieli zmagać się z gwałtownymi przemianami świata na progu XIX w. Michałowski miał stać się głosem zwykłych ludzi, którym nie starczyło odwagi, determinacji lub przekonania, by iść za Kościuszką czy Napoleonem – ludzi, którzy za swój podstawowy obowiązek uważali dbałość o rodzinną schedę, bezpieczeństwo najbliższych. Historia w przyszłości nazwie ich tchórzami i koniunkturalistami, ale to dzięki ich pracy bohaterowie wojen mieli gdzie wracać, to oni gwarantowali ciągłość – trwanie majątków, tradycji, biologicznej egzystencji narodu. W świecie, w którym przyszło im żyć, nic nie było pewne, nic nie okazywało się dane raz na zawsze. Przyszłość niosła same zagrożenia – polityczne, społeczne, ekonomiczne. Jedyne, co pozostawało stałe, to rodzina, krąg bliskich przyjaciół, dobrze zaopatrzona biblioteczka, kilka ulubionych obrazów, przydomowy ogród i kolekcja tabakierek⁴. Nawet jeśli tak opowiedziany polski los radykalnie różnił się od obowiązującego powszechnie ideału zaangażowanego patrioty-uczestnika walk, to kwestią otwartą pozostaje pytanie, czy rzeczywiście Rzewuski tak bardzo się mylił, domagając się uwzględnienia racji także tej milczącej, biernej wobec historii części Polaków.

Pewni, że Rzewuski nie ma racji, byli jednak jego współcześni, którzy *Pamiętniki Bartłomieja Michałowskiego* odsądzili od czci i wiary, nazywając książką zdradziecką i groźną dla narodowego sumienia, bo służącą „do zwichnięcia wyobrażeń pokolenia młodego i do spaczenia sumienia narodowego”⁵.

⁴ O wartości tych domowych zbiorów jako residuum polskości pisał Michał Grabowski w rozprawie *Wypadki galicyjskie. Dokończenie przeglądu literatury i życia umysłowego w Galicji między 1830 a 1848 rokiem*, w: Z. Sudolski, *Tropem detektywa. Studia, materiały, sylwetki*, t. 2, Warszawa 2009, s. 203–204.

⁵ „Przegląd Poznański” 1857, t. 24, s. 175. Więcej na temat recepcji powieści vide I. Węgrzyn, *W świecie powieści Henryka Rzewuskiego*, Kraków 2012, s. 307–311.

Ostatnia powieść Rzewuskiego „rozdrażniła i oburzyła” opinię publiczną nie dlatego jednak, że jej autor kłał narodowe świętości, przypominał dni hańby i upokorzenia, ale dlatego, że stawał po stronie życia, nie zaś ideału ofiarniczego. Medytując nad zdarzeniami polskiej historii, pozwalał swym bohaterom „układać się” z historią i z administracją mocarstw egzystujących; pozwalał im zakochiwać się, zakładać rodziny, płodzić dzieci – po prostu żyć, a nie umierać dla ojczyzny. Rzewuski dotykał przy tym najczulszej struny polskości czasów niewoli – prowokacyjnie zderzał głośno deklarowaną niezgodę na polityczną rzeczywistość z jej codzienną cichą akceptacją. Swoich współczesnych rozsierdził, stawiając im przed oczy lustro, które odsłaniało z całą wyrazistością hipokryzję zrodzoną z konfrontacji wzniosłych haseł głoszonych od święta i przyziemności codziennych kompromisów. Co gorsza, wprowadził ich w konfuzję, bo jego bohater nie był wcale cynicznym łotrem, a poczciwym człowiekiem, w którego losie i rozmyślaniach z łatwością mogli rozpoznawać się dziewiętnastowieczni czytelnicy. Właśnie tego nie potrafił Rzewuskiemu darować Stanisław Tarnowski:

Smutny ideał ten pan Bartłomiej. Jest najcnotliwszym człowiekiem na świecie. Bogobojny i pobożny [...], daje jałmużnę, krewnym świadczy wiele dobrego, wierny swoim przekonaniom przyznaje się do nich zawsze i odważnie, wierny swoim przełożonym nie opuszcza ich nigdy, a zwłaszcza w nieszczęściu, pełen godności i honoru przy tym. [...] wady nie ma ani jednej, nawet nie ma egoizmu⁶.

Bartłomiej Michałowski wydawał się Tarnowskiemu „najbardziej antypatycznym” oportunistą – „wyrachowany rozum do zachowania bezpieczeństwa własnego”, który „uznaje każdy fakt dokonany i poddaje się każdemu porządkowi rzeczy”⁷. Sama zaś powieść „nudotą”, która opowiadając o zajmujących czasach i ludziach, nie mówi o nich nic zajmującego⁸.

A przecież pod wieloma względami Michałowski wciąż **był** młodszym bratem pana Seweryna Soplicy – poczciwego szlachcica, ale i trochę tchórza, trochę konformisty. Skonsternowani krytycy od razu spostrzegli ich podobieństwo⁹. Koniunkturalizm cześnika parnawskiego i jego szczególne umiłowanie codziennego życia, tak łatwe do wybaczenia w kontekście czasów kontuszowych, stawały się jednak bardzo trudne do zaakceptowania w epokach następnych, szczególnie w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XIX w. Rzewuski w *Pamiętnikach Michałowskiego* pisał co prawda o epoce minionej (akcja powieści obejmuje czas

⁶ S. Tarnowski, *Henryk Rzewuski: z odczytów publicznych odbytych we Lwowie*, Lwów 1887, s. 74.

⁷ Ibidem, s. 75.

⁸ Ibidem, s. 79.

⁹ Na kwestię tę zwrócili uwagę redaktorzy „Biblioteki Warszawskiej” (1857, t. 2, s. 636), „Przeglądu Poznańskiego” (1857, t. 24, s. 172) oraz Zygmunt Szweykowski w rozprawie *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*, Warszawa 1922, s. 277.

od lat sześćdziesiątych XVIII w. po lata dwudzieste XIX w.), ale nikt nie miał wątpliwości, że powieść pozwalała odczytywać się także jako dzieło portretujące współczesność, której naturalny kontekst budowała trauma po klęsce powstania listopadowego i mozolne próby podtrzymywania życia na gruzach dawnego świata przez tych wszystkich, którzy w kraju pozostali i, trochę jak Michałowski, układali się z zaborcą i straszną historią.

Tak oto w swych młodszych braciach linia sarmacka, reprezentowana przez cześnika parnawskiego, spotykała ludzi biedermeieru, takich jak Bartłomiej Michałowski właśnie. Tak oto restytuowana przez romantyzm przedoświeceniowa tradycja sarmacka spotykała reprezentowaną przez biedermeier nowoczesność. Łączył ich tradycjonalizm, umiłowanie swojskości i codzienności, a przede wszystkim praktyczny rozsądek, podpowiadający, by godzić się na świat taki, jakim jest.

Ani Rzewuski, ani bohater jego ostatniej powieści nie znali jeszcze tego pojęcia. Biedermeier, rozumiany jako nurt kultury europejskiej XIX w., nazwany i rozpoznany zostanie dopiero *ex post*, przez badaczy dwudziestowiecznych. Pierwsi będą historycy sztuki i literaturoznawcy obszaru języka niemieckiego, próbujący zdefiniować specyfikę tak charakterystycznej dla swej kultury mieszczańskiej odmiany romantyzmu. Kolejne lata badań wyraźnie jednak udowodnią, że biedermeier nie był zjawiskiem lokalnym, ograniczonym wyłącznie do miejskiej, mieszczańskiej tradycji Austrii i niemieckich landów. Rozprawa Virgila Nemoianu *The Taming of Romanticism* ostatecznie dowiodła, że powinien być on traktowany nie jako konkurencja dla romantyzmu, ale szeroki, współbieżny z romantyzmem prąd kultury europejskiej XIX w.¹⁰

Na gruncie polskim wstępne rozpoznania Marii Żmigrodzkiej na temat specyfiki prozy krajowej¹¹ z biegiem lat podlegały uzupełnieniu i doprecyzowaniu, owocując z jednej strony badaniami nad biedermeierowskim patronatem nad dziewiętnastowieczną kulturą codzienności¹², z drugiej zaś, zaproponowanym przez Dobrochnę Ratajczakową, prowokacyjnym kwestionowaniem romantyczności takich romantycznych arcydzieł jak *Pan Tadeusz*¹³. Obecnie nikt już nie traktuje określenia biedermeierowski jako deprecjonującego ani nie ogranicza go wyłącznie do kultury niemieckojęzycznej. W moich rozpoznaniach podążam śladami Jacka Kubiaka, który wielokrotnie upominał się o uwzględnienie

¹⁰ V. Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Cambridge–London 1984.

¹¹ M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2.

¹² A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2002; *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku: Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Opole 2007; M. Makaruk, *Antoni Edward Odyniec – romantyk w świecie biedermeieru*, Warszawa 2012.

¹³ D. Ratajczakowa, *Arcydzieło biedermeieru?*, w: *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006.

w badaniach nad literaturą krajową epoki międzypowstaniowej „biedermeieru szlacheckiego”¹⁴ – zjawiska postrzeganego nie w kontekście dziewiętnastowiecznej kultury mieszczańskiej, a świadomie zakorzenionego w tradycji szlacheckiej „produktu” kompromisu romantycznego sarmatyzmu i nowoczesności. Korzystam także z ustaleń opublikowanych w inspirującym tomie *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”* pod redakcją Agnieszki Rosales Rodríguez.

Spotkanie romantycznego sarmatyzmu i biedermeieru zainteresowało mnie z kilku powodów. Impulsem była wskazana powyżej ewolucja pisarstwa Henryka Rzewuskiego, która prowadziła od romantycznej gawędy szlacheckiej ku powieści współczesnej, od radykalnego tradycjonalizmu, wręcz kontestacji współczesności, ku kompromisowemu godzeniu tego, co minione, z tym, co nowoczesne. Ewolucja, która „znaczyła” transfer symbolicznego centrum polskości z Litwy (ojczyzny *Pana Tadeusza*, *Pamiętek Soplicy* czy *Pamiętników kwestarza*) do Galicji zamieszkiwanej przez rodzinę Bartłomieja Michałowskiego, ale przede wszystkim bohaterów Aleksandra Fredry i Zygmunta Kaczkowskiego; do Galicji, która w czasie, gdy Rosjanie na Ziemiach Zabrzanych zakazali noszenia szlacheckiego kontusza, kontusz uczyniła swoim „strojem narodowym”¹⁵; do Galicji, która deklarowane przywiązanie do tradycji (niektórzy nazywali tę postawę po prostu zacofaniem) świadomie łączyła z otwarciem na płynące z Wiednia impulsy nowoczesności¹⁶.

Refleksja zainspirowana dostrzeżoną ewolucją pisarstwa Rzewuskiego stała się pretekstem do podjęcia badań nad niedostrzeganym i niedocenianym szlakiem rozwoju kultury polskiej epoki międzypowstaniowej – nurtem prowadzącym od romantycznej wersji tradycji sarmackiej¹⁷ do przededefiniowanej w duchu biedermeierowskiej kultury ziemiańskiej, wciąż nostalgicznie zapatrzonej w przeszłość, ale też zmieniającej pod wpływem tradycji mieszczańskiej własny system wartości, wykorzystywane wzorce estetyczne i artystyczne media. Wędrując tą ścieżką,

¹⁴ J. Kubiak, *Biedermeier*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1, red. J. Bachórz, G. Borkowska et al., Toruń–Warszawa 2016, s. 66–75; idem, *Biedermeier. Paradoksy pojęcia*, w: *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*, red. A. Rosales Rodríguez, Warszawa 2018. Przede wszystkim jednak należy w tym miejscu wspomnieć przygotowaną przez Jacka Kubiaka antologię *Spyry o biedermeier* (Poznań 2006), która w rzeczywistości zainicjowała nowoczesne polskie badania nad tym zjawiskiem.

¹⁵ Vide I. Turnau, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991, s. 161–163; B. Biedrońska-Słotowa, *Polski ubiór narodowy zwany kontuszowym na podstawie zachowanych ubiorów zabytkowych i ich części oraz w świetle źródeł ikonograficznych*, Kraków 2005, s. 111–113.

¹⁶ Na znaczenie Galicji jako „centrum polskości” wskazują także szkice krytyczne Michała Grabowskiego *Pamiętniki o literaturze polskiej* drukowane na łamach „Dziennika Warszawskiego” w 1851 r. Ich omówienie vide T. Grabowski, *Michał Grabowski jego pisma krytyczne i pojęcia polityczne*, Kraków 1900, s. 86–89.

¹⁷ Vide A. Waśko, *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*, Kraków 1995.

dotarłam do rozpowszechnionego w Galicji drugiej połowy XIX w. nurtu tradycji sarmackich, reprezentowanych przez Zygmunta Kaczkowskiego i jego, mniej dziś znanych, kolegów po piórze: Berlicza Sasa i Alberta Wilczyńskiego¹⁸. Wszyscy oni rozpoczynali przygodę z literaturą zainspirowani sukcesem *Pamiętek Soplicy*, ale przecież twórczość każdego z nich powstawała już w kontekście ich własnej epoki, gdy świat szlacheckiego zaścianka odchodził w przeszłość. Nie jest to literatura najwyższej próby, ale była chętnie czytana przez współczesnych, a – co więcej – wydaje się, że miała niejaki wpływ na twórczość Henryka Sienkiewicza, który spierał się z Kaczkowskim, recenzował Berlicza Sasa i ponoć chętnie czytywał Wilczyńskiego.

Epoka klimakteryczna. Epoka poruszanej mapy

W liście datowanym na listopad 1845 r. Stefan Witwicki, rekomendując czytelnikom lipskiego wydawnictwa Brockhousa niepozorną broszurę pióra Stanisława Chołoniewskiego pt. *Artykuł nadesłany. Obraz z galerii życia mego*, zestawiał ją z *Pamiętkami Soplicy* – dziełem, które udało mu się wcześniej wypromować. Witwicki był przekonany, że jak wtedy, tak i teraz będzie miał „szczęśliwą rękę do ogłaszania cudzych rękopismów”, a nowa publikacja przysłuży się narodowej literaturze. Tak się nie stało. Rozprawa Chołoniewskiego została przeoczona, a następnie zapomniana. Warto dziś jednak do niej wrócić, bo przynosi przenikliwą i niepokojącą diagnozę polskości połowy XIX w. Akcja utworu rozpoczyna się w chwili, gdy grupa myśliwych, oczekując znaku do polowania, dla zabicia czasu słucha czytanego na głos artykułu z pisma periodycznego. Postawione w nim tezy prowokują słuchaczy do burzliwej dyskusji. Artykuł rozpoczęty jako pedantyczne rozważania „fenomenowi gramatykalnego”, jakim stało się różne rozumienie pojęcia ojczyzna przez mieszkańców dawnych krain Rzeczypospolitej, zamienia się w analizę dokonującej się we współczesnym świecie „babilońskiej katastrofy” dotyczącej Polaków. Wspólne niegdyś pojęcia podlegały bowiem tak daleko posuniętej relatywizacji, że stawały się świadectwem skali rozpadu dawnej wspólnoty, „ci którzy tych świętych słów używają [...] sami siebie wprawdzie dobrze rozumieją, ale byle się tylko dwóch zeszło i wymówiło też same słowa – jeden drugiego pojąć nie może”¹⁹.

Bilanse południa wieku i półwiecza niewoli prowokowały do zadawania niewygodnego, ale też niebezpiecznego pytania: „co i gdzie jest Polska?”²⁰.

¹⁸ Do twórców tego kręgu należeli też Kajetan Suffczyński i Spirydion Ostaszewski, będący ponoć inspiracją postaci Podbięty. Vide K. Ciałowicz, *Pierwotwór Longinusa*, „Prosto z mostu” 1936, nr 18. Warto także w tym biedermeierowskim kontekście spojrzeć na twórczość Władysława Łozińskiego.

¹⁹ S. Chołoniewski, *Artykuł nadesłany. Obraz z galerii życia mego*, Lipsk 1846, s. 10.

²⁰ Ibidem, s. 27.

Obraz, jaki Chołoniewski podsuwał przed oczy swym czytelnikom, nie przynosił wiele nadziei. W drugiej połowie lat czterdziestych XIX w. na Litwie polskości, wypieranej przez odradzającą się litewskość i imperialną rosyjskość, było coraz mniej, Warszawa swoją tożsamość nowoczesnego miasta kształtowała zapartazona w stolicy europejskie, Wielkie Księstwo Poznańskie czerpało ze wzorców pruskich, a Galicja z wiedeńskich mód, Wołyń i Podole przeżywały okres dekadencji i niepostrzeżenie coraz bardziej ciążyły ku Rosji i jej chłonnemu rynkowi zbytu zboża. Każda z części dawnej Rzeczypospolitej kultywowała swoją polskość, ale w każdej z nich owa polskość nabierała innego odcienia i innego znaczenia.

Niełatwo więc było powiedzieć „co jest Polska”, bo w każdym z zaborów ową polskość inaczej rozumiano, w każdym z zaborów jej kształt podlegał ewolucji determinowanej innymi zagrożeniami. Co więcej, dorastało młode pokolenie wychowane w pruskich, rosyjskich i austriackich szkołach, wśród innych wartości, wzorców, ideałów i języków, z innymi niż ich rodzice perspektywami na przyszłość. Gwałtownie zmieniał się cały świat – procesy industrializacyjne, pobudzając rozwój miast, zmieniały strukturę demograficzną społeczeństwa. Wieś odsłaniała swoje rzeczywiste oblicze – zza utrwalonego w tradycji idyllicznego landszaftu wyzierała prawda o pańskim bezprawiu i faktycznym niewolnictwie. W roku, w którym Chołoniewski wydał swoją broszurkę, w zaborze pruskim reforma uwłaszczeniowa była w toku, w Galicji wydarzenia rabacji z lutego i marca przyspieszą reformę agrarną i w 1848 r. rząd austriacki ogłosi uwłaszczenie chłopów. Dobroczyńcą polskich włościan w zaborze rosyjskim i w Królestwie zostanie car Aleksander II. Innymi słowy, owego „co jest Polska” nie uzgadniały już nawet wspólnotowo przeżywane zdarzenia historii: nadzieje związane z Napoleonem inaczej odbierano w zaborze pruskim, inaczej zaś w Księstwie Warszawskim i na Litwie, doświadczenie powstania listopadowego w Królestwie było nieporównywalne z tym z Krakowskiego, które do insurekcji nie przystąpiło. Wreszcie odmienność czasu i sposobu wprowadzania reformy agrarnej w każdym z zaborów inaczej definiowała status dworu ziemiańskiego – tego najważniejszego wyznacznika stabilności tradycyjnego, szlacheckiego wzoru polskości²¹.

Jeszcze trudniejszym wyzwaniem było określenie, „gdzie jest Polska?”. Mapa dziewiętnastowiecznej Polski była „poruszoną mapą”²² – wręcz mapą rozedrganą, której kształt nadawały kolejne traktaty rozbiorowe i dramatyczne wydarzenia polityczne, ale też długofalowe procesy cywilizacyjne reorientujące polskość

²¹ Vide K. Koehler, *Domek szlachecki w literaturze polskiej epoki klasycyzmu*, Kraków 2005.

²² Korzystam z formuły wypracowanej przez Przemysława Czaplińskiego. Vide P. Czapliński, *Poruszona mapa. Wzobrażenia geograficzno-kulturowe polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2017.

dawnych dzielnic Rzeczypospolitej względem obecnych stolic: Berlina, Wiednia i Petersburga. Tradycyjną stołeczność Warszawy i Wilna po klęsce powstania listopadowego kwestionowały nowe, rzeczywiste centra polskiego życia: Paryż emigrantów, Petersburg z jego uniwersytetem i urzędami, do których ciągnęli mieszkańcy Ziem Zabrzanych, wreszcie, szczególnie w dobie autonomii, Kraków i Lwów, ale przecież także Poznań, a nawet Kijów czy Odessa.

XIX w. był dla Polaków prawdziwie klimakteryczną epoką²³, czasem przesilenia – epoką rozpadu i budowania, czasem zamierania form dawnego życia i narodzin nowego. Czasem chaosu. Dopiero na tym tle widać, jak ważną rolę odegrał ten nurt kultury, który po latach nazwany zostanie *biedermeierem*. Zorientowany na tradycję i kontynuację, *biedermeier* wyrażał sprzeciw wobec nowoczesności rozumianej jako radykalne zerwanie z przeszłością. Równocześnie przecież z tą nowoczesnością oswajał – uczył korzystać z jej wynalazków jak prasa czy powieść (a za ich pomocą upowszechniał nowy styl życia, nowe środki transportu), mediował między kulturą prowincji i miast, wreszcie to, co partykularne i narodowe, wpisywał w horyzont europejskości. To za sprawą *biedermeiera* kultura szlachecka przetrwała krach szlacheckiej Rzeczypospolitej i przekształcała się w dziewiętnastowieczną tradycję ziemiańską, która pamięć sarmackich przodków godziła z mieszczańskim stylem życia (zmiana umeblowania, stroju czy kulturowych aspiracji, wyznaczanych już nie przez magnacki dwór, a europejskie mody), ale też emocjonalną wartość rodowego majątku ziemskiego „przekładała” na nowoczesny język ekonomii, którego kluczowymi pojęciami były: kapitał obrotowy, kredyt, produkcja rolna. *Biedermeier* znosił także opozycję wpisana w postawy dziewiętnastowiecznych tradycjonalistów spod znaku *Joseph de Maistre’a* – potrzebę kontynuacji łączył z ambicją naddążania za współczesnością. *Biedermeier* wreszcie znacząco wpłynął na sposób, w jaki Polacy połowy XIX w. czytali i przepisywali swą historię.

Sarmatyzm po galicyjsku

Galicyjski sarmatyzm miał twarz pana Jowialskiego. Patronat ten należał się bohaterowi *Fredry* z racji wieku (bo najstarszy, ale też i znany publiczności od 1832 r.), a przede wszystkim z racji arcydzielności komedii, której był protaгонistą. Problem tylko w tym, że pan Jowialski po dziś dzień pozostaje jedną z najbardziej enigmatycznych postaci literatury polskiej²⁴. Bywa „najmilszym staruszkim na świecie”, ale i postacią symbolizującą „marazm, beztwórczość,

²³ Pojęcie „climakter” w dawnej polszczyźnie oznaczało przełom, a *tempus climactericus* czy „rok klimakteryczny” był synonimem kryzysu politycznego. Za: A. Klubiński, *Rok i dzień klimakteryczny*, w: *Silva rerum*, https://www.wilanow-palac.pl/rok_i_dzien_klimakteryczny.html (d.d. 26.04.2020).

²⁴ H. Markiewicz, *Lekcje „Pana Jowialskiego”*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3.

stępienie i jałowość duszy”, „życie, które tylko bytuje, które wszystko stawia, a nic nie daje, które wegetuje, uśmiecha się i gnije”²⁵.

Pan Jowialski roztacza wokół siebie głęboki cień ambiwalencji. Jak bardzo różnił swoich czytelników, świadczy rozdźwięk między dwoma szkicami, które ukazały się w tym samym 1876 r.: warszawskiego „progresywy” Stanisława Krzemińskiego²⁶ i krakowskiego konserwatysty Lucjana Siemieńskiego²⁷. Dwie z gruntu tak różne oceny w jednym punkcie okazują się niepokojąco zbieżne. Zarówno Krzemiński, przedstawiając „doskonale strupieszają ród Jowialskich”²⁸, jak i afirmujący ich rozsądek polityczny Siemieński, spotykają się w miejscu, w którym zgodnie diagnozują „zamieranie” reprezentowanej przez Fredrowskiego bohatera formacji. Dobiała kresu życie Jowialskiego, rozpada się cały jego świat – świat kontuszowych facecjonistów, prowincjonalnych dworów i konsekwentnego absenteizmu wobec historii i bieżącej polityki. Jowialski dla obu krytyków reprezentuje tradycję wyczerpaną, tradycję u kresu egzystencji²⁹. Obojętnie jak oceniany, staje się on znakiem odchodzenia, śmierci – nie zaś ciągłości życia i trwałości sarmackiej tradycji.

Do rangi symbolu urasta więc fakt, że najpopularniejszy galicyjski cykl powieściowy połowy XIX w. czerpiący z tradycji sarmackich – *Ostatni z Nieczujów* Zygmunta Kaczkowskiego – narodził się na cmentarzu, w czasie pogrzebu Ksawerego Krasickiego, gdy pomiędzy zebraną szlachtą „można było widzieć niezmiernie jeszcze do owego czasu typy z wieku XVIII”. W pamiętniku Kaczkowski zanotował, że wtedy właśnie napotkane „zamaszyste postacie” podsunęły mu pomysł na powieść, która opisuje, ale i ratuje od zapomnienia sarmacki świat:

Już w kilka lat potem, po dwóch rewolucjach, a mianowicie po zniesieniu pańszczyzny, ten stary świat zaczął się bardzo szybko, jak gdyby pod ziemię, zapadać, wioski, wsie i majątki, wychodziły jedne po drugich z rąk szlachty – a dzisiaj niemal całe te góry, które aż do owego czasu, jak ul, roily się jednym żywiołem polskim, znajdują się w ręku Niemców i Żydów³⁰.

²⁵ E. Kucharski, *Wstęp*, w: A. Fredro, *Pan Jowialski*, Kraków 1921, BN I 36, s. 29 i 37. Za: H. Markiewicz, op. cit., s. 157. Jowialski staje się symbolem „Polski dzieciństwa”, o której pisał Stanisław Brzozowski. Vide S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, w: idem, *Eseje i studia o literaturze*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Wrocław–Warszawa 1990, s. 737.

²⁶ S. Krzemiński, *Aleksander Fredro*, „Bluszcz” 1876, nr 39, s. 310.

²⁷ L. Siemieński, *Aleksander Fredro*, „Kronika Rodzinna” 1876, nr 22, s. 345.

²⁸ S. Krzemiński, op. cit., nr 41, s. 324.

²⁹ Świat Jowialskiego kończy się także dlatego, że jego spadkobiercy to ludzie należący do zupełnie innej już kultury: Ludmir romantycznej, ale zaczytana we Franza Grillparzerze Helena nie tyle nawet sentymentalnej, co biedermeierowskiej. A. Fredro, *Pan Jowialski*, w: idem, *Wybór komedii*, oprac. M. Ursel, Wrocław 2016, s. 565. Vide przyp. do wersu 229, gdzie imię Jaromir odnosi się do bohatera sztuki Grillparzera *Matka rodu Dobratyńskich*, której lwowska premiera odbyła się w 1824 r.

³⁰ Z. Kaczkowski, *Mój pamiętnik z lat 1833–1843*, Lwów 1899, s. 49–50.

Kaczkowski i jego *Nieczuja* pojawiają się tu nieprzypadkowo. „Bard szlachty sanockiej”³¹ debiutował pod patronatem Fredry, z którym się przez lata przyjaźnił, ale powszechnie upatrywano w nim następcę Rzewuskiego. Nie miał co do tego wątpliwości biograf Kaczkowskiego – Adam Krechowiecki:

[...] czuje czytelnik, że *Nieczuja* jest jakby echem Soplicy, że ten ostatni jest oryginałem, a ten pierwszy, to z pewnymi odmianami kopia, że gdyby nie było *Pamiętek cześnika parnawskiego*, nie byłoby *Nieczui*³².

Krechowiecki trafnie zauważał, że kontynuacja tradycji nie sprowadzała się tu wyłącznie do „przejęcia pałeczki” w literackiej sztafecie pokoleń. Uwzględniając wszelkie podobieństwa do Soplicowskiego wzorca gawędowego, można stwierdzić, iż każde z ogniw cyklu *Nieczujowskiego* okazywało się już nowocześnie pisaną powieścią historyczną, w której tradycja gawędowa to jedynie pretekst uruchamiający całkiem współczesny mechanizm narracji spod znaku płaszcza i szpady³³. Kaczkowski był twórcą już w pełni nowoczesnym – pisanie stało się dla niego źródłem utrzymania i definiowało jego miejsce w społeczeństwie, nie było zaś jak dla Fredry czy Rzewuskiego (z czasów tworzenia cyklu *Soplicowskiego*) „zabawą piórem”, na którą, dla rozrywki czy realizacji twórczych ambicji, mógł sobie pozwolić majątny pan hrabia. Kaczkowski był w pełni świadom praw nowoczesnego rynku księgarskiego i czytelniczych oczekiwań, w których nostalgia za przeszłością szła w parze z zamiłowaniem dla fabularnych atrakcji powieści historycznej. Wiedział przy tym, że nie „zapisuje” głosu przeszłości, a nadaje kształt pamięci, wpisując sarmackie tradycje w mieszczańską z ducha współczesność.

W swych pamiętnikach jako cezurę galicyjskiej nowoczesności Kaczkowski wskazywał klęskę powstania listopadowego i napływ emigrantów, którzy na galicyjską prowincję nieśli stołeczne idee romantycznej literatury i formy nowoczesnego patriotyzmu. Równocześnie przecież jego własną biografiją „zarządzał” inny porządek historii – ten, w którym najważniejszą galicyjską cezurą okazywał się rok 1846 i lata Wiosny Ludów³⁴. Chłopski bunt, skala i dramatyzm

³¹ A. Jopek, *Bard szlachty sanockiej. Opowiadania i powieści historyczne Zygmunta Kaczkowskiego*, Kraków 1974.

³² A. Krechowiecki, *Zygmunt Kaczkowski i jego czasy*, Lwów 1918, s. 130.

³³ Vide M. Grzędzielska, *Zygmunt Kaczkowski. Między gawędą a romansidłem*, w: *Z dziejów kultury i literatury Ziemi Przemyskiej*, t. 3, red. S. Kratochwilowa, Przemyśl 1978, s. 33–39.

³⁴ Świadcstwo przełomu przyniosą pisane w lwowskim więzieniu *Pieśni z otchłani* (wyd. 1920), które powstały pod wpływem przeżyć związanych z 1848 r. (Kaczkowski uczestniczył w ruchu spiskowym i został władzom wydany przez polskich chłopów). O znaczeniu przeobrażeń Europy południa wieku pisali: L. Bernstein Namier, *1848. Rewolucja intelektualistów*, tłum. A. Ehrlich, Kraków 2013 oraz E. Hobsbawm, *Wiek kapitału 1848–1875*, tłum. M. Starnawski, Warszawa 2014.

wydarzeń rzezi galicyjskiej, a potem wielka polityczna transformacja imperium Habsburgów w sposób ostateczny rozprawiły się z iluzją, że świat bohaterów jego dzieł – kontuszowej sanockiej szlachty – ma jakąkolwiek przyszłość. Portretując zapamiętanych z młodości „niedomorków” sarmackich, inspirowane Rzewuskim i Fredrą figury „z zeszłego wieku”³⁵, Kaczkowski diagnozował generowane przez nostalgię potrzeby swej współczesności – kompensował poczucie ostatecznego odcięcia od źródeł sarmackiej tradycji, ale też koił niepokój zrodzony ze świadomości nieodwracalnych zmian, podważających fundament tożsamości szlacheckiej. Inaczej rzecz ujmując, Kaczkowski wydaje się jednym z pierwszych twórców, którzy świadomie „przymierzali kontusz”³⁶, jego twórczość zaś (a w znacznej mierze także biografia) może być postrzegana jako „efekt” synergii zachodzącej między romantycznym sarmatyzmem a biedermeierem.

Wśród przedrukowanych przez Krechowieckiego listów Kaczkowskiego znajduje się jeden szczególnie interesujący. Obruszony opinią Tarnowskiego, że jest „naśladownikiem Rzewuskiego, któremu naśladownictwo się nie udało”, pisarz z niejaką desperacją dopomina się o uznanie swojej oryginalności artystycznej i odrębności wybranej drogi życiowej. Gdy jednak pamięta się o ustaleniach Eugeniusza Barwińskiego w sprawie agenturalnej działalności Kaczkowskiego³⁷ i o jego późniejszej metamorfozie, która z literata uczyniła zeń finansistę, to z całą mocą ujawnia się dwuznaczność poniższej wzmianki na temat Rzewuskiego:

Tarnowski [...] – pisał Kaczkowski – pominął główny powód, dla którego Rzewuski się zmoskwcił i oplugawił w życiu i w książkach, a którym była strata majątku. Ja Rzewuskiego znałem bardzo i z bliska. Strawiłem z nim kilka tygodni w roku 1853 w Krakowie i znowu drugich kilka tygodni w roku 1856 w Karlsbadzie, i miewałem z nim takie dosadne dysputy, żeśmy się w nich obydwa czasem rozpinali przed sobą do naga. W Rzewuskim było coś, czym Tarnowski nie wie, to krwawy żal i obrzydzenie przed sobą samym za to, że się zmoskwcił – a jeszcze do tego bez materialnego skutku dla siebie; tego uczucia

³⁵ S. Pigoń, *Dokoła jednego wywiadu*, „Życie Literackie” 1960, nr 41. Tu uwaga Fredry: „Mój Jowialski jest starszek wesoły, dobroduszny, radotujący [tj. gładzący], ledwie nie zdziecinniały. Jakby z zeszłego wieku”.

³⁶ Odwołuję się tu do formuły wykorzystanej przez Bartłomieja Szleszyńskiego w pracy *Przymierzanie kontusza. Henryk Rzewuski i Henryk Sienkiewicz – najwybitniejsi twórcy XIX-wiecznego nurtu sarmackiego*, Warszawa 2007. Autorką sformułowania jest Magdalena Rudkowska, która pisała o powrocie do sarmackości w książce *Wyszedł z dworu. Przeżycie i doświadczenie historyczne w twórczości Władysława Łozińskiego*, Warszawa 2002. Szeroko na temat „rozwielenienia się naśladownictwa, wytwarzającego mnóstwo powieści niby szlacheckich, a w rzeczywistości parodii przeszłości” pisał w latach pięćdziesiątych XIX w. Michał Grabowski w swoich korespondencjach dla „Gazety Codziennej”. Za: T. Grabowski, op. cit., s. 92.

³⁷ E. Barwiński, *Zygmunt Kaczkowski w świetle prawdy (1863–1871): z tajnych aktów B. Austriackiego Ministerstwa Policji*, Lwów 1920 oraz Z. Fras, *Śługa wielu panów*, „Prawo i Życie” 1993, nr 21.

trudno się było w nim dogrzebać, bo przez fałszywą ambicję i upór zasłania je cynizmem, ale w wyjątkowych razach widać było tę ranę – a wtedy było coś dantejskiego w jego duchowej postaci³⁸.

Refleksja Kaczkowskiego o przeniewierstwie Rzewuskiego, o klęsce artysty, który ideały zaprzedał za srebrniki zaborcy, nabiera niemal fatalistycznego wymiaru – może rozliczając autora *Soplicy*, autor *Nieczui* sam szukał zrozumienia i rozgrzeszenia?³⁹ To wręcz symboliczne, że obu im przyszło zapłacić tak wysoką cenę za próbę pogodzenia się z losem i historią...

Zygmunt Kaczkowski jako autor *Murdelia* czy *Grobu Nieczui* wciąż chciał być pisarzem nurtu sarmackiego, ale jako autor *Mojego pamiętnika* odsłaniał oblicze twórcy konsekwentnie wpisującego się w nowoczesność, w nurt biedermeyera. Na kartach tych zapisków kreślił on dylematy pisarza, który z pełną świadomością przerzuca mosty nad przepaścią, jaka dzieli współczesność od przeszłości, a równocześnie prowadzi rozgrywkę ze swoim literackim „ojcem”, Rzewuskim. Romantyczny „lęk przed wpływem”, bunt wobec dwuznacznego dziedzictwa⁴⁰ łączy się tu z afirmacją tradycji, potrzebą potwierdzania przynależności do nurtu romantycznego sarmatyzmu i świadomością, że w świecie współczesnym nie jest to już możliwe. Kaczkowski jest więc epigonem w tym sensie, jaki pojęciu temu nadają współczesne badania nad biedermeyerm⁴¹ – jego deklaracjom wierności wobec dawnych tradycji towarzyszy dojmująca świadomość ich dezaktualizacji. W świecie, który wyłaniał się po rabacji, po znoszącej pańszczyznę reformie agrarnej, galicyjskie dwory szlacheckie, jak te Jowialskiego czy Nieczui, podporządkowane zostaną regułom nowego, kapitalistycznego świata. Władcą tej nowej rzeczywistości zostanie pieniądź, a bohaterem szlachcic „wysadzony z siodła” lub zmuszony do zaakceptowania reguł kapitalistycznej gry. Uwolnienie chłopów i zmiana zasad obrotu ziemią znaczyły kres formacji sarmackiej z taką samą siłą, jak przed laty znakiem upadku Rzeczypospolitej i narodzin nowej rzeczywistości w obrębie państwa Habsburgów okazywał się poborca podatkowy, nie zaś feldjeger zaborczej armii⁴².

³⁸ A. Krechowiecki, op. cit., s. 465. List Z. Kaczkowskiego do A. Krechowieckiego z Paryża, z 26.10.1887 r. Więcej vide K. Czachowski, *Między romantyzmem a realizmem*, oprac. A. Czachowski, Warszawa 1967, s. 220–226.

³⁹ Vide też A. Kowalik, *Zygmunt Kaczkowski, człowiek i pisarz, czyli twórczość w smudze cienia*, w: *Ziemia krośnieńska w kulturze polskiej*, red. H. Kurek, F. Tereszkiewicz, Kraków 1996.

⁴⁰ Mam na myśli fatalną reputację Rzewuskiego jako autora *Mieszanin obyczajowych* oraz jego decyzję przyjęcia stanowiska na warszawskim dworze Iwana Paskiewicza.

⁴¹ Vide uwagi Virgila Nemoianu na temat pokoleniowego znaczenia *Die Epigonen* Karla Immermanna (op. cit., s. 2–3) oraz Jacka Kubiaka na temat stosunku Friedricha Senglego do kategorii epigonizmu (*Biedermeier. Paradoksy pojęcia*, s. 18–19).

⁴² Wystarczy przypomnieć otwierającą *Popioły* Żeromskiego opowieść o wuju Nardzewskim i jego stosunku do austriackich urzędników.

Krystyna Poklewska swoją monografię romantycznej Galicji domknęła postacią Jowialskiego⁴³. Bohater Fredry został patronem ostatniego rozdziału jej książki, noszącego znaczący tytuł: *Literatura na rozdrożach*, subtelnie podpowiadając, że opisywana epoka to czas przełamywania się tradycji, poszukiwania nowych form artystycznego wyrazu i namysłu nad zmieniającym się światem. Badaczka przenikliwie ujęła w ten sposób korelację pomiędzy wyczerpywaniem się tradycji sarmackich (kojarzonych z polskością) i wkraczaniem w ich miejsce szczególnej, bo europejskiej formacji kulturowej – biedermeieru (utożsamianego z nowoczesnością: masowością i mieszczańskością). Jak to jednak zawsze bywa w tego typu heterogenicznych nurtach kultury, dzieła powstające w ich ramach, na pozór tak do siebie podobne, tworzyły wielce zróżnicowaną wspólnotę – indywidualna tożsamość każdego z nich była zależna od proporcji współtworzących je składników.

Biedermeierowski sarmatyzm. Casus: Berlicz Sas i jego *Mozaika*

Publikujący pod pseudonimem Berlicz Sas Juliusz Strutyński⁴⁴ uznanie zdobył jako autor wspomnieniowych zapisków *Dwie babki*⁴⁵. Redaktorzy „Czasu” pisali o nich nad wyraz pochlebnie jako dziele ze „szkoły” Soplicy, stanowiącym „prawdziwe cacka i klejnociki w tym stylu rococo, gdzie zawsze oprawa była dobraną do jakiegoś cennego zabytku zachowanego ze skarbca tradycji”⁴⁶. Zdecydowanie mniejszą popularnością cieszył się tom *Mozaika. Gawędy szlacheckie z lat ubiegłych*⁴⁷. Zazwyczaj przychylny tego typu wydawnictwom Sienkiewicz utyskiwał:

Całość opowiadań jest jakby kalejdoskopem dawnych i mniej dawnych ludzi i spraw, które autor przesuwa bez ścisłego związku przed oczyma czytelnika. [...] Wadą książki jest jej charakter wspomnień wobec formy powieściowej, nie wiadomo bowiem, co poczytać za spisanie opowiadań, które istotnie miały miejsce, a co złożyć na karb fantazji samego Berlicza Sasa⁴⁸.

⁴³ K. Poklewska, *Galicja romantyczna (1816–1840)*, Warszawa 1976.

⁴⁴ Historia zna go jako adresata listu Michała Grabowskiego, w którym ten złożył rosyjskim władzom propozycję współpracy. Rzeczywistym adresatem listu był generał-gubernator Dmitrij G. Bibikow, którego Strutyński był w owym czasie adiutantem. Literaturze polskiej przypomniał o sobie pod koniec lat sześćdziesiątych XIX w. Po zakończeniu kariery w armii rosyjskiej i rozstrzygnięciu procesów o majątek po matce osiadł we Lwowie, utrzymując się częściowo z zapomóg od rodziny, a częściowo z literatury. Za: A. Biernacki, H. Głębocki, *Juliusz Ksawery Łukasz Strutyński*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 44, Kraków 2006–2007, s. 484–488.

⁴⁵ J. Strutyński, *Dwie babki: Pani kasztelanowa trocka. Pamiętnik i Pani starościna horodelska. Pamiętnik*, „Dziennik Literacki” 1870, nr 1–22, 24, wyd. osobne całości Warszawa 1876.

⁴⁶ „Czas” 1878, nr 95.

⁴⁷ Opublikowane w 1874 r. na łamach „Wieku” (nr 139–173), następnie w „Gazecie Narodowej” (1880, nr 155–229), wydanie osobne Lwów 1881.

⁴⁸ H. Sienkiewicz, rec. „*Mozaika*” przez Berlicza Sasa, „Gazeta Polska” 1881, nr 16.

Jeszcze ostrzej *Mozaikę* potraktował Ludwik Szerbowicz-Wieczór. W recenzji dla „Tygodnika Ilustrowanego” narzekał na sprzeniewierzenie się tradycji gawędy, która pod piórem Berlicza Sasa zamieniać się miała w niekontrolowane gadulstwo⁴⁹.

Utwór jest dość przewidywalny: w odciętym od świata majątku starego szlachcica Mokosieja Deniski, gdzieś na ukraińskim stepie, w cieniu mogilnego kurhanu, Berlicz Sas pozwala spotykać się ludziom i opowiadanym przez nich historiom. Wśród gości jest sam autor, jego literackie alter-ego poeta Lipowczyński, są przyjaciele z młodości, ale i Michał Grabowski, który patronował jego debiutanckim wspomnieniom. Postaci autentyczne mieszają się z fikcyjnymi, zdarzenia prawdziwe ze zmyślonymi. Można na tę płataninę spojrzeć tak, jak Szerbowicz-Wieczór, sarkając: wszystko to już było, przecież nawet historię skarbu przechowywanego w rodzinie Miączyńskich, opowiadaną tu przez Grabowskiego, przed laty zapisał Aleksander Bronikowski w powieści *Zamek zawieprzycki*. Można jednak przyjąć, że te znane powszechnie historie, tu opowiedane „w rozwlekłym i gadulskim stylu”, są sposobem zaklinalnia czasu. Nikt tu nie czeka na nową opowieść – ważne jest samo opowiadanie, ważne, że przedłuża się życie gawęd i opowiadających je ludzi, przedłuża się życie kultury, której były emanacją. Symbolika śmierci natrętnie powraca zarówno jako temat kolejno włączanych gawęd, biografii bohaterów, jak i scenografii z „grobowym kopcem” w tle. Gawędowy „klejnocik” okazuje się tyleż wyrafinowaną, uwikłaną intertekstualnie, literacką błyskotką, co talizmanem służącym kontemplacji śmierci. Zamiera świat polsko-ukraińskiej wspólnoty, rozpada się szlacheckie uniwersum i odchodzą ludzie, którzy byli tego świata częścią – pozostają jedynie mieniące się okruchy opowieści, które ułożone w mozaikowym porządku tworzą ostatnią, pożegnalną gawędę szlachecką.

Kompozycja utworu, który „kalejdoskopowością” i nieoczywistym rozdziałem wspomnienia od fikcji tak konsternował Sienkiewicza, interpretowana kluczem biedermeierowskim, pozwala wydobyć zaszyfrowane sensy. Tytułowa mozaika to gatunkowy ekwiwalent rozkruszonych, pofragmentowanych dawnych gawęd, które raz jeszcze, na nowo ułożone i na nowo opowiedziane, odzyskują niegdyśiejszy blask. Ich migotliwa uroda jednak tylko pozoruje życie, tak naprawdę „mozaika” niczym *bricolage* przynosi chwilową rekontekstualizację sarmackich opowieści, które ożywają na czas lektury utworu i wraz z jego finałem na powrót cichną, zamierają.

Melancholia wpisana w letargiczną narrację naznacza *Mozaikę* Strutyńskiego szczególnym pięknem. Pozwala na to dziwne dziełko – zbiór gawędowych

⁴⁹ L. Szerbowicz-Wieczór, *Przegląd piśmienniczy*, rec. Berlicz Sas, *Mozaika*, Lwów 1881, „Tygodnik Ilustrowany” 1881, nr 303, s. 251.

bibelotów – spojrzeć w kontekście biedermeierowskiego kolekcjonerstwa i kultu pamiątek, świadomie epigońskiego gestu powtórzenia, który oddając tożsamość ostatniej fazy wygasających tradycji, próbuje wstrzymać czas⁵⁰. W harmonii opowiadanych na wiele głosów gawęd, po raz ostatni może, udaje się Berliczowi odtworzyć wspólnotę ludzi, którzy, choć pokieraszowani przez historię, wbrew całemu światu chcą być razem i razem chcą kultywować odchodzącą tradycję.

Sarmacki biedermeier. Casus: „fotografii” Alberta Wilczyńskiego

Jak na zapomnianego twórcę, „jeszcze jednego zbankrutowanego szlachcica-literata”⁵¹, Albert Wilczyński pozostawił zadziwiająco obszerną spuściznę. Debiutował w „Bibliotece Warszawskiej” *Kłopotami starego komendanta* w 1854 r., a jego utwory, z górą 30 tomów, ukazywały się aż do śmierci twórcy w 1900 r., publikowane na łamach czasopism i w wydaniach zbiorowych. Wilczyński nie miał pretensji do literackiego parnasy, ale nad wyraz często widziano w nim arcy-mistrza szlacheckiej humorystyki. Jak pisał Sienkiewicz:

Autor *Kłopotów starego komendanta* wziął poniekąd lutnię po Bekwarku humorystyki polskiej, Wilkońskim. Nie zstępuje on do głębi natury ludzkiej, nie rozwiązuje zagadnień życiowych, ale daje życie tak, jak ono się przedstawia w zwykłych zewnętrznych stosunkach⁵².

Wilczyński był portrecistą prowincjonalnej codzienności, jego bohaterami byli potomkowie niegdysiejszych Sarmatów, teraz „wysadzeni z siodła” urzędnicy, lekarze, prawnicy lub zmagający się z wierzycielami ziemianie. Bez względu na obierane zawody i role społeczne wszyscy jakoś dziwnie są do siebie podobni – toną w długach, zajęci szamotaniną ze światem, którego nie rozumieją i nie akceptują. Wciąż próbują żyć dawnym życiem. Szlachecki rodowód daje im poczucie, że są lepsi, równocześnie czyni ich bezradnymi wobec nowej rzeczywistości. Wszyscy oni są reprezentantami „naszej tak zwanej klasy średniej” – tematu, który Wilczyński uważał za swoje odkrycie i wkład do literatury polskiej⁵³. Wyznacznikiem przynależności do tej grupy pisarz czynił nie tyle status majątkowy czy inteligenckie profesje bohaterów, ile ich tożsamościowy rodowód: są spadkobiercami zbankrutowanej tradycji szlacheckiej, stracili grunt pod nogami i teraz miotani przez historię próbują znaleźć sobie miejsce w rozchwianym świecie:

Szturmująca do naszych wrót coraz natarczywiej cywilizacja Zachodu, zwana postępem, a stąd płynące coraz nowe potrzeby, zwyczaje, przekonania, rok rokiem przeobrażają nieznacznie

⁵⁰ J. Kubiak, *Biedermeier. Paradoksy pojęcia*, s. 11.

⁵¹ A. Chołoniewski, *Nieśmiertelni. Fotografie literatów lwowskich*, Lwów 1898, s. 27.

⁵² H. Sienkiewicz, *Publicystyka*, t. 5, oprac. L. Bernacki, Lwów 1937, s. 314.

⁵³ A. Wilczyński, *Kłopoty starego komendanta. Obrazki naszych czasów*, Warszawa 1885, s. 2.

ogólną fizjonomię społeczeństwa. Wielkie miasta dają pierwszy ku temu impuls; zaraza, jeżeli to zarazą nazwać się godzi, rozszerza się na prowincję, wciska do dworów obywatelskich, przenika klasy średnie mieszczańskie i razem ujęta, co lat kilka prawie, dodaje jedne z charakterystycznych rysów tej fizjonomii społecznej.

Uchwycenie na razie takiej przemiany niepodobne jest dla najbystrzejszego autora, jak niepodobnym jest dostrzeżenie ruchu skazówki zegarowej, chociaż posuwa się nieustannie. Po kilkuletniej dopiero nieobecności w kraju, czy wielkim mieście, przybyły podziwiał te zmiany i porównyując przeszłe życie z teraźniejszym może narysować pewniejszą ręką delikatne odcienia tego, co utonęło już w historii.

Dla piszącego, to znikające społeczeństwo, którego sam kiedyś był działającym członkiem, wstaje na rozkaz wspomnienia w uroczystej szacie i właśnie ten urok przeszłości wpływa dość często na użycie zbyt jaskrawego kolorytu, którego być może w rzeczywistości nie było⁵⁴.

Wbrew tym deklaracjom Albert Wilczyński wcale nie jest jednak portrecistą „znikającego społeczeństwa”. Wręcz przeciwnie, jego prowincjonalne miniatury portretują narodziny nowoczesności – fazę przejścia między epoką dawną a jeszcze nieukształtowaną przyszłością. Jego bohaterowie już nie są szlachtą dawnego autoramentu, ale jeszcze nie wiedzą kim są, kim będą. Tym światem rządzi frustracja i poczucie niestabilności, które to uczucia próbuje neutralizować śmiech przez łzy narratora-humorysty, uczącego czytelników, takich jak on i jego bohaterowie, sposobów osvajania utraty i akceptowania nowych form życia.

W nekrologu Wilczyńskiego redaktorzy „Kuriera Warszawskiego” trafnie wskazywali, że pisarz nie silił się „na myślicielstwo społeczne”, ale „ze słoneczną pogodą w oku patrzył na słabostki i śmieszności bliźnich, analizował je bystro i z fotograficzną niemal wiernością po starannym usunięciu rysów szpetnych, chorobliwych i nieprzyjemnych”⁵⁵.

Fotografia, w dodatku fotografia świadomie retuszowana, jest nie tylko wskazaniem ulubionej formuły gatunkowej Wilczyńskiego (wielokrotnie posługiwał się nią w podtytułach zbiorów humoresek), ale wydaje się także symbolem jego twórczości. Jak nowoczesność, a wraz z nią i biedermeier, to czas łatwej reprodukcji i masowości – tak humoreski Wilczyńskiego mają charakter „produktu masowego”. Przynoszą dziesiątki, setki podobnych do siebie postaci i zdarzeń. W tym powtórzeniu jest symbol nieoryginalności całej tej formacji kulturowej, ale i jakaś funkcja terapeutyczna – w opowieściach o pocziwych szlacheckich nieudacznikach każdy z czytelników może rozpoznać fragment własnej historii. Prywatne klęski wysadzonych z siodła potomków Sarmatów przestają mieć charakter indywidualny i stają się doświadczeniem całej generacji. Dzięki biedermeierowskim „fotografiami” Wilczyńskiego czytelnicy przeglądali się w losach

⁵⁴ Idem, *Przegrana sprawa*, w: idem, *Fotografie społeczne*, t. 2, Lwów 1878, s. 5–6.

⁵⁵ „Kurier Warszawski” 1900, nr 116.

podobnych sobie rozbitków, odzyskiwali poczucie wspólnoty, zastępując utraconą tożsamość szlachecką nową tożsamością „wymieszaną” w biedermeierowskim tyglu nowoczesności.

„Bidermajerszczyzna”

Autor pojęcia „bidermajerszczyzna”, Czesław Jankowski, posłużył się nim w 1913 r., by wyodrębnić epokę „reakcji przeciw zamerykanizowaniu się życia naszego, pędzącego naprzód w szalonym tempie”⁵⁶. Może to słowotwórczy wybrzyk pisarza, a może jego niezwykła intuicja, która pozwala dziś zrozumieć, jak bardzo mieszczański i niemiecki biedermeier stał się pod koniec wieku XIX odmianą swojskiej szlachetczyzny. Nie straszył już kosmopolityzmem i obcością, ale stawał się znakiem zadomowienia i oporu przed nowoczesnością. Dawał poczucie ciepła i stabilności, równocześnie wywołując niepokojące „zaleniwienie”, rodzaj intelektualnej inercji, która gest obrony przed historią zamieniała w pułapkę stagnacji i autoafirmacji. Na kartach pamiętnika Kaczkowskiego znalazłam zdanie, które wydało mi się najdoskonalszą ilustracją tak rozumianej „bidermajerszczyzny”:

Niebawem dano do obiadu, mówiono o świeżo zaszłych aresztowaniach i bardzo cierpko się skarżono na Niemców, którzy zaczynają głowę podnosić [...]. Po obiedzie p. Ksawery [Krasicki] zasiadł z moim ojcem w kącie pokoju do dłuższej rozmowy, chodziło tam podobno o urządzenie jakiegoś wielkiego polowania w Bieszczadach na niedźwiedzie i dziki. Inni grali w wista⁵⁷.

Nawet nie próbuję sobie wyobrazić, jak to połączenie patriotycznych deklamacji, zapachu rosółu i planów „wielkiego polowania” z wistem w tle skomentowałyby bohaterowie powieściowych rewizji polskości spod znaku sarmatyzmu: Roman Ołucki Stanisława Brzozowskiego czy Cezary Baryka Stefana Żeromskiego.

Spotkanie romantycznego sarmatyzmu i biedermeieru nie zaowocowało wysypem arcydzieł. Rzecz jednak nie w jakości, a w skali popularności dzieł, które powstały w tym kręgu. Rzeczywistą miarą sukcesu dokonującej się w połowie XIX w. kulturowej dyfuzji wydaje się bezprecedensowy sukces twórczości Henryka Sienkiewicza. To leczący swoją nostalgię czytelnicy tej nieuwzględnianej dziś sarmacko-biedermeierowskiej drobnicy literackiej zgotowali tryumfalne przyjęcie *Trylogii*. Oni także w losach bohaterów *Rodziny Połanieckich* rozpoznawali własne marzenia o polskiej idylli, w której możliwe staje się połączenie tradycji dworkowych z finansowym sukcesem na miarę geszefciarskiej

⁵⁶ Vide „Literatura i Sztuka. Dodatek do Dziennika Poznańskiego” 1913, nr 35. Podaję za: J. Kubiak, *Biedermeier*, s. 75.

⁵⁷ Z. Kaczkowski, op. cit., s. 47.

współczesności. Uwzględniając trop sienkiewiczowski, nie chcę wcale prowokować genetycznych badań, mających wyświetlić źródła inspiracji *Trylogii*, ani pozwalać, by zapomniane ramotki grzały się w blasku arcydzieła. Wręcz przeciwnie, zależy mi, by za Dobrochną Ratajczakową raz jeszcze mocno podkreślić „pneumatyczną” egzystencję biedermeieru – prądu niemal transparentnego, „powietrza”, którym oddychała tamta epoka⁵⁸. Tak postrzegany biedermeier, „wsączając” się w romantyczny sarmatyzm, na trwałe przeobrażał go i wpisywał w kulturowy krajobraz XIX w. Przy okazji tonując frustracje spadkobierców dawnej Rzeczypospolitej, kojąc ich lęki przed nowoczesnością, maskował rysy i pęknięcia doświadczanej przez nich dziewiętnastowieczności. Stała obecność nurtu biedermeieru w epoce, jeśli tylko zostanie zauważona, pozwala dostrzec napięcia społeczne i ekonomiczne definiujące rzeczywistą tożsamość tamtego świata, pozwala wskazać granice, cezury i przepływy niezauważalne z perspektywy kanonicznych ujęć historii literatury polskiej.

Bibliografia

- Barwiński, Eugeniusz, *Zygmunt Kaczkowski w świetle prawdy (1863–1871): z tajnych aktów B. Austriackiego Ministerstwa Policji*, Lwów 1920.
- „Biblioteka Warszawska” 1857, t. 2.
- Biedrońska-Słotowa, Beata, *Polski ubiór narodowy zwany kontuszowym na podstawie zachowanych ubiorów zabytkowych i ich części oraz w świetle źródeł ikonograficznych*, Kraków 2005.
- Biernacki, Andrzej, Głębocki, Henryk, *Juliusz Ksawery Łukasz Strutyński*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 44, Kraków 2006–2007.
- Brzozowski, Stanisław, *Legenda Młodej Polski*, w: idem, *Eseje i studia o literaturze*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Wrocław–Warszawa 1990.
- Chołojewski, Antoni, *Nieśmiertelni. Fotografie literatów lwowskich*, Lwów 1898.
- Chołojewski, Stanisław, *Artykuł nadesłany. Obraz z galerii życia mego*, Lipsk 1846.
- Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku: Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Opole 2007.
- Czachowski, Kazimierz, *Między romantyzmem a realizmem*, oprac. A. Czachowski, Warszawa 1967.
- Czapliński, Przemysław, *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2017.
- „Czas” 1878, nr 95.
- Fras, Zbigniew, *Sługa wielu panów*, „Prawo i Życie” 1993, nr 21.
- Fredro, Aleksander, *Pan Jowialski*, w: idem, *Wybór komedii*, oprac. M. Ursel, Wrocław 2016.

⁵⁸ D. Ratajczakowa, op. cit., s. 235.

- Grabowski, Michał, *Wypadki galicyjskie. Dokończenie przeglądu literatury i życia umysłowego w Galicji między 1830 a 1848 rokiem*, w: Z. Sudolski, *Tropem detektywa. Studia, materiały, sylwetki*, t. 2, Warszawa 2009.
- Grabowski, Tadeusz, *Michał Grabowski jego pisma krytyczne i pojęcia polityczne*, Kraków 1900.
- Grzędzińska, Maria, *Zygmunt Kaczkowski. Między gawędą a romansidłem*, w: *Z dziejów kultury i literatury Ziemi Przemyskiej*, t. 3, red. S. Kratochwilowa, Przemyśl 1978.
- Jopek, Antoni, *Bard szlachty sanockiej. Opowiadania i powieści historyczne Zygmunta Kaczkowskiego*, Kraków 1974.
- Kaczkowski, Zygmunt, *Mój pamiętnik z lat 1833–1843*, Lwów 1899.
- Klubiński, Andrzej, *Rok i dzień klimakteryczny*, w: *Silva rerum*, https://www.wilanow-palac.pl/rok_i_dzien_klimakteryczny.html (d.d. 26.04.2020).
- Koehler, Krzysztof, *Domek szlachecki w literaturze polskiej epoki klasycznej*, Kraków 2005.
- Krechowiecki, Adam, *Zygmunt Kaczkowski i jego czasy*, Lwów 1918.
- Krzemiński, Stanisław, *Aleksander Fredro*, „Bluszcz” 1876, nr 39.
- Kubiak, Jacek, *Biedermeier*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1, red. J. Bachórz, G. Borkowska et al., Toruń–Warszawa 2016.
- Kubiak, Jacek, *Biedermeier. Paradoksy pojęcia*, w: *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*, red. A. Rosales Rodríguez, Warszawa 2018.
- Kubiak, Jacek, *Spory o biedermeier*, Poznań 2006.
- Kucharski, Eugeniusz, *Wstęp*, w: A. Fredro, *Pan Jowialski*, Kraków 1921, BN I 36. „Kurier Warszawski” 1900, nr 116.
- Makaruk, Maria, *Antoni Edward Odyniec – romantyk w świecie biedermeieru*, Warszawa 2012.
- Markiewicz, Henryk, *Lekcje „Pana Jowialskiego”*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3.
- Mazur, Aneta, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2002.
- Nemoianu, Virgil, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Cambridge–London 1984.
- Pigoń, Stanisław, *Dokoła jednego wywiadu*, „Życie Literackie” 1960, nr 41.
- Poklewska, Krystyna, *Galicja romantyczna (1816–1840)*, Warszawa 1976. „Przegląd Poznański” 1857, t. 24.
- Ratajczakowa, Dobrochna, *Arcydzieło biedermeieru?*, w: *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006.
- Rudkowska, Magdalena, *Wyszedł z dworu. Przeżycie i doświadczenie historyczne w twórczości Władysława Łozińskiego*, Warszawa 2002.
- Rzewuski, Henryk, *Nie-bajki i inne opowieści szlacheckie*, oprac. I. Węgrzyn, Kraków 2011.
- Rzewuski, Henryk, *Pamiętniki Bartłomieja Michałowskiego*, Oddział I, Petersburg–Mohylew 1856; Oddział II, Warszawa 1857.
- Siemieński, Lucjan, *Aleksander Fredro*, „Kronika Rodzinna” 1876, nr 22.
- Sienkiewicz, Henryk, *Publicystyka*, t. 5, oprac. L. Bernacki, Lwów 1937.

- Sienkiewicz, Henryk, rec. „*Mozaika*” przez Berlicza Sasa, „*Gazeta Polska*” 1881, nr 16.
- Strutyński, Juliusz, *Dwie babki: Pani kasztelanowa trocka. Pamiętnik i Pani starościna horodelska. Pamiętnik*, „*Dziennik Literacki*” 1870, nr 1–22, 24, wyd. osobne całości Warszawa 1876.
- Szczerbowski-Wieczór, Ludwik, *Przegląd piśmienniczy*, rec. Berlicz Sas, *Mozaika*, Lwów 1881, „*Tygodnik Ilustrowany*” 1881, nr 303.
- Szleszyński, Bartłomiej, *Przymierzanie kontusza. Henryk Rzewuski i Henryk Sienkiewicz – najwybitniejsi twórcy XIX-wiecznego nurtu sarmackiego*, Warszawa 2007.
- Szweykowski, Zygmunt, *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*, Warszawa 1922.
- Tarnowski, Stanisław, *Henryk Rzewuski: z odczytów publicznych odbytych we Lwowie*, Lwów 1887.
- Tazbir, Janusz, *Bartłomiej Michałowski broni Targowicy*, w: idem, *Od Sasa do Lasa*, Warszawa 2011.
- Turnau, Irena, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991.
- Waško, Andrzej, *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*, Kraków 1995.
- Węgrzyn, Iwona, *W świecie powieści Henryka Rzewuskiego*, Kraków 2012.
- Wilczyński, Albert, *Kłopoty starego komendanta. Obrazki naszych czasów*, Warszawa 1885.
- Wilczyński, Albert, *Przegrana sprawa*, w: idem, *Fotografie społeczne*, t. 2, Lwów 1878.
- Żmigrodzka, Maria, *Polska powieść biedermeierowska*, „*Pamiętnik Literacki*” 1966, z. 2.

IWONA WĘGRZYN, dr hab., adiunkt na Wydziale Polonistyki UJ. Interesuje się problematyką związków literatury i historii oraz postrzeganych na tym tle zagadnień zbiorowej świadomości Polaków XIX w. Ostatnio opublikowała: *W świecie powieści Henryka Rzewuskiego* (2012) oraz edycję prozy Michała Grabowskiego (2016).

Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo 11(14) 2021
ISSN 2084-6045
e-ISSN 2658-2503
Creative Commons: Uznanie autorstwa 3.0 PL (CC BY)
DOI: 10.32798/pflit.597

GRANICE ROMANTYZMU
W DZIEJACH POLSKIEJ KOMEDII
WEDŁUG DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ
KRYTYKI KRAJOWEJ

The Time Frames of Romanticism in the History of Polish Comedy
According to the 19th-century Polish Criticism

MAREK DYBIZBAŃSKI
Uniwersytet Opolski, Polska
E-mail: mdybizbanski@uni.opole.pl
<https://orcid.org/0000-0003-4629-6890>

Abstract

The notions of both a ‘romantic comedy’ and ‘Romanticism in comedy’ were used in the 19th-century Polish literary and theatre criticism, which at that point had already outlined some accomplishments of Romanticism, as a means of comparative analysis as well as historical and literary periodisation. Curiously enough, such issues as semantic contents and the time frames defining the phenomenon, were not specified or better still problematized at that time. This article attempts to reconstruct the unexpressed insights into the meanings and time frames and as a result leads towards a model stretching chronologically from ‘cosmopolitanism’, which was at that time attributed to the 18th-century classicistic comedy, allegedly eradicated by Aleksander Fredro as late as at the beginning of the 1930s, and tendentiousness, considered to be one of the traits of modern comedy of the second half of the 19th century, and detected by critics as early as in the first half of the 1940s in Józef Korzeniowski’s comedies.

Keyword: Romanticism, Polish comedy, time frames

Streszczenie

W polskiej krajowej krytyce literackiej i teatralnej XIX w., dokonującej już pewnych bilansów dorobku romantyzmu, pojęcia „komedii romantycznej” i „romantyzmu w komedii” służyły za środek do porównawczych analiz i historycznoliterackich periodyzacji, choć jednocześnie takie kwestie, jak semantyczna zawartość tych terminów czy granice czasowe określanego nimi zjawiska, nie były precyzowane ani nawet problematyzowane. Podjęta w niniejszym artykule

próba rekonstrukcji ówczesnych niewypowiedzianych wyobrażeń o tych znaczeniach i granicach wiedzy w kierunku formuły chronologicznie rozpiętej między „kosmopolityzmem”, przypisywanym wtedy klasycystycznej komedii XVIII w. i zwalczonym rzekomo dopiero w utworach Aleksandra Fredry z początku lat trzydziestych następnego stulecia, a tendencyjnością, uznaną w drugiej połowie XIX w. za atrybut komedii nowoczesnej i odnajdywaną przez krytyków już w komediach Józefa Korzeniowskiego z pierwszej połowy lat czterdziestych.

Słowa kluczowe: romantyzm, polska komedia, cezury

Czy istniała komedia romantyczna – w sensie gatunkowej reprezentacji prądu? Jeśli tak, to jakie były jej cechy i gdzie wypada początek oraz ewentualny kres rozwoju tej formy? Na te pytania krajowi krytycy, dokonujący już pewnych bilansów dorobku romantyzmu, nie tyle starali się znaleźć odpowiedź, ile czuli się zobowiązani mieć ją gotową w postaci wystarczająco niekontrolowanej, by mogła służyć za środek do porównawczych analiz i historyczno-literackich periodyzacji. W rezultacie można stwierdzić, że używali tej kategorii (a czasem tylko dyskretnie na nią naprowadzali), zasadniczo jej nie problematyzując. Jeśli więc w dalszej części proponuję to zrobić w ich imieniu, to właśnie z tej perspektywy – funkcjonowania i zakresu znaczeniowego pojęć „komedii romantycznej” lub „romantyzmu w komedii” w dziewiętnastowiecznych krytycznych syntezach, podsumowaniach, domknięciach. Nie będzie więc mowy o tym, jak romantyczni poeci traktowali gatunkową formułę komedii (którą zasadniczo odrzucali)¹, jaki był ich stosunek do estetycznej kategorii komizmu² (odnajdywanej chociażby w teatrze Szekspira i wprzęganej w tryby ironii romantycznej – by przywołać już tylko najbardziej oczywiste przykłady), ani też o zgłaszanych w epoce projektach odmiany gatunkowej przydatnej ze względów narodowych czy społecznych³. Przedmiotem uwagi będą opinie formułowane wobec faktów już dokonanych, ale zarazem dość świeżych, w których próbowano uchwycić

¹ Wymowny jest pod tym względem układ haseł w historycznoliterackich kompendiach – tam, gdzie *Słownik literatury polskiego Oświecenia* pod red. T. Kostkiewiczowej (Wrocław 1996 i wyd. nast.) przedstawia [hasło:] *Komedia* (autorstwa Zofii Wołoszyńskiej), *Słownik literatury polskiej XIX wieku* pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej (Wrocław 1994 i wyd. nast.) proponuje *Komizm* (w opracowaniu Ireny Skwarek).

² Garść efektownych cytatów zebranych w komentarzu do *Ulanów* Jarosława Marka Rymkiewicza przez J. Marię Janion, wedle których Mickiewicz w prelekcjach paryskich potępiał walter-skotowski humorystyczny realizm jako pisanie „dla zabawienia tłumów próżniaczej publiczności”, a Słowacki w okresie mistycznym nazwał *Pana Tadeusza* „ubóstwieniem wieprzowości życia wiejskiego” i twórców „komedii-romansów” oskarżył o to, że „zabijają przyszłe Królestwo Boże” (M. Janion, *Komediowa synteza romantyzmu*, w: eadem, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 176–177) – nie przekreśla wszak obecności żywiołu komicznego w *Beniowskim*, *Balladynie*, a nawet *Dziadach*.

³ Vide J. Zysk, [hasło:] *Komedia*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1, red. J. Bachórz, G. Borkowska et al., Toruń–Warszawa 2016.

powiązanie estetyki romantycznej z formą komediową, postrzegane jako ciągle aktualne albo też niedawno minione – bo dopiero uwzględnienie i tego ostatniego punktu widzenia daje szansę wytropienia miejsca, w którym lokalizowano granicę końcową. Dlatego proponowany tu przegląd stanowisk zahaczy o lata siedemdziesiąte XIX w., gdyż wtedy, jak się wydaje, zdania w omawianej kwestii zaczęto wyrażać ze zdecydowanym poczuciem jej zamknięcia i ze świadomością własnego uczestnictwa w jakiejś nowej już rzeczywistości, określonej przez inną formację kulturową (niekoniecznie identyfikowaną z pozytywizmem). Omawiane dalej wystąpienia krytyczne traktuję jako dokumentację procesu formowania się obrazu ewolucji gatunku i wyznaczających jej odcinki cezur w ówczesnej świadomości historycznoliterackiej – tej, która unikając zaangażowania w ideowe spory romantyzmu, rościła sobie pretensje do naukowego obiektywizmu.

1.

Z pozycji zwycięskiego romantyzmu i w takiej jego optyce, jakiej dostarczał krajowy wariant prądu, spisał swoje *Spojrzenie na literaturę dramatyczną polską* – drukowane w „Bibliotece Warszawskiej” z 1843 r. – Kazimierz Władysław Wójcicki, pisarz i wydawca związany wcześniej z literacką grupą Ziewonia. W krótkiej syntezie Wójcickiego pobieżny przegląd historii form dramatycznych w Polsce – od średniowiecznych dialogów po komedię czasów Oświecenia – prowadził do prób klasyfikacji dramaturgii współczesnej. Że zabrakło w niej miejsca dla dramatu romantycznego, to oczywiście można i należy tłumaczyć w pierwszej kolejności oddziaływaniem cenzury, jednak nasuwa się również możliwy względ merytoryczny, wynikający z powiązania w tej rozprawie dziejów dramatu z rozwojem polskiego teatru. Związek ów nie został wszakże zabsolutyzowany w funkcji kryterium oceny. Przy całym uznaniu zasług Wojciecha Bogusławskiego w tworzeniu zrębów nowoczesnego teatru w Polsce, jego twórczość dramatyczną (wyjąwszy *Krakowiaków i Górali*) Wójcicki ocenił surowo, jako coś, co „chwilowej dogadzało potrzebie, zamiłowaniu w scenie krajowej, ale dla sztuki dramatycznej było niczym”⁴. Na firmamencie epoki narodzin sceny narodowej w ujęciu Wójcickiego jaśniej tylko jedna gwiazda – Franciszek Zabłocki. Pozostawał on wprawdzie również teatralnym wyrobnikiem, ale już „próbował siły do napisania polskiej komedii”⁵, czego dowody złożył w *Sarmatyzmie* i *Fircyku w zalotach*. W XIX w. Bogusławski znajduje ucznia i kontynuatora w osobie Jana Nepomucena Kamińskiego, który „w kilku sztukach rozwinął świetnie pierwiastek polski”⁶,

⁴ K. W. Wójcicki, *Spojrzenie na literaturę dramatyczną polską*, „Biblioteka Warszawska” 1843, t. 2, s. 300.

⁵ Ibidem, s. 301.

⁶ Ibidem, s. 309.

jednak zasługa stworzenia nowej, oryginalnej formuły gatunku, przypada w tych rozważaniach dopiero Aleksandrowi Fredrze.

Charakterystykę dorobku Fredry Wójcicki zaczerpnął z rozprawy Wincentego Pola, drukowanej w „Kwartalniku Naukowym” w 1835 r., główny jej zgrab dosłownie cytując jako „sąd zdrowy o komediach salonowych Fredra”⁷. Dyskretnie pominął przy tym akapit wprowadzający, w którym Pol wskazywał na francuski rodowód tej odmiany komedii (i jednocześnie prekursorstwo Fredry w jej przyswojeniu)⁸, a skupił się na świadectwach oryginalności, dowodzących, „że nasz salon nieco odmienny jest od innych”⁹.

Szczytowe osiągnięcie gatunku i zarazem zamknięcie okresu „komedii salonowej” w twórczości Fredry stanowią w tej koncepcji *Śluby panięskie*. Na tym Wójcicki przerwał cytat, by samodzielnie powtórzyć jeszcze myśl poprzednika o zapowiedzi nowej drogi widocznej już w *Panu Jowialskim*, a szczególnie w *Zemście*, gdzie „Fredro rozwinął najświetniej pierwiastek dramatyczny polski”¹⁰ w „wiernym malowidle upłynionych czasów”¹¹. Prawdę mówiąc, u Pola teza ta zyskała pełniejsze naświetlenie, lecz tam *Zemsta* – nazwana „wiernym obrazem uczciwego obyczaju [...]”¹², w którym „komiczność zasadza się [...] na zabawnym, nie szyderskim, zbiegu okoliczności, na malowidle rodzimej wesołości i niewinnej ułomności ludzkiej”¹³, a język „przyjął [...] rubaszną czerstwość [...] i zmysłową krągłość pradziadowskiej mowy”¹⁴ – mogła być potraktowana jeszcze jako obiecujący punkt dojścia.

Pol pisał pod świeżym wrażeniem premiery *Zemsty* w teatrze lwowskim (1834), parę lat przed jej wydaniem w piątym tomie *Komedii* (1838). Wójcicki cytował go osiem lat później, w szerszym kontekście dziejów polskiego dramatu i z intencją wskazania punktu wyjścia dla komedii o nalocie romantycznym, określonym przez narodowy temat i swojskie realia.

W tym czasie Fredro od kilku lat nie ogłaszał już nowych komedii, a w dramaturgii krajowej na czoło wysuwał się Józef Korzeniowski, w *Spojrzeniu na literaturę*

⁷ Ibidem, s. 315.

⁸ „Kiedy u nas wszystko tak przesiąkło było francuszczyzną, iż to tylko interes w życiu wzbudzać mogło, co nią trąciło. [...] Fredro, jako komik a człowiek z talentem, [...] pochwyił francuszczyznę ze strony jak się ona u nas w życiu, w skutkach swoich objawiła, a tym samym ze strony pełnej, prawdziwej i istotnie poetyckiej”. W. P. [W. Pol], *Teatr i Aleksander Fredro*, „Kwartalnik Naukowy” 1835, t. 1, przedr. w zbiorze: *Aleksander Fredro*, oprac. T. Sivert, Warszawa 1965, s. 90.

⁹ W. P. [W. Pol], op. cit.; cyt. za: K. W. Wójcicki, op. cit., s. 312.

¹⁰ K. W. Wójcicki, op. cit., s. 316.

¹¹ Ibidem, s. 318.

¹² W. P. [W. Pol], op. cit., s. 94.

¹³ Ibidem. Według Pola był to model odmienny od komizmu wcześniejszych sztuk Fredrowskich, które „więcej śmieszności niż wesołości, więcej goryczy niż swobody w sobie miały” (ibidem).

¹⁴ Ibidem. I tu zaznaczyła się według Pola różnica w stosunku do „komedii salonowych”, których język był „starannie oglądzony” (ibidem).

dramatyczną polską przedstawiony jako „autor wielu dramatów niemałej wartości”, który „unikając dotąd starannie i dziejów własnej ziemi, i charakterów polskich, [...] w ostatku nagle i niespodzianie wystąpił z dramatem *Karpaccy górale*” (powst. 1840, wyd. 1843), gdzie wprowadził „scenę między góry nasze”¹⁵.

Według autora rozprawki obaj pisarze w odstępie kilkuletnim doświadczyli podobnego przełomu. Nie był on planowany ani wystudiowany, nie towarzyszyły mu programowe wystąpienia krytyczne, a poświadczające go utwory trudno uznać za świadomie konstruowane manifesty nowej poetyki (jakkolwiek zmiana tematu miała się też odbić na pisarskim warsztacie¹⁶). Nastąpił raczej pod ciśnieniem jakiejś nieuchwytej atmosfery epoki i nie miał charakteru rewolucyjnego, lecz ewolucyjny. Nowa jakość nie została nazwana, nie padło słowo „romantyzm” ani żadna jego oboczność, lecz sformułowane w zakończeniu postulatory dla dramaturgów odpowiadają z grubsza ramom europejskich teorii dramatu romantycznego, a sposób ich zapisania – w cudzysłowie, bez wskazania źródła – zdaje się sygnalizować, że w *quasi*-cytacie zebrano właśnie kwintesencję współcześnie odczuwanych potrzeb:

Kiedy chwytasz artysto przedmiot – mówią – poznaj właściwą mu dobę, poznaj niebo i ziemię, na której działał się pomyślany dramat: poznaj ludzi i ich serca. Prawda historyczna niech cię wiedzie, ona nie katem dla sztuki. Zostaw w głowach ich myśli, jak w sercu uczucia, w ustach język, w ręku siłę, co żelazo łamała [...]¹⁷.

Projektowany w przyszłości ciąg takich dramatów otwierały w opinii cytowanego krytyka *Zemsta* Fredry i *Karpaccy górale* Korzeniowskiego. Abstrahując od wszystkich – raczej pozaartystycznych, w warunkach cenzury – kryteriów tego wyboru, odnotować można w postawie Wójcickiego przynajmniej romantyczną tendencję do lekceważenia podziałów gatunkowych.

2.

Precyzja w ich przestrzeganiu objawiła się natomiast w polemicznie zakrojonej rozprawie Jana Szlachtowskiego (profesora Uniwersytetu Lwowskiego, dyrektora Zakładu Narodowego im. Ossolińskich¹⁸), zatytułowanej *Komedia polska w wieku XIX* i ogłoszonej w roku 1850, w 13 numerze lwowskiego „Pamiętnika Literackiego”.

¹⁵ K. W. Wójcicki, op. cit., s. 318.

¹⁶ „Tak Korzeniowski, jak Fredro, gdy wzięli przedmiot narodowy, musieli z samego ducha rzeczy stworzyć, że tak powiem, poezję **czynu** [podkr. aut.]. – Działanie w czynach następuje w scenach jedno po drugim i stąd one to podnoszą cały efekt sztuki, nadając jej wyrazistsze oblicze prawdy”. Ibidem, s. 321.

¹⁷ Ibidem, s. 321–322.

¹⁸ P. M. Żukowski, [hasło:] *Szlachtowski Jan Kanty*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 48, Kraków 2013, s. 341–344.

Krótki, zdawkowy przegląd przedromantycznego dorobku polskiej komedii w artykule Szlachtowskiego uwzględnia „słabe utwory Bielawskiego, Zabłockiego i Bohomolca”¹⁹, „nadzwyczaj słabe” komedie Krasickiego²⁰ i „naśladowane podług wzorów francuskich [...] komedyjki Czartoryskiego”²¹. Bogusławski w tym przeglądzie „okazał się więcej tłumaczem i naśladowcą, jak pisarzem oryginalnym”²², więc Kamiński, uznany za jego kontynuatora i naśladowcę, zyskał brzemie podwójnej właściwie wtórności; podobnie Dmuszewski zajmował się jedynie „naśladowaniem jałowej francuskiej komedii”²³.

Zapowiedź przejścia do prezentacji następnej epoki, sygnowanej nazwiskami Byrona i Mickiewicza, prowadzi w cytowanej rozprawie do zaskakującej tezy:

W poezji dramatycznej przewaga romantyzmu łatwo się ustaliła w komedii, co do niej bowiem nie było zaciętych przeciwników klasycznych²⁴.

Kontekst nie pozwala posądzić autora ani o chybione rozszerzanie zakresu nazwy gatunkowej na dramatyczne formy romantyzmu, ani też o błędne wyobrażenia na temat istoty prądu. Nowe a niekomediowe twory dramatyczne Szlachtowski obejmował wspólną nazwą „romantycznej tragedii”, której przypisywał nieobecność w komedii „dążność odsłaniania najtajniejszych i najbardziej uczucie moralne rażących namiejętności”²⁵, romantyzm zaś definiował poprzez zawężenie szerokiego pojęcia z pism pani de Staël do wariantu Mickiewiczowskiego, ograniczonego jeszcze do przedlistopadowych wystąpień poety, a więc nawet czasowo odległego od polskich przejawów romantycznej ironii i groteski.

Wpływ tak pojmowanego romantyzmu uformować miał kształt współczesnej komedii, przeciwstawiony jej dawnej postaci Molierowskiej:

Molier maluje w swoich komediach **charaktery**, [...] w przeprowadzeniu przez położenia zabawne, jest to jakby lekcja **psychologii**, zajmująco w przykładach z życia wziętych wyłożona [...]. Geniusz poety urozmaicił obrazy różnaitością **komicznych położeń**, ale nie ma w nim [...] pełnioci życia społecznego [...].

Romantyzm zmusił niejako zbliżyć się do **życia społecznego** [...], poznać skład jego, a dla uniknienia jednostajności wynikającej z przedstawienia ogólnego życia cywilizowanej Europy, musieli pisarze zstąpić głębiej, sięgnąć w życie narodowe [...] [wszystkie podkr. – M.D.]²⁶.

¹⁹ [J. Szlachtowski], *Komedia polska w wieku XIX*, „Pamiętnik Literacki” 1850, R. 1, nr 13, s. 293.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 294.

²³ Ibidem, s. 295.

²⁴ Ibidem, s. 296.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, s. 297.

W prezentowanej tu optyce ewolucyjnej, w imię genologicznej precyzji krytyk podjął polemikę z tezami Wójcickiego, a konkretnie z przejętym przezeń od Pola uznaniem utworów Fredry za komedie „salonowe”. Zdaniem Szlachtowskiego jako „salonowe” musiałyby nie różnić się od komedii Korzeniowskiego²⁷. Następujący dalej obszerny dowód pokrewieństwa modelu Fredrowskiego z komedią w typie Moliера wiedzie do (bliskiego właściwie poglądom Wójcickiego) stwierdzenia, iż „najwięcej narodowe komedie Fredry, *Jowialski* i *Zemsta*, łączą go i stanowią przejście od niego do Korzeniowskiego”²⁸. Za tym przejściem otwiera się, zdaniem (nieodosobnionym) krytyka, przestrzeń komedii romantycznej:

Podstawą nowszej poezji uznany dziś romantyzm; [...] nowa komedia polska wykształciła się przez Fredrę wprawdzie na wzorach francuskich, [...] jednak już Fredro [...] według zasad romantyzmu w *Ślubach panięskich* i w *Zemście* zwrócił się do [...] zgłębienia życia w jego całej pełni i różnorodności, a znalazł je blisko, bo w życiu narodu [...]. Tą nową dla komedii polskiej wytkniętą drogą poszedł w utworach swoich Korzeniowski, malując w nich [...] charaktery zdjęte z naszego życia towarzyskiego²⁹.

Jak na ironię, cytowany opis najlepiej przystaje do sentymentalnej odmiany gatunku, przybierającej, wedle określenia Dobrochny Ratajczakowej, kształt „obrazu zmitologizowanej Sarmacji, rodzimego rezerwuaru cnót i zalet, pokazywanego w trzech podstawowych wariantach: szlachecko-dworkowym, chłopsko-wioskowym i ludowo-miejskim”³⁰, a więc do tej odmiany, której twórcami byli autorzy „przedfredrowscy”, w rozprawie Szlachtowskiego potępieni za naśladownictwo. I skoro już o ironii mowa, to właśnie jej wycucia zabrakło lwowskiemu badaczowi przy lekturze komedii Fredry, przez co nie dostrzegł w nich parodyjności ujęcia motywów naprawdę romantycznych. Pod tym jednak względem sąd Szlachtowskiego nie odbiegał od standardów jego epoki.

W roku 1850 milczący od dłuższego czasu Fredro mógł się wydawać nazwiskiem-symbolem gatunku doprowadzonego w jego wykonaniu do artystycznej doskonałości, ale w istocie minionego. Tak też został w cytowanej rozprawie potraktowany i taką ma wymowę złożony mu tam hołd. Że zaś cały wywód skierowany jest raczej ku współczesności i przyszłości, ważniejsze wydaje się to, jak w przyjętej tam perspektywie rozwoju formy komediowej przedstawia się romantyczny wymiar dramaturgii Józefa Korzeniowskiego.

²⁷ Vide ibidem, nr 14, s. 325.

²⁸ Ibidem, s. 328.

²⁹ Ibidem, s. 331.

³⁰ D. Ratajczakowa, *Komedie Aleksandra Fredry a komediopisarstwo polskie XIX wieku*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław 2006, s. 467.

3.

Dla Wójcickiego, który swoją rozprawę ogłaszał w roku 1843, Korzeniowski był przede wszystkim autorem *Karpackich górali* (wyd. 1843), do dziś uchodzących za najlepszy sceniczny utwór przyszłego głośnego powieściopisarza i rzeczywiście zamykających pewien etap jego twórczości, którą – niekoniecznie słusznie – periodyzuje się zazwyczaj w porządku biograficznym, zgodnie z rytmem obejmowanych posad i przedsięwziętych w związku z tym przeprowadzek. Dlatego *Piękna kobieta*, pierwszy jego dramat napisany prozą, zamiast otwierać nowy etap stylistyczny, zamyka okres warszawsko-krzemieniecki³¹.

Jeśliby natomiast przywołać kryterium gatunkowe – samemu autorowi wszak nieobojętne nie tylko w *Kursie poezji*³² – można by zgodnie z oznaczeniami w podtytułach wyróżnić po okresie pisania „tragedii” (*Mnich* z 1824, *Aniela* z 1825, *Pelopidowie* z 1826 i *Bitwa nad Mozgawą* z 1827 r.) pierwszą falę „dramatów” (*Piękna kobieta* z 1829, *Dziewczyna i Dama* z 1835, *Umarli i żywi* z 1839 i *Karpaccy górale* z 1840 r.). W ciągu następnych paru lat Korzeniowski tworzy serię utworów scenicznych z podtytułem „komedia”, po czym wraca do pisania „dramatów”³³, które przeplata wtedy sporadycznie mniejszymi, najczęściej jednoaktowymi „komediami”³⁴.

W okresie – według podtytułów – wyłącznie komediopisarским, przypadającym po napisaniu *Karpackich górali*, mniej więcej na lata 1840–1844, obok jednoaktówek³⁵ i sztuk dwuaktowych³⁶ powstawały też pełnospektaklowe utwory o trzech i czterech aktach: *Stary mąż. Komedia we czterech aktach* (powst. 1841,

³¹ Ta zasada obowiązuje od dziewiętnastowiecznych syntez Piotra Chmielowskiego do pochodzących z drugiej połowy XX w. opracowań Stefana Kawyna.

³² Vide J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, powst. 1823, wyd. Warszawa 1829.

³³ Powrót nie wygląda na udany – niektóre z dramatów drugiego, „pokomediowego” okresu, według Piotra Chmielowskiego (*Józef Korzeniowski. Jego życie i działalność literacka*, Petersburg 1898), „zaledwie zasługują na tę nazwę” (s. 63): w *Oknie na pierwszym piętrze* (powst. 1844) ostatni obraz „wykonany został nie jak dramat, ale jak komedia” (s. 63), *Pani Kasztelanowa* (powst. 1844) i *Autorka* (powst. 1847) to zdaniem Chmielowskiego jedynie „dialogi” (s. 63 i 64), a i *Sąd przysięgłych* (powst. 1846), mimo że zawiera motyw zbrodni, rozgrywany jest częściowo jak komedia, zwłaszcza na początku „rzecz trzymana jest w tonie pogodnym, dużo tu humoru” (s. 62–63).

³⁴ *Majster i czeladnik. Komedia we 2 aktach* (powst. 1846, wyst. 1847, wyd. 1851); *Pośredniczka. Komedijka w jednym akcie* (wyd. 1846); *Na stacji w Grodzisku. Fraszka w 1 akcie* (wyst. 1847); *Okrężne. Komedia w dwóch aktach* (powst. 1847, wyst. 1848, wyd. 1851); *Przyjaciółki. Komedia w 1 akcie* (wyst. 1847, wyd. 1851); *Skąpiec zakochany. Komedia w 1 akcie* (wyst. 1847); *Narzeczone. Komedia we 2 aktach* (wyst. 1848, wyd. 1851); *Dwaj mężowie. Komedia w 1 akcie* (powst. i wyst. 1849, wyd. 1851).

³⁵ *Mąż i artysta*, wyst. i wyd. 1845; *Panna Katarzyna w długach*, wyd. 1843; *Doktor medycyny*, wyst. 1845, wyd. 1846; *Stacja pocztowa w Hulczy*, wyst. 1845, wyd. 1846; *Pierwej mama*, wyd. 1845.

³⁶ *Zakład*, wyd. 1840; *Zaręczyny aktorki*, powst., wyst. i wyd. 1845; *Fabrykant*, wyst. 1844, wyd. 1845.

wyst. 1842, wyd. 1844); *Żydzi. Komedia we czterech aktach* (wyst. i wyd. 1843); *Panna męzatka. Komedia we trzech aktach* (wyst. 1844, wyd. 1845) oraz *Młoda wdowa. Komedia we trzech aktach* (powst. 1843, wyst. 1846, wyd. 1847).

4.

O *Starym mężu* – utworze, którego tytułowy bohater, sędzia Janikowski, otacza opieką córkę zmarłego przyjaciela, Józię, w taki sposób, że najpierw się z nią żeni, a następnie stręczy własnej żonie młodego żołnierza (specjalnie w tym celu sprowadzonego, a wybranego na podstawie przypadkowej zbieżności nazwisk), aby w finale przeprowadzić rozwód i połączyć młodą parę – napisano po trzydziestu latach, że wydała go „szkoła komedii lekkiej, nietendancyjnej i niemoralizującej”³⁷, która obowiązywała w czasach „młodości rzeczywistej, niejako romantyzmu komedii”³⁸, kiedy „na scenie paryskiej, a więc i na scenach całego świata, królował Scribe”³⁹. Miała to być taka odmiana gatunkowa, która „wbrew Molierowi [...] wyrzekła się do pewnego stopnia typów na korzyść intrygi”⁴⁰.

Pobrmiewają w cytowanym zdaniu Kazimierza Kaszewskiego echa starego podziału na „dramat charakterów” i „dramat intrygi”, opartego na przyznawaniu różnym budulcom dramatu (postaciom i akcji) określonej pozycji w układzie postrzeganym hierarchicznie.

Jeden w tym kontekście, jakiego dostarcza krytyczna recepcja sąsiednich utworów Korzeniowskiego, kategoria „intrygi” i na niej oparta odmiana gatunkowa trafiały do innego systemu klasyfikacyjnego, w którym opozycyjny wobec „komedii intrygi” model stanowiła – zrealizowana w *Żydach* i *Pannie męzatce* – „komedia konwersacyjna”:

Nie jest to przecież – pisał o *Pannie męzatce* Fryderyk Henryk Lewestam – ani komedia charakterystyki, ani intrygi, ani nawet sytuacyjna, ale po prostu salonowa, coś na kształt **prowerbów** francuskich, a właściwiej jeszcze z tego rodzaju, któremu Niemcy nadali nazwę **sztuki konwersacyjnej** (*Conversationsstück*)⁴¹.

A w omówieniu *Żydów* Karol Widmann precyzował:

Żydzi są komedią, ale w tym rodzaju, jakie nastąpiły dopiero w literaturze XIX wieku. Nazwano je **salonowymi, konwersacyjnymi, towarzyskimi** – ale ostatecznie **brakuje temu rodzajowi**

³⁷ K. Kaszewski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874, t. 14, nr 341, 11.07.1874, s. 22.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 23.

⁴¹ F. H. L. [F. H. Lewestam], *Przegląd teatralny*, „Kłosa” 1868, nr 175, 24.10.1868/05.11.1868, s. 246 (podkr. aut.).

dramatu właściwej cechy komedii, tj. **komicznego charakteru, a często nawet komicznej sytuacji** [wszystkie podkr. – M.D.]. Porównałbym ten rodzaj komedii z malarstwem rodzajowym. Są tam rzeczy komiczne, rozśmieszające, są i rzewne, ale nie ma tej komiki bezwzględnej, która słabostki ludzkie podnosi do kolosalnych rozmiarów, ani też nie ma tego humoru wyższego nad poziom życia powszedniego, który widzi drobiazgowość spraw cenionych zwykle przez ludzi nader wysoko i zniża wielkości ludzkie do najmniejszych rozmiarów⁴².

Obie przytoczone opinie pochodzą z roku 1868. Lata oddzielające je od dat premier i pierwodruków komedii Korzeniowskiego to czas rosnącego uwrażliwienia krytyki na kwestie formy, wspieranego wzrostem znaczenia kategorii akcji w teoriach gatunku⁴³.

5.

Kryteria oceny obowiązujące w czasie powstania tych utworów, w połowie lat czterdziestych, eksponowały – uznawaną za rys romantyczny – kategorię „barwy miejscowej”. Nie chodziło przy tym o precyzyjną czasoprzestrzenną lokalizację – bo ta akurat występuje też w *Starym mężu* (w dialogach aktu I przebłyskują realia przedpowstaniowej Warszawy), któremu mimo to brak owej „barwy miejscowej” od razu zarzucono. Recenzent zastrzegał wprawdzie, „że w komedii nie szukamy historycznej prawdy”⁴⁴, ale zaraz dodawał, iż gdyby „wszystkie płody tegoczesnej naszej literatury zaginęły, a po stu leciech odszukała się tylko jedna komedia *Stary mąż*”, jej przyszli odkrywcy mogliby nabrać przekonania, „że ich pradziadowie tak lekceważyli związek małżeński”⁴⁵.

Wedle przywołanego kryterium przełom stanowili *Żydzi* – ich omówienie po styczniowym przedstawieniu z 1845 r. w „Gazecie Warszawskiej” otwierała uwaga, iż „dotąd [...] płodom [Korzeniowskiego] zbywało na tej **barwie miejscowej** [podkr. – M.D.], która podnosi i uzacnia wszystko”⁴⁶. Teraz, w *Żydach* – „w miejsce obcych krain i mężów” – Korzeniowski dał wreszcie „nasze niwy i skały”, a zamiast „trucizn, alchemii, średniowiekowych towarzystw” przedstawił „prawdziwy, ostry, z naszego żyjącego towarzystwa zdjęty obraz”⁴⁷, wskazujący

⁴² K. Widmann, *Józef Korzeniowski. Studium literackie*, Lwów 1868, s. 83–84.

⁴³ Przegląd dziewiętnastowiecznych podręczników sztuki dramatopisarskiej – popularnych w Niemczech i w Anglii – w pracy Teresy Pyzik przedstawia obraz procesu stopniowej degradacji kategorii efektu wizualnego przy rosnącym zainteresowaniu dla technik budowania zamkniętej, skończonej akcji. Vide T. Pyzik, *Przewodniki dla dramaturgów w okresie wiktoriańskim*, w: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1991.

⁴⁴ Agt., *Krytyka. Dwie komedie p. Korzeniowskiego (List do wydawcy)*, „Tygodnik Petersburski” 1845, nr 46, 19.06.1845/01.07.1845, s. 298.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ *Teatr Wielki. „Żydzi”. Komedia we czterech aktach*, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 30, 31.01.1845, s. 3.

⁴⁷ Ibidem.

na „zepsucie wyższego towarzystwa, to jest patrycjatu” oraz „egoizm pieniężnej arystokracji”⁴⁸.

Ciężar oczekiwań rozbudzonych przez *Żydów* ledwie dźwigała *Panna mężatka* – z czasem uznana za najlepszą komedię Korzeniowskiego, ale wtedy krytykowana w recenzji teatralnej „Gazety Warszawskiej” za niedostatek „myśli i dążności obyczajowej” („która stanowi wielką zasługę i zaletę *Żydów*”) oraz „siły [...] natchnienia” („które tak upoetyzowało życie ludu w górach” – w *Karpackich góralach*)⁴⁹, chociaż ostatecznie uznana jednak za „dobrą polską komedię, z charakterami wyjętymi z natury”, przedstawiającymi „ludzi jakich codziennie możemy napotkać w kole towarzystwa, z ich nawykami, z ich usterkami i przymiotami”⁵⁰.

Według tego samego recenzenta „Gazety Warszawskiej”, Antoniego Lesznowskiego, wystawiona w następnym roku *Młoda wdowa*, oprócz wspomnianej „barwy miejscowej”⁵¹, posiadała jeszcze cechę dodatkową – „dążność”⁵². Komedię tę można scharakteryzować za pomocą parafrazy Szekspirowskiego tytułu jako „poskromienie lwicy” – tym bardziej że nazwy „lwica” użył właśnie cytowany recenzent jako synonimu „emancypantki”. O innych niż salonowe lwice typach emancypantek – jak słynne dzisiaj dzięki zaangażowaniu Narcyzy Żmichowskiej „entuzjastki” – Lesznowski nie mógłby w 1845 r. napisać, wtedy zresztą miał prawo o nich nie wiedzieć, a występując ze stanowiska skrajnie konserwatywnego, zapewne i nie chciałby słyszeć. Poza tym bohaterka komedii Korzeniowskiego – hrabina Strzalińska – rzeczywiście jest typem „lwicy” korzystającej ze swobód, jakich dostarcza śmierć niekochanego męża, i z praw, które zapewnia wysoka towarzyska pozycja wdowy. Do rozczarowania tłumem zawistnych bawidamków – i do pokornego powtórnego zameścia – prowadzi ją rosnąca fascynacja surową męskością pułkownika Ugorskiego, wezwanego zaraz w pierwszych scenach komedii na pomoc przez Generałową, matkę Hrabiny. Znamienne, że według recenzenta *Młoda wdowa* to dopiero „świetny szkic, który zapowiada, jakim może być Korzeniowski malarzem tutejszego towarzystwa”⁵³, o jej wartości stanowi zaś „dążność”⁵⁴ – co w przekładzie na język

⁴⁸ Ibidem, s. 4.

⁴⁹ [A. Lesznowski], *Teatr Rozmaitości*. „Panna mężatka”. *Komedia we trzech aktach, oryginalnie napisana przez Józefa Korzeniowskiego*, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 113, 30.04.1845, s. 3.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ [A. Lesznowski], *Teatr Rozmaitości*. „Młoda wdowa”. *Komedia w trzech aktach oryginalnie napisana przez Józefa Korzeniowskiego*, „Gazeta Warszawska” 1846, nr 43, 14.02.1846, s. 3.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Lesznowski otwarcie deklarował: „To jednak pominąwszy, najmocniej pochwalamy dążność komedii. Wystąpienie przeciw emancypacji kobiet tym pożądanym było wypadkiem, że ta zaraza rozszerza się widocznie”. Ibidem.

współczesny oznacza, że w opinii Lesznowskiego niedostatki realizmu wynagradza godna pochwały tendencja.

Nie wdając się w ocenę trafności rozpoznania, a tym bardziej słuszności wartościowania, stwierdzić należy, iż wskazana cecha – jeśli istotnie charakteryzuje utwór Korzeniowskiego – wyłącza już właściwie *Młodą wdowę* z tej sfery „romantyzmu komedii”, w której przewodzi Eugène Scribe⁵⁵ ze swoją „sztuką dobrze skrojoną” (*pièce bien faite*), i przesuwają ją w kierunku „dramatu z tezą” (*pièce à these*), a więc formy zmodyfikowanej przez następców Scribe’a – Émila Augiera i Alexandre’a Dumasa syna⁵⁶.

Zdaniem teatralnego recenzenta „Gazety Warszawskiej” o krok zaledwie od zdobycia wątpliwego lauru tendencyjności był Korzeniowski już w *Żydach*. Tytuł komedii odsyła do galerii postaci drugoplanowych, z którymi stykają się główni uczestnicy konfliktu, rozgrywanego w potrójnym wymiarze: finansowym, społecznym i miłosnym. Wymiar pierwszy i podstawowy realizuje się poprzez wątek spłaty wartości spalonego folwarku, który poczciwy Staroświecki dzierżawił przed pożarem od chciwego a bankrutującego posiadacza – Ponickiego. Wymiar drugi tkwi w pochodzeniu głównych antagonistów – z których pierwszy jest drobnym szlachcicem, drugi hrabią – i wiąże się z trzecim, zawartym w niespełnionej miłości syna dzierżawcy, Antoniego i wychowanki hrabiostwa Ponickich, księżniczki Zofii. Tytułowi Żydzi to Marszałek Zadziernowski – ukrywający swe pochodzenie przemysłowiec, który nie tylko odmawia pomocy Staroświeckiemu, ale jeszcze defrauduje zdeponowany w swej kasie kapitał pogorzalców; Baron Izajewicz – syn przechrzty, z którym swata Zofię siostra hrabiego, pani Szenionowa; księgarz Goldberg, który godzi się wydać poezje Antoniego praktycznie bez korzyści finansowej dla ich autora; wreszcie Aron Lewe, zacny stary bankier surowo osądzający po kolei Szenionową, Ponickiego i Zadziernowskiego, który korzystnymi warunkami pożyczki ratuje z opresji Staroświeckiego – dzięki czemu ten może już bez skrupułów oddać hołd swoim feudalnym przesądom i z bezmyślnym okrucieństwem zabronić synowi małżeństwa z księżniczką, co młodą parę przywodzi do pokornego rozstania. Recenzent skrytykował kreację pary kochanków, podsuwając od razu propozycję korekty – nawet niekłopotliwej, bo nienaruszającej konstrukcji dramatu:

Uważamy za słabe, za mdłe, rozwinięcie charakterów Zofii i młodego Staroświeckiego. Za mało tam namiętności, za wiele rezygnacji i rozwagi. Komedja zapomina prawie o miłości, poświęca ją zupełnie satyrze obyczajowej. Ale to zapomnienie mógł autor wynagrodzić w rozwiązaniu. [...] Gdyby w rozwiązaniu była walka, gdyby Zofia rzekła do młodego

⁵⁵ K. Kaszewski, op. cit., s. 22.

⁵⁶ Vide J. L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, tłum. M. Sugiera, Wrocław 1995, s. 18–19.

Staroświeckiego: „jestem twoją, nie ubliżę sobie, gdy twoją zostanę na zawsze. I cóż mi na tym zależy, żeś ty ubogi, bez imienia? Imię zdobędziesz sobie zasługą, cnota szlachectwem twoim, godnym mnie jesteś”⁵⁷.

Wszakże i ten pomysł zrodziło zapotrzebowanie na społeczną tendencję:

Gdyby tak Zofia rzekła, komedia przybrałaby charakter jeszcze poważniejszy; z dążnością obyczajową złączyłaby ważne zadanie społeczne i stałaby się komedią socjalną z kierunkiem wyraźnym i zupełnie postępowym⁵⁸.

Co ciekawe, proponowana przez Lesznowskiego korekta *Panny męzatki* zmierzała w stronę – według zarysowującego się w recenzjach układu kryteriów wartościujących, formalnych i chronologizujących – przeciwną. Ale chyba zgodną z naturą tego utworu. Fabuła komedii prosta: panna Cecylia, powracająca po dłuższej nieobecności do Warszawy, udaje, że wyszła za męża, aby w ten sposób skłonić swego tutejszego adoratora, Adolfa, do wyznania jej miłości – ten zaś, poznawszy prawdę za pośrednictwem życzliwego im obojgu starego Majora, w trzecim akcie urządza odwetową mistyfikację i poprzedza swe oświadczyzny powiadomieniem Cecylii o własnym ślubie. W rezultacie do wspólnego szczęścia kochankowie dochodzą poprzez wzajemne zadawanie sobie bólu, dzięki czemu przez cały czas pod zewnętrzną warstwą salonowej konwersacji kipią emocje, przydające dialogom dramatyczności, której nie dostaje ubogiej w zdarzenia akcji. Zrozumiałe, że odmierzona miarą „komedii konwersacyjnej” *Panna męzatka* okazywała się tworem poniekąd przedobrzoną. Lewestam napisał o akcie III, że jego „akcja, żywsza daleko niż w dwóch poprzednich, kuleje ekscentrycznością, która w komedii salonowej, tak zresztą spokojnej i gładkiej, niekoniecznie w swoim znalazła się miejscu”⁵⁹. Pierwsi recenzenci jednak czytali tę komedię przez pryzmat innego modelu gatunkowego. W lwowskim „Dzienniku Mód Paryskich” z 1844 r. tak podsumowano pierwsze wrażenia:

Panna męzatka jest istotnie pięknym utworem i w ogólności podobała się na scenie, [...] surowi tylko zrobili słuszną poniekąd uwagę, że autor dużo osłabił interes osnowy przez odsłonięcie w pierwszych zaraz scenach więcej niż należało głównego sztuki zawiązku [...]⁶⁰.

Lesznowski proponował poprawić nie początek, lecz koniec – nie zawiązek **intrygi**, tylko jej rozwiązanie:

Intryga w komedii prowadzona bardzo zręcznie. [...] W trzecim akcie [...] komplikuje się i przybiera odwrotną zupełnie postać. [...]

⁵⁷ *Teatr Wielki*. „Żydzi”, s. 4.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ F. H. L. [F. H. Lewestam], op. cit., s. 246.

⁶⁰ „Dziennik Mód Paryskich” 1844, nr 15, s. 119.

W trzecim akcie komiczność mogła być jeszcze natężoną przez nieprzypuszczenie majora do tajemnicy. Można było podnieść jego gniew, zadziwienie i oburzenie do wyższego stopnia. Intryga nie byłaby wprawdzie tak sztuczną, tak skomplikowaną, ale na komicznej sile trzeci akt by zyskał⁶¹.

Bardziej znamienne i wymowne niż wybór korygowanego miejsca wydaje się przesunięcie w przedmiocie oddziaływania korekty. Krytyk proponował wszak wzmocnienie siły komicznej poprzez przeniesienie na postać tej wywołanej niewiedzą reakcji, jaka przy zmianie podsuwanej w „Dzienniku Mód Paryskich” stałaby się udziałem widza, któremu Lesznowski zapewniał komfort pozwalający z aprobatą patrzeć na komedię utrzymaną w granicach obyczajności. Z perspektywy pierwszych widzów, czytelników i krytyków mogło to wyglądać trochę tak, jakby w *Pannie męzatce* Korzeniowski odrobił lekcję, którą otrzymał po *Starym mężu*, gdzie te granice trochę jednak przekroczył.

6.

Gdy po trzydziestu ponad latach od premiery *Stary mąż* wrócił na scenę z okazji benefisu Michała Chomińskiego, wywołał w 1874 r. lawinę komentarzy (co samo w sobie już wydaje się dość dziwne) nastrojonych na inną nutę. Jak cała spuścizna Korzeniowskiego, należał już do teatralnej klasyki i zamiast krytycznych porad co poprawić, zbierał raczej oceny formułowane z czasowego dystansu i na tle porównawczym.

Efektownym zestawieniem tytułów, za którymi stały fabularne schematy wywiedzione ze zbliżonej sytuacji wyjściowej, rozpoczął recenzent „Przeglądu Tygodniowego”:

Młody oficer zakochał się w młodej małżonce starca. Mógłby to być temat do tragedii w rodzaju *Mazepy* Słowackiego, gdyby starzec posiadał temperament gwałtowniejszy. Mógłby to być temat do komedii francuskiej w rodzaju *Naszyc najserdeczniejszych*, gdyby młody oficer był lekkomyślniejszy od Stanisława Janikowskiego⁶².

Naszyc najserdeczniejszych Victoriena Sardou wprowadzono na scenę warszawską sześć lat wcześniej, inscenizacja *Mazepy* stanowiła świeże wspomnienie sprzed roku, a jej przygotowanie było wypadkową dwóch przeciwstawnych dążeń – żmudnych zabiegów Heleny Modrzejewskiej o dostęp wielkiego romantyzmu do teatrów kongresowych z jednej strony i oporu carskiej cenzury z drugiej. Wybór padł wtedy na dwie sztuki Słowackiego, bezpieczne zarówno

⁶¹ [A. Lesznowski], *Teatr Rozmaitości*. „Panna męzatka”, s. 4.

⁶² Zg. [D. Zgliński-Freundensohn], *Przegląd teatralny*. „Stary mąż”, komedia w 4 aktach (7 obrazach), przez Józefa Korzeniowskiego, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 28, 30.06.1874/12.07.1874, s. 228.

pod względem politycznym, jak i wykonawczym – klasycyzującą *Marię Stuart* z tematem wprawdzie historycznym, ale czasowo i geograficznie odległym, oraz uchodzącego za dramat wybitnie sceniczny *Mazepę*, którego konflikt, fabuła i wpisana w tekst konwencja teatralna budziły od początku skojarzenia z programem Victora Hugo, a nawet z konkretnym jego utworem – *Hernaním*. Gdyby formułowanie wypowiedzi przeznaczonej dla autora, który prawie sto pięćdziesiąt lat temu ogłosił pobieżną recenzję nieważnego przedstawienia mało istotnej sztuki, nie było działaniem niepoważnym, można by zasugerować publicznie „Przeglądu Tygodniowego”, że lepszym od dramatu Słowackiego – ironicznie zdystansowanego wobec podjętej w nim konwencji – przykładem porównawczym byłby właśnie jego Hugoliański pierwowzór, ów wzorcowy okaz ambicji teatru romantycznego we Francji – teatru, który w swej uproszczonej odmianie popularnej wydał schematyczne „sztuki dobrze skrojone” Scribe’a i Sardou, przekształcone pod piórem następców w modelowy „dramat z tezą”⁶³.

Bardziej rozbudowane i skonkretyzowane porównanie *Starego męża* z repertuarem francuskim zaprezentował w 1874 r. Henryk Sienkiewicz:

Gdyby tę sztukę napisał jaki francuski autor, dopieroż by osolił i opieprzył tak sam przebieg działania, jak i zakończenie! Na francuskim gruncie sztuka ta musiałaby być dramatem. Józia upadłaby niezawodnie i została heroiną *à la* Dumas syn, heroiną, za której upadek, wedle tego autora, odpowiada społeczeństwo, prawo, mąż, mer miasta, Kain, małpy z krainy Nod, słowem: wszyscy, tylko nie ona sama. Oczywiście, gdyby Józia raz upadła, komedia byłaby już nie komedią, tylko dramatem, z okrzykami rozdartych serc, z wystrzałami z pistoletów etc. etc.⁶⁴

Ciąg dalszy Sienkiewiczowskiego wywodu wyjaśnia, dlaczego, w porównaniu z francuskim teatrem Drugiego Cesarstwa, w komediach polskich na nim wzorowanych słabną konflikty, emocje, instynkty i w ogóle „wszystko łagodnieje”⁶⁵:

Ale Korzeniowski ani chciał, ani mógł tak skończyć; znał on swoje społeczeństwo, wiedział, że u nas, gdzie rodzina zwartsza, moralność surowsza, takie upadłe heroiny [...] nie cieszą się sympatią. Surowa polska opinia ma dla nich [...] jedną sumaryczną nazwę: ładacznica. Z taką nazwą nie mógł, powtarzam, ani chciał Korzeniowski wypuszczać na świat swej bohaterki. A zresztą i na pochwałę naszych kobiet wyznać należy, że kwestia dumasowskich heroin nie jest u nas kwestią społeczną i na sto podobnych sytuacji w dziewięćdziesięciu przynajmniej nasza kobieta wyszłaby tak, jak wyszła Józia [...]”⁶⁶.

⁶³ Vide J. L. Styan, op. cit., s. 17–19.

⁶⁴ H. Sienkiewicz, *Teatr. „Stary mąż”, komedia w 4 aktach przez Józefa Korzeniowskiego* [prwdr. „Niwa” 1874, nr 2], w: *Pisma Henryka Sienkiewicza*, t. 78: *Pisma ulotne*, Warszawa 1906, s. 303–304.

⁶⁵ D. Ratajczakowa, *O pozytywnym stylu tzw. pozytywistycznej komedii*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu*, t. 1, s. 293.

⁶⁶ H. Sienkiewicz, op. cit., s. 304.

Wypada odnotować, że w porządku tej logiki nadal nie mieściło się sprzeczne z prawami natury i moralności zakończenie komedii⁶⁷. Nie w tym jednak upatrywano przyczyn niepowodzenia *Starego męża* w 1874 r. Recenzent „Kłosów” tłumaczył je splotem dwóch czynników – oddziaływania francuskiego wzorca dramatu i postępującego nacisku światopoglądu materialistycznego:

Stary mąż jest dla nas zbyt idealnym. Mniej czujemy się oddalonymi od postaci ludzkich stwarzanych przez najnowszą sztukę dramatyczną we Francji, niż od tego typu prawości, sumienia, istotnego uczucia, jaki nam Korzeniowski przed oczy postawił. Pisarze francuscy, od Musseta aż do Sardou, pomimo moralizującego rozwiązywania akcji, apoteozują tylko wszechwładztwo egoizmu. Człowiek u nich nie kocha prawdziwie [...]. Małżeństwa są związkami interesów, nie uczuć; nawet moralność i wiara małżeńska z interesu tam wynikają; nawrócenie zbłąkanych dokonywa się pod groźbą bicia społecznego, [...] nie na głos sumienia. [...]

Jest jeszcze inna głębsza przyczyna, a nie sprowadził jej już teatr francuski, ale ogólny kierunek dzisiejszego rozwoju w ludzkości, któremu i my ulegamy. [...] zwrócenie się do świata zewnętrznego, charakteryzujące naszą epokę, musiało nieuchronnie odwieść myśl ludzką od świata wewnętrznego, od tej sfery duchowej, w której prawem jest miłość drugich, górowanie zasad nad namiętnościami, uznawanie siły wyższej i bytu wyższego nad siłę i byt indywidualny. A w tym idealnym świecie właśnie myśl koniecznie żyć musi, aby mogła przyjmować w siebie sztukę idealną, w zakres której wchodzi utwór Korzeniowskiego⁶⁸.

Do argumentacji opartej na obserwacjach z zakresu socjologii teatru recenzent „Kroniki Rodzinnej” dorzucał czynnik teatralny – zmiany zaszele pod wpływem tych samych procesów w technice gry aktorskiej.

Przed trzydziestu laty, za wielce świetnych czasów teatru krakowskiego, [...] oglądaliśmy po raz pierwszy na scenie *Starego męża* J. Korzeniowskiego. [...]

Czy przedstawienia *Starego męża* na scenie warszawskiej posiadają właściwą moc wyrazu i prawdy, by po trzydziestu latach ktoś mógł je sobie przypomnieć, jak my w tej chwili przypominamy owe krakowskie przedstawienia? Nie wiemy i trochę wątpimy. Czasy nawet bez pozytywistycznego nawoływania do „trzeźwości”, do „wyrzeczenia się marzeń”, znacznie sprozaiczniały i ochłodziły, a dzieło Korzeniowskiego jest pod względem pomysłu najpoetyczniejsze ze wszystkich utworów polskich przeznaczonych dla sceny, jakkolwiek w szczegółach wykonania nie zawsze dorównywa założeniu⁶⁹.

Porównanie z krakowską inscenizacją sprzed trzydziestu lat – z Józefem Nowakowskim w roli tytułowej – prowadziło do wniosku, że nawet najwybitniejszy

⁶⁷ „Zakończenie jest zgodne z moralnością o tyle, o ile nikt nie popada w występki i niesławę, nie jest jednak zgodne z prawdą i rzeczywistością, o ile mąż rzuca w nim w cudze objęcia własną żonę... Wydaje się to nawet sprzecznym po prostu z naturą ludzką”. Ibidem.

⁶⁸ St. K., *Przegląd teatralny*. „*Stary mąż*”, komedia w 4 aktach Józefa Korzeniowskiego. [...], „Kłosy” 1874, nr 473, 11.07.1874/23.07.1874, s. 61.

⁶⁹ *Silva rerum*, „Kronika Rodzinna” 1874, nr 15, 20.07.1874/01.08.1874, s. 231.

aktor nowej epoki, Jan Królikowski, nie zdoła oddać tej idealnej poetyczności postaci Sędziego, który „dobrowolnie i z rozmysłem sprowadził ruinę własnego szczęścia dla uszczęśliwienia innych”⁷⁰. Recenzent konkludował:

[...] w grze p. Królikowskiego przedstawiającego starego męża, grze jak zawsze po norymbersku wykończonej, nie widzimy w całej pełni owego uczucia, które samo jedno może usprawiedliwić niezwykłą ofiarę⁷¹.

W roku następnym, 1875, przypomniano w teatrze warszawskim *Młodą wdowę* – i tu opinie w kwestii aktualności komedii rozłożyły się wedle kryteriów ideologicznych. Kazimierz Zalewski wskazał na przestarzałość „lwiego” modelu emancypacji, w którym „jedyną charakterystykę rodzących się pojęć emancypacji kobiecej stanowił strój awanturczy i cygaro w ustach”⁷² – i, niepotrzebnie dołączając pean na cześć polskiej obłudy⁷³, skostatował, że „*Młoda wdowa*, świeżo wznowiona komedia Korzeniowskiego, razi nas do pewnego stopnia swoim anachronizmem”⁷⁴. Z kolei konserwatysta Henryk Struve – wychodząc z założenia, iż „kwestia emancypacji kobiet [...] wcale się nie zestarzała, ani też swego charakteru wiele nie zmieniła”, chociaż „dziś mówią [...] przede wszystkim o **ekonomicznym i politycznym** równouprawnieniu kobiety”⁷⁵ – stwierdzał stanowczo, że „we wznowieniu komedii Korzeniowskiego, mającej za przedmiot emancypację w jej pierwiastkowej formie, nie możemy się dopatrzyć żadnego anachronizmu”⁷⁶. Ciekawy natomiast kompromis zaproponował Edward Lubowski, gdy społeczno-obyczajowe realia *Młodej wdowy* odsyłał wprawdzie do lamusa, ale obecność komedii w teatrze współczesnym uznawał za pożądaną alternatywę dla „francuskich sztuczedeł”, nad którymi góruje ona „zdrową myślą, [...] uczciwą tendencją i [...] morałem dobrze działającym na ogół publiczności, choć, jak zawsze u Korzeniowskiego, tuzinkowym i ciasnym”⁷⁷ – czyli, zdaniem krytyka, mimo przestarzałej ideologii komedia już za samą tendencyjność zasługuje na uznanie. Trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że w opiniach formułowanych z dystansu – wspomaganego przekonaniem o usytuowaniu własnego punktu obserwacyjnego poza zamkniętą już epoką

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Z. [K. Zalewski], *Teatr*, „Wiek” 1875, nr 118, 03.06.1875/10.06.1875, s. 3.

⁷³ „Powiedzieć jednak możemy z dumą, że ogół nasz jest moralny, skandal jest u nas rzadkością, a brudy choć przy nędznej kanalizacji miejskiej nie bardzo jednak manifestują się na zewnątrz”. Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ H. St. [H. Struve], *Przegląd teatralny*, „Kłosa” 1875, nr 519, 29.05.1875/10.06.1875, s. 363 (podkr. aut.).

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ E. Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Bluszcz” 1875, nr 24, 05.06.1875/16.06.1875, s. 190.

teatralnego romantyzmu – przebija myśl o uznaniu dramaturgicznego nowatorstwa w znamieniu tendencyjności. Nie chodzi przy tym o jakąś programową tendencyjność pozytywistyczną, ale o sam model konstrukcyjny dramatu – ten, który na gruncie francuskim wypracowali Augier i Dumas syn, a który pozwala się ująć – wedle formuły zastosowanej przez Jana Błońskiego – w „przepis na dramat z tezą”⁷⁸.

Wyczuwalna w prezentowanych wyżej postawach dezorientacja krytyki może również wynikać z nieostrości tego punktu odniesienia, jakiego powinien dostarczać model komedii w połowie lat siedemdziesiątych współczesnej, odpowiadającej potrzebom epoki i estetyce prądu, który szczylił się wyparciem romantyzmu. W realizacjach „tak zwanej komedii pozytywistycznej” Ratajczakowa odkrywa „dwoisty wzór biedermeierowsko-romantyczny, jedynie lekko uwspółcześiony”⁷⁹, zgodnie z którym polska wersja francuskiej *pièce à these* wypełnia się „walką czystej szlachetności z tyranią interesów”⁸⁰. A skoro tak, to czyż podwalin tej odmiany gatunku nie stworzył Korzeniowski w *Żydach*? Nic dziwnego, że tak łatwo przychodziło krytykom przerobienie tej komedii na „dramat z tezą”. Aczkolwiek rówieśniczkę *Żydów*, *Pannę mężatkę*, próbowano poprawiać raczej na modłę „komedii intrygi”, a więc „komedii lekkiej, nietendencyjnej i niemoralizującej”⁸¹, kojarzonej – jak pamiętamy – z „romantyczną” szkołą Eugène’a Scribe’a. Zastrzegam, że podobnie jak romantyczna identyfikacja scribe’owskiej postaci gatunku, tak wszystkie pozostałe terminy i kategorie podawane w cudzysłowie są cytataми lub parafrazami nazw i pojęć stosowanych przez krytykę dziewiętnastowieczną w sądach o charakterze już nie postulatywnym, a podsumowującym. Ostateczna konkluzja służyć też ma nie sformułowaniu jakiejś periodyzacyjnej czy genologicznej propozycji użytecznej współcześnie – zgodnie z początkową deklaracją zmierzam do rekonstrukcji określonego wycinka postromantycznej świadomości krytycznej czy właściwie już historycznoliterackiej. W tej optyce obszar „komedii romantycznej” – gatunku o statusie z dzisiejszego punktu widzenia wątpliwym – rozciąga się między „kosmopolityzmem” przedfredrowskiej postaci gatunku a „tendencyjnością” jego realizacji „nowoczesnych”, czyli granica końcowa tego etapu rozwojowego przypada – wedle, podkreślam, rozpoznań krajowej krytyki dziewiętnastowiecznej, a może nawet tylko jednego z jej odłamów – gdzieś między *Starym mężem* a *Młodą wdową*.

⁷⁸ Vide J. Błoński, *Przepis na dramat z tezą*, „Dialog” 1980, z. 12.

⁷⁹ D. Ratajczakowa, *O pozytywnym stylu*, s. 295.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ K. Kaszewski, op. cit., s. 22.

Bibliografia

- Agt., *Krytyka. Dwie komedie p. Korzeniowskiego (List do wydawcy)*, „Tygodnik Petersburski” 1845, nr 46, 19.06.1845/01.07.1845.
- Aleksander Fredro, oprac. T. Sivert, Warszawa 1965.
- Błoński, Jan, *Przepis na dramat z tezą*, „Dialog” 1980, z. 12.
- Chmielowski, Piotr, *Józef Korzeniowski. Jego życie i działalność literacka*, Petersburg 1898.
- „Dziennik Mód Paryskich” 1844, nr 15.
- F. H. L. [Lewestam, Fryderyk Henryk], *Przegląd teatralny*, „Kłosa” 1868, nr 175, 24.10.1868/05.11.1868.
- H. St. [Struve, Henryk], *Przegląd teatralny*, „Kłosa” 1875, nr 519, 29.05.1875/10.06.1875.
- Janion, Maria, *Komediowa synteza romantyzmu*, w: eadem, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.
- Kaszewski, Kazimierz, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874, t. 14, nr 341, 11.07.1874.
- Kawyn, Stefan, *Józef Korzeniowski*, Łódź 1978.
- Kleiner, Juliusz, „*Śluby panięskie*” i „*Zemsta*” jako komedie antyromantyczne, w: idem, *W kręgu historii i teorii literatury*, Warszawa 1981.
- [Lesznowski, Antoni], *Teatr Rozmaitości. „Młoda wdowa”. Komedia w trzech aktach oryginalnie napisana przez Józefa Korzeniowskiego*, „Gazeta Warszawska” 1846, nr 43, 14.02.1846.
- [Lesznowski, Antoni], *Teatr Rozmaitości. „Panna mężatka”. Komedia we trzech aktach, oryginalnie napisana przez Józefa Korzeniowskiego*, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 113, 30.04.1845.
- Lubowski, Edward, *Przegląd teatralny*, „Bluszcz” 1875, nr 24, 05.06.1875/16.06.1875.
- Pyzik, Teresa, *Przewodniki dla dramaturgów w okresie wiktoriańskim*, w: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1991.
- Ratajczakowa, Dobrochna, *Komedie Aleksandra Fredry a komediopisarstwo polskie XIX wieku*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław 2006.
- Ratajczakowa, Dobrochna, *O pozytywnym stylu tzw. pozytywistycznej komedii*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław 2006.
- Sienkiewicz, Henryk, *Teatr. „Stary mąż”, komedia w 4 aktach przez Józefa Korzeniowskiego* [prwdr. „Niwa” 1874, nr 2], w: *Pisma Henryka Sienkiewicza*, t. 78: *Pisma ulotne*, Warszawa 1906.
- Silva rerum*, „Kronika Rodzinna” 1874, nr 15, 20.07.1874/01.08.1874.
- Skwarek, Irena, [hasło:] *Komizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 1994.
- St. K., *Przegląd teatralny. „Stary mąż”, komedia w 4 aktach Józefa Korzeniowskiego. [...]*, „Kłosa” 1874, nr 473, 11.07.1874/23.07.1874.
- Styan, John Louis, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, tłum. M. Sugiera, Wrocław 1995.
- [Szlachtowski, Jan], *Komedia polska w wieku XIX*, „Pamiętnik Literacki” 1850, R. 1, nr 13.

- Teatr Wielki*. „Żydzi”. *Komedia we czterech aktach*, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 30, 31.01.1845.
- Widmann, Karol, *Józef Korzeniowski. Studium literackie*, Lwów 1868.
- Wołoszyńska, Zofia, [hasło:] *Komedia*, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996.
- Wójcicki, Kazimierz Władysław, *Spojrzenie na literaturę dramatyczną polską*, „Biblioteka Warszawska” 1843, t. 2.
- W. P. [Pol, Wincenty], *Teatr i Aleksander Fredro*, „Kwartalnik Naukowy” 1835, t. 1, przedr. w zbiorze: *Aleksander Fredro*, oprac. T. Sivert, Warszawa 1965.
- Z. [Zalewski, Kazimierz], *Teatr*, „Wiek” 1875, nr 118, 03.06.1875/10.06.1875.
- Zg. [Zgliński-Freundensohn, D.], *Przegląd teatralny*. „Stary mąż”, *komedia w 4 aktach (7 obrazach)*, przez *Józefa Korzeniowskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 28, 30.06.1874/12.07.1874.
- Zyśk, Justyna, [hasło:] *Komedia*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1, red. J. Bachórz, G. Borkowska et al., Toruń–Warszawa 2016.

MAREK DYBIZBAŃSKI, dr hab., profesor Uniwersytetu Opolskiego, autor monografii: *Romantyczna futurologia* (2005), *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa* (2009), *Od epiki romantycznej do teatru science fiction* (2016), *Z romantycznego repertuaru. Studia o micie i formie dramatycznej* (2018) oraz studiów o literaturze i teatrze XIX i XX w. publikowanych w „Pamiętniku Literackim”, „Przestrzeniach Teorii”, „Pracach Literackich”, „Wiek XIX”, a także w tomach zbiorowych i specjalistycznych słownikach; współautor książki *Mitoznawstwo porównawcze* (2006) i opracowania antologii *Myśl teatralna doby postyczeniowej* (2016).

Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo 11(14) 2021
ISSN 2084-6045
e-ISSN 2658-2503
Creative Commons: Uznanie autorstwa 3.0 PL (CC BY)
DOI: 10.32798/pflit.544

KAMIENIE MIŁOWE
W DZIEJACH POLSKIEJ LITERATURY
DZIECIĘCEJ I MŁODZIEŻOWEJ.
LEŚMIAN – KORCZAK – BRZECZWA

Milestones in the History of Polish Children's and Young Adult Literature:
Leśmian – Korczak – Brzechwa

WERONIKA KOSTECKA

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: w.kostecka@uw.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-2373-7326>

GRZEGORZ LESZCZYŃSKI

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: gmleszcz@uw.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0001-7784-2730>

MACIEJ SKOWERA

Uniwersytet Warszawski, Polska

Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, Polska

E-mail: mgskowera@uw.edu.pl; maciej.skowera@koszykowa.pl

<https://orcid.org/0000-0002-0299-3515>

Abstract

The authors of the article explore the concept of milestones in the research on the development of Polish children's and young adult literature which has been derived from international, mainly English-language studies. This concept is given consideration with regard to prose and in the context of modernity understood as a cultural formation. The literary works which in the first half of the 20th century revealed a breakthrough character are exemplified by *Przygody Sindbada Żeglarza* [*The Adventures of Sindbad the Sailor*] and *Klechdy sezamowe* [*Sesame Tales*] by Bolesław Leśmian (both published in 1913), the King Matt duology (1923), *Kiedy znów będą mały* [*When I Am Little Again*] (1925), and *Kajtuś czarodziej* [*Kaytek the Wizard*] (1934) by Janusz Korczak and *Akademia Pana Kleksa* [*Professor Inkblot's Academy of Wonders*] (1946)

by Jan Brzechwa. The authors discuss the novelty of these works in terms of their content and form as well as their influence on the development of Polish children's and young adult literature.

Keywords: Bolesław Leśmian, Jan Brzechwa, Janusz Korczak, milestones, modernity, Polish children's and young adult literature

Streszczenie

Autorzy artykułu proponują w badaniach nad rozwojem rodzimej literatury dziecięcej i młodzieżowej koncepcję kamieni milowych, zaczerpniętą z międzynarodowych badań w tej dziedzinie (zwłaszcza ze studiów anglojęzycznych). Ta kwestia zostaje rozważona w odniesieniu do prozy i w kontekście nowoczesności (rozumianej jako formacja kulturowa). Jako dzieła literackie, które miały charakter przełomowy w pierwszej połowie XX w., zostają wskazane utwory Bolesława Leśmiana (*Przygody Sindbada Żeglarza* i *Klechdy sezamowe*; oba tomy wydane w 1913 r.), Janusza Korczaka (dylogia o Królu Maciusiu, 1923, *Kiedy znów będę mały*, 1925, oraz *Kajtuś Czarodziej*, 1934) i Jana Brzechwy (*Akademia Pana Kleksa*, 1946). Autorzy omawiają nowatorstwo treściowe i formalne tych utworów oraz ich wpływ na rozwój polskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej.

Słowa kluczowe: Bolesław Leśmian, Jan Brzechwa, Janusz Korczak, kamienie milowe, nowoczesność, polska literatura dziecięca i młodzieżowa

Wprowadzenie

W badaniach i w potocznym dyskursie na temat literatury pewne dzieła uznaje się za przełomowe, stwierdzając, że ze względu na wagę problemową, wpływowość, nowatorstwo czy też arcydzielną otwierały one poszczególne okresy w dziejach rodzimego pisarstwa. Popularnym przykładem są *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza (1822), traktowane najczęściej¹, np. w dydaktyce szkolnej i akademickiej², jako zbiór symbolicznie rozpoczynający w polskiej kulturze epokę romantyczną. Częste jest także przekonanie, że historię krajowej beletrystyki dziecięcej i młodzieżowej zapoczątkowuje twórczość Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, na czele z *Pamiętką po dobrej matce, czyli ostatnimi jej radami dla córki* (1819)³. Czasami jednak przywołuje się w tym kontekście

¹ Choć nie zawsze. Vide np. E. Szczeglacka-Pawłowska, *Romantyczne odkrycie manuskryptu Jana Chryzostoma Paska (1821). Trzeci początek polskiego romantyzmu*, „Colloquia Litteraria” 2016, t. 20, nr 1, s. 124.

² Vide np. D. Dymek, *Historia literatury romantyzmu – projekt cyklu zajęć*, „Polonistyka. Innowacje” 2016, nr 4, s. 209.

³ Vide np. I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura dla dzieci i młodzieży od początków do roku 1864. Zarys rozwoju. Wybór materiałów*, Warszawa 1960, s. 62; A. Wojnarowska, *Kultura i literatura. O genezie i rozwoju polskiej literatury dla najmłodszych*, „Biblioteka Współczesnej Myśli Pedagogicznej” 2015, t. 4, s. 75.

utwory wcześniejsze: te opatrzone formułą „dla młodzieży i ludu”, jak *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza (1816); dzieła osiemnastowieczne, w tym autorstwa pisarzy stanisławowskich (np. Ignacego Krasickiego, Franciszka Karpińskiego, Franciszka Dionizego Książczaka), a nawet siedemnastowieczne, jak *Nauka dobromilska* Jana Szczęsnego Herbuta (1613); teksty kreowane z myślą o odbiorcy dorosłym, a czytane przez dzieci i młodzież (np. modlitewniki oraz żywoty świętych); jak również książki edukacyjne i instruktażowe (m.in. abecadniki); wreszcie – przekłady i adaptacje dzieł zagranicznych (np. tych pióra François Fénelona i Jeana de La Fontaine’a)⁴. Wybór tekstu „założycielskiego” rodzimej twórczości dla młodych czytelników nie jest więc łatwy. Trudno jest też wskazać kolejne dzieła, które będąc szczególnie istotne w jej rozwoju, mogłyby jednocześnie wyznaczać swoiste cezury potwierdzające lub podważające klasyczną periodyzację⁵.

Wśród zagranicznych badaczy twórczości dziecięcej i młodzieżowej popularnością cieszy się koncepcja kamieni milowych (ang. *milestones*), zasadzająca się na przekonaniu o istnieniu tekstów przełomowych w dziejach narodowych literatur dla młodych oraz, w niektórych przypadkach, w historii powszechnego piarstwa tego rodzaju. Chcemy zastanowić się, czy ta perspektywa, praktycznie

⁴ Vide np. ibidem, s. 71–74; G. Leszczyński, *Literatura dla dzieci i młodzieży*, w: *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław 2002, s. 224–225; E. Zarych, *Literatura oświecenia dla dzieci i młodzieży wydawana w XVIII wieku na ziemiach polskich – problemy, zjawiska, podziały, tematy*, „Terminus” 2019, t. 21, z. 4, s. 468–488.

⁵ Mamy tu na myśli tradycyjny podział na epoki literackie spopularyzowany w Polsce przez Juliana Krzyżanowskiego (vide np. J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1979; E. Stolarczyk, *Juliana Krzyżanowskiego Dzieje literatury polskiej*, „Irydion. Literatura – Teatr – Kultura” 2016, t. 2, s. 213), nadal obecny nie tylko w dydaktyce szkolnej (co widać w podstawie programowej), lecz także we wciąż będących w użytku podręcznikach akademickich (np. serie przygotowane przez pracowników Instytutu Badań Literackich PAN, a wydane przez PWN: *Dzieje Literatury Polskiej. Synteza Uniwersytecka*, 1986–1992; *Wielka Historia Literatury Polskiej, 1972–2000*; *Mała Historia Literatury Polskiej, 1999–2007*). Ów tradycyjny podział na epoki został nieco zmodyfikowany przez twórców serii słowników encyklopedycznych *Vademecum Polonisty*, wydanych w latach 1977–1993 przez Ossolineum, poświęconych odpowiednio: literaturze staropolskiej (średniowiecznej, renesansowej i barokowej), literaturze polskiego oświecenia, literaturze polskiej XIX w. oraz literaturze polskiej XX w. O krytyce koncepcji fundamentalnych dla wymienionych serii jako syntez dziejów literatury polskiej vide A. Dąbrówka, *Refleksja nad sposobami pisania polskich historii literatury*, w: *Mediewistyka polska w XX wieku (wybrane problemy)*, red. S. Kwiatkowski, Wrocław 2008, s. 22–26. W periodyzację Krzyżanowskiego w dużej mierze wpisuje się też wielokrotnie wznawiana seria podręczników dotyczących dziejów literatury dla dzieci i młodzieży, której kolejne tomy, wydane pierwotnie w latach 1959–1982, obejmowały: czasy od początków rodzimej twórczości dla młodych do 1864 r. (cezura oddzielająca romantyzm i pozytywizm; tom przygotowany przez Izabelę Kaniowską-Lewańską), lata 1864–1918 (do końca Młodej Polski; podręcznik autorstwa Krystyny Kuliczekowskiej), dwudziestolecie międzywojenne (tę część przygotował Józef Zbigniew Białek) oraz okres powojenny do 1970 r. (książka autorstwa Stanisława Fryciego; z uwagi na objętość materiału – w dwóch tomach).

nieobecna w polskich studiach poświęconych utworom dla dzieci i młodzieży⁶, ma rację bytu w kontekście piśmiennictwa krajowego. W artykule wskazujemy, które dzieła można uznać za przykładowe kamienie milowe rodzimej literatury dla młodych. Tę refleksję, z uwagi na objętość tekstu, podejmujemy wycinkowo: w odniesieniu do prozy i w kontekście nowoczesności (rozumianej jako formacja kulturowa); zatrzymujemy się w naszych rozważaniach na połowie XX stulecia. Z racji niewielkiego dystansu czasowego trudno bowiem stwierdzić, czy koncepcja kamieni milowych ma szansę sprawdzić się w kontekście późnodwudziestowiecznej, a tym bardziej – wczesnodwudziestopierwszowiecznej literatury dziecięcej i młodzieżowej.

Proces historycznoliteracki a koncepcja *milestones*

W światowym literaturoznawstwie, zwłaszcza w badaniach anglojęzycznych, żywotne są idee ujmowania dziejów beletrystyki dziecięcej i młodzieżowej w odniesieniu do tzw. kamieni probierczych (ang. *touchstones*) lub milowych (ang. *milestones*). Choć te koncepcje na pierwszy rzut oka są tożsame i czasami oba terminy stosuje się wymiennie⁷, w istocie różnią się w szczegółach. Pierwsza wywodzi się z myśli Matthew Arnolda, który jeszcze w XIX w. zaproponował, aby oceniając utwory poetyckie, porównywać ich fragmenty z ustępami dzieł uznawanych za wielkie (np. z wyimkami z eposów Homera) – im właśnie, w nawiązaniu do nazwy odłamków służących identyfikacji czystości złota lub srebra, nadał miano kamieni probierczych⁸. Na grunt badań literatury dla młodych odbiorców tę ideę przeszczepił Perry Nodelman, redaktor trzypięciotomowego opracowania *Touchstones: Reflections on the Best in Children's*

⁶ Pojęcie kamieni milowych pojawia się natomiast czasami w opracowaniach dotyczących twórczości uniwersalnej. Vide np. J. Tazbir, *Kamienie milowe polskiej świadomości*, „Polityka” 1988, nr 53. Autor skonstruował listę 12 utworów, które w jego opinii miały największy wpływ na polską kulturę, zwłaszcza w zakresie kształtowania tożsamości narodowej. Stosowana tu koncepcja kamieni różni się od propozycji Tazbira, której głównym kontekstem jest świadomość historyczna Polaków, a nie dzieje literatury *per se*.

⁷ Vide np. L. Tosi, *Once Upon Many Times: The Literary Fairy-Tale in England*, w: *Ripensare il canone. La letteratura inglese e angloamericana*, red. G. Balestra, G. Mochi, Roma 2007, s. 99.

⁸ Arnold pisał: „W istocie nie ma użyteczniejszej pomocy w odkrywaniu, która poezja należy do najprzedniejszej klasy [...], niż zawsze mieć na uwadze wersy i zwroty wielkich mistrzów i stosować je jako kamień probierczy innej poezji”. M. Arnold, *The Study of Poetry*, w: idem, *Essays in Criticism: First and Second Series*, New York 1964, s. 241–242; cyt. w tłum. własnym autorów za: A. Lundin, *Constructing the Canon of Children's Literature: Beyond Library Walls and Ivory Towers*, New York–London 2004, s. 66. Metoda kamieni probierczych w wiekach XIX i XX była częstym i wpływowym przedmiotem odniesień anglosaskich myślicieli, np. F. R. Leavisa, choć spotykała się także z krytyką, m.in. ze strony T. S. Eliota. Vide G. Holderness, *Matthew Arnold: The Discourse of Criticism*, w: *The British Critical Tradition: A Re-evaluation*, red. G. Day, London 1993.

Literature (1985–1989)⁹, który rozszerzył Arnoldowskie pojęcie kamienia probiecznego – miało ono obejmować książki, „z którymi możemy porównywać inne utwory dziecięce, aby ocenić ich [tych drugich] doskonałość”¹⁰. Druga koncepcja bazuje natomiast na frazeologicznym znaczeniu terminu „kamień milowy” jako denotującego (w języku zarówno polskim, jak i angielskim) przełomowy moment w rozwoju czegoś lub kogoś¹¹. W praktyce badawczej zagraniczni autorzy stosują pojęcie *milestones* w odniesieniu do pojedynczych dzieł (czasami – cykli) uznawanych za przełomowe, czyli takich, które miały zmienić oblicze piśmiennictwa dla dzieci i młodzieży w określonych państwach lub na świecie, wyznaczając dalsze kierunki rozwoju narodowej/powszechnej twórczości dla młodych¹² albo też jej określonej gałęzi¹³. Bywa, że tak rozumiane kamienie milowe zostają wskazane już w tytułach opracowań. To np. *Struwwelpeter* Heinricha Hoffmanna (1845) i cykl J. K. Rowling *Harry Potter* (1997–2007)¹⁴,

⁹ Vide *Touchstones: Reflections on the Best in Children's Literature: Volume One*, red. P. Nodelman, West Lafayette 1985; *Touchstones: Volume Two: Reflections on the Best in Children's Literature: Fairy Tales, Fables, Myths, Legends, and Poetry*, red. idem, West Lafayette 1986; *Touchstones: Volume Three: Reflections on the Best in Children's Literature: Picture Books*, red. idem, West Lafayette 1989. Więcej na temat tego opracowania vide A. Lundin, op. cit., s. 66–108.

¹⁰ P. Nodelman, *Introduction: Matthew Arnold, a Teddy Bear, and a List of Touchstones*, w: *Touchstones: Reflections on the Best in Children's Literature: Volume One*, s. 2; cyt. w tłum. własnym autorów.

¹¹ Bernard P. Ricca pisze wprost, że „nie ma potrzeby konsultować się z oksfordzkim słownikiem języka angielskiego”, aby wiedzieć, czym jest kamień milowy. B. P. Ricca, *Milestones, Touchstones and Just Plain Stones*, „Complicity: An International Journal of Complexity and Education” 2014, t. 11, nr 1, s. 1; cyt. w tłum. własnym autorów. Pojęcie kamienia milowego stosowane jest też w naukach o zarządzaniu, zwłaszcza w odniesieniu do zarządzania projektami, ale w zagranicznych badaniach, do których się odwołujemy, nie pojawia się choćby wzmianka o jakiegokolwiek inspiracji zaczerpniętej przez literaturoznawstwo z tej dziedziny.

¹² Vide np.: L. Galda, L. A. Liang, B. E. Cullinan, *Literature and the Child: Ninth Edition*, Boston 2016, s. 9–10; J. Hillman, *Discovering Children's Literature*, Englewood Cliffs 1995, s. 31–32; M. Nikolajewa, *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*, London–New York 2016, s. 20–26; R. E. Wader, *Milestones in Children's Literature*, w: *The New Press Guide to Multicultural Resources for Young Readers*, red. D. Muse, New York 1997, s. 12; V. L. Wolf, *Harriet the Spy: Milestone, Masterpiece?*, „Children's Literature” 1975, t. 4, s. 120. Z rzadka pojęcie kamieni milowych stosowano w odniesieniu do wydarzeń mających wpływ na rozwój tego piśmiennictwa, takich jak powstanie określonych serii lub oficyn wydawniczych publikujących przełomowe książki – w takich przypadkach autorzy wszakże zaznaczają, iż piszą o kontekście „rynkowym”, „publikacyjnym” lub „profesjonalnym” w odróżnieniu od „literackiego”. Vide np.: M. H. Martin, *Brown Gold: Milestones of African-American Children's Picture Books 1845–2002*, New York–London 2004, s. 50–53; J. Campbell Naidoo, *Rainbow Family Collections: Selecting and Using Children's Books with Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Content*, Santa Barbara 2012, s. 49–50.

¹³ Vide np. M. H. Martin, op. cit.

¹⁴ Vide J. Zipes, *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*, New York–London 2001.

Bajki Babci Gąski Charlesa Perraulta (1697) i książki Jeana de Brunhoffa o Babarze (1931–1941)¹⁵. Popularną praktyką jest dołączanie do rozważań rozmaitych zestawień kamieni milowych – tak czynią np. Lee Galda, Lauren A. Liang i Bernice E. Cullinan, które w dziewiątej edycji opracowania *Literature and the Child* (2016) przedstawiają w formie tabeli kilkadziesiąt pozycji, od *Przygód Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla (1865) po niewydaną w języku polskim głośną książkę *Brown Girl Dreaming* Jacqueline Woodson (2014)¹⁶.

Czasami uznaje się, że całą historię (narodowej lub ogólnej) literatury dla młodych można podzielić na tę sprzed powstania jakiegoś dzieła i późniejszą. Często wskazywanym przykładem takiego „ostatecznego” kamienia milowego są wspomniane wyżej *Przygody Alicji...*, które według F. J. Harveya Dartona były na tyle przełomowe, że mogą z powodzeniem służyć za niepoddającą się dyskusji cezurę w dziejach brytyjskiego, a nawet całego zachodniego piśmiennictwa dla dzieci i młodzieży – dzielącą je na okres, w którym dominowały książki instruktażowo-edukacyjne, i czas hegemonii beletrystyki służącej rozrywce i przyjemności¹⁷. *Przygody Alicji...* mają też symbolicznie otwierać tzw. złoty wiek anglojęzycznej literatury dziecięcej – nieznaną w periodyzacji uniwersalnej epokę, której ostatnim dziełem, według Aleksandry Wieczorkiewicz, był *Hobbit, czyli tam i z powrotem* J. R. R. Tolkiena (1937)¹⁸. Inne popularne kamienie milowe to niemieckie *Baśnie dla dzieci i dla domu* braci Grimmów (1812–1815) oraz *Dziadek do orzechów i Król Myszy* E. T. A. Hoffmanna (1816), włoski *Pinokio* Carla Collodiego (1883), amerykański *Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu* L. Franka Bauma (1900), duńskie baśnie Hansa Christiana Andersena (pierwszy tom ukazał się w 1835 r.), fiński cykl Tove Jansson o Muminkach (1945–1970) i szwedzka trylogia Astrid Lindgren o Pippi (1945–1948). Co istotne – kamienie milowe danych literatur narodowych są także nierzadko postrzegane jako niezmiernie ważne w rozwoju powszechnej twórczości dla dzieci i młodzieży (choć najczęściej próżno w rozważaniach na ten temat

¹⁵ Vide J. de Trigon, *Histoire de la littérature enfantine de Ma Mère l'Oye au roi Babar*, Paris 1950.

¹⁶ Vide L. Galda, L. A. Liang, B. E. Cullinan, op. cit., s. 9–10. Lista pojawiała się też w poprzednich edycjach tego opracowania, ale w kolejnych wydaniach wprowadzono w niej zmiany.

¹⁷ Vide F. J. Harvey Darton, *Children's Books in England: Five Centuries of Social Life*, Cambridge 1932, s. 259–298. W Polsce podobne koncepcje ewolucyjne – bez cezur w postaci powstania jednego utworu – zaprezentowano w: K. Kulickowska, *O współczesnej literaturze dla dzieci*, „Odrodzenie” 1945, nr 50; R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000.

¹⁸ Vide A. Wieczorkiewicz, „Złoty wiek”: oddalenia, przekroje. 80 lat anglosaskiej klasyki dla dzieci i 150 lat jej przekładów na język polski w trzech makroperspektywach, „Forum Poetyki” 2017, nr 10, s. 67.

szukać przykładów np. polskich)¹⁹. Trzeba również dodać, że nic nie stoi na przeszkodzie, by utwór zwany kamieniem probierczym (a więc uznany za doskonały artystycznie) był jednocześnie kamieniem milowym (czyli dziełem istotnym z uwagi na pozycję historycznoliteracką, a wręcz – historycznokulturową).

W artykule, jak zaznaczyliśmy we *Wprowadzeniu*, weryfikujemy możliwość aplikacji drugiej z tych koncepcji – kamieni milowych – w badaniu dziejów polskiej literatury dla młodych odbiorców. Nie decydujemy się na zastosowanie w tym celu pojęcia kamieni probierczych – takie założenie wymaga krótkiego komentarza. Choć w XXI w. idea *touchstones* bywa używana w zagranicznych badaniach nad tą literaturą²⁰, to jej siła oddziaływania jest bez porównania mniejsza niż kilka dekad temu. Anne Lundin stwierdza, że według Nodelmana kamień probierczy to utwór „najlepszy”, „powszechnie uznany za istotny”, „godny uwagi nie ze względu na dziecięce pragnienia i potrzeby”²¹, a skutek uznania autorytetów dla warstwy artystycznej danego dzieła. Odzwierciedla się to w kształcie wieloautorskiego opracowania *Touchstones*, gdzie znalazły się rozdziały na temat kilkudziesięciu utworów, od bajek Ezopa po twórczość Dr. Seussa, omówionych jako kamienie probiercze – poszczególni badacze mieli na celu wykazanie ich literackiej „wielkości” oraz „kulturowej legitymizacji w ramach dziedziny”²².

Nietrudno zauważyć, że mamy tu do czynienia z założeniem bazującym na czysto estetycznym wartościowaniu utworów literackich. Lista kamieni probierczych zawarta w trzech tomach *Touchstones* (a wcześniej wydana w formie broszury) składała się przy tym z tekstów wybranych przez członków Children’s Literature Association, którzy odwoływali się wyłącznie do własnego gustu, aby zidentyfikować dzieła „godne podziwu”²³ – nie można więc mówić o transparentności, uniwersalności i neutralności całego przedsięwzięcia. Taka propozycja spotkała się z krytyką²⁴, co nie powinno dziwić w obliczu zwrotu tożsamościowego

¹⁹ Vide np. J. W. Griffith, C. H. Frey, *Classics of Children’s Literature: Third Edition*, New York–Toronto 1992. Choć do ponadnarodowego kanonu literatury dziecięcej oraz młodzieżowej, nawet rozpatrywanego w konserwatywny sposób – jako kolekcja dzieł o wyjątkowych walorach artystycznych, trafiają teksty reprezentujące „małe literatury”, np. utwory szwedzkie i duńskie, to prym wiedzie w tym zakresie, w większym bodaj stopniu, niż dzieje się to w odniesieniu do twórczości dla dorosłych, proza (znacznie rzadziej zaś – poezja, a w nikłym stopniu – dramat) w języku angielskim. Vide A. Czabanowska-Wróbel, *Literatura dziecięca – pomiędzy literaturą światową i globalną*, „Wielogłos” 2016, nr 1, s. 7.

²⁰ Vide np. S. L. Beckett, *Introduction*, w: *Beyond Babar: The European Tradition in Children’s Literature*, red. eadem, M. Nikolajewa, Lanham–Toronto–Oxford 2006, s. 5.

²¹ A. Lundin, op. cit., s. 66; cyt. w tłum. własnym autorów.

²² Ibidem, s. 67; cyt. w tłum. własnym autorów.

²³ L. C. Salem, *Children’s Literature Studies: Cases and Discussions*, Westport–London 2006, s. 4.

²⁴ Vide np.: P. Hunt, *The Case of Canons and Classics: The Impossibility of Definitions?*, w: *Canon Constitution and Canon Change in Children’s Literature*, red. B. Kümmerling-Meibauer, A. Müller, New York–London 2017, s. 18; A. Lundin, op. cit., s. 66–108.

w naukach humanistycznych i wynikającego zeń wzmożonego zainteresowania podmiotowością, gdy rozbiciu uległa wiara w „istnienie w humanistyce estetycznych i moralnych uniwersalnych wartości”²⁵. Kamienie probiercze w tym ujęciu niewiele się bowiem różnią od utworów klasycznych i kanonicznych rozpatrywanych, jak pisze Peter Hunt, z „prepostmodernistycznej”, „prepoststrukturalistycznej” perspektywy – jako „takie książki, co do których zapanowała zgoda, że są doskonałe”, ale bez zadania pytań o to, kto się zgodził i co to znaczy „doskonałe”²⁶.

Idea kamieni milowych, choć także jest subiektywistyczna, w nieporównanie większym stopniu akcentuje rolę danego dzieła w rozwoju literatury dziecięcej i młodzieżowej – z tego powodu to ona stanowi dla nas punkt odniesienia w artykule. W tej propozycji na pierwszy plan wysuwa się nie wartościowanie oparte na kryteriach wyłącznie estetycznych (bazowanie na elitarystycznym „smaku” literackim), a kulturowych i społecznych aspektach funkcjonowania dzieł. Wspólnym mianownikiem kamieni milowych jest więc nie tylko ich nowatorstwo treściowe i formalne, lecz także wpływ na kierunki rozwoju literatury dziecięcej i młodzieżowej, wyrażający się m.in. przez naśladownictwa, przekłady, aluzje, renarracje itd. Tak pojmowane kamienie milowe mogą, ale nie muszą być bestsellerami; szczególnie często są natomiast przedmiotem badań – jako utwory najistotniejsze pod względem ich znaczenia w dziejach omawianej odmiany pisarstwa.

Katalizatory nowoczesności

Zapowiedź nowoczesnych tendencji w polskiej literaturze dla młodych odbiorców niosły już dwa utwory sytuujące się w pół drogi między dziewiętnastowiecznym tradycjonalizmem a dwudziestowiecznymi przeobrażeniami w zakresie strategii pisarskich, oba opublikowane w 1896 r.: *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* Marii Konopnickiej oraz *Cudowne bajki* Adolfa Dygasińskiego. Obydwa stanowiły przełom antypozytywistyczny w literaturze dziecięcej²⁷: antycypowały krystalizującą się nowoczesność, porzucały zorientowany dydaktycznie paradygmat

²⁵ E. Wichrowska, *Avant-propos*, w: *Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*, red. eadem, Warszawa 2012, s. 11.

²⁶ P. Hunt, *The Classic and the Canon in Children's Literature*, w: *Modern Children's Literature: An Introduction: Second Edition*, red. C. Butler, K. Reynolds, Basingstoke 2014, s. 9, 11; cyt. w tłum. własnym autorów. Więcej na temat zagadnienia klasyczności i kanoniczności w kontekście literatury dla młodych vide np.: G. Leszczyński, *Kanon – pojęcie i sprzeczności*, w: idem, M. Zając, *Książka i młody czytelnik. Zbliżenia – oddalenia – dialogi*, Warszawa 2013; K. Marciniak, *What is a Classic... for Children and Young Adults?*, w: *Our Mythical Childhood... The Classics and Literature for Children and Young Adults*, red. eadem, Leiden–Boston 2016; R. Waksmund, *Klasyka dziecięca dzisiaj*, w: *Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI wieku*, red. D. Świerczyńska-Jelonek, G. Leszczyński, M. Zając, Warszawa 2008.

²⁷ Vide A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 64; G. Leszczyński, *Młodopolska lekcja fantazji*, Warszawa 1990, s. 27.

kompensacyjny, odchodziły od aksjologicznej stygmatyzacji dziecięcych protagonistów i apriorycznego pozytywnego waloryzowania bohaterów dorosłych. Utwór Konopnickiej, jak przekonuje m.in. Anna Czabanowska-Wróbel²⁸, patronuje młodopolskiej twórczości dla dzieci. Jest to pierwsza polska baśń literacka, w której elementy fantastyczne nie są poddawane uprawdopodobniającym zabiegom opartym na deziluzji (jak w wielu tekstach pozytywistycznych, gdzie fantastykę „usprawiedliwiano” mechanizmami snu czy przywidzenia), lecz traktowane są według reguł wewnętrznego prawdopodobieństwa – w tym kierunku podążyła rodzima beletrystyka niemimetyczna dla młodych w XX w.

To właśnie od momentu wydania *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* „żywiół fantastyczny wdzierą się coraz energiczniej do książek dla dzieci”²⁹. To także pierwszy na gruncie polskiej twórczości dla młodych odbiorców tekst o charakterze synkretycznym, harmonizujący konwencje poetyckie, baśniowe, powieści pozytywistycznej i młodopolskiej, a ponadto operujący narracją polifoniczną³⁰. Violetta Wróblewska przekonuje:

Bajkowy wzorzec przy odpowiedniej jego modernizacji wciąż okazuje się na tyle uniwersalny, że można w nim zawrzeć rozważania natury społecznej, społeczno-moralistycznej, psychologicznej [...], ukazać funkcjonowanie świata dzieci [...], bawić się bajkową formą [...], a nawet popularyzować wiedzę z różnych dyscyplin [...]. Wszystkie wymienione tematy [...] wywodzą się z pierwszej polskiej baśni synkretycznej Marii Konopnickiej³¹.

Dodajmy wreszcie, że choć Grzegorz Leszczyński dowodzi, iż ta lektura jest dziś odbierana jako „zbyt trudna, a w efekcie w odbiorze czytelnicznym – martwa”³², to – jak wskazuje Dorota Michułka – trudno odmówić jej mitycznego statusu w kulturze polskiej³³. Dojrzałe artystycznie bajki Dygasińskiego również zapowiadały kierunek przeobrażeń rodzimej literatury fantastycznej dla czytelnika dziecięcego, zrywając z dotychczasowymi, jawnie moralizatorskimi wzorcami twórczości dla młodych. W kontekście *Cudownych bajek* Pola Kuleczka dowodzi wręcz, że „Dygasiński okazał się w literaturze polskiej rzeczywistym nowatorem oraz długo niedoścignionym wzorem”³⁴. Ponadto w zbiorze tym widać mnogość

²⁸ Vide A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*.

²⁹ J. Papuzińska, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, wyd. 2 rozszerzone, Łódź 2008, s. 46.

³⁰ Vide G. Leszczyński, *Młodopolska lekcja fantazji*, s. 28–29; V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003, s. 104–108.

³¹ V. Wróblewska, op. cit., s. 108.

³² G. Leszczyński, *Kanon – pojęcie i sprzeczności*, s. 48–49.

³³ Vide D. Michułka, *Maria Konopnicka's Fairy Tale On Dwarves and a Little Orphan Girl Mary as an Example of Polish Orphan Literature: Looking for Polish Identity?*, „Interlitteraria” 2011, t. 2, nr 16, s. 568.

³⁴ P. Kuleczka, „Ludzie oto bajali i bajali...”, w: *Sto lat baśni polskiej*, red. G. Leszczyński, Warszawa 1996, s. 25.

intrygujących postaci fantastycznych, które okażą się charakterystyczne dla młodopolskich baśni³⁵.

O znaczeniu tych dzieł dla rozwoju rodzimej literatury dla młodych pisali przed laty Krystyna Kuliczowska³⁶ i Jerzy Cieślikowski³⁷, których ustalenia rozwijali późniejsi badacze, wskazując przede wszystkim na przełamanie paradygmatu pozytywistycznego i utrwalenie wzorca fantastyki czerpiącej z doświadczeń Zofii Urbanowskiej jako autorki *Gucia zaczarowanego* (1884) i Józefa Ignacego Kraszewskiego jako autora *Bajek i powiastek* (1898)³⁸. Leszczyński dowodził, że w twórczości Konopnickiej i Dygasińskiego mamy do czynienia z nowym typem kulturowego obrazu dziecka, ale też nowym typem myślenia o dziecku jako hipotetycznym odbiorcy utworu literackiego³⁹. Obie przywołane publikacje pozostały jednak wierne paradygmatowi dziewiętnastowiecznego dydaktyzmu. Konopnicka w tkanę dydaktycznej noweli pozytywistycznej wplotła mityczną, skrojoną na potrzeby wyobrazonego dziecięcego pokoju opowieść o rycerzach uśpionych w Tatrach oraz o odrodzeńczej sile pracy. Dygasiński połączył modną wśród modernistów fantastykę z konwencją noweli o walorach poznawczych; przestrzegał także, w kontekście pedagogicznym, przed niedostatecznymi wartościami baśni i ich eskapizmem⁴⁰. Zrobili pierwsze kroki, pozostali jednak wierni przeświadczeniu o nadrzędnej roli wychowania względem sztuki.

Nawet pobieżna analiza procesu historycznoliterackiego w perspektywie teorii kamieni milowych prowadzi do wniosku, że katalizatorami nowoczesności dwudziestowiecznej polskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej były dwa tomy baśni Bolesława Leśmiana wydane w 1913 r.: *Przygody Sindbada Żeglarza* i *Klechdy sezamowe*⁴¹. W finezyjnej formie narracyjnej łączyły one wpływy malarstwa impresjonistycznego, ekspresjonistycznego i rodzącego się fowizmu z ówczesnymi

³⁵ Vide G. Leszczyński, *Młodopolska lekcja fantazji*, s. 27–28.

³⁶ Vide np. K. Kuliczowska, *Wielcy pisarze dzieciom. Sienkiewicz i Konopnicka*, Warszawa 1964.

³⁷ Vide np.: J. Cieślikowski, *Baśń Konopnickiej O krasnoludkach i sierotce Marysi*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 1; idem, *O krasnoludkach i sierotce Marysi Marii Konopnickiej antycypacją współczesnej baśni wiejskiej*, w: *Baśń i dziecko*, red. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.

³⁸ Vide *O krasnoludkach i o sierotce Marysi Marii Konopnickiej w stulecie pierwszego wydania*, red. T. Budrewicz, Z. Fałtynowicz, Suwałki 1997.

³⁹ G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze 2. połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*, Warszawa 2006, s. 315. O nowoczesnym wymiarze graficznym i edytorskim dzieła Konopnickiej vide idem, *Baśń Konopnickiej – dialog kultur, dialog pisarzy*, w: idem, *Książki pierwsze. Książki ostatnie?*, Warszawa 2012. Z kolei Ewa Paczoska zinterpretowała baśń Konopnickiej jako syntezę „obrazów i stereotypów, składających się na krainę mitu polskiego”. E. Paczoska, *Marysia i osieroceni*, w: *Sto lat baśni polskiej*, s. 8.

⁴⁰ Vide J. Ługowska, *Bajka w literaturze dziecięcej*, Warszawa 1988, s. 71.

⁴¹ Można by mówić o trzech tomach, łącznie z *Klechdami polskimi*, gdyby zostały one wydane równoległe z baśniami orientalnymi; niestety, ukazały się drukiem już po śmierci Leśmiana (pierwsze wydanie Londyn 1956, pierwsze wydanie krajowe Warszawa 1959).

nurtami poetyckimi, a koncepcje Henriego Bergsona (którym Leśmian był zafascynowany), wywyższającego poznanie intuicyjne nad racjonalny stosunek do rzeczywistości, zwróciły uwagę poety na reliktowy charakter opowieści baśniowych, przechowujących i ożywiających treści mitologiczne, symboliczne i przedkulturowe. Ten konglomerat wpływów zaowocował wieloadresowym charakterem baśni. Leśmian był na polskim gruncie literackim pierwszym twórcą, który kierował dzieła równolegle do różnych kręgów odbiorców; oba tomy baśni wschodnich, a ze względu na podtekst erotyczny i grę intertekstualną z polską tradycją folklorystyczną w jeszcze większym stopniu *Klechdy polskie* (1956), wykraczają poza wąski, dziecięcy adres czytelnicy⁴².

Z perspektywy idei kamieni milowych istotną sprawą jest specyfika kulturowego konstruktów dziecka i dzieciństwa. W przypadku baśni Leśmiana możemy mówić o dosłownie rewolucyjnym jego charakterze. Wpływ na Leśmianowskie postrzeganie dzieciństwa miały nie tylko koncepcje Bergsona, lecz także odkrycia psychologiczne, *Stulecie dziecka* Ellen Key (1900)⁴³, koncepcje pedagogiczne Johna Deweya, modna na przełomie wieków teoria rekapitulacji, a przede wszystkim pogląd o tożsamości dziecka i artysty⁴⁴. Wyobrażenie dziecięcości jako pełni człowieczeństwa, która nie wymaga ani działań wychowawczych, ani korygowania świadomości i wiedzy, musiało oddziaływać na sposób traktowania dziecka jako partnera dialogu literackiego. Leśmianowscy protagoniści nie osiągają niczego, co można by racjonalnie określić, nie realizują żadnych celów, które byłyby im narzucone bądź które wiązałyby się z przywracaniem światu ładu moralnego. Przeciwnie: wierni wewnętrznemu głosowi, żyją w świecie własnej wyobraźni i realizują to tylko, co – wiedzeni intuicją, tęsknotą lub głosem wewnętrznym – czują, przeżywają i myślą. Jolanta Ługowska dowodzi, że baśniowa twórczość Leśmiana wyrasta „z niezgody na przyziemność i szarość mieszczańskiej egzystencji”⁴⁵, Wróblewska nazywa bohaterów *Klechd sezamowych* „ludźmi-baśniami”⁴⁶, Joanna Papuzińska określa z kolei *Przygody Sindbada Żeglarza* jako „apoteozę bezinteresownej gorączki podróży”⁴⁷. I to jest imperatywem pozostawionym czytelnikowi jako jego własne zadanie: żyć w zgodzie z samym sobą,

⁴² Leśmianowska strategia metafikcyjnej gry z czytelnikiem „narasta w miarę opracowania kolejnych wątków, przesuwając punkt ciężkości z dziecka-słuchacza, kokietowanego aurą dziwności, humorem i epitetami w stylu *Bajarza* Glińskiego, na wyrobionego czytelniczko konesera, dla którego nie mniejszą wagę mają walory czysto poetyckie”. R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*, s. 214.

⁴³ Vide E. Key, *Stulecie dziecka*, tłum. I. Moszczeńska, Warszawa 1904.

⁴⁴ Vide np.: A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003; M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

⁴⁵ J. Ługowska, *Bajka w literaturze dziecięcej*, s. 109.

⁴⁶ V. Wróblewska, op. cit., s. 144.

⁴⁷ J. Papuzińska, op. cit., s. 103.

a nie z opresyjnym systemem narzuconych reguł; poszukiwać, eksplorować, poznawać. Jest to bardzo swoista, nieznaną we wcześniejszych polskich książkach dziecięcych moralistyką, podawana w parabolach, w formie ironii, metafor, porównań, paradoksów, obrazów poetyckich, nigdy puent zamykających pole samodzielnych dociekań i refleksji hipotetycznego odbiorcy.

Widać to znakomicie właściwie w każdym z dzieł, które we wczesnej fazie twórczości napisał Leśmian dla młodych odbiorców. Powracającym motywem refleksyjnym obydwu tomów baśni wschodnich jest pytanie o tożsamość człowieka i granice człowieczeństwa⁴⁸. W jednej z Sindbadzkich przygód uniesiony gniewem okrutny Degial stwarza w zemście sobowtóra bohatera, tak doń podobnego, że nikt ich odróżnić nie jest w stanie, skutkiem czego przekleństwo „potwornego i niewidzialnego” ducha będzie ścigało protagonistę nawet po śmierci – obaj, i Sindbad, i jego sobowtór, spocząc mają w jednym grobie: „Nawet po śmierci ściagałoby mnie to potworne podobieństwo! [...] Musiałbym się przez wieki całe dzielić trumną i grobem, i snem wiekuistym, i ciszą mogilną z moim wrogiem, z moim sobowtorem, z istotą potworną, bo stworzoną sztucznie i zgoła po czarnoksiężsku”⁴⁹. Odarcie człowieka z poczucia niepowtarzalności, pozbawienie go świadomości – to szokujący przykład dramatycznie nikłej granicy, poza którą tracimy poczucie tożsamości. Problem istoty człowieczeństwa wraca w Leśmianowskich portretach kobiet – postaci niezwykłych, z pogranicza snu i jawy. Płomienna Sermina spala się w ogniu pożądania, wyciągnięta ze snu Urgela – rozplywa się w nicości, Najdroższa żywi się klejnotami, Kaskadę opanowała mania samobójcza, Piękna Parysada nie może żyć bez trzech dziwów: Dębu Samograja, Strugi-Złotosmugi i Ptaka-Bulbulezara... Kim jest kobieta? Czym – kobiecość, czym – miłość, pożądanie, siła witalna, erotyzm? Czym – świat i zaświat? Jakie siły rządzą ludzką nieświadomością, ukazaną pod postacią Diabła Morskiego? Pytania natury ontologicznej dotyczą sensu i istoty sztuki i kondycji młodopolskiego artysty: portret nieudolnego poety, który okazuje się dyslektykiem i narcyzem, ma swoje dopełnienie w wizerunku stojącego na pomniku Kogokolwiek – jedyne go mieszkańca „czarnej jak heban” Góry Magnetycznej, który nie był poetą, więc uznano go za geniusza. Baśnie mnożą pytania i potęgują je, na żadne z nich czytelnik nie znajdzie jednak odpowiedzi.

⁴⁸ Poszczególne podróże Sindbada Czabanowska-Wróbel interpretuje jako „kolejne stopnie poznania i duchowego wtajemniczenia”. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśni w literaturze Młodej Polski*, s. 222. Jerzy Sosnowski analizuje to dzieło z perspektywy psychoanalitycznej jako etapy integrowania się osobowości protagonisty. Vide J. Sosnowski, *Sindbad zreintegrowany*, w: *Sto lat baśni polskiej*. Weronika Kostecka odnosi zaś ten utwór do filozoficznych wyznaczników przygody w ujęciu Georga Simmela, specyficznie kształtujących ludzkie życie. Vide W. Kostecka, *Przygody Sindbada Żeglarza Bolesława Leśmiana. Przygoda jako metafora doświadczania świata*, „Kwartalnik Polonistyczny. Konteksty Kulturowe” 2009, nr 1–2.

⁴⁹ B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*, Warszawa 1957, s. 45.

Metaforyzacja zasadniczych idei filozoficznych Bergsona i ukształtowanie nowej formy dialogu dzieła z hipotetycznym odbiorcą, dialogu, który mnoży pytania bez odpowiedzi, czynią z Leśmiana protoplastę wszystkich późniejszych autorów rodzimych utworów fantastycznych, które stanowią ikony czasu. Jakkolwiek wartościowanie jest w literaturoznawstwie kwestią od dziesięcioleci budzącą spory⁵⁰, jedną z niekwestionowanych miar znaczenia dzieł w procesie historycznoliterackim jest ich wpływ na inne dzieła – i tu baśnie orientalne są niczym romantyczny „Duch Wieczny Rewolucjonista”: symbolicznie patronują twórczości wielu pisarzy dwudziesto- i dwudziestopierwszowiecznych. Mowa tu nie o wpływie bezpośrednim (w końcu „Leśmian pozostał twórcą osamotnionym. Osobnym dla współczesnych, osobnym dla twórców późniejszych generacji”⁵¹), lecz o zaproponowaniu, bodaj po raz pierwszy na taką skalę w rodzimej twórczości dla młodych, formuły retellingu/renarracji⁵², czyli opowiadania na nowo baśniowych i mitycznych historii (w tym przypadku zaczerpniętych z *Księgi tysiąca i jednej nocy*⁵³, spopularyzowanej w Europie w XVIII w. przez Antoine’a Gallanda); formuły, która współcześnie zdaje się przeżywać swoisty renesans⁵⁴.

Bez Leśmiana nie byłoby wielkich Korczakowskich epepei dzieciństwa: dylogii o Królu Maciusiu (1923), powieści *Kiedy znów będą mały* (1925), *Kajtuś Czarodzieja* (1934). Jak Leśmianowi patronował Bergson, tak Korczakowi Nietzsche⁵⁵. Stary Doktor przedstawiał dziecięcych protagonistów jako ucieleśnienia idei człowieka przyszłości, czerpał więc, jak poprzednik, ze współczesnych mu idei filozoficznych. Dziecko-nadczłowiek czuje wolę mocy, pozwalającą powiedzieć światu „święte tak” i bezinteresownie budować nową rzeczywistość⁵⁶. Korczak, samotnik i autsajder, ukształtował wielokrotnie powracający

⁵⁰ Vide np. *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986.

⁵¹ G. Leszczyński, „Tyle smutków... A woda spojrzysta”. *Leśmian i Malczewski: spotkania*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Woda*, red. A. Czabanowska-Wróbel, K. Zabawa, Kraków 2017, s. 84.

⁵² Vide K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Wrocław 2016, s. 6; M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2, s. 51–52. Za pomocą terminu *rewriting* – „przepisanie”, „napisanie na nowo” – określono *Klechdy sezamowe* w: U. Marzolph, R. van Leuween, *Lesmian, Bolesław*, w: eidem, *The Arabian Nights Encyclopedia: Volume 1*, Santa Barbara 2004, s. 622.

⁵³ Vide K. Gajewski, *Leśmianowskie interpretacje Księgi tysiąca i jednej nocy w świetle krytyki postkolonialnej*, w: *Wschód muzułmański w ujęciu interdyscyplinarnym. Ludzie – teksty – historia*, red. G. Czerwiński, A. Konopacki, Białystok 2017, s. 216.

⁵⁴ Vide W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014, s. 10. Renarracyjnym strategiom Leśmiana Kostecka poświęciła w *Baśni postmodernistycznej* osobny rozdział.

⁵⁵ Vide M. Jaworek, *Mit dziecka. Korczak – Nietzsche – Zaratustra*, Warszawa 2016.

⁵⁶ Vide K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s. 72.

w późniejszej polskiej literaturze dla młodych typ młodego bohatera mierzącego się z dylematami natury filozoficznej i etycznej – stworzył postaci na swoją miarę i na miarę Nietzschego: skrajnych samotników i skazanych na klęskę marzycieli, otwarcie przeciwstawiających się światu pruderii i filisterskiej moralności, która kilka dziesiątków lat wcześniej podawana była odbiorcom dziecięcych książek jako niewzruszony dogmat etyczny⁵⁷. U podstaw Korczakowskiej wizji dzieciństwa leży dramat dwoistości ludzkiego istnienia: człowiek z jednej strony dąży do wolności i samorealizacji, z drugiej – tym właśnie dążeniem skazuje się na unicestwienie. Wykładnią tej koncepcji jest dylogia o Królu Maciusiu, heroicznym dziecięcym władcy uwikłanym w trudne problemy polityczne tamtych czasów. Obca mu jest Kadenowska „radość z odzyskanego śmietnika”, a objąwszy władzę, napotyka piętrzące się trudności, które dziecięcego króla przerastają – on, dziecko, musi stawić czoła wyzwaniom, z którymi mierzyć się nie powinien. Musi rzucić wyzwanie światu dorosłych. Jego najbliżsi współpracownicy okazują się oportunistami, media wszczynają nagonkę i podburzają lud przeciw władcy, sąsiednie państwa wypowiadają wojnę.

Korczak pisał tak, by hipotetycznemu dziecięcemu odbiorcy wytłumaczyć zawile problemy ówczesnej polityki, ukazać wyzwania, z jakimi mierzy się młode państwo. Uważał, że dzieci powinny znać prawdę o mechanizmach władzy, o złożonej rzeczywistości. Nie ma to nic wspólnego z przed-Leśmianowskimi „książeczkami dla grzecznych i niegrzecznych dzieci”⁵⁸. Zbudował bowiem nowy literacki konstrukt dzieciństwa, który lapidarnie można ująć w aforyzmie: „Dziecko – to najistotniejsze pytanie ludzkości”⁵⁹. Pytanie o istotę dzieciństwa ponownie wiedzie ku inspiracjom Leśmiana – wiąże się z podstawowymi dla ludzkiej egzystencji problemami tożsamości (*Kajtuś Czarodziej*), granic człowieczeństwa (*Kiedy znów będę mały*), miejsca człowieka w złożonym i wielowymiarowym świecie polityki (dylogia o Maciusiu). Trzeba też pamiętać o szczególnym nastawieniu Korczaka do dzieci jako potencjalnych, ale też najzupełniej realnych odbiorców jego opowieści: Ługowska pisze o „specyficznym Korczakowskim idiolek[cie], opartym na najbardziej typowych właściwościach odmiany mówionej języka, wykorzystywanej w codziennych kontaktach z dziećmi”⁶⁰, a jeden ze współpracowników Doktora wspomina: „Przez wiele wieczorów, w czasie pobytu

⁵⁷ Vide G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa*, s. 427–435.

⁵⁸ J. Dunin, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Wrocław 1991.

⁵⁹ Cyt. za: M. Chymuk, *Janusz Korczak, dziecko, wychowawca*, Kraków 1995, s. 44. O wielowymiarowości twórczości Korczaka dla dzieci vide *Janusz Korczak. Pisarz*, red. A. Czernow, Warszawa 2013.

⁶⁰ J. Ługowska, *Baśń w twórczości Janusza Korczaka*, w: eadem, *Folklor – tradycje i inscenizacje. Szkice literacko-folklorystyczne*, Wrocław 1999, s. 147.

w Naszym Domu kochany Doktorek zapraszał po kolacji dzieci na czytanie dalszego rozdziału książki [...]. Po przeczytaniu jakiegoś fragmentu rozdziału [*Kajtusia czarodzieja* – przyp. aut.] rozpoczynała się dyskusja, czy to było dobre, czy też należałoby coś tu zmienić”⁶¹.

Korczakowskie dzieła wciąż skłaniają do zadawania pytań. Jeden z możliwych kierunków ich współczesnego badania wskazała w 2013 r. Czabanowska-Wróbel: „Nie podejmę w tym miejscu rozważań, czy w *Króla Maciusia* wpisane są krzywdzące stereotypy Europejczyków na temat mieszkańców Afryki i »męskiej dominacji«, czy przeciwnie, za sprawą postaci czarnoskórej, energicznej dziewczynki, która ucieka z kraju ludożerców do Europy, pojawia się tu ujęcie emancypacyjne”⁶². Kilka lat później, w 2017 r., ten temat podjął Manfred Liebel, który, krytycznie rozpatrzywszy kwestie rasowe w dylogii, dowodził:

Jeżeli nie zamierzamy postawić go [Korczaka – przyp. aut.] jako „nieskazitelnego bohatera na cokole” (czego on sam by sobie nie życzył), powinniśmy podjąć nieskrepowaną dyskusję na temat kontrowersyjnych aspektów jego dzieł oraz odnieść się do kwestii, które moim zdaniem nie zostały do tej pory wystarczająco rozważone lub popadły w zapomnienie. Jest to konieczne także z tego względu, że powieść o królu Maciusiu nadal pozostaje szeroko znaną wśród dzieci (i dorosłych) lekturą⁶³.

O ciągłej obecności tych utworów, zwłaszcza dylogii o Maciusiu, w rodzimej (i nie tylko) wyobraźni kulturowej świadczą, wreszcie, ich adaptacje, przekłady i inne formy przekształcania. Warto wspomnieć choćby książkę Iwony Chmielewskiej *Jak ciężko być królem* (2018), w której artystka zreinterpretowała wizualnie opowieść Starego Doktora – wykorzystując przy tym cytaty z oryginału – w celu ułatwienia współczesnym dzieciom poruszania się po meandrach polityki. Grafiki z tej publikacji były również elementem ożywiającej pamięć o dylogii wystawy *W Polsce króla Maciusia. 100-lecie odzyskania niepodległości*, prezentowanej od 9 listopada 2018 r. do 1 lipca 2019 r. w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, w ramach której prowadzono warsztaty dla dzieci służące zaszczepieniu w najmłodszych refleksji o wrażliwości i odpowiedzialności społecznej. Wreszcie, Korczak wciąż jest tłumaczony na języki obce – temu zagadnieniu osobną monografię poświęcił Michał Borodo⁶⁴, a istniejące przekłady sprawiają, że twórczości polskiego pisarza poświęcają studia również

⁶¹ Cyt. za: ibidem, s. 121.

⁶² A. Czabanowska-Wróbel, [*Ta dziwna*] instytucja zwana literaturą dla dzieci. *Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 20.

⁶³ M. Liebel, „Białe” dzieci – „czarne” dzieci. *Rozważania nad powieścią dla dzieci o małym królu Maciusiu Janusza Korczaka*, w: *Prawa dziecka w kontekście międzykulturowości. Janusz Korczak na nowo odczytany*, red. idem, U. Markowska-Manista, Warszawa 2017, s. 127.

⁶⁴ Vide M. Borodo, *English Translations of Korczak's Children's Fiction: A Linguistic Perspective*, Cham 2020.

zagraniczni badacze⁶⁵, choć poza Polską, trzeba przyznać, wciąż jest on sławniejszy jako pedagog niż jako literat.

Od powieści Korczaka prosta droga wiedzie do *Akademii pana Kleksa* Jana Brzechwy (1946). Tu już nie dziecięce postaci, lecz dojrzały bohater tej historii i pozostałych tomów cyklu (1961, 1965) staje wobec dramatu dwoistości ludzkiego życia. Opowieść ma charakter jawnie karnawałowy, co odcisnęło piętno na wielu tworzonych później rodzimych dziełach dla dzieci i młodzieży – utworach silnie wykorzystujących żywioł ludyczny. Akademia przypomina świat króla Maciusia, w którym rządzić miały dzieci; co prawda u Brzechwy nie dzieci rządzą, ale pan Kleks – nauczyciel ze snu, z baśni i dziecięcej wyobraźni, postać charyzmatyczna i magiczna zarazem. Jak zauważa Małgorzata Wójcik-Dudek:

Akademia jest arką, na której znaleźli schronienie rozbitkowie – życiowi nieudacznicy. W tym sensie szkoła na ulicy Czekoladowej stanowi obietnicę nie tyle przywrócenia „nieudaczników” do społeczeństwa, ile zmiany, jaka dokona się w jego „zdrowym” cielesie za sprawą absolwentów niezwyklej akademii. Profesor Kleks przywraca nadzieję niezauważonym i pogardzanym, gdyż to oni wzniesą weberowską „rewolucję niewolników”⁶⁶.

Katarzyna Slany widzi w nim z kolei „(arcy)trickstera [...], który jednoczy w sobie ideę porządku i dezorganizacji, posiadając cechy bóstwa, zwierzęcia, człowieka, herosa i maga” oraz określa całą historię jako „najpopularniejszą na gruncie polskiej literatury dla dzieci opowieść[ć] o transformacji amorficznej trickstera i stworzeniu przez niego nowego uniwersum”⁶⁷. *Akademia...*, podobnie jak dzieła Leśmiana i Korczaka, jest utworem dwuadresowym: niedostępne dziecku są przede wszystkim refleksje natury filozoficznej. Powieść można też traktować jako podjętą w najbardziej mrocznych czasach polemikę z egzystencjalizmem, manifestację ludzkiej autentyczności, niepoddanej niczym wpływom, nieuformowanej i wyjątkowej w każdym przejawie istnienia. Tytułowy bohater jest erupcją nieskrępowanej, radosnej wolności, jego życie wypełnia nie groza, lecz twórcze działanie, zorientowane na realizację wielkich marzeń.

Znamienna jest również obecność Kleksa w świadomości rodzimych czytelników, ale też widzów filmowych adaptacji (trzy aktorskie, 1983–1988, oraz animowana, 2001) powieści Brzechwy, jako polskiego – rzecz jasna, chronologicznie wcześniejszego – odpowiednika Albusa Dumbledore’a z cyklu *Harry Potter*⁶⁸,

⁶⁵ Vide np. R. Natov, *The Courage to Imagine: The Child Hero in Children's Literature*, London–New York 2017, s. 131–134. Natov zestawia dzieła Korczaka z twórczością tak uznanych angielskich autorów jak J. M. Barrie oraz E. B. White.

⁶⁶ M. Wójcik-Dudek, *Szkoły szczęśliwe – architektura edukacji*, „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego” 2016, t. 25, s. 12–13.

⁶⁷ K. Slany, *Pan Kleks jako twórca (anty)porządku zrytualizowanego*, „Maska” 2017, nr 34, s. 213.

⁶⁸ Vide np. O. Suszek, Ł. Suszek, „*Wszystko, co chcieliście wiedzieć o książkach...*”. *Akademia pana Kleksa*, <https://rynek-ksiazki.pl/aktualnosci/akademia-pana-kleksa/> (d.d. 6.01.2021).

ikonicznej postaci literatury dziecięcej w skali globalnej. Wspomniane filmy same stały się klasyką polskiego kina dla młodych widzów, splatając w rodzimej wyobraźni postać Kleksa z aktorem Piotrem Fronczewskim i kreując ikoniczne wręcz sceny (jak marsz wilków, któremu towarzyszyła muzyka zespołu rockowego TSA). Tę popularność wykorzystał niedawno polski oddział platformy streamingowej Netflix, który do promocji amerykańskiego serialu *Umbrella Academy* (2019–) zaangażował Fronczewskiego i bezpośrednio odwołał się do opowieści o Kleksie; zwiastunowi serialu zamieszczonemu w serwisie YouTube towarzyszyły słowa „Witajcie w naszej bajce”. Warto też dodać, że w 2019 r. otwarto w Katowicach Wytwórnię Kultury, Nauki i Zabawy „Bajka Pana Kleksa” – nowoczesne centrum prowadzące działania edukacyjne i proponujące atrakcje inspirowane utworem Brzechwy.

Jeśli rację ma Wójcik-Dudek dowodząca, że dzieło Brzechwy jest rozbudowaną parabolą Holokaustu⁶⁹, to interpretować je można jako uwspółcześioną i osiagającą poziom Korczakowskiego dramatyizmu przypowieść wprowadzającą hipotetycznego dziecięcego odbiorcę w głąb podstawowych problemów i idei nadających sens ludzkiemu istnieniu, prowadzącą do poznania ich istoty, a także do zrozumienia współczesnego świata, w którym nic nie jest ani stałe, ani pewne. Powracają w *Akademii...* stawiane przez Leśmiana i Korczaka pytania o tożsamość człowieka i istotę człowieczeństwa⁷⁰. Powieść jest więc ostatecznym akordem zwycięstwa dziecięcości nad dojrzałością. Rzeczywistość skarnawalizowana, wydrwiona i ośmieszona (podobnie jak w poezji samego Brzechwy i Juliana Tuwima), w roli bohatera pozytywnego wywiedziony z marzeń i snów nauczyciel, który w istocie jest „podszyty dzieckiem” – to również dowód triumfu nowoczesności, zapowiedzianej w 1913 r. przez Leśmiana, utwierdzonej w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku przez Korczaka, przypieczętowanej w 1946 r. właśnie przez Brzechwę. Oni trzej otworzyli polską książkę dziecięcą na wpływy europejskie, wprowadzili ją na wyżyny sztuki słowa, nadali jej charakter przekazu wielopoziomowego, w którym przeplatają się i łączą ze sobą treści kierowane do różnych grup odbiorców.

Zakończenie

Jak wskazuje Andrzej Dąbrówka: „Wszelkie syntezy muszą dokonywać podwójnej selekcji: materiału tekstowego (obiektów) oraz opinii o tekstach (badań szczegółowych). Krótko mówiąc: po pierwsze, w syntezie nie da się uwzględnić wszystkich tekstów ani całej historii, a po drugie, nie da się uwzględnić całego

⁶⁹ M. Wójcik-Dudek, *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Katowice 2016, s. 48–54.

⁷⁰ Wójcik-Dudek sugeruje również pokrewieństwo wątków autotematycznych w trylogii o Kleksie oraz Leśmianowskich baśniach wschodnich. Vide ibidem, s. 47.

stanu badań”⁷¹. Wypada stwierdzić, że i nasz projekt ma charakter selektywny; jest to nieuniknione w przypadku tego typu przedsięwzięć. Jednocześnie staraliśmy się stworzyć swego rodzaju „opowieść” o narodowych dziejach beletrystyki dziecięcej i młodzieżowej nie tyle w kontrze do klasycznej periodyzacji czy w celu jej uzupełnienia, ile obok niej. „[...] historyk literatury nie rekonstruuje przeszłości, ale ją konstruuje”⁷², stwierdza bowiem Dąbrowka. Pisząc o kamieniach milowych w polskiej dwudziestowiecznej prozie dziecięcej i młodzieżowej, skonstruowaliśmy – pamiętając, że sama literatura dla młodych jest swoistym konstruktem⁷³ – pewien obraz ewolucji tego piśmiennictwa. Zasugerowane w tym artykule kamienie milowe w wybranym okresie rozwoju rodzimej beletrystyki dla dzieci i młodzieży są zatem propozycją interpretacji tych dzieł – próbą wskazania tego, co pozostanie w pamięci pokoleń, nie zniknie z czytelniczej świadomości, nie wygaśnie jako źródło różnorodnych odniesień.

Sądzymy, że zaproponowana koncepcja interpretacyjna może towarzyszyć tradycyjnym ujęciom procesu historycznoliterackiego. Całkowite odejście od modelu obserwacji diachronicznej wymagałoby przyjęcia kontrowersyjnej tezy Cieślikowskiego⁷⁴, zgodnie z którą literatura dla dzieci i młodzieży jest zjawiskiem odosobnionym, rozwija się według własnych praw, w izolacji od prądów literackich, artystycznych, filozoficznych i kulturowych danego miejsca i czasu. Dopiero połączenie obu tych perspektyw: ujęć diachronicznych, wskazujących obszary inspiracji i wpływów kultury wysokiej i popularnej na twórczość dziecięcą i młodzieżową, oraz perspektywy określonej jako kamienie milowe, eksponującej dzieła przełomowe, inicjujące i katalizujące nowe tendencje, pozwoli stworzyć i poddać analizie pełniejszy obraz mechanizmów rozwojowych piśmiennictwa zorientowanego na młodych odbiorców.

Wybrana bibliografia (zawiera pozycje bezpośrednio cytowane w artykule)

- Arnold, Matthew, *The Study of Poetry*, w: idem, *Essays in Criticism: First and Second Series*, New York 1964.
- Czabanowska-Wróbel, Anna, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czabanowska-Wróbel, Anna, *[Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci. Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5.
- Dąbrowka, Andrzej, *Refleksja nad sposobami pisania polskich historii literatury*, w: *Mediewistyka polska w XX wieku (wybrane problemy)*, red. S. Kwiatkowski, Wrocław 2008.

⁷¹ A. Dąbrowka, op. cit., s. 19.

⁷² Ibidem, s. 29.

⁷³ Vide M. Skowera, *Bezpieczna i pożyteczna kraina niedorostłości. Literatura dziecięca jako konstrukt*, „Jednak Książki” 2017, nr 7.

⁷⁴ Vide J. Cieślikowski, *Literatura osobna*, Warszawa 1985.

- Dunin, Janusz, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Wrocław 1991.
- Frycie, Stanisław, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. Tom I – proza*, Warszawa 1978.
- Galda, Lee, Liang, Lauren A., Cullinan, Bernice E., *Literature and the Child: Ninth Edition*, Boston 2016.
- Hunt, Peter, *The Classic and the Canon in Children's Literature*, w: *Modern Children's Literature: An Introduction: Second Edition*, red. C. Butler, K. Reynolds, Basingstoke 2014.
- Kuleczka, Pola, „Ludzie oto bajali i bajali...”, w: *Sto lat baśni polskiej*, red. G. Leszczyński, Warszawa 1996.
- Leszczyński, Grzegorz, *Kanon – pojęcie i sprzeczności*, w: G. Leszczyński, M. Zając, *Książka i młody czytelnik. Zbliżenia – oddalenia – dialogi*, Warszawa 2013.
- Leszczyński, Grzegorz, „Tyle smutków... A woda spojrzysta”. *Leśmian i Malczewski: spotkania*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Woda*, red. A. Czabanowska-Wróbel, K. Zabawa, Kraków 2017.
- Leśmian, Bolesław, *Przygody Sindbada Żeglarza*, Warszawa 1957.
- Liebel, Manfred, „Białe” dzieci – „czarne” dzieci. *Rozważania nad powieścią dla dzieci o małym królu Maciusiu Janusza Korczaka*, w: *Prawa dziecka w kontekście międzykulturowości. Janusz Korczak na nowo odczytany*, red. M. Liebel, U. Markowska-Manista, Warszawa 2017.
- Lundin, Anne, *Constructing the Canon of Children's Literature: Beyond Library Walls and Ivory Towers*, New York–London 2004.
- Ługowska, Jolanta, *Bajka w literaturze dziecięcej*, Warszawa 1988.
- Ługowska, Jolanta, *Baśń w twórczości Janusza Korczaka*, w: eadem, *Folklor – tradycje i inscenizacje. Szkice literacko-folklorystyczne*, Wrocław 1999.
- Nodelman, Perry, *Introduction: Matthew Arnold, a Teddy Bear, and a List of Touchstones*, w: *Touchstones: Reflections on the Best in Children's Literature: Volume One*, red. P. Nodelman, West Lafayette 1985.
- Paczoska, Ewa, *Marysia i osieroceni*, w: *Sto lat baśni polskiej*, red. G. Leszczyński, Warszawa 1996.
- Papuzińska, Joanna, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, wyd. 2 rozszerzone, Łódź 2008.
- Ricca, Bernard P., *Milestones, Touchstones and Just Plain Stones*, „Complicity: An International Journal of Complexity and Education” 2014, vol. 11, nr 1.
- Salem, Linda C., *Children's Literature Studies: Cases and Discussions*, Westport–London 2006.
- Slany, Katarzyna, *Pan Kleks jako twórca (anty)porządku zrytualizowanego*, „Maska” 2017, nr 34.
- Szymkowska-Ruszała, Jadwiga, *Koncepcje teoretyczne w badaniach nad literaturą dla dzieci i młodzieży po roku 1945*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie” 1990, z. 72.
- Waksmund, Ryszard, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000.

- Wichrowska, Elżbieta, *Avant-propos*, w: *Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*, red. E. Wichrowska, Warszawa 2012.
- Wójcik-Dudek, Małgorzata, *Szkoły szczęśliwe – architektura edukacji*, „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego” 2016, t. 25.
- Wójcik-Dudek, Małgorzata, *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Katowice 2016.
- Wróblewska, Violetta, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003.

WERONIKA KOSTECKA – adiunkt w Zakładzie Literatury Popularnej, Dziecięcej i Młodzieżowej Instytutu Literatury Polskiej UW. Kieruje Pracownią Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży UW. Redaktor naczelna czasopisma naukowego „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”. Autorka książek: *W kręgu baśni i fantastyki. Studia o literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (2017, współaut. M. Skowera), *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku* (2014) i *Tajemnica książki. Tropami współczesnej fantastyki dla dzieci i młodzieży* (2010). Stypendystka Internationale Jugendbibliothek w Monachium. Członkini International Research Society for Children’s Literature, International Association for the Fantastic in the Arts oraz Polskiej Sekcji International Board on Books for Young People.

GRZEGORZ LESZCZYŃSKI – profesor w Zakładzie Literatury Popularnej, Dziecięcej i Młodzieżowej Instytutu Literatury Polskiej UW, dyrektor Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców Polonicum. Członek Pracowni Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży UW oraz Polskiej Sekcji International Board on Books for Young People. Wydał m.in.: *Wielkie małe książki. Lektury dzieci. I nie tylko* (2015), *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności* (2012), *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji* (2010), *Magiczna biblioteka. Zbójcekie książki młodego wieku* (2007), *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy* (2006).

MACIEJ SKOWERA – starszy asystent w Zakładzie Literatury Popularnej, Dziecięcej i Młodzieżowej Instytutu Literatury Polskiej UW i adiunkt w Muzeum Książki Dziecięcej (dziale specjalnym i czytelni naukowej Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego). Zastępca redaktor naczelnej czasopisma naukowego „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”. Współautor książki *W kręgu baśni i fantastyki. Studia o literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (2017, wraz z W. Kostecką). Członek Pracowni Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży UW, International Research Society for Children’s Literature oraz Polskiej Sekcji International Board on Books for Young People. Stypendysta Internationale Jugendbibliothek w Monachium.

STULECIE TYRMANDA. CEZURA W BIOGRAFII PUBLICZNEJ PISARZA

The Centenary of Tyrmand. A Time Mark in Writer's Public Biography

ELŻBIETA DĄBROWICZ

Uniwersytet w Białymstoku, Polska

E-mail: e.dabrowicz@uwb.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0001-7284-2248>

Abstract

The springboard for this article is the resolution adopted by the lower house of the Polish parliament (Sejm) that established the year 2020 as Leopold Tyrmand's anniversary year which is a crucial time landmark in his posthumous legacy. Based on four biographical texts on Tyrmand's life, which are the subject matter of this article, one can easily notice Tyrmand's duality that manifests through his legend in the period of PRL (Polish People's Republic) and his American experience that confirmed his consistency in anticommunist attitude. In all four cases the key issue is the biographical time mark that sets apart the years spent in Poland and the period of Tyrmand's emigration. Wojciech Skalmowski draws attention to the fact that the author of *Zły* [*The Evil One*] had to start his new life over and over again. According to Mariusz Urbanek (*Zły Tyrmand*) [*The Evil Tyrmand*], leaving Poland breaks Tyrmand's biography into two separate stages and the authors of the book *Amerykański brzeg Leopolda Tyrmanda* [*The American Shore of Leopold Tyrmand*] claim that it was the emigration that clearly disclosed Tyrmand's dominant worldview incorporated in his literary works. On the other hand, Marcel Woźniak shifts the focus to identity matters which originated from the novelist's Jewish background. From this perspective Tyrmand's biography proves to be one of many examples of migration biographies coming into being between the old and the new world.

Keywords: Leopold Tyrmand, biography, biographical time mark, emigration, migration, Jewish identity

Streszczenie

Punktem wyjścia artykułu jest uchwała Sejmu o ustanowieniu roku 2020 rokiem Leopolda Tyrmanda, która stanowi ważny moment w jego losach pośmiertnych. Przedmiotem rozważań są cztery teksty biograficzne na jego temat. W pierwszym rzędzie dokumentują one zróżnicowanie

ujęć autora *Zlego*: przez pryzmat PRL-owskiej legendy i od strony doświadczeń amerykańskich, które potwierdziły jego konsekwentny antykomunizm. We wszystkich kluczową kwestię stanowi cezura biograficzna między latami spędzonymi w Polsce i okresem emigracyjnym. Wojciech Skalmowski podkreśla, że Tyrmand wielokrotnie musiał zaczynać wszystko od nowa. Według Mariusza Urbanka (*Zły Tyrmand*) wyjazd za granicę powoduje rozbitcie biografii pisarza na dwa osobne etapy. Zdaniem autorów książki *Amerykański brzeg Leopolda Tyrmanda*, dopiero emigracja stwarza możliwość pełnego ujawnienia dominanty światopoglądowej jego twórczości. Z kolei w książce Marcela Woźniaka akcent pada na problemy tożsamościowe, których źródłem było żydowskie pochodzenie pisarza. Z tego punktu widzenia biografia Tyrmanda okazuje się jednym z wielu przypadków biografii migracyjnych, spełniających się między starym i nowym światem.

Słowa kluczowe: Leopold Tyrmand, biografia, cezura biograficzna, emigracja, migracja, żydowska tożsamość

Cezura w biografii osoby publicznej, zwłaszcza twórczej, stanowi zagadnienie złożone. Nie może być inaczej, zważywszy na długą historię biografistyki i jej wielokształtność gatunkową, wynikającą z rozgałęzionych filiacji dziedzinowych¹. Biografia jako tekst narracyjny – niezależnie od tego czy pisany wedle standardów naukowych, czy z silniejszym akcentem na literackość – wymaga struktury organizującej zbiór faktów różnego rodzaju i o różnej podstawie źródłowej w znaczącą całość². Fakty podlegają więc selekcji, tworzą ciągi zdarzeniowe. Niektóre z nich uzyskują status przełomów biograficznych³ – zdarzeń/doświadczeń/procesów, które zmieniają bieg życia bohatera. O rodzaju tych cezur decyduje w znacznym stopniu koncepcja dzieła biograficznego, jego nachylenie – najogólniej rzecz ujmując – psychologiczne⁴ bądź socjologiczne, niekoniecznie przez autora wprost deklarowane. Biografia może być wszak opowieścią o rozwoju osobowości albo o karierze. Może też oczywiście łączyć obydwie perspektywy. Cezury odnoszą się zaś do wymiaru podmiotowego bohatera biografii bądź do jego usytuowania w świecie zewnętrznym, do sfery

¹ O „pograniczności” biografistyki pisała m.in. A. Całek, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Kraków 2012, s. 12–13.

² W tradycyjnej monografii typu „życie i twórczość” cezury „życiowe” rozchodziły się z „twórczymi”. Postulując włączenie biografii do procesu historycznoliterackiego, Janusz Sławiński stwierdzał, że pora uznać „czynności pisarskie” za najważniejsze elementy organizujące przebieg, wyznaczające periodyzację biografii osoby zajmującej się tworzeniem literatury. J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 13.

³ Kategoria ta ma znaczenie szerokie. Mieszczą się w niej inne, bardziej szczegółowe, m.in. tranzycja, kryzys rozwojowy, doświadczenie krystalizujące, transgresja. Vide *Staość i zmienność w biografii*, red. A. Gutowska, E. Dubas, Łódź 2019, s. 8.

⁴ O psychologii (łącznie z podejściem psychoanalitycznym) w biografistyce pisała obszernie A. Całek. Podjęła też próbę napisania psychobiografii A. Mickiewicza i J. Słowackiego. Vide przyp. 1.

prywatnej bądź publicznej. W identyfikacji momentów przełomowych oraz ich opisie pomagają instrumentarium z dziedziny socjologii, psychologii, pedagogiki, literaturoznawstwa. Biograf ma więc do dyspozycji m.in. koncepcję „punktu zwrotnego”⁵, „doświadczenia krystalizującego”⁶, „przełomu połowy życia”⁷, arystotelesowskiej perypetii⁸.

Zajmowanie się biografią pisarza, który na bieżąco lub z dystansu komentował swoje życie, wymaga uwzględnienia cezur przez niego samego wskazywanych w autonarracjach, a w wielu przypadkach również zmierzenia się z problemem autobiografizmu twórczości.

Kiedy celem biografu jest przedstawienie pisarza czy artysty jako osobistości znaczącej w perspektywie wspólnotowej, istotnym problemem staje się synchronizacja cezur biograficznych z historycznymi, przełomów w wymiarze jednostkowym z tymi w skali zbiorowej.

Niniejsze uwagi będą dotyczyły publikacji biograficznych z Leopoldem Tyrmandem w roli głównej, pisarzem o nieustabilizowanej pozycji w historii literatury polskiej, co się wiąże zarówno z rozbieżnością ocen jego twórczości, jak i trudnym do narracyjnego opanowania przebiegiem życia.

Jubileusz

Rok 2020 należy uznać za przełomowy w losach pośmiertnych autora *Złego*. Uchwałą Sejmu RP postanowiono uczcić okrągłą, setną rocznicę urodzin i pół-okrągłą, trzydziestą piątą śmierci pisarza, ogłaszając rok 2020 – jego rokiem⁹. Niezależnie od wymiernych następstw tej decyzji, Tyrmand na mocy symbolicznego aktu uznania zajmuje miejsce w narodowym panteonie, zostaje podniesiony do rangi klasyka w dziedzinie prozy, ale też autorytetu, osobistości publicznej, a zatem kogoś, kto zabierał głos w kwestiach historycznej wagi oraz kto się sprawdził w sytuacjach kryzysowych¹⁰.

⁵ Termin „punkt zwrotny” (*turning point*) wszedł do badań socjologicznych za sprawą A. Straussa, *Mirrors and Masks: The Search for Identity*, New Brunswick–London 2009, s. 95–101 (pierwodruk 1959). Według Straussa „turning points” – „critical incidents that occur to force a person to recognize that ‘I am not the same as I was, as I used to be’”. Ibidem, s. 95.

⁶ O doświadczeniu krystalizującym (wedle koncepcji Howarda Gardnera), oznaczającym moment, w którym jednostka twórcza rozpoznaje swoje predyspozycje, pisała A. Całek, op. cit., s. 197.

⁷ Problematyka przełomu/kryzysu połowy życia bierze początek w refleksji C. G. Junga.

⁸ Perypetia, czyli „odwrócenie biegu zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci”. H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. i oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 615.

⁹ Uchwałą przyjęto podczas obrad Sejmu z 25 na 26 kwietnia 2019 r., http://orka.sejm.gov.pl/proc8.nsf/uchwaly/2186_u.htm (d.d. 30.05.2020).

¹⁰ Zasluguje na kontynuację temat „jubileuszowy”, podjęty w książce zbiorowej *Upominki od narodu. Jubileusze, rocznice, obchody pisarzy*, red. T. Budrewicz, P. Bukowiec, R. Stachura-Lupa, Żarnowiec 2010.

Jubileusze tego rodzaju zazwyczaj potwierdzają jedynie opinię solidnie już ugruntowaną. Z Tyrmandem rzecz przedstawia się nieco inaczej. W jego przypadku uchwała nie tyle sankcjonuje to, co powszechnie wiadomo, ile nadaje pisarzowi rangę wyższą od przyznawanej wcześniej przez liczące się kręgi opiniotwórcze oraz czytelników. Jubileusz wprawdzie pozwala mu awansować, lecz nie bez zastrzeżeń. Przebijają one między innymi w artykule pióra Jana Rojewskiego na łamach „Polityki”. Pada pytanie: „Tylko czy podobałoby się to [oficjalne obchody] samemu pisarzowi?”¹¹. Autor publikacji pośrednio wyraża wątpliwość, czy jubileuszowy splendor tej miary rzeczywiście przystaje do zasług pisarza – do formatu osoby i dokonań twórczych. Leopold Tyrmand wciąż bowiem zażywa na ogół sławy pośledniego lotu, anegdotyczno-plotkarskiej. Trudno choćby znaleźć wypowiedź na jego temat obywatelką się bez motywu kolorowych skarpetek. Ileż razy potykamy się o nie rozrzucone w tekście, czytając *Złego Tyrmanda* Mariusza Urbanka! Skoro zaś nasz pisarz jest bez skarpetek o żywych kolorach nie do wyobrażenia, to czy przerabianie owych detali ubranio- wych na sztandar¹² w imię pożytków wspólnotowych nie mija się aby z sensem? Czy Tyrmand poważny i poważany nie wchodzi w konflikt z legendą Tyrmanda, która ma już swoje miejsce w kulturze? Czy nie za wysokie to progi dla pisarza spełniającego się w literaturze popularnej?¹³

Nie stawiam pytania, czy Tyrmand zasługuje na jubileusz i czy to jest optymalna dla niego forma publicznej aprobaty. Interesuje mnie raczej sama droga do panteonu, wymagająca poddania publicznemu oglądowi i ocenie nie tylko osiągnięć literackich, ale również innych okoliczności, decydujących o linii życia pisarza. Dlatego też skupiam uwagę na przedsięwziętych dotąd narracjach biograficznych, które w połączeniu z reedycjami dzieł przyczyniły się do ożywienia zainteresowania Tyrmandem po roku 1989. Kluczowe znaczenie dla kształtu tych narracji miała cezura związana z wyjazdem pisarza z kraju i decyzją o pozostaniu za granicą. W każdej z czterech publikacji, które omówię, wspomniane przełomy biograficzne zostały potraktowane inaczej.

¹¹ J. Rojewski, *Co przyniesie rok Tyrmanda*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1800098,1,co-przyniesie-rok-tyrmanda.read> (d.d. 30.05.2020). Autor sięga tu po osobliwie skonstruowany argument z autorytetu.

¹² Co do sztandaru ze skarpetek, to przypominają się wątpliwości, które wzbudziła niegdyś prowokacyjna spódnica w *Małazsce* G. Zapolskiej (J. L. Popławski, *Sztandar ze spódnicy*, „Prawda” 1885, nr 35). W uchwale sejmowej ku czci Tyrmanda skarpetki ukryto w oględnym sformułowaniu: „arbiter warszawskiej elegancji”, http://orka.sejm.gov.pl/proc8.nsf/uchwały/2186_u.htm (d.d. 30.05.2020).

¹³ Ożywienie zainteresowania twórczością Tyrmanda po 1989 r. zbiegło się z lansowaniem literatury popularnej jako pełnoprawnego obiektu badań. Vide R. K. Przybylski, *O tym jak Leopold Tyrmand wałęsał się w świecie kultury popularnej*, Poznań 1998.

Biografia w rozpadzie

Zgon osoby publicznej stanowi zwykle silny impuls dla aktywności życiowo-pisarskiej i pierwszych prób nadania jednostkowemu życiu, które właśnie dobiegło końca, formy opowieści ze wskazaniem jej punktów węzłowych. Leopold Tyrmand zmarł nagle, poza krajem pochodzenia, z dala od polskich środowisk emigracyjnych i w przełomowym (początek pierestrojki) roku 1985, co z miejsca ograniczało liczbę chętnych do śpieszenia ze wspomnieniami pośmiertnymi, nekrologami etc. Niezawodna okazała się „Kultura” paryska, mimo że współpracę Tyrmanda z redaktorem Giedroyciem zakończyło swego czasu zerwanie stosunków.

Wojciech Skalmowski (używający pseudonimu M. Broński), autor okolicznościowego artykułu na łamach emigracyjnego periodyku, próbując zawrzeć w jednym zdaniu całą biografię właśnie zmarłego pisarza, stwierdził: „jego życie rozpada się na cztery fazy: okres przedwojenny w Polsce, tułaczka wojenna w Niemczech i okolicach, 20-letnia wciąż nieco marginalna egzystencja w PRL, emigracja w Stanach Zjednoczonych”¹⁴. Rozpada się? W jakim sensie? Czy o „rozpadzie” biografii świadczy jej rozrzut geograficzny? Czy chodzi o niespójność poszczególnych wcieleń Tyrmanda? Czy może o brak podmiotowej kontroli nad życiem, całkowitą zależność od zewnętrznych determinant?

Znamienne, że ten sam M. Broński, pisząc o życiu George’a Orwella w 1973 r., inaczej określił biograficzną fazowość: „jego biografia dzieli się wyraźnie na trzy klasyczne etapy: nauki, działalności praktycznej i okres dojrzały, przedwcześnie ucięty przez śmierć”¹⁵. Orwell nie miał spokojnego życia, lecz mimo wszystko przebiegało ono w zgodzie z rytmem biologicznym i społecznym. Co więcej historia również zdawała się respektować ów „klasyczny” podział: „W czasie odpowiada to z grubsza epoce międzywojennej, drugiej wojnie światowej i okresowi po wojnie”¹⁶. Biografia Orwella „dzieli się” i zarazem sukcesywnie rozwija. Doświadczenia wcześniejsze przynoszą efekty w przyszłości. Nie brak w niej zmian – źródeł zarobkowania, adresów – ale wyraźnie rysuje się linia ciągła charakteru, światopoglądu, pracy literackiej. Orwell cały czas tworzy, a najdojrzalsze dzieła pisze pod koniec życia. Umiera przedwcześnie, lecz zdąży wydać swoje najważniejsze dokonanie pisarskie – *Rok 1984*, do którego zbiera przemyślenia, poczawszy od uczestnictwa w hiszpańskiej wojnie domowej. Najwyraźniej hołduje tu Broński koncepcji biografii jako drogi rozwoju.

W biografii Orwella widać akumulację doświadczeń. Uczestnictwo w ważnych wydarzeniach historycznych stanowi cezurę w jego biografii twórczej. Daje się

¹⁴ M. Broński [W. Skalmowski], *Leopold Tyrmand (1920–1985)*, „Kultura” (Paryż) 1985, nr 7, s. 170.

¹⁵ M. Broński [W. Skalmowski], *George Orwell*, „Kultura” (Paryż) 1973, nr 10, s. 4.

¹⁶ Ibidem.

zauważyć zestrojenie pisarza z dynamiką jego czasów, co pozwala mu osiągnąć dojrzałość autorską, współgrającą z dojrzałością w sensie metrykalnym. Tyrmand natomiast wiele razy musi zaczynać wszystko od nowa¹⁷. W tym sensie jego życie „rozpada się” na osobne okresy. Paradoksalnie, właśnie zerwania strukturyzują tu biografię. O jej „zygzakowatej” dynamice przesądza współwystępowanie kaprysów historii w Europie Wschodniej i cech osobowościowych pisarza, który odmawia zachowań adaptacyjnych. Jego „bezkompromisowość i prostolinijność”, przez niechętnych interpretowane jako „brak powagi”¹⁸, przyciąga zainteresowanie szerokiej publiczności, ale wywołuje wrogość „»dawców« zmonopolizowanych faworów”¹⁹. W konflikcie z decydentami należy upatrywać jednej z przyczyn wyjazdu Tyrmanda za granicę. Druga ma głębsze i trudniejsze do nazwania podłoże. Z silnie eksponowanej w jego pisarstwie, krajowym i emigracyjnym, formy osobowej „my” Broński wnioskuje o „wielkiej potrzebie przynależności do grupy, której historię i cele szanował”²⁰. Patrząc od strony tej niespełnionej potrzeby na całą biografię pisarza, autor omawianego artykułu dostrzega ponawiające się w życiu jego bohatera „fiasko przynależności”²¹. Biografia Tyrmanda „rozpada się” więc również dlatego, że nie odnajduje się on na dłużej w żadnym „my”.

Zastanawia w omawianym artykule przemilczenie żydowskich korzeni Tyrmanda czy też dyskretna jedynie do nich aluzja, kiedy mowa o niezaspokojonej „potrzebie przynależności”. Oględność Brońskiego można by tłumaczyć respektowaniem woli zmarłego, który nie włączył problemu żydowskiego pochodzenia do budowania swojej tożsamości publicznej, a w Polsce wręcz ostentacyjnie manifestował identyfikację z katolicyzmem²². Kwestia korzeni i wynikających stąd zawirowań zostanie podjęta dopiero w pracach biograficznych powstających na fali przywracania pisarza krajowym czytelnikom po 1989 r., ale też nie od razu jako zagadnienie pierwszorzędного znaczenia. Sprawą bardziej palącą okaże się relacja między Tyrmandem sprzed wyjazdu i po wyjeździe z Polski. Przy czym Mariusz Urbanek – autor wspomnianej już książki

¹⁷ „W Ameryce znalazł się Tyrmand już jako człowiek pod pięćdziesiątkę i znów musiał zaczynać wszystko na nowo, bo w kraju tym nie tylko europejski dorobek literacki, ale i europejskie doświadczenia historyczne niewiele się liczą”. M. Broński [W. Skalmowski], *Leopold Tyrmand*, s. 170.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 169.

²⁰ Ibidem, s. 172.

²¹ Ibidem.

²² Autor-bohater *Dziennika 1954* sprawy pochodzenia nie porusza, za to czytelnik napotyka oznaki jego katolicyzmu. Nie ma też wzmianki o Tyrmandzie w ważnym eseju Artura Sandauera *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku (rzecz, którą nie ja powinienem był napisać)* z 1982 r.

z pierwszego okresu pośmiertnej kariery pisarza – powieli w gruncie rzeczy koncepcję o „rozpadzie” jego biografii, jeśli trzymać się formuły Brońskiego. Tym samym zasugeruje negatywną ocenę przełomu biograficznego. „Rozpad” konotuje wszak życiowe fiasko.

Przywracany i odkrywany

Urbanek w swoim *Złym Tyrmandzie* (I wyd. 1992) nie tylko nie dążył do scalenia biografii bohatera książki, ale też rozpiął ją na wiele głosów. W autorskiej koncepcji nie chodziło o to, by z ich zgiełku wyłonił się na koniec spójny wizerunek Tyrmanda. „Prawda o człowieku – pisał sentencjonalnie – jest zwykle znacznie bardziej pogmatwana niż on sam chciałby ją przedstawić, i mniej jednoznaczna, niż obraz, jaki może przechować pamięć jednego człowieka”²³. Mocno akcentował cezurę emigracyjną:

Książka opowiada o Tyrmandzie na tle stalinowskiej i gomułkowskiej Polski. W 1965 roku wyjechał. O Tyrmandzie w Ameryce mówią tylko ci, którzy znali go, gdy żył jeszcze w PRL. Bo w Ameryce narodził się zupełnie inny Tyrmand. Konserwatysta, antyliberał, stateczny *pater familias*. Jego obraz stał się jeszcze mniej jednoznaczny²⁴.

Pomysł na *Złego Tyrmanda* wiąże się ściśle z autobiografizmem jako cechą pisarstwa autora *Dziennika 1954*. Zwłaszcza zaś ze specyfiką jego pisania o sobie – w trybie oznajmienia i pośrednio – polegającą na ścisłym związku autoprezentacji/autokreacji z ocenami ludzi z bliższego oraz dalszego otoczenia – warszawskiego i krakowskiego. Urbanka zainspirowały właśnie owe portrety środowiskowe z *Dziennika 1954* tudzież z artykułów dla „Kultury” paryskiej, w tym bezpardonowych *Porachunków osobistych*. Udzielając głosu osobom, które Tyrmand wcześniej opisał, nie musząc się liczyć z cenzurą PRL-owską ani towarzyskimi reperkusjami, autor książki stwarzał im okazję do swego rodzaju odwetu. Polegał ów rewanż nie tylko na tym, że dawni przyjaciele i znajomi mogli potraktować Tyrmanda kąśliwymi epitetami, lecz na tym przede wszystkim, że uzyskali wpływ na wizerunek pisarza oficjalnie powracającego do transformującej się Polski²⁵. Wracął, jak wiadomo, wśród innych mniej lub bardziej nieobecnych w PRL-u twórców. W 1991 r. ukazała się książka o Józefie Mackiewiczu, przez lata całkowicie wykluczonym z oficjalnego obiegu²⁶.

²³ M. Urbanek, *Zły Tyrmand*, Warszawa 2020, s. 16 (wydanie to jest powtórzeniem drugiego – z 2007 r., opatrzone nowym wstępem).

²⁴ Ibidem, s. 17.

²⁵ Nieoficjalnie Tyrmand był w kraju obecny choćby jako autor *Dziennika 1954*, wydanego w drugim obiegu w 1981 r. W roku 1989 *Dziennik* ukazał się w obiegu pierwszym z ingerencjami cenzury.

²⁶ J. Malewski [W. Bolecki], *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewiczu*, Kraków 1991.

W roku 1993 Czesław Miłosz zdecydował się na zakup mieszkania w Krakowie. Obaj wymienieni, by ograniczyć się do dwóch jaskrawo odmiennych przykładów, „wracali” jednak do kraju z emigracyjnym dorobkiem i doświadczeniem. Inaczej Tyrmand. Mimo wielu lat spędzonych za oceanem, bohater książki Urbanka stawał się znowu częścią „życia towarzyskiego i uczuciowego” PRL-owskiej elity, kimś, o kim się mówi przy kawiarnianym stoliku, luźno gawędząc, plotkując w gronie znajomych²⁷. Wracał zatem w postaci niezmienionej, jakby doświadczenia amerykańskie były dla krajowego czytelnika niewiele warte. Z omawianej tu książki wynikało, że „nasz” Tyrmand to Tyrmand zanurzony w swoim, głównie warszawskim środowisku artystyczno-literackim. W zaoceanicznym wariacie stał się już zgoła kimś innym. Stracił wyróżniające go atrybuty, łącznie z bikiniarskimi skarpetkami, i cały swój *charme*.

Dalej jeszcze posunął się w przywracaniu pisarza jego kawiarnianemu środowisku Krzysztof Teodor Toeplitz, jeden z opowiadających o „złym Tyrmandzie”. Komentując w 2007 r. drugie wydanie książki Urbanka, wzbogacone o dziesięcioro nowych rozmówców, w artykule *Nie taki zły* uznawał reedycję za przejaw narastania Tyrmandowej legendy. Nie postulował jednak, czego można by się spodziewać, zrównoważenia jej solidnym dziełem biograficznym²⁸. Wydaje się, że zdaniem Toeplitza książka w kalejdoskopowej, relacyjnej formule opowiadała o Tyrmandzie w sposób adekwatny do obiektu zainteresowania. Z kombinacji „sprzecznych i subiektywnych” wspomnień ludzi, którzy go znali, wyłaniała się bowiem „prawda” o kimś, kto nie zasługiwał na miano ani wybitnego pisarza, ani głębokiego intelektualisty, lecz mimo to (bądź: po prostu) osiągnął rozpoznawalność. Czemu ją zawdzięczał? Tyleż sobie, co środowisku. Postrzeganie autora *Złego* jako barwnej postaci na tle szarzyzny PRL-u Toeplitz uważał za uproszczenie, które książka Urbanka trafnie korygowała. Tyrmand stanowił bowiem część ówczesnej, nie mniej od niego barwnej, „elity prestżu” (w odróżnieniu od elity władzy)²⁹. Dzięki temu właśnie środowisku, które Tyrmanda inspirowało, które mu na wiele sposobów partnerowało, stał się sobą i przetrwał też lata swojej fizycznej nieobecności.

Toeplitz zachęcał do lektury książki Urbanka, ale zarazem czynił starania, by Tyrmand nie wydał się lepszy albo (po)ważniejszy, niż na to zasługiwał. Jego legenda biograficzna jest ciekawsza – stwierdzał recenzent – niż twórczość, a środowisko, w którym się Tyrmand obracał, nie mniej ciekawe

²⁷ Staraniom Tyrmanda o paszport towarzyszyły bezskuteczne zabiegi o wydanie powieści *Życie towarzyskie i uczuciowe*.

²⁸ O biografii Tyrmanda upominał się A. Werner, *Proszę o biografię Tyrmanda*, „Ex Libris” 1994, nr 48.

²⁹ K. T. Toeplitz, *Nie taki zły*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/221748,1,nie-takizly.read> (d.d. 30.05.2020).

aniżeli on sam³⁰. Zrównanie z warszawskimi kolegami po piórze i przy licznych stolikach dokonywało się za cenę bagatelizacji doświadczenia amerykańskiego. Autor artykułu z 2007 r. odtwarzał tym sposobem wizerunek Tyrmanda niepoważnego, który towarzyszył pisarzowi w kraju od czasu publikacji *Złego*. Sięgał też po autorytatywną opinię Stefana Kisielewskiego, bądź co bądź zaprzyjaźnionego z Tyrmandem, o „zabawnym chłopaku”, sformułowaną – dodajmy – już po śmierci autora *Cywilizacji komunizmu*.

Porównawszy pierwsze wydanie omawianej książki z drugim i trzecim, trzeba stwierdzić, że Tyrmand z czasem ewoluuje. Zatarciu ulega bowiem pierwotny pomysł Urbanka. W reedycji mniej jest widoczny dobór rozmówców wedle klucza oko za oko. Zmienia wymowę całości zwłaszcza głos Barbary Hoff, drugiej żony Tyrmanda, w wielu punktach polemiczny wobec „legendy” i stanowczo nie-„porachunkowy”. Hoff odmawia rozliczenia eksmeża z wyjazdu na Zachód:

Być może ludzie spodziewają się, że powinnam wieszać na nim psy, bo zrobił mi świństwo [...], ale on nie zrobił mi świństwa. Przez całe nasze życie nie zrobił mi świństwa. On w ogóle nie robił świństw. Postanowił wyjechać, a ja uważam, że to była bardzo mądra decyzja³¹.

W jej wypowiedzi pojawiają się też wątki, od których wieje PRL-owską grozą – inwigilacji, nękania, zastraszania, morderstw na tle politycznym; atmosferą niczym z popularnych książek Joanny Siedleckiej³². Tyle że bez oskarżeń wymierzonych w samo środowisko artystyczno-pisarskie.

Urbanek uzupełnił materiał z pierwszego wydania nie tylko dlatego, że udało mu się dotrzeć do nowych rozmówców. Dokonał zmian, ponieważ Tyrmand PRL-owski miał już wtedy silną konkurencję w postaci Tyrmanda amerykańskiego. W 1993 r. został wydany reportaż biograficzny Katarzyny Sernickiej i Macieja Gawęckiego *Amerykański brzeg Leopolda Tyrmanda*³³. W 1996 r. – nakręcono film dokumentalny pod tym samym tytułem, według ich scenariusza.

³⁰ Zainteresowanie Tyrmandem po 1989 r. miało zdaniem Toeplitza podłoże nostalgiczno-snobistyczne. Wraz z PRL-em uległa likwidacji owa „elita prestżu”, szczególnego rodzaju mieszanka ludzi kultury (też fizycznej), przedstawicieli zawodów inteligenckich, prywatnej inicjatywy, otoczona wianuszkami urodziwej młodzieży płci żeńskiej. W latach potransformacyjnych Tyrmand jako „nieposzlakowany” stwarzał okazję do oddawania się nostalgii za ową elitą bez posądzenia o naganną tęsknotę za „komuną”.

³¹ M. Urbanek, op. cit., s. 273.

³² W roku 2005 ukazała się poczytna książka Joanny Siedleckiej *Oblawa. Losy pisarzy represjonowanych*, poświęcona niegodziwym praktykom władz PRL-owskich wobec pisarzy. Przy okazji, lecz nie mimochodem, autorka obnażała fatalną kondycję moralną środowiska literackiego.

³³ Znaczenie rozbudowana wersja „amerykańskiego brzegu” ukazała się w 1998 r. pt. *Tyrmand i Ameryka* (wznowienie – 2011).

Jeśli Urbanek dowcipnie żonglował tytułem najbardziej znanej powieści pisarza, to dwoje wymienionych autorów nawiązywało do innej jego książki: *U brzegów jazzu* (1957), sugerując z góry, że Ameryka nie pojawiła się w Tyrmandowej biografii ślepym trafem³⁴. Jego podróż ku Ameryce, mamy rozumieć, zaczęła się na długo wcześniej niż z chwilą opuszczenia Polski. Zainteresowanie jazzem nie stanowiło jedynie formy kontestacji wobec ograniczeń wolności za żelazną kurtyną. Książka dwojga autorów świadczyła wymownie o tym, że po roku 1989 przychodził czas nie tylko na reaktywację Tyrmanda z lat stalinowsko-gomułkowskich, lecz i na odkrycie innego, którego w PRL-u całkowicie przemilczano.

Zestawienie dwu wydanych na początku lat dziewięćdziesiątych książek biograficznych pokazuje, że wspólnym problemem ich autorów, mimo różnicy ujęć, było pytanie o relację między dwoma wcieleniami pisarza: PRL-owskim i amerykańskim. Urbanek chciał pobudzić zainteresowanie tym pierwszym, Sernicka i Gawęcki odkrywali drugiego.

We wstępie do trzeciego wydania *Złego Tyrmanda* z 2020 r. autor dowodził, że jego obraz pisarza, wysnuty z opowieści naocznych świadków, znalazł się w defensywie. Ćwierćwiecze z okładem, które minęło od wydania pierwszego, przyniosło wprawdzie ożywienie legendy z lat PRL-u, ale obok rozwinął się wizerunek konkurencyjny:

mit TEGO, KTÓRY WIEDZIAŁ. Który wcześniej niż inni poznał smak owoców z drzewa dobra i zła. Który dostrzegł szatańską prawdę o komunizmie, gdy inni byli ślepi [...]. A potem już w Ameryce, nie dał się zwieść urokowi lewicującej nowojorskiej inteligencji dysponującej kluczami na salony i do najbardziej prestiżowych redakcji³⁵.

Tyrmanda, który w książce Urbanka puszcza w obieg plotkę o swoim pochodzeniu od szlachty kurlandzkiej, nie zdradza się z żydowskimi korzeniami ani z pisaniem propagandowych artykułów do „Komsomolskiej Prawdy”, który potrafi barwnie konwersować, nie stroniąc od konfabulacji, i uwodzić, zastępuje teraz pryncypialny, by nie powiedzieć, dogmatyczny, irytująco besserwiskerski, antykomunista.

Obraz Leopolda Tyrmanda to dziś przede wszystkim obraz Tyrmanda amerykańskiego, który coraz dłuższym cieniem zasłania wizerunek z lat pięćdziesiątych. Jest czarno-biały, jednowymiarowy, pozbawiony światłocieni. W Polsce Tyrmand powiedział „nie” komunistom, w Nowym Jorku to samo słowo rzucił w twarz liberalnej inteligencji. W swoich tekstach, jakby tego zrównania było mało, dodawał jeszcze nazistów, którym „też nie uległ”³⁶.

³⁴ Bardziej bezpośrednio tytuł książki o „amerykańskim” Tyrmandzie łączył się z fragmentem *Zapisków dyletanta*.

³⁵ M. Urbanek, op. cit., s. 7.

³⁶ Ibidem, s. 8.

W tym nowym wizerunku ulatnia się cały Tyrmandowy wdzięk konwersacyjny, zastąpiony twardym: „nie”. Niejednoznacznego bohatera środowiskowej legendy wypiera – na krawędzi parodii – superbohater o komiksowej sylwetce. „Ten amerykański Tyrmand jest jednak dla wielu w dzisiejszej Polsce wygodny”³⁷, stwierdza Urbanek, mając zapewne na myśli publicystów tzw. pravicowych. Trzeba by dodać, że w 2013 r. zaliczono Tyrmanda do redaktorów „Frondy Lux”, po uformowaniu nowego zespołu redakcyjnego, i zaangażowano do próby odwojowania tęczy na Placu Zbawiciela³⁸. Jako patron odnowionej i odmłodzonej „Frondy” nie tyle epatował sprzeciwem, ile od początku opowiadał się za wartościami tradycyjnymi³⁹. Ocean nie oddzielił więc liberała od konserwatysty. Polski (nie PRL-owski) Tyrmand w istocie rzeczy nie różnił się od amerykańskiego.

Przeciwstawiając bohatera swojej książki inwazji postaci mitycznej, skrojonej na potrzeby środowisk pravicowych, Urbanek odwołał się do autorytetu naocznych świadków: „Mają [...] przewagę nad tymi, którzy dziś wiedzą lepiej, co Leopold Tyrmand myślałby, mówił, kogo popierał i do jakiej należałby partii, że znali go naprawdę”⁴⁰. Jeśli w pierwszym wydaniu *Złego Tyrmanda* rozmówcy Urbanka „rachowali się” z autorem *Dziennika 1954*, nie przebierając niekiedy w grubych słowach, to w trzecim mieli za zadanie obronić go przed zakusami aspirantów do nowej elity. Nawet mówiąc źle, służyli dobrej sprawie – obronie przed fabrykacją idola prawej strony. Z wypowiedzi Urbanka wynikało, że biograficzna cezura wygenerowała skonfliktowaną wewnętrznie recepcję.

Problem z Tyrmandem, przed którym stawali biografowie, wiązał się – powtórzę – z interpretacją cezury wyjazdowej w życiu pisarza. Dla Urbanka wyjazd z kraju radykalnie oddzielał Tyrmanda krajowego od emigracyjnego. Stanowił punkt zwrotny w jego biografii. Dla biografów mniej podatnych na uroki legendy PRL-owskiej dopiero poznanie okresu amerykańskiego pozwalało właściwie zrozumieć także czas pobytu w komunistycznej Polsce, kiedy pisarz nie mógł się swobodnie wypowiadać skrępowany cenzurą i oporem środowiska. Podobieństwo formalne dwóch tych książek reportażowych – ich kanwą są rozmowy ze świadkami – nie determinuje koncepcji bohatera biografii⁴¹. Z książki Urbanka wynika, że „Tyrmand” jest wspólnym dziełem samego Tyrmanda

³⁷ Ibidem.

³⁸ Vide okładka 68 numeru „Frondy Lux” z 2013 r.

³⁹ J. Lubelski, *Arogancka elegancja, czyli „rozkosze konserwatyzmu”*, „Fronda Lux” 2013, nr 68, s. 197.

⁴⁰ M. Urbanek, op. cit., s. 14.

⁴¹ W książce o „amerykańskim” Tyrmandzie, zwłaszcza w wydaniach rozszerzonych, autorzy często oddają głos samemu bohaterowi. Książka *Tyrmand i Ameryka* zawiera wybór przekładów z jego pisarstwa w języku angielskim. Głos Tyrmanda jest silnie obecny również w książce A. Tuszyńskiej, *Tyrmandowie. Romans amerykański*, Kraków 2012. Autorka wykorzystała w niej korespondencję Leopolda i Mary Ellen.

i środowiska, do którego należał. Dlatego też „prawda” o nim zawiera się między autokreacyjnymi poczynaniami a opiniami na jego temat. Tyrmand z książek dotyczących okresu amerykańskiego skonstruowany został wokół imperatywu antykomunistycznego czy wolnościowego, który stanowi zdaniem autorów jego niezmienny biograficzny kościec. W pierwszym ujęciu emigracja zmienia Tyrmanda do niepoznania, bo zmienia się jego otoczenie społeczne. W drugim – lądując na amerykańskim brzegu – Tyrmand staje się bardziej sobą, niż to było możliwe w PRL-u. Z czasem nie zawaha się, by zrezygnować z nowojorskiego sukcesu (współpraca z „New Yorkerem”) w imię zachowania integralności swoich wyborów. Wedle koncepcji autorów książki o „amerykańskim” Tyrmandzie, cezura wyjazdowa dzieli jego życie na dwie części, nie powoduje wszelako rozpadu biografii.

Na dwóch tych koncepcjach nie kończy się repertuar ujęć stosowanych wobec Tyrmanda. Innego, wykraczającego poza kontrast czy napięcie między PRL-em i Ameryką, spróbuje Marcel Woźniak w biografii z 2016 r. Jej tytuł ujawnia intencję poszukiwania nici wiążących drastyczne odmiany losu: *Moja śmierć będzie jak moje życie*⁴². Łącząc w tytule „życie” i „śmierć”, autor ustawia się polemicznie wobec żyjącego w rozlicznych anegdotach warszawskiego Tyrmanda-legendy, ale też nie uprzywilejowuje amerykańskiego antykomunisty. Moment urodzin i chwila śmierci jako daty graniczne życia są też ważniejsze niż wszystkie inne cezury.

Całe życie

Woźniak do swego zadania podchodzi niczym biograf starej daty. Zaczyna tradycyjnie od drzewa genealogicznego, sięgającego korzeniami wieku XVIII. W odróżnieniu od ujęcia Urbanka, sytuującego Tyrmanda w gronie bliższych i dalszych znajomych, tu podstawową determinantą tożsamościową jest rodzina – rodzina żydowska⁴³. O pierwszym znanym z imienia i nazwiska przodka Leopolda czytamy: „Fejwel żyje w Warszawie, podobnie jak wielu potomków Żydów, którzy przez wieki to przybywali do tego miasta, to znów byli z niego wypędzani”⁴⁴. Przytoczone zdanie dyskretnie sygnalizuje, w jakiej ramie interpretacyjnej zostaną usytuowane koleje losu bohatera książki, zwłaszcza zaś decyzyja

⁴² Już po napisaniu tego artykułu odnotowuję publikację drugiej książki biograficznej Woźniaka – *Tyrmand. Pisarz o białych oczach*.

⁴³ W *Złym Tyrmandzie* kwestii pochodzenia się nie tabuizuje. Nie ma z nią problemu Urbanek, w odróżnieniu od bohatera książki, który konsekwentnie ukrywa, skąd się wywodzi. Kurlandzki rzekomo rodowód, od którego autor zaczyna porządkowanie zebranych opowieści, stanowi niezbywalną część legendy barwnej postaci z PRL-owskiego środowiska artystyczno-literackiego.

⁴⁴ M. Woźniak, *Biografia Leopolda Tyrmanda. Moja śmierć będzie taka, jak moje życie*, Kraków 2016, s. 20.

o wyjeździe z Polski. Z tego punktu widzenia opuszczenie polskiego „brzegu” nie oznacza wejścia na szlak wydeptywany od końca XVIII w. przez polskich uchodźców politycznych, niezgadających się na podporządkowanie obcej władzy⁴⁵. Warszawski okres Leopolda należy widzieć w kontekście ponawiających się cyklicznie osiedleń i ekspulsji ludności żydowskiej w Europie. Przy końcu książki autor odnajduje personalia Tyrmanda na ścianie pamięci postawionej na Ellis Island, wśród milionów nazwisk imigrantów przybyłych do Nowego Świata. Na żydowską determinantę losu nakłada się inny czynnik decydujący o biegu życia – siła przyciągania kontynentu amerykańskiego, która skłoniła autora *Złego*, by dołączył do wielomilionowej masy ludzkiej zmierzającej tu od przełomu XIX i XX w. z Europy Wschodniej. Na tym szerokim tle toczy się gra o ciągłość rodu Tyrmandów. Gra, którą Leopold Tyrmand, pra-, pra-... wnuk Fejwela, wygrywa w momencie, kiedy sam zostaje ojcem, co prawda na bardzo krótko. Umiera cztery lata później. Dla Woźniaka jednak kwestia rodu jest na tyle ważna, że biografia Tyrmanda nie kończy się jego śmiercią, lecz epilogiem poświęconym młodemu Tyrmandom: Matthew i Rebecce.

Woźniak patrzy na bieg życia bohatera swojej książki inaczej niż wszyscy wcześniej przywoływani autorzy. Nie pisze o kilkakrotnym zaczynaniu od nowa. W jego ujęciu Tyrmandowi po kolejnych odmianach losu zawsze coś zostaje w bagażu doświadczeń cenionych. Na przykład sygnet – pamiątka po obozie koncentracyjnym w Norwegii: „nie rozstawał się z tym sygnetem. Jeśli przyjrzeć się starym nagraniom i zdjęciom, dostrzeżemy go niemal wszędzie”⁴⁶. Sygnet jest przeciwwagą dla epizodycznych w istocie rzeczy, ale utrwalonych w legendzie, bikiniarskich skarpetek.

W książce Woźniaka wyjazd z Polski w marcu 1965 r. jest oczywiście ważną okolicznością życiową, ale ważniejszą *ex post* aniżeli w momencie przekraczania granicy. Autor w taki sposób prowadzi narrację, żeby przekonać czytelnika do wersji usłyszanej od byłej żony Tyrmanda, Barbary Hoff, że jej mąż udawał się w podróż na Zachód bez zamiaru emigracji. Bardziej spektakularnie rozgrywa biograf moment wyjazdu do Paryża na studia w roku 1938: „Przełomowy moment w życiu Tyrmanda już nadchodził”⁴⁷. Woźniak rozważa, czy wybór studiów zagranicznych nie został podyktowany nasileniem nastrojów antysemitycznych i obowiązywaniem *numerus clausus* na uczelniach w Polsce, ale skupia się przede wszystkim na pożytkach okresu paryskiego – zetknięciu z jazzem, stylem *zazou*, rozsmakowaniu w detalach architektonicznych, „inicjacji

⁴⁵ Michał Komar, recenzując książkę o amerykańskim Tyrmandzie, zamienił „brzeg” na „bruk”, popadając w kolejną myśl o emigracji przez romantyczne klisze – *Leopold Tyrmand na amerykańskim bruku*, „Życie Warszawy” 1993, nr 284, dod.

⁴⁶ M. Woźniak, op. cit., s. 161.

⁴⁷ Ibidem, s. 60.

w niezależność”⁴⁸. Okres paryski zestrzaja się harmonijnie z metrykalnym wkroczeniem w dorosłość. Z tego, co przyniósł, Tyrmand będzie czerpał przez całe życie. Doświadczenie to można by zaliczyć do kategorii „krystalizujących”⁴⁹.

Woźniak nie widzi biografii Tyrmanda w rozpadzie na kolejne fazy. Motywem przewodnim czyni problem tożsamościowy. Tyrmand musi stwarzać swoje nowe tożsamości wedle dramatycznych potrzeb chwili. Zataja żydowskie pochodzenie za okupacji i w PRL-u, ale w Ameryce już tego nie czyni. Na robotach w Niemczech podaje się za obywatela francuskiego, bo to zwiększa jego szansę na przetrwanie. Z tego samego powodu w Polsce jest Polakiem i katolikiem. Za oceanem staje się z kolei obywatelem amerykańskim. W książce Urbanka silnie zaznaczał się wątek autokreacji Tyrmanda. Można było wnioskować, że motywowanej osobowościowo – egocentryzmem, kompleksami, nadmiarem inteligencji. W każdym razie czytelnik książki ulegał przeświadczeniu, że ów wizerunek kreowany miał niewiele wspólnego z faktycznym biegiem życia, którego rekonstrukcja natrafiała na trudności nie do pokonania. Dotyczyło to na przykład epizodu wileńskiego, a w szczególności współpracy z „Prawdą Komsomolską”.

U Woźniaka nie chodzi o autokreację, lecz o zmiany tożsamości wymuszone koniecznością uczestnictwa w morderczej walce o przetrwanie. Przy czym, by wiarygodnie uchodzić za kogoś innego niż w poprzednim wcieleniu, Tyrmand musi użyć własnego wewnętrznego stanu posiadania – przejść metamorfozę. Jako Francuz na robotach w Niemczech wykorzystuje swoją znajomość języka i realiów nabytą podczas studiów w Paryżu. W Polsce nie udaje katolika, ale się nim staje – przez chrzest i ślub kościelny. W tej perspektywie ma znaczenie żydowskość Tyrmanda, która w niektórych okresach (nazistowska dominacja w Europie) potęguje zagrożenie, w innych (epizod nowojorski) stwarza – przez pewien czas – większe szanse na użycie własnego potencjału intelektualnego, kwalifikacji zawodowych etc. Jeśliby sięgnąć do terminologii z kręgu badań biograficznych w socjologii, to można by powiedzieć, że metamorfozy Tyrmanda pozwalają mu unikać trajektorii, czyli doświadczenia narastającego cierpienia, z czasem redukującego do zera możliwość decydowania o własnym losie⁵⁰.

⁴⁸ Ibidem, s. 71.

⁴⁹ O doświadczeniu tego rodzaju pisał K. J. Szmidt, *Epifania i doświadczenie krystalizujące w biografii twórczej – próba zarysowania pola badawczego*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2012, nr 4, s. 76–83.

⁵⁰ Sięgam tu po terminologię socjologów posługujących się metodą wywiadu narracyjnego. Analizy zbieranych narracji biograficznych wykazały, że narratorzy porządkują swoje opowieści o życiu wedle „struktur procesowych”, odpowiadających działaniom podejmowanym przez nich w toku poszczególnych faz. Przy czym rozróżniają takie, w których dominują działania intencjonalne, od tych z przewagą aktywności uwarunkowanej zewnętrznie. Według Fritza Schützego w opowieściach o życiu pojawiają się w różnych kombinacjach maksymalnie cztery „struktury procesowe”, a mianowicie: biograficzne plany działania, wzorce instytucjonalne przebiegu życia,

Bohaterowi *Złego Tyrmanda* chodziło o styl życia, w książce *Woźniaka* o walkę na życie i śmierć. W świetle książki Urbanka emigracja zmieniła go na niekorzyść, bo stracił swój barwny styl. *Woźniak*, przeciwnie, docenia jego stabilizację życiową na amerykańskiej prowincji, patrząc na nią w kontekście wielkiej migracji z Europy do Ameryki. Ten wyniesiony ponad los jednostkowy punkt widzenia staje się *Woźniakowi* dostępny, kiedy ogląda wielomilionową listę imigrantów na Ellis Island. Jego narrację cechuje zresztą zmienność dystansu względem opowiadanych wydarzeń. Widząc Tyrmanda na tle całej epoki, wieku XX, zarazem potrafi być blisko niego, śledzić jego myśli, wewnętrzne decyzje, a nawet wewnętrzne lzy⁵¹. Urbanek polega na świadkach, wyznając zasadę, że prawda o człowieku, dostępna od zewnątrz, rodzi się na przecięciu cudzych spojrzeń. *Woźniak* ufa, że zna swego bohatera intymnie. Poczucie szczególnej więzi z Tyrmandem daje biografowi wgląd do archiwum zdeponowanego na Uniwersytecie Stanforda, zgromadzonego przez samego pisarza z troską o wszelkie możliwe detale. Dzięki niemu *Woźniak* nawiązuje kontakt z Tyrmandem-kronikarzem własnego życia. Intencja biografisty spotyka się z intencją bohatera biografii. Obydwu zależy na znalezieniu w nim głębszej logiki. W omawianej książce owa logika wiąże się z biografią migracyjną – nie emigracyjną – motywowaną elementarnym dążeniem do poszukiwania lepszego życia. Bywa, że lepszy wariant oznacza większe szanse na przeżycie z dnia na dzień. Tylko tyle i aż tyle.

Czy książka autorstwa *Woźniaka* dostarcza argumentów na rzecz wprowadzenia Tyrmanda do dwudziestowiecznego panteonu, gromadzącego pisarzy, których biografie wyznaczają punkty orientacyjne w historii minionego stulecia? Czy jego życie, łącznie z aktywnością pisarską, okazuje się całością znaczącą w perspektywie zbiorowej – narodowej? By odpowiedzieć na to pytanie, warto prześledzić relacje między cezurami w biografii pisarza a cezurami historycznymi. Gdzie był i co robił (również pisarsko, jeśli miał ku temu warunki) w roku 1939, 1945 i potem w czasie kolejnych przełomowych „polskich miesięcy”⁵²? W omawianej książce są to daty zauważalne. Ale trzeba zaznaczyć, że tylko we wrześniu 1939 r. widać, jak fala wydarzeń porywa Tyrmanda, nie pozwalając mu realizować

trajektorie i przemiany. O trajektorii czytamy: „Społeczny i biograficzny proces trajektorii charakteryzuje się doświadczaniem coraz boleśniejszego i w coraz większym stopniu pozbawionego wyjścia cierpienia. Dotknięci trajektorią są w coraz mniejszym stopniu zdolni do aktywnego działania, są natomiast niejako pędzeni przez – odbierane jako przytłaczające – wydarzenia i przez ich ramowe warunki oraz zmuszeni do czysto reaktywnego sposobu zachowania”. F. Schütze, *Trajektorie cierpienia jako przedmiot badań socjologii interpretatywnej*, w: *Metoda biograficzna w socjologii. Antologia tekstów*, red. K. Kazimierska, Kraków 2012.

⁵¹ „I tylko w duchu Leopold Tyrmand zapłakał piąty raz”. M. *Woźniak*, op. cit., s. 432.

⁵² Nawiązując do tytułu książki J. Eislera, *Polskie miesiące, czyli kryzys(y) w PRL*, Warszawa 2008.

wcześniej zaczętego przedsięwzięcia. Wybuch wojny niweczy bowiem plan kontynuacji studiów architektonicznych w Paryżu. Miast na zachód Tyrmand wyrusza na wschód, podporządkowując się apelowi pułkownika Romana Umiastowskiego, by mężczyźni zdadni do walki kierowali się za Bug⁵³. Kolejne jego wybory dokonywane w czasach przełomów zdradzają już większy udział motywacji, tłumaczących się bardziej indywidualnymi uwarunkowaniami niż presją okoliczności zewnętrznych. W 1945 r. wiele przemawiało za tym, by do Polski nie wracać. Wrócił. W czasie odwilży i Października nie rzucił się do rozrachunków ze stalinizmem i socrealizmem, bo wcześniej nie przyłączył się do grona pisarzy-ideologów czy propagandystów. Już w 1954 r. pisał do szuflady niecenzuralny dziennik⁵⁴, odwilż wykorzystał zaś do wydania powieści odpowiadającej gustom czytelników. W 1968 r. nie wyjechał z Polski na fali nagonki antysemitkiej, bo wcześniej znalazł się za granicą, przerywając proces wychowawczy (od strony ofiary patrząc – trajektoryjny⁵⁵), któremu go poddawano po sukcesie *Złego*. Mimo że w 1968 r. przebywał daleko od wydarzeń za żelazną kurtyną, publicznie odniósł się do nich, rezygnując na łamach „New York Timesa” z polskiego obywatelstwa⁵⁶. W przełomowym dla Polski roku 1980 wspierał Solidarność, kontaktował się z polonią amerykańską. Co więcej udało mu się zaznaczyć swoją obecność w kręgu polskich spraw wydaniem książkowym *Dziennika 1954*, którym trafił do czytelników⁵⁷. Dodam od siebie, że tym samym zabrał głos w dyskusji o przełomach w Polsce pojałtańskiej i roli w nich środowisk inteligencko-artystycznych. *Dziennik 1954* czytany na tle karnawału Solidarności pozwalał widzieć w nim oznakę końca komunizmu⁵⁸, a nie kolejne zawirowanie, które doprowadzi jedynie do zmiany ekipy rządzącej⁵⁹. Z powyższego przeglądu według cezur wynika, że Tyrmand dostarczył materiału do biografii nieraz krzyżującej się z historią, a przy tym silnie zabarwionej podmiotowym sprawstwem.

⁵³ M. Woźniak, op. cit., s. 79.

⁵⁴ W rozważaniach nad *Dziennikiem 1954* wiele uwagi zajęła kwestia jego autentyczności bądź apokryficzności, m.in. K. Niciński, *Dwie wersje „Dziennika 1954” Leopolda Tyrmanda: wokół problemu tożsamości tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4, s. 71–94.

⁵⁵ Do takiej interpretacji skłania opis lat przedwyjazdowych w *Porachunkach osobistych*. Ponawiane odmowy druku oraz paszportu wtrącały Tyrmanda w stany depresyjne.

⁵⁶ M. Woźniak, op. cit., s. 370. Protestuje w ten sposób nie przeciw wybuchowi antysemityzmu w Polsce, czego można by się spodziewać, lecz przeciw interwencji wojska polskiego w Czechosłowacji.

⁵⁷ Ibidem, s. 414.

⁵⁸ Autor *Dziennika 1954*, zastanawiając się nad jego adresatami, wskazuje na tych, którzy przetrwają komunizm.

⁵⁹ Edward Gierek w swoich pamiętnikach przypuszczał, że strajki m.in. w Świdniku, poprzedzające te na Wybrzeżu, wybuchły z inspiracji tajnych służb nadzorowanych przez Stanisława Kanię, dążącego do przejścia funkcji I Sekretarza PZPR. A. L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011, s. 442.

Bibliografia

- Broński, Maciej [Skalmowski, Wojciech], *George Orwell*, „Kultura” (Paryż) 1973, nr 10.
- Broński, Maciej [Skalmowski, Wojciech], *Leopold Tyrmand (1920–1985)*, „Kultura” (Paryż) 1985, nr 7.
- Całek, Anita, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Kraków 2012.
- Eisler, Jerzy, *Polskie miesiące, czyli kryzys(y) w PRL*, Warszawa 2008.
- Komar, Michał, *Leopold Tyrmand na amerykańskim bruku*, „Życie Warszawy” 1993, nr 284, dod.
- Kott, Jan, *Przyczynek do biografii. Po zawale*, Kraków 1995.
- Kwiatkowska, Katarzyna, Gawęcki, Maciej, *Tyrmand i Ameryka*, Gdańsk 1998.
- Lausberg, Heinrich, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. i oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
- Lubelski, Jakub, *Arogancka elegancja, czyli „rozkosz konserwatyzmu”*, „Frona Lux” 2013, nr 68.
- Niciński, Konrad, *Dwie wersje „Dziennika 1954” Leopolda Tyrmanda: wokół problemu tożsamości tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4.
- Pasterska, Joanna, *Świat według Tyrmanda. Przewodnik po utworach fabularnych*, Rzeszów 2000.
- Popławski, Jan L., *Sztandar ze spódnicy*, „Prawda” 1885, nr 35.
- Przybylski, Ryszard K., *O tym jak Leopold Tyrmand wałęsał się w świecie kultury popularnej*, Poznań 1998.
- Rojewski, Jan, *Co przyniesie rok Tyrmanda*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1800098,1,co-przyniesie-rok-tyrmanda.read>.
- Sandauer, Artur, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku (rzecz, którą nie ja powinienem był napisać)*, Warszawa 1982.
- Schütze, Fritz, *Trajektorie cierpienia jako przedmiot badań socjologii interpretatywnej, w: Metoda biograficzna w socjologii. Antologia tekstów*, red. K. Kazimierska, Kraków 2012.
- Sernicka, Katarzyna, Gawęcki, Maciej, *Amerykański brzeg Leopolda Tyrmanda*, Warszawa 1993.
- Siedlecka, Joanna, *Oblawa, losy pisarzy represjonowanych*, Warszawa 2005.
- Sławiński, Janusz, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historyczno-literackiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975.
- Sowa, Andrzej Leon, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011.
- Statość i zmienność w biografii*, red. A. Gutowska, E. Dubas, Łódź 2019.
- Strauss, Anselm Leonard, *Mirrors and Masks: The Search for Identity*, New Brunswick–London 2009.
- Szmidt, Krzysztof J., *Epifania i doświadczenie krystalizujące w biografii twórczej – próba zarysowania pola badawczego*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2012, nr 4.
- Toeplitz, Krzysztof Teodor, *Nie taki zły*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/221748,1,nie-takizly.read>.

- Tuszyńska, Agata, *Tyrmandowie. Romans amerykański*, Kraków 2012.
- Upominki od narodu. Jubileusze, rocznice, obchody pisarzy*, red. T. Budrewicz, P. Bukowiec, R. Stachura-Lupa, Żarnowiec 2010.
- Urbanek, Mariusz, *Zły Tyrmand*, Warszawa 2020.
- Werner, Andrzej, *Proszę o biografię Tyrmanda*, „Ex Libris” 1994, nr 48.
- Woźniak, Marcel, *Biografia Leopolda Tyrmanda. Moja śmierć będzie taka, jak moje życie*, Kraków 2016.

ELŻBIETA DĄBROWICZ, pracuje na Uniwersytecie w Białymstoku, zajmuje się historią literatury XIX i XX w. w perspektywie życia publicznego, zróżnicowaniem regionalnym piśmiennictwa na ziemiach polskich, epistolografią i biografistyką; autorka książek: *Cyprian Norwid. Osoby i listy* (Lublin 1997), *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861* (Białystok 2009), *Cenzura na gruzach. Szkice o literackich świadectwach życia w PRL-u* (Białystok 2017), *Romantyzm ziemi przechodów. Próby terytorialnej historii literatury* (Białystok 2019).

III

Granica – podział – delimitacja

ROLA FIGURY RETORYCZNEJ
W BUDOWANIU MODELU PERIODYZACJI
I WYZNACZANIU CEZUR –
PRZYKŁAD ZASTOSOWANIA SYLLEPSIS
W POEZJI POLSKIEJ OD ŚREDNIOWIECZA DO OŚWIECENIA

The Role of a Rhetorical Figure in Formulating a Model of Periodization
and Establishing Time Marks. The Employment of Syllepsis in Polish Poetry
From the Middle Ages to the Enlightenment

ALEKSANDRA SIERMIŃSKA
Uniwersytet Warszawski, Polska
E-mail: a.iga.makowska@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2198-4339>

Abstract

Periodization and establishing time marks are generally associated with setting dates for the beginning and end of an era. Yet, it should be predominantly a rearrangement of a model of reality based on multidimensional analysis of the studied field. A diachronic approach to examine how the shift in priorities changes in consecutive eras is possible by means of reviewing the components of the text structure such as rhetorical figures. The author of this article delivers such a review employing syllepsis as an example of such a component. This particular rhetorical figure disappears from medieval texts, reappears in the Renaissance along with the works of classics' inspirations, then plays a crucial role in Baroque poetry, and finally vanishes almost entirely in the Age of Enlightenment.

Keywords: time marks, periodization, figures of speech, syllepsis, Middle Ages, Renaissance, Baroque, Enlightenment

Streszczenie

Wyznaczanie cezur i periodyzacja są kojarzone ze wskazywaniem granicznych dat epoki. Tymczasem powinno to być przede wszystkim rekonstruowanie modelu rzeczywistości opartego na wielowymiarowej analizie. Diachroniczne przesłedzenie zmian akcentów w następujących

po sobie epokach jest możliwe między innymi dzięki badaniu elementów konstrukcji tekstu, takich jak figury retoryczne. Dokonuję takiego przeglądu na przykładzie figury syllepsis, która po nieobecności w tekstach średniowiecznych, powraca w renesansie wraz z inspiracjami utworami klasyków, aby następnie odegrać istotną rolę w poezji baroku i ponownie niemalże zaniknąć w oświeceniu.

Słowa kluczowe: cezury, periodyzacja, figury retoryczne, syllepsis, średniowiecze, renesans, barok, oświecenie

Periodyzacja porządkuje chronologię wydarzeń, dotyczy więc czasu. Ze względu na zasięg wpływu uwzględnianych przez nią zjawisk pozostaje zarazem kategorią silnie zależną od przestrzeni. W celu zakreslenia granic rzeczywistości historycznoliterackiej jest zatem niezbędne zidentyfikowanie materiału określonego na obu płaszczyznach, na którym to dokonamy operacji wyznaczenia cech dystynktywnych epoki. Michael Titzmann, niemiecki teoretyk literatury, w pracy *Probleme des Epochenbegriffs in der Literaturgeschichtsschreibung*, definiuje epokę jako kontinuum czasu chronologicznego, w którym elementy pewnej klasy (np. określonego zbioru gatunkowego tekstów) w odniesieniu do pewnego zbioru kryteriów wykazują względną niezmienność. Badacz wskazuje zarazem na konieczność wyboru reprezentatywnego korpusu tekstów, który umożliwi prześledzenie interesujących nas zjawisk na podstawie dobrych kryteriów¹.

Hipotetycznie, badany przez historyka literatury materiał mógłby zostać wybrany losowo ze zbioru utworów danego okresu, jednakże ze względu na wymóg reprezentatywności Titzmann określa ten sposób jako metodologicznie ryzykowny. Lepiej skonstruować miarodajne kryteria, które pozwolą na bardziej precyzyjne uchwycenie istotnych kwestii związanych z daną epoką.

Kryterium ograniczającym zakres badanego materiału może być występujący w dziełach wątek tematyczny (motyw bohaterskiej śmierci, niespełnionej miłości, egzystencjalnego buntu itp.). W ten sposób możliwe jest śledzenie zamkniętego zbioru podobnie zbudowanych utworów literackich przez przeglądanie się sposobowi odwzorowania w nich podobnych myśli. Daje to pewien stopień porównywalności, pozwalający na identyfikowanie schematów rozwojowych i obserwowanie przełomowych momentów w ich chronologicznym przebiegu. Granicę epok wyznaczałyby zasadnicze przekształcenia dotyczące powtarzalnych ujęć tego samego wątku i pewna masa przełomowa w postaci nowych wzorców anonsujących już kolejną epokę.

¹ M. Titzmann, *Probleme des Epochenbegriffs in der Literaturgeschichtsschreibung*, Konstanz 1967, s. 99–108.

Praca nad periodyzacją i cezurami jest zatem pracą nad modelem, polegającą na zidentyfikowaniu reguł konceptualizacji tekstów przynależnych do następujących po sobie okresów historycznoliterackich. Do rozpoznawania tych reguł niezbędne są jasne kryteria pozwalające na wyłonienie korpusu dzieł zawierających określone elementy i zestawianie ich ze sobą.

Im łatwiejsze do zidentyfikowania elementy tekstu zostaną użyte jako kryteria doboru analizowanego materiału, tym trafniejsze będzie ich jakościowe porównywanie. Weryfikowalność występowania określonych przez kryteria zjawisk pozwala również na uwzględnienie ilościowych metod badania tekstu. Tylko wówczas, kiedy możemy precyzyjnie wyszczególnić, czy dane zjawisko występuje w utworach, czy nie, jesteśmy w stanie mówić o jego policzalności.

W związku z tym jako ciekawą, a dotychczas niewyzyskaną w pełni, podstawę periodyzacji Titzmann proponuje historykom literatury wykorzystanie figur retorycznych. Figura retoryczna może być opisana przez zestaw łatwych do zinterpretowania cech, pozwalających na dość dokładne stwierdzenie, czy mamy do czynienia z tą, a nie inną kategorią. Definiując figurę retoryczną, określamy niezależną od chronologii, stabilną strukturę pojęciową, którą można przykładać do utworów „wstecz”, co pozwala zarówno na gromadzenie danych ilościowych, jak i na jakościowe porównywanie funkcjonowania tej samej figury w zmieniającym się kontekście historycznym².

Badanie historii literatury przez pryzmat figur retorycznych wydaje się podejściem nowatorskim. Jak wskazuje Titzmann,

[...] wszystkie dotychczasowe historie literatury to raczej narracyjne [...] lub deskryptywne [...] historie zdarzeń; nie istnieje dotychczas taka historia struktur literatury, jaką posiada historiografia w ścisłym znaczeniu. Chodziłoby w niej nie tyle o substytucję, lecz o komplementarność; sama historia zdarzeń jako typ jest niezbędna, aczkolwiek nie odnosi się do każdego jej produktu³.

Podążając za proponowaną przez Titzmanna metodologią badania epok historycznoliterackich, w celu wyłonienia cezur należy zdecydować się na jakąś figurę retoryczną, której ilościowe i jakościowe aspekty będziemy rozpatrywać, a następnie udzielić odpowiedzi na pytanie, jak zmienia się jej frekwencja w analizowanych tekstach oraz sposób, w jaki jest w nich stosowana. Na przełomy epok będzie wskazywać zmiana ilościowa lub jakościowa figury w różnych punktach chronologicznych.

² Ibidem, s. 113.

³ M. Titzmann, *Problemy pojęcia epoki w historii literatury*, tłum. K. Jachimczak, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 3, s. 294.

Syllepsis jako narzędzie periodyzacji

Ze względu na ograniczającą materiał badawczy rzadkość występowania, ale również na specyficzny charakter pozwalający zarówno na budowanie dramatycznego napięcia, jak i efektu humorystycznego, do eksperymentalnego wdrożenia opisanej metody wybieram syllepsis. Korpus badanych tekstów będzie określony przez występowanie tej figury w polskiej poezji średniowiecza, renesansu, baroku i oświecenia, a zatem epok, których cezury, mimo pewnych kontrowersji, mają w historii literatury utrwalone wyznaczniki. Celem prześledzenia ilościowych i jakościowych różnic w stosowaniu syllepsis będzie sprawdzenie, w jaki sposób dotychczasowe ramy czasowe tych epok pokrywają się z tymi, na które wskazywałyby obserwacja badanej figury.

Heinrich Lausberg w *Retoryce literackiej* klasyfikuje syllepsis (inaczej: zeugmę złożoną semantycznie) jako jedną z figur tworzonych przez detrakcję, czyli „pominięcie elementów zdaniowych, które normalnie byłyby konieczne”⁴. Jako że syllepsis jest podtypem zeugmy, należy też przywołać definicję tej ostatniej. Jak pisze Lausberg, zeugma to:

Parentetyczna detractio polegająca na opuszczeniu partytywnego (cząstkowego) elementu w wielorakiej koordynacji składników w taki sposób, iż pozostający paralelny element partytywny w obrębie owej koordynacji adaptuje również funkcję pominiętego elementu tak iż pozostającemu składnikowi partytywnemu zostaje nadana nadrzędna funkcja parentetyczna⁵.

W uproszczeniu można przyjąć, że zeugma to figura retoryczna tworzona przez oderwanie jednej bądź kilku części wypowiedzenia, w wyniku czego pozostałe paralelne człony składniowe zostają podporządkowane jednemu członowi nadrzędnemu (najczęściej frazie czasownikowej), tworząc wyrażenie o charakterze eliptycznym.

Syllepsis jest figurą retoryczną powstającą w sposób analogiczny do zeugmy. Podobnie jak zeugma prosta, opiera się zatem na nadrzędności jednego członu względem kilku elementów podrzędnych, połączonych ze sobą syntaktycznie, tyle że tym razem jeden z tych elementów nie przystaje semantycznie ani do członu nadrzędnego, ani do elementów, z którymi pozostaje w relacji współrzędności. W rezultacie element ten łączy się z frazą nadrzędną w sposób tworzący wyrażenie nacechowane metaforycznie. Niezależnie więc od syntaktycznego dopasowania członu nadrzędnego i wszystkich elementów podrzędnych powstaje efekt semantycznego napięcia.

⁴ H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 386.

⁵ Ibidem, s. 388.

Napięcie to, wytworzone przez sprzężenie elementu dosłownego i metaforycznego, stanowi o unikatowym charakterze tej figury. Zaskakuje ona odbiorcę niecodziennym zestawieniem wyrażeń z różnych poziomów znaczeniowych, dzięki czemu wyraźnie zaznacza się w utworze, niezależnie od tego, czy jej użycie niesie ze sobą efekt humorystyczny, patetyczny czy pośredni między jednym wariantem a drugim. Pozwala to na jasne rozstrzygnięcie jej obecności w danym tekście, ułatwiające badania ilościowe, jednocześnie otwierając interesujące perspektywy porównawcze w badaniach jakościowych.

Syllepsis jest figurą wyraziście oddziałującą na tekst przez zestawienie dwóch warstw znaczeniowych, dosłownej i metaforycznej, ale stosowaną rzadko. Dla współtwórcy *Wielkiej encyklopedii*, filozofa i gramatyka Césara Chesneau Dumarsais'go, syllepsis była metaforą klasyfikowaną jako potencjalnie prowadząca do językowej niezręczności⁶. Figurę tę, być może zamiennie z zeugmą, określa się niekiedy jako „formę pokrętnego żartu”⁷. Można się zatem spodziewać, zależnie od badanej epoki, zróżnicowanego użycia tejże figury albo unikania jej w wybranych gatunkach literackich. Analiza poszczególnych przykładów może prowadzić do refleksji dotyczącej zarówno samej syllepsis, jak i gatunków, w których występowała.

Średniowiecze

Datowanie piśmiennictwa w historii literatury polskiej rozpoczyna się wraz ze spisaniem pierwszego dokumentu po łacinie, *Dagome iudex*. Niedługo potem, w wieku XI, pojawia się hagiografia i poezja⁸. Równoległe do piśmiennictwa łacińskiego rozwijać musiał się przekaz ustny w rodzimym języku, ale dopiero na wiek XV jest datowany pierwszy utwór w całości spisany po polsku⁹.

Próba skonstruowania korpusu średniowiecznych utworów na podstawie kryterium występowania w nich syllepsis prowadzi do znamienych wniosków. Figury tej nie odnajdziemy w polskojęzycznych tekstach schyłku epoki: antologiach utworów wierszowanych¹⁰ i zbiorach poezji sakralnej i świeckiej¹¹. Nie należy jednak pochopnie zakładać, że unikanie syllepsis przez ówczesnych autorów mogło wynikać z niskiego poziomu wykształcenia lub ignorancji. Definicja figury

⁶ G. Tissol, *Appendix B: Syllepsis and Zeugma*, w: *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's "Metamorphoses"*, Princeton 1997, s. 219–220.

⁷ K. Wales, *A Dictionary of Stylistics*, Abingdon 2014, s. 385.

⁸ T. Michałowska, *Literatura polskiego średniowiecza*, Warszawa 2011, s. 53–56.

⁹ *Bogurodzica* spisana w roku 1407. *Średniowieczna pieśń religijna polska*, red. M. Korolko, Wrocław 1980, s. 3–4.

¹⁰ *Toć jest dziwne a nowe. Antologia literatury polskiego średniowiecza*, red. A. Jelicz, Warszawa 1987.

¹¹ *Średniowieczna poezja polska świecka*, red. S. Vrtel-Wierczyński, Kraków 1923.

była obecna już w gramatykach starożytnych (*De figuris* z III w. n.e.¹² przypisywane Herodianowi, *Artis gramaticae libri III* Diomedesa Gramatyka z IV w.¹³, *Ars grammatica* Eligiusza Donata z IV w.¹⁴, *De figuris sententiarum et elocutionis* Pseudo-Rufina z IV w.¹⁵), jak i średniowiecznych (*Commentum artis Donati* [V/VI w.] Pompejusza Gramatyka). Syllepsis zdaje się również nie występować w poezji tej epoki poza polskim kręgiem kulturowym¹⁶, także w poezji łacińskiej¹⁷, chociaż potwierdzenie tej hipotezy wymagałoby szerzej zakrojonych badań komparatystycznych.

Szczupły korpus zachowanych polskich utworów poetyckich średniowiecza pozwala jedynie na postawienie hipotezy obciążonej ryzykiem błędu. Brak syllepsis w poezji polskiego średniowiecza nie musi być jednak przypadkowy. Zgodnie z myślą św. Augustyna wszelka sztuka powinna być podporządkowana umacnianiu wizji świata, w której odzwierciedleniem władzy boskiej jest władza królewska, a system wasalny stanowi kolejne odbicie tego samego ładu w sferze profanum. W takim porządku świata, który zakłada niezachwiane powielanie wartości i reguł ustanowionych na najwyższym poziomie hierarchicznej drabiny między Bogiem a królem, nie ma miejsca na językową nierozstrzygalność. Każdy podmiot ma przypisane sobie orzeczenie, pozycjonując się także względem przynależnego mu miejsca, przeznaczenia oraz funkcji, wyrażanych pozostałymi częściami mowy. Figurą najlepiej ten ład konsolidującą wydaje się zatem alegoria, a nie syllepsis. Jak zauważa w jednym ze swoich esejów Paul Zumthor:

Czasem znaczenie przenośne przeważa nad dosłownym, czasem znów, szczególnie u wielkich poetów końca średniowiecza, dosłowność przydaje przenośni aspekt tak konkretny i tak dużą siłę wiarygodności, że zanika wszelka idea abstrakcyjna, a alegoria nabiera wartości oryginalnego odkrycia poetyckiego¹⁸.

¹² Pseudo-Herodian, *De figuris*, w: *Überlieferungsgeschichte und kritische Ausgabe*, red. K. Hajdu, D. Hansen, Berlin 2013, s. 17.

¹³ M. Cytowska, *Od Aleksandra do Alwara. Gramatyki łacińskie w Polsce w XVI w.*, Wrocław 1968, s. 71.

¹⁴ *Rhetorica Movet. Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honour of Heinrich F. Plett*, red. P. Oesterreich, T. Sloane, Lejda 1999, s. 79.

¹⁵ Flavius Iosephus, Erasmus Roterodamus, Tyrannius Rufinus, Sigmund Gelen, Jost Amman, *Opera Iosephi viri inter Iudaeos doctissimi ac disertissimi*, Frankfurt 1580, s. 854.

¹⁶ *Die Ritteridee in der deutschen Literatur des Mittelalters: Eine kommentierte Anthologie*, red. J. Arentzen, U. Ruberg, Darmstadt 1987; B. Ford, *Age of Chaucer: With an Anthology of Medieval Poems*, Worthing 1961.

¹⁷ Przykładu syllepsis nie odnajdziemy we wczesnośredniowiecznych hymnach łacińskich ani trzynastowiecznym zbiorze świeckich *Carmina Burana*. *Early latin hymns*, red. A. S. Walpole, Cambridge 1922; *Carmina Burana – die Lieder der Benediktbeurer Handschrift – zweisprachige Ausgabe*, red. B. Bischoff, Monachium 1985.

¹⁸ P. Zumthor, *Retoryka średniowieczna*, tłum. J. Arnold, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 1, s. 233.

Syllepsis jest figurą rewidującą znaczenia, pozwalającą na nierozstrzygalność między sensem metaforycznym i dosłownym, a średniowieczny system wartościowania tego typu dowolności nie dopuszczał. Nie wykluczając osobistego aspektu przeżywania sztuki, zawęził jednak stosowane środki w dbałości o to, by sens utworu był ujawniany zgodnie ze światopoglądem autora, a nie przypisywany tekstowi z zewnątrz.

Unikanie syllepsis prawdopodobnie nie wynikało zatem z niewiedzy autorów średniowiecznych, lecz ze świadomego doboru środków odzwierciedlających ówczesny porządek rzeczywistości, podobnie jak to czyniła odwrócona perspektywa malarstwa ikonicznego¹⁹. Na pierwszy rzut oka porządek obrazu na ikonie może sugerować odbiorcy brak kompetencji autora w zakresie oddawania perspektywy. Tymczasem celem zastosowania perspektywy odwróconej jest postawienie odbiorcy w centrum rzeczywistości oraz przedłożenie alegorycznego znaczenia przypisanego postaciom i gestom nad realizm przedstawienia. Wyraźne kontury średniowiecznych ikon przypominają, że w świecie o jasno wyznaczonym porządku prawda nie może być przedstawiana przez światłocienie. Dlatego właśnie w sztuce średniowiecza nie było miejsca na rozmyte kontury i sylleptyczne napięcie między znaczeniami.

Renesans

Za początek renesansu w literaturze polskiej przyjmuje się przełom XV i XVI w., postrzegany między innymi jako okres zwrotny w kulturze i literaturze polskiej²⁰. Przypada zatem niemal na czas końca tej epoki we Włoszech (rok 1527, data Sacco di Roma²¹). Janusz Pelc za „pierwszą i drugą fazę dominacji renesansu” uznaje lata 1510 do 1543 i 1543 do 1565, czyli czas działalności poetów nowołacińskich oraz pierwszych poetów polskich. Lata 1565–1590 określa jako odrodzeniowe „apogeum”. Jest to okres rozwoju twórczości polskojęzycznej i rozkwitu twórczości Kochanowskiego²². Jednak w tym samym czasie tworzy Mikołaj Sęp Szarzyński, którego twórczość zaliczana jest już do epoki baroku²³.

Humanistyczny zwrot w stronę wcześniej pomijanych aspektów poezji greckiej i rzymskiej pozwolił na ponowne odnalezienie niegdyś bardziej popularnych środków wyrazu, takich jak zeugma złożona semantycznie. Ze względu jednak

¹⁹ B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki, Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, w: idem, *Poetyka kompozycji*, tłum. P. Fast, Katowice 1997, s. 192–223.

²⁰ K. Budzyk, J. Dürr-Durski, *Stan badań i potrzeby nauki o literaturze okresu kontreformacji*, Warszawa 1951, s. 126–134.

²¹ J. Burckhardt, *Kultura odrodzenia we Włoszech*, Warszawa 1961, s. 28–30.

²² J. Pelc, *Literatura renesansu w Polsce*, Warszawa 1994, s. 184–222.

²³ M. Markiewicz, *Historia Polski, 1492–1795*, Kraków 2002, s. 264.

na renesansowe dążenie do harmonii, tak charakterystyczna figura jak syllepsis, przerywająca tok wypowiedzi w sposób mający wywrzeć silne wrażenie na odbiorcy, wciąż była używana dość rzadko, z dużą dozą ostrożności.

Dokonując przeglądu wierszy autorów z pogranicza średniowiecza i renesansu, możemy dojść do wniosku, że syllepsis raczej w ich twórczości nie występowała, ewentualnie bardzo rzadko. U Biernata z Lublina nie ma jej wcale (1465–1529)²⁴. Zeugma złożona syntaktycznie pojawia się u Mikołaja Reja (1505–1569) – „Juzechmy spłacili długi, / Mamy tam pana i sługi”²⁵; „Wszystko na stronę odłożyć, / Strach, miłość i powinności”²⁶). W liczącej ponad dwa tysiące wersów *Krótkiej rozprawie między trzema osobami, Panem, Wójtem a Plebanem* można dopatrzeć się – jednego tylko – przykładu, w którym zachodzi sprzężenie między wyrażeniem dosłownym (tracić pieniądze) i metaforycznym (tracić zdrowie):

Každy to sowito płaci,
Zdrowie i pieniądze traci.

Metafora „utrąty zdrowia” jest w języku dobrze zakorzeniona, co niweluje wrażenie dysonansu, nie burząc harmonii tekstu. Cytowany dwuwiersz zachowuje jednocześnie humorystyczne nacechowanie, jakie może wprowadzać syllepsis.

Na częstotliwość pojawiania się w utworach renesansowych figur, których celowo unikali autorzy średniowieczni, pewien wpływ mógł mieć rozwój poezji polsko-łacińskiej, inspirowanej się dorobkiem autorów starożytnych²⁷. Trzeba jednak powiedzieć, że zmiana tematyki poezji, a nawet rozwój twórczości pisanej w języku polskim nie znajdowały natychmiastowego przełożenia na reformy zasad kompozycyjnych. Renesansowe podręczniki retoryczne wykazywały wprawdzie tendencję do wyodrębniania syllepsis (jako zjawiska będącego rodzajem zeugmy²⁸), lecz precyzyjne kompozycje renesansu oparte na wierze w harmonię wszechświata skłaniały jednocześnie do wystrzegania się środków wywołujących u odbiorcy zaskoczenie i zaburzających równowagę tekstu przez semantyczną nierozstrzygalność²⁹. Nie dziwi zatem, że nieco wyższa frekwencja zeugmy i syllepsis pojawiła się dopiero w twórczości poetów okresu późniejszego,

²⁴ Biernat z Lublina, *Bajki*, red. K. Sokulska, Wrocław 1998; idem, *Ezop*, red. J. Gruchała, Kraków 1997.

²⁵ *Antologia bajki polskiej. Mikołaj Rej*, red. J. Ejsmond, Warszawa 1915, s. 89.

²⁶ *Ibidem*, s. 119.

²⁷ Przykłady sporadycznie pojawiającej się syllepsis możemy odnaleźć u Filipa Kallimacha (1437–1496), Jana Dantyszka (1485–1548) i Andrzeja Krzyckiego (1482–1537). *Antologia poezji polsko-łacińskiej 1470–1543*, red. A. Jelicz, Szczecin 1956.

²⁸ P. Mack, *Elizabethan Rhetoric: Theory and Practice*, Cambridge 2009, s. 82–100.

²⁹ Koncepcja poetyki wyrażona m.in. we wpływowym *Poetics libri VII* Ceasara Scaligera. C. Segre, *Poetyka*, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 1, s. 260–274.

jak na przykład w sielankach Szymona Szymonowica (1558–1629 – „Za tym spokojne życie i wszystko się wiedzie”³⁰, „Którzy piszczałkę i rym uczony miłują”³¹).

Nieco wcześniej niezwykłą dojrzałość w zastosowaniu syllepsis uzyskał Jan Kochanowski (1530–1584). Występowała nie tylko w utworach o charakterze lekkim i humorystycznym („Bo dobre mienie, / Perły, kamienie, / Także wiek młody / I dar urody, / Mieśca wysokie, / Władze szerokie / Dobre są”³²; „Tak między nieprzyjacioły / Upad niesie i dar goły”³³), lecz także w *Trenach*. W tych ostatnich syllepsis sprzyjała wyjaskrawieniu głębokiej dysharmonii, by następnie, w *Trenie VII* i *Trenie XVI*, wyrazić rozpacz niepozwalającą na postrzeganie świata jako zgodnej całości, w której naturalnym dopełnieniem ziemskiego życia jest śmierć. Do najsilniej zarysowanych przykładów należą tu zakończenie pierwszej strofy *Trenu XVI* („Lutnią i wdzięczny rym porzucić muszę. / Ledwie nie duszę”³⁴) oraz pełne gorczy wykrzyknienie zamykające *Tren VII* („Niestetyż, i posag, i ona / W jednej skrzynce zamkniona!”³⁵). W pierwszym przykładzie, w którym dosłowne porzucenie „lutni” towarzyszy metaforycznemu porzuceniu „rymu”, oba te komponenty, balansując na granicy dosłowności (porzucić lutnię dosłownie, czyli odstawić przedmiot i go nie używać) i metaforyczności (porzucić rym, czyli zaniechać dalszej twórczości), zostają dodatkowo zestawione z „porzuceniem duszy”, a więc – z silnie kontrastującym, spiętrzającym się w intensywności wyrazu, określeniem beznadziejności dalszego egzystowania. Kochanowski przechodzi gwałtownie od rezygnacji z tworzenia do utraty zaufania w stabilność własnego bytu. Syllepsis nie wywołuje w tym wypadku efektu zaskoczenia, ale pomaga w odzwierciedleniu skrajnej apatii i braku sił odczuwanego przez zrozpaczonego podmiot liryczny.

Zabiegiem wywołującym zaskoczenie odbiorcy jest zestawienie „[...] posag i ona / W jednej skrzynce zamkniona”. Napięcie zbudowane jest na groteskowej przepaści między obrazem rzeczy zmarłej dosłownie schowanych w skrzyni i ułożonych w trumnie zwłok. Nagłe przejście między jednym a drugim prowadzi na myśl naturalne poczucie niepokoju, jakie wywołuje u człowieka widok zmarłego ciała, przez śmierć nagle zamienionego w przedmiot, statycznego i pozbawionego życia. Tak jakby doczesne szczątki same zawierały w sobie sylleptyczną podwójność – będąc jednocześnie obiektem nieożywionym i pozostałością po osobie, którą jednocześnie są i do której już nie należą.

³⁰ S. Szymonowic, *Żeńcy*, w: idem, *Sielanki*, red. J. Łoś, Kraków 1921, s. 110.

³¹ Ibidem, s. 118.

³² J. Kochanowski, *Na zdrowie*, w: idem, *Dziela polskie*, t. 1, red. J. Lorentowicz, Warszawa 1919, s. 349.

³³ Idem, *O Hektorze*, w: ibidem, s. 295.

³⁴ Idem, *Tren XVI*, w: ibidem, s. 65.

³⁵ Idem, *Tren VII*, w: ibidem, s. 45.

Głównym wyjątkiem od renesansowej zasady harmonii pozostają teksty o charakterze humorystycznym. Dobrze zdaje się to wyjaśniać renesansowy słownik retoryki Henry'ego Peachama, *Ogród elokwencji*, aforystycznie puentując definicję syllepsis: „Ta figura [...] wzbudza po wielokroć najprzyjemniejszy rodzaj jowialnej wesołości”³⁶. Jako exemplum przypominają się tu słowa z fraszki Dantyszka: „Po trzech dniach często ryby – a i gość – zaśmierdnie”³⁷. Przykład ten pokazuje, że renesans niewątpliwie znał możliwości tkwiące w zastosowaniu figury syllepsis. Było to jednak zjawisko marginalne, wiążące się z gatunkami lekkimi. Kochanowski w *Trenach* pozwolił sobie na wyłamanie się z ogólnych tendencji epoki, ze środka renesansu zapowiadając już poetykę autorów barokowych tak, aby w syllepsis wyrażały się paradoksy przeżycia metafizycznego i chęć odzwierciedlenia czysto ludzkiego aspektu cierpienia.

Barok

Dopiero barok, z całą swoją ostentacją i nieregularnością, pozwolił syllepsis na przeżycie rozkwitu. Jego początek, przypadający na koniec XVI w., pokrywa się ze schyłkiem renesansu. Figura – dotychczas dość trudna (renesans), czy wręcz niemożliwa (średniowiecze) do wytropienia w tekstach poprzednich epok – w drugiej fazie baroku nagle staje się łatwo odnajdywalna³⁸.

W dziełach poetyckich cechą charakterystyczną tej epoki jest zarówno mnogość nagromadzonych figur retorycznych, jak i sposób, w jaki są one stosowane. Esej Morrisa Crolla pod tytułem „Styl barokowy w prozie” mówi wręcz o retoryczności tego okresu. Dominacja *dispositio* stała się nawet swoistym wyznacznikiem pozwalającym Crollowi wskazać linię demarkacyjną oddzielającą teksty barokowe od niebarokowych³⁹.

Croll definiuje „frazę barokową” przez kontrast z uprzednio obowiązującą „cycerońską” strukturą dzieła szesnastowiecznego, opisową i pełną harmonii. Badacz wskazuje na cztery innowacyjne cechy nowego stylu: zwięzłość, podniosłość, asymetrię i unikanie prostoty związków syntaktycznych⁴⁰. Syllepsis jest figurą kunsztowną, komasującą tekst dzięki zastosowaniu elipsy, spełnia więc wymogi treściwości i unikania prostoty, jakie przed klasyfikacją tekstu jako barokowego stawia Croll. Współgrając z cechami frazy barokowej, syllepsis

³⁶ „This figure as it uniteth two words of one sounde, so it distinguisheth them asunder by the diversitie of their sence, wherby it moveth many times a most pleasent kind of civile mirth”. H. Peacham, *The Garden of eloquence*, red. W. R. Espy, New York 1983, s. 58.

³⁷ *Antologia poezji polsko-łacińskiej 1470–1543*, s. 113.

³⁸ Mariusz Markiewicz wyróżnia trzy fazy baroku: pierwszą, przypadającą na panowanie Zygmunta III Wazy, fazę panowania baroku, kończącą się na przełomie XVII i XVIII w. oraz fazę schyłkową w czasach saskich. M. Markiewicz, op. cit., s. 278–284.

³⁹ M. W. Croll, *Baroque prose style: The Anti-Ciceronian Movement*, New Jersey 1970, s. 21–24.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 36–42.

odzwierciedla ducha całej epoki, której teksty „naśladową chaotyczną naturę świata stając się hermetyczną hybrydą form i stylów”⁴¹.

Jeśli przyjrzymy się twórczości przełomu renesansu i baroku – Sebastiana Grabowieckiego (1543–1607), Stanisława Grochowskiego (1542–1612) i Kaspra Miaskowskiego (1549–1622) – po raz kolejny możemy zaobserwować, jak zmiana w wykorzystywaniu dostępnych figur retorycznych podąża za ewolucją tematyki utworów, a nie odwrotnie. U wszystkich wspomnianych autorów spotkać możemy się z zeugmami złożonymi syntaktycznie, ale nieczęsto możemy natrafić na kontrast semantyczny, a jeśli nawet, to nie kłóci się on z zasadą zachowania harmonii, wykorzystując jedynie zbliżone do siebie znaczeniowo zestawienia dosłownych i metaforycznych wyrażen („Obacz me serce i żałości”⁴², „Racz sprawami i ustami / Memi zawsze kierować”⁴³). Wyjątek mogą stanowić „Proporce, wojny i pary złączone” u Kaspra Miaskowskiego⁴⁴, jednakże zważając na wspomniane wcześniej prekursorskie zastosowanie syllepsis przez poetę z Czarnolasu, wystąpienie tak wyraźnego przykładu w utworze zatytułowanym *Lutnia Jana Kochanowskiego wielkiego poety polskiego* zyskuje dodatkowe znaczenie. Podobnych przykładów będzie znacząco przybywać wraz z trwaniem nowej epoki.

Znamiennym przykładem barokowego użycia syllepsis i częstości, z jaką była ta figura wówczas stosowana, może być sonet *Do galerników z Lutni* Jana Andrzeja Morsztyna:

Strapieni ludzie, źle się z wami dzieje,
Lecz miłość ze mną okrutniej poczyna:
Was człowiek, a mnie silny bóg zacina,
Wy macie wynieść, jam bez tej nadzieje.

Was wspólne słońce, mnie własny jad grzeje,
Was pręt od grzbieta, mnie z serca zacina,
Wam nogi łańcuch, a mnie szyję zgina,
Wam ręka tylko, a mnie dusza mdleje.

Was wiatr, a mnie ból ciska na przemiany,
Was prawo, mnie gwałt trzyma w tym więzieniu,
Wam podczas sternik sfolguje zblągany,

⁴¹ A. Nowicka-Jeżowa, *Uwagi o heterogeniczności literatury barokowej. Głos w dyskusji*, w: *Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1996, s. 186–191.

⁴² S. Grabowiecki, *CXI*, w: *Sebastiana Grabowieckiego Rymy duchowne*, red. J. Korzeniowski, Kraków 1893, s. 135.

⁴³ „Omni die dic Mariae...” w przekładzie Stanisława Grochowskiego, w: S. Grochowski, *Wiersze i inne pisma co przebrańsze, częścią z łacińskich przełożone, częścią od niego samego napisane*, Kraków 1607, s. 148–153.

⁴⁴ K. Miaskowski, *Zbiór rymów*, red. A. Karpiński, Wrocław 1995, s. 275.

Ja darmo czekam ulgi w uciążeniu.
 A w tym jest mój stan nad wasz niewytrwany,
 Że wy na wodzie, ja cierpię w płomieniu⁴⁵.

Każda ze strof utworu zawiera w sobie syllepsis: „zacina” – prętem „Was człowiek, a mnie i silny bóg”, „grzeje” – „Was wspólne słońce, mnie i własny jad”, ponownie „zacina” – „Was pręt od grzbieta, mnie z serca”, „mdleje” – „Wam ręka tylko, a mnie i dusza”, „ciska” – „Was wiatr, a mnie i ból”, „trzyma w tym więzieniu” – „Was prawo, mnie i gwałt”, „wy cierpienie na wodzie, ja cierpię i w płomieniu”. Siedem zastosowań w jednym utworze tej, rzadkiej skądinąd, figury retorycznej buduje silną kontrastowość wiersza.

To tylko jeden z przykładów wykorzystania syllepsis do opisu mistycznej walki wewnętrznej i tego, jak różni się ona od codziennego, fizycznego trudu. Można by jednak przytoczyć wiele innych exemplów. *Sonet IV* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego zawiera tę figurę już w samym tytule: „O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem”. Pojawia się ona też w podobnym kontekście w *Vanitas Vanitatum* Hieronima Morsztyna:

Noc i dzień prędko bieży a śmierć następuje,
 Za tą ostatni termin; niech się kto chce czuje,
 Świat, szatan, własne ciało bitwę z człkiem wiedzie,
 A jakoż tu nie upaść? Któż przepieczon będzie?⁴⁶

Zarówno tytuł sonetu Sępa Szarzyńskiego, jak i strofa z Morsztyna przypominają refleksję św. Jana od Krzyża, odzwierciedlając myśl podobną do wyrażonej w jednym z jego najważniejszych dzieł, *Nocy ciemnej*, opisującej podróż duszy z jej cielesnej powłoki, z którą nie jest tożsama, aż przed oblicze Boga. Powtarzalność wątku opisującego drogę do duchowej doskonałości w różnych formach poezji barokowej pozwala jednakże dostrzec, w jaki sposób syllepsis staje się narzędziem jego kontemplacji. Podobnie jak u Kochanowskiego, wyraża ona doświadczenie trudne i dogłębnie ludzkie, zwracając się w stronę metafizycznego wymiaru doczesnego cierpienia.

Oświecenie

Pierwszą pełną definicję syllepsis zawdzięczamy dopiero oświeceniu. Co ciekawe, definicja ta negatywnie wartościuje badaną figurę. Dla współtwórcy *Wielkiej encyklopedii*, filozofa i gramatyka, Césara Chesneau Dumarsais’go, syllepsis była

⁴⁵ J. A. Morsztyn, *Do galerników*, w: idem, *Lutnia*, Kraków 2002, s. 107.

⁴⁶ H. Morsztyn, *Vanitas Vanitatum*, w: *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku: od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, red. K. Mrowcewicz, Warszawa 2005, s. 49.

rodzajem nieprawidłowej metafory, klasyfikowanym w charakterze konstrukcji prowadzącej potencjalnie do językowej niezręczności⁴⁷. Figurę tę określał jako formę pokrętnego żartu. Skoro zaś syllepsis miała prowadzić do błędu, nietrudno zgadnąć, że twórcy tego okresu jej unikali. I rzeczywiście, zawartej w *Wielkiej encyklopedii* krytyce zdaje się wtórować znikoma – szczególnie w porównaniu z barokiem – frekwencja figury w poezji oświeceniowej. Proces ten rozpoczął się już w schyłkowej fazie baroku przypadającej na czasy saskie⁴⁸. Józef Baka, który sięgał po liczne zeugmy, krótkie frazy sprzęgające ze sobą pokrewne znaczeniowo słowa (np. pochodzące z tego samego utworu: „tortury i kołowroty”; „lotr i tyran”; „plaga i kara”⁴⁹), samą syllepsis stosował niezwykle rzadko (przykład wyjątku od reguły: „Ryczałtem i gwałtem / W grób spieszą”⁵⁰). Wraz z towarzyszącym tym czasom chaosem zdaje się rozpadać również sam styl języka. W kolejnych dziesięcioleciach zainteresowanie syllepsis zmniejszyło się jeszcze bardziej, a autorzy oświecenia, podobnie jak w renesansie, pozwalali sobie na używanie jej jedynie w utworach o charakterze humorystycznym, jak na przykład w jednej z bajek Krasickiego („Wszystko to odmienne: / Łaska pańska, gust kobiet, pogody jesienne”⁵¹) czy też *Pieśni Ciarlatańskiej na Jarmarku* Adama Naruszewicza („Sędzia ma czyste ręce od łez i mamony”⁵²).

Oświecenie wydało nie tylko pejoratywną ocenę figury, która w baroku przeżyła swój rozkwit, lecz także przekreśliło w ślad za tym wyrażające się w syllepsis cechy barokowej refleksji, wykluczając wieloznaczność i mistyczne doświadczenie niedookreślenia rzeczywistości, która łączy w sobie warstwę materialną i duchową. Unikanie syllepsis było więc ilustracją programu kształtowania poezji w opozycji do epoki poprzedniej, tak jakby dało się ją wymazać i powrócić na nowo do humanistycznych gustów i wątków renesansu.

Wnioski

Syllepsis, wprowadzając chaos przez niejednoznaczność i zachwianie semantyczne między dwoma sprzęgniętymi ze sobą członami zdania, jednocześnie łączy je ze sobą w nową, spójną całość. Z tego powodu figura największym zainteresowaniem cieszyła się w okresie baroku. Gdyby wybrać losowo 50 utworów zarówno z tej epoki, jak i z epok sąsiadujących, będzie to widoczne jeszcze wyraźniej. W próbie 50 dzieł renesansowych, którą eksperymentalnie wybrano

⁴⁷ G. Tissol, *Appendix B: Syllepsis and Zeugma*, s. 219–220.

⁴⁸ Od pierwszej połowy XVIII w. M. Markiewicz, op. cit., s. 280–284.

⁴⁹ J. Baka, *Uwaga kary niezliczonej grzechów*, w: idem, *Uwagi rzeczy ostatecznych i złości grzechowej*, Warszawa 1828, s. 91.

⁵⁰ J. Baka, *Uwaga zabawnym czy zatrudnionym chmielem głowom*, w: ibidem, s. 79.

⁵¹ I. Krasicki, *Abuzaj i Tair*, w: idem, *Poezje*, t. 1, Paryż 1830, s. 4.

⁵² A. Naruszewicz, *Wybór poezji*, Warszawa 1882.

na potrzeby niniejszego artykułu⁵³ syllepsis pojawia się łącznie siedem razy, u poetów barokowych⁵⁴ – 19, a w tekstach oświeceniowych zaledwie czterokrotnie⁵⁵. Częstotliwość jej występowania może służyć za jeden z parametrów wyznaczających granice okresu historycznoliterackiego, w sposób podobny do tego, jak cechy obrazu w malarstwie są jednocześnie konsekwencją i znakiem przemiany myślowej zachodzącej na pograniczu następujących po sobie dominujących stylów.

Dokonując przeglądu poezji średniowiecznej, renesansowej, barokowej i oświeceniowej, teoretycznie ograniczamy się do potwierdzenia utartych cezur, wskazując na zgodność obrazu wynikającego z frekwencji syllepsis z ogólnymi tendencjami myślowymi epoki. Nową obserwacją jest jednak dostrzeżenie pewnego opóźnienia w stosowaniu figury w stosunku do przemian tematycznych epoki. Syllepsis, unikana w średniowieczu, nie występuje również we wczesnym renesansie i równie oszczędnie, jak w dojrzałym renesansie, dawkowana jest na początku baroku. Zmiana topiki nie jest więc konsekwencją wynikającą z potencjału nowych środków stylistycznych, lecz odwrotnie – to styl dojrzewa wraz z przemianami myślowymi epoki, przesuwając w czasie cezury wynikające z badań (jakościowych i ilościowych) nad figurami retorycznymi w stosunku do kryterium opartego na wątkach ideowych.

Śledzenie tego, jak funkcjonuje figura retoryczna w sensie jakościowym, może też prowadzić do odkrycia zaskakujących wyjątków. Zupełnym wyłamaniem się z renesansowej zasady harmonii jest sposób użycia syllepsis w *Trenach*, dzięki czemu Kochanowski okazuje się prekursorem barokowego stylu kontemplacji śmiertelności ciała, zarazem oddając nowatorsko intymne przeżycie związane z osobistym cierpieniem i rozpaczą, nieprzystające do renesansowej koncepcji ładu.

Figura retoryczna nie może zatem służyć za wyłączone narzędzie do wyznaczania historycznoliterackich cezur. Dopiero zderzenie „narracyjnej” bądź też „deskrytywnej” historii literatury, jak ją określa Titzmann, z proponowaną przez niego równoległą historią struktur literackich, przynosi zniuansowany obraz przekształceń między epokami.

⁵³ 50 utworów renesansowych z uwzględnieniem 10 utworów: Filipa Kallimacha (2 syllepsis), Konrada Celtisa (1 syllepsis), Andrzeja Krzyckiego (3 syllepsis), Jana Dantyszka (1 syllepsis), Klemensa Janicjusz (0 syllepsis).

⁵⁴ 50 utworów barokowych z uwzględnieniem 10 utworów: Mikołaja Sępa Szarzyńskiego (4 syllepsis), Jana Andrzeja Morsztyna (9 syllepsis), Daniela Naborowskiego (2 syllepsis), Stanisława Herakliusza Lubomirskiego (2 syllepsis), Hieronima Morsztyna (2 syllepsis).

⁵⁵ 50 utworów oświeceniowych z uwzględnieniem 10 utworów: Ignacego Potockiego (0 syllepsis), Franciszka Karpińskiego (0 syllepsis), Franciszka Kniaźnina (0 syllepsis), Adama Naruszewicza (1 syllepsis), Stanisława Trembeckiego (1 syllepsis).

Bibliografia

- Antologia bajki polskiej*. Mikołaj Rej, red. J. Ejsmond, Warszawa 1915.
- Antologia poezji polsko-lacińskiej 1470–1543*, red. A. Jelicz, Szczecin 1956.
- Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku: od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, red. K. Mrowcewicz, Warszawa 2005.
- Baka, Józef, *Uwagi rzeczy ostatecznych i złości grzechowej*, Warszawa 1828.
- Biernat z Lublina, *Bajki*, red. K. Sokulska, Wrocław 1998.
- Biernat z Lublina, *Ezop*, red. J. Gruchała, Kraków 1997.
- Budzyk, Kazimierz, Dürr-Durski, Jan, *Stan badań i potrzeby nauki o literaturze okresu kontrreformacji*, Warszawa 1951.
- Burckhardt, Jacob, *Kultura odrodzenia we Włoszech*, Warszawa 1961.
- Croll, Morris W., *Baroque prose style: The Anti-Ciceronian Movement*, New Jersey 1970.
- Cytowska, Maria, *Od Aleksandra do Alwara. Gramatyki łacińskie w Polsce w XVI w.*, Wrocław 1968.
- Flavius Iosephus, Erasmus Roterodamus, Tyrannius Rufinus, Sigmund Gelen, Jost Amman, *Opera Iosephi viri inter Iudaeos doctissimi ac disertissimi*, Frankfurt 1580; Katalog książek Google, <https://books.google.pl/books?id=fG7U-t19YNUC&lpg=PA542> (d.d. 9.01.2019).
- Grammatici Graeci*, red. A. Lentz, G. Uhling, Pensylwania 1965.
- Grochowski, Stanisław, *Wiersze i insze pisma co przebrańsze, częścią z łacińskich przetłózone, częścią od niego samego napisane*, Kraków 1607.
- Kochanowski, Jan, *Dzieła polskie*, red. J. Lorentowicz, Warszawa 1919.
- Krasicki, Ignacy, *Poezje*, t. 1, Paryż 1830.
- Lausberg, Heinrich, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
- Mack, Peter, *Elizabethan Rhetoric: Theory and Practice*, Cambridge 2009.
- Miaskowski, Kasper, *Zbiór rytmów*, red. A. Karpiński, Wrocław 1995.
- Michałowska, Teresa, *Literatura polskiego średniowiecza*, Warszawa 2011.
- Morsztyn, Jan Andrzej, *Lutnia*, Kraków 2002.
- Naruszewicz, Adam, *Wybór poezji*, Warszawa 1882.
- Nowicka-Jeżowa, Alina, *Uwagi o heterogeniczności literatury barokowej. Głos w dyskusji, w: Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1996.
- Peacham, Henry, *The Garden of eloquence*, red. W. R. Espy, New York 1983.
- Pelc, Janusz, *Literatura renesansu w Polsce*, Warszawa 1994.
- Rhetorica Movet. Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honour of Heinrich F. Plett*, red. P. Oesterreich, T. Sloane, Lejda 1999.
- Sebastiana Grabowieckiego Rymy duchowne*, red. J. Korzeniowski, Kraków 1893.
- Segre, Cesare, *Poetyka*, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 1.
- Szymonowicz, Szymon, *Sielanki*, red. J. Łoś, Kraków 1921.
- Średniowieczna pieśń religijna polska*, red. M. Korolko, Wrocław 1980.
- Średniowieczna poezja polska świecka*, red. S. Vrtel-Wierczyński, Kraków 1923.

Tissol, Garth, *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's "Metamorphoses"*, Princeton 1997.

Titzmann, Michael, *Probleme des Epochenbegriffs in der Literaturgeschichtsschreibung*, Konstanz 1967.

Titzmann, Michael, *Problemy pojęcia epoki w historii literatury*, tłum. K. Jachimczak, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 3.

Toć jest dziwne a nowe. Antologia literatury polskiego średniowiecza, red. A. Jelicz, Warszawa 1987.

Überlieferungsgeschichte und kritische Ausgabe, red. K. Hajdu, D. Hansen, Berlin 2013.

Uspienski, Boris, *Poetyka kompozycji*, tłum. P. Fast, Katowice 1997.

Zumthor, Paul, *Retoryka średniowieczna*, tłum. J. Arnold, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 1.

ALEKSANDRA SIERMIŃSKA – bada historię retoryki i jej potencjalną użyteczność we współczesnej refleksji literaturoznawczej. Amatorsko fascynuje się historią sztuki, w tym również warstwą znaczeniową obiektów architektonicznych. Jest doktorantką Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim.

WERS NA POGRANICZACH WERSOLOGII

Grey Areas of Versology

WOJCIECH PIETRAS

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: w_pietras@poczta.fm

<https://orcid.org/0000-0002-3079-5137>

Abstract

The theories of free verse that Polish versologists have developed so far presuppose that a verse in a sense of an individual line in a poem is a fundamental and a tangible composition unit of a versed text, which means the reader must be able to identify when the verse begins and finishes. Yet, for the past few decades a clear tendency has been noticed in Polish poetry that blurs the clarity of versification or, what is worse, disposes of prosodic, metrical and graphic mechanisms of poetry delimitation that are well-grounded in literary tradition. It seems that the graphic layout of a poem is gaining in importance, yet many poems that follow this tendency do not comply with the criteria of the theory of free verse as an example of a graphic text. As a consequence, there are pieces of contemporary Polish poetry whose status is ambiguous as they belong neither to the category of free verse nor the prose and therefore, bearing in mind the current presupposition on verse, the free verse theories advocated by Polish scholars seem irrelevant in this particular case. This article aims at identifying the challenges these unclassifiable poems confront versologists with. Also, it attempts to point out semantic possibilities available exclusively in this grey area of versology.

Keywords: borderland between free verse and prose, free verse theory, graphic text, verse delimitation, typographic prosody

Streszczenie

Dotychczasowe teorie wiersza wolnego wypracowane przez polskich wersologów zakładają, że wers jest podstawową i łatwo uchwytłą jednostką kompozycyjną tekstu wierszowanego. Tymczasem w poezji polskiej ostatnich dziesięcioleci wyraźnie zaznacza się tendencja do zakłócania wyrazistości podziału na wersy, a nawet do zupełnej rezygnacji z ugruntowanych w tradycji literackiej mechanizmów delimitacji wierszowej (prozodyjnych, rytmicznych czy graficznych). Z drugiej strony, coraz większe znaczenie zdaje się zyskiwać graficzne ukształtowanie utworów poetyckich, spośród których wiele nie mieści się jednak w teorii tekstu graficznego.

W konsekwencji powstają utwory o niejasnym statusie, sytuujące się na pograniczu wiersza wolnego i prozy. Z uwagi na wspomniane założenie teorie wiersza wolnego zaproponowane przez polskich badaczy wydają się nieprzystosowane do opisu mechanizmów kompozycyjnych w tego typu tekstach. Niniejszy artykuł jest próbą rozpoznania wyzwań, które przed wersologią stawiają utwory niedające się w sposób bezdyskusyjny zaklasyfikować ani do wiersza wolnego, ani do prozy. Jednocześnie jest to próba wskazania semantycznych możliwości dostępnych wyłącznie na tak rozumianym obszarze pogranicznym.

Słowa kluczowe: pogranicze wiersza wolnego i prozy, teoria wiersza wolnego, tekst graficzny, delimitacja wierszowa, prozodia zapisu

Jak zauważył Artur Grabowski, odpowiedź na pytanie, czym jest wers – pojęcie kluczowe dla wiersza i wersologii – nie jest wcale łatwa¹. Współcześnie wielu autorów dąży do zatarcia wyrazistości podziału na wersy. Ich utwory częstokroć zawierają sugestię, że należy je uznawać za wiersze (wolne), przy jednoczesnej rezygnacji z „tradycyjnych” czynników zapewniających wyrazistość wierszowego ukształtowania.

Sprawy nie ułatwiają dotychczasowe teorie wiersza wolnego, które skoncentrowały się na jego wyrazistych reprezentacjach (różnych dla różnych teorii) i z tego powodu wydają się nieprzystosowane do opisu zjawisk mniej typowych. Utwory poetyckie ciężące ku prozie są w ujęciach teoretycznych albo pomijane, albo ogólnikowo zaliczane do obszaru pogranicza. W konsekwencji trudno orzec, gdzie kończy się „typowy” wiersz wolny, a zaczyna „typowa” proza. Adam Kulawik², Dorota Urbańska³ i Artur Grabowski⁴ zakładają pewną płynność granicy pomiędzy obydwooma kategoriami, nie proponują jednak żadnych narzędzi do opisu tekstów o zachwianej czytelności wierszowego ukształtowania. Na gruncie tych koncepcji pozostaje więc takie kompozycje albo jednoznacznie zaklasyfikować jako wiersz – i wtedy próbować analizować z wykorzystaniem obranej teorii (nastęrcza to jednak wielu problemów), albo uznać za prozę i wykluczyć z badań wersologicznych. Tak też problem pogranicza podsumowała Maria Dłuska⁵, która spośród polskich teoretyków wiersza poświęciła mu bodaj najwięcej uwagi.

¹ A. Grabowski, *Wiersz, forma i sens*, Kraków 1999, s. 29.

² A. Kulawik, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Kraków 1999, s. 214.

³ D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995, s. 10.

⁴ Grabowski wskazuje, że zastosowanie wiersza musi być fortunate, inaczej tekst może nie zostać rozpoznany jako wiersz. Cf. idem, op. cit., s. 129–130 i 163.

⁵ Cf. M. Dłuska, *Między prozą a wierszem*, w: eadem, *Prace wybrane*, t. 3, Kraków 2001, s. 352–366, oraz eadem, *Drugi szkic o pograniczu prozy i wiersza*, w: eadem, op. cit., s. 367–387. Spośród prac podejmujących pojedyncze zagadnienia związane z obszarem pogranicza wskazać można jeszcze: W. Borowy, *Rytmika prozy Żeromskiego*, w: idem, *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, wyd. 2, Warszawa 1964, a także M. Dłuska, *Modernistyczny barok Żeromskiego. Studium prozy poetyckiej pisarza*, w: eadem, op. cit., s. 297–351. Również Maria Renata Mayenowa

Przyczynę obecnej sytuacji stanowić może problem nadrzędny: w wersologii nadal nie do końca rozwiązana pozostaje kwestia (rosnącego?) znaczenia wizualnej organizacji tekstów poetyckich. Grabowski poczynił co prawda ogólne spostrzeżenia, zgodnie z którymi w obręb wiersza włączać można rozmaite, nie tylko językowe znaki, myśl ta nie została jednak przez niego rozwinięta. Uszczegółowił ją Witold Sadowski w swojej teorii wiersza wolnego opartej właśnie na graficzności⁶, w koncepcji tej istnieją jednak pewne ograniczenia, związane przede wszystkim z kluczowym dla niej pojęciem linijki.

Niniejszy artykuł jest próbą rozpoznania wyzwań, jakie przed teoriami wersologicznymi coraz wyraźniej stawia poezja najnowsza. Do wyzwań tych należą: 1) osłabienie sygnałów delimitacji wierszowej i rozmycie granic wersu (co bywa ujmowane szerzej jakociążenie wiersza wolnego ku prozie) oraz 2) ekspozycja graficznego (przestrzennego) wymiaru tekstu (czego przejawem lub konsekwencją może być właśnie owa słabsza wyrazistość delimitacyjna). Analizowany materiał stanowią w większości utwory opublikowane w XXI w., jednak niektóre z omawianych zjawisk występowały już od połowy poprzedniego stulecia (a ich początki wskazać by można jeszcze wcześniej – w twórczości awangardy przedwojennej). Z tego też względu poczynione tutaj rozpoznania dotyczą poezji polskiej ostatnich 70 lat (a więc w wyczerpującym opisie diachronicznym przedział ten wymagałby rozszerzenia). Zasadniczym teoretycznym punktem odniesienia w dalszych uszczegółowionych analizach będzie teoria wiersza wolnego jako tekstu graficznego, ponieważ prozodia zapisu⁷ odgrywa kluczową rolę w proponowanym tu ujęciu.

w *Poetyce teoretycznej* poświęciła nieco miejsca zrytmizowanej prozie jako formie o – podobnie jak wiersz – ekspresywnym ukształtowaniu prozodyjnym; badaczka przyjęła jednak istnienie wyraźnej opozycji pomiędzy wierszem a prozą, tak że zagadnienie pogranicza nie pojawia się w jej książce. Vide M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, wyd. 3, Wrocław et al. 2000, s. 358–419, w szczególności s. 368–379. W tejże pracy badaczka sygnalizuje także problematykę związaną z wizualnym aspektem wiersza wolnego, cf. ibidem, s. 401–406. Polscy badacze wiersza zwrócili ponadto uwagę na gatunek litanii jako sytuujący się gdzieś na pograniczu wiersza i prozy; w tym kontekście litanie przywołała najpierw M. Dłuska w *Studiach z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2, Warszawa 1978, s. 190–197; następnie zagadnienie to w sposób systematyczny opracował – proponując jednocześnie pojęcie „wiersza litanijnego” – Witold Sadowski, vide idem, *Litania i poezja*, Warszawa 2011, s. 111–145 oraz idem, *Europejski wiersz litanijny*, Warszawa 2018, w szczególności s. 71–80.

⁶ W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.

⁷ Punktem wyjścia będzie znaczenie tego pojęcia zaproponowane przez Sadowskiego w *Wierszu wolnym jako tekście graficznym*. Prozodia zapisu jest przez badacza rozumiana „jako zjawisko nadania wartości znaczeniowych, stylistycznych, wersyfikacyjnych czy innych [...] elementom stosowanym przeważnie w procesie technicznej obróbki książki” (s. 216). W ujęciu Sadowskiego „na prozodii zapisu składa się przede wszystkim autonomiczna graficznie długość linijek oraz autonomiczna segmentacja na odcinki przestrzenne” (s. 241), którym towarzyszyć mogą inne zjawiska graficzne, cf. ibidem, s. 215–244. Zgodnie z założeniami niniejszego artykułu takie rozumienie prozodii zapisu nie sprawdza się w analizie pogranicza wiersza wolnego i prozy, dlatego dalej zostanie zaproponowana pewna modyfikacja znaczenia tego pojęcia.

Problem pogranicza wiersza wolnego i prozy

Pełnia i uchwytna indywidualność to, zdaniem Grabowskiego, te cechy wersu, które każą postrzegać go jako szczególną jednostkę tekstu⁸. Zadaniem dla poety jest więc odpowiednie zabezpieczenie czytelności wierszowego podziału i wyeksponowanie wspomnianych cech. Pewien kłopot dla czytelnika i badacza pojawia się jednak, kiedy autor zdaje się to zadanie ignorować. Rodzi się wtedy pytanie, jak (i czy w ogóle) funkcjonuje podział wierszowy w utworach nawiązujących w jakiś sposób do graficznej segmentacji wiersza wolnego, a jednocześnie rezygnujących z konwencji przejrzystego i czytelnego wyodrębniania wersów? Szczegółowe teoretyczne opracowania wiersza wolnego nie dostarczają na to pytanie odpowiedzi, jako że zostały obmyślane przy założeniu, że wers zawsze występuje w funkcji podstawowej i klarownej jednostki wiersza.

Urbańska⁹ oraz Kulawik¹⁰ definiują wers jako odcinek tekstu zakończony (i wyodrębniony) pauzą wersyfikacyjną, silniejszą od pauz składniowych i dzięki temu łatwo uchwytną. Pauza wersyfikacyjna nie zawsze jest jednak w stanie zagwarantować wyraźną odrębność wersu, ponieważ, po pierwsze, w seriach długich wersów o złożonej składni przestaje być „słyszalna”; po drugie, w niektórych sytuacjach jej pojawienie się na końcu wyodrębnionego graficznie wersu wydaje się niejako dziełem przypadku.

Również relacyjność wersowa czy akomodacja tekstowa, opisane w niedawno wydanej książce Krzysztofa Skibskiego¹¹, wydają się mało przydatne do opisu mechanizmu delimitacji wierszowej w przypadku utworów o długich, rozbudowanych wersach. Nadwyżka semantyczna (czyli spotęgowany, dzięki podziałowi na wersy, potencjał znaczeniowy poszczególnych wyrazów i struktur składniowych) występuje ze wskazaną przez badacza intensywnością w utworach o wersach krótkich. Pomiędzy wszystkimi elementami wersów długich i całymi takimi wersami musiałaby jednak prowadzić do (niemal) zupełnego rozmycia przekazu, uniemożliwiając stworzenie spójnego projektu interpretacyjnego¹².

Podobnie wcześniejsza, przywołana już, teoria Sadowskiego (w świetle której wiersz wolny to tekst zorganizowany w autonomiczne jednostki graficzne, czyli linijki) sprawdza się świetnie w odniesieniu do wierszy, gdzie owa autonomiczność jest niezaprzeczalna i dobrze widoczna. W zestawieniu z utworami mniej pod tym względem wyrazistymi jawi się jednak jako niewystarczająca.

⁸ A. Grabowski, op. cit., s. 30–34.

⁹ D. Urbańska, op. cit., s. 14–16.

¹⁰ A. Kulawik, op. cit., s. 55 et al.

¹¹ K. Skibski, *Poezja jako iteratura*, Poznań 2017.

¹² Cf. ibidem, s. 36–45.

Przywołane teorie zdają się opierać na (i odnosić do) takiej twórczości poetyckiej, o której czytelnik już zawczasu wie, że należy ją rozpatrywać jako wierszowaną. Nie zawsze jednak klasyfikacja taka dokonuje się bez wątpliwości. Zdarza się też tak, że analiza z wykorzystaniem któregoś z teoretycznych wyróżników wiersza wolnego pozwala wprawdzie obronić istnienie delimitacji wierszowej w danym tekście, ale odbywa się to kosztem zubożenia semantyki utworu.

Poniższa próba przeglądu i usystematyzowania tych (niektórych) kłopotliwych dla wersologii zjawisk w polskiej poezji ostatniego siedemdziesięcioletcia pomyślana została jako rozpoznanie do dalszych badań, które pozwoliłyby na usystematyzowany opis obszaru pogranicza wiersza wolnego i prozy. Jednocześnie przyjmuje się założenie, że utwory przedstawione tu jako pograniczne należy analizować właśnie jako takie, a nie z intencją potwierdzenia (lub zaprzeczenia) ich kompozycji wersowej przy użyciu któregoś z wersologicznych kryteriów.

Serie długich wersów

W omawianym tutaj okresie w poezji polskiej pojawiło się wiele utworów, w których uchwycenie wersu jako jednostki wyodrębnionej w sposób tradycyjny – dzięki prozodii (pauzie lub intonacji) wydaje się trudne, o ile w ogóle możliwe. Taka niejednoznaczna delimitacja wersowa jest nadal chętnie wykorzystywana przez poetów i pozostaje zjawiskiem żywotnym. Jako przykład posłużyć może utwór Justyny Radczyńskiej, którego pierwsza strofoida została przytoczona poniżej.

Dostałam dziś dowód miłości, a więc jednak ktoś mnie kocha. Mogę mieć tę pewność, że tak, i nieważne, kto mi go przysłał. Niech to pozostanie naszą tajemnicą, małym misterium. Bo przecież gdyby nawet to była, powiedzmy – perfumeria – to miłość jest już dziś udowodniona¹³.

Niewielkie różnice w długości pierwszych trzech linijek i niewielka w oryginale przestrzeń po prawej stronie od nich, dochowanie wszelkich reguł ortograficznych i interpunkcyjnych, pełna przejrzystość złożonej organizacji składniowej – wszystko to sprawia, że przywołany utwór trudno czytać wersami. Respektowanie silnych działów składniowych wewnątrz wersu musi prowadzić do zagłuszenia pauzy w wygłosie; osłabianie realizacji tych działów na rzecz końcowej pauzy wydaje się z kolei działaniem wbrew organizacji utworu.

¹³ J. Radczyńska, *Jaki korbówód zmienia muśnięcia w rotacje?*, cyt. za: *Warkoczami. Antologia nowej poezji*, red. S. Głuszak, B. Gula, J. Mueller, Warszawa 2016, s. 118.

Utwór Radczyńskiej sprawia wrażenie uporządkowanego graficznie. Został podzielony na nieprzypadkowe linijki, jest zatem „autonomiczną organizacją przestrzenną, dwuwymiarową”¹⁴, która jednak nie oddaje żadnego systemowego porządku. O ile w cytowanej strofoidzie mówi się o pewności, o tyle delimitacja graficzna i wynikające z niej przerwy w toku wypowiedzi zdradzają wahanie i tym samym – pozornie ładu. Ekspozycja eliptycznych członów w klauzuli zmusza – jak opisał to Skibski – do wysuwania hipotez składniowych¹⁵, snucia naprędce domysłów. Tym samym czytający jak gdyby powtarza czynność tekstowego podmiotu, próbując w napięciu uzupełnić przerywany wahaniami ciąg myśli. Jednakże dla interpretacyjnych działań odbiorcy to nie wers czy linijka wydają się kluczowe, lecz jest nim owo napięcie pomiędzy ciągłością a fragmentarycznością utrzymujące się na przestrzeni całego tekstu.

Wersy o niejasnych granicach

Nie tylko intonacyjne i semantyczne scalenie wersów może być jednak kłopotliwe. Zdarza się, że również pod względem graficznym granice przedstawiają się niejednoznacznie. Tak bywa między innymi w utworach Barbary Klickiej:

Niech Twoje dziwki, kochany, będą dziwne jak kobiety po wyjściu z basenu,
w chlorze i czepku. Niech mają ręce z ołowiu, niech mają z brązu. Niech kołyszac
biodrami grzechoczą jak węże, jak wystraszone dziecięce zabawki¹⁶.

Utwór *Kochany* swoją graficzną organizacją upodabnia się do prozy i do stosowanego w niej podziału na akapity. Złożoność składniowa, respektowanie reguł ortograficznych i interpunkcyjnych, podobnie jak w wierszu Radczyńskiej, dodatkowo utrudniają lekturę wers po wersie. Na pierwszy plan wysuwa się zatem linearność. Z drugiej jednak strony, cały tekst jest wyraźnie zorganizowany anaforycznie, z tym że w całości dłuższe niż linijka. Całości te są z kolei konsekwentnie zrytmizowane wewnętrznie przez liczne powtórzenia i paralelizmy składniowe, tak że dałyby się łatwo rozpisac na wersy w taki sposób, by każdy rozpoczynał się od „niech”. Utwór składałby się wtedy z dwu- lub trójwersowych strofoid, a całość nabrałaby litanijskiego rytmu.

Zapewne nie o taki efekt jednak chodziło. Zastosowany zapis podkreśla ciągłość w ramach poszczególnych sekwencji i tym samym dynamizuje je, zacierając czytelność paralelizmów i burząc wewnętrzny rytm. Ciągi skojarzeń zawarte w poszczególnych sekwencjach dają przez to wrażenie gorączkowych erupcji myśli w kolejnych, obsesyjnych nawrotach. Z tego też względu akapity

¹⁴ W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, s. 238.

¹⁵ K. Skibski, op. cit., s. 41–45.

¹⁶ B. Klicka, *Kochany*, cyt. za: *Warkoczami*, s. 121.

w utworze Klickiej zdają się stanowić raczej kompozycyjny odpowiednik pojedynczego wersu niż trójwersowej strofoidy.

W nieco inny sposób zatarcie wyrazistości podziału wierszowego odbywa się w *Afterparty. Apokalipsie* Piotra Przybyły¹⁷. Wersy stanowią tu, co prawda, jednoznacznie wydzielone linijki, ale w większości utworów są one długie i często tylko subtelnie różnią się pomiędzy sobą rozpiętością. Są za to wyraźnie pogrupowane w kilkulinijkowe segmenty, niemal zawsze zakończone znakiem interpunkcyjnym (zazwyczaj średnikiem). Segmenty te najczęściej zaczynają się anaforycznie, od tej samej formy orzeczenia poprzedzonego spójnikiem „i” lub też od samego „i”, dzięki czemu każda całośćka poematu sprawia wrażenie ogniwa konstrukcji polisyndetycznej:

i prezentuję królikom mój syntezator mowy: gajerek made in Gwadelupa o numerze
ciemność z domieszką indygo. Ponoć kompatybilny z kosmosem, choć zawiesił
się w województwie dolnośląskim – to jest w takiej czarnej plamce na
hybrydowym piasku, gdzie zombie chcą puenty z furgonetką, a potem się dziwią;

i prezentuję swój niepokój, który układam w kant: ej, odbierasz go, bo pytam:
po co komu porzezki albo Roczniki Naukowe Polskiego Towarzystwa
Zootechnicznego? Praczkom czy bawidamkom? Dodaj, czy podobnie jest
ze stopami, gdy Częstochowa dopiero w głowie, a stygmaty już na
asfalcie na odcinku Stara Rawa – Księża Wola?¹⁸

Podstawowym elementem kompozycyjnym wydają się tutaj właśnie owe segmenty, jawiące się jako odcinki większego ciągu, na kształt sekwencji rozbudowanych zdań czy myśli, przy czym ciąg ten wykracza poza pojedynczy utwór i obejmuje całość zbioru.

Efekt ten osiągnięty został dzięki dwóm zabiegom. Po pierwsze, Przybyła kończy każdy utwór kropką, ale rezygnuje z wielkiej litery na oznaczenie początku kolejnego. Po drugie, autor zrezygnował z zapisania tytułów nad poszczególnymi utworami, choć – jak sugeruje spis treści – każdy tekst jest jakoś zatytułowany. Zasygnalizowane kropką zakończenie okazuje się tym samym względne. Pominięcie tytułu przed kolejną całością kompozycyjną oraz brak inicjalnej wielkiej litery i liczne paralelizmy sprawiają wrażenie powrotu do pozornie zakończonej już myśli czy też do – tego samego za każdym razem – punktu wyjścia. Każdy kilkulinijkowy segment jest pojedynczym krokiem w eksploracji świadomości, każdy utwór – innym etapem, pójściem „w innym kierunku”. Zawsze jest to jednak ten sam proces i ta sama świadomość.

¹⁷ P. Przybyła, *Apokalipsa; Afterparty*, Łódź 2015.

¹⁸ Idem, *i prezentuję królikom mój syntezator mowy*, w: idem, op. cit., s. 31

Przez Sadowskiego zabieg ten został zresztą opisany jako charakterystyczny dla tego poety. Badacz wskazuje, że takie graficzne rozdzielenie pojawia się w poezji Białoszewskiego „zwłaszcza wtedy, kiedy trzeba zmienić osobę lub przedmiot obserwacji albo wprowadzić określony dystans czasowy lub przestrzenny”²³. Owa zmiana stanie się jeszcze wyraźniejsza, jeśli każdą taką (rzekomo pojedynczą) linijkę będziemy czytać i interpretować jako szereg (czyli poziomą serię) kilku wersów. W takim wypadku każda częśćka zyskuje bowiem ten sam stopień autonomii i może skupiać tyle samo uwagi, co każdy inny wers; pojęcie spacji zakłada, że części te są jedynie składowymi wersu i jako takie nie mogą się w pełni usamodzielniać.

Blok tekstu

Na przykładzie utworów Klickiej i Przybyły omówione zostały zabiegi, które można odczytać jako wyodrębnienie odpowiadających wersom konstrukcji o długości przekraczającej jedną linijkę. Zjawisko rozciągania wersów można jednak zaobserwować także w znacznie radykalniejszej formie – kiedy tekst, o którym na jakiejś podstawie przypuszczamy, że został pomyślany jako wiersz, jawi się wizualnie jako zupełnie ciągły, pozbawiony jakichkolwiek uchwytnych na pierwszy rzut oka wyróżników wiersza wolnego.

Pan Sta... He... ukłonił się w drzwiach przejścia
Nie Wiadomo Co Za Panu który na przejście się odkłonił
Panu Sta... He... tak że Pan Sta... He... odkłonił się
Nie Wiadomo Co Za Panu w przejściu tak że Nie
Wiadomo Co Za Panu Panu Sta... He... aż się zwierzył
z uprzejmości z przejść²⁴

Przytoczony powyżej utwór Białoszewskiego przy przedlekturowym oglądzie przypomina wyjustowaną prozę, ciągły tekst, którego kształt determinowany jest wyłącznie czynnikami zewnętrznymi i przypadkowymi (przyjęta dla strony szerokość marginesów, zadana interlinia). Ponieważ jednak utwór ten zamieszczony został w tomiku poetyckim i jest otoczony tekstami, które bez wahania uznać można za przykłady tekstów graficznych, to jego blokowe ukształtowanie staje się nacechowane i tym samym wzbudza pewną ostrożność.

Czytelnik może mimowolnie próbować odszukać w tekście autonomiczne linijki i czytać go wersami. Jest to jednak bardzo trudne, utwór bowiem wydaje się zorganizowany graficznie i składniowo tak, by dawać wrażenie jak największej

²³ W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, s. 114.

²⁴ M. Białoszewski, *Po niezapakowaniu paczki / u En-pisarki / z uprzejmości że jej pomoc domowa / że on*, w: idem, *Utwory zebrane*, t. 1, s. 207. Utwór opublikowany pierwotnie w: idem, *Rachunek zachciankowy*, Warszawa 1959.

ciągłości. Występujące liczne powtórzenia i paralelizmy nie zostały wykorzystane na rzecz uwydatnienia czy w ogóle wyodrębnienia wersów. Wręcz odwrotnie: z powodu swojego bezładnego rozmieszczenia zdają się raczej odzwierciedlać chaotyczny przebieg opisanej sytuacji, odbijając dezorientację towarzyszącą uczestnikom tej pętli wydarzeń. Prozodia zapisu została tutaj zaangażowana do organizacji graficznej utworu, nie po to jednak, by go podzielić na linijki, lecz by nadać mu spotęgowaną ciągłość.

Podobny zabieg w niektórych swoich utworach wykorzystuje, maksymalizując jego efekt, Maria Cyranowicz. Dzieje się tak np. w *Monologii*:

```
instalujęsię_logujęsię_weryfikujęsię_
aktywujęsię_wyświetlamsię_zaczynamsię
_otwieramsię/nakarmiamsię_połykamsię_
zakładamsię_wychodzęsię_windujęsię_
przemieszczamsię/pracujęsię_wysilamsię[...]25
```

Zastąpienie spacji podkreślnikiem, łączna pisownia czasowników zwrotnych (również neologicznych) z zaimkiem *się* (np. „przejmujęsię”), ukośnik jako jedyny znak przestankowy – wszystko to jawi się jako wykorzystanie prozodii zapisu na rzecz zobrazowania nużącej, nieprzerwanej monotonii, przypominającej wykonywanie kodu przez program komputerowy.

Wskazane dotychczas zjawiska zdają się celowym zaburzeniem czytelnego podziału na wersy. Autorom nie chodzi zatem o wyrazisty porządek wierszowy, lecz właśnie o kształtowanie tekstu z jednostek (sekwencji) o rozmytych granicach, stawiających opór zautomatyzowanej lekturze, poprzedzonej jednoznacznym zaklasyfikowaniem tekstu do wiersza lub prozy. Tego typu utwory lub konstrukcje zdają się przywoływać obie kategorie jednocześnie i z równą siłą, stapiając je niejako w jednym tekście. Tym samym zwracają uwagę na pierwszy aspekt owego pogranicza – **zatarcie granic** pomiędzy wierszem wolnym a prozą.

Mieszanie wiersza wolnego i prozy

W sferze pogranicznej ulokować można jednak nie tylko teksty scalające w sobie wiersz wolny z prozą, lecz również takie utwory i zbiory utworów, w których pojawiają się fragmenty pisane raz wierszem wolnym, raz prozą. Tego typu połączenia mogą oczywiście nie nastroić czytelnikowi ani badaczowi żadnych trudności. Wiersz wolny może bowiem występować w swojej dobrze uchwytej odmianie, a fragmenty nim pisane mogą być wyraźnie oddzielone od części zapisanych prozą. Tak jest np. w *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada* Czesława Miłosza²⁶, gdzie wierszowanym częściom poematu, odnoszącym się

²⁵ M. Cyranowicz, *Monologia*, cyt. za: *Warkoczami*, s. 255.

²⁶ C. Miłosz, *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*, Gdańsk 2004.

do przeszłości i miejsc odległych, towarzyszą zapisane prozą autokomentarze podmiotu osadzone w tekstowej terażniejszości. Oprócz tego, że wiersz i proza zostały przez Miłosza wykorzystane zgodnie z ich walorami ekspresywno-stylistycznymi, pełnią też dodatkową funkcję: sygnalizują i oddzielają dwie płaszczyzny tekstowego świata. Dla tego typu współwystępowania wiersza wolnego i prozy zaproponować można nazwę przeplotu.

Jakkolwiek *Gdzie słońce wschodzi...* składa się z bardzo niejednorodnych fragmentów, to jednocześnie daje się ujmować całościowo jako poemat. Przeplot wiersza wolnego i prozy można jednak dostrzec także w kompozycjach złożonych z pojedynczych utworów (zbiorach poetyckich i antologiach), jak np. tomiki Białoszewskiego czy *Epilog burzy*²⁷ Zbigniewa Herberta.

Umieszczenie obok siebie reprezentacji obu członów opozycji wiersza i prozy – choć w pierwszej chwili może to eksponować wyraźną granicę pośrodku – na tle omawianej tu tendencji do zacierania wyrazistości delimitacji wierszowej zdaje się sugerować istnienie czegoś pomiędzy nimi, uzmysławia sam fakt dzielącego je obszaru i jak gdyby z obu kierunków do niego wprowadza. Kolejnym krokiem w stronę pogranicza byłoby współwystępowanie wyraźnie oddzielonych fragmentów wiersza wolnego i prozy w ramach jednego utworu, czyli bliższe ich sąsiedztwo²⁸.

Jeden z możliwych wariantów takiego współwystępowania stanowi zastosowanie wiersza wolnego w tytule utworu prozatorskiego (lub odwrotnie: tytułu prozatorskiego w wierszu wolnym). Tak dzieje się np. w przywołanym wcześniej *Po niezapakowaniu paczki / u En-pisarki / z uprzejmości że jej pomoc domowa / że on*²⁹ Białoszewskiego, gdzie tekst (na pierwszy rzut oka) typowo prozatorski opatrzony został tytułem podzielonym na wyraźne linijki. Sytuacja odwrotna zachodzi w wierszu *Umiem żyć w biedzie...* Justyny Bargielskiej.

**Umiem żyć w biedzie, pochodzę z patologicznej rodziny,
więc zmiana stylu życia w zgodzie z własnym sumieniem mnie
nie przeraża**

Dłaczego pani nie chce ratować tego dziecka?

Dlatego, bo to dziecko nie jest ratowalne.

Gdyby to dziecko było ratowalne,

dałabym mu pana imię na jego imię [...] ³⁰.

²⁷ Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998.

²⁸ Takie właśnie połączenie występuje w poszczególnych partiach *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*. W takiej perspektywie omówione wcześniej zatarcie granic byłoby niejako krokiem finalnym, bodaj najpełniej wyzyskującym możliwości owego pogranicza.

²⁹ Utwór został zacytowany w całości wcześniej.

³⁰ J. Bargielska, *Umiem żyć w biedzie...*, cyt. za: *Warkoczami*, s. 58.

W obu ostatnio cytowanych utworach fragmenty reprezentujące wiersz wolny i prozę uwypuklają podział na tekst i paratekst. Nie jest to wszelako ich jedyna funkcja. Oba w swej części zasadniczej (czyli z wyłączeniem tytułu³¹) okazują się bowiem, wbrew przedlekturowej, graficznej sugestii, dość nietypowymi realizacjami prozy (u Białoszewskiego) i wiersza wolnego (u Bargielskiej). Nietypowa organizacja utworu Białoszewskiego polega na uporządkowaniu tekstu w blok. W utworze Bargielskiej z kolei wyrazistość delimitacji wierszowej jest zatarta przez delimitację składniową, potoczny język i stosunkowo niewielkie zróżnicowanie długości kolejnych linijek. W tych wypadkach osobliwy tytuł zdaje się więc sygnałem równie specyficznej organizacji tekstu głównego: w utworze Białoszewskiego sugeruje istnienie wierszowego porządku w bloku tekstu, u Bargielskiej niejako podważa zasadność graficznej organizacji wypowiedzi w linijki. Ten aspekt pogranicza wiersza wolnego i prozy, czyli ich współistnienie na różnych poziomach utworu, nazwać można nawarstwieniem³².

Ekspozycja graficznego aspektu tekstu

Wszystkie wskazane powyżej zjawiska (zatarcie granic, przeplot, sąsiedztwo oraz nawarstwienie wiersza i prozy) wiążą się ściśle z graficznym wymiarem tekstu i jako takie zdają się potwierdzać wagę wizualnego aspektu tekstu poetyckiego³³. W związku z tym i zgodnie z przyjętym na wstępie założeniem można je uznać za przejawy ogólniejszej tendencji do eksponowania graficznej warstwy tekstu. Niezwykle istotna staje się w ten sposób prozodia zapisu, którą jednak na ich podstawie należałoby rozumieć szerzej niż Sadowski, traktując ją raczej jako chwyt, którego zastosowanie może przynosić różne rezultaty. Jednym z efektów graficznej organizacji tekstu może być oczywiście podział na linijki, nie jest to jednak jedyna możliwość. Omówione zabiegi sugerują nawet, że prozodia zapisu wykorzystywana jest albo do ekspresywnego wyzyskiwania fragmentaryzacji tekstu, albo do równie ekspresywnego pogłębiania jego ciągłości. Graficzne ukształtowanie wysuwa się bowiem na pierwszy plan nie tylko

³¹ Oczywiście problem komplikują dodatkowo wskazana przez Gérarda Genetta „transtekstualna” relacja tekstu i paratekstu oraz hierarchia instancji nadawczych w utworze literackim, tak jak opisała ją Aleksandra Okopień-Sławińska; cf. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014; A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: eadem, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 1998. Tutaj problematyka ta nie będzie szczeg lowo rozważana, a utwór i jego tytuł są traktowane jako pewna (niejednorodna) ca  c.

³² Zjawisko to zwraca uwagę na ogólniejsze zagadnienie: czy do obszaru wersologicznych bada  nale aloby w aczać również parateksty? Zaproponowany tutaj opis nawarstwienia wiersza wolnego i prozy zakłada odpowiedź pozytywną.

³³ Na aspekt ten zwrócili szczególną uwagę w cytowanych pracach Grabowski, a zw szcza Sadowski.

w tekstach podzielonych na linijki, ale wszędzie tam, gdzie jawi się jako nietypowy, zwracający na siebie uwagę, chwyt. Zbiór tekstów wykorzystujących tę szerzej rozumianą prozodię zapisu i reprezentujących kategorię bardziej obszerną niż kategoria „wiersza wolnego jako tekstu graficznego” można określić mianem **tekstów graficznie zorganizowanych**.

Rozszerzenie funkcjonalności prozodii zapisu nie unieważnia pozostałych rozpoznań dokonanych przez Sadowskiego. Również w tekście graficznie zorganizowanym autonomię i samodzielne znaczenie uzyskiwać mogą rozmaite elementy wizualne, spośród których przywołany badacz wymienia np. kursywę, krój pisma, wielkość liter. Omówione powyżej utwory potwierdzają to spostrzeżenie, ale jednocześnie rozbudowują zaproponowany w *Wierszu wolnym jako tekście graficznym* katalog zabiegów wizualnych.

Podsumowanie

Przedstawione sposoby kwestionowania i przekraczania znanych i opracowanych teoretycznie konwencji wierszowych pozostają zjawiskiem istotnym i trudnym do przeoczenia. Stanowi to niebagatelny problem dla wersologii i zmusza do weryfikacji ugruntowanych w niej koncepcji teoretycznych. Jednocześnie sam fakt podważania konwencji wierszowych jest zawsze formą ich jednoczesnego przywołania, dlatego mimo wszystko to właśnie wersologia wydaje się dziedziną najlepiej przygotowaną do opisu poetyki utworów zaliczonych tutaj do pogranicza.

Jak widać w przywołanych przykładach, niektórzy poeci nie dążą do klarownego podziału na wersy, lecz przeciwnie – starają się go podważyć i rozmyć. W przypadku takich tekstów przydatne może zatem okazać się spojrzenie z poziomu metawersologicznego. W ten sposób przedmiotem refleksji mógłby się stać nie mechanizm delimitacji wierszowej (skoro nie daje się go odnaleźć), lecz sposoby przywoływania i kwestionowania konwencji wierszotwórczych. Nie wiersz jako tekst byłby przedmiotem opisu, lecz wiersz jako pewna kategoria pojęciowa, niemająca egzemplifikacji bezpośrednio w utworze, ale przezeń zakładana i aktywizowana w czasie lektury. Zadaniem wersologa byłoby wtedy odkrycie i opisanie mechanizmów (składniowych, graficznych, intertekstualnych, ale także rytmicznych – graficzna organizacja tekstu nie eliminuje bowiem z niego rytmu), mogących skutecznie ją przywołać.

W tej perspektywie pogranicze wiersza i prozy ująć można nie tylko jako zbiór tekstów o niejednoznacznym statusie, ale też jako swoisty „ekoton”, oferujący środki ekspresji wyjątkowe i dostępne jedynie na tym obszarze. Prozodia zapisu pozwala tworzyć utwory graficznie zorganizowane, oscylujące pomiędzy szczególnie silnie ugruntowanymi kulturowo graficznymi formami wiersza i prozy, tak aby powstała kompozycja graficzna uzyskała specyficzne nacechowanie ekspresywne.

Omówiona w artykule graficzna organizacja tekstu polegać może nie tylko na jego fragmentaryzacji, ale też na wzmożeniu ciągłości. Nienacechowany graficznie tekst nie jest bowiem maksymalnie ciągły. Proza, zwłaszcza nieliteracka, wykorzystuje podział na wyrazy graficzne, akapity i strony, respektuje reguły interpunkcji i ortografii, wymaga też ruchu gałek ocznych w pionie, z wiersza (w znaczeniu typograficznym) do wiersza. Prozodję zapisu można zatem wyzyskać także do ukształtowania tekstu nacechowanego nie poprzez fragmentaryzację, ale poprzez spotęgowaną ciągłość. To z kolei znacząco poszerza obszar badawczy wersologii, która od tej pory stawałaby się dziedziną zajmującą się wszelkimi tekstami graficznie zorganizowanymi.

Bibliografia

- Bargielska, Justyna, *Umiem żyć w biedzie, pochodzę z patologicznej rodziny, / więc zmiana stylu życia w zgodzie z własnym sumieniem mnie / nie przeraża*, w: *Warkoczami: antologia nowej poezji*, red. S. Głuszak, B. Gula, J. Mueller, Warszawa 2016.
- Białoszewski, Miron, *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 2016.
- Borowy, Waclaw, *Rytmika prozy Żeromskiego*, w: *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, wyd. 2, Warszawa 1964.
- Cyranowicz, Maria, *Monologia*, w: *Warkoczami: antologia nowej poezji*, red. S. Głuszak, B. Gula, J. Mueller, Warszawa 2016.
- Dłuska, Maria, *Drugi szkic o pograniczu prozy i wiersza*, w: *Prace wybrane*, t. 3, red. S. Balbus, Kraków 2001.
- Dłuska, Maria, *Między prozą a wierszem*, w: *Prace wybrane*, t. 3, red. S. Balbus, Kraków 2001.
- Dłuska, Maria, *Modernistyczny barok Żeromskiego. Studium prozy poetyckiej pisarza*, w: *Prace wybrane*, t. 3, red. S. Balbus, Kraków 2001.
- Dłuska, Maria, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2, Warszawa 1978.
- Genette, Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.
- Grabowski, Artur, *Wiersz, forma i sens*, Kraków 1999.
- Herbert, Zbigniew, *Epilog burzy*, Wrocław 1998.
- Kępiński, Piotr, *Jak gdyby przed chwilą przetoczyła się tędy wojna*, w: *Antologia nowej poezji polskiej 1990–1999*, red. R. Honet, M. Czyżkowski, Kraków 2000.
- Klicka, Barbara, *Kochany*, w: *Warkoczami: antologia nowej poezji*, Warszawa 2016.
- Kulawik, Adam, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Kraków 1999.
- Mayenowa, Maria Renata, *Poetyka teoretyczna*, wyd. 3, Wrocław et al. 2000.
- Miłosz, Czesław, *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*, Kraków 2004.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2001.
- Przybyła, Piotr, *Apokalipsa. Afterparty*, Łódź 2015.

-
- Radczyńska, Justyna, *Jaki korbowód zmienia muśnięcia w rotacje?*, w: *Warkoczami: antologia nowej poezji*, red. S. Głuszak, B. Gula, J. Mueller, Warszawa 2016.
- Sadowski, Witold, *Europejski wiersz litanijny. W innej czasoprzestrzeni*, Warszawa 2018.
- Sadowski, Witold, *Litania i poezja*, Warszawa 2018.
- Sadowski, Witold, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.
- Skibski, Krzysztof, *Poezja jako iteratura*, Poznań 2017.
- Urbańska, Dorota, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995.

WOJCIECH PIETRAS – mgr, doktorant w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Instytutu Literatury Polskiej UW. Główne zainteresowania badawcze: wersologia, w szczególności teoria wiersza wolnego i obszar pograniczny pomiędzy wierszem i prozą, oraz kultura internetu.

W POPRZEK GATUNKÓW. O POTRZEBIE NOWEJ TAKSONOMII GENOLOGICZNEJ DRAMATU

Across the Genres. On the Need for Alternative 'Literary Genetics' of Drama

MARTA KARASIŃSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

E-mail: martakar@amu.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-7348-9084>

Abstract

The subject of the relevance of genre typology and consequently the functional role of periods in the historical and literary process as well as the time marks as closely related to the process of periodisation pose the key issue for the discussion on contemporary literature. It turns out that drama is the literary genre that is specifically prone to gradual genre erosion. This disintegration of its genological forms becomes particularly apparent at the turn of the 20th century due to the devaluation of the fundamental categories of the genre such as dialogues, characters or the plot. Later, in the 1950s it transforms into 'anti-drama' represented by the theatre of absurd only to develop into a formula of a 'postdrama' in the 1970s. Its poetics is determined by composition techniques including dominance of a moving image, heterogeneity of artistic style, non-literariness, and distortion that take their origin from various systems. Postdrama reveals itself as an intermedia, transmedia and transsystem category that goes beyond the literary genre, positioning itself somewhere at the interface between the language text, television genres, visual arts, and digital media.

Keywords: literary genre, drama, postdramatic, intermedia, transmedia, transsystem, digital media

Streszczenie

Kluczową kwestię dla rozważań o literaturze najnowszej stanowi problem aktualności typologii gatunkowej, a zatem także funkcjonalnego wymiaru periodyzacji procesu historycznoliterackiego i związanej z nim cezury. Rodzajem literackim szczególnie podatnym na erozję gatunków okazuje się dramat. Rozpad jego form genologicznych zapoczątkowany na przełomie XIX i XX w. (za sprawą dewaluacji podstawowych, rodzajowych kategorii: dialogu, postaci i fabuły),

w latach pięćdziesiątych XX w. wiedzie przez „antydramat” absurdystów ku zrodzonej w latach siedemdziesiątych formule „postdramatu”. Wyznacznikami poetyki „postdramatycznej” okazują się pochodzące z różnych systemów chwytów kompozycyjne, m.in. dominacja ruchomego obrazu, heterogeniczność stylu artystycznego, aliterackość, deformacja. Postdramat staje się kategorią intermedialną, transmedialną i transsystemową, wykraczającą poza *genre* pisma, sytuującą się na pograniczu tekstu językowego, gatunków telewizyjnych, sztuk wizualnych i mediów cyfrowych.

Słowa kluczowe: rodzaj literacki, dramat, postdramatyczny, intermedialność, transmedialność, transsystemowość, media cyfrowe

Sformułowane przez redaktorów tomu problemy związane z podstawową dla opisu procesów historycznoliterackich kategorią cezury wytyczają szeroki zakres rozważań, stawiając pytania o ciągłą aktualność tradycyjnych metod systematyzowania dziejów literatury. Zadekretowana w przeszłości jako wymagany wyznacznik ścisłej periodyzacji, wydzielająca precyzyjnie estetyki w zgodzie z obowiązującymi poetykami, paradygmatami humanistycznymi i ramami wydarzeń historycznych. Wyszczególniała charakterystyczne dla okresu prądy, konwencje i – co najistotniejsze – typowe dla nich gatunki. Im bliższe współczesności jednak, tym bardziej przecież kapryśne, niepodległe wobec genologicznych zaszeregowaniań. Gatunek, jako podstawowa jednostka taksonomiczna procesu historycznoliterackiego, sprawia bowiem oczywisty kłopot. Czy jest nadal definiowalnym, podlegającym weryfikacji, zamkniętym elementem systemu, konstytuowanym przez nieredukowalny zespół cech dystynktywnych (wyznaczników gatunkowych)? Dominium obligatoryjnej powtarzalności, *ergo* stanowionej konwencjonalizacji spełnianej idealnie w zamierzczłej idei normatywizmu? Wiązką rozpoznawanych chwytów otwierającą się na wariacyjne transformacje? A jeśli tak, to z jakim zakresem poliwalentności umożliwiającym identyfikację w ramach wskazanego *genre*? A może – na koniec – samostanowiącą się, jednorazową manifestacją stawiającą znak równości między tekstem i gatunkiem? Unieważniającą dystynkcję tożsame–nietożsame, likwidującą kategorię gatunkowej konstancy, odmiany, genologicznego inwariantu? Gdzie zatem przebiegają międzygatunkowe cezury – wydzielają zbiory tekstów czy jednostkowe, potencjalnie architekstualne ich artykulacje?

Druga połowa lat dziewięćdziesiątych XX w. przynosi ze sobą kolejną falę namysłu nad zagadnieniem gatunków stawiającą w centrum zainteresowania kwestię ich redefinicji czy może już w ogóle podważającą zasadność wyodrębniania podlegających przemianom form genologicznych. Toczący się o kryzys gatunku spór unieważnia Stanisław Balbus¹ prowokacyjną tezę o wyłącznym kryzysie teorii, nieskutecznej w obliczu nowych zjawisk formatotwórczych,

¹ S. Balbus, „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.

wykluczając jednak z pola widzenia zjawiska intermedialnych filiacji tekstu i zamykając gatunek literacki wyłącznie w obszarze słowa. Upowszechniające się w ostatnich latach z coraz większym nasileniem zabiegi sytuowania tekstów na granicy sztuk i mediów (szczególnie częste w przypadku dramatu) znacznie jednak komplikują nawet „liberalne” operacje taksonomiczne, nierzadko podając w wątpliwość ich artystyczny charakter. W jakie porządki typologiczne zatem wpisać zaprzeczające tekstowej koherencji hybrydy, przekraczające niekiedy granice sztuki i niesztuki? Jak wyodrębnić rudymenarną dla stanowienia gatunku kategorię różnicy? Pozostający w dwugłosie z Balbusem Edward Balcerzan, w opublikowanym w tym samym numerze „Tekstów” artykule *W stronę genologii multimedialnej*², w sposób bliski autorowi „*Zagłady gatunków*” stwierdza:

Skoro gatunkiem jest skład zasad organizacji tekstu, zatem należałoby postawić znak równości między morfologią a gatunkiem, co oznacza identyczność „bycia tekstem” i „bycia w gatunku”. W perspektywie teoretycznej nie ma mowy o utworach pozagatunkowych, tracą sens pojęcia „gatunków mieszanych”, hybrydalnych itp. – wszystkie są jednym i tym samym: kombinacjami chwytów³.

Balcerzan dostrzega jednak pewną nieoczywistość sytuacji w przypadku tekstów o nie literackiej (i nie językowej) wyłącznie proveniencji. W przypadku „różnicowanych przebiegów komunikacyjnych” proponuje mówić już nie o gatunkach, niedefiniowanych przecież w wielu obszarach sztuki i praktyk społecznych, lecz quasi-rodzajowych paradygmatach: „Paradygmat oznacza zarówno współdziałanie cech, jak i dynamiczne kolizje wewnętrzne, nieodzowne napięcia między sprzecznościami”⁴.

Czy zatem unifikującą przestrzenią teorii różnorodnych przebiegów komunikacyjnych, włączających literaturę, mogłaby stać się genologia ogólna, nadal na przecięciu mediów określająca quasi-rodzajową tożsamość paradygmatów kulturowych?

Dokonująca aktu przekroczenia refleksja Balcerzana zmierza już od genologii wyłącznie literackiej ku multimedialnej:

Genologia multimedialna byłaby wiedzą o normach „gry znaków”, „gry form” słownych, wizualnych, dźwiękowych, które pojawiają się w dowcipach, reklamach, kampaniach wyborczych, nie są też obce literaturze, manifestem z „przymrużeniem oka” (Juliana Tuwima *Pegaz dęba*, Stanisława Barańczaka *Pegaz zdębiał*), utworom satyrycznym, parodystycznym, rozgałęzieniom – spokrewnionego z felietonem – kabaretu (więc i poezji kabaretowej), centonom, kolażom, „wiązankom” melodii, „kłączom” postmodernistycznym, „hipertekstom”, aż do sztuki autotematycznej, która oscyluje między intencją eseistyczną a felietonową⁵.

² E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.

³ Ibidem, s. 12.

⁴ Ibidem, s. 21.

⁵ Ibidem, s. 23.

W zgodzie z własnym rozróżnieniem genologii literackiej i multimedialnej Balcerzan proponuje łączący je, rozpięty między porządkiem metonimicznym i metaforycznym, gatunkowy dwuszereg:

Szereg monomedialny tworzą gatunki wykorzystujące możliwości jednego urządzenia komunikacyjnego, które – zgodnie z omówionymi już kryteriami – może być technicznie jednorodne (pismo) lub łączące rozmaite techniki (opera). W żadnym szeregu monomedialnym gatunki się nie dublują; tworzą natomiast serię metonimiczną, czyli pozostają względem siebie w stosunku – mniej lub bardziej odległej – styczności. [...]

W szeregach polimedialnych – odwrotnie – nie ma gatunków dalekich i bliskich, łączy je bowiem – oraz różnicuje – stopień podobieństwa. Wszelkie układy polimedialne w świecie gatunków są związkami metaforycznymi: tutaj jeden gatunek (np. film fabularny) może być mniej lub bardziej wiarygodną metaforą innego gatunku (np. powieści)⁶.

Tendencje rozwojowe w sztuce najnowszej prowokują do ukonstytuowania kolejnych, następujących po proponowanej przez Balcerzana genologii multimedialnej, teorii gatunku – inter- i transmedialnej:

- genologia multimedialna obejmuje formy zderzające odmienne systemy komunikacyjne, „partnerskie”, innowacyjne media, zachowujące swą niezależność i zarządzające nimi poetyki,
- genologia intermedialna sytuuje teksty w środowisku interferujących między sobą mediów, decydując o częściowym osłabieniu ich autonomii (często podporządkowując jedno drugiemu) i ujawnianym anektowaniu w korpus gatunku elementów zapożyczanych z obcego zbioru chwytów,
- genologia transmedialna włącza zjawiska przekraczające granice mediów, likwidujące ich niezależność i scalające różnorodne języki w nową estetyczną całość.

Postępującą już od przełomu XIX i XX w. stopniową erozję, czy – w latach ostatnich – wręcz niekiedy celową dewastację tradycyjnych form literackich, wymuszającą współcześnie dezaktualizację utrwalonych reguł ich kwalifikowania i wyodrębniania (zatem stosowania cesur), najcelniej ilustrują dzieje gatunków scenicznych i zmieniające się w czasie narzędzia ich opisu. Powodem tej sytuacji są dwojakie uwikłania artystyczne dramatu, zależne z jednej strony od zmiennych historycznie estetyk literackich, z drugiej od narzucanego mu dyktatu gwałtownie przeobrażających się poetyk i technik teatralnych (a szerzej widowiskowych i medialnych)⁷.

⁶ Ibidem, s. 16–17.

⁷ Szczególną podatność dramatu na rozpad genologicznej typologii, w związku z napierającymi na niego z wielką siłą dyskursami nieliterackimi i multimediami, prowadzącymi w ostateczności do rezygnacji z definicji tekstu dramatycznego jako kategorii umocowanej w słowie, zwracała uwagę Seweryna Wysłouch. Eadem, *Nowa genologia – rewizje i interpretacje*, w: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009.

Rozwój dramatu europejskiego zadekretowany zgodnie z utrwaloną, wielowiekową tradycją na mocy *Poetyki* Arystotelesa⁸, szczególnie „restrykcyjny” wobec trzeciego rodzaju, podzielonego na wyraźnie definiowane gatunki (posadowione głównie na dystynkcji komedia–tragedia) aż do końca XIX w. budował klarowne cezury międzygatunkowe, co najwyżej sytuując na ich przecięciu (bądź w obszarze międzyrodzajowym) nowe, znów precyzyjnie definiowane formy (melodramat, dramat romantyczny), dla których stałym punktem odniesienia były jednak i tak klasyczne rozróżnienia, *ergo* cezury, Stagiryty. Precyzyjne jakości kompozycyjne (trzy jedności, postać protagonisty, *coup de théâtre*, konstrukcja fabuły z intrygą i kulminacją, replika, didaskalia *etc.*) jako dyrektywy formalne „dyscyplinowały” trzeci rodzaj przez znaczną część jego historii.

Przełom XIX i XX w. przynosi ze sobą klarownie jeszcze w perspektywie tradycyjnej, akademickiej historii literatury definiowane, także obok klasycznych, nowe gatunki: dramat naturalistyczny, symboliczny, ekspresjonistyczny, które jednak z perspektywy lat siedemdziesiątych XX w. objawiły już swą nieoczywistość. W przedziale „długiego czasu trwania” trzeciego rodzaju przyjęta na użytek dydaktyki szkolnej i akademickiej periodyzacja mniej zatem waży, ukazując niewystarczalność wyodrębniających autonomiczne estetyki kryteriów stosowanych wobec dramaturgii okresu Młodej Polski, dwudziestolecia, literatury po 1945 r. i literatury najnowszej. Dzieje nowoczesnego i ponowoczesnego dramatu to już nie tylko historia autorów czy prądów, a zatem i gatunków, ale przebiegającego konsekwentnie przeobrażania rodzajowej „gramatyki” literackiej. Symbol, realizm, tragizm, komizm przestają pełnić funkcję kategorii estetycznych i poetologicznych generujących formy genologiczne. Zachodzące procesy literackie prowadzą wszak do rozpadu głębokich struktur tekstu uniwersalnych dla wszystkich gatunków scenicznych. Z początkiem XX w., wraz z przekroczeniem progu nowoczesności, dochodzi bowiem do powolnego „rozmiękczenia” form dramatycznych, polegającego na stopniowym destruowaniu klasycznych wyznaczników rodzajowych, obligatoryjnych dla dramatu dominant kompozycyjnych – postaci, dialogu i fabuły, spełniających dotychczasowe wymogi narzucane przez akcję sceniczną.

Rozwijające się w czasie zjawisko diagnozują znane książki: *Teoria nowoczesnego dramatu 1890–1950* Petera Szondiego⁹, *Teatr absurdu* Martina Esslina¹⁰ i *Teatr postdramatyczny* Hansa-Thiesa Lehmana¹¹. Te popularne, klasyczne

⁸ Bertolt Brecht, protestując przeciwko skostniałej estetyce dramatu mieszczańskiego, utożsamia go wprost z modelem poetyki Arystotelesowskiej.

⁹ P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1890–1950*, tłum. E. Misiólek, Warszawa 1976.

¹⁰ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City 1961.

¹¹ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

dla refleksji teatrologicznej opracowania, czytane oddzielnie, wydzielają trzy autonomiczne okresy w rozwoju dramatu, z których każdy wprowadza kolejny, właściwy dla siebie etap dekompozycji rodzaju oraz dekretowaną przezeń literacką estetykę i konkretnych gatunków, i generowanych przez nie tekstowych, jednostkowych już artykulacji: koniec XIX i pierwsza połowa XX w., lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX w. oraz rozpoczynające się w latach siedemdziesiątych wejście w okres postdramaturgii, stanowiącej najbardziej spektakularną formułę „zagłady gatunków”, negującą nawet – w związku z transmedialnym charakterem dramatu – podstawową dla poetyki cezurę oddzielającą literaturę nie tylko od zjawisk nieliterackich, ale także od form niejęzykowych i nieartystycznych. Ów synchroniczny, wewnętrzny ład wyznaczonych epok poddany jednak nałożonemu nań ponadgatunkowemu, zmieniającemu się w czasie, przebiegającemu swobodnie od okresu do okresu porządkowi przekształcanym, wyabstrahowanych cech strukturalnych dramatyczności jako nieredukowalnych, elementarnych kategorii kompozycyjnych całego rodzaju, niezależnych od determinant konstrukcyjnych poszczególnych gatunków, pozwala już na inny ogląd zjawisk, osadzonych nie w określonych periodach, nie w wyodrębnionych formach genologicznych, lecz w ciągłym przechodzeniu od konwencji do konwencji. Pokazuje nie historie izolowanych gatunków, lecz przeobrażenia wspólnych dla nich wszystkich literackich „stałych” kompozycyjnych (głównie postaci, dialogu, fabuły), podlegających tym samym procesom, niezależnym od wyznaczników poetyki poszczególnych *genres*. Czytane z tej perspektywy, stanowiące dla siebie wzajemne konteksty książki Szondiego, Esslina i Lehmana, nakładające na dotychczas niezależne ich odczytania nowy porządek „poprzecznej” teraz lektury, opisują najważniejsze, następujące po sobie systematycznie kolejne etapy dekompozycji rodzaju, przebiegające swobodnie ponad granicami wyodrębnionych przez badaczy okresów. Hans-Thies Lehmann w swych rozważaniach akcentuje ciągłość zapoczątkowanego na przełomie XIX i XX w. procesu transformacji gatunków scenicznych, choć zmieniających się w czasie, to do lat siedemdziesiątych zawsze jednak zachowujących „istotę teatru dramatycznego” i przedstawiających „językowe światy”. Ten ewolucyjny przebieg przemian artystycznych umocowanego nadal w słowie dramatu w latach siedemdziesiątych został radykalnie przerwany przez inwazję wszechobecnych mediów konstytuujących całkowicie inną już estetykę teatru postdramatycznego, niemożliwą jednak bez antycypujących ją zjawisk dekonstruowania literackiej poetyki tekstów, odnajdywanych przez Lehmana m.in. w *Landscape Play* Gertrude Stein, tekstach Antonina Artauda pisanych dla Teatru Okrucieństwa i w Teatrze Czystej Formy Witkacego¹².

¹² Ibidem, s. 65.

Pierwszy etap dewastacji form dramatycznych to nade wszystko postępująca w czasie ich epizacja i będąca jej wynikiem dewaluacja scenicznego dialogu, w coraz większym stopniu odzieranego ze swojej sprawczej roli. Mimo zachowania jeszcze zewnętrznego rygoru naprzemiennych replik scenicznych słowo traci swą fabulotwórczą moc, przemieszczając się z pozycji kreatora zdarzeń ku formule konwersacyjności (sztuki Thomasa Williama Robertsona, Antoniego Czechowa), narracyjnego komentarza (Gerhart Hauptmann, Bertolt Brecht), ekspresji psychicznego interioru (Maurice Maeterlinck, twórczość ekspresjonistów). Poddawany epizacji i liryzacji tekst dramatyczny, posadowiony teraz na granicy rodzajów literackich, dewaluuje zatem konsekwentnie następną kategorię genologiczną, jaką jest klarownie komponowana, dynamiczna, sceniczna fabuła składająca się z kolejnych, przeplatających się przyczyn i skutków, proponując formę dramatu statycznego (Maeterlinck), stacyjnego (ekspresjonizm), analitycznego (Ibsen), epickiego (Brecht). Okres 1880–1950 rozpoczyna tym samym dokonującą się do dziś korozję modelu dramatu Arystotelesowskiego, pozostawiając jeszcze wprawdzie jako podmiot akcji scenicznego bohatera (już nie zawsze w pełni indywidualizowanego), z mocno jednak ograniczoną potencją fabularną.

Pojawienie się w latach pięćdziesiątych, zdefiniowanego przez Martina Esslina, teatru absurdu wydawało się ostatecznym zwieńczeniem ewolucji form dramatu, degradującego mówiące indywiduum i poddające je uwolnionemu żywiołowi, ujętego wprawdzie jeszcze w strukturę dialogu, jednak niezależnego od postaci języka. Opozycja dramat–antydramat jednoznacznie wskazywała na dokonane w twórczości absurdystów całkowite zaprzeczenie wielowiekowej tradycji trzeciego rodzaju, nie pozostawiając już w założeniu miejsca na kolejne formuły gatunkowe.

Lata siedemdziesiąte, wraz z ekspansją nowych mediów i technik widowiskowych, rozszerzyły jednak tę, zamykającą z pozoru historię rodzaju, dychotomię do triady **dramat–antydramat–postdramat**, proponując teraz całkowicie nową jakość estetyczną, niekorespondującą już nawet przez negację z rodzajem Arystotelesowskim.

Literatura sceniczna (czy zawsze literatura?) powstająca „po dramacie” unieważnia rodzajowe konstanty genologiczne, ostatecznie dewastuje gatunki, pojmowaną jako aktanta postać, generowaną przezeń fabułę i dialog. Problem postępującej stopniowo we współczesnej dramaturgii destrukcji postaci, fabuły i dialogu podejmują autorzy *Słownika dramatu nowoczesnego i najnowszego* wydanego pod redakcją Jean-Pierre’a Sarrazaca. Śmierć bohatera¹³ jako sprawczego

¹³ Elinor Fuchs, w tekście pochodzącym z 1983 r., początki opisywanego w słowniku Sarrazaca, odnajdywanego u progu modernizmu, procesu rozpadu bohatera scenicznego wskazuje już znacznie wcześniej, bo w okresie przełomu romantycznego, charakteryzującego się – paradoksalnie –

podmiotu konstruującego dialogi i zdarzenia manifestować się może z różnym natężeniem poprzez eliminację jego kolejnych, tradycyjnych cech strukturalnych. Wśród szczególnie istotnych jej przejawów autorzy wymieniają utratę cech fizycznych postaci, jej zakorzenienia w kontekście społecznym i indywidualizującego ją imienia. Niekiedy zjawiska te pogłębione zostają poprzez jej rozbitcie na kilka niezależnych bytów (niejednokrotnie osadzonych w różnych formacjach czasowych) czy skłonność do multiplikacji. Jak podkreślają badacze, prowadzą one w konsekwencji do kryzysu tożsamości postaci, która „utraciła wewnętrzną substancję i została skazana na błądzenie w poszukiwaniu ucieleśnienia i wprzęgnięcia w kierat określonej fabuły”, której logika „stanowi funkcję spójności postaci, podporządkowanych organicznej akcji”¹⁴. Szczątkowa postać uzyskuje dyspozycję kreowania ledwie szczątkowej fabuły i artykułowania rozpadającego się dialogu, pomieszczonego w pęknięciu między pozbawionym znamienia indywidualności podmiotem wypowiedzi i wypowiedzianym dyskursem. Diagnozowane w słowniku Sarrazaca „trzy kryzysy” strukturalnych filarów tekstu dramatycznego z wejściem w wiek XXI nabrały dodatkowego impetu, w skrajnych przypadkach prowadząc do całkowitej likwidacji postaci i zatomizowanej choćby fabuły zastępowanych teraz w pełni już uwolnionym dyskursem.

Inflacja podlegających definicji form dramatu zależy jednak zarówno od ogólnego zjawiska demontażu systemu gatunków literackich, jak i od gwałtownej zmiany estetyki teatralnej, teraz marginalizującej słowo i otwierającej się na – generowany głównie cyfrowo – obraz. Dobrochna Ratajczakowa, zwracając uwagę na dokonany już rozwód dramatu jeszcze literackiego z tekstami podporządkowanymi nadrzędnemu przymusowi nowej sceniczności, formułuje celnie pojęcie rodzajowego *simulacrum*, w „jakimś tylko stopniu należącego do literatury”, obejmującego scenariusze teatralne, paradramaty, quasi-sztuki, podobniki, strumienie dramatyczne, analogony formy dramatycznej¹⁵. Wszystkie one znakomicie się mieszczą w wypierającym tradycyjny teatr dramatyczny paradygmacie postdramatyczności. W poświęconych mu analizach Hans-Thies Lehmann wskazuje kilka właściwych dla niego kategorii strukturalnych. Tworzą one konstelację elementów składających się na uniwersalny model kompozycyjny.

przejściem od dominacji dramaturgicznej fabuły do dominacji postaci, a w konsekwencji od obrazu świata zewnętrznego do zsubiektywizowanego obrazu umysłu. E. Fuchs, *Śmierć postaci scenicznej*, tłum. P. Konic, „Dialog” 1989, nr 11–12. Transformacjom postaci scenicznej we współczesnej dramaturgii poświęcone zostało także opracowanie Grzegorza Sinki *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku* (Wrocław 1988).

¹⁴ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 128.

¹⁵ D. Ratajczakowa, *Dramat z dramatem*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław 2006, s. 101.

Stanowiłby on rodzaj transmedialnej matrycy dramatyczno-teatralnej jako głębokiej struktury tekstu:

- dominacja ruchomego obrazu,
- fragmentaryzacja narracji związana z degradacją mówiącej postaci,
- heterogeniczność stylu artystycznego,
- brak ciągłości,
- pluralizm,
- wielokodowość,
- aliterackość,
- subwersyjność,
- deformacja,
- pojmowanie zdarzenia teatralnego jako procesu *work in progress*,
- hipernaturalizm,
- neoekspresjonizm¹⁶.

Propozycję Lehmana można uznać za próbę nowej systematyki dramatyczno-teatralnej, zastępującej rezerwuar form gatunkowych wiązką nieprzystawalnych, formotwórczych, dowolnie montowanych modułów. Jako dynamizmy konstytuujące „subwersywną” gramatykę tekstu wyprowadzone zostają z inności, nieprzekładalnych systemów. Tworzą repertuary niezależnych, uniwersalnych chwytów jako niespecyficznych operacji na tekście. Stanowiąc wieloperspektywną, transmedialną konstelację różnokategorialnych elementów, nie mieszczą się już zatem w proponowanych przez Balcerzana szeregach genologicznych, gwarantowanych formalnym porządkiem przyległości lub podobieństwa. Tworzą one bowiem nie tylko bogatą paletę zjawisk intertekstualnych i transtekstualnych, ale także transsystemowych, przemieszczając „neodramat” nie tylko poza przestrzeń literatury pięknej, ale często i poza gatunki mowy. Niewystarczająca zatem w lekturze najnowszego dramatu okazuje się formuła „gatunków zmaconych” czy „skotłowania form” proponowana przez Clifforda Geertza¹⁷. Być może, *per analogiam* do konceptu „zjawiska eseju” Romy Sendyki¹⁸, stanowiącego antidotum na jego „niegatunkowy” bądź wręcz „antygatunkowy” charakter, zamiast o nowym dramacie jako kategorii genologicznej moglibyśmy zatem mówić jedynie o aporetycznym, wymykającym się ostrym klasyfikacjom, *ergo* niekategorialnym, „zjawisku dramatu”. W związku z postmodernistycznym kryzysem gatunków literackich oraz aktualną nieużytecznością tradycyjnych badań nad immanentną poetyką tekstu, warto, za Grzegorzem Grochowskim,

¹⁶ H.-T. Lehmann, op. cit., s. 22.

¹⁷ C. Geertz, *O gatunkach zmaconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, tłum. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Warszawa 1997.

¹⁸ R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 88.

zastanowić się nad „ewentualną przydatnością pojęć »perspektywy«, »oglądu«, »punktu widzenia« jako narzędzi stosowanych ostatnio coraz częściej do opisywania złożonych konwencji gatunkowych”¹⁹. Uwzględniających kognitywistyczne, wprowadzające więc w miejsce ostrych definicji figurę metafory, strategie rozpoznania. Włączających w obszar, teraz arbitralnej, refleksji badacza zagadnienie „naturalnej kategoryzacji” zjawisk, „radialnej struktury” znaczenia czy ciągłości „zbiorów rozmytych”²⁰. Prowadzących od konstruowania intersubiektywnej systematyki form do świadomości gatunku kształtowanej z wybranej perspektywy lektury.

Jak się wydaje, szczególnie funkcjonalną odpowiedzią na rozpoznane zjawiska „wyczerpania” form gatunkowych w dyskursie teoretycznoliterackim, dotyczącym nade wszystko „zdradzającego” sztukę słowa trzeciego rodzaju, okazują się narzędzia poetyki kulturowej. Co istotne – w znacznym stopniu o teatralnej przeciwieństwie proveniencji. Zaproponowane przez Stephena Greenblatta, m.in. w jego rozważaniach poświęconych scenie elżbietańskiej i dramatom Szekspira, ufundowały nowy rodzaj refleksji o literaturze osadzony w tak ważnych dla sztuki teatru kontekstach społeczno-politycznych, odwołujących się także do rozpoznania z zakresu antropologii kultury czy teorii komunikacji. Kulturowa optyka badań nad dramatem i teatrem jako najbardziej społeczną ze sztuk, pomieszczoną w zbiorowym „tu i teraz”, stanowi użyteczne narzędzie opisu nie tylko procesów historycznoteatralnych, ale także szeroko pojmowanych praktyk kulturowych i społecznych. Wskazująca na znaczenie studiów kulturowych jako remedium na poststrukturalistyczny kryzys genologii Roma Sendyka podkreśla, iż:

„Gatunek” jest sposobem opisu, narzędziem służącym identyfikacji różnych rodzajów **tekstów**, nie zaś normatywizacji i ocenie **dzieł literackich**. [...] Granice między gatunkami stały się znowu interesujące, lecz nie jako miejsca rygorystycznego rozdzielania – lecz jako przestrzeń dynamicznych zderzeń, łączenia, rozmycia, krzyżowania się różnych właściwości²¹.

Nowe zjawiska formatotwórcze ujawniają powoli rozpoznawalne, powracające w poetyce dramatu, jednak pochodzące z różnych systemów, chwyt²². Czy zatem ich „konstelacja” pozwala już na wyabstrahowanie kolejnej, podlegającej konwencjonalizacji rodzajowej taksonomii?

¹⁹ G. Grochowski, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018, s. 249.

²⁰ Ibidem.

²¹ R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 277.

²² Problem ewolucji dwudziestowiecznych form dramatycznych, destrukcyjnych klasycyzmu wyznaczniki kompozycyjne rodzaju, podejmowała m.in. Anna Krajewska (*Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996; *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005). Przedmiotem

Poetyka hybrydowa

Poetyka hybrydowa okazuje się kategorią nadrzędną, ogarniającą wiele zjawisk dyrektywą „tekstotwórczą”. Wspólną dla jej zróżnicowanych manifestacji strategią artystyczną jest demontaż tradycyjnych norm gatunkowych, miksowanie wielorakich form pisma (także Nieliterackich) i łączenie ich często w całości kompozycyjne z tekstami o pozasłownym rodowodzie. Ów zabieg implemmentowania w tekst dramatyczny obcych elementów pochodzących z szerokiego, pozaliterackiego uniwersum praktyk kulturowych i społecznych stanowi zjawisko poniekąd komplementarne wobec będących przedmiotem namysłu Grzegorza Grochowskiego „hybryd tekstowych”²³, traktowanych przezeń jako przenikanie się tekstów literackich z Nieliterackimi. Polegające z kolei nade wszystko na odwrotnym przenoszeniu „cech literackości” w obręb dyskursów Nieliterackich i to zamkniętych jednak wyłącznie w medium słowa. Co istotne, w ujęciu Grochowskiego owe hybrydyczne formy mają charakter jednorazowy, nieprowadzący zatem do wykształcenia się nowych wzorców genologicznych. W najnowszej dramaturgii możemy jednak obserwować już proces konstytuowania się „hybrydowych” zjawisk poetologicznych krzyżujących różne właściwości gatunków i właściwości różnych tekstów, powracających ze szczególną częstotliwością, wyznaczających zatem nową, trwałą estetykę rodzaju.

Posttradycja

Zabieg reinterpretacji tekstów zaczerpniętych z powszechnego kanonu literackiego jest zjawiskiem znanym od dawna. Dramaturgia lat ostatnich, podejmując szczególnie często intertekstualne gry z klasyką, czyni to jednak z reguły w sposób zaprzeczający utrwalonej tradycji jej stylizacji. Zapoczątkowana w latach sześćdziesiątych XX w. przez Heinera Müllera przeróbkami tekstów dawnych – z najważniejszym wśród nich utworem *Hamlet Maszyna* – moda na **przepisywanie dramatów** przynosi ze sobą wiele rekontekstualizujących transformacji

refleksji Krajewskiej pozostaje jednak nade wszystko polska dramaturgia absurdu. Diagnozowane w niej nowe zjawiska formatotwórcze, awangardowe w momencie powstawania omawianej twórczości, zamykają je zatem – w oczywisty sposób – w obszarze konsekwentnej literackości. Mieszczą się więc one w paradygmacie definiowanej przez Balcerzaną genologii monomedialnej i w znacznym stopniu w spektrum zagadnień dyskutowanych przez Martina Esslina. Dramaturgii powstałej już wyłącznie po 1989 r. poświęcone zostały natomiast prace Marty Karasińskiej, analizującej strategię kompozycyjne „nowego dramatu” w perspektywie poetyki kulturowej – głównie geopoetyki (*Ja, Miasto. Szkice o (nie tylko) polskiej dramaturgii lat ostatnich*, Poznań 2011) i Beaty Popczyk-Szczęśnej (*Dramaturgia polska po 1989 roku*, Katowice 2013). Obie autorki dyskutują m.in. zagadnienie estetyki postdramatycznej, intertekstualnej gry z tradycją literacką, teatru głosu czy języka, hybrydycznych scenariuszy teatralnych wykraczających poza terytorium słowa, ze szczególnie częstym odwołaniem do kategorii popkultury, tekstu miasta, gatunków telewizyjnych i publicystyki.

²³ G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy*, Wrocław 2000.

dzieł Szekspira (*Król Lear* Rodriga Garcii, *Szaleństwo Troilusa i teatr Kresydy* Wernera Schwaba), Sofoklesa (*Antygona w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego, *Antygona Kreona* Mira Gavrana), Racine'a (*Fedra* Sarah Kane, *Ifigenia. Nowa tragedia* Pawła Demirskiego i Michała Zadary), Goethego (transrodzajowa przeróbka *Werter w Nowym Jorku* Tima Staffela). Zyskujące dużą autonomię utwory nie są już jednak, jak teksty Müllera, tylko próbą „uaktualnienia” klasyki, uwspółcześniającego zderzenia jej z nowym czasem, sztuką najnowszą i jego odbiorcą. Okazują się nierzadko gniewną odpowiedzią na kryzys i wyczerpanie literatury, obrazoburczym gwałtem na pierwowzorze, trywializującym jego przekaz aksjologiczny, przesłanie filozoficzne i negującym wymiar estetyczny uznanego arcydzieła. Często już nie aktualizują, a unieważniają kulturowe dziedzictwo. Degradują i demontują jego przeniesionego we współczesność bohatera, rozrywają fabułę, dewalują słowo i wulgaryzują styl, wprowadzają elementy popkultury i sztuki mediów cyfrowych. Wędrują po motywach, strzępach tradycji – spektakularnie deprecjonując historię i dewastując historycznie utrwalone cezury. Idący jeszcze dalej w destruowaniu pierwowzoru zabieg **recyklingu**, związany z nurtem *junk art*, całkowicie już demontuje oryginał i dekontekstualizuje wyjęte z niego elementy, sprowadzając motywy zapożyczone z tekstów wysokiej kultury do roli uzdatnianych odpadów. Składanych na powrót w całkowicie nową jakość zmontowaną z niezależnych, nieprzystających do siebie, ledwie przywołanych, pochodzących z odzysku tekstualnych okruchów – strzępów fabuł, postaci, cytatów, stylistyk. Pozostająca w obszarze „sztuki ekologicznej” poetyka teatralnego recyklingu na ogół w zamierzeniu nobilituje jednak przywracane obiegowi kulturowemu tekstowe „surowce wtórne” wykorzystywane teraz jako pełnowartościowe tworzywo kolejnych, autonomicznych dzieł. Adresowana do młodego widza sztuka *Śnieży* Roberta Jarosza stanowi dalekie echo *Królowej Śniegu*. Para bohaterów, Złota i Srebrny, ledwie aluzyjnie przywołuje losy Gerdy, Kaja oraz samego Andersena. Metaforycznym zaczynem akcji, rozpadającej się na nieprzystawalne segmenty, staje się, jak w klasycznej wersji baśni, rozbite na kawałki lustro, odbijające pokawałkowaną tradycję. Autorem często sięgającym do poetyki recyklingu jest Mateusz Pakuła. Jego nawiązujący tytułem do strategii pisarskich Müllera *Konrad-Maszyna* miesza konwencje, kryptocytaty z polskiej klasyki literackiej i slogany reklamowe, *Na końcu łańcucha* miksuje zapożyczenia z Szekspira, Müllera, Wernera Schwaba i Bernarda-Marie Koltès... Przepisywanie dramatu i recykling jako techniki nowego dramatopisania to odpowiedź na postmodernistyczną estetykę czy szerzej – kulturę **remiksu**, opartą na dynamice odczytu i zapisu, dekontekstualizacji i rekontekstualizacji, wymianie elementów budującej pomost nie tylko między oryginałem i tekstem „pasożytniczym”, ale otwierającym tekst literacki na transmedialne fuzje.

Dramat głosu

Dramat głosu, wyzuty z obrazu, stanowi kolejną odsłonę rozpadu i eliminacji podmiotowego bohatera. Oderwany od postaci, odcieleśniony głos staje się wyłącznie nieredukowalnym medium mowy, teraz usamodzielnionego, często nieskładnego potoku słów²⁴. Sfragmentaryzowany, afabularny tekst bywa kolażem strzępów telewizyjnych newsów, debat publicznych i spotów reklamowych, biznesowego żargonu i beznamiętną rejestracją wielkomiejskiej heteroglosji. Jest prezentystycznym, niekończącym się komunikacyjnym szumem. Zapisem „zasłyszanej” społecznej fonosfery i „podsluchanego” strumienia zdeintegrowanej świadomości. Pozbawieni imion własnych, odarci z podmiotowości bohaterowie *Trylogii z Prateru* René Pollescha przepuszczają przez siebie automatycznie bezforemne potoki społeczno-politycznych debat. Przemieszane, anonimowe głosy w *Jeffie Koonsie* Goetza wyłaniają z kakofonii monologów fragmenty nieukazanego na scenie miejskiego pejzażu. *Pod lodem* i *Electronic City* Falka Richtera rejestrują niezborne myśli zaplątanego w komunikacyjnym kłębuszku człowieka. Niekoherentne „głosowisko” transmituje amorficzny zgiełk mowy, odklejone od indywiduum cudze teksty i heterogeniczne dyskursy. Zabieg dezintegracji bohatera rozpadającego się na niespójne akty językowe wykorzystywany zostaje nawet w dramaturgii dla dzieci. Podejmujący temat aborcji, adresowany do najmłodszych tekst *Tak jest* Maliny Prześlugi „dopuszcza do głosu” nieukonstytuowane jeszcze w zindywidualizowane „ja” narządy rozwijającego się płodu.

Transgraniczność

Dramat dokumentalny stanowi wyrazistą, utrwaloną od kilkudziesięciu lat formułę dramatopisania, oscylującą między literaturą piękną, gatunkami publicystycznymi i „ruchomym obrazem”, która z impetem przypomniła o sobie w latach dziewięćdziesiątych XX w. Jej aktem założycielskim był w latach dwudziestych teatr epicki, łączący w hybrydycznych inscenizacjach i wychodzących poza gatunek słowa faktomontażach Erwina Piscatora dokument i sceniczne techniki medialne (fotografie, film). Za twórcę dramatu dokumentalnego uznaje się jednak powszechnie Petera Weissa, autora opartych na faktach utworów scenicznych, ale nade wszystko programowego artykułu *Notatki o teatrze faktu* z 1968 r.²⁵ Dotyczy on nie tylko zadań społeczno-politycznych dramatu dokumentalnego, ale także jego estetyki. Za najważniejsze wyznaczniki gatunkowe

²⁴ Na postępującą degradację postaci i dialogu w nowej dramaturgii niemieckiej (Elfriede Jelinek, Werner Schwab, Oliver Bukowski, Rainald Goetz), prowadzącą do zdominowania materii dramatu przez „uwolnioną oralność”, narzucającą konieczność rewizji dotychczasowych definicji trzeciego rodzaju, zwracała uwagę Gerda Poschmann. Eadem, *Der nicht mehr dramatische Theater. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.

²⁵ P. Weiss, *Notatki o teatrze faktu*, tłum. M. Leyko, w: *O dramacie. Od Sartre'a do Mrożka. Poetyki, manifesty, komentarze*, red. E. Udalska, Warszawa 1997.

teatru-raportu uważa Weiss włączanie w korpus tekstu autentycznych dokumentów (statystyk, bilansów bankowych, reportaży prasowych, a także materiałów fotograficznych i filmowych). Jego poetykę, bliską teorii epickiego teatru Brechta i Piscatora, charakteryzuje skłonność do rozluźniania i rozrywania struktury tekstu oraz kolażowego łączenia innorodnych chwytów artystycznych i fuzji mediów. Nawiązaniem do tradycji stał się w latach ostatnich teatr *verbatim*, spopularyzowany przede wszystkim przez sceny brytyjskie i rosyjski Teatr.Doc. W repertuarze zespołów angielskich pojawiły się dramaty związane z polityką społeczną Margaret Thatcher, poświęcone wojnie o Falklandy, prywatyzacji kolei. Rosyjska docudrama podjęła tematy kolonii karnych kobiet, mniejszości seksualnych, emigrantów z republik azjatyckich. Popularna i w Polsce metoda *verbatim* (Teatr Polski w Bydgoszczy, Szybki Tramwaj Miejski w Gdańsku, Teatr Ósmego Dnia, liczne projekty kuratorskie) sytuuje powstający tekst na granicy literatury i gatunków publicystycznych. Wykorzystuje nie tylko gotowe już dokumenty, ale też przeprowadzone specjalnie na użytek spektaklu nagrania, wywiady, reportaże, rejestracje filmowe łączone metodą *cut-up* w formę niejednorodnego, parapublicystycznego scenariusza.

Homologia struktur jako podstawa kompozycyjna jest operacją transkategoryalną opierającą się na translacji systemów nie tylko nieliterackich, ale i językowych na tekst dramatyczny²⁶. Oparta na podobieństwie morfologicznym innorodnych układów stanowi dyrektywę przekładową, obierającą jako podstawę konstrukcyjną utworu scenicznego plan miasta, architekturę wieżowca czy grę komputerową. Sprowadzone do abstrakcyjnego modelu generują układy zdarzeń i ogarniającą je czasoprzestrzeń. Budowane często z niezależnych modułów teksty otwierają się na różnorodne porządki pozwalające potencjalnie na tasowanie i przemieszczanie samodzielnych, a niekiedy opcjonalnych, jednostek fabularnych. Zapożyczany jako spacja matryca tekstu układ składającego się z klatek mieszkań wieżowca, zgodnie z chaotycznym ruchem windy, pozwala przedstawiać historie lokatorów z poszczególnych pięter zgodnie z losowym porządkiem jej tras (*Arabska noc* Rolanda Schimmelpenniga). „Flanerujący” po mieście bez celu bohaterowie *Puzzli* Szymona Wróblewskiego ułożą jego obraz z segmentów-klocków w zgodzie z przypadkowym rozkładem swojej wędrówki. Bohater *Electronic City* Falka Richtera zagubi się w hipertekstualnej informatycznej sieci bez początku i końca. *Histerikon* Ingrid Lausund połączy prezentowane miniepizody, respektując układy półek wielkomiejskiego supermarketu.

²⁶ Proponowana przeze mnie kategoria „homologii struktur” przywodzi na myśl znany koncept „cytatu struktury” wprowadzony do dyskursu teoretycznego przez Danutę Danek, ograniczony jednak do przejmowania w korpus dzieła literackiego struktur jedynie poetyk artystycznych, innych niż występujące w tekście macierzystym, w tym także formatów gatunkowych. Eadem, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.

Teksty dramatyczne, czy niekiedy bardziej scenariusze teatralne, umieszczane na **pograniczach mediów**, wielokrotnie sprawiają trudność z zakwalifikowaniem ich do określonej precyzyjnie domeny komunikacyjnej. Scalają tekst literacki z tekstami innowacyjnych mediów, traktując je bądź jako upodrzedniony jeszcze implant (immersja), bądź jako pełnoprawnego już partnera (konwergencja)²⁷. Gdy proponują nowe gatunki, sytuują je w obszarach międzymedialnych (*sitcom*, *reality show*, formy publicystyczne, technoperformanse *etc.*). Utrwalonym od lat chwytem implantowania przez dramat obcego medium jest wprowadzanie na scenę rozszerzającego świat przedstawiony obrazu z monitora, anektowanie przez tekst literacki technik i poetyk sztuk wizualnych – m.in. montażu. Spełniające już kryteria zabiegu konwergencji *Factory* Igora Bauersimy, *Reality show(s)*. *Kabaret o rzeczach strasznych* Przemysława Pilarskiego, *Sitcom* Krzysztofa Bizia opierają się na strukturach gatunkowych popularnych widowisk telewizyjnych. Hybrydowa kompozycja wiąże nierozzerwalnie słowo z wideo i obrazem cyfrowym. Łączy różne porządki czasoprzestrzenne, realną rzeczywistość i świat wirtualny. Jest intertekstualnym i wielotworzywowym patchworkiem. Dramat ewoluje ku technosztuce. Sprowadza postać literacką do anonimowego głosu, wymienia na wizerunek elektroniczny i cyfrowego awatara. Eliminuje ze sceny zewnętrzną wobec bohatera fizyczną przestrzeń, przeniesioną przez ekspresjonizm do jego jaźni, teraz zamieniając ją na abstrakcyjną przestrzeń oswobodzonego języka i hybrydową, atemporalną przestrzeń wirtualną. Autorskie scenariusze teatralne Pawła Passiniego, realizowane w ramach internetowego neTTheatre, sięgają do nowych technologii przetwarzania obrazu i dźwięku. Wprowadzają na wirtualną scenę interaktywnego tancerza, cyfrową wizualizację ludzkiego głosu, wykorzystują gest aktora w roli edytora tekstu. Zachęcają odbiorcę do zdalnego, interaktywnego współtworzenia spektaklu. Berliński teatr Rimini Protokoll swój scenariusz *Termin przydatności* opiera na regułach gier komputerowych, zapraszając widzów do sterowania ukazywanym na ekranie życiem małej społeczności. Interaktywny **cyberdramat** wywraca na nice klasyczną definicję teatru jako „sztuki żywej”, dematerializuje aktora, zastępuje człowieka postczłowiekiem.

Unicestwianie cezur międzygatunkowych, międzymedialnych czy między-systemowych na poziomie głębokiej struktury nowego dramatu dokonuje się na dwa przeciwstawne sposoby. Strategia **konfrontowania** zderza heterogeniczne, obce paradygmaty tekstualne, akcentując ich nieprzystawalność. Opiera się na uniwersalnych operacjach na systemach (także literackich), zarządzających porządkiem składających się nań segmentów. Wykorzystuje techniki montażu,

²⁷ Terminy stosuję za Henrym Jenkinsem. Idem, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

kolazu, puzzli, patchworku, *cut-up*, budując tekstowe hybrydy. Strategia **scalania** innorodnych elementów rozmywa wyodrębniające je różnice bądź, idąc dalej, spaja ze sobą w jedno nakładające się na siebie homologiczne modele (tekst literacki z grą komputerową, sitcomem, planem miasta, gatunkiem publicystycznym). Strategia pierwsza mieściłaby się w przestrzeni genologii **intermedialnej**, druga spełniałaby już kryterium **transmedialności**. Współczesne dramaty czy scenariusze teatralne, zatopione w kulturze informatycznych sieci, jawiące się jako poddany dominacji sztuki masowej polimorficzny neosystem, wyraziście zatem akcentują swój metakomunikacyjny wymiar. Nowe formy kategorialne postdramatu coraz częściej także rezygnują z materii literackiej, przemieszczając się z obrębu literatury w obszar szeroko definiowanych mediów i praktyk społecznych, przekraczając tym samym jedną z fundamentalnych dla teorii sztuki cezur. Dramat konsekwentnie opuszcza terytorium słowa, pozostawiając po sobie – jak w sztuce *W środku słońca gromadzi się popiół* Artura Pałygi – jedynie niedrukowane kartki.

Bibliografia

- Balbus, Stanisław, „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Balcerzan, Edward, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Danek, Danuta, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City 1961.
- Fuchs, Elinor, *Śmierć postaci scenicznej*, tłum. P. Konic, „Dialog” 1989, nr 11–12.
- Geertz, Clifford, *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, tłum. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Warszawa 1997.
- Greenblatt, Stephen, *Poetyka kulturowa: pisma wybrane*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.
- Grochowski, Grzegorz, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018.
- Grochowski, Grzegorz, *Tekstowe hybrydy*, Wrocław 2000.
- Jenkins, Henry, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Karasińska, Marta, *Ja, Miasto. Szkice o (nie tylko) polskiej dramaturgii lat ostatnich*, Poznań 2011.
- Krajewska, Anna, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996.
- Krajewska, Anna, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.
- Popczyk-Szczęsna, Beata, *Dramaturgia polska po 1989 roku*, Katowice 2013.
- Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.

- Ratajczakowa, Dobrochna, *Dramat z dramatem*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław 2006.
- Sendyka, Roma, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006.
- Sendyka, Roma, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Sinko, Grzegorz, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, Wrocław 1988.
- Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007.
- Szondi, Peter, *Teoria nowoczesnego dramatu 1890–1950*, tłum. E. Misiołek, Warszawa 1976.
- Weiss, Peter, *Notatki o teatrze faktu*, tłum. M. Leyko, w: *O dramacie. Od Sartre'a do Mrożka. Poetyki, manifesty, komentarze*, red. E. Udalska, Warszawa 1997.
- Wysłouch, Seweryna, *Nowa genologia – rewizje i interpretacje*, w: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009.

MARTA KARASIŃSKA – prof. zw. dr hab., literaturoznawca i teatrolog. Kierownik Pracowni Opery i Widowisk w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Zajmuje się teorią teatru i dramatu, dramaturgią współczesną, teatrem i dramatem dla dzieci.

**POŻYTKI
FILOLOGICZNE**

LEPIEJ BYŚ BYŁ W DOMU SIEDZIAŁ... –
ANALIZA ŚLADÓW LEKTURY
Z WYBRANYCH EGZEMPLARZY
PEREGRYNACJI DO ZIEMI ŚWIĘTEJ
MIKOŁAJA KRZYSZTOFA RADZIWIŁŁA „SIEROTKI”
JAKO PRZYCZYNEK DO BADAŃ
NAD DAWNĄ RECEPCJĄ DZIEŁA

‘You should have stayed home...’ – an Analysis of Readers’ Notes
Included in Some of the Copies of *Peregrination to the Holy Land*
by Mikołaj Krzysztof ‘The Orphan’ Radziwiłł
as a Trigger to a Study on the Old-Time Reception of the Work

MARTYNA OSUCH

Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Polska

E-mail: osuch.martyna@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4430-7437>

Abstract

Peregrynacja do Ziemi Świętej [*Peregrination to the Holy Land*] by Mikołaj Krzysztof ‘The Orphan’ Radziwiłł was first published in 1601 and within next two hundred years there were fourteen other re-releases of the publication in different languages. The account of the pilgrimage to Jerusalem not only proves Radziwiłł’s comprehensive education and being well read but also presents him as a skilled sixteenth-century documentalist who knows precisely how to attract reader’s attention. The fact that the readers have left a number of underlines, notes, and comments in the preserved copies proves *Peregrynacja do Ziemi Świętej* to have been a great literary success of those times. This article aims at determining readers’ response to Radziwiłł’s work on the grounds of the results of the provenance research conducted on twenty copies of *Peregrynacja do Ziemi Świętej* deposited in the Early Printed Books Department of University of Warsaw Library.

Keywords: peregrination, travels, old print books, provenance research, Mikołaj Krzysztof Radziwiłł

Streszczenie

Peregrynacja do Ziemi Świętej autorstwa Mikołaja „Sierotki” Radziwiłła została po raz pierwszy opublikowana w 1601 r., a na przestrzeni kolejnych 200 lat ukazało się 14 jej wznowień w różnych językach. Relacja z pielgrzymki do Jerozolimy jest nie tylko dowodem wszechstronnego wykształcenia i odczytania Radziwiłła, ale też prezentuje autora jako zdolnego szesnastowiecznego dokumentalistę, który doskonale wie, w jaki sposób przyciągnąć uwagę odbiorcy. *Peregrynacja* zyskała ogromną popularność, czego dowodzą liczne ślady lektury (noty rękopiśmienne, podkreślenia) pozostawione przez czytelników w zachowanych egzemplarzach. Celem artykułu jest określenie recepcji czytelniczej wspomnianego dzieła na podstawie wyników badań proveniencyjnych przeprowadzonych na 20 egzemplarzach *Peregrynacji* przechowywanych w Gabinecie Starych Druków Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

Słowa kluczowe: peregrynacja, podróże, stare druki, badania proveniencyjne, Mikołaj Krzysztof Radziwiłł

Mikołaj „Sierotka” Radziwiłł (1549–1616)¹, syn Mikołaja „Czarnego” (1515–1565), rozpoczął swą słynną pielgrzymkę w 1582 r.² Od dwunastu lat chorował na kiłę i podagrę, a wraz z nasilaniem się objawów chorób wzrastała jego żarliwość religijna. Już w 1575 r. uroczyście ślubował, że wyruszy w pielgrzymkę do Ziemi Świętej, jeśli tylko choroba ustąpi na tyle, by mu tak daleką podróż umożliwić. Choć do poprawy nie doszło, mimo odwiedzin w licznych, głównie zagranicznych cieplicach, Radziwiłł nie mógł wycofać się z pątnicznych planów – wiązało go nie tylko ślubowanie przed Bogiem, ale również fakt, że o swoich zamiarach zdążył poinformować papieża Grzegorza XIII, który udzielił mu błogosławieństwa.

Z rodzinnego Nieświeża wyjechał 7 października 1582 r. Trasa podróży wiodła przez Włochy, skąd „Sierotka” pożegłował do Syrii, zwiedziwszy po drodze Kretę i Cypr. Zatrzymał się w Baalbek i Damaszku w celu zwiedzenia antycznych ruin, a następnie, 25 czerwca 1583 r., dotarł wreszcie do Jerozolimy, gdzie spędził dwa tygodnie. Kolejnym etapem podróży był Egipt. Radziwiłł zabiwał tam aż dwa miesiące, które upłynęły mu przede wszystkim na zwiedzaniu, m.in. piramid, i pozyskiwaniu nowych informacji o kulturze i zwyczajach obco-krajowców. Stamtąd udał się w drogę powrotną do domu niemal tą samą trasą, którą przybył (zamiast podróży morskiej przez Adriatyk wybrał drogę lądem z południa na północ Włoch), i wrócił do Nieświeża 7 lipca 1584 r.³

¹ Więcej informacji biograficznych vide T. Kempa, *Mikołaj Krzysztof Radziwiłł Sierotka*, Warszawa 2000 oraz H. Lulewicz, *Radziwiłł Mikołaj Krzysztof zwany Sierotką*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 30, Wrocław–Warszawa–Kraków 1987, s. 349–361.

² Na temat pielgrzymek Radziwiłłów vide S. Kalinowski, *Pielgrzymki Radziwiłłów w XVI i XVII wieku*, „*Peregrinus Cracoviensis*” 2004, nr 15, s. 66–73.

³ Więcej na temat przygotowań do pielgrzymki i jej dokładnego przebiegu vide T. Kempa, op. cit., s. 117–125 oraz s. 331–333. Na temat dawnego pielgrzymowania vide *Peregrinationes – pielgrzymki w kulturze dawnej Europy*, red. H. Manikowska, H. Zaremska, Warszawa 1995.

Biorąc pod uwagę tak atrakcyjny w swej egzotyce plan podróży, osobiste zapiski, które peregrynant sporządzał na bieżąco przez cały okres jej trwania⁴, stanowiły dla potencjalnego czytelnika interesującą odmianę od codziennych lektur, dla wydawcy z kolei – pewny zysk.

Radziwiłł spisał swój diariusz w języku polskim. Pierwsze drukowane wydanie ukazało się jednak po łacinie, w 1601 r. Autorem sporządzonego na zlecenie jezuitów tłumaczenia był kanonik warmiński Tomasz Treter (1547–1610). W 1607 r. książka została po raz pierwszy wytloczona po polsku. Tekst ten nie był ujednolicony z rękopiśmiennym pierwowzorem – stanowił przekład łacińskiej wersji Tretera⁵. Na przestrzeni niespełna 200 lat *Peregrynacja* doczekała się czterech łacińskojęzycznych oraz siedmiu polskojęzycznych edycji, a także tłumaczeń na niemiecki i rosyjski⁶.

W artykule prezentuję wyniki pierwszego etapu prac mających na celu określenie odbioru czytelniczego *Peregrynacji do Ziemi Świętej* na przestrzeni wieków (XVII–XIX w.).

Niniejsze wnioski są wynikiem analizy śladów lektury (podkreślenia, marginalia, komentarze) oraz niekiedy znaków własnościowych (głównie zapisy proweniencyjne) pozostawionych przez kolejnych czytelników w wybranej grupie woluminów. Przedmiotem prezentowanego omówienia jest 20 egzemplarzy *Peregrynacji* ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie⁷. Należy podkreślić, iż dotychczasowe badania stanowią jedynie etap początkowy planowanych,

⁴ Na fakt sporządzania przez pielgrzymów osobistych diariuszy zwraca uwagę Roman Krzywy w: *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego*, Warszawa 2001, s. 131.

⁵ Autorem polskiego tłumaczenia był Andrzej Wargocki, który, mając świadomość istnienia polskojęzycznych rękopisów, zdecydował się jednak na przekład z łaciny. Wersja Tretera była według niego najbliższa oryginałowi, w przeciwieństwie do obecnych w obiegu, różniących się między sobą rękopisów. Vide M. K. Radziwiłł: *Peregrinacia Abo, Pielgrzymowanie Do Ziemi Świętej*, Kraków 1607, k.)(4 verso –)()(1 recto. Na temat rękopiśmiennych wersji diariusza vide J. Czubek, *Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła Peregrynacja do Ziemi Świętej*, Kraków 1925, s. IX–XVI.

⁶ Wydania łacińskojęzyczne: M. K. Radziwiłł, *Hierosolymitana Peregrinatio...*, Braniewo 1601; Antwerpia 1614, Turyn 1753, Koszyce 1756. Wydania polskojęzyczne: M. K. Radziwiłł, *Peregrinacya Abo Pielgrzymowanie Do Ziemi Świętej*, Kraków 1607; Kraków 1611; Kraków 1617; Kraków 1628; Kraków 1683; Kraków 1745 (dwa wydania). Wydania niemieckojęzyczne: M. K. Radziwiłł, *Jüngst geschehene Hierosolymitanische Reyse und Wegfahrt*, Moguncja 1603; *Reissbuch in das H. Land...*, Frankfurt 1609. Wydanie rosyjskojęzyczne: M. K. Radziwiłł, *Putieszestwije ko swiatym miestam i w Jegipiet*, Petersburg 1787. Liczba wydań za: K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 26, Kraków 1915, s. 88–91 oraz *Piśmiennictwo staropolskie: hasła osobowe: N–Ż*, oprac. zespół pod kierownictwem R. Pollaka, Warszawa 1965, s. 153.

⁷ Gabinet Starych Druków BUW przechowuje 20 egzemplarzy *Peregrynacji* – 13 w języku polskim (jedno wydanie z 1607, dwa z 1611, jedno z 1617, dwa z 1628, trzy z 1683 oraz cztery z 1745 r.) i siedem w języku łacińskim (cztery z 1601 i trzy z 1614 r.). Za nieocenioną pomoc i rady bardzo dziękuję koleżankom z Gabinetu Starych Druków, Joannie Milewskiej-Kozłowskiej i Izabeli Wiencek-Sielskiej.

szeroko zakrojonych studiów źródłowych, które będą w stanie potwierdzić zaprezentowane hipotezy lub im zaprzeczyć. Jednym z ich efektów będzie sporządzenie spisu bibliograficznego wraz ze szczegółowymi danymi پروwencyjnymi (ang. *copy census*⁸) wszystkich zachowanych w polskich zbiorach egzemplarzy *Peregrynacji*⁹. Wstępne badania wydają się potwierdzać przypuszczenie¹⁰, że dzieło Radziwiłła było intensywnie czytane w kolejnych wiekach – w zachowanych egzemplarzach znaleźć można liczne ślady lektury świadczące o dużym zainteresowaniu czytelników tekstem oraz stanowiące cenny, nieopracowany dotychczas materiał źródłowy dla badań nad dawną recepcją literatury podróżniczej oraz mentalnością nowożytnego czytelnika.

Popularność *Peregrynacji*

Tekst spisany przez Radziwiłła nie jest sprawozdaniem z pielgrzymki opartym na schemacie monotonnego i drobiazgowego wyliczania odwiedzanych miejsc świętych¹¹, należy do grupy opisów pątnicznych określanych przez Leszka Wojciechowskiego mianem „dynamicznych”, obok np. wydanej w tym samym

⁸ Za wzorcowe monografie powstałe na podstawie *copy census* uznają przede wszystkim: O. Gingerich, *An annotated census of Copernicus' "De revolutionibus"* (Nuremberg, 1543 and Basel, 1566), Leiden 2002 oraz D. Margócsy, M. Somos, S. N. Joffe, *The Fabrica of Andreas Vesalius – A Worldwide Descriptive Census, Ownership, and Annotations of the 1543 and 1555 Editions*, Leiden and Boston 2018. O potrzebie sporządzania tego rodzaju opracowań vide D. Pearson, *What Can We Learn by Tracking Multiple Copies of Books?*, w: *Books on the Move*, red. R. Myers, M. Harris, G. Mandelbrote, London 2007, s. 17–37 oraz D. Pearson, *The Importance of the Copy Census as a Methodology in Book History*, w: *Early Printed Books as Material Objects*, red. B. Wagner, M. Reed, Berlin–New York 2010, s. 321–328.

⁹ Centralny katalog kartkowy notuje ponad 200 egzemplarzy *Peregrynacji* wytoczonych od XV do XVIII w., przechowywanych w zbiorach różnych polskich instytucji.

¹⁰ W literaturze znaleźć można liczne opinie, jakoby *Peregrynacja* była książką wyjątkowo czytelną. Vide np. T. Kempa, op. cit., s. 126–127.

¹¹ W przeciwieństwie chociażby do, przypominającego bardziej chronografię niż relację z pielgrzymki, tekstu Anzelma Polaka *Terrae sanctae et urbis Hierusalem descriptio fratris Anselmi ordinis Minorum de observantia* (Kraków 1512). Należy wspomnieć, że pierwsze drukowane relacje z pielgrzymek do Jerozolimy zaczęły ukazywać się w Niemczech na przestrzeni XV w., najpopularniejszą był wydany po raz pierwszy w 1486 r. bestseller Bernharda von Breydenbacha *Peregrinatio in Terram Sanctam*. Więcej o pracy Breydenbacha oraz o wczesnonowożytnych opisach podróży vide L. Wojciechowski, *Do świętej Katarzyny na Synaju i w Aleksandrii. Opis pielgrzymki w nurcie piśmiennictwa pątniczego – od Breydenbacha do Wargockiego (1486–1610)*, Lublin 2013; E. Ross, *Picturing experience in the early printed book: Breydenbach's Peregrinatio from Venice to Jerusalem*, Pensylwania 2014; *Do Ziemi Świętej – Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej IV–VIII w.*, oprac. P. Iwaszkiewicz, Kraków 2010; K. Ossowska, *Pierwsze opisy podróży Polaków do Ziemi Świętej: wprowadzenie do badań w ujęciu geopoetyki*, „Meluzyna. Dawna Literatura i Kultura” 2001, nr 1, s. 21–33. Na temat rozróżnienia gatunkowego w obrębie literatury podróżniczej vide R. Krzywy, op. cit., tamże na s. 148–149 krótka charakterystyka tekstu Radziwiłła. Więcej na temat treści i formy *Peregrynacji* vide również: M. K. Radziwiłł, *Podróż do Ziemi Świętej, Syrii i Egiptu 1582–1584*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1962, s. 249–255; J. Czubek, *Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła Peregrynacja do Ziemi Świętej*, s. IX–XVI.

okresie popularnej (25 francuskojęzycznych wydań w latach 1595–1620) relacji autorstwa Bretończyka Jacquesa de Villamonta¹². Radziwiłł w przeciwieństwie do innych, średniowiecznych i nowożytnych, autorów unika rozwlekłych cytatów z wcześniejszych, często antycznych, opracowań oraz ze Starego i Nowego Testamentu. Swoją opowieść buduje na pozyskanej przed wyjazdem wiedzy i własnym doświadczeniu. *Peregrynacja* jest przede wszystkim dziełem różnorodnym tematycznie. Wszechstronnie wykształcony¹³, posiadający rozliczne zainteresowania „Sierotka” różnymi sposobami pozyskiwał informacje dotyczące kolejnych odwiedzanych miejsc. Odkrywaniu egzotycznych obyczajów towarzyszyły emocje – entuzjazm, zaciekawienie i zdziwienie, udzielające się również późniejszemu czytelnikowi diariusza.

Wspomnieć należy również o zabiegach „marketingowych”, które przedsięwziął wydawca pierwszej edycji (1601), Tomasz Treter. Tłumacząc tekst diariusza z polskiego na łacinę, ubrał przekaz „Sierotki” w formę czterech listów do przyjaciela-katolika. Działanie to miało na celu skrócenie dystansu między autorem a odbiorcą¹⁴ i, wnioskując na podstawie późniejszej recepcji dzieła oraz jego licznych wznowień, odniosło zamierzony skutek.

O popularności *Peregrynacji* zadecydował jednak jeszcze jeden niezwykle ważny czynnik – relacja „Sierotki” posiada cechy darzonej odwieczną sympatią, szczególnie przez „nieuczzonego” czytelnika, literatury przygodowej. Podróż obfitowała w wydarzenia wręcz sensacyjne, angażujące odbiorcę emocjonalnie. Wśród wielu zagrożeń czyhających na życie i zdrowie peregrynanta wymienić można chociażby: groźby porwania przez masłoczników¹⁵, kilkukrotne uniknięcie porwania, sztormy czy rabunek.

Budzące emocje wydarzenia, zwięzłe, lecz barwnie przeniesione na papier przez Radziwiłła, z pewnością nie pozwalały czytelnikowi usnąć nad lekturą, a wręcz przeciwnie – podsycaly ciekawość i skłaniały do wzmożonej uważności. Dowodem zainteresowania odbiorców tekstem są pozostawione w zbada-nych do tej pory egzemplarzach¹⁶ ślady lektury – w szczególności marginalia,

¹² L. Wojciechowski, op. cit., s. 68.

¹³ Na temat edukacji Radziwiłła vide T. Bernatowicz, „Biblioteka jest jedna ozdoba”. *Mikołaj Sierotka Radziwiłł i książki*, w: *Badania księgozbiorów Radziwiłłów: materiały międzynarodowej sesji, Olsztyn 6–7 października 1994 r.*, red. Z. Jaroszewicz-Pierestawcew, Warszawa 1995.

¹⁴ O wykorzystaniu formy listu przez literaturę pamiętnikarską vide R. Krzywy, op. cit., s. 149–151.

¹⁵ Osoby odurzone masłokiem – tureckim wyciągiem z ziół, który „z rozumnego czyni szalonego, z cichego i pokornego okrutnika” (S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 2, cz. 1, Warszawa 1809, s. 39, [hasło:] „masłok”).

¹⁶ Szczegółowe opisy bibliograficzne wraz z opracowaniem proveniencyjnym wszystkich egzemplarzy *Peregrynacji* przechowywanych w BUW zamieściłam w Otwartym Repozytorium Uniwersytetu Warszawskiego. Numer DOI: 10.18150/BTGH41. Adres: <https://repod.icm.edu.pl/dataset.xhtml?persistentId=doi:10.18150/BTGH41>.

podkreślenia i komentarze¹⁷. Jeden z przechowywanych w BUW egzemplarzy¹⁸ mógł służyć użytkownikowi do nauki łaciny. Sugerują to tłumaczenia trudniejszych słów (lub ich synonimy w j. łacińskim) umieszczone na marginesach książki. Czytelnik ten niestrudzenie kontynuował intensywne przyswajanie tekstu od pierwszej do ostatniej strony. Przypadek ten jest też interesujący ze względu na fakt, iż tłumaczenia słów na polski umieszczono na wewnętrznych marginesach kart, z kolei zapiski indeksowe czy sporadyczne poprawki korektorskie w języku łacińskim na marginesach zewnętrznych (wszystkie zapisy w tym egzemplarzu zostały niemal na pewno sporządzone tą samą ręką).

O silnym zaangażowaniu czytelników w lekturę świadczy nie tylko obecność marginaliów lub podkreśleń w większości przechowywanych w BUW egzemplarzy, ale również częstotliwość ich występowania w danym druku. Wśród dawnych czytelników dominowała tendencja do komentowania zwłaszcza początkowych części tekstu, im dalej posuwano się w lekturze, tym rzadsze stawały się marginalia i podkreślenia¹⁹. W przypadku dzieła „Sierotki” jest jednak inaczej – ślady lektury występują w całej książce, a fragmenty budzące mniejsze zainteresowanie, nieraz w ogóle niekomentowane, to często początek i koniec, zawierające opis wyjazdu i powrotu, tj. – przeprawy przez znaną odbiorcy Europę²⁰.

Za najbardziej ekspresyjne świadectwo zainteresowania lekturą uznać trzeba komentarz: „Lepiej byś był w domu siedział, mój Radziwile”²¹, umieszczony

¹⁷ Badania proveniencyjne, uwzględniające również ślady lektury, prowadzone były w Polsce już pod koniec XIX w. (S. Siennicki, L. Birkenmajer, K. Piekarski, S. Kot). W ostatnich latach ukazało się kilka publikacji omawiających w szczególności dawne marginalia, jak np.: H. B. Hackel, *Reading Material in Early Modern England*, Cambridge 2009, s. 138–149; H. J. Jackson, *Marginalia: Readers writing in books*, New Haven–London 2001 oraz *Marginalia w książce dawnej i współczesnej*, red. B. Mazurkova, Katowice 2019.

¹⁸ Sygn. BUW: Sd. 714.318 (Braniewo 1601). Na stronie tytułowej tego woluminu widnieje wpis własnościowy *Luca Gębicki*. Najprawdopodobniej chodzi o poetę i prawnika, a także burmistrza Poznania, Łukasza Gębickiego, wcześniej (1633) studenta prawa Akademii Krakowskiej (vide *Polski słownik biograficzny*, t. 7, s. 416; *Piśmiennictwo staropolskie: hasła osobowe: A–M*, Warszawa 1964, s. 188). Jest on najwcześniejszym zidentyfikowanym i możliwe, że pierwszym właścicielem książki. Wspomniane liczne zapiski nie pochodzą jednak raczej od niego, a od późniejszego użytkownika.

¹⁹ I. Wienczek-Sielska, *Adnotacje rękopiśmienne i inne ślady lektury jako źródło do badań nad mentalnością epok dawnych*, Warszawa 2020 (praca doktorska), s. 65; W. Sherman, *Used books: marking readers in Renaissance England*, Philadelphia 2009, s. 41.

²⁰ Brak śladów lektury albo mniejsze ich zagęszczenie w początkowej i końcowej części książki np. w egzemplarzach BUW o sygnaturach: 4.6.2.20 (Kraków 1745), 714.328 (Antwerpia 1614), 713.1444 (Kraków 1617), 713.1636 (Kraków 1683), 713.1684 (Kraków 1683).

²¹ Przy akapicie – „Roku Pańskiego 1584 dnia siódmego lipca przyjechałem do Nieświeża, a wyjechałem był Roku Pańskiego 1582 Septemb[ris] 16” w egz. o sygnaturze Sd. 713.1671 (Kraków 1683). Być może zapis ten pochodzi od podpisanego na stronie tytułowej Antoniego Różańskiego. Niestety trudno w tym przypadku o jakiegokolwiek dane biograficzne, być może chodzi

przez jednego z użytkowników pod ostatnim akapitem tekstu. Można podejrzewać, że wydarzenia opisane przez „Sierotkę”, a w szczególności niebezpieczeństwa, w jakie obfitował każdy etap podróży, spowodowały, że czytelnik, oddający się lekturze w komfortowym i bezpiecznym zaciszu domowych pieleszy, uznał, iż odbycie pielgrzymki, podczas której narażone było nie tylko zdrowie, ale często i życie przebywającego z dala od ojczyzny autora, nie było warte takiego ryzyka. Zapisek nie świadczy zatem o negatywnej, a bardziej emocjonalnej recepcji tekstu²². Tezę tę potwierdza również fakt, iż w żadnym z badanych egzemplarzy nie odnaleziono znaków mogących świadczyć o pejoratywnym odbiorze dzieła Radziwiłła.

Za dowód niegasnącego zainteresowania czytelników *Peregryncją* można uznać również nienajlepszy stan zachowania egzemplarzy przechowywanych w Gabinetie Starych Druków BUW. Niemal wszystkie woluminy noszą ślady zniszczeń typowe dla książek często czytanych – brak pierwszych i ostatnich kart lub ich poważne uszkodzenia (niekiedy reperowane w XIX w.), inne karty luźne, naddarte, poplamione. Przyczyną defektów w krakowskich edycjach polskojęzycznych jest nie tylko intensywna lektura, ale również niezbyt dobra jakość papieru, na którym były drukowane²³. Ich szanse w zmaganiach z czasem były zdecydowanie mniejsze niż bardziej „luksusowych” egzemplarzy łacińskojęzycznych tłoczonych w Antwerpii.

Najczęściej adnotowane fragmenty

Bazując na śladach lektury pozostawionych w egzemplarzach BUW, wyodrębnić można kilka kategorii tematycznych, które wzbudziły statystycznie największe zainteresowanie czytelników omawianych książek. Sporo uwagi poświęcili opisom obcej fauny i flory, ciekawostkom kulinarnym oraz obyczajowym. Za szczególnie interesujący uznany został opis Jerozolimy, a także niektóre fragmenty nawiązujące do Starego Testamentu.

Tematem książki jest pielgrzymka żarliwego katolika do Ziemi Świętej. Do publikacji diariusza nakłonili autora jezuici, dostrzegłszy w pismach „Sierotki”

o podskarbiego żółkiewskiego działającego w drugiej połowie XVIII w. (vide S. Gąsiorowski, *Chrześcijaństwo i Żydzi w Żółkwi w XVII i XVIII wieku*, Kraków 2001, s. 162).

²² Od pierwszej połowy XVI w. odbiorcom coraz częściej zdarzało się wyrażać na kartach książki osobiste opinie o czytanych tekstach. Vide I. Wiencek-Sielska, op. cit., s. 66–68 oraz H. J. Jackson, op. cit., s. 50–53.

²³ Antwerpska wersja łacińska, reprezentująca wysoki poziom typograficzny (wydana starannie, w formacie folio, na lepszym papierze, rozpoczynająca się od pięknej sztychowanej karty tytułowej, a w późniejszych wydaniach uzupełniona wysokiej jakości miedziorytami) stanowiła rozrywkę dla bardziej zamożnego odbiorcy, z kolei polskojęzyczne wydania w formacie quarto z pewnością były tańsze, przeznaczone dla mniej majątnego i niekoniecznie wykształconego czytelnika.

duży potencjał kontrreformacyjny²⁴. Wydawać by się zatem mogło, że znaki w postaci podkreśleń, komentarzy czy *N[ota] B[ene]* na marginesach pozostawione przez kolejnych czytelników powinny²⁵ wskazywać przede wszystkim na fragmenty ściśle związane z celem podróży – miejscami kultu znanymi z Pisma Świętego, z Jezusem, Maryją, relikwiami i rozlicznymi świętymi.

Taki *modus operandi* właściwy był chociażby użytkownikom dawnych polskojęzycznych „przewodników” po Rzymie – zaznaczali oni głównie fragmenty dotyczące wybranych świętych, co ważniejszych relikwii lub informacje dotyczące Polski²⁶. W przypadku książki Radziwiłła sytuacja jest inna. Oprócz nielicznych oznaczeń zwracających uwagę na fragmenty dotyczące Grobu Pańskiego i innych miejsc świętych oraz złego traktowania katolików przez Turków (dla przykładu w jednym z egzemplarzy²⁷ oznaczono *N[ota] B[ene]* wszystkie fragmenty, w których mowa była o tym, że Turcy zabraniają chrześcijanom odwiedzać konkretne miejsca, np. że nie mogą oni przebywać w meczetach tureckich), znaleźć można liczne dowody zainteresowania życiem codziennym w obcych krajach: ciekawostkami gospodarczymi – np. dopiski indeksowe lub *N[ota] B[ene]* przy akapitach o „czasie żniw”²⁸ i informacji o tym, że „rozmaryn lubio owce”²⁹, krajoznawczymi – dopiski indeksowe *hortus*³⁰, „rzeki”³¹, a także zoologicznymi – zaznaczone opisy zwierząt takie jak „dziwne zachowania rybitw”³²,

²⁴ Kościół katolicki w okresie posoborowym pragnął szczególnie podkreślić rolę pielgrzymek w życiu swoich wiernych, jednocześnie potępiając nauki protestanckie, które, tak jak zdobywaniu odpustów, niechętnie były również samej idei pielgrzymowania. Sierotka w tekście diariusza nieraz daje wyraz swojej niechęci do innowierców, nazywając ich „zaraźliwymi heretykami” czy „hałastrą heretycką” (T. Kempa, op. cit., s. 117, 136).

²⁵ O nieoczywistych wynikach badań nad dawną recepcją tekstu na podstawie śladów lektury wspomina H. J. Jackson, op. cit., s. 178.

²⁶ M. Osuch, *Polskie opisy Rzymu ze zbiorów Gabinetu Starych Druków BUW. Studium powieściowe*, „Terminus” 2020, t. 22, z. 1 (54), s. 51–74.

²⁷ Sygnatura BUW: Sd. 713.1684 (Kraków 1683).

²⁸ *N[ota] B[ene]* w egz. o sygnaturze Sd. 713.1684 (Kraków 1683), s. 204 („Żniwo kiedy” – „żniwo poczynią w końcu marca”). To samo podkreślono w łacińskojęzycznym egz. o sygnaturze Sd. 714.326 (Braniewo 1601), s. 165.

²⁹ Egz. o sygnaturze Sd. 713.1643 (Kraków 1607), s. 53 („Rozmaryn też gorzki bardzo lubią owce”). Użytkownik egzemplarza o sygnaturze Sd. 713.1671 (Kraków 1683), który pozostawił w książce nieliczne ślady lektury, też zaznaczył ten fragment jako ciekawy *N[ota] B[ene]* na marginesie.

³⁰ Egz. o sygnaturze Sd. 713.1643 (Kraków 1607), s. 21 („Ogród ma wprawdzie nie bardzo wielki ale cudny”).

³¹ Egz. o sygnaturze Sd. 713.1643 (Kraków 1607), s. 39 („Z teźże góry dwie rzece początek swój mają”); oraz egz. o sygnaturze Sd. 714.328 (Antwerpia 1614), s. 156.

³² W egz. o sygnaturze Sd. 713.1684 (Kraków 1683), umieszczono *N[ota] B[ene]* na s. 189 przy fragmencie „Dziwna prawie” – „Rybitwy ilekroć chcą odetchnąć, głów z wody nie wynoszą, ale tylko usta otwierając tchną. Pewna to, że dzień cały mogą trwać w wodzie i na wierzch ode dna spłynąwszy, choć głowy nie ukazując oddychać. Które gdyśmy w wodzie baczyli, kazał żeglarz

charakterystyka hipopotama³³ czy kameleona. Fragment dotyczący tego ostatniego zainteresował niemal rekordową, jeśli chodzi o egzemplarze przechowywane przez BUW, liczbę czytelników – został w różny sposób zaznaczony przez sześciu z nich³⁴, obcujących zarówno z tekstem polskim, jak i łacińskim. Z uwagi na to, a również jako dowód szczególności i atrakcyjności tekstu Radziwiłła, przytaczam opis kameleona w całości:

I tom tu naznaczyć chciał, że wiele ich chce wiedzieć o chameleonce, których trzech mieli w klasztorze zakonnicy, bo iż drzewek oliwnych kilka mają, po tych tam drzewiech się chowają. Jest na kształt jaszczurki i teje wielkości, ale nie kęsze, bo też gęby nie ma, gdyż tylko wiatrem żywie. Dziurkę ma niewielką jako ziarno pieprzu mniejsze, którą wiatr bierze w się; k temu nie jest jadowity, bardzo pomaluszku chodzi i gdy człowiek je weźmie i posadzi na się (bo nie przykro trzymać w rękę, jako inszą gadzinę), to tak będzie pomaluszku chodziło po człowieku, aż je zsadzi, bo i z drzewa nie znidzie nigdy, i przez dzień ledwie na łokciu się ruszy. Są przedsię miejsca jakoby czarne kropki po nim, ale płatami, nie wszystek pstry. Że odmienia sobie farbę wedle maści, na którą patrzy, to prawda, oprócz czerwonej a żółtej, czegośmy często próbowali, jedno żony kropki czarne to się nie mienia, chyba sama skóra; oczy ma wypukłe, okrągłuchne i wesołe, a razem może jednym okiem patrzeć na górę, a drugim na dół, albo jednym naprzód, drugim nazad, i gdy go posadzi na jakiej maści, a drugą z drugą stronę ku górze trzyma, on na obie patrzy zaraz; na którą potem pilniej, że oka nie spuści, w tę się odmieni, jednak rychlej odmianę znać na nim, gdy na jedną maść patrzy, i jakoby pacierz zmówił, to się odmieniać pocnie, więc już znacznie się potem odmienia. Sadzałem go na maści: białą, zieloną, modrą, szarą, czarną, to każdą brał na się; na czerwoną teżem sadzał, ale nie odmieniał się, a żółtej nie mieliśmy, a i tej, powiadają, na się nie bierze. Nie czyści się, bo też nie ma czym, zrosło mu się; a też i nie pije, i nie je nigdy³⁵.

wystrzelić z muszkietów, by pod dżermę nie podeszli i nie wyrócili”. Rybitw = wodny ptak żywiący się rybami, rybitwa lub mewa (vide F. Wysocka, *Mały słownik zaginionej polszczyzny*, Kraków 2003, s. 294; S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 5, Warszawa 1951, s. 782).

³³ W egz. o sygnaturze 4.6.2.20 (Kraków 1745) umieszczono *N[ota] B[ene]* na s. 182 przy fragmencie „widzieliśmy w rzece cztery konie morskie. Żubrom naszym postawą, sierścią, y wielkością bardzo podobne, tylko że bez rogów...”.

³⁴ Kameleon zainteresował czytelnika egzemplarzy łacińskojęzycznych o sygnaturach: Sd. 714.318 (Braniewo 1601), Sd. 714.326 (Braniewo 1601), s. 126 i Sd. 714.328 (Antwerpia 1614), s. 119 oraz polskojęzycznych o sygnaturach 4.6.2.20 (Kraków 1745), s. 152, 28.20.4.7374 (Kraków 1745), s. 115, Sd. 713.1463 (Kraków 1628), s. 153.

³⁵ M. K. Radziwiłł, *Podróż do Ziemi Świętej, Syrii i Egiptu 1582–1584*, s. 117–118. Pierwsze szczegółowe opisy kameleona pojawiły się już w starożytności – u Arystotelesa, a następnie Pliniusza. Vide *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, red. G. L. Campbell, Oxford 2014, s. 418–419. Polskie zainteresowanie kameleonem również nie słabło przez wieki – w XVIII w. Benedykt Chmielowski w rozdziale *Nowych Aten* „O enigmach i zagadkach” zamieszcza wierszyk „Kto strawą, a ja wiatrem moje członki pasę / Co kolorów na mnie ich, jak wybił przez prasę / Z gadu jestem nie kąsam, ledwo mnie znać małą / Żółw mnie leniwy przejdzie, w zadzie pozostał”. Odpowiedzią na zagadkę jest kameleon – „zwierzátko wiatrem żyjące, bardzo powoli się czołgające”, B. Chmielowski, *Nowe Ateny*, Lwów 1755, s. 1206.

Odbiorcy tekstu Radziwiłła interesowali się też ciekawostkami kulinarnymi („kandyzata”³⁶, „wino czerwone i białe z rozyneków”³⁷, „wina białe, czerwone”³⁸, piece, które rodzą kurczęta³⁹). Uwagę czytelników przykuł również masłok, wynotowany na marginesie dwóch egzemplarzy⁴⁰.

Należy ponadto wspomnieć o przypadku, gdy użytkownika książki szczególnie zainteresowały wszelkiego rodzaju głązy i kamienie, które z zapalem oznaczał zapiskami indeksowymi na marginesach – takich śladów lektury, w postaci „kamień” lub „skała”, znajduje się w jednym egzemplarzu⁴¹ aż 12. Liczne marginalia (w większości indeksowe) w tej książce zostały sporządzone jedną ręką w języku polskim i łacińskim. Ich autorem był najprawdopodobniej dominikanin Florian Istubowicz. Na stronie tytułowej znajduje się jego zapis własnościowy: „Utitur cum Licentia Superiorum Frater Pater Florianus Istubowicz Procurator pro tunc Causarum Conventus Cra[co]viensis Ordinis Praedicatorum [= dominikanie Kraków] Anno Domini 1723”, na s. 39 i 87 dwie noty o różnej długości: „Utitur cum Licentia Suorum Superiorum Pater Frater Florianus Istubowicz Ordinis Praedicatorum Professus ac Filius Conventus Cracoviensis i Florianus Istubowicz”. Istubowicz był kolejno kaznodzieją w Krakowie, Lublinie i Piotrkowie, prokuratorem prowincji w Trybunale Koronnym, przeorem w Borku i w Sandomierzu. W 1714 r. złożył śluby zakonne w Krakowie, gdzie zmarł w 1765 r. W kartotece biograficznej dominikanów polskich przechowywanej w Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie określony został mianem „sławnego kaznodziei”. Niestety nieznane są jakiegokolwiek świadectwa potwierdzające, by interesował się geologią, zatem kwestia not dotyczących skał i kamieni na marginesach tego egzemplarza pozostaje niewyjaśniona⁴².

³⁶ Sd. 713.1643 (Kraków 1607), s. 216 („rzucano z jego Galery wszędy około po wodzie rozmaite kandyzata, cukry y konfekty w pudełkach okrągłych”).

³⁷ Sd. 713.1643 (Kraków 1607), s. 21 („[...] na każdy rok dwakroć sto tysięcy koszow rozynekow mniejszych wina czerwonego i białego około trzydziestu tysięcy beczek wychodzi”).

³⁸ Sd. 713.1643 (Kraków 1607), s. 181 („Cypr nie ma win białych a Hieruzalem zasię czerwonych...”).

³⁹ W egz. Sd. 713.1684 (Kraków 1683) wspomniany już, niezidentyfikowany niestety czytelnik, który skrupulatnie zaznaczał wszystkie fragmenty dotyczące niedopuszczania do danych miejsc chrześcijan, pokusił się też o komentarz (s. 186) na temat niesamowitych pieców rodzących kurczęta – zanotował na marginesie „kurczęta w piecach lęgną” obok ustępu „pilno przypatrywaliśmy się piecom, w których kurczęta z jajec ludzie wielkim przemyślem bez nasadzenia kokoszy wywodzą”. Owe piece-inkubatory opisywał już Pliniusz Starszy w swojej *Historii Naturalis*, a także, tworzący później niż „Sierotka”, Jakub Haur w *Składzie abo skarbcu*.

⁴⁰ W egz. o sygnaturze Sd. 714.328 przy fragmencie „Ille, accepto Maydino, in pectore duo vulnera satis profunda tractim sibi inflixit” (pol.: „On, zażywszy masłok, zadał sobie z wolna w pierś dwie dość głębokie rany”) umieszczono zapis „opity masłokiem”.

⁴¹ Sd. 713.1643 (Kraków 1607).

⁴² Być może Istubowicz wykorzystywał zaznaczone fragmenty dotyczące skał w swoich kazaniach, na przykład odnosząc się do ich symboliki. Brak jednak dowodów na poparcie tej hipotezy – teksty kazań nie są znane.

Czytelnicy wykazywali też zainteresowanie obcymi obyczajami. Na przykład, w jednym z mniej adnotowanych egzemplarzy zaznaczono krzyżykiem ustęp „[...] kedy całą noc tańcowali, żony przecie Panu młodemu nie dano aż ku świtaniu. Albowiem ten jest u nich zwyczaj, że im prędzej skacze tym rychlej żonę bierze”⁴³. W dwóch innych woluminach podkreślono z kolei fragmenty mówiące o tym, że Arabowie przewyższają mężnością Turków⁴⁴. Dwóch czytelników zwróciło uwagę na fragment mówiący o sposobach druzów na pamiętanie o śmierci i niepoświęcanie uwagi wyglądowi zewnętrznemu⁴⁵. Ustęp ten mógł zwrócić szczególną uwagę odbiorców ze względu na fakt, iż kończy się wskazówką dla czytelnika: „Dobrze uważanie spraw ludzkich i końca ich, a zwłaszcza w ludu grubym, godne, aby go i naszy chrześcijani przed oczy kładli sobie często”.

Uwagę adnotatorów zyskał również opis Jerozolimy. Przy fragmencie „Albowiem zgadzają się z tym autorowie wszyscy, że terażniejsze Jeruzalem daleko jest mniejsze niżeli ono dawne...” w jednym z egzemplarzy wydrukowanych po polsku w 1683 r. umieszczono notę „NB ulic było wszystkich w Jeruzalem 13824”⁴⁶, w kolejnym, z 1607 r., dopisano „Jeruzalem było wielkie”⁴⁷. Cały fragment o tym, że nowa Jerozolima jest mniejsza od starej, a następnie ten mówiący, że jest tam 480 synagog, podkreślono również w jednym z łacińskojęzycznych egzemplarzy⁴⁸. Zapiski liczbowe tego typu, niekiedy również po prostu zamiana liczb występujących słownie w tekście na cyfry arabskie,

⁴³ Egz. o sygnaturze Sd. 713.1463 (Kraków 1628), s. 241. Najprawdopodobniej zaznaczenie wykonane zostało ręką Antoniego Rutkowskiego [czy też Putkowskiego] podpisanego na s. 25, na verso górnej wyklejki i samym imieniem na s. 291. Nazwisko, mimo że zapisane dwukrotnie, jest niestety trudne do odczytania, co uniemożliwia jednoznaczną identyfikację tego posesora.

⁴⁴ Egz. o sygnaturze Sd. 713.1444 (Kraków 1617), s. 49; Sd. 713.1684 (Kraków 1683), s. 49 („[...] że kedy ich dziesięć tylko z swoimi długimi włóczniami w koszulach [...] stanie, tam trzdzieści Turczynów zbrojnie i z muszkietami kusić się o nie ledwie śmia”).

⁴⁵ Obok tego fragmentu w egz. o sygnaturze Sd. 713.1444 (Kraków 1617) umieszczono zapis „nota de meditatione mortis” (s. 173); w łacińskojęzycznym egz. o sygnaturze Sd. 714.318 (Braniewo 1601) ten sam fragment podkreślono (s. 142). Chodziło o podawanie obcym wody, grzebienia i lustra, aby za pomocą tych rekwizytów nieustannie przypominali sobie o swojej śmiertelności. Vide M. K. Radziwiłł, *Podróż do Ziemi Świętej, Syrii i Egiptu 1582–1584*, s. 129–130.

⁴⁶ Egz. o sygnaturze Sd. 713.1636 (Kraków 1683), s. 136. Warto zaznaczyć, że jest to jedno z zaledwie trzech podkreśleń w tym woluminie, co wskazywałoby na wyjątkowe zainteresowanie czytelnika akurat tym fragmentem. Zanotowaną liczbę 13 842 uzyskał, przemnażając przez siebie liczby występujące w tekście („Bo ono stare [miasto] miało dwadzieścia rynków i cztery, a do każdego dwadzieścia cztery ulic przychodziło, każda zaś ulica przecznic dwadzieścia cztery miała”). Chętnie zaznaczanym fragmentem był też ustęp mówiący o tym, jak liczni są Żydzi w Jerozolimie – zwróciło na niego uwagę trzech użytkowników.

⁴⁷ Egz. o sygnaturze Sd. 713.1643 (Kraków 1607), s. 136. Notatka najprawdopodobniej ręką Floriana Istubowicza.

⁴⁸ Egz. o sygnaturze Sd. 714.318 (Braniewo 1601), s. 112. To samo zaznaczone obok łacińskojęzycznego tekstu „quadrigentas octuaginta” liczbą „480” w egz. Sd. 714.328 (Antwerpia 1614), s. 105.

pojawiają się w starych drukach dość często i najprawdopodobniej implikują zamiłowanie użytkowników do danych liczbowych lub statystycznych. Mogą też stanowić świadectwa dawnych praktyk mnemotechnicznych, a przypadku egzemplarzy łacińskojęzycznych zapisanie skomplikowanych łacińskich liczb na marginesach mogło po prostu ułatwić i przyspieszyć ponowną lekturę.

Odbiorcy *Peregrynacji* zwracali też oczywiście uwagę na kwestie związane z religią katolicką czy Pismem Świętym, choć, jak wspomniano, nie były to fragmenty statystycznie najczęściej adnotowane. Najciekawszy z nich został podkreślony w aż siedmiu⁴⁹ z badanych egzemplarzy (pięciu polskich i dwóch łacińskich). Fragment ów dotyczy „owocu z drzewa”, którego skosztowali w Ogrodzie Rajskim Adam i Ewa. „Sierotka” tłumaczy, iż w Syrii uznaje się za ten owoc nie jabłko, a figę adamową, czyli banan (zwany w książce z arabskiego lub łaciny „mauza”⁵⁰ – „zda się jakoś naszym ogórkiem podobny, tylko że dłuższy, grubszy”⁵¹). Dociekliwy Radziwiłł dowiedział się, jakimi argumentami na poparcie tej tezy dysponują Syryjczycy – winę za rozpowszechnienie popularnej wersji z jabłkiem ponosić ma według nich łacińskojęzyczny przekład Biblii autorstwa św. Hieronima, który to, „gdy słowo mauza w łacińskie wyłożyć nie mógł, tak tylko po prostu wyłożył: owoc z drzewa”. Pełen sceptycyzmu wobec tej teorii autor kontynuuje jednak:

[...] ale temu sami mogą wierzyć, bo nie masz podobieństwa, aby św. Hieronim, z natchnienia Ducha Świętego Pismo przekładając i do tego języków dostateczną wiadomość mając, tego nie miał umieć i wyłożyć nie mógł. Druga ich racja, że mauzę w talerzyki pokrajawszy, zaraz widzieć żyłki na kształt litery T, to jest na kształt krzyża [...] aleć i w ogórkach naszych coś też podobnego widzieć każdy umie⁵².

Spór o owoc z Ogrodu Rajskiego trudno dziś rozstrzygnąć na czyjąkolwiek korzyść, w tekście oryginalnym Starego Testamentu nie określono bowiem jego gatunku (Rdz 2,9; 3,3). W późniejszych przekazach i ikonografii owoc przyjmuje więc różne formy – m.in. jabłka, figi, granatu bądź właśnie musy, czyli banana⁵³.

⁴⁹ Egz. polskojęzyczne o sygnaturach Sd. 713.1444 (Kraków 1617), s. 45; 713.1684 (Kraków 1683) s. 45; 713.1463 (Kraków 1628), s. 45; 4.6.2.20 (Kraków 1745), s. 40 oraz egz. łacińskie o sygnaturach Sd. 714.318 (Braniewo 1601); Sd. 714.328 (Antwerpia 1614), s. 35.

⁵⁰ Etymologia słowa *mauza* lub *musa* jest niejasna i od wieków stanowi kwestię sporną. Vide A. Davidson, *The Oxford Companion to Food*, Oxford 2014, s. 58.

⁵¹ M. K. Radziwiłł, *Podróż do Ziemi Świętej, Syrii i Egiptu 1582–1584*, s. 38–39.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Vide *Encyklopedia katolicka*, t. 4, Lublin 1983, s. 251–252 ([hasło:] „Drzewo Poznania”); R. Masiola, R. Tomei, *Descriptions, Translations and the Caribbean: From Fruits to Rastafarians*, Perugia 2016, s. 50–51; D. Koeppel, *Banana: The Fate of the Fruit That Changed the World*, New York 2009, s. 3–8.

Trzem czytelnikom⁵⁴ spodobał się fragment dotyczący drzewa figi faraonowej (figi leśnej), które „cudem boskim od korzeni do wierzchołka jest przeschczepane”⁵⁵. Być może odbiorcy (szczególnie ci dwaj, którzy zwrócili uwagę na oba wspomniane fragmenty) skojarzyli ten ustęp z wcześniejszym opisem figi rajskiej. W tym przypadku skojarzenie musiałyby być jednak daleko idące, gdyż Radziwiłł ani razu nie określa mauzy mianem figi rajskiej czy też adamowej. „Jama”, która powstała w pniu drzewa skutkiem cudownego rozszczepienia, miała stać się później, jak pisze „Sierotka”, schronieniem dla Maryi z Dzieciątkiem i być może właśnie ta informacja, a nie sam fakt istnienia takiego drzewa, zainteresowała adnotatorów.

Oprócz przytoczonych powyżej przykładów w badanych egzemplarzach zauważyć można również inne ślady działalności czytelniczej typowe⁵⁶ dla odbiorcy siedemnasto- i osiemnastowiecznego. Na jednym z polskojęzycznych egzemplarzy⁵⁷ właściciel naniósł krótkie zapiski biograficzne: „1696 die 17 Juni Najjaśniejszy Jan trzeci król polski życie swoje skończył” i autobiograficzne „1695 Te xięge syn mój Mikołaj Swiderski Posłał mi Z Warszawy die 6 maja Łukasz Swiderski Burgrabia Dworku Bełskiego”⁵⁸, „Odebrałem książkę tę od J. M. pana Żabińskiego będąc w Iwankowcach”⁵⁹ [...] 12 octobris 1700 roku”, „Przyjechałem z Krakowa d[ie] 24 Januarij 1701”. Na kartach tytułowych lub wyklejkach omawianych woluminów występują również skreślone wpisy własnościowe lub zapiski innej treści naniesione ręką wcześniejszych właścicieli, których ślad za wszelką cenę chciano usunąć z kart książki⁶⁰. We wspomnianym egzemplarzu należącym do Łukasza Świdierskiego zamazano na przykład umieszczoną na wyklejce dolnej

⁵⁴ W egz. o sygnaturach: Sd. 713.1444 (Kraków 1617), s. 227; Sd.713.1636 (Kraków 1683), s. 227; 713.1684 (Kraków 1683), s. 227.

⁵⁵ Przeszczepane = przełupione (vide S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 4, Warszawa 1951, s. 595).

⁵⁶ Na temat dawnych różnych rodzajów śladów lektury oraz dawnych praktyk czytelniczych vide m.in.: J. Gruchała, *Iucunda familia librorum*, Kraków 2002; A. Arendt, *Archeologia zatroskania*, Warszawa 2019; W. Pawlak, *De eruditione comparanda in humanioribus. Studia z dziejów erudycji humanistycznej w XVII wieku*, Lublin 2012; I. Wienczek-Sielska, op. cit.; H. J. Jackson, op. cit.; S. Orgel, *The reader in the book: a study of spaces and traces*, Oxford 2015; W. Sherman, op. cit.

⁵⁷ Sd. 713.1636 (Kraków 1683).

⁵⁸ Bełżk, aktualnie na Ukrainie w obwodzie lwowskim. Niestety trudno o biografię któregoś ze Świdierskich, *Spisy urzędników województwa bełskiego i ziemi chełmskiej XIV–XVIII wieku* (Kórnik 1992) nie notują ani Łukasza, ani Mikołaja.

⁵⁹ Iwankowice – aktualnie wieś na Ukrainie pod Kamieńcem Podolskim, w obwodzie Chmielnickim. Wspomniany w zapisie Żabiński niestety niezidentyfikowany.

⁶⁰ Wykreślanie znaków własnościowych poprzednich właścicieli było praktyką powszechną wśród dawnych czytelników i uskutecznianą aż do XX w. O zachowaniach takich świadczą liczne ślady po skreślonych, zatartych, wydrapanych czy zaklejonych proweniencjach na książkach z GSD BUW, są też one poświadczane w literaturze, m.in. W. Sherman, op. cit., s. 163.

formułkę „Sam nie wiem kto tu pisał, by[m] na szubnicy nie wisał. KK lat 60”⁶¹. Pojawiały się również zabawne wierszyki, jak np. ten na verso dolnej okładki jednego z egzemplarzy łacińskojęzycznych: „A uboga Kalwinka bardzo trwoży z sobą, / że pod jedną nie będzie zbawiona osobą / po katolicku ona będzie wierzyć z nami / w jednego i pod trzema wierząc osobami”⁶².

Radziwiłł w *Indeksie ksiąg zakazanych*

Omawiając ślady lektury i znaki własnościowe znajdujące się na kartach *Peregrynacji*, nie można pominąć jeszcze jednej kwestii, podnoszonej przez kilku badaczy⁶³. Trzy z przechowywanych w BUW egzemplarzy książki Radziwiłła, zupełnie różnych proveniencji, oznaczono następującymi zapisami: „Tej książki nie wolno czytać bo jest zakazana via indicem Prohibito[rum] Libro[rum] L. N. Nicolaus Radivi[lus] Palat[inus] Vilnen[sis]”⁶⁴; „Hic Libera Sacra Sede Ap[osto]lica est prohibitus” (oraz zapis majuskułą „PROCHIBITUS”)⁶⁵, a także „NB Hic liber est prohibitus ab Alexandro Papa 7mo et a Tridentino Synodo”⁶⁶. Interesujące jest, iż w przypadku ostatniego z wymienionych woluminów zapis „Prohibitus”, pozostawiony prawdopodobnie tą samą ręką na verso karty tytułowej, został zamazany.

Mikołaj Krzysztof „Sierotka” Radziwiłł porzucił kalwinizm w roku 1566. Co prawda swoją konwersję ujawnił dopiero w 1572 r., pozwalając do tego czasu na funkcjonowanie zborów różnowierczych w swoich dobrach, jednak z czasem stał się wzorowym katolikiem, a tekst jego diariusza uznano za propagujący hasła kontrreformacyjne. Zaglądając do wskazanego przez autora jednej z zapisek *Indeksu* wydanego w 1664 r. przez papieża Aleksandra VII, wśród pisarzy zakazanych rzeczywiście znaleźć można nazwisko Radziwiłła – „Nicolaus Radzivil Palatinus Wilnensis”⁶⁷ i to na dodatek wśród autorów *primae classis*.

⁶¹ Egz. o sygnaturze Sd. 713.1636 (Kraków 1683).

⁶² Egz. o sygnaturze Sd. 714.328 (Antwerpia 1614).

⁶³ P. Buchwald-Pelcowa, *Autorzy polscy w indeksach ksiąg zakazanych*, „Przegląd Humanistyczny” 1996, nr 1, s. 121–129, a za nią m.in.: L. Wojciechowski, op. cit., s. 91–92; D. Wajs, *Nowe spojrzenie na Orient*, w: *Podróże kulturowe*, red. M. Czornak, A. Stasiak, D. Wajs, Lublin 2015, s. 28–29.

⁶⁴ Egz. o sygnaturze Sd. 713.1443 (Kraków 1628).

⁶⁵ Egz. o sygnaturze Sd. 713.1643 (Kraków 1607). Zapis prawdopodobnie ręką wspomnianego już Floriana Istubowicza. Zdjęcie karty tytułowej z zapisem *PROCHIBITUS*: http://arkyves.org/r/view/cerlpda_7cf0e/him_CERLPDA (d.d. 10.01.2021).

⁶⁶ Sd. 714.326 (Braniewo 1601), k.)(iii recto.

⁶⁷ *Index librorum prohibitorum Alexandri VII* – Rzym 1664, s. 117–118 oraz 272 (Nicolaus Radivil Palatinus Vullnensis [sic!]). „Nicolaus Radivil Palatinus Vilnensis” znajduje się też w każdym wcześniejszym wydaniu indeksu, począwszy od pierwszego z 1559 r., gdzie przyporządkowano go do grupy „Auctores quorum libri et scripta omnia prohibentur”. Kolejnym potwierdzeniem tezy, iż nie mogło chodzić o „Sierotkę”, jest fakt, że w 1559 r. miał on dopiero 10 lat.

Rozwiązanie problemu nasuwa się samo – ponieważ „Sierotka” nosił imiona identyczne jak ojciec, a także pełnił tę samą funkcję wojewody wileńskiego, niektórzy z użytkowników *Indeksu*, nie znajdując w nim tytułu dzieła lub dzieł, a jedynie nazwisko, mogli mylić autora *Peregrynacji* z jego ojcem, Mikołajem Krzysztofem Radziwiłłem „Czarnym”, fundatorem druku słynnej *Biblii Brzeskiej*.

Podsumowanie i perspektywy badawcze

Jak wspominałam na początku, analiza zaledwie dwudziestu egzemplarzy *Peregrynacji* pochodzących z kolekcji jednej biblioteki⁶⁸ nie może być podstawą do formułowania wiarygodnych wniosków na temat dawnej recepcji tekstu. W polskich zbiorach znajduje się co najmniej dwieście egzemplarzy dzieła „Sierotki”, które należy poddać analizie proveniencyjnej, sporządzić ich szczegółowy *copy census*, a następnie przedstawić wyniki badań w postaci opracowania popartego danymi statystycznymi. Prawdopodobna wydaje się hipoteza, że woluminy przechowywane w innych polskich instytucjach również noszą liczne ślady lektury. Dowody aktywności czytelniczej można zaobserwować chociażby na kartach egzemplarzy zdigitalizowanych, dostępnych w bibliotekach cyfrowych. Jak na razie nie zostały one poddane szczegółowej analizie, ponieważ stanowią nieliczną reprezentację woluminów zachowanych w polskich zbiorach. W przypadku planowanych badań najskuteczniejszą metodą pracy byłaby natomiast analiza wszystkich egzemplarzy zachowanych w zbiorach najpierw jednej, a następnie kolejnych instytucji. Taka metodologia wydaje się najwłaściwsza ze względu na różną specyfikę i historię kształtowania się polskich kolekcji starych druków. Do pomysłu konstruowania opisów proveniencyjnych na podstawie wersji cyfrowych podchodzę też z dużą dozą sceptycyzmu, przede wszystkim ze względu na brak możliwości dokładnego przyjrzenia się oprawie książki oraz zbadania filigranów⁶⁹.

⁶⁸ Stare druki BUW pochodzą w dużej mierze z bibliotek supremowanych klasztorów, co może znajdować odzwierciedlenie w charakterze i częstotliwości zapisków (vide M. Ptaszyk, *Biblioteka Publiczna przy Królewskim Uniwersytecie Warszawskim w latach 1817–1831*, w: *Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie 1817–2017. Miscellanea*, red. J. Talbierska, Z. Olczak, Warszawa 2017, s. 103–114). Najlepszym materiałem porównawczym stanowiąby w tym przypadku ślady lektury pozostawione przez świeckich właścicieli. Dla uzyskania pożądanego rezultatu badań niezbędna będzie zatem kwerenda w instytucjach takich jak np. w Biblioteka Jagiellońska czy Biblioteka Uniwersytetu Wrocławskiego.

⁶⁹ Charakterystyka i datacja oprawy stanowi niezbędny element opisu proveniencyjnego. Okładki lub grzbiety noszą nieraz znaki własnościowe, ważny jest również sam rodzaj materiału (deska, tektura, skóra), który może dostarczyć informacji o pochodzeniu książki i sposobie, w jaki była traktowana przez właściciela. Z kolei znaki wodne papieru są elementem pomocnym przy ustalaniu, czy niektóre elementy książki, takie jak wykrojki albo rękopiśmiennie uzupełnione karty, były od początku składowymi danego woluminu, czy też może dodano je w okresie późniejszym.

Po przeprowadzeniu wstępnych badań na woluminach ze zbiorów jednej biblioteki stawiam hipotezę, że w różnych egzemplarzach *Peregrynacji* drukowanych na przestrzeni niemal dwóch stuleci (bez znaczenia czy mowa o wydaniach łacińsko- czy polskojęzycznych) zauważyć można skłonność kolejnych, siedemnasto-, osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych czytelników do podkreślania, zaznaczania i komentowania tych samych fragmentów, uznawanych zgodnie za szczególnie interesujące⁷⁰. Zazwyczaj nie są to też ustępy, w których autor nawiązywałby do obiektów kultu religijnego. Niezależne powielanie konkretnych zachowań wobec tego samego tekstu może być wyrazem istnienia zbiorowej tożsamości dawnych odbiorców nie tylko tego wielokrotnie wznawianego bestsellera, ale dawnej książki w ogóle (a szczególnie dzieł o tematyce podróźniczej, których recepcja do tej pory nie została naukowo opracowana). Postulatem badawczym pozostaje zatem przeprowadzenie analizy proveniencyjnej (ze szczególnym uwzględnieniem śladów lektury) wszystkich zachowanych egzemplarzy *Peregrynacji*, co pozwoliłoby potwierdzić za pomocą statystyk niezmienną recepcję tekstu Radziwiłła oraz dokładniej określić mentalność i zwyczaje czytelnicze jego odbiorcy.

Interesującym, jednak niezwykle pracochłonnym zadaniem byłoby również porównanie śladów lektury występujących na kartach *Peregrynacji* z cechami indywidualnymi egzemplarzy dzieł podobnych tematycznie, lecz spisanych przez autorów zagranicznych. Szczególnie kuszące wydaje sporządzenie *copy census* dla bestsellerowego *Peregrinatio in terram sanctam* Bernarda von Breydenbacha, co byłoby zadaniem nieco ułatwionym z uwagi na istnienie kompletnego bibliograficznego spisu inkunabułów – Incunabula Short Title Catalogue (ISTC), a także bazy Material Evidence in Incunabula (MEI) zawierającej opisy proveniencyjne części egzemplarzy.

Bibliografia

- Arendt, Ada, *Archeologia zatroskania*, Warszawa 2019.
- Bernatowicz, Tadeusz, „Biblioteka jest jedna ozdoba”. *Mikołaj Sierotka Radziwiłł i książki, w: Badania księgozbiorów Radziwiłłów: materiały międzynarodowej sesji, Olsztyn 6–7 października 1994 r.*, red. Z. Jaroszewicz-Pierślაცე, Warszawa 1995, s. 35–54.
- Biblia święta, to jest Księgi Starego i Nowego Zakonu*, Cyprian Bazylik, Brześć Litewski 1563.

⁷⁰ Pewne poszlaki wskazują, że recepcja tekstu Radziwiłła pozostaje niezmienna do dziś – zdecydowana większość fragmentów, które wymieniono w tekście jako przykuwające uwagę dawnego czytelnika, w roli najciekawszych wyimków z *Peregrynacji* przytoczył w swojej pracy, wedle osobistych upodobań, Dariusz Wajs. Oczywiście, by potwierdzić tę tezę, konieczne byłoby badanie przeprowadzone wśród większej grupy współczesnych odbiorców omawianej książki.

- Buchwald-Pelcowa, Paulina, *Autorzy polscy w indeksach ksiąg zakazanych*, „Przegląd Humanistyczny” 1996, nr 1.
- Chmielowski, Benedykt, *Nowe Ateny*, Drukarnia Jezuitów, Lwów 1755.
- Davidson, Alan, *The Oxford Companion to Food*, Oxford 2014.
- Encyklopedia katolicka*, t. 1–, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszuk, Z. Sułowski, Lublin 1995–.
- Estreicher, Karol, *Bibliografia polska*, t. 26, Kraków 1915.
- Gąsiorowski, Stefan, *Chrześcijananie i Żydzi w Żółkwi w XVII i XVIII wieku*, Kraków 2001.
- Gingerich, Owen, *An annotated census of Copernicus' "De revolutionibus" (Nuremberg, 1543 and Basel, 1566)*, Leiden 2002.
- Gruchała, Janusz, *Iucunda familia librorum*, Kraków 2002.
- Hackel, Heidi Brayman, *Reading Material in Early Modern England*, Cambridge 2009.
- Haur, Jakub Kazimierz, *Skład abo skarbiec...*, Mikołaj Aleksander Schedel, Kraków 1693.
- Index librorum prohibitorum Alexandri VII*, Stamperia Camerale, Roma 1664.
- Inwentarz Biblioteki Krasickiego z 1810 r.*, red. G. Sante, J. Rudnicka, Wrocław 1973.
- Iwaskiewicz, Piotr, *Do Ziemi Świętej – Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej IV–VIII w.*, Kraków 2010.
- Jackson, Heather Joanna, *Marginalia: readers writing in books*, New Haven–London 2001.
- Kalinowski, Szczepan, *Pielgrzymki Radziwiłłów w XVI i XVII wieku*, „Peregrinus Cracoviensis” 2004, nr 15.
- Kempa, Tomasz, *Mikołaj Krzysztof Radziwiłł Sierotka*, Warszawa 2000.
- Koeppel, Dan, *Banana: The Fate of the Fruit That Changed the World*, New York 2009.
- Kowalska, Aniela, *Z badań nad peregrynacją Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła*, „Prace Polonistyczne” 1993, nr 3.
- Krzywy, Roman, *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego*, Warszawa 2001.
- Linde, Samuel Bogumił, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1951.
- Marginalia w książce dawnej i współczesnej*, red. B. Mazurkova, Katowice 2019.
- Margócsy, Daniel, Somos, Mark, Joffe, Stephen N., *The Fabrica of Andreas Vesalius – A Worldwide Descriptive Census, Ownership, and Annotations of the 1543 and 1555 Editions*, Leiden–Boston 2018.
- Masiola, Rosanna, Tomei, Renato, *Descriptions, Translations and the Caribbean: From Fruits to Rastafarians*, Basingstoke 2016.
- Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła peregrynacja do Ziemi Świętej (1582–1584)*, red. J. Czubek, Kraków 1925.
- Orgel, Stephen, *The reader in the book: a study of spaces and traces*, Oxford 2015.
- Ossowska, Katarzyna, *Pierwsze opisy podróży Polaków do Ziemi Świętej: wprowadzenie do badań w ujęciu geopoetyki*, „Meluzyna. Dawna Literatura i Kultura” 2014, nr 1.
- Osuch, Martyna, *Polskie opisy Rzymu ze zbiorów Gabinetu Starych Druków BUW. Studium proveniencyjne*, „Terminus” 2020, nr 22.
- The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, red. G. L. Campbell, Oxford 2014.
- Patrich, Joseph, *The Sabaitic Heritage in the Orthodox Church*, Leuven 2001.
- Pawlak, Wiesław, *De eruditione comparanda in humanioribus: studia z dziejów erudycji humanistycznej w XVII wieku*, Lublin 2012.

- Pearson, David, *The Importance of the Copy Census as a Methodology in Book History*, w: *Early Printed Books as Material Objects*, red. B. Wagner, M. Reed, Berlin–New York 2010.
- Pearson, David, *What Can We Learn by Tracking Multiple copies of Books?*, w: *Books on the Move*, red. R. Myers, M. Harris, G. Mandelbrote, New Castle–London 2007.
- Peregrinationes – pielgrzymki w kulturze dawnej Europy*, red. H. Manikowska, H. Zaremska, Warszawa 1995.
- Piśmiennictwo staropolskie: hasła osobowe: A–M*, red. zespół pod kierownictwem R. Pollaka, Warszawa 1964.
- Piśmiennictwo staropolskie: hasła osobowe: N–Ż*, red. zespół pod kierownictwem R. Pollaka, Warszawa 1965.
- Podróże kulturowe*, red. M. Czornak, A. Stasiak, D. Wajs, Lublin 2015.
- Ptaszyk, Marian, *Biblioteka Publiczna przy Królewskim Uniwersytecie Warszawskim w latach 1817–1831*, w: *Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie 1817–2017. Miscellanea*, red. J. Talbierska, Z. Olczak, Warszawa 2017.
- Radziwiłł, Mikołaj Krzysztof, *Hierosolymitana Peregrinatio...*, Jerzy Schönfels, Braniewo 1601.
- Radziwiłł, Mikołaj Krzysztof, *Ierosolymitana Peregrinatio...*, Plantiniana Officina, Antwerpia 1614.
- Radziwiłł, Mikołaj Krzysztof, *Peregrinacia Abo, Pielgrzymowanie Do Ziemie Świętej...*, Szymon Kempini, Kraków 1607.
- Radziwiłł, Mikołaj Krzysztof, *Peregrinacia Abo Pielgrzymowanie Do Ziemie Świętej...*, Szymon Kempini, Kraków 1611.
- Radziwiłł, Mikołaj Krzysztof, *Peregrinacia Abo Pielgrzymowanie Do Ziemie Świętej...*, Antoni Wosiński, Kraków 1617.
- Radziwiłł, Mikołaj Krzysztof, *Peregrinacya Abo Pielgrzymowanie Do Ziemie Świętej...*, Antoni Wosiński, Kraków 1628.
- Radziwiłł, Mikołaj Krzysztof, *Peregrinacia Abo Pielgrzymowanie Do Ziemie Świętej...*, Dziedzice Krzysztofa Schedla, Kraków 1683.
- Radziwiłł, Mikołaj Krzysztof, *Peregrynacya Albo Pielgrzymowanie do Jeruzalem Ziemie Świętej*, [s. n.], Kraków 1745 (Wydanie A).
- Radziwiłł, Mikołaj Krzysztof, *Peregrynacya Albo Pielgrzymowanie do Ieruzalem Ziemie Świętej...*, [s. n.], Kraków 1745 (Wydanie B).
- Radziwiłł, Mikołaj Krzysztof, *Podróż do Ziemi Świętej, Syrii i Egiptu 1582–1584*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1962.
- Ross, Elisabeth, *Picturing experience in the early printed book: Breydenbach's Peregrinatio from Venice to Jerusalem*, Pensylvania 2014.
- Rygiel, Stefan, *Losy księgozbioru Ignacego Krasickiego*, „Exlibris” 1922, nr 4.
- Sherman, William, *Used books: marking readers in Renaissance England*, Philadelphia 2009.
- Ślōdkowski, Władysław, *Dzieje biblioteki Krasickiego w świetle odnalezionych dokumentów*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 3.
- Słownik biograficzny Kapituły Warmińskiej*, red. T. Borkowska et al., Olsztyn 1996.
- Słownik polszczyzny XVI wieku*, red. S. Bąk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966–.

Wienczek-Sielska, Izabela, *Adnotacje rękopiśmienne i inne ślady lektury jako źródło do badań nad mentalnością epok dawnych*, Warszawa 2020 (praca doktorska).
Wojciechowski, Leszek, *Do świętej Katarzyny na Synaju i w Aleksandrii*, Lublin 2013.
Wysocka, Felicja, *Mały słownik zaginionej polszczyzny*, Kraków 2003.

MARTYNA OSUCH – młodszy bibliotekarz w Gabinecie Starych Druków Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Do jej głównych zainteresowań należą dawne przewodniki po Włoszech, w szczególności XV-, XVI- i XVII-wieczne drukowane opisy Rzymu. Zajmuje się literaturą apodemiczną, a także rekonstrukcją drogi dawnej książki na podstawie cech indywidualnych egzemplarza. Absolwentka filologii klasycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i studiów renesansowych na Uniwersytecie Warszawskim. Doktorantka Międzydziedzinowej Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

ZBIGNIEW MORSZTYN SPOTYKA STEPHENA DEDALUSA

Zbigniew Morsztyn Meets Stephen Dedalus

PAWEŁ KULIGOWSKI

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: pa.kuligowski@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1029-3508>

Abstract

Originating from the concept of literature being total and timeless, the essay rereads Zbigniew Morsztyn's *Mysł ludzka* [*Human Thought*] and a short passage from James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man*. The cosmographies identified in both texts prove to be not just allegorical maps of the human thought – a baroque and modernist one referred to as geocentric and egocentric one respectively but also reversed copies of each other. Joyce and Morsztyn independently discovered this 'everything' – a virtual content of the human thought, just as Augustine of Hippo had before them and described it in the tenth book of his *Confessions*. Both Morsztyn and Joyce figuratively described this microscopic substance of thought as infinite in Pascal's terms yet, strangely enough, their descriptions are somewhat symmetrically reversed.

Keywords: Zbigniew Morsztyn, James Joyce, cosmography, Baroque, Modernism, geocentrism, egocentrism

Streszczenie

Esej wyrasta z namysłu nad totalnością literatury – i jej beczasowością. Stanowi próbę odczytania na nowo *Mysli ludzkiej* Zbigniewa Morsztyna i zarazem krótkiego ustępu *Portretu artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce'a. Znalezione w obu tekstach kosmografie okazują się nie tylko alegorycznymi mapami ludzkiej duszy – odpowiednio barokowej (geocentrycznej) i modernistycznej (egocentrycznej) – ale też negatywowymi kopiami samych siebie. Joyce i Morsztyn, tak jak św. Augustyn w dziesiątej księdze *Wyznań*, znaleźli w swoich duszach „wszystko”. Obaj, w sposób figuratywny, opisali mikroskopijną zawartość myślenia jako nieskończoną w Pascalowskim sensie tego pojęcia – jakkolwiek ich opisy, o dziwo, są względem siebie jakby symetrycznie odwrócone.

Słowa kluczowe: Zbigniew Morsztyn, James Joyce, kosmografia, barok, modernizm, geocentryzm, egocentryzm

Mens immota non manet.

Jednym z intelektualnych patronów siedemnastego stulecia jest św. Augustyn. Jego myśl wyznacza przestrzeń ogólnego problemu protestanckiej kontrowersji – problemu łaski, wolności, winy, samorozumienia. Jego arcybiskupowski wgląd w siebie stanowi wzór nowożytnej refleksyjności. Jego zretoryzowany racjonalizm jest glebą, z której wyrasta, lecz do której nie daje się sprowadzić, racjonalizm typu kartezjańskiego. W nim zakorzenione jest to wszystko, co w Kartezjuszu jest prawdziwie tajemnicze – i co wydobydzie Pascal. Wszędzie tam, gdzie szeroko pojętemu barokowi towarzyszy myślenie w trybie medytacyjnym – gdzie zatem filozofia czy poezja okazuje się modlitwą – wszędzie tam odnajdujemy biskupa Hippony.

Augustyn jest też autorem imitowanym i emulowanym w *Myśli ludzkiej* Zbigniewa Morsztyna – w utworze, który chcę niżej poddać szczegółowej wiwi-sekcji w czterech odsłonach. Czytamy w dziesiątej księdze *Wyznań*: „respice et vide et miserere et sana me, in cuius oculis mihi quaestio factus sum, et ipse est languor meus”¹. „Spójrz i zobacz, i zmiłuj się, i ulecz mnie, Ty, w którego oczach stałem się zagadką dla samego siebie – a stąd wzięła się moja słabość”. Tematem *Myśli ludzkiej* jest właśnie problematyczność myślenia jako przedmiotu myślenia, nowoczesny zwrot ku sobie – i niepokój, który wzbudza w myśleniu jego własna niesamowitość, otchłanność.

1. Obląkanie, czyli zagubienie (w. 1–12)

Powiedzcie mi, słodkie strony
Lutnie mojej ulubioniej,
Po których kątach świata obląkana
Tuła się teraz myśl moja stroskana?

Często-ć jej doma nie bywa,
Często z niego wylatywa
I skrzydły swymi, nieściągłymi okiem,
Lata tam i sam po świecie szerokiem,

Tak że jej ni nocne cienie
Zwabią, ani świt przyżenie,
Tak że jej czasem wyglądam, niebogi,
Właśnie jak gościa z jakiej długiej drogi².

¹ A. Augustinus, *Confessions*, t. 1: *Introduction and Text*, red. J. J. O’Donnell, Oxford 1992, s. 139 (10, 33, 50).

² Tekst *Myśli ludzkiej* tu i dalej za: Z. Morsztyn, *Wybór wierszy*, oprac. J. Pelc, Kraków 1975, s. 186–189. Modyfikuję jedynie wiersz 54, w którym czytam „ulubioniej”, a nie – za cytowanym

Punktem wyjścia miecznika mozyrskiego w *Myśli ludzkiej*, tak jak Augustyna w księdze dziesiątej, jest zagadka pamięci – zagadka wspomnienia, przewidywania, myślenia w ogóle jako zbioru modalności wewnętrznego obrazowania, w którym mieści się strach, obawa, marzenie, medytacja. Umysł abstrahuje od swojego bezpośredniego otoczenia, od natychmiastowego „tu i teraz” swojego każdorazowego położenia – i błądzi. Tak było w późnej starożytności w Cassiacum, tak było na początku lat siedemdziesiątych siedemnastego stulecia w pruskiej Rudówce – tak jest i dzisiaj. Sądzę bowiem, inaczej niż Bruno Latour, że zawsze byliśmy nowocześni.

Struktura człowieczeństwa przekracza u Zbigniewa Morsztyna zwykły dualizm. Mamy oto podmiot liryczny, którym jest „ja”, i mamy aspekty czy postaci „ja” związane z nim relacją przynależności: „moją lutnię” i „moją myśl”. Apostrofa do lutni jest konwencjonalna, niemniej warto ją zapamiętać, bo jest zarazem, jak zobaczymy, jednym z fundamentów architektury tego wiersza. Myśl z kolei – „obłąkana”, czyli zagubiona – zasługuje na uwagę natychmiastową.

Dwa tropy wydają się tutaj oczywiste: opierzona, latająca w zaświatach dusza w Platónskim *Fajdrocie* oraz przemieniony w ptaka – a raczej hybrydowy, dwukszałtny – poeta w *Non usitata nec tenui ferar* Horacego, rzecz jasna z uwzględnieniem pośredniczącej roli Kochanowskiego:

Niezwykłym i nie leda piórem opatrzony
Polecę precz, poeta, ze dwojej złożony
Natury: ani ja już przebywać na ziemi
Więcej będę [...]³.

Pozycja Zbigniewowego podmiotu jest jednakże znacząco różna, albowiem właściwie nie mówi się w *Myśli ludzkiej* o eschatologicznych losach duszy – ani tym bardziej o jej preegzystencji – tylko o zagadkowych treściach jej ustawicznej, ziemskiej aktywności, to po pierwsze.

Po drugie – podmiot *Myśli ludzkiej* nie nazywa siebie poetą, a sam Morsztyn, o ile mógłbym sobie pozwolić na utożsamienie osoby mówiącej z osobą piszącą, wyrażał wyraźny, acz topiczny i ironiczny, dystans wobec samego siebie jako autora, na przykład wtedy, kiedy uznawał, że jego wiersze w zestawieniu z marinityczną twórczością kuzyna, Jana Andrzeja, to jak „karazyja przy szkarlacie”⁴.

wydawcą – „ulubiony”, uznając, że ani rękopis *Muzy domowej*, ani tekst zachowany w *Wirydarzu* Trembeckiego nie dają wystarczającej podstawy do różnicowania identycznych poza tym wierszy 2 i 54.

³ J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1980, s. 278 (*Pieśni*, 2, 24).

⁴ Z. Morsztyn, *Przestroga*, w: idem, *Muza domowa*, t. 1, oprac. J. Dürr-Durski, Warszawa 1954, s. 101.

To słynne porównanie bywało zresztą brane za pogląd poety, podobnie jak uwagi o „śpiewaniu dla siebie”, co samo w sobie wskazuje jeszcze dobitniej na nie-
renesansową i niehoracjańską pozycję twórcy w systemie myślowym Zbigniewa Morsztyna, najpierw arianina, a dopiero potem poety.

Odlóżmy zatem Platona, Horacego i Kochanowskiego. Lepiej byłoby zacząć od słynnego rówieśnika autora *Muzy domowej* – od Blaise’a Pascala. Co też uczynię:

Żeglujemy po szerokim przestworzu, wciąż niepewni i chwiejni, popychani od jednego do drugiego krańca. Czegokolwiek chcielibyście się uczepić, wraz chwieje się to i oddala; a jeśli podążamy za tym, wymyka się, wyslizguje się i wiekuiście ulata. Jest to stan naturalny, najbardziej wszelako przeciwny naszym skłonnościom; pałamy żądzą znalezienia oparcia i ostatecznej podstawy, aby zbudować na niej wieżę wznoszącą się w nieskończoność; ale cały fundament trzaska i ziemia rozwiera się otchłanią⁵.

Zbigniewowe „kąty świata” odpowiadają Pascalowskim „krajcom”. Myśl jest zagubiona na miejscu żeglownym, jakby na morzu, które jest w XVII w., i zresztą nie tylko wtedy, konwencjonalną alegorią świata jako miejsca niebezpiecznego. O takim właśnie świecie mówi Morsztyn – i przeciwstawia go „domowi”, z którego podmiot wygląda swojego myślenia niczym „gościa”. Myśl jest obca samej sobie, przychodzi do siebie z zewnątrz, a jej pytanie o swoje „gdzie” pogrąża ją w otchłani, w której za chwilę, jak zobaczymy, trzeba będzie wzywać Boga. Poetyckie „ja” *Myśli ludzkiej* osadzone jest w centrum poetyckiego świata zbudowanego w tym wierszu i wypatruje samego siebie jako czegoś od siebie różnego, co w dodatku „tuła się”, a więc nie wie właściwie, gdzie jest i dokąd zmierza. Zarówno polska, jak i łacińska (*errare*) – a jeszcze bardziej grecka (ἀμαρτάνειν) – semantyka „błądzenia” wskazuje na łączność pomiędzy zagubieniem a grzesznością. Niepokój pojęty zbyt dosłownie – i zamieniony w intelektualną eksplorację rzeczywistości widzialnej – jest ryzykowny nie tylko egzystencjalnie, ale i moralnie. W dodatku, jak mówi Pascal, stoi za nim skłonność, która prowadzi do pogrążenia się w otchłani. To skłonność, o której mówi Arystoteles w pierwszym zdaniu *Metafizyki*: człowiek z natury dąży do wiedzy, która oznacza w swoim idealnym punkcie dojścia wycofanie się ze świata, bo jest tego świata zinternalizowanym, inteligibilnym dubletem. Wiedza w swojej programowej totalności ma charakter gnostycki, a więc konkurencyjny w stosunku do chrześcijańskich zaświatów. Wieża zaś, o której marzył melancholik Pascal, to wieża, w której pomieszkiwał sceptyk Montaigne: wewnątrzświatowe wytchnienie od świata.

⁵ B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Żeleński (Boy), oprac. J. Chevalier, M. Tazbir, Warszawa 1989, s. 67.

Czy w trzech strofach otwierających *Mysł ludzką* da się to w istocie odnaleźć? Między Morsztynem a Pascalem zachodzą tu relacje, które zdaniem Wolfganga Isera zachodzą między poszczególnymi modułami nowoczesnej powieści – polifonicznej z natury, a więc modularnej. Moduły stanowią „uschematyzowane wyglądy”, z którymi nie dałoby się niczego zrobić w izolacji, ale których zderzanie się z sobą wytwarza „puste miejsca” w lekturze. Siatka takich miejsc aktywizuje czytelnika i zmusza go do interpretacyjnej aktywności, miarkując zarazem tej aktywności arbitralność⁶. Gdyby było inaczej, literatura epok dawnych byłaby tylko dokumentem przebrzmiałego świata. Tyle niemiecki hermeneuta.

Otóż relacje między tekstami w zachodnim imaginarium wydają się mieć taki sam charakter, jak relacje wewnątrz tych tekstów. Wytwarzane przez zderzające się lektury „puste miejsca” aktywizują makrolekturową aktywność czytelników – „błędnych zjadaczy płomieni stronic”⁷ – i zmuszają ich do aktywności dodatkowej, która ujawnia ostatecznie filozoficzne przeznaczenie filologii i jej nader niską podatność na zabiegi modelowania przez cezury.

W każdym razie podmiot liryczny *Myśli ludzkiej* tkwi w centrum, pozostaje w domu i śledzi jedynie – zapewne przez „perspektywę”, czyli lunetę – swoją myśl, która „żegluje po szerokim przestworzu od jednego do drugiego krańca”, a zatem „tuła się po kątach światach”. Spojrzenie podmiotu biegnie odśrodkowo, ku zewnątrz.

Ta właśnie konstatacja – o odśrodkowym przebiegu spojrzenia sportretowanego w *Myśli ludzkiej* – zderzyła się w mojej lekturze, miażdżąc i decydująco, z inną, już ugruntowaną, sprzed wielu lat. Powstało „puste miejsce” – niemal „czarna dziura” – z bardzo potężną grawitacją i z wielkim hermeneutycznym potencjałem. Zbigniew Morsztyn spotkał się w tym zderzeniu ze Stephenem Dedalusem, ironicznym *porte parole* młodego Jamesa Joyce’a, a potem „Telemachem” w świecie *Ulissesa*. William Bedell Stanford opisuje Dedalusa jako „odśrodkowego” bohatera *Ulissesa* – i przeciwstawia go „dośrodkowemu” Leopoldowi Bloomowi⁸. Powiedziałbym, że w *Portrecie artysty z czasów młodości*, do którego za chwilę przejdę, Stephen jest w istocie odśrodkowy – choćby dlatego, że wyjeżdża z Irlandii, a nie do niej powraca. Dośrodkowy natomiast jest narrator. Zobaczmy:

⁶ W. Iser, *Apelatywna struktura tekstów. Nieokreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, tłum. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1, s. 265 i n.

⁷ J. Stempowski, *Szkice literackie*, t. 1: *Chimera jako zwierzę pociągowe. 1926–1941*, Warszawa 2001, s. 6.

⁸ W. B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford 1954, s. 212 i n.

Otworzył podręcznik do geografii na wyklejce i odczytał, co tam wcześniej wpisał: siebie, swoje imię i miejsce, w którym się znajdował.

Stephen Dedalus
Klasa elementarna
Clongowes Wood College
Sallins
Hrabstwo Kildare
Irlandia
Europa
Świat
Wszecławiat⁹.

Stephen Dedalus, uczeń klasy elementarnej, jest w tym cytacie zawarty w sobie i patrzy ku zewnątrz, tak iż dostrzega, metodą kolejnych oddaleń, coraz większe połacie całości, w której się znajduje. Kierunek jego myślenia jest odśrodkowy, tak jak kierunek myślenia podmiotu lirycznego w *Myśli ludzkiej*. Symetria obu tych intelektualnych porządków, Joyce'a i Morsztyna, jest jednakowoż odwrócona. Podmiot barokowego poety patrzy na zewnątrz, przedmiot zaś jego spojrzenia – „obłąkana” myśl – skierowany jest ku niemu, a więc do wewnątrz, w stronę domu, dlatego można go wyczekiwać niczym „gościa z jakiej długiej drogi”. Z kolei prozaiczny odpowiednik lirycznego podmiotu u Joyce'a, czyli narrator, patrzy do środka, na swojego bohatera, i dopiero ten ostatni, Stephen Dedalus, patrzy na zewnątrz, ustalając swoje położenie w kosmosie. Narrator Joyce'a nie odpowiada więc podmiotowi Morsztyna, tylko jego przedmiotowi. Podmiot zaś Morsztyna nie odpowiada narratorowi Joyce'a, tylko jego bohaterowi. Obie te perspektywy pędzą w różnych kierunkach, jakkolwiek zabiegi fokalizacyjne autora *Portretu* – czyli przyjęcie punktu widzenia Stephena – maskują rzecz dość skutecznie. Wróć do tego za niedługo.

*

Zanim przejdziemy do kolejnej części *Myśli ludzkiej*, pokuszę się o drobną dygresję. Napisałem wyżej o „ostatecznie filozoficznym przeznaczeniu filologii i jej nader niskiej podatności na zabiegi modelowania przez cezury”. Zawarłem w tym sformułowaniu, *in nuce*, swój pogląd na filologię i literaturę w ogóle, a nawet – znów: *in nuce* – teorię filologicznie dostępnej wiedzy.

⁹ J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man. Authoritative Text. Backgrounds and Context. Criticism*, red. J. P. Riquelme, New York–London 2007, s. 13.

„Sic Deum nulla attinget ratio, nisi prius pertranseat aeternitatem”¹⁰, mówi Stanisław Herakliusz Lubomirski. „Żadna myśl nie dotknie Boga, jeśli najpierw nie przekroczy nieskończoności”. Przekraczanie polega na umieraniu, ale również na mistycznym bądź intelektualnym uprzedzaniu tego, co w tutejszości ostateczne. Kumulatywna natura literaturoznawczej wiedzy – jej coraz bardziej erudycyjny, nieludzki charakter – oznacza, że jej punkt dojścia, w którym krzyżują się linie indywidualnych osiągnięć wielkich filologów wszystkich epok, znajduje się w przyszłości idealnej, której nikt nigdy nie osiągnie w warunkach historycznych. Nowoczesna filologia jest najpierw historyzmem, a później humanizmem czy neohumanizmem. Wewnętrzna nieskończoność filologicznego przedsięwzięcia ujawnia się w formie puenty, a nie asercji.

2. „Piękny jest ludzki rozum i niewyciężony” (w. 13–30)

Mocny Boże! Tożeś wiele
I w tym naszym biednym ciele
Zostawał znaków Twej Boskiej mądrości
I niepojętej cieniów wszechmocności.

Najwięcej jednak swobodna
Myśl jest podziwienia godna,
Którą najbliżej w tej tu śmiertelności
Przystępujemy do doskonałości.

Cóż na ziemi pod obrotem
Słońca z jej porówna lotem?
Nie tak ptak rączy, nie tak nieścigniona
Strzała z tęgiego łuku wypuszczona,

Nie tak się ognie błyskają,
Nie tak gromy wypadają;
Tą człowiek, jako jest ziemia szeroka
I jako długa, w jednym mgnieniu oka,

Nim raz powieka zapadnie,
Wszystkę może zwiedzić snadnie [...].

Kategorialne odpowiedniki negatywnych porównań myślenia z porządkiem świata materialnego („nie tak ptak”, „nie tak strzała”, „nie tak ognie”, „nie tak gromy”), apostrofę do Boga jako stwórcy i dlatego adresata komponentu hymnicznego utworu, a przede wszystkim zachwyty, w stopniu najwyższym,

¹⁰ S. H. Lubomirski, *Poezje zebrane*, t. 1: *Teksty*, Warszawa 1995, s. 338.

na krańcu mniej czy bardziej implikowanej drabiny retorycznej, dla myśli jako „najwięcej podziwienia godnej” – wszystko to odnajdziemy w dziesiątej księdze Augustynowych *Wyznań*:

multa mihi super hoc oboritur admiratio, stupor adprehendit me. et eunt homines mirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et gyros siderum, et relinquunt se ipsos, nec mirantur [...] ¹¹.

Budzi się we mnie wielki podziw, ogarnia mnie zdumienie. Ludzie podróżują, by podziwiać wielkość gór i potęgę fal morskich, i szerokość rzek, i krąg Oceanu, i obroty gwiazd – a pomijają i nie podziwiają samych siebie [...].

Potęga myślenia opartego na pamięci skłania Augustyna do poszukiwania w nim Boga. I to właśnie pojawi się w puencie *Myśli ludzkiej*, w drugiej połówce kompozycyjnego pierścienia, którym Morsztyn obwiodł centralny, hymniczny element utworu. Element ten stanowi medytację o delikatnie neoplatońskim charakterze, w której Bóg zostawia „ślady Swej Boskiej mądrości” w myśli, a ta z kolei zawiera w sobie kosmos, po którym sama się przemieszcza.

Ten dyskretnie neoplatoński, a zarazem zaskakująco nowoczesny dynamizm rzeczywistości – być może ślad Pascalowskiej lektury, którą niezobowiązująco imputuje Morsztynowi jego monografista ¹² – ten dynamizm, mówię, jest zaskakujący u poety, który na ogół, na przykład w programowym *Votum*, ujawnia w konstytucji swojej duchowości konteksty raczej neostoickie niż neoplatońskie:

Szczęśliwy, który świat z jego wabami
Pogardzić umiał i deptać nogami,
Którego umysł jest nieporuszony,
W kwadrat złożony ¹³.

¹¹ A. Augustinus, op. cit., s. 124 (10, 8, 15).

¹² J. Pelc, *Zbigniew Morsztyn na tle poezji polskiej XVII w.*, Warszawa 1973, s. 208. Co prawda jeśli chcielibyśmy widzieć ów „ślad Pascalowskiej lektury” w samej *Myśli ludzkiej*, musielibyśmy jej *terminus post quem* przesunąć aż na rok 1669 (pierwsze wydanie *Pensées*), podczas gdy Pelc, acz ostrożnie, datuje ją na lata sześćdziesiąte (J. Pelc, *Zbigniew Morsztyn. Arianin i poeta*, Wrocław 1966, s. 356). Ja sam – co zresztą zasignalizowałem we wcześniejszej partii eseju – wolabym rzeczony wiersz osadzić na samym początku lat siedemdziesiątych, krótko po śmierci Bogusława Radziwiłła (31 grudnia 1669) i Samuela Przyppowskiego (19 czerwca 1670). Pomijam tu oczywiście wymiar doraźny tych zgonów, a także ich wymiar zasadniczy. Chodzi mi jedynie o pewną okazję dla momentu większej niezależności duchowej i psychicznej, niejakiej swobody refleksji, może samotności etc. Zatem po 19 czerwca 1670 r., a przed wiktoria chocimską Sobieskiego (11 listopada 1673), która otworzyła w Morsztynie emocje zupełnie inne. Tu widziałbym *Myśl ludzką* – i ewentualną lekturę Pascala.

¹³ Z. Morsztyn, *Votum*, w: idem, *Wybór wierszy*, s. 98.

Kwadrat, tak jak koło, jest symbolem doskonałości jako prostoty. Jest też, poprzez swoją zamkniętą regularność, symbolem nieruchomości – bezruchu, statyki, nieporuszenia. Ciała niebieskie, upostaciowienie ruchu doskonałego, nie poruszają się po kwadracie. Złożenie w kwadrat jest normatywnym ideałem, do którego czasem się tęskni, jak u Morsztyna, ale czasem wręcz przeciwnie. Trafnie zauważa Mrowcewicz, że „ten prowincjonalny wierszopis był zadziwiająco wrażliwy na wszystkie obsesje swojego stulecia i zdumiewająco nowoczesny w technice poetyckiej”¹⁴. Myślenie, w swojej zaniepokojonej dyskursywności, w swoich monumentalnych przebiegach, zdaje się poruszać tak wartko, jakby to nie był ruch, tylko początek nadchodzącej eksplozji. Myślenie, które krąży, „stroskane” i „obłąkane”, wewnątrz siebie i zamyka swoje kosmiczne loty między jednym a drugim drgnieniem powieki, porusza się na granicy rzeczonyj eksplozji, jak pantera u Rilkego:

Jej miękki chód na opór nie napotka,
wędrując wewnątrz najmniejszego pola –
to jakby taniec siły wokół środka,
w którym zdrętwiała trwa ogromna wola¹⁵.

Obraz pantery w klatce pozwala przekroczyć neostoicki ideał apatii jako normatywny kontekst Morsztynowego rozumienia szczęścia. Pozwalam sobie zasugerować, że o ile stoicyzm jest platonizmem tak dyskretnym, że aż prawie martwym – w którym dialektyka form intelektualnych musi ostatecznie zależeć od quasi-arbitralnych intuicji Marka Aureliusza i Ojców Pustyni – o tyle neostoicyzm jest jak gdyby stonowanym, po stoicku wstrzemięźliwym neoplatonizmem. Promieniowanie Jednego, emanacje malejącej doskonałości, kosmiczne kręgi, hierarchiczne uwarstwienia, dynamika myślenia skierowanego ku Jednemu, tektonika rozumu – to wszystko tkwi w neostoickim nieporuszeniu w postaci ukrytej, alegorycznej, emblematycznej. Nazwijmy to „neoplatonizmem generycznym”, a więc takim, który nie proponuje **żadnego** aparatu pojęciowego dla opisanego, co w nieruchomym dynamiczne, błyskawiczne, eksplozywne.

¹⁴ K. Mrowcewicz, *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok*, Warszawa 2005, s. 222.

¹⁵ R. M. Rilke, *Pantera*, tłum. L. Lewin, w: idem, *Poezje*, red. J. Przyboś, Warszawa 1959, s. 94. Nie znalazłem przekładu, który by mnie w pełni zadowolił. Wybrałem ostatecznie Lewina, bo całkiem nieźle balansuje lapidarność i niejasność cytowanego fragmentu – i przewyższa pod tym względem Sandauera, Jastruna, Pomorskiego czy Lama. Precyzja zaś wiązań oryginału jest w *Panterze* godna Horacego – poety nieprzekładalnego *par excellence*: „Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, / der sich im allerkleinsten Kreise dreht, / ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte, / in der betäubt ein großer Wille steht” (R. M. Rilke, *Neue Gedichte*, Leipzig 1920, s. 37).

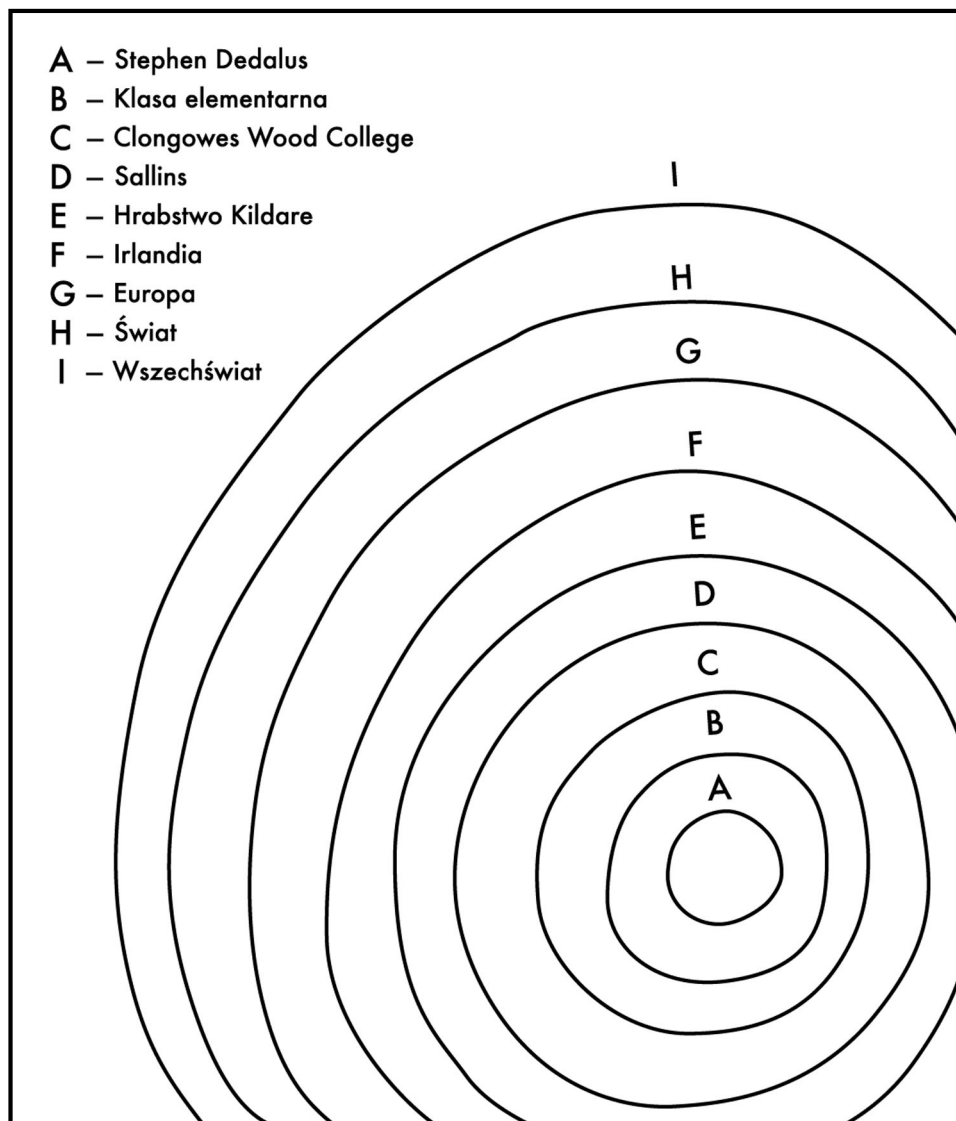


Diagram 1. Kosmografia Stephena Dedalusa, ucznia klasy elementarnej
Źródło: opracowanie własne.

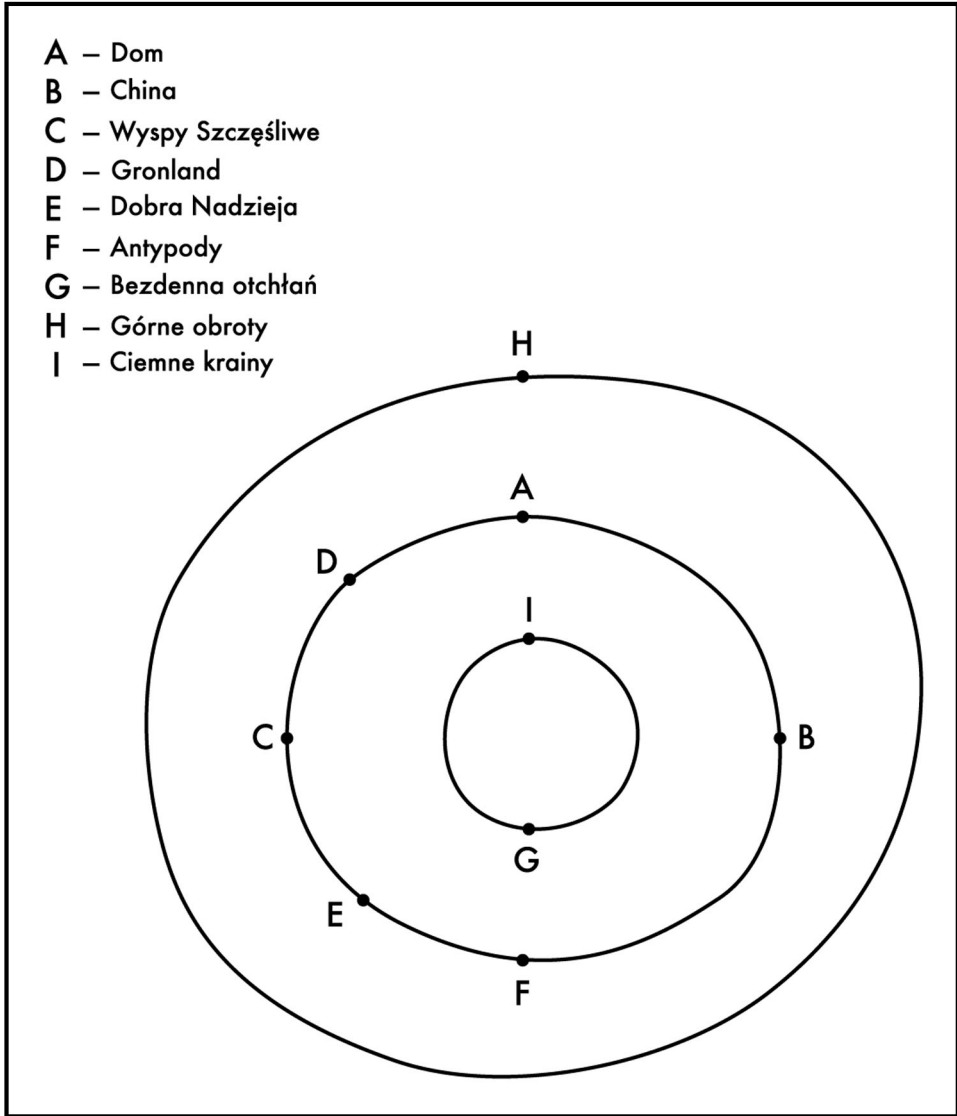


Diagram 2. Kosmografia Zbigniewa Morsztyna, egzulanta w Prusiech
Źródło: opracowanie własne.

3. Dwie kosmografie (w. 27–52)

Tą [*scil.* myślą] człowiek, jako jest ziemia szeroka
I jako długa, w jednym mgnieniu oka,

Nim raz powieka zapadnie,
Wszystkę może zwiedzić snadnie:
Gdzie za bogatą rozliczne krainą
Wschodni ocean liże wyspy Chiną

I zaś szczęśliwe na końcu
Świata przy zachodnim słońcu;
Gdzie od Gronlandu akwilony wieją,
Austri od portu, który dziś Nadzieją

Dobłą tamci nazywają,
Co na południe mieszkają.
Zwiedziwszy nawet tę połowę świata,
Prędko i po tej, co pod nami, lata.

Co więc w jednejże godzinie
Tego się u niej przewinie?
Nadto nie tylko po krainach ziemnych,
Ale po morskich otchłaniach bezdennych

Pływa prędzej niż odziane
Łuską ryby obłąkane.
Czasem nad górne słoneczne obroty
Niez mordowane zanosą ją loty

I znowu stamtąd w krainy
Ciemne srogiej Prozerpiny.
Zgoła nie najdzie rozum ludzki tego,
Co by jej miało być nieprzystępnego.

Mały Stephen Dedalus, jak pamiętamy, otworzył podręcznik do geografii na jego wyklejce, na której opisał był wcześniej swoją pozycję w kosmosie. Problem tożsamości jest u Joyce’a jak gdyby przedśmionkiem problemu „opisu świata”, czyli po grecku „geografii”. U miecznika mozyrskiego sprawy wyglądają podobnie: wskazany w pierwszych trzech strofach problem myśli oddalanej od siebie, marzącej, niespokojnej i zbłąkanej, podlega generalizacji i obiektywizacji, a w końcu geograficznej amplifikacji. U Morsztyna i Joyce’a – tak jak u Horacego i Kochanowskiego – oddalenie się myśli od swojego „centrum” zobrazowane zostaje poprzez poetycką geografję, która poza swoją funkcją retoryczną (*evidentia*) markuje i zastępuje fenomenologię procesów intelektualnych –

tę znajdziemy w księdze dziesiątej *Wyznań* – stanowiąc zbiór powiązanych z nią *exemplów*. Przy czym o ile Horacy i Kochanowski przemieszczają po swoich kosmosach całego „poetę”, o tyle Morsztyn i Joyce, nowocześnie, przemieszczają jedynie samą „myśl”, czymkolwiek jest, dzięki czemu precyzyjniej demonstrują potęgę abstrakcji, która potrafi zinternalizować przestrzeń – a więc poddać ją modelowaniu.

Kosmografia Stephena Dedalusa, ucznia klasy elementarnej, posługuje się metodą kolejnych oddaleń. Jej model to zbiór koncentrycznych kręgów, z których najmniejszy oznacza Stephena, a największy – wszechświat. Kosmografia Zbigniewa Morsztyna, egzulanta w Prusiech, również daje się przedstawić w postaci kręgów, tyle że struktura kręgu środkowego – ziemskiego – jest skomplikowana i obejmuje nie tylko „dom”, w którym podmiot wyczekuje „gościa”, ale też Chinę, Gronland, Dobrą Nadzieję, Antypody czy miejsca wewnętrzne – morskie otchłanie i „ciemne krainy” Hadesu. Krąg zewnętrzny z kolei jest ledwie naszkicowany jako „górne słoneczne obroty”, czyli wciąż żywy w kulturze i literaturze baroku model ptolemejski, oraz jego tajemnicze „ponad”, w którym moglibyśmy widzieć niebo gwiazd stałych bądź wręcz niebo empirejskie – sławne „niebo nieba” („caelum caeli”¹⁶), które biskup Hippony opisuje w księdze dwunastej. I tak pewnie jest, skoro: „Zgoła nie najdzie rozum ludzki tego, / Co by jej miało być nieprzystępnego”. Znaczyłyby to, że Morsztyn umieszcza w swojej kosmografii Boga – czego nie robi Dedalus, mimo że sufluje mu tę myśl kolega, niejaki Fleming, w wierszyku dopisanym obok jego egocentrycznej kosmografii. Bohater Joyce’a krąży w apofatyicznych ciemnościach, które spowijają serce teologii:

Co było za wszechświatem? Nic. Lecz czy było coś wokół wszechświata, co oznaczałoby miejsce, w którym [wszechświat] się zatrzymał, zanim zaczęło się miejsce-nic? Nie mógłby to być mur, ale może cienka, cieniutka linia wokół wszystkiego. To byłaby duża myśl – myśleć o wszystkim i o wszędzie. Tylko Bóg by to potrafił. Próbował pomyśleć, jak duża musiałaby to być myśl, ale mógł myśleć tylko o Bogu. Bóg to imię Boga, tak jak jego imię to Stephen¹⁷.

Maestria *Portretu artysty z czasów młodości* polega między innymi na tym, że wraz ze wzrostem bohatera powieści komplikuje się jej styl. Tutaj Stephen jest małym chłopcem i styl jest prościutki, atoli ta focalizacja jest myląca – w naiwności języka kryje się przeszłość intelektualna raczej niż biograficzna tytułowego „artysty”. Mikrokosmiczna myśl mieści w sobie makrokosmiczny zasób, jak u Augustyna. Joyce przekracza w swojej twórczości ibsenowski naturalizm i tomistyczną estetykę, lecz się ich nie pozbywa. Przesuwa je jedynie

¹⁶ A. Augustinus, op. cit., s. 165 (12, 2, 2), passim.

¹⁷ J. Joyce, op. cit., s. 13.

w głąb swojego monumentalnego kosmosu, do muzeum wszystkiego, którego symbolem stanie się w *Ulissiesie* Dublin. I właśnie tam, w głębinach, Zbigniew Morsztyn spotyka Stephenę Dedalusa.

*

Jeszcze jedna, już ostatnia dygresja, którą jestem być może winien filologii jako rzemiosłu. Czy Joyce czytał Morsztyna? Wątpliwe. Czy Morsztyn czytał Pascala? Mało prawdopodobne. Czy zerknął do Augustyna w czasie, kiedy wykluwała się w nim *Myśl ludzka*? Nie wiem. Co zatem usprawiedliwia tak rozległą, kosmiczną konfigurację jak ta, na której opieram wyżej i niżej swój wywód? Metahistoryczna, totalna koncepcja literatury. Rozumiem literaturę tak, jak Parnicki rozumiał historię.

Odróżniam, za strukturalistami, intencję tekstu od intencji autora. Ta druga jest istotna w taki sam mniej więcej sposób, w jaki istotne są przedsięwzięcia edytorskie. Filologia składa się z niezbędnej pracy wstępnej – oraz z filozofii, która dopiero stanowi istotną legitymację literaturoznawstwa jako dziedziny wiedzy. Powiedziałem: nowoczesna filologia jest najpierw historyzmem, a później humanizmem czy neohumanizmem. Filologiczna akrybia jest skalpelem o dwu ostrzach – usuwa błędy, a przy okazji wprowadza sztuczność, dziwne światło teorii, obietnicę oglądu nieskończonej subtelnych przejść międzywariantowych, o których tyle pisał Leibniz.

Eliotowski impersonalizm poezji to za mało. Cała literatura – w takiej mierze, w jakiej jest arcydziełna – jest impersonalistyczna i metahistoryczna. Podziela klasycystyczną opinię o formalnym pokrewieństwie arcydzieł. Chodzi tu jednak o „podobieństwo rodzinne” w rozumieniu Wittgensteinowskim, a więc o podobieństwo, które przebiega w sposób trudny do zrekonstruowania, nieoczywisty, przekraczający wymiar konwencji, epoki czy języka. Chętnie bym się dowiedział, co czytał Morsztyn – i co dzisiaj czyta... – wszakże tutaj interesuje mnie „poziom kwantowy” jego pisarstwa. Próbuję umieścić *Myśl ludzką* na genealogicznym drzewie rozumowań literackich w ogóle, na którym wcześniej umieściłem – i nie tylko ja przecież – Joyce’a. Interesują mnie sekwencje spoza osi chronologicznej. Sprawdzam, jak miecznik mozyrski radzi sobie poza gettem staropolszczyzny – czy jest może „przyczajonym tygrysem, ukrytym smokiem”.

Żeby badać rzeczywistość, trzeba dysponować jej modelem, ponieważ rzeczywistość jest zbyt skomplikowana, by dało się ją ująć w trybie niefiguratywnym, bezpośrednim. Każdy model redukuje rzeczywistość, czyli pozbawia ją prawdziwości, ale nie każda redukcja jest niezasadna. Czasem też – na przykład w niniejszym eseju – redukcja jest amplifikacją, czyli redukcją odwróconą bądź symetryczną. Nie jest jasne, jak legitymować rozumowania niesformalizowane,

humanistyczne, acz można przecież ostrożnie przypuścić, że epifenomenem prawdy w porządku intuicji jest elegancja rozwiązań, w których badacz przekracza swój własny model – i swoje własne możliwości, swoją lokalność. Puenta zatem, a nie asercja: sądzę nieskromnie, że nikt nigdy nie potraktował Zbigniewa Morsztyna tak poważnie.

4. Spotkanie (w. 53–60)

Powiedzcież mi, słodkie strony
Lutnie mojej ulubionój,
Po których kątach świata obłąkana
Tuła się teraz myśl moja stroskana?

W tamtej ci jest pewnie stronie,
Od której nam wschodzi słońce;
Tę, choć okropne wulturny z niej wieją,
Ja przecie dobrą nazowę nadzieją.

Komponent hymniczny utworu pozwolił podmiotowi lirycznemu wrócić do sytuacji wyjściowej i podjąć ją w zmienionych warunkach. Problem myślenia, które nie tylko abstrahuje, ale i błądzi, uległ pogłębieniu, zwielokrotnieniu – i geograficznemu upostaciowieniu, czyli mnemotechnicznej, symbolicznej stabilizacji. Może też utracił jednoznaczność. Pantera w klatce jest niejakiem problemem dla klatki, lecz nie dla klatki z panterą, jeśli tak właśnie, całościowo, pojmiemy myślenie w jego przebiegu czasowym – w życiu jako kluczowej przygodzie myślenia na drodze do doskonałości. „Wszyscy żyjemy tu tylko jak w sali ćwiczeń”¹⁸. Dynamika umysłu nie tylko nie przeszkadza „złożeniu w kwadrat”, ale wręcz jest w tym złożeniu założona: „inquietum est cor nostrum donec requiescat in te”¹⁹. „Niespokojne jest nasze serce, aż w końcu spocznie w Tobie”. Spokój serca to moment, w którym klatka staje się w całości kwadratem czy też sześcianem, a pantera, wyprowadzona poza Jaźń i porzucona na pustyni, krąży wokół niej niczym starodawny wąż i oddala się po spirali, coraz obojętniejsza.

Strofa przedostatnia, apostrofa do „stron lutni”, powtarza pierwszą, z jedną i nader subtelną zmianą: „powiedzcież” zamiast „powiedzcie”. Emfaticzne, zniecierpliwione -ż jest tutaj doskonale i ujawnia biegłość, z jaką miecznik mozyrski korzysta z dyskretnych środków wyrazu – w każdym razie tak to wygląda z perspektywy stabilnej, precyzyjnej polszczyzny ostatnich stu lat.

¹⁸ J. G. Herder, *Myśli o filozofii dziejów*, t. 1, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1962, s. 393.

¹⁹ A. Augustinus, op. cit., s. 3 (1, 1, 1).

Sylwetka tego husarza bywa doprawdy filigranowa! Po trzykroć ma rację Dürr-Durski, kiedy pisze: „Jego precyzyjność, intelektualny rygor, zdecydowana niechęć do przeszarżowanych przenośni mają w sobie posmak klasycyzmu”²⁰. Zbigniew Morsztyn to manierysta klasycyzujący. Zarysowane w tym epitecie „uzgodnienie sprzeczności” (*discordia concors*) jest kluczem do jego pastelowego talentu.

Wróćmy: powtórzenie tworzy silną klamrę kompozycyjną. W *Myśli ludzkiej* pojawiają się trzy apostrofy, z których trzecia powtarza pierwszą. Architektura tekstu, jak przystało na utwór hymniczny, zasadza się na tym retorycznym filarze. Generalizacja i amplifikacja przeprowadzone w dwuczłonowej części drugiej wiersza (w. 13–52) pozwalają na formalne rozwiązanie w części trzeciej problemu postawionego w pierwszej. „Myśl obłąkana” przebywa na Wschodzie, a zatem z Chrystusem: „W tamtej ci jest pewnie stronie, / Od której nam wschodzi słońce” (*ex oriente Lux*)²¹. W późnym arianizmie, w którym spójność dogmatyczna antytrynitarnego pojmowania Drugiej Osoby uległa, również z przyczyn pragmatycznych czy politycznych, rozluźnieniu, nie wiadomo właściwie, jak pojmować udział Zbawiciela w naturze Boga. Odnośne wypowiedzi poetyckie Morsztyna bywają zagadkowe. Wolno wszakże podejrzewać, że skoro dobrze jest odejść i być z Chrystusem, to pewnie dobrze jest też intelektualnie, marząco odlecieć i również z Nim być. Podmiot liryczny jest w swoim myśleniu tam, gdzie w końcu znajdzie się cały – w eschatologicznej przyszłości.

Tu właśnie ujawnia się podstawowa różnica pomiędzy nim a Stephenem Dedalusem, z którym nie tyle spotkał się, jak sugeruję w tytule tego eseju, ile minął. Wektory zasadniczych duchowych tendencji obu tych kosmicznych podróżników, mimo okresowego meandrowania tu i ówdzie, skierowane są zupełnie gdzie indziej. W wyłożeniu tej sprawy pomoże mi Erich von Kahler.

Autor *Die Verinnerung des Erzählens* uznaje, że dzieje literatury Zachodu dają się sprowadzić do postępującego „uwewnętrznienia” przedmiotu opowieści, a zasadniczy ruch polega na porzuceniu „symboliki zstępującej” (*absteigende Symbolik*) na rzecz „wstępującej” (*aufsteigende Symbolik*)²².

Z tą pierwszą mamy do czynienia wtedy, kiedy autor umieszcza swoje postaci w gotowym, preegzystującym kosmosie. Symbole wywiedzione są z góry, z transcendencji, i dlatego nie podlegają dowolnemu przetworzeniu. Taki jest jeszcze kosmos Dantego, jakkolwiek samo jego uwarstwienie zapowiada nadchodzące komplikacje.

²⁰ J. Dürr-Durski, *Przedmowa*, w: Z. Morsztyn, *Muza domowa*, s. 84.

²¹ Cf. J. Pelc, *Zbigniew Morsztyn na ile...*, s. 241–242.

²² Tu i dalej: E. von Kahler, *Untergang und Übergang. Essays*, München 1970, s. 52 i n., zwłaszcza s. 90 i n.

Odwrocenie porządku symbolicznego – pojawianie się „symboliki wstępującej” – jest procesem stopniowym i permanentnym, niedającym się właściwie przeprowadzić w całości. Kierunek zmian jest w każdym razie jasny:

Nowa, prywatna w swoim ukształtowaniu symbolika nie zakłada w sposób konieczny żadnych elementów uprzednich względem dzieła bądź pochodzących spoza niego. W swojej totalności jest zbudowana przez twórcę. Jest całkowicie zintegrowana. **Ta zupełna integracja to uwewnętrznienie** [*Verinnerung*]. Do narratora nie dociera już żaden element rzeczywistości zewnętrznej, podsuwany przez niezależnie funkcjonujące czynniki. Całość swojego dzieła artysta wydobywa z siebie samego²³.

Autor „wstępujący” wywodzi zatem swoje symbole z dołu, z samego myślenia. Augustyn ująłby to nieco inaczej – kosmos jest u niego w pełni zinternalizowany (zawsze byliśmy nowocześni...) i dopiero jako taki podlega intelektualnej eksploatacji, która jest podróżą. Jego zawartość nie jest wszakże arbitralna ani w sensie indywidualnym (egzystencjalnym), ani nawet zbiorowym (historycznym). Rozum wywodzi z siebie Boga, a nie siebie. Poznanie siebie jest ostatecznie poznaniem Boga, który czeka na mnie na dnie mojego serca. Spojrzenie w głąb, gdyby zdołało mnie przeszyć, byłoby spojrzeniem w nieskończoność. Zerknijmy w tej sprawie do wzywanego już dzisiaj świadka:

Ostatecznie bowiem czymże jest człowiek w przyrodzie? Nicością wobec nieskończoności, wszystkim wobec nicości, pośredkiem między niczym a wszystkim. Jest nieskończenie oddalony od rozumienia ostateczności; cel rzeczy i ich początki są dlań na zawsze ukryte w nieprzeniknionej tajemnicy; równie niezdolny jest dojrzeć nicości, z której go wyrwano, jak nieskończoności, w której go pogrążono²⁴.

Nieskończoności, mówi Pascal, są dwie. Matematyczny podział tego, co w pojmowaniu najmniejsze, prowadzi do nieskończonej małości, a więc do nieskończoności logicznej. Ustawiczne zaś rozszerzanie tego, co widzialne – do nieskończoności fizycznej, czyli właściwej. Otóż kosmos Zbigniewa Morsztyna pokazuje jak gdyby współbieżność obu tych nieskończoności. Na dnie myślącej myśli, w miejscu najmniejszym, ale logicznie nieskończonym, jest Bóg. Zarazem miejsce to daje się retorycznie amplifikować jako fizyczny, właściwy kosmos, w którego najbardziej zewnętrznym zewnątrz – w „niebie nieba” św. Augustyna – spotykamy właśnie Boga. Inteligibilna podróż duszy, zgodnie z naturą „symboliki zstępującej” u Kahlera, daje się tu opisać jako podróż w antropocentrycznym, ptolemejskim kosmosie.

²³ Ibidem, s. 93.

²⁴ B. Pascal, op. cit., s. 63.

Przygoda Stephena Dedalusa ma właściwie taki sam charakter i różni się tylko jednym – brakiem Boga w zewnętrznym, głębokim kosmosie. Nowoczesne *Universum* Joyce’a nie ma granic, a zatem jest wszystkim. Spekulacje Epikura, Lukrecjusza, Giordana Bruna i innych tkwią w nim jak cień, który unieвозмоżliwia ruch.

A jednak... a jednak jest inaczej. Bogiem zewnątrz w kosmosie Stephena jest narrator, którego uczeń szkoły elementarnej nie może się oczywiście domyślić. Joyce nie unieważnia Boga, tylko Go zamyka w „pauzie metafizycznej”, że tak powiem. Odwraca spojrzenie – i zwraca się, niczym mityczny Dedal z Owidiuszowego motta *Portretu*, „ku nieznanym sztukom”²⁵. Zbigniew Morsztyn, tak jak biskup Hippony, patrzy w siebie i widzi kosmos, w którego otchłannej przezroczystości kryje się ostatecznie Bóg. Mały Stephen Dedalus z kolei, tak jak Epikur u Lukrecjusza, ustawicznie rozszerza pole swojego kosmicznego odczuwania, aż w końcu frunie swoją myślą tak daleko, jak się da:

[...] extra
processit longe flammantia moenia mundi
atque omne immensum peragravit mente animoque²⁶.

Wyszedł daleko poza płonące granice świata,
Myślą i duchem przewędrował całą niezmierność.

Spojrzenie w siebie jest zatem spojrzeniem w transcendencję, a spojrzenie w kosmos – spojrzeniem w immanencję. Ujarzmienie fizycznego kosmosu oznacza utratę duszy.

A jednak... a jednak, jak mówię, jest inaczej. W samej symetrii odwróconych ruchów Dedalusa i Morsztyna zawiera się możliwość – a zatem ostatecznie konieczność – uzupełnienia ruchu w kierunku kosmosu ruchem w kierunku duszy i odwrotnie. „Myśl” u miecznika mozyrskiego patrzy w kierunku centrum – w kierunku domu, w którym „często-ć nie bywa” – ale podmiot patrzy ku zewnątrz, w którym wypatruje „myśli”. Stephen z kolei patrzy w kosmos, śmiało rozszerzając granice swojego dziecięcego królestwa, atoli narrator patrzy do środka, w głąb siebie – i w głąb swojej współczesności. Przekracza nie tylko ibsenowski naturalizm i tomistyczną estetykę, ale też sam modernizm. Przesuwa się, jako twórca ironicznie zdystansowany wobec naiwnego modernisty Dedalusa, w głąb swojego monumentalnego kosmosu. I tam napotyka „myśl”, którą statyczny podmiot Zbigniewowego wiersza widzi jedynie przez lunetę, jak w zwierciadle.

²⁵ J. Joyce, op. cit., s. 3 (= *Metamorphoses*, 8, 188).

²⁶ T. Lucretius Carus, *De rerum natura*, red. M. Deufert, Berlin–Boston 2019, s. 4 (1, 72–74).

Bibliografia

- Augustinus, Aurelius, *Confessions*, t. 1: *Introduction and Text*, red. J. J. O'Donnell, Oxford 1992.
- Herder, Johann Gottfried, *Myśli o filozofii dziejów*, t. 1, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1962.
- Iser, Wolfgang, *Apelatywna struktura tekstów. Nieokreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, tłum. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1.
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man. Authoritative Text. Backgrounds and Context. Criticism*, red. J. P. Riquelme, New York–London 2007.
- Kahler, Erich von, *Untergang und Übergang. Essays*, München 1970.
- Kochanowski, Jan, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1980.
- Lubomirski, Stanisław Herakliusz, *Poezje zebrane*, t. 1: *Teksty*, Warszawa 1995.
- Lucretius Carus, Titus, *De rerum natura*, red. M. Deufert, Berlin–Boston 2019.
- Morsztyn, Zbigniew, *Muza domowa*, t. 1, oprac. J. Dürr-Durski, Warszawa 1954.
- Morsztyn, Zbigniew, *Wybór wierszy*, oprac. J. Pelc, Kraków 1975.
- Mrowcewicz, Krzysztof, *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok*, Warszawa 2005.
- Pascal, Blaise, *Myśli*, tłum. T. Żeleński (Boy), oprac. J. Chevalier, M. Tazbir, Warszawa 1989.
- Pelc, Janusz, *Zbigniew Morsztyn. Arianin i poeta*, Wrocław 1966.
- Pelc, Janusz, *Zbigniew Morsztyn na tle poezji polskiej XVII w.*, Warszawa 1973.
- Rilke, Rainer Maria, *Neue Gedichte*, Leipzig 1920.
- Rilke, Rainer Maria, *Poezje*, red. J. Przyboś, Warszawa 1959.
- Stanford, William Bedell, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford 1954.
- Stempowski, Jerzy, *Szkice literackie*, t. 1: *Chimera jako zwierzę pociągowe. 1926–1941*, Warszawa 2001.

PAWEŁ KULIGOWSKI – filozof kultury, filolog klasyczny, programista JavaScriptu. Autor książek: *Rozprawa z Odysem* (2017), *Przyszłość jest katastrofą* (2011), *Humanistyka jako hermeneutyka* (2007), *Epaenus sive Aenigma* (2007). Doktor filozofii, asystent w Zakładzie Literatury i Kultury Epok Dawnych Instytutu Literatury Polskiej UW.

SŁOWACKI MENTOREM MICKIEWICZA W WIERSZU *MÓJ ADAMITO...*

Słowacki as Mickiewicz's Mentor in the Poem *Mój Adamito...*

ANDRZEJ FABIANOWSKI
Uniwersytet Warszawski, Polska
E-mail: a.fabianowski@uw.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0001-8769-0945>

Abstract

The poem *Mój Adamito...* [*My Adamita...*], included in Słowacki's *Raptularz* [*Diary*] written in *silva rerum* style, has been considered so far as a literary piece aimed at Mickiewicz himself as the poem expresses a bitter reaction to the ideological condition of The Circle of God's Cause in which Słowacki had been denied a membership. However, these interpretations appear to be incomplete. The poem shows a record of Słowacki's magisterial and yet benevolent attitude towards Mickiewicz, exposing him, as an artist hardened in the struggle for the values he believes in, to a situation when Mickiewicz, stripped off people's admiration, must defend the ideas he holds to.

Keywords: *My Adamita...*, Adam Mickiewicz, the Circle of God's Cause, agon, values

Streszczenie

Wiersz *Mój Adamito...* zapisany został w sylwicznym *Raptularzu* i w dotychczasowych interpretacjach traktowany był jako utwór skierowany przeciwko Mickiewiczowi, będący gorzką reakcją na ideowy kształt Koła Sprawy Bożej, w którym nie było już miejsca dla Słowackiego. Lektura taka wydaje się niepełna. Utwór jest zapisem mentorskiej, ale i życzliwej, postawy Słowackiego, który, jako twórca bardziej doświadczony w bojach o swoje wartości, ukazuje Mickiewiczowi obecną sytuację, gdy nie jest już powszechnie podziwianym idolem i musi walczyć o wyznawane idee.

Słowa kluczowe: *Mój Adamito...*, Adam Mickiewicz, Koło Sprawy Bożej, agon, wartości

Marek Troszyński w książce zatytułowanej *Austeria „Pod Królem-Duchem”* pisze dobitnie: „Konflikt wieszczów, tak inspirujący niegdyś naukowców (*vide* słynna monografia Manfreda Kridla), a tak nośny i intrygujący dla czytelników, obecnie jest ignorowany lub wręcz zaprzeczany, a przecież domaga się rzetelnego w świetle nowych źródeł i metod badawczych opracowania”¹. Moim celem jest ukazanie niewielkiego, ale znaczącego fragmentu owego antagonizmu, zapisanego w późnym wierszu Słowackiego rozpoczynającym się od słów *Mój Adamito, widzisz jak to trudno...* Wiersz ten dobrze sprawdza się w dydaktyce polonistycznej, jest bardzo lubiany przez studentów (zapewne z powodu użytego w nim wulgaryzmu) i niezbyt chętnie przywoływany przez badaczy (zapewne z tego samego powodu). Ów wulgaryzm w dawniejszych edycjach nawet cenzurowano, zastępując słowo na „k” po prostu literą *k*. Troszyński pisze, że „podobnie ostrych wyrażen nie znajdziemy w całej twórczości [Słowackiego]”². Zapisany w *Raptularzu* na stronach 96v–97r wiersz nie jest efektem jednorazowego, spontanicznego działania twórczego. Nosi liczne poprawki i znamiona cyzelowania, przede wszystkim użytych w tekście wyrazów (więc z rzezonym wulgaryzmem także) oraz doprecyzowania ogólnej wymowy utworu.

Wiersze raptularzowe, w myśl przekonującej argumentacji edytora *Raptularza*, czytane być powinny w kontekście sąsiadujących z nimi notatek. Rozstrzelone po różnych tomach Kleinerowskich *Dzieł wszystkich* teksty, utraciwszy macierzyste otoczenie, ukryły znaczną część możliwych do wydobycia w procesie interpretacji sensów. Spójrzmy więc na otoczenie interesującego nas utworu. Na stronie 96v Słowacki wpisał przypadkowe (na pierwszy rzut oka) refleksje o miejscu poety wśród ludzi i trwałości poetyckiego dzieła. Przytaczam (ortografia i interpunkcja za oryginałem):

Poeta porównany do siarniczka który minę ma zapalić póki siarniczek pali się ludzie wielbią przewidując że minę wysadzi – gdy mina wyskoczy tracą uszy i klną.

– Natchnienia porównane w duchowym świecie do muzyków którzy objawić się mogą przez dwie orkiestry złą i dobrą – wkrótce wszyscy dla dobrej dzieła piszą a złą opuszczają – dlatego mali poeci tracą a wielcy rosną...³

Gdyby nie była to przygodna notatka, charakterystyczna dla poetyckiej sylwy, jaką jest *Raptularz*, być może Słowacki doprecyzowałby swoje porównania,

¹ M. Troszyński, *Austeria „Pod Królem-Duchem”*, Warszawa 2001, s. 159–160. Słowa te pisane były kilkanaście lat przed wydaniem rozprawy Magdaleny Bąk pt. *Twórczy lęk Słowackiego: antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013. Komparatystyczne ujęcie antagonizmu wieszczów znajdujemy też w monografii Iwony Puchalskiej pt. *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013.

² M. Troszyński, op. cit., s. 97.

³ J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 1996, s. 198.

uczynił obrazy ilustrujące losy poezji i poetów bardziej czytelnymi. Ale nawet w takiej formie, w jakiej notatki te otrzymujemy, dominuje wyraźnie myśl, że wielkość poezji zawiera się nie tylko implicite w samym dziele, ale też w jego społecznym odbiorze, w skutkach, jakie poezja może odcisnąć na rzeczywistości. Poeta jako „siarniczek” to poeta „lont” – płonie, ale sam niczego nie zniszczy, nie wysadzi, przez sam fakt spalania się lontu nie nastąpi jeszcze żadna eksplozja. Dopiero w połączeniu z „miną”, czyli jakimś materiałem wybuchowym, tłący się w poecie ogień dokonuje wielkiego „bum!”, dzieła, którego ogrom oszałamia niespodziewających się takiego efektu ludzi, przeklinających gwałtowne wyrwanie ich z powszedniego błogostanu i rutyny.

Z kolei myśl wyrażona w przypowieści o dwóch orkiestrach przypomina ewangeliczną zasadę, wedle której ten, który już ma, będzie posiadał jeszcze więcej, a ów, który ma niewiele, straci także to, co ma. W przekładzie Jakuba Wujka zasada ta brzmi tak: „Albowiem wszelkiemu mającemu będzie dano, i obfitować będzie, a temu, który nie ma, i to, co się zda mieć, będzie wzięto od niego” (Mt 25,29). Ta właśnie zasada, zdaniem poety, rządzi trwaniem i rozwojem dzieła artystycznego.

Po tych fragmentach prozatorskich Słowacki wpisał czterowiersz – apel. Drugoosobowy okrucz liryczny skierowany gdzieś w przestrzeń i – może przypadkiem – przypominający albo też dointerpretowujący *Ode do młodości*:

Młodości uwierz w sny czyste i złote
Które nad formy przelatują stare
A masz broń pewną na świata ciemnotę
Masz we snach twoich już stworzoną wiarę⁴.

Po tym właśnie fragmencie, prowadzącym w krąg asocjacji mickiewiczowskich, wpisany został wiersz do Mickiewicza, a już po wierszu, na karcie 97r sławna fraza: „Matematyka wiary nie zaś mistycyzm”⁵.

We wszystkich opracowaniach, do jakich dotarłem, wiersz *Mój Adamito...* datowany jest na końcówkę roku 1843 i wiązany z opuszczeniem przez Słowackiego Koła Sprawy Bożej. Badacze sytuują go w sekwencji innych utworów skierowanych przeciwko stosunkom panującym w Kole, przeciwko niektórym Braciom i szczególnie – rzecz jasna – Mickiewiczowi. Krótko mówiąc, wiersz podsumowuje żałosny epizod z rusofilstwem, czy nawet carofilstwem, jakie wkradło się do Koła, skandaliczne „paszoł won, durak” i, co zrozumiałe, staje się reakcją poety na owe wydarzenia⁶.

⁴ J. Słowacki, *Raptularz...*, s. 198.

⁵ Ibidem, s. 199.

⁶ Cf. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, współopr. S. Makowski, Z. Sudolski, Wrocław 1960, s. 455.

Takie właśnie odczytanie dodatkowo wzmacnia usytuowanie wiersza, który w *Raptularzu* znalazł się pomiędzy notatkami, jakie Słowacki poczynił właśnie w ostatnich miesiącach 1843 r. Nie ma więc dostatecznie mocnych podstaw, by kwestionować powszechnie podzielaną hipotezę datowania utworu ani podważać powiązania go z wydarzeniami w Kole, które doprowadziły do wystąpienia czy też usunięcia z jego szeregów Słowackiego. Wątpliwości budzi inna kwestia, mianowicie tak bezapelacyjnie sformułowana teza o antymickiewiczowskim charakterze utworu.

Słowacki miał prawo nie lubić Mickiewicza. Przy całej atencji i podziwie, jakie mam dla autora *Pana Tadeusza*, muszę stwierdzić, że miał do tego prawo, ponieważ Mickiewicz w stosunku do Słowackiego wykazywał się niezwykłą małodusznością, głuchotą na urodę jego tekstów, lekceważeniem jego ogromnej pracy poetyckiej. Począwszy od ustnie wyrażonej opinii (o ile rzeczywiście ją wyraził), określającej poezję Słowackiego jako „gmach piękną architekturą stawiony, jak wzniosły kościół – ale w kościele Boga nie ma...”⁷, poprzez złośliwe, niezajdujące potwierdzenia w faktach wykreowanie postaci Doktora w III części *Dziadów* (co biło bezpośrednio w Słowackiego – „śpiewaka rewolucji” – jak go określał Stanisław Makowski⁸), poprzez pominięcie jego dorobku poetyckiego w II Kursie Literatury Słowiańskiej (raz tylko, mówiąc o obrazie Sybiru w literaturze polskiej i rozwodząc się nad *Pamiętnikami* Kopcia, napomknął o *Anhellim*, mówiąc: „jest nawet utwór Słowackiego, którego akcja rozgrywa się na Sybirze”⁹; to wyraźnie lekceważące „nawet” jest bardzo znaczące), wreszcie, wybiegnijmy naprzód, po śmierci poety, gdy był redaktorem „La Tribune des Peuples”, umieścił na jej łamach zaledwie lakoniczną, do tego pełną omyłek, informację o pogrzebie poety¹⁰.

Ale chociaż Słowacki miał prawo nie lubić Mickiewicza i nie lubił go, czemu dawał wyraz np. w listach do Krasińskiego¹¹, to jednocześnie szanował jako wielkiego poetę i – co trudniej już udowodnić – jako człowieka, któremu zależało na przemianie świata. To ostatnie twierdzenie dotyczy już okresu towianistycznego, tych kilku pięknych tygodni, gdy na zebraniach Koła zasiadali obok siebie „brat Juliusz” i „brat Adam”, wreszcie równi, jednako przejęci i wpatrzeni w osobę i naukę Mistrza – Andrzeja Towiańskiego. Marek Troszyński

⁷ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, s. 136–137.

⁸ *Dziedzictwo powstania listopadowego w literaturze polskiej*, red. Z. Sudolski, Warszawa 1986, s. 77–115.

⁹ A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie rocznicowe*, t. 9, Warszawa 1997, s. 289.

¹⁰ Cf. numer 22 „La Tribune des Peuples” z 5 kwietnia 1849; *Kalendarz życia i twórczości...*, s. 625.

¹¹ Na przykład w końcu lutego 1841 r. pisał: „Weźmy się za ręce i zrzućmy z Parnasu tego pijanego barda litewskiego”. *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, s. 446.

pisze, że „Słowacki z całą ostrością i bez taryfy ulgowej rozpoczął dzieło odbrażowania ideału, który sam przecież uznawał, którego potrzebował, i jak nikt inny potrafił też docenić”¹². Tym razem znakomitego badacza i wnikliwego znawcę *Raptularza* chyba jednak intuicja hermeneutyczna nieco zawiodła. Zanim to doprecyzujemy, przypomnijmy tekst wiersza *Mój Adamito...*

Mój Adamito – widzisz, jak to trudno
 Uprawiać cnoty pustynie odludno,
 Jaki pot wielki z człowieka się leje,
 Gdy o ideał stoi lub ideję.

Dawniej ci ręce jezuitów plotły
 Wianeczki i te śpiącemu wkładali,
 Leciałeś jako komeciane miotły,
 Sił nie zużywszy – byłeś coraz dalej.

Dawniej... ploteczka szła na kształt zegarka
 I ciągle twemi wiewała sztandary
 Lepsza niż sonet plotka soneciarka,
 Pełniejsza miodu – niż oba puchary.

Medale rosły w olbrzymie posągi,
 Kurwy odeskie zmieniały grafinie,
 Nie tak to, widzisz, Adamitku, nynie,
 Nie tak to nynie – jak to było ongi.

Dziś jezuityzm jak wąż ciebie łamie,
 Sam go wskrzesiłeś... widzisz, mój Adamie!¹³

Mamy tu do czynienia z typem liryki drugoosobowej, tzw. Du-Lyrik, a więc z pewnego rodzaju liryką udramatyzowaną, mówiącą coś o odbiorcy wypowiedzi lirycznej, eksponującej to, co podmiot wypowiadający chciał powiedzieć i powiedział, ale także mówiącej, choć nie bezpośrednio, o nadawcy wypowiedzi. Liryka drugoosobowa ma to do siebie, że zawsze nadawcę sytuuje wyżej niż odbiorcę, że daje nadawcy pewnego rodzaju strukturalną przewagę nad odbiorcą. Nawet wtedy, gdy jest to liryka miłosna. Jak w wierszu Mickiewicza *Do M*** (Precz z moich oczu...)*, w którym „ja” liryczne formuluje szereg rozkazów, jak w wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera o incipicie

¹² M. Troszyński, op. cit., s. 152–153.

¹³ Tekst wg: J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 241–242. Lekcja Brzozowskiego i Przychodniaka w kilku miejscach odbiega od wersji Kleinerowskiej z tomu 12, cz. 1 *Dzieł wszystkich*, będąc się jednak opierał na niej jako nowocześniejszej.

Mów do mnie jeszcze, gdzie podmiot wprawdzie nie rozkazuje, ale prosi o rozmowę swą liryczną partnerkę. Nawet jednak gdy nadawca prosi, nawet gdy żebrze o coś, to jednocześnie pragnie sterować zachowaniem odbiorcy, jego uczuciami i myślami.

Jeszcze wyraźniej to widać w takim podtypie liryki drugoosobowej, którą nazywa się czasem „liryką apelu”. Tu wiersz staje się sekwencją wezwań, salwą rozkazów i szeregiem imperatywów, a najczęściej pojawiającym się w takim utworze znakiem interpunkcyjnym jest wykrzyknik. Liryka drugoosobowa przyjmuje jeszcze jeden kształt, może być wierszem edukacyjnym, pedagogicznym, skierowanym do dzieci i nasyconym mocno treściami dydaktycznymi. W epoce romantyzmu w poezji takiej celował Stanisław Jachowicz. Wszyscy ludzie starszego pokolenia, wspominając własne dzieciństwo, przypominają sobie takie wierszyki, jak *Andzia czy Zaradzź złemu zawczasu*.

Wyszczególnione wyżej cechy liryki drugoosobowej odnajdziemy w tekście Słowackiego. Skonkretyzowany zostaje adresat wypowiedzi; najwyraźniejszym tego sygnałem jest użycie imienia Adam i jego derywatów, a dodatkowo wzmocnienie tej konkretyzacji przez powiązanie imienia poety z licznymi, czytelnymi aluzjami biograficznymi i odwołaniami do twórczości Mickiewicza. Dodajmy, że Słowacki w swoim wierszu naddaje dodatkowe treści, wykorzystując pewną dwuznaczność inicjalnego słowa Adamita. Odczytane być może ono jako zgrubienie – *augmentativum* imienia Adam, ale jest zarazem nazwą członka sekty adamitów, odradzających się w różnych epokach ugrupowań gnostyckich, których najbardziej rozpoznawalnym znakiem było dążenie do odzyskania rajskiej równowagi ludzkiej egzystencji, co wyrażało się w manifestowaniu nagości. Adamita – w uogólnieniu – to też heretyk po prostu. Słowacki interesował się historią chrześcijaństwa, „kobiercami” pisanymi jeszcze w okresie aleksandryjskim, przedpatrystycznym, więc na pewno to znaczenie zawarte w zwrocie „Adamito” nie było mu obce.

Wspomnienie o „obu pucharach” (w edycji Juliusza Kleinera „obcych pucharach” – DW 12/1, s. 180) nie jest jasne. Słowo „puchar” w kontekście relacji Mickiewicza i Słowackiego łączy się z wspomnianą w V Pieśni *Beniowskiego* ucztą u Januszkiewicza, a właściwie dwiema ucztami, z których podczas pierwszej, 24 grudnia 1840 r. doszło do „pojedyńku” na improwizację między poetami, na drugiej zaś, 1 stycznia 1841 r. Mickiewicz uhonorowany został pucharem, który, być może, wręczał mu właśnie Słowacki¹⁴. Więcej tu niepewności niż historycznych ustaleń, wiadomo jednak, że słowo „puchar” konotuje apogeum konfrontacji poetów oraz dla wielu mogło być oznaką upokorzenia autora *Kordiana*. Plotki obyczajowe z okresu rosyjskiego miały być „pełniejsze miodu”

¹⁴ Cf. *Kalendarz życia i twórczości...*, s. 365, 368.

niż puchary, jakie obecnie Mickiewicz otrzymywał. Dlaczego? Być może dlatego, że wtedy żył on pełnią życia, rozpierała go twórcza energia, wciąż towarzyszyło mu poetyckie natchnienie. Ta poetycka wena dość niespodziewanie wyschła po opublikowaniu *Pana Tadeusza*. Pomimo rozmaitych zapowiedzi nie ukazywały się nowe dzieła Mickiewicza. Dlatego Słowacki, wspominając wigilijną ucztę u Januskiewicza, mógł z satysfakcją pisać w V Pieśni *Beniowskiego*:

Gdzież więc ten człowiek, który jest zwiastunem
Pokory? co się Bogiem ze mną mierzył?
Ja go chcę jeszcze, w głowę tnę piorunem,
Tak jakem wczora go w piersi uderzył.
Czy widzieliście? i on ma piołunem
Zaprawne usta... Lud, co w niego wierzył,
Radość udaje, ale głowy zwiesił,
Bo wie, zem skinął Ja – i wieszczą wskrzesił. (DW 5, 136)

Historia twórczości poetyckiej wykorzystana zostaje przez Słowackiego jako kolejne medium łączące „Adamitę” z osobą Mickiewicza. Powtarzające się słowa o sonetach kreują ten właśnie typ wypowiedzi poetyckiej na najważniejszą, charakterystyczną dla „wcześniejszego” Adama formę wypowiedzi artystycznej. Nie ma mowy o większych dziełach, o *Konradzie Wallenrodzie*, *Dziadach*, *Panu Tadeuszu*. Tylko sonety. A właściwie zjawisko z życia literackiego łączące sonet z „plotką soneciarką”. Artystyczna i moralna miałość Mickiewiczowskiego sonetu dopełniana była plotką, sensacją towarzyską, nienależną poecie nobilitacją, procesem tworzącym wielkość z czegoś, co było czymś w istocie małym, zaledwie „komecianą miotłą”. Mickiewicz, autor *Sonetów*, w liryku Słowackiego nie jest prawdziwą gwiazdą, nie jest heroicznym ciałem niebieskim przemierzającym z wielkim wysiłkiem przestrzeń kosmosu. Jest, powtórzmy, „komecianą miotłą”, ogonem komety, więc czymś doczepionym, niepodmiotowym, lecącym **za** kometą, niewysilającym się.

Ta właśnie sytuacja, życie poety uznanego, uwielbianego, rozpieszczanego przez wszystkie kręgi odbiorców, prowadziła do swoistego, użyjmy języka filozofii genezyjskiej Słowackiego, „zaleniwienia”. Mickiewicz był rozpieszczany przez tych, którzy w poezji poszukiwali niewybrednej rozrywki, ale i tych, którzy, uważając się za arbitry moralności, przez jezuitów, zdobili skronie drzemiącego artysty wieńcami poetyckiej sławy. W bezceremonialnej krytyce twórczości Mickiewicza nie chodziło tylko o ośmieszenie, zdemaskowanie intelektualnej nicości tego, co wyszło wcześniej spod pióra wieszczą. Słowacki w tym okresie podobnie surowo oceniał własny dorobek literacki. W liście do matki z końca lutego 1845 r., odrzucając swoje przedmystyczne dzieła, pozostawiał tylko *Balladynę*, która miała przyszłego czytelnika „bawić jak baśń, a razem uczyć

jakiejś harmonii i dramatycznej formy”¹⁵. Z zastrzeżeniami, ale ocalał jeszcze *Lillę Wenedę*. Wszystko inne skreślał. Dla przyszłego czytelnika – chłopka spod Krakowa – pisał „*Sally* [Sen srebrny Salomei], *Ks[iędza] Marka* i *Księcia Niezłomnego*”¹⁶. Poezja nie mogła więc pysznić się tylko kunsztem formalnym, „pioruny poezji”¹⁷ biją wtedy, gdy zrośnie się ona z prawdą o istnieniu świata i człowieka, o sensie tego istnienia, który sprowadza się do cierpienia, składania ofiar, oświecania innych. W tym samym liście o dramacie Calderona Słowacki pisał: „Ten *Książę*, który mi kości wewnętrzne połamał – gdzie są pioruny poezji – a z którym ty nie masz żadnego związku, bo nie na nerwy – ale na samo czyste czucie uderza, nie melancholiją, ale boleść obudza – nie rozhartowywa czytelnika, ale go czyni silnym i podobnym spokojnemu aniołowi...”¹⁸. W ocenie własnej twórczości Słowacki też postrzegał okres, niebagatelnie długi, od debiutu do przełomu mistycznego, gdy leciał, „sił nie zużywszy”. *Godzina myśli* i *Lambro* w tym samym liście do matki nazwane są „melancholicznymi skargami dziecka niedorosłego”¹⁹.

Słowacki więc dobrze rozumie Mickiewicza, ponieważ nieobce mu było podobne, bo przecież nie identyczne, doświadczenie. Podobne, bo obaj poeci służyli fałszywej sprawie. Inne, bo Mickiewicz – ulubieniec tłumów – nie odczuł goryczy odrzucenia, nie poznał smaku krytyki, nie zmroziła go ignorancja i brak zrozumienia ze strony rodaków (autor *Beniowskiego* pomija tu zupełnie wczesny okres twórczości Mickiewicza, gdy musiał on znosić niewybredne drwiny klasyków warszawskich i prostackie próby zdyskredytowania wartości artystycznych jego poezji). Słowacki poznał tę stronę poetyckiego zawodu aż nadto dobrze. Dlatego tak czytelny, pełen ekspresji jest obraz jezuityzmu łamiącego Mickiewicza „jak wąż”. Obraz ten staje się zrozumiały, gdy aktywujemy dwa właściwe mu konteksty. Pierwszy z nich dotyczy samego jezuityzmu. Określenie to pseudonimuje polski zakon zmartwychwstańców, których reguła wzorowana była na regule Ignacjańskiej. U początków inicjatywy utworzenia Zakonu Zmartwychwstania Pańskiego znajdował się tzw. domek Jańskiego, nieformalna wspólnota emigrantów, którzy postanowili pogłębić swoje życie duchowe. Od początku inicjatywie tej patronował Mickiewicz. Dlatego w kategoriach ironii historycznej można postrzegać fakt, że uformowany już zakon pierwsze działania misyjne skierował właśnie przeciwko Mickiewiczowi jako współtwórcy Koła Sprawy Bożej²⁰.

¹⁵ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 2, s. 80.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Szczegółowo, na podstawie materiałów archiwalnych i w pasjonujący sposób walkę księży zmartwychwstańców z Mickiewiczem i towiańczykami omawia Krzysztof Rutkowski w książce *Stos dla Adama albo Kacerze i kapłani*, Warszawa 1994.

Słowackiemu bliski był ideał ćwiczeń duchowych Ignacego Loyoli, ale jednocześnie gwałtownie atakował jezuitów. Zakon jezuitów, wikłając się w świat polityki, w XVIII w. postrzegany był bardziej jako instytucja władzy niż zgromadzenie duchowne. Konflikt z królem Francji i Burbonami hiszpańskimi doprowadził do kasaty zakonu w roku 1772. W przypadku Słowackiego mogło chodzić o jeszcze jedno – o nienawiść do jezuitów, jaka trwała od XVI w. w folklorze kozaczym. Dużo o tej nienawiści do „wyzuwitów” – jak nazywano zakonników na Ukrainie – pisze Michał Czajkowski²¹. Kozacy zamordowali też autora Ślubów Lwowskich Jana Kazimierza, świętego w Kościele katolickim, jezuitę Andrzeja Bobołę, zadając mu przed śmiercią niesłychane męczarnie. Jezuityzm był więc dla Słowackiego i jako poety związanego ze szkołą ukraińską, i jako europejskiego intelektualisty synonimem politycznych, nieczystych gier, matactw i braku szczerości.

Drugim obrazem, który pojawia się w figurze „łamana przez jezuityzm”, jest ów wąż, w którego splotach heroicznie Mickiewicz walczy o obronę swoich wartości. Z przemożną siłą narzuca się tu widok znanej hellenistycznej rzeźby pod nazwą *Grupa Laokoona*, która od XVI w. znajduje się w Muzeach Watykańskich²². Słowacki z pewnością podziwiał to ekspresyjne dzieło, przebywając w Rzymie w 1836 r. Oglądane wtedy artefakty doczekały się poetyckich wspomnień w jego twórczości²³. Przypomnijmy fragment Pieśni VIII *Beniowskiego*. Bezpośrednio po dygresji o *Panu Tadeuszu* („Jednak się przed tym poematem wali / Jakaś ogromna ciemności stolica” DW 11, 82), więc w obrębie refleksji o Mickiewiczu Słowacki pisze:

[...] a ten, co przeczyta
Niech sobie wspomni... żem na piramidy
Wchodził... i deptał... to... na czym czas zgrzyta...

²¹ Przywołać tu trzeba wielokrotnie wydawane powieści Czajkowskiego, m.in. *Powieści kozackie i gawędy*, *Wernyhore*, *Owrućzanina*.

²² Grupa Laokoona jest przedstawieniem sceny opisanej w II księdze *Eneidy* Wergiliusza. Laokoon był kapłanem Apollina i stanowczo przeciwstawiał się wprowadzeniu w mury miasta pozostawionego przez Greków wielkiego konia. To właśnie Laokoon wypowiada słowa: „Timeo Danaos et dona ferentes” („Obawiam się Greków, nawet gdy niosą dary”, *Eneida*, II, 49). Podczas przygotowań ofiary dla Posejdona Laokoon z dwoma synami zginęli w morderczym uścisku morskich węży, które później wślizgnęły się do Troi i ukryły w świątyni Ateny, pod tarczą bogini. Cf. R. Graves, *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1974, s. 627–628; J. Schmidt, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. B. Sęk, Katowice 1992, s. 179. Fundamentem wyobraźni poetyckiej Słowackiego były przedstawienia plastyczne, możliwe jest nawet odczytanie wielu jego tekstów jako monumentalnej ekfrazy. Przekonująco pisze o tym Olaf Krykowski w książce pt. *Słońce ogromnych kregi...: malarskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002.

²³ Cf. *Kalendarz życia i twórczości...*, s. 248–249.

Że nieraz końcem Pelidowej dzidy
 Zrobiona trumna jest – albo rozbita.
 Wąż Laokoński, który gryzł bez przerwy,
 Syty... włazł znowu pod tarczę Minerwy... (DW 11, 82)

Cierpienia Mickiewicza w morderczym uścisku węża – jezuityzmu jest więc doświadczeniem, które poecie było dotąd zupełnie obce. I chociaż w pewnym sensie obaj wielcy poeci przeszli podobną drogę, od powierzchownej twórczości do duchowego, pełnego zaangażowania, to jednak Słowacki jest bogatszy o doświadczenie odrzucenia i upokorzenie spowodowane niechęcią powziętą do niego przez rodaków z góry. Słowacki był poetą młodszym od Mickiewicza, na osi czasu usytuowanym jako naśladowca lub oponent Mickiewiczowskiego modelu romantyzmu. Ale w doświadczeniu cierpienia był starszy, zaprawiony, mógł niejednego nauczyć Mickiewicza – nowicjusza. To kolejne uzasadnienie przyjęcia przez niego formy liryki drugoosobowej. Inicjalne „Mój Adamito” i końcowe „mój Adamie” tworzą klamrę, w której to „ja” liryczne staje się tutorem dla zagubionego Adama. Zaimiek dzierżawczy „mój” wyraźnie sytuuje osobę posługującą się nim **ponad** osobą tym zaimkiem określaną. Na przykład w sytuacji komunikacyjnej rodzic–dziecko: mój synu, moja córko, to częste słowa otwarcia, po których nastąpi rodzicielska tyrada. Może nie zawsze miła, ale przecież wynikająca z troski i chęci przekazania doświadczenia. Życzliwa. Właśnie na taki typ relacji wskazać może użycie przez Słowackiego pieszczotliwego (ale też ironicznego) deminutiwu „Adamitku”.

W staropolszczyźnie słowo „mój” miało jeszcze jedną ważną konotację społeczną. Określało relację podrzędności/nadrzędności. Na przykład w I akcie *Kordiana* tytułowy bohater, piętnastolatek, zwraca się do starego sługi, Grzegorza:

Chodź tutaj, mój stary...
 Nudzę się... (DW 2, 114)

A w napisanym dziesięć lat później *Śnie srebrnym Salomei* Regimentarz zwraca się do swego syna:

Mój Leonie, już po Ave Marii –
 Siadaj Waćpan do tych ekspedycji.
 Cóż tam piszą z króla kancelarii? (DW 6, 141)²⁴

²⁴ Postać Laokoona pojawia się też w *Preliminariach peregrynacji do Ziemi Świętej JO. księcia Radziwiłła Sierotki*, gdy ekscentryczne święcone u Księcia składa się m.in. z pasztetu, w środku którego znajduje się żywy dworski karzeł spętany kiełbasami, ilustrując historię z 2 księgi *Eneidy* (DW V, 22).

Elektroniczny Korpus Tekstów Polskich z XVII i XVIII w. rejestruje ponad 500 użyczeń zaimka „mój”, w większości pojawiającego się w kontekście wydania polecenia, rozkazu czy prośby, ale także pouczenia, na przykład dzieci przez rodziców²⁵. W gawędach szlacheckich, w których przecież romantycy się kochali, ksiądz do swojego szlacheckiego klienta przemawia, używając protekcyjnego tonu i słówka „mój”. W gawędzie *Palestra staropolska* Henryka Rzewuskiego dużo młodszy od Seweryna Soplicy pan Zabiełło zwraca się do niego: „– Mój cześniku, byłeś przyjacielem ojca mego: oto mam sprawę, bądź łaskaw należeć do konferencji”²⁶.

Podobnie w wierszu zaczynającym się od słów *Mój Adamito...* Tu także osoba młodsza zwraca się do starszej, ponieważ nie wiek, a doświadczenie cierpienia ustala pozycję w hierarchii wiedzy o tym, jak trudno trwać przy swoich przekonaniach na przekór otoczeniu, opinii, „autorytetom” moralnym i duchowym przewodnikom. Wreszcie zaimek „mój” określa relację o proveniencji feudalnej. To od złożenia hołdu lennego wasal ślubował swemu suwerenowi wierność, za co otrzymywał obietnicę opieki. Słowacki kreuje tu sytuację, w której staje się takim opiekunem niedoświadczonego, niezahartowanego w bojach Mickiewicza. Udziela mu dobrych rad, zachęca do przewartościowania wcześniejszej twórczości i dostrzeżenia popełnionych błędów, ze „wskrzeszeniem jezuityzmu” na czele. Na osobie Brata Adama ciążyą wielkie występki, ale pod opieką Brata Juliusza i jego przewodnictwem może on jeszcze stać się pełnym, autentycznym, wartościowym człowiekiem. Relacja feudalna ma charakter uroczystości archaicznej. W liryku Słowackiego zyskuje ona oprawę w postaci niezwyklej, nacechowanych językiem przodków przysłówków, dwukrotnie powtórzonym „nynie” (czyli teraz) i dopełniającym go „ongi” (kiedyś)²⁷. Uroczysta oprawa, nieledwie liturgiczna, użyta przez Słowackiego w tym wierszu, przenosi zwykłe określenia czasu: „teraz” i „kiedyś” w wymiar sakralny, ukazuje duchowe, bo nie fizyczne przecież, dojrzenie poety do pełnienia wielkiej misji. „Nynie” i „ongi” wprowadzają czas sakralny w obręb zwyczajnej, biograficznej historii. Mają też, chociaż to już tylko interpretacyjny domysł, wymiar ironiczny. Słowacki wykazuje się empatią, współczuje starszemu poecie, ale przy całym współczuciu nie może, czy też nie chce, oszczędzić mu ukłuć żądłem ironii.

²⁵ Cf. https://korba.edu.pl/query_corpus/ (d.d. 5.08.2019).

²⁶ H. Rzewuski, *Pamiętki Soplicy*, oprac. Z. Lewinówna, Warszawa 1978, s. 184.

²⁷ W *Słowniku* Samuela Bogumiła Lindego oba przysłówki są odnotowane jako neutralne, bez informacji o ich archaicznym charakterze. Ale już w *Słowniku* Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego „nynie” (t. 3, s. 392) rejestrowane jest jako archaizm, „ongi” (t. 3, s. 781) jako określenie neutralne. W *Słowniku języka polskiego* Witolda Doroszewskiego „nynie” zakwalifikowane zostało jako archaizm, „ongi” jako określenie „książkowe”. Współczesny *Wielki słownik języka polskiego* nie rejestruje żadnego z tych wyrazów.

Zanurzenie w sferze sacrum unieważnia zwyczajny bieg czasu, reinterpretuje utarte wartości, obala schematy. Dlatego Słowacki w tym wierszu poucza Mickiewicza, wskazuje na prawidłowe rozpoznania sytuacji, radzi, jak się w niej odnaleźć i dalej walczyć. Docenia wysiłki niegdysiejszego pupila „jezuitów”. W innym miejscu *Raptularza* Słowacki zapisał: „Mickiewicz ciągle reputacją rozumnego człowieka na ofiarę rzuca – bo mu Bóg miłszy niż reputacja” (DW 15, s. 489, w. 543–544). Nie można więc powiedzieć, że jest to wiersz antymickiewiczowski. Słowacki inwestuje w autora *Dziadów* własne doświadczenie i własny krytycyzm, jak nauczyciel inwestuje w ucznia własną wiedzę. Uczeń jeszcze nie wie, do czego prowadzić będą te nauki, ale nauczyciel – dobry przewodnik troskliwie go przeprowadzi i nauczy tego, co poznał we własnym doświadczeniu. Nauczyciel wie, ale to nie znaczy, że nienawidzi ucznia. Wiersz być może jest kontynuacją rozmowy, jaką poeci przeprowadzili 12 listopada 1843 r., już po kryzysie w Kole. Rozmowa ta nie przyniosła oczekiwanych przez Mickiewicza rezultatów, brat Juliusz nie powrócił do prac towianistycznych, ale – jak sądzę – dopowiedział to, czego może nie zdołał wyrazić w kontakcie bezpośrednim, pisząc zwrócone do adresata strofy *Mój Adamito...* Stronnictwo Mickiewicza wyrobiło Słowackiemu na emigracji opinię zarozumiałego egocentryka, małostkowego i pełnego miłości własnej poety. Sytuacja komunikacyjna z wiersza *Mój Adamito...* przeczy tej opinii. Pomimo przeżytego afrontu, może nawet upokorzenia, Słowacki docenia duchowe wysiłki Mickiewicza, pragnie mu pomóc, dzieląc się wiedzą i doświadczeniem. Przy okazji dookreśla własną tożsamość: mistyka, mistrza życia duchowego oraz ironisty.

Marek Troszyński słusznie zauważa, charakteryzując gatunkową specyfikę *Raptularza*, że

w tak rozwichrzonym dziele rolę spajającą powinien odgrywać – jak się wydaje – autor, nadawca. Charakter zapisu, brak ostatecznej sankcji pisarskiej świadczą przecież także o tym, że efekt harców pióra jest tu przeznaczony przede wszystkim – o ile nie wyłącznie – dla samego piszącego. Mamy do czynienia z wypowiedzią samozwrotną, która musi być odczytywana w pełnym kontekście całej uzewnętrznionej aktywności piszącego – zmieniających punkty widzenia, rolę, podejmującego różnorodne decyzje²⁸.

Skierowany do Mickiewicza wiersz jest więc jednym z wielu aktów określania własnej tożsamości w odniesieniu do innych ludzi, do Sprawy, do Boga.

²⁸ M. Troszyński, op. cit., s. 115.

Bibliografia

- Bąk, Magdalena, *Twórczy lęk Słowackiego: antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.
- Czajkowski, Michał, *Owrućzanin: powieść historyczna z 1812 roku*, Lipsk 1863.
- Czajkowski, Michał, *Powieści kozackie i gawędy*, Lipsk 1863.
- Czajkowski, Michał, *Wernyhora, wieszcz ukraiński: powieść historyczna z roku 1768*, Warszawa 2013.
- Doroszewski, Witold, *Wielki słownik języka polskiego*, Warszawa 1996–1997.
- Dziedzictwo powstania listopadowego w literaturze polskiej*, red. Z. Sudolski, Warszawa 1986.
- Graves, Robert, *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1974 .
https://korba.edu.pl/query_corpus/ (d.d. 5.08.2019).
- Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, współpr. S. Makowski, Z. Sudolski, Wrocław 1960.
- Karłowicz, Jan, Kryński, Adam, Niedźwiedzki, Władysław, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 2008.
- Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1–2, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962.
- Krysowski, Olaf, *Słońce ogromnych kręgi...: malarzskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002.
- Linde, Samuel Bogumił, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1951.
- Mickiewicz, Adam, *Dzieła. Wydanie rocznicowe*, Warszawa 1997.
- Rutkowski, Krzysztof, *Stos dla Adama albo Kacerze i kapłani*, Warszawa 1994.
- Rzewuski, Henryk, *Pamiętki Soplicy*, oprac. Z. Lewinówna, Warszawa 1978.
- Schmidt, Joël, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. B. Sęk, Katowice 1992.
- Słowacki, Juliusz, *Raptularz 1843–1849*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 1996.
- Słowacki, Juliusz, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski Jacek, Z. Przychodniak, Poznań 2005.
- Troszyński, Marek, *Austeria „Pod Królem-Duchem”*, Warszawa 2001.
- Wergiliusz, *Eneida*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 1994.
- Wielki słownik języka polskiego*, pr. zb., <https://wsjp.pl> (d.d. 5.08.2019).

ANDRZEJ FABIANOWSKI, prof. dr hab., pracuje w Instytucie Literatury Polskiej, na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się zjawiskiem wielokulturowości w epoce romantyzmu, biografistyką, antropologią romantyczną, a także związkami literatury współczesnej z romantyzmem. W ostatnich trzech latach wydał książki autorskie: *Mickiewicz i świat żydowski. Studium z aneksami* (2018); *Sonata Norwidowska* (2019); *Towarzystwo Iksów* (2019) oraz opublikował artykuły pt. *Etnocentryzm i polikulturowość. Projekty ideowe polskich poetów epoki romantyzmu* (w: *Społeczeństwo polskie dziś – samoświadomość, uznanie, edukacja*, red. M. Saganiak et al., Warszawa 2018), *Romantyczne antynomie idei rewolucji* („Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2019), *Kornel Ujejski*

i tom „Dla Moskali” w kontekście romantycznego słowianofilstwa i romantycznej rusofobii (w: Literatura i kultura lat 60. XIX wieku – między polityką a prywatnością. Dyslokacje, red. U. Kowalczyk et al., Warszawa 2019), Ciała dekabrystów. Elementy antropologii romantycznej z Mickiewiczem w tle (w: Adam Mickiewicz i Rosjanie, red. M. Dąbrowska et al., Warszawa 2020) oraz Stanisław Ossowski i ethos romantyczny (w: Spotkania z Ossowskim, red. A. Sułek, Warszawa 2020), ponadto współpraca przy: Z. Kępiński, Mickiewicz hermetyczny, Warszawa 2019 (opracowanie tekstu książki i przypisów, napisanie Wstępu i Posłowia).

ŻYCIE SIEROTY JANA BARSZCZEWSKIEGO –
CZARNY ROMANTYZM SPOZA MODELU
„ANTAGONIZMU WIESZCZÓW”*

Życie sieroty by Jan Barszczewski – Dark Romanticism Beyond the Model
of “Antagonism of Bards”

JAROSŁAW ŁAWSKI
Uniwersytet w Białymstoku, Polska
E-mail: jlawski@wp.pl
ORCID: 0000-0002-1167-5041

Abstract

The article presents the readers with a long forgotten drama *Życie sieroty* [*The Life of An Orphan*] by Jan Barszczewski (1780–1851), an outstanding Polish Romantic literature classic who produced his literary work in Saint Petersburg, Russia, Belarus, the former territory of Poland, and Cudowno, Ukraine. Barszczewski is the one who invented a unique model of referring to both the poetics of *Dziady* [*Forefathers' Eve*] by Adam Mickiewicz and *Godzina myśli* [*Hour of Thought*] by Juliusz Słowacki. He consistently manages to refer to both of the great Polish Romantics avoiding any ‘antagonisms’ or juxtapositions of the bards whatsoever. Also, he successfully makes these references become a part of his dark and gloomy vision of the world. This literary phenomenon is at the same time one of the earliest examples of how artfully a poet can resort to inspirations of both authority figures of Polish Romanticism. What makes Barszczewski’s world consistent is his gloom-ridden and obscure vision of the cosmos where the ultimate consolation, in a metaphysical and afterlife sense, is religion – Roman Catholicism in its Easter Rite Catholic form.

Keywords: dark Romanticism, Jan Barszczewski, antagonism of bards, interpretation, *Życie sieroty* [*The Life of An Orphan*]

* Artykuł powstał w ramach grantu NPRH „Kontynuacja krytycznych edycji wybitnych, zapomnianych dzieł XIX-wiecznej polskiej literatury romantycznej w NSW »Czarny romantyzm« w XII tomach” (2018–2022), realizowanego ze środków MNiSW w Uniwersytecie w Białymstoku.

Streszczenie

Autor artykułu przypomina *Życie sieroty* (1849), zapomniany dramat Jana Barszczewskiego (ok. 1780–1851), polskiego romantyka działającego w Petersburgu, na białoruskich ziemiach dawnej Rzeczypospolitej i w Cudnowie na Ukrainie. Barszczewski stworzył oryginalny model nawiązania równocześnie do poetyki *Dziadów* Adama Mickiewicza i *Godziny myśli* Juliusza Słowackiego. W mroczną, „czarną” wizję świata wpisał konsekwentnie odwołania do obu poetów romantycznych, unikając jakiegokolwiek antagonizowania, przeciwstawiania jednego wieszca drugiemu. Jest to zarazem jeden z najwcześniejszych przykładów sięgania w romantyzmie polskim po inspiracje obu autorytetów. Spójność świata przedstawianemu Barszczewskiego zapewnia jego pesymistyczna, mroczna wizja kosmosu, w której jedyną pociechę – ale już w wymiarze pośmiertnym, metafizycznym – niesie religia, rzymski katolicyzm w jego odmianie unickiej.

Słowa kluczowe: czarny romantyzm, Jan Barszczewski, antagonizm wieszczów, interpretacja, *Życie sieroty*

Teza

W pracy tej w sposób nierozzerwalny łączy się kilka kategorii interpretacyjnych, które zazwyczaj stosowane są wobec literatury polskiego romantyzmu osobno: czarny romantyzm, antagonizm wieszczów, wpływ, warianty dramatu romantycznego. Szczególnie zestawienie Kridlowskiego antagonizmu wieszczów i czarnego romantyzmu na płaszczyźnie późnoromantycznego dramatu może wydać się zaskakujące¹.

Tę niezwykłą kontaminację kategorii interpretacyjnych zawdzięczamy jednak Janowi Barszczewskiemu (1781–1851), polskiemu klasykowi literatury fantastycznej, tworzącemu praktycznie przez całe życie w Petersburgu i krótko w ukraińskim Cudnowie, a pochodzącemu z ziem białoruskich dawnej Rzeczypospolitej, z okolic Połocka². O ile samego Barszczewskiego znamy dość dobrze jako autora znakomitego cyklu opowiadań fantastycznych *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych obrazach* (t. 1–4, Petersburg 1844–1846), o tyle zupełnie zapomniane pozostają dzieła opublikowane w drugim i ostatnim jego zbiorze *Proza i wiersze* (Kijów 1849).

Jest wśród nich zaskakujący utwór dramatyczny *Życie sieroty z podań ludu w trzech częściach*, zawierający dwoistą wizję świata: w planie ziemskim jest to świat pozbawiony jakiegokolwiek nadziei. *Życie sieroty*, wbrew oczekiwaniom czytelnika, kończy się zupełną katastrofą, śmiercią i tryumfem zła. W planie

¹ Vide M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925, s. 568. O kontekście powstania koncepcji Kridla vide E. Kridl Valkenier, *Manfred Kridl: uczony, pedagog, działacz polityczny*, w: *Wilno i świat. Dzieje środowiska intelektualnego*, t. 2, red. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2002, s. 9–28.

² Cf. *Barszczewski Jan*, w: *Nowy Korbut. Bibliografia literatury polskiej*, t. 7: *Romantyzm*, red. I. Śliwińska, S. Stupkiewicz, Warszawa 1968, s. 130.

metafizycznym jednak tryumfuje religijna, wręcz ortodoksyjnie katolicka wizja świata, w którym dobro zwycięża w wymiarze ostatecznym, eschatologicznym. Co niezwykle, owa fantazja dramatyczna Barszczewskiego nawiązuje równocześnie i do poetyki dramatu-misterium Adama Mickiewicza, i do poetyki wczesnych oraz dojrzałych utworów Juliusza Słowackiego, znosząc jakikolwiek „antagonizm” pomiędzy językami poetyckimi wieszczów³. Taka fuzja poetyk możliwa była zapewne dzięki reinterpretacji mrocznych, egzystencjalnych motywów z dzieł obu twórców (a więc na przykład *Dziadów* i *Godziny myśli*), lecz także dzięki temu, że Barszczewski tworzył z dala od emigracyjnych i krajowych centrów dziewiętnastowiecznej literatury polskiej.

W konsekwencji pisarz ów nie musiał wikłać się w spory i wybory: Mickiewicz czy Słowacki, Krasiński czy literatura krajowa. Równie daleki był od antagonizmów środowiska literackiego Warszawy, Krakowa czy Lwowa. Tworząc w oddaleniu, kreował własny, oryginalny, kresowy⁴ wariant romantyzmu, który można nazwać romantyzmem wschodnim, polsko-białoruskim, petersburskim, wschodnio-polskim. Jeśli jakieś centrum literackie odgrywało w jego życiu rolę, to był nim w najsilniejszym stopniu Petersburg, stolica Imperium, a pod koniec życia położony na ziemiach ukraińskich majątek Rzewuskich w Cudnowie, gdzie schorowany pisarz zamieszkał.

Ta specyficzna izolacja umożliwiła jedyne w swoim rodzaju rozpoznanie przez Barszczewskiego zasobów współczesnej mu literatury polskiej i powszechnej: ważny był w niej romantyzm obu wieszczów, lecz także klasycyzm antyczny i polski osiemnastowieczny. Jeśli już Barszczewski nawiązywał do folkloru lub realiów kulturowo-historycznych ziemi połockiej, którą w specjalny sposób wielbił jako swój kraj lat dziecińczych, to czynił to z dystansem estetycznym i ideowym pisarza znakomicie wykształconego, dla którego folklor był tworzywem, po które sięgał świadomie, używając narzędzi, inspiracji najnowszych prądów literatury światowej, lecz również mitologii grecko-rzymskiej.

Wydaje się, że nie był jedynym tego typu twórcą dziewiętnastowiecznej literatury polskiej. Pisarze tworzący w przestrzeni między Petersburgiem a Odessą, twórcy z ziem białoruskich, ukraińskich, Kijowszczyzny, Podola, słowem z ziem dawnego Wielkiego Xięstwa Litewskiego i ziem ruskich I Rzeczypospolitej odmiennie, z oddalenia, rozwiązywali dylematy ideowe i estetyczne⁵. Czynili to

³ Cf. M. Bąk, *Twórczy łęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013, s. 545.

⁴ Świadomie nie używam kategorii „pogranicza” jako zinstrumentalizowanej ideologicznie i geopolitycznie. Cf. J. Ławski, *Przeciw kategorii „pogranicza”*, w: *Regionalizm literacki: historia i pamięć*, red. Z. Chojnowski, E. Rybicka, Kraków 2017, s. 50–71.

⁵ Cf. W. Jerszow, *Polska memuarystyczna literatura Pravoberieżnoï Ukraïni dobi romantizum: monografia*, Žitomir 2010, s. 451; *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, t. 2, red. M. Kuziak, B. Maciejewski, Kraków 2016, s. 434; T. R. Weeks, *Vilnius Between Nations 1795–2000*, DeKalb 2015, s. 308.

inaczej niż paryska emigracja romantyczna i odmiennie niż romantyzm krajowy. *Życie sieroty*, dzieło zupełnie zapomniane, to przykład, tak go nazwijmy, romantyzmu spiętrzonych paradoksów, godzącego czarny romantyzm z chrystianizmem, Mickiewicza ze Słowackim, mitologię antyczną i Oświecenie ze stylizacją folklorystyczną. Jak to możliwe?

Rozpoznanie nieoczywistości

Zacznijmy od „antagonizmu wieszczów”. Chcę tę kategorię potraktować jako metaforę. Zapewne, można ów antagonizm obserwować nie tylko na poziomie osobistego, wyrażanego poetycko (Słowackiego) lub milczeniem (Mickiewicz) konfliktu, lecz także śledząc losy oddziaływania sporu wieszczów na poetów, którzy tworzyli po nich. Jedni nawiązywali do Mickiewiczowskiego wzorca poezji (robili tak już za życia autora *Grażyny*), inni do frazy lirycznej Słowackiego (zazwyczaj po jego śmierci). Szły za tym wybory światopoglądowe i, by tak rzec, wyobrażeniowe, estetyczne – upodobanie do kosmosu poetyckiego *Dziadów*, „idylli” *Pana Tadeusza* lub przeciwnie: do ironii *Kordiana* bądź „mistyki” *Króla-Ducha*.

Przekonaniu, że twórca z XIX lub XX w. kontynuuje poezjolekt Mickiewicza lub Słowackiego, towarzyszyły inne supozycje. Najpierw, że światy poetyckie obu wieszczów to samorodne zjawiska bez antecedencji, bez poprzedników i teoretycznego zaplecza myśli wczesnoromantycznej. Dalej, iż zdecydowana większość twórców *minorum gentium* poszła drogą Mickiewicza, a Słowackiego odkryli dopiero młodopolanie. Na końcu, że wybór Mickiewicz albo Słowacki był ostrą sytuacją konfliktogenną, wymagającą jednoznacznego opowiadania się za idiolektem poetyckim jednego bądź drugiego. Podobnie w kwestii obrazu świata: albo Konrad oraz Tadeusz, albo Lilla Weneda i Król Duch⁶.

Chcę dać świadectwo przekonaniu, że takie wysilone antagonizowanie wieszczów i zapatrzonych w ich poetyki kontynuatorów jest przerysowaniem, sztuczną konstrukcją, nadinterpretacją. Im dłużej obracam się w świecie literatury polskiej z dawnych Kresów wschodnich, ziem ukraińskich, litewskich, białoruskich, Inflant, a także Czarnomorza, Petersburga, Moskwy⁷, tym większe budzą się we mnie wątpliwości, czy w ogóle nasz obraz literatury romantycznej jest pełny, spójny, koherentny i, *last but not least*, prawdziwy. Wydaje on się

⁶ Oczywiście na potrzeby wywodu dokonuję tu pewnego uproszczenia. Mapę nawiązań Barszczewskiego do konkretnych twórców trzeba dopiero stworzyć; podobnie katalog dzieł tych, a nie innych klasyków XIX w., których czytał. Czy znał pisma Zygmunta Krasińskiego, Alphonse’a de Lamartine’a, Alfreda de Musseta, Victora Hugo?

⁷ Cf. T. Rączka-Jezierska, *Inflanckie pitoreski. Kultura dworu ziemiańskiego dawnych Inflant Polskich w XIX wieku*, Warszawa 2018, s. 496; *Odessa i Morze Czarne jako przestrzeń literacka*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok–Odessa 2018, s. 632; „*Szkola ukraińska*” w romantyzmie polskim. *Szkice polsko-ukraińskie*, red. S. Makowski, U. Makowska, M. Nesteruk, Warszawa 2012, s. 652.

sprofilowany przez dominującą opozycję Emigracja – Kraj. Przy czym i „Emigrację”, i „Kraj” rozumiano dość „nawykowo”: albo jako Paryż, albo jako Warszawę i Wilno. Lepsze, głębsze odpoznanie krajowych romantyzmów – warszawskiego, lwowskiego, krakowskiego, poznańskiego, lecz też tego, który ośrodki miał w Żytomierzu, Kijowie, Cudnowie, Owruczu, Połocku, Dyneburgu i dworach ziemiańskich kresowych, każe zrewidować dzieje sporu Mickiewicza i Słowackiego⁸. Taka rewizja możliwa jest, gdy śledzimy echa pozastołecznych, z dała od Paryża i Warszawy prowadzonych gier, autokreacji i w końcu innych, nowych waśni poetów ze Wschodu, polskiego Wschodu, przenikającego się ostrzej z pierwiastkami kultury rosyjskiej, litewskiej, ukraińskiej, białoruskiej, żydowskiej, tatarskiej. Jeszcze bardziej nieoczywista wyda się współczesna wiedza o romantyzmie, gdy tę perspektywę poszerzyć o dzieła literatury polskiej tworzone w Londynie, Italii, na Syberii i w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, na Zakaukaziu i w interiorze rosyjskiego państwa (zesłania, migracje).

Gdy przyjrzeć się *sub specie* wymienionych środowisk i miejsc rozsianych po całym świecie, dziejom romantyczności i wieszczych antagonizmów, wiele spraw zacznie jawić się zgoła odmiennie, niż myśleliśmy. Ani, *primo*, Mickiewicz i Słowacki nie byli samotnymi żeglarzami bez poprzedników – ich wspólnym prekursorem był Edward książę Lubomirski, którego program literatury romantycznej, kształtujący się w latach 1815–1819, wyrażony we wstępie do przekładu z niemieckiego na polski *Fausta* A. E. F. Klingemanna, jest presyntezą obu poetyk⁹. Dalej idąc, *secundo*, to wcale nie moderniści byli odkrywcami Słowackiego. Już za życia miał on zaprzysięgłych zwolenników o najróżniejszej proveniencji (Zygmunt Szczęsny Feliński, Roman Zmorski, Jan Barszczewski), którzy wcale nie doświadczali dramatu wyboru Mickiewicza czy Słowacki. Zaraz po śmierci kult Słowackiego podjęli młodzi pozytywiści warszawscy z kręgu „Przeglądu Tygodniowego”, opowiadając się, jak podkreśla badaczka, za ironią Słowackiego, a przeciw „ciemnej” mistycyzacji *Króla-Ducha*¹⁰. *Tertio*, jednoznaczne przekonanie, że jedni kontynuowali poezjolekt Słowackiego, drudzy Mickiewicza, wydaje się przesadzone. Już w literaturze po 1848 r.

⁸ Cf. *Romantyzm warszawski 1815–1864*, red. O. Kryszewski, Warszawa 2016.

⁹ Vide A. E. F. Klingemann, *Faust*, tłum. i wstęp E. Lubomirski, wydanie polsko-niemieckie, red. Ł. Zabiński, J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera, M. Kopij-Weiss, Białystok 2013, s. 71–91 (*Wstęp*).

¹⁰ Cf. A. Janicka, *Słowacki w sporach młodych pozytywistów warszawskich*, w: eadem, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Białystok 2015, s. 125–140. Oczywiście także wcześniej interesowano się Słowackim, ale od zainteresowania do uczynienia kogoś wzorem kulturowym, publikowania jego tekstów i omawiania etc. jest bardzo długa droga. Jako pierwsi Słowackim inspirowali się cyganie warszawscy i emigranci, ale to przecież nie to samo co pozytywistyczne, a potem młodopolskie (zupełnie różne) odkrycia Słowackiego.

przeciwstawianie promieniowania obu wieszczych poetyk jest do podważenia. Świat pisarzy mniejszej miary – od Augusta Antoniego Jakubowskiego przez Cyganerię Warszawską po Edwarda Żeligowskiego, Władysława Słowackiego, Zenona Fisza i tych najpóźniejszych romantyków, których badał Zbigniew Sudolski¹¹, jest świadectwem nie tyle konfliktu poetyk, ile ich fuzji, kontaminacji lub świadomego wyboru jednej z nich. Wybór ten nie służy udziałowi w walce wieszczów ani też ślepemu naśladownictwu, lecz budowaniu własnych, oryginalnych światów.

W proponowanym tu obrazie romantyzmu dylemat z „iść za Mickiewiczem” czy „pójść za Słowackim” jest w tej w formie radykalnej późniejszą konstrukcją kulturową. Oczywiście, jestem pewien, że istniała pełna napięcia osobista i literacka relacja Mickiewicz – Słowacki. Można ją nazwać antagonizmem wieszczów, „wieszczomachią” czy jakkolwiek, lecz nie wolno ekstrapolować jej symbolu, uczty u Januskiewicza, na całą romantyczną rzeczywistość literacką. Przede wszystkim uwzględnienie szerszej mapy geograficzno-kulturowej na Wschodzie i Zachodzie pokaże, iż nie każdy pisarz (a raczej nieliczni!) musiał, chciał iść albo za autorem *Konrada Wallenroda*, albo *Hugona*. Losy i wybory twórców z Petersburga, Brukseli, Żytomierza czy Dorpatu kształtowały warunki polityczne, kulturowe, geograficzne, historyczne, językowe tam, na **miejscu**, gdzie tworzyli. Te warunki umożliwiały (na przykład w Londynie czy Brukseli) odniesienie się do Mickiewicza i Słowackiego bądź je uniemożliwiały (ziemie wschodnie)¹². Jednak na wschodnich ziemiach dawnej RP po wieszczów sięgano, lecz nie tylko z powodu jeszcze bardziej niż w „kraju” zaostrzonej cenzury czyniono to inaczej. Waśnie paryskie traciły tam swoją ostrość, a ważna okazywała się siła poetyckiego głosu i wieszczego autorytetu bliskich pobratymców pochodzących z Nowogródka, Wilna i Krzemieńca.

Barszczewski – petersburżanin z Połocka

Barszczewski nie miał szczęścia w historii literatury polskiej. Można skonkludować, że jest on swoistym klasykiem „cząstkowym” jako mistrz prozy fantastycznej, prekursor science fiction¹³. Nieliczni badacze, tacy jak Maria Janion,

¹¹ Cf. Z. Sudolski, *Zapomniani pisarze Wielkiej Emigracji 1831–1900*, Warszawa 2013.

¹² A. Kołodziejczak, *Kraj Zachodni w „Moich wspomnieniach” księcia Włodzimierza Mieszczerskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2017, nr 3, s. 215–232.

¹³ Janem Barszczewskim literaturoznawstwo podziewiętnastowieczne zajmowało się epizodycznie. Największe zasługi dla utrwalenia jego sylwetki położyła Maria Janion, formułując wiele oryginalnych tez: eadem, *Jan Barszczewski 1790 (1794?) – 1851*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 3, red. M. Janion, M. Maciejewski, M. Gumkowski, Warszawa 1992, s. 91–126. Z prac ostatnich: cf. P. Wojciechowski, *Dziennik wewnętrznego doświadczenia*. O „Melodiach Pielgrzyma” Jana Barszczewskiego, „Wiek XIX” 2019, R. 12 (54), s. 207–218.

Mieczysław Jackiewicz (lituanista)¹⁴, interpretatorzy science fiction i fantastyki dziewiętnastowiecznej¹⁵, docenili przede wszystkim jego *opus magnum* – *Szlachcica Zawalnię*. Drugi tom jego prozą i wierszem pisanych dzieł *Proza i wiersze*, wydany w Kijowie w 1849 r., popadł w zupełne zapomnienie. Nie sięgali po niego szczególnie badacze białoruscy, którzy od kilkudziesięciu lat uparcie usiłują uczynić z polskiego i po polsku piszącego twórcę klasyka literatury białoruskiej (zresztą wcielając do niej wszelkich polskich twórców, którzy otarli się bodaj o ziemię białoruskie)¹⁶.

Barszczewski pochodził z Połoczyzny, ziemi połockiej, z rodziny grekokatolickiej¹⁷. Wiele spraw związanych z jego biografią jest niepewnych, a wiele nabiera wymiaru ideologicznego sporu. Zapewne był szlachcicem, sam tak o tym mówił, choć niektórzy widzieliby w nim chętniej chłopą. Ukończył jezuickie (sic!) kolegium w Połocku – religia do końca jest częścią jego światobrazu, także Kościół katolicki. W Połocku napisał m.in. *Rabunki muzyków*, jeden z trzech wierszy w gwarze białoruskiego; ten wzmiankowany był zresztą satyrą na chciwych chłopów¹⁸.

Od lat dwudziestych XIX w. pracował jako prywatny nauczyciel greki i łaciny w Petersburgu – z wykształcenia był więc klasykiem aż w rozumieniu antycznym. W stolicy ówczesnej Rosji wydawał w latach 1840–1844 polski almanach literacki – „Niezapadkę. Noworocznik” (ukazało się pięć numerów). Tu też opublikował trzy oryginalne, wyrastające z inspiracji Mickiewiczowskich, ballady: *Wróżkę Rusałkę*, *Zdrój dziewiczy* i *Poczarowską Górę*.

W Petersburgu poznał Mickiewicza, pod którego ogromnym wpływem znajdował się jako pisarz. Ów syn Ziemi Połockiej odbył długie morskie podróże na Zachód Europy (Francja, Anglia), gdzie poznał najnowszą literaturę od Byrona przez E. T. A. Hoffmanna, Johanna Wolfganga von Goethego po... Słowackiego.

¹⁴ M. Janion, *Jan Barszczewski*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu*, t. 3, red. M. Maciejewski, M. Gumkowski, Warszawa 1992, s. 527; M. Jackiewicz, „Szkoła białoruska” w *polskiej literaturze romantycznej*, „Acta Polono-Ruthenica” 1996, nr 1, s. 113–121.

¹⁵ Vide *Pinettis weisse Rose. Die polnische phantastische Novelle*, Leipzig, Weimar 1982, s. 581; *Polska nowela fantastyczna*, red. J. Tuwim, wyd. 4, Kraków 1976.

¹⁶ Vide J. Barszczewski, *Ślachcic Zawalna, abo Belarus u fantastyčnych apavadannah*, tłum. M. Chaustowicz, Warszawa 2012, s. 599; J. Golec, *Belaruskaa naujanalnaaa idea u galonnaj knize Ana Barščuskaga* („Ślachcic Zawalna, abo Belarus u fantastyčnych apavadannah”), „Studia Wschodniosłowiańskie” 2006, t. 6, s. 117–127.

¹⁷ Pisarz – jako nosiciel wszczepionej mu *ex post* w XX w. białoruskiej, ruskiej czy nawet rosyjskiej idei narodowej – winien być, w tym politycznym projekcie, raczej grekokatolikiem, chłopem, zżytym z ludem folklorystą i regionalistą. Niewiele elementów biografii Barszczewskiego pasuje do tych życzeń.

¹⁸ Pozostałe utwory „białoruskie” (pisane w gwarze ludowej, a nie w białoruskim języku literackim, który się wtedy jeszcze nie ukształtował), to: *Dzieweczka* (Ach, czym-że twaja, dzieweńka, hałoŭka zaniata?), *Gorzałka* (Harelica), *Rabunki chłopów* (Rabunki mużykoŭ).

W 1847 r. pisarz osiadł w Cudnowie na Ukrainie w majątku Rzewuskich, skąd, zainspirowany Antonim Malczewskim i Sewerynem Goszczyńskim¹⁹, wyprawił się przez literackie stopy do rzeczywistej Odessy dla poratowania zdrowia. Echem tych wypraw są *Melodie Pielgrzyma. W Odessie w 1848 roku* z tomu *Proza i wiersze*. W tym to czasie ogłosił ów drugi i ostatni zbiór swoich prac literackich, a w nim opowiadanie fantastyczne *Dusza nie w swoim ciele*, dwa sonety z 1845 r. pisane w „Murzince w okolicach Petersburga”, a także dramat *Życie sieroty z podań ludu w trzech częściach*. Tytuł, przynajmniej, nie zapowiada niczego ciekawego.

Bez nadziei i z wiarą

Tymczasem znajdujemy tu trzyczęściowy utwór dramatyczny (rzekłbym: fantazję dramatyczną, poemat dramatyczny z elementami muzycznymi, operowymi, obrzędowymi), będący na pierwszy rzut oka naśladowaniem II i IV części *Dziadów* Mickiewicza. Podobieństwa są uderzające. To dramat metafizyczny i fantastyczny o trzyczęściowej konstrukcji, odpowiadającej porom roku. Część I to *Wiosna i wiek dziecinny sieroty*, część II to *Lato, zamążpójście sieroty*, wreszcie część III to *Jesień, obłąkanie i śmierć sieroty*. Zimy tu nie ma, bo człowiek pograża się w zimie-śmierci, w niej ginie. Albo martwieje, jak złoczyńcy, albo zaznaje wiekuiestej chwały, jak ciemiężone sieroty.

Jest to dramat wierszem z elementami dialogów prozą (rozmowy wieśniaków i postaci złych). Akcja jest wyjątkowo nikła. W odstępach kilkuletnich śledzimy los dziewczynki, Sieroty, po śmierci rodziców oddanej opiekunom, którzy chcą przejąć jej majątek, wydawszy za mąż Celinę za złowróbną postać Sobola. Zmuszona do małżeństwa, okradziona, samotna, dziewczyna popada w obłęd i umiera²⁰. Kona na grobach swoich rodziców. Wolno pomyśleć, że to jakaś najczarniejsza z czarnych wersja czarnego romantyzmu w wersji dramatycznej. Tylko częściowo byłoby to przypuszczenie usprawiedliwione.

Czytelnik dramatu spodziewa się od pierwszych jego stron najpierw jakiegoś przyspieszenia akcji, potem tego, iż autor, konstruujący świat przedstawiony, weźmie swoją bohaterkę-sierotę w obronę. Wszelako w utworze nie ma ani śladu jednego i drugiego. Ani odrobiny przejawów ziemskiej lub metafizycznej walki o życie, los, duszę tytułowej Sieroty. Przeciwnie, kolejne części epatują nieuchronnością grobowego finału. Przyspieszają go.

¹⁹ To *Maria* Malczewskiego (1825) i *Zamek kaniowski* (1828) Goszczyńskiego pojawiają się najczęściej jako źródła inspiracji w tomie *Proza i wiersze* – zaraz po Mickiewiczu i Słowackim, których nazwisk pisarz nie mógł wymienić ze względów cenzuralnych.

²⁰ Śmierć Sieroty przypomina nieco śmierć Miecznika na grobach żony i córki w *Marii* Malczewskiego.

Dokładniejsza lektura pokazuje, że *Życie sieroty* jest z jednej strony summą poetyk i rozwiązań ideowych całej romantyki polskiej i europejskiej z wyraźną dominacją wzorca Mickiewiczowskiego z *Dziadów* wileńsko-kowieńskich. Jednakże ku naszemu zdumieniu odkrywamy, że z drugiej strony dominuje tu – wpisany w Mickiewiczowską ramę dramatu-obrzędu – poezjolekt Słowackiego (młodego i dojrzałego). Ale też kilka warstw odniesień do literatury powszechnej zostało ostentacyjnie wybitych na pierwszym planie: nawiązania do antyku od Homera po Orfeusza²¹; aluzje i metamorfozy wątków Byrona i romantyków zachodnich; nawiązania do Goethego, którego *Noc Walpurgi* pisarz zamienia w *Noc Kupały*; przeszczepienie Dantejskiego wzorca inicjacji (tu: droga bohaterki wiedzie z czyśćca do piekła); nawiązania do Biblii, z której najpełniej uwidacznia się warstwa odwołań do *Objawienia* św. Jana. Mamy tu więc cały amalgamat nawiązań – nie są jednak to w klasycznym znaczeniu ani gry intertekstualne, ani zapisy wpływu, ani też epigońskie, plagiatorskie pożyczki motywów²².

Podobnie w zakresie rozwiązań gatunkowych, konstrukcyjnych – przemożny zdaje się wpływ II i IV części *Dziadów*. Lecz nie znajdziemy samego obrzędu *Dziadów*. Otrzymujemy raczej kosmiczną operę, spirytualistyczną odyseję i pantomimę, w której kilka postaci realnych (sierota o imieniu Celinka, Anna, jej dobra opiekunka, zły Opiekun, wieśniacy) miesza się z postaciami z planu nadzeczywistego: Almą (autorska wersja Beatrycze, Anioła, psychopompa), Duchem ojca sierotki, Duchami aniołów, umarłych, Duchami piekielnymi i widmem matki Celinki. Świat duchów dominuje nad światem rzeczywistym. Dobrze przedstawia go spis postaci dramatu: Sierota; Anna, piastunka Sieroty; Muzyk pielgrzymujący; Alma; Opiekun Sieroty; Frona, sąsiadka opiekunka; Sobol, narzeczony Sieroty; Duch ojca Sieroty; Duchy aniołów; Duchy umarłych; Duchy piekielne; Wieśniacy.

W optyce Barszczewskiego metafizyka jest bardziej realna niż fizyczny świat, dominium wiary przerasta wszystko, co ziemskie, śmiertelne. Po świecie duchów oprowadza Muzyk z arfą (harfą), postać łącząca w sobie cechy Dudarza, Guślarza, Orfeusza, Wajdeloty, Homera, Dantego i Ahaswerusa. (Takie kontaminacje motywów, użycie technik obrazowania zapowiadających centon prefigurują rozwiązania dramatu modernistycznego Stanisława Wyspiańskiego, Antoniego Langego czy Tadeusza Micińskiego)²³.

²¹ Niewątpliwie wpływ na to miała nauczycielska profesja pisarza uczącego greki i łaciny, dobrze w tym względzie wykształconego w kolegium jezuickim w Połocku.

²² Trudno mówić o intertekstualizmie, gdy nie ma „gry”, napięcia między tekstami. Barszczewski jawnie (ale – sic! – w konwencji aluzji) eksponuje nawiązania, przekształcenia, naśladowania. Jakby ostentacyjnie honoruje swoich mistrzów, choć zapewne bez nadziei, że czytelnik z Kijowa rozpozna nieznanego mu Słowackiego (co innego zakazany, ale krążący potajemnie Mickiewicz).

²³ Cf. A. Wydrycka, *Między tekstami – dramaty Antoniego Langego*, w: *Literatura Młodej Polski. Między XIX a XX wiekiem*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok 1998, s. 291.

Do tych wszystkich czynników dołącza niezwykle stosunek do folkloru – bliższy ironizującemu Słowackiemu niż podejściu serio Mickiewicza²⁴. Barszczewski posługuje się tu i ówdzie akcentami folklorystycznymi, realiami z Połocka i okolic, ale czyni to z pozycji zewnętrznego obserwatora, pisarza o wysokiej kulturze i pełnej samoświadomości. Przy tym w ogóle nie idealizuje postaci chłopskich, może z wyjątkiem postaci gęślarza-śpiewaka. Co więcej, chłopci mówią językiem literackim, bez stylizacji. Prawdę moralną reprezentują dobrzy ludzie, a nie jakiś wyidealizowany dobry lud. Najwyższym sędzią tak bogatych, jak biednych jest Bóg. Bóg bezpośrednio nieobjawiający się, lecz symbolicznie zakodowany w postaciach z planu metafizycznego.

Jeszcze bardziej zdumiewa odrzucenie wzorca dramatu obrzędowego, misteryjnego na rzecz literackiej konstrukcji inicjacyjnej²⁵. W utworze tak łądząco nawiązującym do II oraz IV części *Dziadów* znajdujemy elementy konstrukcyjne jakby przeszczepione z *Kordiana*. To konstruowanie piętrowych opowieści w opowieściach (vide opowieść Grzegorza w I a. *Kordiana*), ale – uwaga – bez użycia ironii w jakiegokolwiek jej formie. Świat diabelskiej fantastyki Barszczewski kształtuje zarówno pod wpływem Goethego (*Faust*), jak i pod urokiem Słowackiego. W czasie *Nocy Kupały* (sive: *Nocy Walpurgi*) słuchamy nieśmiesznych diabłów, takich jak Chlewik i Chochlik, będących tu zapewne pogłosem lektury *Ballady* (1839).

Zaskakujące okazują się rozwiązania ideowe dramatu. Ludowa wspólnota kontrastowana jest z zepsutym życiem panów, lecz przewodnikiem po obu światach jest poeta-śpiewak, Orfeusz, należący do obu sfer – i tej pańskiej, i tej chłopskiej. Zresztą kluczowa postać Sieroty nie jest reprezentantem ludu, czego byśmy się spodziewali. To dziedziczka wielkiego majątku, bezwzględnie łupiona i psychicznie miażdżona przez pańskie towarzystwo. Lud nie niesie tu jednakowoż ani mądrości moralnej, ani konsolacji. Ostro wybrzmiewa wątek „złego pana”, lecz to nie lud jest tym, który zostaje przeciwstawiony złu. Tę rolę odgrywa tu poeta, muzyk, śpiewak, zawieszony między pokusą ziemsko-diabelskiego nihilizmu a wiarą we wszechpanowanie Opatrzności. Ta ostatnia, choć godzi się na śmierć Sieroty, jest przecież bezwzględny, absolutny panem losów ludzkich. Także dziejów – w *Życie sieroty* wpisano aluzyjne (niezwykle wyrafinowane, ale dalekie, trudne do rozpoznania) nawiązania do III części *Dziadów*, ich patriotycznej wymowy. Wyrażają się one w nakazie miłości swojego „kraju”. Tu pisarz ze względu na czujną kijowską cenzurę musiał być bardzo ostrożny²⁶.

²⁴ Vide M. Korzeniewicz, *Od ludowości ironicznej do ludowości mistycznej. Przemiany postaw estetycznych Słowackiego*, Wrocław 1981, s. 148.

²⁵ Cf. I. Sławińska, „*Dziady*” – dramat chrześcijański? *Spór o „Dziady” redivivus*, „Ethos” 1991, R. 4, nr 1–2.

²⁶ Vide W. A. Serczyk, *Historia Ukrainy*, Wrocław 2001.

Ostatecznie otrzymaliśmy utwór, który jest niepodobny do niczego, co znamy. Po 1848 r. literatura pójdzie w rozbieżne strony realizmu, buntu cyganerii, biedermeieru. Barszczewski zaś dał tekst oscylujący między najczarniejszym pesymizmem a misteryjnym optymizmem, egzystencjalną rozpaczą a religijno-spirytualistyczną pewnością tryumfu Boga. Dramat pisał człowiek chory, chyba też życiowo złamany. Sierota i Muzyk-Orfeusz tworzą tu w istocie parę sobotwórową, a akcja jest zapisem trwogi wędrowki ku śmierci i ku temu, co odsłania się poza jej wrotami: ku światu Boga. Alma, Anioły, rodzice Sieroty reprezentują metafizyczny Nadświat, który, o dziwo, będzie tu tryumfował.

Akcja prowadzić ma nie ku ziemskiemu wyratowaniu Sieroty, lecz – przeciwnie! – ku jej uwolnieniu z kajdan ziemi, cierpienia, zła, a w konsekwencji przeprowadzeniu świadomości pisarza (i czytelników?) na drugą stronę bytu: tę Boską. (Widać, jak mocno wczytał się pisarz w Malczewskiego i Goszczyńskiego.) W tym sensie jest to utwór intymny, tekst o śmierci jako nieuchronności, która przynosi rozpisane na postaci symbolicznych pocieszycieli ukojenie. Trudno się dziwić, że dramat tak niezwykle, dziwny, szokujący przeszedł niezauważony. Oko czytelnika dziwiło się najpierw wszechwładzy zła, któremu nikt się w świecie dramatu nie przeciwstawia, a zaraz potem metafizycznemu hurraoptymizmowi, wyrażonemu w planie jakiejś metafizycznej, angelologicznej opery. Niełatwo też było uzgodnić istnienie tych tak zupełnie antagonistycznych planów: ziemskiego (czarnego) i Boskiego.

Stopienia słowa

Najciekawsze i najbardziej zaskakujące procesy zachodzą tu jednak na poziomie słowa poetyckiego. Czytelnik z Kijowa, Połocka czy w ogóle odbiorca kresowy, nieznający tak Mickiewicza, jak Słowackiego, nie mógł zresztą odczytać sensu działań Barszczewskiego, ich genezy. Prawdopodobnie odbierał tekst jako nietypowy, może zgrzytliwy poetycko, niespójny, a może wprost przeciwnie: jednolity i osobliwie konsekwentny.

Tu, na poziomie słowa, widać coś, co nazwałbym premodernistyczną predykcją centonową (ewentualnie: kolażową)²⁷. Polega ona na łączeniu partii poetyckich, które są „mówione Mickiewiczem”, z partiami będącymi pożyczkami z poezjolektu Słowackiego. Tam, gdzie autor akcentuje moralną problematykę dzieła, gdzie odsłania przyrodzoną kondycję ludzkiej niesprawiedliwość porządków ziemskich, tam nawiązuje do moralistyki II i IV części *Dziadów*. Trudno tu nie przywołać dłuższego fragmentu, wprost imitującego partię z Józią

²⁷ Cf. T. Cieślukowska, *Centon i centonowa twórczość*, w: eadem, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Łódź 1995; M. Białobrzeska, *Antoni Malczewski. Literackie mitologizacje biografii*, Białystok 2016, s. 307–513.

i Róziem, Zosią z II cz. *Dziadów*. Imitacja ta widoczna jest jednak tylko we fragmencie – w całości dzieła wtapia się w partie będące przetworzeniem innych motywów:

Duchy dzieci

1.

Ile cierpień ile trwogi,
Ma ta ziemia licha,
Tylko trwale ciernie głogi,
Kwiatek wnet usycha.

Nasze były krótkie lata,
Bez ciernia, bez głogu,
Nie znaliśmy nędzy świata.
Dzięki, dzięki Bogu.

2.

Nie znaliśmy bied, zgryzoty,
Żyjąc na tej ziemi,
Lecz nieszczęśliwe sieroty,
Między ludźmi złemi.

Dziś nie wzruszysz serca łzami,
Na bogacza progu,
Bóg opiekunem nad nami,
Dzięki, dzięki Bogu.

3.

Prędko, prędko już zawita
Tam od wschodu ranek,
Patrzcie, obłoczek rozkwita,
Jak różowy wianek.

Lećmy tam, na niebios szczycie
Nam miła swoboda,
Tam wesołe zawsze życie,
I wieczna pogoda.

(wszystko znika)

Muzyk *(po pauzie)*

Znikły duchy, szum tylko wkoło słychać drzew,
Lecz powiedz jakie monstra były między niemi,
Dla czego im nieznośny ten był duchów śpiew,
Dla czego uciekały pysk tuląc ku ziemi?

Duch

Takimi byli kiedyś wśród rokoszy świata,
Znać i słyszeć niechcieli ziemskiego cierpienia,
Nie zmięczyły ich serca łzy i jęki brata,
Nie wzniosło się ku niebu choć jedno westchnienie²⁸.

Barszczewski mówi *Dziadami*, to pewna. Ale dlaczego? Co ciekawsze, kiedy przechodzi do kwestii egzystencjalnych, mówi Słowackim. Powtórzę – jest to bowiem tekst o umieraniu pisarza, o godzeniu się ze śmiercią samego Barszczewskiego. Sięga tu po to, co cenił najbardziej: daje głos Mickiewiczowi, Słowackiemu, klasykom literatury powszechnej, rozliczając się ze swoim powołaniem pisarskim, udzielając głosu mistrzom, ich frazie, która pomaga w stworzeniu tekstowego „mostu” na drugą stronę. Konstrukcję sobowtórówą Muzyk/Sierota owa tajemnicza Alma/Beatrix prowadzi w końcu ku ortodoksyjnie katolickiej wizji Nieba. Wiedzie przez „ciernie życia”, a o tym życiu mówi słowami Słowackiego tak:

Muzyk

Szczęśliwy kto na świecie rad z swojego bytu,
Myśli o swych wygodach i dla siebie żyje,
Przyłgnął do ziemi na kształt dzikiego granitu,
Pokrył się mchem i nie dba, że w krąg burza wyje.

Lecz kto myślą, uczuciem, sięgnął niebios granic,
Ciężkiem nieznośnym życiem przykuty do świata,
Niespokojny duch cierpi jak z roju wygnaniec,
I widzi i rozumie smutne życie brata.

Chciałbym by pieśni moje daleko leciały,
Chciałbym wyśpiewać światu wszystkie me tęsknoty,
Chciałbym ze snu obudzić mchem pokryte skały,
Wstrzymać pęd huraganów i piorunów grotty²⁹.

Tak, to parafrazy *Godziny myśli* (1834) Słowackiego, szczególnie wyczułonego refleksyjnie na kwestię roli poety, podejmującego wątki autotematyczne z nieznaną wcześniej ekspresją. Należałoby skonstatować, że Barszczewski mówi treści Mickiewiczowskie wierszem Słowackiego. Warunkiem wstępnym stopienia obu poetyk jest odrzucenie ironii i nihilistycznej ekstazy śmierci promieniującej z bajronizmu. Warunkiem drugim okazuje się odrzucenie ludowej heterodoksji – obrzędu Dziadów. Pozostaje z nich misteryjna rama. Odwracając sensy,

²⁸ J. Barszczewski, *Życie sieroty z podań ludu w trzech częściach*, w: idem, *Proza i wiersze*, cz. 1, Kijów 1849, s. 92–93 [pisownia oryginalna].

²⁹ Ibidem, s. 121–122.

rzec wolno, że Barszczewski przemawia jak Słowacki-egzystencjalista, ale wierszem Mickiewicza. Teraz warunkiem zgodności obu poetyk jest zawieszenie rozstrzygnięć i wahań Mickiewicza, porzucenie jego ciągot teozoficznych i skoncentrowanie się na przekazie eschatologicznym Kościoła³⁰.

W istocie to pozorne naśladownictwo, a nawet niewolnicze imitowanie wieszczów – bez krztyny myśli o ich „antagonizmie”! – polega na rozmontowaniu konstrukcji dramatycznej i przesłania ideowego tekstów obu autorytetów. Barszczewski, udzielając głosu poezjolektom Mickiewicza i Słowackiego, rozszczelnia frazę poetycką, czyni ją mniej skondensowaną, po prostu upodobnia do własnej. Nie jest to jednak „gra intertekstualna”, lecz dziś trudne do nazwania użyczenie głosu autorytetom poetyckim i moralnym. W przywołane fragmenty wpisuje Barszczewski własne przesłanie egzystencjalne, swoją ideę życia dla śmierci, która dopiero rozpoczyna prawdziwsze i w ogóle prawdziwe życie. Także centonizacja tekstu służy partykularnemu celowi: łączeniu języków, symboli, okazji, wizji na zasadzie swobodnego zestawienia (antyk – folklor – Goethe – Noc Kupały – Homer...), lecz nade wszystko prowadzi to do odsłonięcia własnej wizji świata. Jest on mniej radykalny, a przede wszystkim chce być ortodoksyjny, zgodny z nauką chrześcijańską.

Paradoksalnie owa deradykalizacja metafizyczna przez zabiegi centonizacji prowadzi do odsłonięcia niezamierzonych przez autora szczelin nowej heterodoksji. W żadnym bowiem wymiarze chrześcijaństwo dziewiętnastowieczne nie deprecjonowało w takim stopniu życia ziemskiego na rzecz spirytualnych szczęśliwości Nieba³¹. *Życie sieroty* nie mogłoby być odgrywane w żadnym ówczesnym kościele rzymsko-katolickim czy unickiej cerkwi.

Jak widać w dramacie (metafizycznej operze) Barszczewskiego agon wieszczów nie tyle został zniesiony, ile nie zaistniał. Wyraziła się w nim – nieobca także innym pisarzom dziewiętnastowiecznym – idea syntezy obu poetyk i przesłań. Tak wyraziście imitując Słowackiego i Mickiewicza, Barszczewski ani nie prowadził intelektualnej gry intertekstualisty, ani nie był epigonem. Fuzja poetyk służyła tu czemuś znacznie poważniejszemu, czego – żyjąc w epoce wyczerpania kategoryjnego w badaniach nad romantyzmem – nazwać nie potrafimy. Nawet elementy czarnoromantyczne zostały w *Życiu sieroty* ujęte w takiej ramie spirytualistycznego optymizmu, że nic nie tracąc ze swej ekspresji, zagubiły

³⁰ Cf. M. Masłowski, „Słowiański papież”: stosunek romantyków do Kościoła, „Znak” 2010, nr 661.

³¹ Przede wszystkim jednak dramat sprawia wrażenie fantazji metafizycznej. Lud obecny w tytule („z podań”) sugeruje jakiś obrzęd ludowy, wszakże dramat przynosi raczej wyostrzony zapis subiektywnej świadomości (wiary) autora. Nasylenie świata przedstawionego postaciami z planu metafizycznego jest tu większe niż gdziekolwiek – nawet Słowacki tak nie „anhellizował” tekstów.

pesymistyczno-buntowniczy wymiar, tworząc odmianę kresową poetyki tegoż nurtu, niepodobną do niczego, co znamy³².

Wypada wyłożyć tu przekonanie, że czas już na nową historię polskiego romantyzmu, nową, czyli pełniejszą, z Wschodem literackim jako jej częścią. Nową, czyli śmiało sięgającą i po stare („antagonizm wieszczów”), i po nowe kategorie lektury romantyki, takie, które pozwolą nazwać świat Jana Barszczewskiego.

Bibliografia

- Barszczewski, Jan, *Proza i wiersze*, cz. 1, Kijów 1849.
- Cieślakowska, Teresa, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Łódź 1995.
- Jackiewicz, Mieczysław, „*Szkoła białoruska w polskiej literaturze romantycznej*”, „Acta Polono-Ruthenica” 1996, nr 1.
- Janion, Maria, *Jan Barszczewski 1790 (1794?) – 1851*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu*, t. 3, red. M. Maciejewski, M. Gumkowski, Warszawa 1992.
- Korzeniewicz, Maria, *Od ludowości ironicznej do ludowości mistycznej. Przemiany postaw estetycznych Słowackiego*, Wrocław 1981.
- Kridl, Manfred, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.
- Laskowska-Szczur, Wiktoria, *Rewelacyjne odkrycie na Żytomierszczyźnie*, „*Tęcza Żytomierszczyzny*” 2019, nr 2(33).
- Ławski, Jarosław, *Jan Barszczewski – polski pisarz i patriota, obywatel wielu kultur*, „*Tęcza Żytomierszczyzny*” 2020, nr 3(38).
- Sławińska, Irena, „*Dziady* – dramat chrześcijański? Spór o „*Dziady*” redivivus”, „*Ethos*” 1991, R. 4, nr 1–2.

JAROSŁAW ŁAWSKI – prof. dr hab., kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” na Uniwersytecie w Białymstoku. Zainteresowania: literatura XVIII–XXI w., faustyzm i bizantyzm, polsko-wschodniosłowiańskie związki kulturowe, relacje geopolityki i kultury, Młoda Polska, Czesław Miłosz. Redaktor naczelny serii naukowych „Czarny Romantyzm”, „Przełomy/Pogranicza”, „Colloquia Orientalia Bialostocensia”. Autor monografii: *Wyobrażenia lucyferyczne. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”* (1995), *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (2010), *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy* (2014). Edytor *Horsztyńskiego Słowackiego* w Bibliotece Narodowej i *Pism rozproszonych* Zygmunta Głogera. Członek KNoL PAN; członek korespondent PAU.

³² Być może jednak widać tu pewne podobieństwo do świata *Marii Malczewskiego*, jej angelo-logicznych i maryjnych motywów. Vide G. Halkiewicz-Sojak, *Czy „Maria” jest poematem o „złej nowinie”?*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. *Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995*, red. H. Krukowska, Białystok 1997, s. 125–136.

TEOFIL LENARTOWICZ JAKO WYKŁADOWCA
AKADEMII IM. ADAMA MICKIEWICZA W BOLONII –
NA PODSTAWIE NIEPUBLIKOWANYCH ŹRÓDEŁ
BIBLIOTECA COMUNALE DELL'ARCHIGINNASIO

Teofil Lenartowicz as a Lecturer at Accademia Adamo Mickiewicz in Bologna:
Based on Unpublished Sources from Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio

MAGDALENA BARTNIKOWSKA-BIERNAT
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska
E-mail: mbbartnikowska@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9967-0845>

Abstract

Teofil Lenartowicz, who spent over 30 years in exile: in Florence, was one of the well-recognised Polish artists in nineteenth-century Italy. This thesis is supported by the fact that it was Lenartowicz that was chosen to give lectures at Accademia Adamo Mickiewicz di Storia e Letteratura Polacca e Slava, founded by Domenico Santagata in Bologna in 1879. The archives of Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio still hold some articles, letters and other documents which imply what Italians thought of Lenartowicz as a human being, poet, sculptor and lecturer. The purpose of this paper is to dust off some of these sources.

Keywords: Teofil Lenartowicz, 19th century, archives, Bologna

Streszczenie

Teofil Lenartowicz, który spędził ponad 30 lat na emigracji we Florencji, należał do najbardziej rozpoznawalnych polskich artystów w dziewiętnastowiecznych Włoszech. Tezę tę można poprzeć faktem, że to właśnie jego wybrano na wykładowcę Akademii Historii Literatury Polskiej i Słowiańskiej im. Adama Mickiewicza, założonej w 1879 r. w Bolonii przez Domenica Santagę. W archiwach Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio zachowały się artykuły, listy oraz inne dokumenty, dzięki którym wiadomo, jak Lenartowicz był postrzegany przez Włochów – jako człowiek, poeta, rzeźbiarz i wykładowca. Przedłożony szkic ma na celu przypomnienie niektórych z tych źródeł.

Słowa kluczowe: Teofil Lenartowicz, XIX wiek, archiwa, Bolonia

Wielu badaczy twórczości Teofila Lenartowicza zwracało uwagę na jego związki z kulturą włoską drugiej połowy XIX w. – spędził wszak w Italii ponad 30 lat dorosłego życia i nie ulega wątpliwości, że zetknięcie z włoską literaturą, sztukami pięknymi, a przede wszystkim znajomość z tamtejszymi artystami wywarły znaczny wpływ na charakter i kształt jego twórczości artystycznej. To dzięki fascynacji sztuką renesansową Włoch poeta zaczął się paruć rzeźbą, która szybko stała się ważną dziedziną jego działalności. Refleksja nad dziedzictwem kulturalnym Italii wprowadziła także nowy ton do poezji „lirnika mazowieckiego”, tłumaczonej na język Tassa i docenianej przez włoskich czytelników. Lenartowicz był rozpoznawalny w tamtejszym środowisku intelektualnym – szczególnie w Bolonii i we Florencji, gdzie mieszkał – i pod tym względem należy do dość wąskiego grona polskich artystów i uczonych drugiej połowy XIX stulecia znanych odbiorcom zagranicznym, spośród których należy wymienić Józefa Ignacego Kraszewskiego, Artura Wołyńskiego, Władysława Kulczyckiego, a później Henryka Sienkiewicza. Świadectwem uznania, jakim cieszył się Lenartowicz wśród Włochów, są listy od italskich przyjaciół, ale i artykuły na jego temat zamieszczane w tamtejszej prasie. O tych archiwaliach wspominają badacze twórczości autora *Lirenki*¹, nie cytując jednak źródeł², których nie brakuje chociażby w zbiorach Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio w Bolonii. Niniejszy artykuł ma na celu przypomnienie niektórych zachowanych tam, a do tej pory niepublikowanych artykułów, listów i telegramów (w językach włoskim, polskim i francuskim), które stanowią cenne uzupełnienie rozważań na temat włoskiej recepcji działalności polskiego poety, rzeźbiarza i wykładowcy.

Podobnie jak inni polscy intelektualiści uciekający przed represjami zaborców, Lenartowicz trafił do Włoch jako emigrant polityczny. Po krótkich pobytach w Brukseli i w Paryżu w 1855 r. dotarł do Rzymu, a pięć lat później – do Florencji, gdzie osiedlił się na resztę życia³. Z pewnością pobyt we Włoszech

¹ Vide i.a.: L. Bernardini, *Wiek XIX: Polacy we Florencji w ramach Grand Tour i emigracji*, w: *A Firenze con i viaggiatori i residenti polacchi / Florencja polskich podróżników i mieszkańców*, testo e cura L. Bernardini, fot. M. Agus, trad. dall'ital. al pol. di T. M. Wątor-Torelli, trad. dall'ital. all'ingl. di H. M. Roberts, Firenze 2005, s. 82; H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznannej korespondencji poety*, Warszawa 1913, s. 192–193; J. Nowakowski, *Wstęp*, w: T. Lenartowicz, *Wybór poezji*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. VIII–XV; J. Leo, *Twórczość rzeźbiarska Lenartowicza w świetle opinii krajowej i wypowiedzi poety*, Kraków 1972, s. 5; T. J. Stecki, *Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1871, nr 169, s. 145.

² Wyjątkiem jest klasyczna już publikacja Mariny Bersano-Begey, *Akademia A. Mickiewicza w Bolonii i Teofil Lenartowicz*, Warszawa 1956, gdzie można znaleźć wzmianki na temat niektórych z rzeźbionych archiwaliów.

³ Cf. H. Biegeleisen, op. cit., s. 11–205; A. Bujnowska, *Życie codzienne pogrobowców romantyzmu*, Pułtusk 2006, s. 25–59; J. Nowakowski, op. cit., s. XXXII–LII.

był okresem najbujniejszego rozwoju intelektualno-artystycznego Lenartowicza. Powstały tam między innymi tomy poetyckie *Ze starych zbroic*, *Echa nadwiślańskie*, *Album włoskie*, a także liczne dzieła rzeźbiarskie. Lenartowicz był też aktywnym obserwatorem włoskiego życia, które opisywał w kronikach zagranicznych „Biblioteki Warszawskiej” oraz czasopisma „Tydzień Polityczny, Naukowy, Literacki i Artystyczny”⁴. Poetę fascynowały również włoska rzeźba i malarstwo, czego świadectwem stała się seria artykułów *Listy o literaturze i sztuce włoskiej* publikowanych w „Tygodniku Ilustrowanym”⁵. Ważnym przejawem aktywności intelektualnej i patriotycznego zaangażowania Lenartowicza w szerzenie sprawy polskiej we Włoszech była natomiast jego działalność jako wykładowcy w Akademii Literatury i Historii Polskiej i Słowiańskiej im. Adama Mickiewicza w Bolonii (*Accademia Adamo Mickiewicz di Storia e Letteratura Polacca e Slava*), założonej przez Domenica Santagatę w roku 1879⁶.

Wśród archiwaliów Archiginnasio znajdują się liczne telegramy do Santagaty w języku włoskim i francuskim z roku 1878, zawierające wyrazy uznania za pomysł rozpowszechniania wiedzy o polskiej kulturze wśród włoskich studentów, pochodzące m.in. od Kornela Ujejskiego, Władysława Platera, Agatona Gillera, Antoniego Sozańskiego (polskiego tłumacza pism Niccola Machiavellego i Aonia Palearia, błędnie opisywanego w prasie włoskiej jako „Solanski”⁷), Wilhelma Kasparka (burmistrza Sambora), Edwarda Simona, Jana Dobrzańskiego, Teobalda Semilskiego, Janusza Sadowskiego (przedstawiciela studentów Uniwersytetu Lwowskiego, niewłaściwie identyfikowanego przez włoskich redaktorów jako dwie osoby: „Januski – Sadowski”⁸), polskich studentów Akademii Górniczej w Leoben (Montanuniversität Leoben), Tomasa Zahorowskiego (turyńskiego wykładowcy i tłumacza m.in. dzieł Alojzego Felińskiego na włoski)⁹. Również z 1878 r. pochodzi list napisany po polsku

⁴ T. Lenartowicz, [Z *Florencji*], „Tydzień Polityczny, Naukowy, Literacki i Artystyczny” 1870, R. 1, nr 1, 6, 12, 19; idem, *Kronika włoska*, „Biblioteka Warszawska” 1870, t. 3, s. 88–101.

⁵ Idem, *Listy o literaturze i sztuce włoskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 426; 1868, nr 3, 4, 9, 10, 11, 17, 28, 36, 37.

⁶ W 393 numerze „Słowa Polskiego” z 25 sierpnia 1907 r. zamieszczono błędną adnotację, że Akademia została założona w roku 1865: vide [Anonim], *Akademia im. A. Mickiewicza w Bolonii*, „Słowo Polskie” 1907, nr 393, s. 1–2. Informacja ta pochodzi od bezpośredniego sukcesora Santagaty, doktora Witolda Olszewskiego, wszystkie źródła jej jednak przeczą.

⁷ Vide Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio (dalej: Archiginnasio), *Fondazione dell’Accademia Adamo Mickiewicz – Bologna – Atti, Documenti e Carteggio del Prof. Santagata dell’agosto 1878 al. 1 gennaio 1881, raccolte e ordinò il dott. Wołyński di Varsavia* (dalej: *Fondo Santagata*), sygn. 90, k. 173.

⁸ Ibidem.

⁹ Vide ibidem, sygn. 90, k. 59–70. Zahorowski był również muzykiem, korespondentem gazet warszawskich i wykładowcą Akademii Wojskowej oraz Instytutu da Camino (?); vide M. Gawalewicz, *Kronika warszawska*, „Kraj” 1896, nr 6, s. 17.

i adresowany do Lenartowicza z podpisami Kornela Ujejskiego, Ludwika Wolskiego, Ottona Hausnera i Ludwika Skrzyńskiego – polskich deputowanych w Wiedniu. Z treści dokumentu wynika, że już wówczas wiadomo było, iż to Lenartowiczowi przypadnie w udziale wykładanie historii i literatury słowiańskiej włoskim słuchaczom:

Co nas szczególnie cieszy, to że imię Polski znajduje oddźwięk u tych właśnie, do których należy przyszłość, u młodzieży, u tej młodzieży włoskiej, pełnej zawsze polotu i ducha inicjatywy. [...] Chciej być, Czcigodny Panie, tłumaczem tych uczuć wobec młodzieży uniwersytetu bolońskiego. [...] Niech wiek dziewiętnasty spełni swoje przyrzeczenia, niech zjednoczonej i wolnej Italii poda rękę Polska zjednoczona, wolna i... wdzięczna!¹⁰

W tym czasie nazwisko Lenartowicza rozpowszechniły już wśród mieszkańców Italii jego dzieła: wydany w 1871 r. tom poezji pt. *Poesie polacche di Teofilo Lenartowicz*¹¹ w przekładzie Ettorego Marcucciego oraz liczne, cenione i nagradzane prace rzeźbiarskie, jak relief na nagrobku Zofii z Kickich Cieszkowskiej, znajdującym się we florenckim kościele Santa Croce, czy wmurowana na dziedzińcu tej świątyni płaskorzeźba, przedstawiająca śmierć Stanisłao Bechiego¹². Lenartowicz uczestniczył też aktywnie w życiu publicznym Florencji, biorąc na przykład udział w obchodach 600-lecia urodzin Dantego Alighieri w 1865 r. Ich częścią było między innymi ufundowanie pomnika poety przed kościołem Santa Croce, wyrzeźbionego przez przyjaciela Lenartowicza, Enrica Pazziego¹³. Podczas uroczystości odsłonięcia monumentu – według relacji Lenartowicza – odczytano po włosku (trudno jednoznacznie wnioskować z przekazu poety, czy była to wersja oryginalna, czy przekład) wiersz autora *Lirenki*, który później został wydany w tomie *Album włoskie* pod tytułem *Na posąg Danta. Od Polski improwizacja*¹⁴. Z artykułów zamieszczanych we włoskich

¹⁰ Archiginnasio, *Fondo Santagata*, sygn. 90, k. 45.

¹¹ T. Lenartowicz, *Poesie polacche di Teofilo Lenartowicz recate in versi italiani da Ettore Marcucci*, Firenze 1871.

¹² Relief ten, przedstawiający rozstrzelanie przez Rosjan we Włocławku włoskiego pułkownika, walczącego w powstaniu styczniowym, został wmurowany w krużgankach Santa Croce w 1882 r. Vide A. Melbechowska-Luty, *Lenartowicz Teofil Aleksander*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5: *Le-M*, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 29–30; L. Bernardini, op. cit., s. 154–155. Miejsce umieszczenia płaskorzeźby nie jest przypadkowe – we florenckim kościele znajdują się nagrobki Bechich.

¹³ Vide B. Tobia, *La statuaria dantesca nell'Italia liberale: tradizione, identità e culto nazionale*, „Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée” 1997, t. 109, nr 1, s. 80.

¹⁴ Vide T. Lenartowicz, *Na posąg Danta. Od Polski improwizacja*, w: idem, *Album włoskie*, Lwów 1870, s. 126. Nie znajdujemy potwierdzenia tego zdarzenia ani w relacjach z obchodów uroczystości, zamieszczanych we włoskiej prasie, ani w broszurze ze szczegółowym programem obchodów, opublikowanej na tę okoliczność. Cf. [Anonim], *Cronaca fiorentina. Centenario*

periodykach, takich jak „La Nazione”, „Gazetta d’Italia”, „La Pace”, „La Donna”, można domniemywać, że *Il Signor Professore* cieszył się ogólnym szacunkiem i uznaniem tamtejszej inteligencji. Potwierdzają to jego liczne i bliskie znajomości z przedstawicielami włoskich kręgów naukowych oraz artystycznych, wśród których znajdowały się takie osobistości, jak – poza wymienionymi już Santagatą i Pazzim – słynny rzeźbiarz Giovanni Duprè, wspomniany wyżej Ettore Marcucci czy poetka Annetta Ceccoli Gentili (*de domo* Boneschi, słuchaczka wykładów bolońskich i autorka pochlebnego artykułu o Lenartowiczu w czasopiśmie „La Donna”¹⁵). Według jej relacji na wykładach Akademii można było spotkać takie znakomitości włoskiej elity intelektualnej, jak Francesco Magni (profesor okulistyki i rektor Uniwersytetu Bolońskiego w latach 1877–1885, polonofil), Aurelio Saffi (pisarz i polityk włoski, wykładowca Uniwersytetu Bolońskiego), Giuseppe Regaldi (poeta), Giosuè Carducci¹⁶. Lenartowicz pozostawał z niektórymi z nich w przyjacielskich relacjach, o czym wspomina w swojej korespondencji z Józefem Ignacym Kraszewskim¹⁷. Niewykluczone, że nie miały wpływu na zacieśnianie przez autora *Album włoskiego* rozmaitych koneksji miała właśnie przyjaźń z Kraszewskim, utrzymującym stosunki zarówno z Polonią włoską, jak i z reprezentantami włoskiej elity intelektualnej, w tym m.in. z Attiliem Begeyem, polonofilem i współpracownikiem Santagaty¹⁸.

Nie ulega wątpliwości, że w roku 1878, gdy Santagata powziął zamiar utworzenia Akademii, nazwisko Lenartowicza było już dobrze znane we Włoszech i to właśnie autor *Lirenki* w niedzielę 8 czerwca 1879 r., jeszcze przed oficjalnym zawiązaniem *Academia Adamo Mickiewicz di Storia e Letteratura Polacca e Slava* (grudzień 1879¹⁹), w sali Liceo Musicale Rossini wygłosił wykład inauguracyjny²⁰, który w całości został przełożony na język polski i opublikowany w „Gazecie Narodowej” (nr 137 z 17 czerwca 1879 r.). Należy podkreślić, że Lenartowicz przyjął propozycję Santagaty z wahaniem i pokorą,

di Dante, „La Nazione” 1865, nr 135, s. 3; *Per il sesto centenario di Dante (MDCCCLXV). Ricordo al popolo*, Firenze 1865.

¹⁵ Vide M. Bersano-Begey, op. cit., s. 10. Ok. 1880 r. poetka musiała wyjść za mąż, ponieważ pisane wówczas artykuły, jak ten z „La Donna” (1880, nr 8–9), podpisuje już Annetta Ceccoli Gentili (Begey postępuje się poprzednią wersją nazwiska poetki i podaje błędną pisownię jednego z członów: Cecceli). Vide Archiginnasio, *Fondo Santagata*, k. 716, s. 125.

¹⁶ Vide M. Bersano-Begey, op. cit., s. 10.

¹⁷ Vide *Korespondencja. J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz*, oprac. W. Danek, Wrocław 1963, s. 465–466, 483–484.

¹⁸ Cf. A. F. de Carlo, *Józef Ignacy Kraszewski i jego relacje z literatami włoskimi*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 3: *Obecności*, red. R. Cudak, Katowice 2010, s. 394–403.

¹⁹ Vide M. Bersano-Begey, op. cit., s. 3–4.

²⁰ Archiginnasio, *Fondo Santagata*, k. 244.

świadomy swoich niedostatków edukacyjnych, wypominanych mu zresztą nie-raz przez polską prasę²¹. Ta niepewność przebija z pierwszych zdań czerwco-wego wykładu:

Akademia imienia Adama Mickiewicza, założona w Bolonii dla obznajomienia ludu włoskiego z myślą Słowian, między którymi Polska od blisko tysiąca lat wybitnie zajmowała stanowisko, zaszczyliła mnie wezwaniem do wzięcia udziału w tem jej przedsięwzięciu. Odpowiadając temu, jakkolwiek niezasłużonemu wezwaniu w nadziei, iż nie odmówicie waszego pobłażania dla niedokładnej znajomości prześlicznego języka waszego; staję przed wami nie jako literat, lecz jako prosty świadek wezwany na świadectwo w sprawie wielkiej wagi²².

Wydaje się jednak, że onieśmienie Lenartowicza wynikało raczej z poczucia rangi przedsięwzięcia, aniżeli z braku znajomości języka – w okresie powstawania Akademii już od dziewiętnastu lat był mieszkańcem Italii. Prelekcje bolońskie nie były także pierwszym doświadczeniem Lenartowicza jako wykładowcy. Wystarczy wspomnieć jego działalność na Mazowszu, gdzie najpierw (na początku lat czterdziestych XIX w.) wraz z Cyganerią Warszawską odbywał wyprawy w celu edukowania mieszkańców podwarszawskich wsi, a kilka lat później, w ramach tajnej akcji rewolucyjnej pod wodzą Henryka Krajewskiego w Królestwie Polskim wykładał historię polską dla rzemieślników. Po ucieczce do Galicji w 1848 r. Lenartowicz prowadził zajęcia z historii Polski w wieczorowej szkole dla dorosłych na krakowskim Kazimierzu (dla ludności żydowskiej) i w dzielnicy Wesoła (dla rzemieślników)²³. Pociąg do nauczania nie wygasł po przeprowadzce do Włoch – przeciwnie, jeszcze w Rzymie autor *Lirenki* wygłaszał odczyty o poezji polskiej XIX w. dla rodzimych artystów²⁴. Oczywiście należy pamiętać, że opisana działalność Lenartowicza miała charakter popularyzatorski, nie akademicki – z czego poeta doskonale zdawał sobie sprawę, podchodząc z pewną nieśmiałością do wykładów powierzonych mu przez Santagę.

Sprawozdania prasowe z pierwszego i kolejnych posiedzeń Akademii ukazują Lenartowicza jako utalentowanego, żarliwego i przekonującego mówcę. Niewątpliwie sposób jego rozumowania i emfaticzny styl wypowiedzi doskonale wpisywały się w charakter działalności placówki, której celem było przede wszystkim kształtowanie postaw polonofilskich, co dostrzegł recenzent z „La Pace”:

²¹ Najdobitniejszym przykładem tej krytyki jest anonimowy artykuł z „Przeglądu Tygodniowego” z 21 lutego 1883 r. Vide *Korespondencja. J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz*, s. 391, przyp. 3.

²² Archiginnasio, *Fondo Santagata*, k. 302.

²³ J. Nowakowski, op. cit., s. VIII–XV.

²⁴ Vide list Lenartowicza do Kraszewskiego z 5 maja 1857 r., w: *Korespondencja. J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz*, s. 22.

Poscia il sig. Teofilo Lenartowicz lesse un suo dottissimo discorso, interrotto una dicina di volte perlomeno da applausi entusiastici, in cui mostrò da che nasca la letteratura polacca poetica del nostro secolo; provò che i canti polacchi non sono invenzioni fantastiche, ma si appoggiano sopra il vero stato della patria; e trattò degli scritti politici del Mickiewicz²⁵.

O doskonałej renomie Lenartowicza-oratora świadczyć mogą dwie recenzje z jego prelekcji o *Konradzie Wallenrodzie* Adama Mickiewicza, wygłoszonego w Bolonii 30 maja 1880 r. Autorką jednej z nich jest wspomniana już Annetta Ceccoli Gentili, która w artykule *Conferenza tenuta da Teofilo Lenartowicz a Bologna* („La Donna” z 25 lipca 1880 r.) nazwała autora *Lirenki* „uznanym artystą, głębokim myślicielem i zapalonym patriotą”²⁶. Podobne odczucia wyraził anonimowy recenzent z „Gazetta d’Italia” z 6 czerwca 1880 r., pisząc:

Non posso esprimervi le profonde impressioni che hanno in me prodotte, e la dotta lettura del sommo Lenartowicz, e i discorsi dell’esimio professore cavaliere Santagata, iniziatore e promotore di questa nuova academia. [...] Il Lenartowicz ha primamente in maniera semplice interessante e sentita, e spesso originale e nuova, ha, dico, saputo svolgere e andare intessendo i principii della esteica più fina ed eletta, congiunto ai pensamenti e speculazioni filosofiche, storiche, le piu vaste e profonde, da provocare sovente dell’uditorio l’esplosione del più vivo entusiasmo²⁷.

Podstawowymi zaletami Lenartowicza jako wykładowcy, na które wskazywali słuchacze, były zatem bezpośredniość, umiejętność ukazania przedmiotu rozważań w szerokiej perspektywie przy jednoczesnym zachowaniu prostoty przekazu, a przede wszystkim żarliwość, która porywała odbiorców, a wykładowcę z pewnością kosztowała wiele wysiłku – „Tygodnik Ilustrowany” podaje, że Lenartowicz nie był w stanie dokończyć prelekcji o *Wallenrodzie* o własnych siłach, w czym wyręczył go Attilio Begey²⁸.

²⁵ „Potem pan Teofil Lenartowicz odczytał swoje uczone przemówienie, przerywane co najmniej dziesięciokrotnie entuzjastycznymi owacjami, w którym wykazał, jak narodziła się polska poezja naszego stulecia: udowodnił, że pieśni polskie nie są jedynie wytworami fantazji, ale echem rzeczywistego stanu ojczyzny; traktował też o pismach politycznych Mickiewicza” [tłum. własne z wykorzystaniem fragmentu polskiego przekładu prelekcji Lenartowicza z „Gazety Narodowej” nr 137 z 17 czerwca 1879 r.]. Vide Archiginnasio, *Fondo Santagata*, k. 289 i 302.

²⁶ Ibidem, k. 716.

²⁷ „Nie potrafię wyrazić, jak głębokie wrażenie uczynił na mnie uczony odczyt poety wieszczka Lenartowicza, jak i rozmowy z wybitnym profesorem, kawalerem Santagatą, inicjatorem i promotorem tej nowej akademii. [...] Lenartowicz najpierw z uczuciem, w sposób prosty, interesujący, z uczuciem, często oryginalny i nowy, umiał, powiadam, rozwinąć i systematycznie wyłożyć główne zasady najbardziej wysublimowanej i szlachetnej estetyki, co w połączeniu z jak najgłębszymi i najrozleglejszymi przemyśleniami i dociekaniem filozoficznymi i historycznymi nierzadko wywoływało najwyższe wybuchy entuzjazmu publiczności” [tłum. własne]. Archiginnasio, *Fondo Santagata*, k. 713.

²⁸ [Anonim], *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, „Tygodnik Ilustrowany” 1880, nr 237, s. 19.

Wykład o poemacie Mickiewicza, który poruszył tyłu słuchaczy, został opublikowany w tomie *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, będącym tłumaczeniem wydanej w 1886 r. we Florencji publikacji *Sul carattere della poesia polono-slava*²⁹. Jego tekst odzwierciedla zamierzenia autora, sformułowane w liście do Kraszewskiego z 2 lipca 1879 r.³⁰, z których najważniejszy jest polityczny wydzźwięk odczytu. Podstawowym celem Lenartowicza było zainteresowanie Włochów sprawą polską przez przedstawienie sylwetki największego jej orędownika, Mickiewicza. Mówiąc o *Konradzie Wallenrodzie*, Lenartowicz podkreślał podobieństwa dziejowe narodu włoskiego i polskiego, wpływ doktryny Niccola Machiavellego na poemat, a przede wszystkim wskazywał na duchowe przywództwo poety w okresie zaborów i podczas powstania listopadowego, kończąc aluzją do jego udziału w walce o wyzwolenie Włoch³¹. Nie ulega wątpliwości, że Lenartowicz uważał autora *Dziadów* – w czym nie był zresztą odosobniony – za ostatniego wieszczą, który potrafił pisać o dramatycznych dziejach swojego narodu.

Propozycja poprowadzenia wykładów bolońskich była dla Lenartowicza niepowtarzalną okazją do szerzenia wiedzy o polskiej historii i literaturze wśród Włochów³². Działalność ta miała jeszcze jeden wymiar. Jak zauważył Andrzej Waśko w rozważaniach na temat myśli historiozoficznej Mickiewicza, nauczanie uniwersyteckie w podzielonej Polsce było obarczone cenzurą i w konsekwencji tendencyjne, nie mogło zatem służyć jako narzędzie rzetelnej wykładni historyczno-kulturowej – a przekaz ustny stawał się właściwie „jedynym przekazem historii prawdziwej”³³. Lenartowicz był w tym przypadku niejako następcą Mickiewicza z okresu prelekcji paryskich, a recenzje i fragmenty wykładów bolońskich za pośrednictwem prasy docierały również do Polaków (między innymi dzięki „Gazecie Narodowej”, „Le Messenger de Vienne” i „Tygodnikowi Ilustrowanemu”).

Akademia im. Adama Mickiewicza nie przetrwała zbyt długo i nie zrealizowała wszystkich postulatów zawartych w statucie³⁴. Nie powiodła się chociażby

²⁹ Tom zawiera osiem z czterdziestu trzech wykładów bolońskich. Vide T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, wstęp i oprac. J. Nowakowski, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 1978.

³⁰ List do Kraszewskiego z 2 lipca 1879 r., w: *Korespondencja. J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz*, s. 337.

³¹ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, s. 167.

³² Lenartowicz staje się tu, można powiedzieć, literatem-dyplomatą; po powstaniu styczniowym wzmocniła się jeszcze rola literatury emigracyjnej jako narzędzia polityki zagranicznej państwa, które nie istniało. Cf. A. Waśko, *Geopolityka i literatura romantyzmu*, w: *Przekłete miejsce Europy? Dylematy polskiej geopolityki*, red. J. Kleczkowski, Kraków 2009, s. 92–111.

³³ Vide A. Waśko, *Historia według poetów. Myślenie metahistoryczne w literaturze polskiej (1764–1848)*, Kraków 2015, s. 296.

³⁴ Cf. Archiginnasio, *Fondo Santagata*, k. 238.

działalność wydawnicza i przekładowa, choć należy wspomnieć o ciekawej broszurze, jaką otrzymali słuchacze pierwszego wykładu Lenartowicza w czerwcu 1879 r. Zawierała ona wiersze Adama Mickiewicza przetłumaczone na język włoski przez Curzia Antonellego, Andreę Maffei i Ettorego Marcucciego, z komentarzem Artura Wołyńskiego³⁵, które z pewnością mogłyby stać się przedmiotem zainteresowania współczesnych przekładoznawców. Warto się także przyjrzeć niepublikowanym listom i artykułom Lenartowicza w języku włoskim, które zawierają jego autorskie tłumaczenia fragmentów z Mickiewicza.

Największą ambicją Santagaty i Lenartowicza było utworzenie katedry literatury słowiańskiej na Uniwersytecie Bolońskim, co miało stanowić ostateczną realizację koncepcji założycielskich Akademii. Projekt budził wiele emocji, stał się nawet przedmiotem poważnego konfliktu Lenartowicza z Arturem Wołyńskim, który pragnął zająć stanowisko kierownika katedry, obiecane już autorowi *Album włoskiego*³⁶.

Co istotne, zarówno Domenico Santagata, jak i Francesco Magni widzieli w Lenartowiczu jedyne kandydata na wykładowcę historii i literatury polskiej i słowiańskiej w Bolonii, dostrzegając jego zaangażowanie w sprawę, ale też wszechstronną wiedzę i umiejętności oratorskie. Jako dowód takiego postrzegania autora *Album włoskiego* wystarczy przytoczyć fragment listu, jaki Santagata wystosował do Attilia Begeya w związku z korespondencją Lenartowicza, w której ten zrzekał się katedry na rzecz Wołyńskiego. Profesor i założyciel Akademii pisał mianowicie: „Gdy nasi słuchacze i studenci już raz słuchali wykładów Lenartowicza, zbyt blade i zimne wydadzą im się słowa Wołyńskiego”³⁷.

Lenartowicz niemal do końca życia był przejęty sprawą, o czym świadczy jego korespondencja na ten temat z Kraszewskim i Santagatą prowadzona już po roku 1883, kiedy projekt utworzenia katedry został ostatecznie odrzucony przez włoski parlament³⁸. Dopiero w 1886 r., uświadamiając sobie, że mimo wszelkich starań (podejmowanych jeszcze w tym czasie przez Malwinę Ogonowską³⁹) nie zostanie profesorem Uniwersytetu Bolońskiego, napisał do Kraszewskiego: „rezygnuję”⁴⁰.

³⁵ Nie stało się to przy okazji oficjalnego otwarcia 1 grudnia 1879 r., jak podaje Anastazja Kasprzak w artykule *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, w: *Italia – Polonia – Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, red. A. Ceccherelli [et al.], Roma 2007, s. 199. Informacja o dacie wykonania i przeznaczeniu przekładów znajduje się na stronie tytułowej broszury, vide Archiginnasio, *Fondo Santagata*, k. 289.

³⁶ Więcej na ten temat w: J. Piskurewicz, *Z ziemi włoskiej dla Polski. Artur Wołyński i jego działalność w Italii w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2012.

³⁷ M. Bersano-Begey, op. cit., s. 13.

³⁸ Cf. A. Kasprzak, op. cit., s. 201.

³⁹ List Kraszewskiego do Lenartowicza z 11 października 1886 r., w: *Korespondencja. J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz*, s. 495.

⁴⁰ List Lenartowicza do Kraszewskiego z 13 października 1886 r., w: *Korespondencja. J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz*, s. 495.

Bibliografia

- [Anonim], *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, „Tygodnik Ilustrowany” 1880, nr 237.
- [Anonim], *Akademia im. A. Mickiewicza w Bolonii*, „Słowo Polskie” 1907, nr 393.
- [Anonim], *Cronaca fiorentina. Centenario di Dante*, „La Nazione” 1865, nr 135.
- Bernardini, Luca, *Wiek XIX: Polacy we Florencji w ramach Grand Tour i emigracji, w: A Firenze con i viaggiatori i residenti polacchi / Florencja polskich podróżników i mieszkańców*, testo e cura L. Bernardini, fot. M. Agus, trad. dall’ital. al pol. di T. M. Wątor-Torelli, trad. dall’ital. all’ingl. di H. M. Roberts, Firenze 2005.
- Bersano-Begey, Marina, *Akademia A. Mickiewicza w Bolonii i Teofil Lenartowicz*, Warszawa 1956.
- Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio, *Fondazione dell’Accademia Adamo Mickiewicz – Bologna – Atti, Documenti e Carteggio del Prof. Santagata dell’agosto 1878 al 1 gennaio 1881, raccolte e ordinò il dott. Wołyński di Varsavia* (dalej: *Fondo Santagata*), sygn. 90.
- Biegeleisen, Henryk, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznannej korespondencji poety*, Warszawa 1913.
- Bujnowska, Anna, *Życie codzienne pogrobowców romantyzmu*, Pułtusk 2006.
- De Carlo, Andrea Fernando, *Józef Ignacy Kraszewski i jego relacje z literatami włoskimi, w: Literatura polska w świecie, t. 3: Obecności*, red. R. Cudak, Katowice 2010.
- Gawalewicz, Marian, *Kronika warszawska*, „Kraj” 1896, nr 6.
- Kasprzak, Anastazja, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii, w: Italia – Polonia – Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, red. A. Ceccherelli [et al.], Roma 2007.
- Korespondencja. J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz*, oprac. W. Danek, Wrocław 1963.
- Lenartowicz, Teofil, *Album włoskie*, Lwów 1870.
- Lenartowicz, Teofil, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, wstęp i oprac. J. Nowakowski, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 1978.
- Lenartowicz, Teofil, *Poesie polacche di Teofilo Lenartowicz recate in versi italiani da Ettore Marcucci*, Firenze 1871.
- Lenartowicz, Teofil, *Wybór poezyj*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
- Leo, Justyna, *Twórczość rzeźbiarska Lenartowicza w świetle opinii krajowej i wypowiedzi poety*, Kraków 1972.
- Melbechowska-Luty, Aleksandra, *Lenartowicz Teofil Aleksander, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 5: Le–M*, red. J. Derwojed, Warszawa 1993.
- Piskurewicz, Jan, *Z ziemi włoskiej dla Polski. Artur Wołyński i jego działalność w Italii w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2012.
- Stecki, Tadeusz Jerzy, *Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1871, nr 169.
- Tobia, Bruno, *La statuaria dantesca nell’Italia liberale: tradizione, identità e culto nazionale, „Mélanges de l’École française de Rome. Italie et Méditerranée”* 1997, t. 109, nr 1.

Waśko, Andrzej, *Geopolityka i literatura romantyzmu*, w: *Przekłęte miejsce Europy? Dylematy polskiej geopolityki*, red. J. Kleczkowski, Kraków 2009.

Waśko, Andrzej, *Historia według poetów. Myślenie metahistoryczne w literaturze polskiej (1764–1848)*, Kraków 2015.

MAGDALENA BARTNIKOWSKA-BIERNAT – doktor, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (Katedra Komparatystyki Literackiej). W 2019 r. obroniła doktorat, na podstawie którego wydała monografię pt. *Teka florencka Teofila Lenartowicza. Wokół twórczości literackiej i rzeźbiarskiej* (Kraków 2020). Autorka publikacji naukowych o profilu komparatystycznym, dotyczących pogranicza literatury i sztuk muzycznych oraz plastycznych.

MASZYNA DO PISANIA, MASZYNA DO ZAPAMIĘTYWANIA. ANTONELLI ANEDDY ZMAGANIA Z HISTORIA – Z PERSPEKTYWY TŁUMACZA

A Typewriter, a Memory Writer.
Antonella Anedda's Struggle with History – Translator's Perspective

OLGA PŁASZCZEWSKA
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska
E-mail: olga.plaszczewska@uj.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0002-0814-2762>

Abstract

This interpretative essay concerns the concept of time landmarks reflected in contemporary Italian poetry an example of which makes Antonella Anedda's poem *Macchina* [*Machine*]. The poem is analysed to explore figurative meanings of 'machines' depicted in the text such as battering rams, typewriters, or computers as the artefacts of historical interest. These figurative meanings are interpreted in the context of memory and history and their associations with literature. As the conclusion of this essay the author presents her own Polish translation of the poem *Macchina*.

Keywords: Antonella Anedda, time landmarks, contemporary Italian poetry, typewriter and computer as metaphors, history, memory

Streszczenie

Artykuł to przyczynek interpretacyjny, poświęcony lekturze wiersza Antonelli Aneddy *Macchina* (*Maszyna*). Komentarz tłumacza dotyczy metaforycznych znaczeń maszyn (do pisania, komputera, taranu) w kontekście związków historii i pamięci z literaturą. Podsumowaniem artykułu jest prezentacja autorskiego przekładu utworu Aneddy na język polski.

Słowa kluczowe: Antonella Anedda, cezury, współczesna poezja włoska, maszyna do pisania i komputer jako metafory, historia, pamięć

Zachęta do refleksji na temat cezur, sposobów ich traktowania i definiowania w literaturoznawstwie, na temat ograniczeń i możliwości „stosowania kategorii delimitacyjnych i różnicujących oraz o narzędziach wykorzystywanych przez specjalistów zajmujących się odmiennymi etapami rozwoju literatury”¹ prowokuje także do zadania pytania o to, czy świadomość tak rozumianych granic występuje (i jak się objawia) również w literaturze współczesnej. Piśmiennictwo od starożytności używa podstawowych kategorii delimitacyjnych, takich jak naturalne „początek” i „koniec”, określa pory dnia, w których toczy się akcja. Literatura klasyczna operuje pojęciami i częściami składowymi dzieła, które zakładają jego etapowy przebieg (od prologu do zakończenia). Cechą literatury postmodernistycznej jest podobno zatarcie schematów gatunkowych gwarantujących tego rodzaju etapowość, zaburzenie logiki zdarzeń, zanik linearnego opisu². Jednak wszystkie te cechy zaobserwować można już w twórczości Lawrence’a Sterne’a, począwszy od jego *Podróży sentymentalnej*.

Cezura to jednak nie tylko granica między początkiem a końcem (czyjś działania, obecności literackiej mody, aktywności, sposobu rozumienia kultury, nurtu teoretycznoliterackiego), ale również zjawisko, które samo staje się przedmiotem refleksji artystycznej. Szczególnie interesująca wydaje się sytuacja, kiedy uwaga obserwatora skupia się nie na samym procesie ustawiania bądź przeirywania się jakiegoś fenomenu, ale na obiektach materialnych³, których obecność lub nieobecność wyznacza granice jego trwania.

W wydanym w 2018 r. zbiorze wierszy pt. *Historiae* dotyka tego problemu Antonella Anedda, współczesna (ur. w 1958 r.) poetka włoska, zamieszkała w Rzymie⁴ (co – ze względu na różnice kulturowe i mentalnościowe pomiędzy

¹ Z przesłania Redakcji „Prac Filologicznych. Literaturoznawstwo” do numeru poświęconego cezuram.

² Cf. G. Milani, *Postmoderno*, w: G. Milani, M. Pepe, *Dizionario di arte e letteratura. Teorie. Movimenti. Generi. Tecniche. Materiali*, Milano 2003, s. 480–482.

³ Co charakterystyczne, o ile zmieniają się przedmioty i narzędzia materialne, których używa humanista, o tyle metody (czyli narzędzia), jakimi się posługuje, w gruncie rzeczy nie ulegają wielkim zmianom od XIV w.: sztuka retoryki, umiejętność analizy i interpretacji tekstu służą uczyonym do dziś, mimo że teoria literatury chętnie posługuje się nowymi terminami (często na określenie dawnych zjawisk, cf. P. Boitani, E. Di Rocco, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma–Bari 2013, Kindle e-book, loc. 195/10218). Natomiast zamiast ołówka, pióra, papieru lub pergaminu pojawiają się stopniowo inne urządzenia: wieczne pióra, maszyny do pisania, komputery, cf. E. Gardiner, R. G. Musto, *The Digital Humanities. A Primer for Students and Scholars*, Cambridge 2015, s. 67 i n.

⁴ Jarosław Mikołajewski (cf. idem, *W szczelinie między czuwaniem a snem. Sto dziesięć wierszy włoskich poetów współczesnych*, tłum. J. Mikołajewski, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, s. 9), określa ją następująco: „Urodziła się (1958) i mieszka w Rzymie”, natomiast na kartach *Rzymskiej komedii* próbuje zdefiniować jej miejsce wśród żyjących włoskich autorów, wymieniając jej nazwisko obok nazwiska Valeria Magrellego. Cf. J. Mikołajewski, *Rzymska komedia*, Warszawa 2011, s. 262–263.

poszczególnymi regionami Włoch oraz ich ośrodkami intelektualnymi, a także wyraźną w jej twórczości *romanitas*, zanurzenie w tradycji łacińskiej głębsze niż tylko dzisiejsza *romanità* – wydaje się znaczące). Anedda to autorka kilku tomików poezji i kilku książek prozą, wykładowca na Università della Svizzera Italiana w Lugano, tłumaczka poezji klasycznej i współczesnej, miłośniczka twórczości Zbigniewa Herberta, znana jako piewczyni przedmiotów codziennego użytku, które nadają jej oszczędnej w środku artystycznej i surowej pod względem języka poezji „una netta concretezza di dettagli [jasną konkretność szczegółów]”⁵. Tytuł wspomnianego zbioru nawiązuje do antycznej tradycji kronik i annałów, w eleganckim i wyznaczonym normami retoryki stylu opisujących zdarzenia zmieniające bieg dziejów jednostek i zbiorowości. Krytycy – zgodnie z pierwotną intencją autorki – często odczytują ten cykl poezji jako bezpośrednią reakcję literacką na dramat uchodźców z Afryki, usiłujących dostać się do Europy drogą morską i trafiających zwykle na włoskie wyspy⁶, z najbardziej znaną dzięki mediom i publicystyce Lampedusą. Jednak *Historiae* Aneddy są czymś więcej niż poezją społecznie zaangażowaną⁷. Poruszające siłą artystycznego wyrazu, grą stylistyczną (wykorzystanie elementów języka historiografii w utworach *par excellence* lirycznych, zastosowanie mowy potocznej w połączeniu z wyrafinowanymi metaforami) stanowią godną uwagi i niecodzienną (w dobie postrzegania dziejów przede wszystkim przez pryzmat ich potencjalnego przebiegu alternatywnego) analizę praw oraz mechanizmów rządzących historią.

Na cezurę niedostrzeżoną, zmianę, która zaszła niepostrzeżenie i bez hałasu, kieruje uwagę wiersz o charakterystycznym dla poetyki Aneddy, pozbawionym rodzajnika⁸ tytule *Macchina*. Translatorska interpretacja tego utworu wydaje się dobrym pretekstem, by na problem cezur spojrzeć przez pryzmat poezji i metafor, w których pojawiają się reminiscencje rzeczywistych lub imaginowanych przełomów w dziejach ludzkości.

Antonella Anedda, *Macchina*

Le dita sulla tastiera del computer schioccano
– solo più leggermente –
come un tempo la macchina per scrivere.

⁵ Cf. E. Testa, *Antonella Anedda*, w: *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960–2000*, red. idem, Torino 2005, s. 401–402.

⁶ Cf. M. G. Calandrone, *Antonella Anedda chiara come una pietra*, http://www.mariagrazia.calandrone.it/index.php?option=com_content&view=article&id=604:antonella-anedda-historia&catid=18&Itemid=162 (d.d. 30.03.2020).

⁷ Cf. D. Sinfonico, *Poesia come sintesi dei saperi. Historiae di Anedda*, 13.10.2018, <https://www.labalenabianca.com/2018/11/13/21440/> (d.d. 30.03.2020).

⁸ Co stanowi charakterystyczną cechę jej poezji, cf. E. Testa, op. cit., s. 402.

Era bello quel nome: macchina, ancora meglio
 quando senza la c ritorna machina.
 Impalcatura per un dio o un assedio,
 ariete per abbattere le mura.
 Rimandava a un arto di ferro, un ordigno
 e un artiglio che ubbidiva al cervello.
 Eppure non ha senso
 rimpiangere il passato,
 provare nostalgia per quello che
 crediamo di essere stati.
 Ogni sette anni si rinnovano le cellule:
 adesso siamo chi non eravamo.
 Anche vivendo – lo dimentichiamo –
 restiamo in carica per poco⁹.

Niejednoznaczny jest sam tytuł wiersza: *macchina* może oznaczać każde właściwie urządzenie mechaniczne¹⁰, z samochodem włącznie. Sytuuje też tekst Aneddy w kontekście utworów poetyckich, w których przedmioty związane z techniczną rejestracją procesu twórczego i odtwarzaniem jego rezultatów (jak patefon, magnetofon albo odtwarzacz płyt kompaktowych) „stają się przedmiotem obserwacji, namysłu, punktem wyjścia dla metafor i źródłem symbolicznych sensów”¹¹. Klawiatura komputerowa z pierwszego wersu zawęza pole skojarzeń i wskazuje jedną z możliwości (osadza też sytuację liryczną w czasie: scena rozgrywa się wtedy, kiedy pisanie na komputerze stanowi praktykę codzienną¹²), dopiero w trzecim wierszu ujawniona zostaje tożsamość urządzenia. To maszyna do pisania, której wyobrażenie zbudowane jest z serii obrazów, odsyłających do różnych słownikowych znaczeń terminu *macchina*. Oba narzędzia należą do repertorium motywów obiegowych literatury powszechnej. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. maszyna do pisania pojawia się w poezji beatników, natomiast różnego rodzaju bardziej wyrafinowanych i w różnym stopniu zmechanizowanych „piszących maszyn”

⁹ A. Anedda, *Macchina*, w: eadem, *Historiae*, Torino 2018, s. 22.

¹⁰ Cf. [hasło:] *Macchina*, w: G. Devoto, G. C. Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze 1995, s. 1119; N. Zingarelli, *Lo Zingarelli 2019. Vocabolario della lingua italiana*, red. M. Canella, B. Lazzarini, Bologna 2018 (Versione 1.45, iPhone). Dalsze odniesienia znaczeniowe, jeśli nie podano inaczej – na podstawie tych źródeł.

¹¹ Cf. I. Puchalska, *Maszyny muzyczne, maszyny poetyczne: urządzenia i nośniki fonograficzne w wierszach poetów polskich XX wieku*, „Rocznik Komparatystyczny/Comparative Yearbook/Komparatistisches Jahrbuch” 2016, nr 7, s. 159–160.

¹² Za początek „ery komputerowej” dla humanistyki uważa się rok 1949, kiedy jezuita o. Roberto Busa przekonał dyrektora IBM, Thomasa J. Watsona, do opracowania i stworzenia maszynowego indeksu i korpusu dzieł św. Tomasza z Akwinu, cf. Ch. van den Heuvel, *Historical Roots of Information Sciences and the Making of e-Humanities*, w: *Making of Humanities*, t. 3: *Modern Humanities*, red. R. Bod, J. Maat, Th. Weststeijn, Amsterdam 2014, s. 473.

nie brakuje, jak dowodzi Brian McHale, w pisarstwie postmodernistycznym, między innymi u Williama Borroughsa, Russela Hobana (*Medusa Frequency*, 1987), Umberta Eco (*Wahadło Foucaulta*, 1988), Thomasa Pynchona (*Vineland*, 1990) i Christine Brooke-Rose (*Amalgamemnon*, 1984; *Textermination*, 1991)¹³. W dwudziestowiecznej prozie polskiej, dodajmy, podobnie: u Stanisława Lema („elektrorybał” w *Cyberiadzie*).

Anedda wnosi do tego repertorium nową wartość. W jej utworze każde z urządzeń okazuje się również znakiem kolejnych faz rozwoju historii: znaczenia wyrazu ulegają kolejnym aktualizacjom, kiedy ich desygnaty przestają istnieć lub pełnić tradycyjnie przypisywaną rolę. Wieloznaczość pojęcia *macchina* i towarzyszących mu odniesień, wokół których konstruowana jest główna metafora wiersza, stanowi wyzwanie dla tłumacza. Przykładowo słowo *impalcatura*, poza podstawowym sensem, wywołuje także dźwiękowe skojarzenia z terminem *palco* (scena), ale może oznaczać równie dobrze szafot jak strukturę wewnętrzną (organizacji lub państwa). Czym jest dla bóstwa i obłączenia? Można domyślić się, że rusztowaniem, tym bardziej że wyrazem *machina* określano wszelkiego rodzaju maszyny obłącnicze, co sugeruje proponowany w tekście zapis nawiązujący do starożytnego źródłosłowa (gr. *μαχανά* lub *μηχανή*, łac. *māchīnā*, *machinae*). Ten sam termin opisywał później także dźwigi służące do transportu figur świętych podczas procesji w trakcie wielkich uroczystości kościelnych. W przekładzie grę różnorodnych znaczeń trzeba uobecnić mniej wyrafinowaną aluzją, wykorzystując różnicę semantyczną między pojęciami **maszyna** a **machina** (zakres znaczeniowy słowa łacińskiego jest szerszy od polskiego), również związaną z warstwą brzmieniową wyrazów. W mniejszym stopniu wywołuje ona skojarzenia historyczne, gdyż oba słowa występują we współczesnej polszczyźnie. W języku włoskim *macchina* to – jak często w łacinie – ‘maszyneria teatralna’ (system dźwigów i zapadni pozwalający na zmianę dekoracji). W tekście Aneddy te znaczenia się nawarstwiają, wywołują skojarzenia zarówno ze scenicznym efektem *deus ex machina*, jak i ze sferą sacrum, traktowaną (dzięki użyciu rodzajnika nieokreślonego *un* i zapisu rzeczownika *dio* – ‘bóg, bóstwo’ – małą literą) jako przynależna do przeszłości, a usytuowaną poza kontekstem chrystianizmu i monoteizmu w ogóle (*un dio* sugeruje kontekst wielobóstwa), czyli sprowadzoną do świeckiego wymiaru *profanum*¹⁴, w którym odwołanie do bóstwa oznacza

¹³ Cf. B. McHale, *Poezja jako proteza*, tłum. A. Rogulska, „Techsty. Magazyn” 2014, nr 9 (1), http://www.techsty.art.pl/m9/b_mchale_poezja_jako_proteza.html (d.d. 15.04.2020).

¹⁴ Na marginesie warto zauważyć, że krąg skojarzeń desakralizacyjnych wywołuje maszyna do pisania w poemacie *Mescaline* Allana Ginsberga (1926–1997), gdzie powtórzenie siedmiokrotnie słowa bóg, zapisanego małą literą, imituje stukot klawiszy i staje się metaforą bezsensu ludzkiej egzystencji wobec bliżej nieokreślonych Niebios: „god god god god god god god the Lone Ranger / the rhythm of the typewriter // What can I do to Heaven by pounding on Typewriter”

zwrot ku przeszłości. Z kolei militarny kontekst machinarium konkretyzuje się w obrazie z siódmego wersu („ariete per abbattere le mura”). *Ariete* (‘baran’) to nie tylko nazwa jednego ze znaków zodiaku, ale techniczne określenie taranu obłączniczego, wywodzące się od kształtu żelaznego okucia na przodzie belki uderzającej, modelowanego na wzór baraniego łba¹⁵. To zatem kolejny termin odsyłający do przedmiotów, których wyjście z użycia pociągnęło za sobą archaizację nazwy i rozmycie się jej znaczenia. Wers ósmy rozpoczyna się od czasownika w czasie przeszłym niedokonanym (*imperfetto*). *Rimandare* znaczy w tym kontekście ‘odsyłać do, kojarzyć się z, przywozić na myśl’. *Rimandava* może odnosić się zarówno do pojęcia *machina*, jak i do *macchina da scrivere*. Swoistemu stopniowaniu ulegają następujące po sobie asocjacje związane z oboma wyrazami. Najpierw pojawia się *un arto di ferro*, ‘żelazna kończyzna’, kojarząca się i ze światem organizmów żywych, i ze światem maszyn (nomenklatura techniczna często posługuje się personifikacją lub podobieństwem, a więc metaforą codzienną, z gatunku *root metaphor* opisywanych przez Lakoffa i Johnsona¹⁶ w takich określeniach, jak np. ‘ramię dźwigu’, ‘żuraw’, ‘kolanko pod zlewem’). Później wymienione zostaje *un ordigno*, a więc to, co zwykle nazywamy „zmyslnym mechanizmem” lub narzędziem tak skomplikowanym, że trudnym w obsłudze lub wywołującym zaniepokojenie użytkownika, oraz, w odrębnym wersie, choć w sekwencji równorzędnych wyliczeń, znów wyobrażenie przywodzące na myśl nie maszynię, lecz narząd drapieżnej istoty żywej, podlegający jednak działaniu rozumu: *un artiglio che ubbidiva al cervello*. Klawisze maszyny do pisania, połączone systemem dźwigni, ukazywane są – zgodnie z regułą poznawania nieznanego za pomocą odniesień do realiów świata fizycznego¹⁷ – jako pazury zwierzęcia, posłusznego rozkazom mózgu, a jednocześnie zachowującego cechy urządzenia mechanicznego. Tak postrzegana maszyna do pisania okazuje się artefaktem z pogranicza „przyrody ożywionej” i wytworów techniki, narzędziem bezpośrednio włączonym w proces twórczy, a wręcz jednym z mediów tego procesu. Opisowa, graficznie wyróżniająca się dłuższymi, wzorowanymi na tradycji epickiej, a wewnętrznie wyznaczona dwoma zdaniem rozpoczynającymi się od czasowników w czasie przeszłym niedokonanym (*era* i *rimandava*) część wiersza urywa się w tym miejscu. Czas przeszły podkreśla anachroniczność

(cf. A. Ginsberg, *Mescaline*, w: *Poems for Millenium. The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry*, t. 2: *From Postwar to Millenium*, red. J. Rothenberg, P. Joris, Berkeley–Los Angeles–London 1998, s. 279).

¹⁵ Cf. [hasło:] *Ariete*, w: G. Devoto, G. C. Oli, op. cit., s. 131; N. Zingarelli, op. cit.

¹⁶ Vide G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

¹⁷ Cf. A. Hultsch, *Architecture, Travellers and Writers. Constructing Histories of Perception 1640–1950*, Rome 2014, s. 129–132.

maszyny do pisania i jej przynależność do sfery artefaktów minionych. Przeskok od *imperfetto* do *presente* jest integralnym składnikiem metafory przełomu, który dokonał się również na poziomie świadomości: maszyna do pisania może stać się metaforą przeszłości, ponieważ odbiorca przyswoił już system obrazów i przenośni związanych z obecnością komputera w codziennej przestrzeni¹⁸, również jako pojęcie *macchina per scrivere* przemieściła się w obszar skojarzeń odbieranych jako historyczne.

Dwa krótkie wersy, które następują bezpośrednio po niej, mogłyby samodzielnie funkcjonować jako sentencja ogólna („Eppure non ha senso / rimpiangere il passato” – „A mimo to nie ma sensu / żałować przeszłości”), ale uzupełnia je dalsza część zdania, również rozbitego na dwa człony, wzmacniająca wydźwięk generalizującej refleksji, która mówi nie o cezurach, ale o tym, co wydaje się niezmienną regułą. Sugeruje to nie tylko powrót do czasu teraźniejszego, ale przede wszystkim bezosobowy charakter zdania głównego i równoważnikowych dopełnień (*rimpiangere il passato i provare nostalgia* – ‘tęsknić, odczuwać nostalgię’). Z każdego prawidła wydaje się wyrastać następne¹⁹: pozbawiony sensu jest nie tylko żal za przeszłością, ale również tęsknota – doprecyzowana odrębnym zdaniem, wyekspozowanym za pomocą przerzutni: „per quello che / crediamo di essere stati”. Niełatwy do oddania w równie skondensowanej i bogatej w znaczenia fragment. Dosłownie należałoby go rozumieć ‘za tym, czym sądzimy/uważamy/wyduje nam się, że byliśmy’; istotne jest tu przenikanie się aktualnego stanu rzeczy (sądzimy, wydaje nam się – w tym przypadku konieczne jest wprowadzenie zaimka osobowego, co – w stosunku do tekstu

¹⁸ Cf. J. R. Hobbs, *Literature and Cognition*, Stanford 1990, s. 81.

¹⁹ W tym miejscu interpretator-erudyta powinien zwalczyć w sobie pokusę pójścia za falą skojarzeń historycznoliterackich i zrezygnować z powiązania utworu Aneddy z barokową tradycją wiersza-maszyny, poezji permutacyjnej. Budowa *Macchiny* nie opiera się na formule kombinatorycznej, która pozwalałaby w nieskończoność manipulować frazami i produkować z nich logiczne twierdzenia (cf. A. Pająk, *Islamskie ogrody i barokowe teksty-maszyny. Porady dla hipertekstowych ogrodników. Brama słów*, cz. 7, „Techsty. Magazyn” 2008, nr 4, http://www.techsty.art.pl/magazyn4/artykuly/pajak/brama_slow07.html [d.d. 19.04.2020]; szerzej na ten temat vide M. Pieczyński, *Kirke, Proteusz i „Lutnia rozstrojona”. O poezji eksperymentalnej późnego baroku w świetle wypowiedzi teoretycznych*, Warszawa 2013). Można by się zastanawiać, czy stosowanie kryptocytatów z Tacyta w innych wierszach z cyklu, np. w *Annales*, nie stanowi technicznego zapożyczenia z tej odmiany literatury barokowej, jednak koncepcja całego tomiku, oparta na świadomej stylizacji na starożytną historiografię, taką ewentualność wyklucza. W zbiorze *Historiae* dokonuje się bowiem świadome pominięcie tradycji literackich, jakie dzielą współczesność od antyku, swoisty przeskok ponad konwencjami ekspresji artystycznej i podziałami gatunkowymi. Powrót do języka beznamiętnej (czyli: nielirycznej i z pewnością niebarokowej) relacji gwarantuje, zgodnie z koncepcją cyklu, możliwość ujrzenia zjawisk jako powtarzalnych, a więc stanowiących normę (zasadę) dziejów ludzkości, ale warunkiem, by się to dokonało, jest aktywne działanie Ingardenowskiego „podmiotu czynności twórczych” – rejestrującego i zmiany, i fenomeny powracające.

oryginalnego – ujmuje przesłaniu zwięzłości) i sytuacji minionej: przeszłość nie stanowi wartości obiektywnej, ale jest głęboko nacechowana subiektywnością momentu, w którym zostaje przywołana. Ukierunkowana w przeszłość introspekcja nie przynosi obiektywnego obrazu jednostki snującej refleksję, ale wrażenie, indywidualne przekonanie, wyobrażenie tożsamości zdeterminowane perspektywą patrzącego „tu i teraz”, w przestrzeni czasu teraźniejszego. Postrzegane przez filtr pamięci (bezokolicznik *passato prossimo*) i bieżącego momentu (*crediamo*) istnienie okazuje się kategorią płynną, pozbawioną stabilności – tak samo jak płynna jest tożsamość człowieka, rozciągnięta pomiędzy czasem „pisania na maszynie” i „stukania w klawiaturę komputera”.

Efekt podważenia obiektywnej wartości czasu fizykalnego przez zastosowanie gry czasem gramatycznym zachowany zostaje w końcowej partii utworu, gdzie powraca epicki tok zdania, paradoksalnie mieszczącego się tutaj w przestrzeni jednego wersu, i pojawia się kolejna prawda ogólna, oparta na niepotwierdzonej naukowo, lecz popularnej i chętnie we Włoszech cytowanej teorii starzenia się komórek²⁰, w myśl której „Ogni sette anni si rinnovano le cellule” („co siedem lat odnawiają się komórki”). Przywołany werset można uznać za kryptocytat z jednego z popularnych poradników psychologicznych²¹, jednak w utworze Aneddy zanika typowa dla podobnych twierdzeń banalność. Odwołanie do biologii służy wzmocnieniu wcześniejszych obrazów, przede wszystkim zaś potwierdza koncepcję nieprzystawalności posiadanego w danym momencie przekonania o sobie samym do stanu faktycznego. Metafora „komórkowa” stanowi preludium do refleksji na temat nieodwracalnej różnicy między przeszłością i teraźniejszością, ujętej w formę kolejnej sentencji: „adesso siamo chi non eravamo”. Znowu pojawia się konstrukcja oporna pod względem translatorskim, bo polszczyzna chciałaby tu zapewne najpierw zobaczyć zdanie przeczące, a potem twierdzące: ‘nie jesteśmy tym, kim byliśmy’, jednak nie byłoby to chyba zgodne z wymową tekstu wyjściowego, w którym akcent pada na „teraz”, a obserwacja prowadzona jest z punktu widzenia „ja” zbiorowego, którego podstawową cechą jest „bycie-tu-i-teraz”, w opozycji do przeszłości, która jest „nie-byciem-tu-i-teraz” (dosłownie: ‘teraz jesteśmy kimś, kim nie byliśmy’). Zasadą istnienia człowieka okazuje się zmienność (dwupoziomowa, dotycząca

²⁰ Cf. J. Rofidal, *Dō-in. Energia, serenità e salute*, tłum. S. Bonarelli, Roma 2001, s. 94; V. G., *Ogni 7 anni tutte le cellule del nostro corpo si rinnovano*, 10.02.2016, <https://www.anasitalia.org/ogni-7-anni-tutte-le-cellule-del-nostro-corpo-si-rinnovano/> (d.d. 30.03.2020); M. Świdarska, *Obawy związane ze starością*, „Pedagogika Rodziny” 2015, nr 5(3), s. 140.

²¹ Przykładowo: „Sappiamo inoltre che ogni sette anni le cellule dell'organismo si rinnovano totalmente, eccezione fatta per le cellule nervose” [Wiadomo ponadto, że co siedem lat komórki organizmu całkowicie się odnawiają, wyjątek stanowią komórki nerwowe, tłum. i podkr. O.P.], J. Spinetta, *L'uomo nuovo. Iniziazione nell'era dell'Acquario*, tłum. G. Campioni, M. Ponti, Roma 1993, s. 135.

sposobu postrzegania samego siebie, i ontologiczna, związana z naturalnym procesem upływu czasu i jego konsekwencjami). Z tej zmienności (ze względu na brak zdefiniowanych cezur i płynność procesu starzenia się, którego kolejne fazy wyznacza pojawianie się nowych narzędzi, służących do wykonywania tych samych czynności: maszynę do pisania zastępuje komputer, skomplikowaną i widoczną maszynę, gwarantującą działanie klawiszy – niewidoczny procesor) człowiek nie w pełni zdaje sobie sprawę.

W zamykających utworach dominują czasowniki w pierwszej osobie liczby mnogiej (*dimentichiamo* – ‘zapominamy’, *restiamo* – ‘zostajemy’). Ta forma nadaje angażujący charakter twierdzeniom ogólnym: dzięki *pluralis* odbiorca staje się podmiotem mówiącym wiersza. Życie – za pomocą imiesłowu przysłówkowego ukazane jako proces ciągły – w świetle czasowników osobowych okazuje się również czasem nieświadomości i, jak wynika z idiomu *restare in carica*, „przejściowego zatrudnienia”. Zaimek rzeczowny *lo* (w zwrocie *lo dimentichiamo* ‘zapominamy o tym’, ‘zapominamy to’ lub nawet ‘zapominamy, że’) jest kolejnym nośnikiem niejednoznaczności pozornie prostego przekazu Aneddy, może bowiem odnosić się zarówno do zdań wcześniejszych (czyli refleksji nad cyklicznością odnowy komórkowej i niezasadnością wspomnienia i rozpamiętywania tego, co minione), jak do końcowej frazy: *restiamo in carica*. W przykładzie należy uwzględnić nie tylko wspomnianą niejednoznaczność zaimka, ale również wziąć pod uwagę oszczędność składniową oryginału. Zmusza to tłumacza do poszukiwania rozwiązania alternatywnego dla konstrukcji dopełnieniowej typu „zapominamy o tym, że”, a także do podjęcia jednoznacznej decyzji co do sposobu interpretacji końcowego obrazu. Wyrażenie *restiamo in carica per poco*, zaczerpnięte z języka potocznego, jest również silnie nacechowane metaforycznie. Po pierwsze, dlatego że jego rdzeń stanowi „codzienna” przenośnia zbudowana wokół rzeczownika *carica*, który sam w sobie jest wieloznaczny (jego sensory oscylują od dosłownie rozumianego zadania lub zajęcia zleconego, obowiązku lub stanowiska w pracy, przez prozaiczny ładunek (towaru) po jego odmianę elektryczną i emocjonalną, a nawet wewnętrzną gotowość do czynu²²). Po drugie, z racji kontekstu, który wymusza figuratywną interpretację zwrotu językowego opartego na metaforze. W jego świetle główną cechą jakiegokolwiek ludzkiej aktywności wydaje się jej temporalność (‘krótko jesteśmy czynni’, można by sparafrazować ostatni wers utworu). Język polski przynosi tutaj dodatkowe możliwości interpretacyjne, związane ze znaczeniem zwrotu „zajmować stanowisko”, który może posłużyć za ekwiwalent oryginalnego *restare in carica*. „Zajmować stanowisko” znaczy bowiem nie tylko ‘pełnić określoną

²² Cf. [hasło:] *Carica*, w: G. Devoto, G. C. Oli, op. cit., s. 333; N. Zingarelli, op. cit. (Versione 1.45, iPhone).

funkcję zawodową’, ale również ‘wyrażać, głosić opinię’. Zastosowanie pierwszej osoby liczby mnogiej czasowników, wokół których konstruowana jest konkluzja utworu, powoduje, że odbiorca wiersza Aneddy z obserwatora i czytelnika, na chłodno percypującego serię prawd ujętych we wcześniejszych linijkach, przemienia się w myśliciela, zmuszonego do dokonania rewizji swoich przekonań ontologicznych i przyznania, że banalna prawda o ulotności i przemijalności dotyczy w równym stopniu rzeczy, jak istnień i pojęć.

Po polsku mógłby omawiany utwór brzmieć następująco:

Antonella Anedda, *Maszyna*

Palce na klawiaturze komputera stukają
– zaledwie nieco delikatniej –
niż kiedyś maszyna do pisania.
Ładnie się nazywała: maszyna, jeszcze lepiej,
kiedy bez *sz* staje się *machina*.
Rusztowaniem dla boga albo oblężenia,
taranem, by obalać mury.

Pokazywała ramiona z żelaza, narzędzia
i szpony podległe działaniu rozumu.
A przecież nie ma sensu
żałować przeszłości,
tęsknić za tym, czym
zdaje się nam, że byliśmy.
Co siedem lat odnawiają się komórki:
jesteśmy teraz tym, kim nie byliśmy.
Za życia także – to zapominamy –
tylko na chwilę zajmujemy stanowisko.

Wiersz *Macchina* z tomiku *Historiae* stanowi wyraz dojrzałej poetyki Aneddy, którą od dawna cechuje, zgodnie z obserwacjami Nivy Lorenzini, „fotograficzna przenikliwość ujęcia” w połączeniu z całkowitym ogołoceniem emocjonalnym²³. W utworze Aneddy nośnikiem napięcia są nadal przedmioty, tym razem przywołane na zasadzie synekdochy, w postaci swych reprezentatywnych części składowych: klawiszka maszyny do pisania, komputerowej klawiatury. W kontekście cyklu, którego tytuł nawiązuje do problematyki relacjonowania i utrwalania tego, co minęło, obraz komputera stanowi wyraźną wskazówkę interpretacyjną, gdyż tradycyjnie – jak wskazuje Douwe Draaisma – wywołuje skojarzenia powiązane „z polem semantycznym pamięci”²⁴.

²³ Cf. N. Lorenzini, *Le parole esposte. Fotostoria della poesia italiana del Novecento*, Milano 2002, s. 160–161.

²⁴ Cf. D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2009, s. 240–241.

W wierszu Aneddy ich geometryczna sieć w zaskakujący sposób odsłania proces upływu czasu i wyznacza jego kolejne etapy, których symbolem są artefakty o zacierającej się stopniowo funkcji.

Otwarte pozostaje pytanie o to, czym jest tytułowa, pozbawiona rodzajnika (czyli o programowo zaakcentowanej wieloznaczności) *Macchina*. Czy rzeczywiście w wierszu Antonelli Aneddy chodzi o narzędzie służące do pisania, a więc służebne wobec każdego aktu utrwalania tego, co przemijające, czy o człowieka, który – jak wytworzone przez niego instrumentarium przedmiotów użytecznych – podlega procesom zużycia i wyczerpania i może być zastąpiony kolejną, doskonalszą wersją urządzenia, przede wszystkim zaś jest istotą śmiertelną?²⁵

²⁵ Postrzegany z perspektywy historii idei utwór Aneddy wpisuje się w nurt refleksji nawiązujących do mechanicznej koncepcji człowieka w jej odmianie literackiej i filozoficznej. W tych teoriach „organizm ludzki zestawia się i porównuje z maszynami”, a wraz z upływem czasu obraz człowieka jako maszyny ewoluuje „od maszyny hydrauliczno-mechanicznej do komputera kwantowego” (M. Wnuk, *Człowiek jako reprodukujący się mechanizm*, w: *Dusza. Umysł. Ciało. Spór o jedność bytową człowieka*, red. A. Maryniarczyk SDB, K. Stępień, Lublin 2007, s. 195, 201). Literackie dzieje tego wątku zasługiwałyby na odrębne potraktowanie, ograniczam się do przypomnienia kilku istotniejszych jego aspektów. O ile początki mechanicyzmu sięgają starożytności (z biblijną oraz grecko-rzymską ideą człowieka ulepionego z gliny, mitami Talosa z Krety i Pandory u Greków i Rzymian) i zdomowione są dobrze w epoce chrześcijaństwa (legenda Golema w tradycji kabalistycznej – a do piśmiennictwa przeniesiona dopiero w 1915 r. przez Gustava Meyrinka), o tyle jego założenia filozoficzne sformułowane są od wieku XVII, a rozkwitają w XVIII i XIX stuleciu (vide M. Heller, J. Zyciński, *Wszelkiświat – maszyna czy myśl? Filozofia mechanicyzmu: powstanie – rozwój – upadek*, Kraków 1988), przechodząc stopniowo od filozofii ku literaturze (natomiast, jak podkreśla Marian Wnuk, „myślenie w kategoriach mechanizmów” stanowi dziś jedną z metod postępowania naukowego w wielu nowych dziedzinach badań: biomechanice, bionice, biocybernetyce, cf. M. Wnuk, op. cit., s. 179–182). Zanim Julien Offray de La Mettrie (1709–1751) stwierdził, że „ciało ludzkie jest maszyną, która nakręca sama swoje własne sprężyny; jest to żywy obraz perpetuum mobile”, uznawszy przy tym, że dusza (najważniejsza ze sprężyn) jest „częścią materialną mózgu” (J. O. de La Mettrie, *Człowiek-maszyna*, tłum. S. Rudniański, Warszawa 1984, s. 22, 74), podobne (i również z ducha materializmu wyrastające) tezy sformułował sto lat wcześniej Thomas Hobbes (1588–1679), który w traktacie *Lewiatan, czyli materii, formy i władzy państwa kościelnego i świeckiego* rozważał, czy możliwe jest stworzenie „sztucznego zwierzęcia”, i dochodził do wniosku, że jeśli życie polega na „ruchu członków” inspirowanych impulsem płynącym z wnętrza ciała, to „wszelkie automaty (maszyny, które poruszają się z pomocą sprężyn i kół, jak zegar) mają sztuczne życie” (Th. Hobbes, *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, tłum. C. Znamierowski, Warszawa 1954, s. 5). Literatura powołuje do życia takie twory, jak Goetheański *homunculus* (bardziej „wyhodowany” niż mechaniczny), ożywiona kukła z ludzkich szczątków, jaką jest stworzony przez Frankensteinia potwór w powieści Mary Shelley, demoniczny Dziadek do Orzechów (nb. podarunek zegarmistrza) w powiastce E. T. A. Hoffmanna albo, na gruncie włoskim, niemniej niepokojący, choć z pozoru niewinny Pinocchio Carla Collodiego. Skoro mowa o Włoszech, warto podkreślić, że filozofia Hobbesa stanowiła jedno ze źródeł inspiracji dla Giacomina Leopardiego, który w swoich *Dzielnkach moralnych* ukuł ironiczną koncepcję zastąpienia ułomnych z natury i niedoskonałych ludzi maszynami (pierwsza z nich miała pełnić funkcję „un amico il quale non biasimi e non motteggi l'amico assente” – „takiego przyjaciela, który by nie obmawiał i nie wyśmiewał przyjaciela pod jego nieobecność”;

Jedno jest pewne: zastąpienie maszyny do pisania klawiaturą komputera i wirtualną stronicą otwartą na ekranie stanowi znak czasu, wyznacza granicę między dwiema epokami: słowa istniejącego materialnie, w postaci odcisniętego na papierze śladu tuszu, i słowa wirtualnego²⁶, istniejącego w formie cyfrowego kodu, który umownie przyjmuje tradycyjny kształt liter. Pewne jest więc również to, że trwałe jest nie narzędzie, ale to, co za jego pomocą powstaje. Wartość tekstu nie zależy od tego, czy został wystukany na maszynie, czy zapisany na komputerze, ale na jego zdolności przekazywania treści uniwersalnych oraz prawd, które potrafią przykuć uwagę odbiorcy niezależnie od tego, czy mierzy czas wielością kulturowych zwrotów, czy wynalazków zmieniających strategie komunikacji i sposób postrzegania świata.

Bibliografia

- Anedda, Antonella, *Historiae*, Torino 2018.
- Boitani, Piero, Di Rocco, Emilia, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma–Bari 2013, Kindle e-book.
- Calandrone, Maria Grazia, *Antonella Anedda chiara come una pietra*, http://www.mariagraziacalandrone.it/index.php?option=com_content&view=article&id=604:antonella-anedda-historia&catid=18&Itemid=162 (d.d. 30.03.2020).
- Cioran, Juan-Eduardo, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006.
- Devoto, Giacomo, Oli, Gian Carlo, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze 1995.
- Draaisma, Douwe, *Machina metafor. Historia pamięci*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2009.
- Gardiner, Eileen, Musto, Ronald G., *The Digital Humanities. A Primer for Students and Scholars*, Cambridge 2015.

cf. G. Leopardi, *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, w: idem, *Operette morali*, Santarcangelo di Romagna 2004, s. 20 (G. Leopardi, *Konkurs ogłoszony przez Akademię Sylografów*, w: idem, *Dzielka moralne*, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 1979, s. 31). Za swoisty wariant koncepcji człowieka-maszyny należałoby zapewne uznać także mit Pigmaliona oraz nawiązujące do niego przewrotnie dziewiętnastowieczne historie literackie o żyjących lub ożywionych posągach: *Wenus z Ille* Prospera Merimée, *Marmurowego fauna* Nathaniela Hawthorne'a (cf. O. Płaszczewska, *Romantyczne Galatee. Inkarnacje i metamorfozy dzieł plastycznych w literaturze (Merimée – Hawthorne – Żmichowska)*, w: *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn, M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012, s. 303–318) albo *Posąg z marmuru* Josepha von Eichendorffa. *Macchina* Antonelli Aneddy potwierdza tezy tych badaczy, którzy głoszą, że „metafora człowieka jako maszyny jest nadal heurystycznie płodna” (cf. M. Wnuk, op. cit., s. 203), a jej symbolika wykroczyła poza pierwotny obszar znaczeń związanych „z wchłanianiem, trawieniem i reprodukcją” (cf. J.-E. Cioran, *Maszyny*, w: idem, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, s. 249).

²⁶ Nawet z perspektywy kognitywistów zajmujących się problematyką języków komputerowych i przekładu automatycznego, maszynowego, słowo postrzegane jest jako zjawisko z wymiaru misterium: „Hence, we have not stripped words of their mysterious quality, but rather translated the mystery into the mystery of choosing the right set of interferences”, wyznawał już w 1983 r. Jerry R. Hobbs, cf. J. R. Hobbs, op. cit., s. 58.

- Ginsberg, Allan, *Mescaline*, w: *Poems for Millenium. The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry*, t. 2: *From Postwar to Millenium*, red. J. Rothenberg, P. Joris, Berkeley–Los Angeles–London 1998.
- G., V., *Ogni 7 anni tutte le cellule del nostro corpo si rinnovano*, 10.02.2016, <https://www.anasitalia.org/ogni-7-anni-tutte-le-cellule-del-nostro-corpo-si-rinnovano/> (d.d. 30.03.2020).
- Heller, Michał, Życiński, Józef, *Wszechświat – maszyna czy myśl? Filozofia mechanicyzmu: powstanie – rozwój – upadek*, Kraków 1988.
- Heuvel van den, Charles, *Historical Roots of Information Sciences and the Making of e-Humanities*, w: *Making of Humanities*, t. 3: *Modern Humanities*, red. R. Bod, J. Maat, Th. Weststeijn, Amsterdam 2014.
- Hobbes, Thomas, *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, tłum. C. Znamierowski, Warszawa 1954.
- Hobbs, Jerry R., *Literature and Cognition*, Stanford 1990.
- Hultsch, Anne, *Architecture, Travellers and Writers. Constructing Histories of Perception 1640–1950*, Rome 2014.
- Lakoff, George, Johnson, Mark, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988.
- La Mettrie de, Julien Offray, *Człowiek-maszyna*, tłum. S. Rudniański, Warszawa 1984.
- Leopardi, Giacomo, *Dziełka moralne*, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 1979.
- Leopardi, Giacomo, *Operette morali*, Santarcangelo di Romagna 2004.
- Lorenzini, Niva, *Le parole esposte. Fotostoria della poesia italiana del Novecento*, Milano 2002.
- McHale, Brian, *Poezja jako proteza*, tłum. A. Rogulska, „Techsty. Magazyn” 2014, nr 9 (1), http://www.techsty.art.pl/m9/b_mchale_poezja_jako_proteza.html (d.d. 15.04.2020).
- Mikołajewski, Jarosław, *Rzymska komedia*, Warszawa 2011.
- Milani, Giuseppe, Pepe, Mario, *Dizionario di arte e letteratura. Teorie. Movimenti. Generi. Tecniche. Materiali*, Milano 2003.
- Pająk, Andrzej, *Islamskie ogrody i barokowe teksty-maszyny. Porady dla hipertekstowych ogrodników. Brama słów*, cz. 7, „Techsty. Magazyn” 2008, nr 4, http://www.techsty.art.pl/magazyn4/artykuly/pajak/brama_slow07.html (d.d. 19.04.2020).
- Pieczyński, Maciej, *Kirke, Proteusz i „Lutnia rozstrojona”. O poezji eksperymentalnej polskiego baroku w świetle wypowiedzi teoretycznych*, Warszawa 2013.
- Płaszczewska, Olga, *Romantyczne Galatee. Inkarnacje i metamorfozy dzieł plastycznych w literaturze (Merimée – Hawthorne – Żmichowska)*, w: *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn, M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012.
- Puchalska, Iwona, *Maszyny muzyczne, maszyny poetyczne: urządzenia i nośniki fonograficzne w wierszach poetów polskich XX wieku*, „Rocznik Komparatystyczny/Comparative Yearbook/Komparatistisches Jahrbuch” 2016, nr 7.
- Rofidal, Jean, *Dō-in. Energia, serenità e salute*, tłum. S. Bonarelli, Roma 2001.
- Sinfonico, Damiano, *Poesia come sintesi dei saperi. Historiae di Anedda*, 13.10.2018, <https://www.labalenabianca.com/2018/11/13/21440/> (d.d. 30.03.2020).
- Spinetta, Jean, *L'uomo nuovo. Iniziazione nell'era dell'Acquario*, tłum. G. Campioni, M. Ponti, Roma 1993.

- Świdarska, Mariola, *Obawy związane ze starością*, „Pedagogika Rodziny” 2015, nr 5(3).
- Testa, Enrico, *Antonella Anedda*, w: *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960–2000*, red. idem, Torino 2005.
- Wnuk, Marian, *Człowiek jako reprodukujący się mechanizm*, w: *Dusza. Umysł. Ciało. Spór o jedność bytową człowieka*, red. A. Maryniarczyk SDB, K. Stępień, Lublin 2007.
- W szczelinie między czuwaniem a snem. Sto dziesięć wierszy włoskich poetów współczesnych*, tłum. J. Mikołajewski, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019.
- Zingarelli, Nicola, *Lo Zingarelli 2019. Vocabolario della lingua italiana*, red. M. Canella, B. Lazzarini, Bologna 2018 (Versione 1.45, iPhone).

OLGA PŁASZCZEWSKA, dr hab., prof. UJ, historyk literatury i komparatystka, profesor w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, tłumaczka, z wykształcenia polonistka i italianistka. Autorka licznych prac z literatury porównawczej, m.in. książek: *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym* (Kraków 2002), *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu* (Kraków 2003), *Włoskie przekłady dzieł Juliusza Słowackiego* (Kraków 2004), *Przestrzenie komparatystyki – italianizm* (Kraków 2010), *Włoskie divertimento. Szkice komparatystyczne* (2017). Redaktorka i współredaktorka wielu tomów zbiorowych z komparatystyki i historii literatury polskiej, członek redakcji dwumiesięcznika „Arcana”.

INDEKS OSÓB

A

Abraham Gerald 48, 52
Abramowicz Zofia 127
Acquisto Joseph 155
Adamkowicz-Iglińska Bożena 129
Adorno Theodor W. 153
Agamben Giorgio 17, 24
Agus Massimo 366
Aleksander I, car Rosji 163, 164
Aleksander II, car Rosji 169
Aleksander VII, papież 308
Amiot Anne-Marie 143
Andersen Hans Christian 208, 286
Anderson Nicholas 46, 49
Anedda Antonella 377–388
Anonim, tzw. Gall 69
Antonelli Curzio 373
Anzelm Polak 298
Apollo, mitol. 343
Arendt Ada 307
Arentzen Jörg 248
Arnold Matthew 206, 207
Arnold Joanna 248
Artaud Antonin 280
Artusi Giovanni Maria 46, 50
Arystoteles 73, 279, 303, 318
Atena, mitol. 343
Aton, mitol. 69
Augier Émile 194, 200
August III Sas, król Polski 162
Augustyn, św. 248, 315–317, 322, 327–329,
331

B

Bach Johann Sebastian 49

Bachórz Józef 147, 167, 184
Baka Józef 255
Bakoš Emil Oliver 84, 85
Bakoš Mikuláš 96
Balbus Stanisław 276, 277
Balcerzan Edward 277, 278, 283, 285
Balestra Gianfranca 206
Balla Vladimir 102
Ballanche Pierre-Simon 149
Balzac Honoré de 146
Baran Bogdan 144
Baranowska Małgorzata 24
Barańczak Stanisław 131, 277
Barborík Vladimír 92, 102
Bardi Giovanni de' 51
Bargielska Justyna 269, 270
Baron Hans 33
Barrie James Matthew 218
Barszczewski Jan 349–363
Barwiński Eugeniusz 173
Barzizza Gasparino 40
Baszniak Tadeusz 62
Bátorová Mária 99
Baudelaire Charles 141–144, 146, 148, 150–
–156
Bauersima Igor 289
Baum Lyman Frank 208
Bauman Zygmunt 24
Bąk Magdalena 336, 351
Bąk Stanisław 312
Beasley-Murray Tim 100
Beauvois Daniel 118
Bechi Stanislao 368
Beckett Sandra L. 209

- Begey Attilio 369, 371, 373
Bénichou Paul 149–151
Berardi Angelo 50, 51
Berger Peter Ludwig 74
Bergson Henri 213, 215
Berkan-Jabłońska Maria 127
Berlicz Sas zob. Strutyński Juliusz
Bernacki Ludwik 177
Bernardini Luca 366, 368
Bernatowicz Małgorzata 289
Bernatowicz Tadeusz 299
Bersano-Begey Marina 366, 369, 373
Bertrand Jean-Pierre 153, 155
Białek Józef Zbigniew 205
Białobrzaska Marta 359
Białoszewski Miron 266, 267, 269, 270
Bianconi Lorenzo 50
Bibikow Dimitrij G. 175
Biedrońska-Słotowa Beata 167
Biegeleisen Henryk 366
Bielik-Robson Agata 142, 153, 155
Bielowski August 37
Bieńkowska Ewa 151
Bieńkowski Zbigniew 143
Biernacki Andrzej 175
Biernat z Lublina 250
Biliński Bronisław 32
Billip Witold 78
Birkenmajer Ludwik Antoni 300
Bischoff Bernhard 248
Bizio Krzysztof 289
Bloom Harold 142, 144, 156
Blühová Irena 86
Błachowicz Grzegorz 33
Bobecki Wojciech 21
Bobola Andrzej 343
Boccaccio Giovanni 36, 52
Bod Rens 380
Boecjusz (Anicius Manlius Severinus Boethius) 50
Boeckh August 67
Bogusławski Wojciech 185, 188
Boitani Piero 378
Bojarski Jacek Stanisław 37
Bolecki Włodzimierz (Jerzy Malewski) 14, 17, 229
Bolesław Śmiały, król Polski 69
Bonarelli Stefania 384
Borkowska Grażyna 15, 16, 147, 166, 167, 184
Borkowska Teresa 312
Borodo Michał 217
Borowski Andrzej 32–35, 39
Borowski Mateusz 282
Borowy Waclaw 260
Borroughs William 381
Bour Isabelle 143
Bourdieu Pierre 98, 99, 154
Boziewicz Władysław 121
Bracciolini Poggio 39
Brecht Bertolt 279, 281, 288
Breydenbach Bernhard von 298, 310
Brix Michel 146, 153
Brogowski Leszek 63, 64
Bronikowski Aleksander 176
Broński Maciej zob. Skalmowski Wojciech
Brooke-Rose Christine 381
Brown Howard Mayer 52
Brunhoff Jean de 208
Bruni Leonardo 35, 38, 40
Bruno Giordano 332
Brüstigerowa Julia 38
Brykalska Maria 20
Brzechwa Jan 203, 204, 218, 219
Brzozowski Jacek 126–128, 339
Brzozowski Stanisław 20, 148, 171, 179
Buchwald-Pelcowa Paulina 308
Buczek Marta 100
Budrewicz Tadeusz 20, 212, 225
Budzyk Kazimierz 249
Bujnowska Anna 366
Bukofzer Manfred 51
Bukowiec Paweł 225
Bukowski Oliver 287
Bukowski Piotr 153
Burckhardt Jacob 249
Burke Peter 34
Burmeister Joachim 49, 55

- Burska Ewa 156
Burska Lidia 151, 152
Busa Roberto 380
Butler Catherine 210
Butt John Caccini Giulio 50
Byron George Gordon 188, 355, 357
Bystrzak Magdalena 82
Bżoch Adam 102
- C**
- Caccini Giulio 46, 49–52, 54
Calandrone Maria Grazia 379
Calderon de la Barca Pedro 342
Całek Anita 224, 225
Campbell Gordon Lindsay 303
Campbell Naidoo Jamie 207
Campioni Gabriella 384
Canella Mario 380
Carducci Giosuè 369
Carroll Lewis (właśc. Charles Lutwidge
Dodgson) 208
Carter Tim 50, 52
Castiglione Baldassare 53
Ceccoli Gentili Annetta (Ceccoli Boneschi
Annetta) 369, 371
Ceccherelli Andrea 373
Cellier Léon 143
Celtis Konrad 256
Čečan Oskár 101
Chateaubriand François René de 77, 145,
146, 148, 149, 156
Chaustowicz Mikołaj 355
Chevalier Jacques 318
Chlebowska Edyta 143
Chlebowski Piotr 143
Chmel Rudolf 88, 89, 92
Chmielewska Iwona 217
Chmielewska Katarzyna 143
Chmielowski Benedykt 303
Chmielowski Piotr 18, 20, 190
Chmurski Mateusz 19
Chojnowski Zbigniew 351
Chołoniewski Antoni 177
Chołoniewski Stanisław 168
Chomiński Michał 196
Chorváth Michal 81–84, 89–91
Chrobaková Stanislava 98
Chryzoloras Manuel 33
Chrzanowski Ignacy 32
Chwalba Andrzej 15, 16, 20
Chwin Stefan 24
Chymuk Maria 216
Cichowicz Stanisław 156
Cieński Marcin 33
Cieszkowska Zofia 368
Cieszkowski August 149
Cieśla-Korytowska Maria 114, 143
Cieślak-Sokołowski Tomasz 17, 151
Cieślikowska Teresa 359
Cieślikowski Jerzy 212, 220
Cioran Juan Eduardo 388
Collodi Carlo (Carlo Lorenzini) 208, 387
Combe Dominique 143
Compagnon Antoine 155
Constant Benjamin 145, 149
Contieri Nice 39
Cousin Victor 146
Croll Morris William 252
Cudak Romuald 278, 369
Cullinan Bernice E. 207, 208
Curtius Ernst Robert 39
Čúzy Ladislav 101
Cyceron (Marcus Tullius Cicero) 36, 40
Cyranowicz Maria 268
Cytowska Maria 248
Czabanowska-Wróbel Anna 209–211, 213–
–215, 217
Czachowski Adam 174
Czachowski Kazimierz 174
Czajkowski Michał 343
Czapik-Lityńska Barbara 100
Czapplejewicz Eugeniusz 253
Czapliński Przemysław 20, 82, 96, 97, 104,
169
Czarski Bartłomiej 52
Czartoryski Adam Jerzy 74
Czartoryski Adam Kazimierz 74, 75
Czechow Antoni 281

- Czerwińska Małgorzata 21, 22
Czernow Anna 216
Czerwiński Grzegorz 215
Czornak Michał 308
Czubek Jan 297, 298
Czyżkowski Mariusz 266
- D**
Danek Danuta 72, 288
Danek Wincenty 369
Dante Alighieri 127, 137, 330, 357, 368
Dantyszek Jan 250, 252, 256
Davidson Alan 306
Day Gary 206
Dayre Éric 143
Dąbrowska Magdalena 348
Dąbrowska-Partyka Maria 98
Dąbrowski Jarosław 115
Dąbrowski Jan 36
Dąbrówka Andrzej 205, 219, 220
De Carlo Andrea Fernando 369
Dedal, mitol. 332
Del Monte Roberto 36
Delaperrière Maria 143
Della Corte Andrea 52
Demirski Paweł 286
Derwojed Janusz 368
Descartes René 49, 316
Deufert Marcus 332
Devoto Giacomo 380, 382, 385
Dewey John 213
Di Rocco Emilia 378
Dietzsch Steffen 353
Dilthey Wilhelm 59–79
Diomedes Gramatyk (Diomedes Grammaticus) 248
Długosz Jan 35, 36
Dłuska Maria 260, 261
Dmuszewski Ludwik Adam 188
Dobrzański Jan 367
Dolce Roberta 36
Domańska Ewa 14
Domański Juliusz 33, 36–39
Dopart Bogusław 146, 147, 151
Doroszewski Witold 345
Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel) 209
Draaisma Douwe 386
Dressler Gallus 55
Drug Štefan 95, 99
Dubas Elżbieta 224
Dukaj Jacek 25, 26
Dumarsais César Chesneau 247, 254
Dumas Alexandre (syn) 194, 200
Dunin Janusz 216
Duprè Giovanni 369
Durand Pascal 153, 155
Dürr-Durski Jan 249, 317, 330
Dygasiński Adolf 210–212
Dylan Bob 20
Dymek Dominika 204
Dziębowska Elżbieta 51
- E**
Eco Umberto 381
Ehrlich Andrzej 172
Eichendorff Joseph von 388
Eisler Jerzy 237
Ejsmond Julian 250
Eligiusz Donat 248
Eliot Thomas Stearns 206
Epikur 332
Epszstein Tadeusz 151
Erazm z Rotterdamu 248
Eska Donata 142
Espy Williard Richardson 252
Esslin Martin 279–281, 285
Estreicher Karol 297
Ezop 209
- F**
Faber Heinrich 55
Fałowski Przemysław 98
Fałynowicz Zbigniew 212
Fast Piotr 249
Feliński Elżbieta 143, 350
Feliński Alojzy 367
Feliński Zygmunt Szczęsny 353
Fénelon François 205

- Fieguth Rolf 143, 156
Fijałek Jan 37
Filelfo Francesco 35
Filiciak Mirosław 289
Filippo Buonaccorsi zob. Kallimach Filip
Finscher Ludwig 53
Fisz Zenon 354
Fischer Stanisław 115
Flaubert Gustave 146, 150, 154
Fois Mario 36
Fontaine Jean de la 205
Ford Boris 248
Fortune Nigel 48
Foucault Michel 153–155
Fourier Charles 149
Franczak Grzegorz 37
Franczak Karol 86
Fras Zbigniew 173
Fredro Aleksander 167, 170–173, 175, 183,
184, 186, 187, 189
Frey Charles H. 209
Fronczewski Piotr 219
Frybesowa Aleksandra 142
Frycie Stanisław 205
Fuchs Elinor 281, 282
- G**
- Gadamer Hans Georg 63, 72
Gajewski Krzysztof 215
Galda Lee 207, 208
Galilei Vincenzo 51
Galland Antoine 215
Galecki Jerzy 329
Garbacik Józef 32
García Rodrigo 286
Gardiner Eileen 378
Gardner Howard 225
Gašpar Tido Jozef 88
Gautier Théophile 149
Gavran Miro 286
Gawalewicz Marian 367
Gawęcki Maciej 231, 232
Gawin Magdalena 151
Gąsiorowski Stefan 301
Geertz Clifford 283
Gelen Sigmund 248
Genette Gérard 270
Gębicki Łukasz 300
Giacopini Vittorio 34
Giedroyc Jerzy 227
Gierek Edward 238
Giller Agaton 367
Gingerich Owen 298
Ginsberg Allan 381, 382
Glarean Heinrich 54
Gliński Antoni 390
Gloger Maciej 18
Gloger Zygmunt 363
Glomsky Jacqueline 32
Głębocki Henryk 175
Głowacki Janusz 286
Głowiński Michał 20, 213
Głuszak Sylwia 263
Goethe Johann Wolfgang von 286, 355,
357, 358, 362
Goetz Rainald 287
Golec Joanna 355
Goliński Zbigniew 17, 137, 147
Gomółka Anna 110, 112
Gomulicki Juliusz Wikor 143, 151
Gorzkowski Albert 34, 225, 246
Gosk Hanna 82, 88
Goszczyński Seweryn 356, 359
Goździak Elżbieta 111
Górniak-Morgan Ewa 17
Górski Konrad 72, 77, 79, 111, 116, 128
Grabiński Tomasz 92
Grabowiecki Sebastian 253
Grabowski Artur 260–262, 270
Grabowski Michał 115
Grabowski Michał 164, 167, 173, 175, 176,
182
Grabowski Tadeusz 167, 173
Graff Piotr 61
Graves Robert 343
Gray Thomas 71
Greenblatt Stephen 284
Greer Germaine 23

- Griffith John W. 209
 Grillparzer Franz 171
 Grimm Jacob 208
 Grimm Wilhelm 208
 Grión Giusto 52
 Grochowski Grzegorz 283–285
 Grochowski Stanisław 253
 Groddeck Gotfryd Ernest 74, 75
 Gruchała Janusz Stanisław 250, 307
 Gryglewicz Feliks 311
 Grzegorz XIII, papież 296
 Grzegorz z Sanoka 37
 Grzędzielska Maria 172
 Guarino z Werony 38, 40
 Gula Beata 263
 Gumkowski Marek 354, 355
 Gutowska Anna 224
 Guze Joanna 149, 153
 Gwercová-Göllnerová Alžbeta 81–86, 89–91
- H**
- Haar James 53, 54
 Haas Robert 46
 Habaj Michal 87
 Habermas Jürgen 153
 Hackel Heidi Brayman 300
 Hajdu Kerstin 248
 Halkiewicz-Sojak Grażyna 363
 Hall Edward Twitchell 111
 Hamada Milan 88, 95
 Hankins James 33
 Hansen Dirk 248
 Harris Michael 298
 Harvey Darton Frederick Joseph 208
 Hauptmann Gerhart 281
 Haur Jakub Kazimierz 304
 Hausner Otto 368
 Hawthorne Nathaniel 388
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 79
 Heidegger Martin 63, 64
 Helios, mitol. 69
 Heller Michal 387
- Herbert Zbigniew 269, 379
 Herbst Johann Andreas 55
 Herbut Jan Szczesny 205
 Herder Johann Gottfried 329
 Herodian (Herodianus) 248
 Heuvel Charles van den 380
 Hieronim, św. 306
 Hill John Walter 50
 Hillman Judith 207
 Hitler Adolf 84, 86
 Hoban Russel 381
 Hobbes Thomas 387
 Hobbs Jerry R. 383, 388
 Hobsbawm Eric 172
 Hochel Igor 101
 Hoff Barbara 231, 235
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 208, 355, 387
 Hoffmann Heinrich 207
 Hoffmanowa Klementyna z Tańskich 204
 Holderness Graham 206
 Homer 206, 357, 362
 Honet Roman 260
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 36, 317, 318, 323, 326, 327
 Horeczy Anna 37, 40
 Horkheimer Max 153
 Horváth Tomáš 100, 102
 Huelle Paweł 24
 Hugo Victor 142, 145, 146, 149, 150, 197, 352
 Hultsch Anne 382
 Hunt Peter 209, 210
 Hvišč Jozef 99
 Hvorecký Michal 101
- I**
- Ibsen Henrik 281
 Immermann Karl 174
 Irmscher Johannes 36
 Iser Wolfgang 319
 Istubowicz Florian 304, 305, 308
 Iwaszkiewicz Piotr 298

J

Jachimczak Krzysztof 245
Jachowicz Stanisław 340
Jackiewicz Mieczysław 355
Jackson Heather Joanna 300–302, 307
Jackson John E. 156
Jadwiga Andegaweńska, królowa Polski 112
Jagodziński Andrzej Sławomir 101
Jakiel Edward 19
Jakub z Sienna 34
Jakubowski August Antoni 354
Jakubowski Jan Zygmunt 20, 143
Jan III Sobieski, król Polski 112, 322
Jan II Kazimierz Waza, król Polski 343
Jan Lutkowiec z Brzezia 38
Jan od Krzyża, św. 254, 357
Jan z Ludziska 37, 38, 40
Jan z Olkusza 39
Janicjusz Klemens 256
Janicka Anna 353
Janion Maria 22, 147, 153, 184, 354, 355
Jankowicz Grzegorz 99
Jankowski Czesław 179
Janowski Ludwik 75, 76
Jansson Tove 208
Januskiewicz Eustachy 340, 341, 354
Jański Bogdan 342
Japola Józef 110
Jarosiński Zbigniew 17, 137, 147
Jarosz Robert 286
Jaroszewicz-Pieresławcew Zoja 299
Jarzębski Jerzy 23
Jasiński Jakub 115
Jastrun Mieczysław 323
Jauss Hans Robert 143, 153, 154
Jaworek Marta 215
Jaworski Eugeniusz 110, 112
Jaworski Marcin 23, 24
Jelicz Antonina 247, 250
Jelinek Elfriede 287
Jenčková Eva 95, 101
Jenkins Henry 289
Jerszow Wołodymyr 351

Jędrzejewski Tomasz 145
Joffe Stephen 298
Johanides Ján 101, 102
Johnson Mark 382
Jopek Antoni 172
Joris Pierre 382
Jost Amman 248
Joyce James 315, 319, 320, 326–328, 332
Joyce Michael 25
Józef Flawiusz (Titus Flavius Iosephus) 248
Jundziłł Stanisław 75, 76
Jung Carl Gustav 21, 225

K

Kaczkowski Zygmunt 167, 168, 171–174, 179
Kaczmarkowski Michał 143
Kahler Erich von 330, 331
Kákošová Zuzana 101
Kalinowska Maria 127, 130, 132
Kalinowski Szczepan 296
Kallimach Filip (Filippo Buonaccorsi) 32, 37, 40, 250, 256
Kałużny Jerzy 148
Kamiński Jan Nepomucen 185, 188
Kane Sarah 286
Kania Ireneusz 388
Kania Stanisław 238
Kaniowska-Lewańska Izabela 204, 205
Kant Immanuel 153
Karasińska Marta 285
Karłowicz Jan 345
Karpiński Adam 253
Karpiński Franciszek 205, 256
Kartezjusz zob. Descartes René
Kasarda Martin 99, 100, 102
Kasperek Wilhelm 367
Kasperski Edward 253
Kasprzak Anastazja 373
Kasprzysiak Stanisław 388
Kaszewski Kazimierz 191, 194, 200
Kawyn Stefan 190
Kazimierska Kaja 237

- Kempa Tomasz 296, 298, 302
Key Ellen 213
Kępiński Piotr 266
Kępiński Zdzisław 348
Kijowski Andrzej 156
Kiliński Jan 164
Kircher Athanasius 49
Kisch Guido 36
Kisielewski Stefan 231
Kleczkowski Jacek 372
Kleiner Juliusz 70, 126, 128, 130–132, 134, 136, 340
Klicka Barbara 264, 265, 267
Klingemann August Ernst Friedrich 353
Kłuba Agnieszka 18, 20
Kłubiński Andrzej 170
Kniaziewicz Karol 112, 115
Kniaźnin Franciszek Dionizy 205, 256
Kochanowski Jan 249, 251, 252, 254, 265, 317, 318, 326, 327
Koczarski Zdzisław 36
Koczerska Maria 35
Koehler Krzysztof 169
Koeppel Dan 306
Koltès Bernard-Marie 286
Kołodziejczak Aleksandra 354
Komar Michał 235
Konic Paweł 282
Konopacki Artur 215
Konopnicka Maria 210–212
Kopeć Józef 338
Kopij-Weiss Marta 353
Korczak Janusz 203, 204, 215–219
Kornhauser Julian 94
Korolko Mirosław 247
Korotkich Krzysztof 127, 128, 132
Korwin Wawrzyniec 34
Korzeniewicz Maria 358
Korzeniowski Józef 183, 184, 186, 187, 189–194, 196–200, 253
Koselleck Reinhard 153, 155, 156
Kosowska Ewa 110, 112, 117
Kostecka Weronika 214, 215, 222
Kostkiewiczowa Teresa 147, 184
Kościszko Tadeusz 115, 164
Kot Stanisław 32, 300
Kott Jan 239
Kowalczyk Urszula 14, 348
Kowalczyk Kamila 215
Kowalczyk Maria 39, 40
Kowalczykowa Alina 17, 137, 147, 184
Kowalik Antoni 174
Kowalska Aniela 311
Kozicka Dorota 151
Kozicka Jadwiga 38
Kozietulski Jan Leon 115
Kozłowski Mikołaj 39
Kozmian Jan 151
Krajewska Anna 284, 285
Krajewski Henryk 370
Krasicki Ignacy 205, 255
Krasicki Ksawery 171, 188
Kraśniński Zygmunt 149, 150, 338, 351, 352
Krasuska Anna 143
Kraszewski Józef Ignacy 118, 148, 149, 212, 366, 369, 370, 372, 373
Kratochwilowa Stefania 172
Krechowiecki Adam 172–174
Kridl Manfred 132, 136, 336, 350
Kridl Valkenier Elisabeth 350
Kristeller Paul Oskar 33
Królikowski Jan 199
Kršáková Dana 98, 101
Krukowska Halina 363
Kryński Adam 345
Krysowski Olaf 343, 353
Krzeczkowski Henryk 343
Krzemieniowa Krystyna 67
Krzemiński Stanisław 171
Krzyszowski Tomasz Paweł 382
Krzycki Andrzej 256
Krzywy Roman 297–299
Krzyżanowski Julian 205, 317
Kubiak Jacek 166, 167, 174, 177, 179
Kubiak Zygmunt 347
Kucharski Eugeniusz 171
Kuderowicz Zdzisław 67
Kujawska-Courtney Krystyna 129, 290

- Kukulski Leszek 298
Kulawik Adam 260, 262
Kulczycki Władysław 366
Kuleczka Pola 211
Kulesza-Gierat Monika 388
Kuliczowska Krystyna 205, 208, 212
Kümmerling-Meibauer Bettina 209
Kunz Tomasz 14, 24, 151
Kurek Halina 174
Kurylenka Galina 112
Kuziak Michał 153, 155, 351
Kwiatkowska-Sernicka Katarzyna (a. Kwiatkowska Katarzyna) 231, 232, 239
Kwiatkowski Stefan 205
Kwintylian (Marcus Fabius Quintilianus) 36, 39, 49
- L**
- La Fontaine Jean de 205
La Mettrie Julien Offray de 387
Lachowska Dorota 155
Lakoff George 382
Lam Andrzej 323
Lamartine Alphonse de 130, 142, 145, 146, 149, 352
Lamennais Hugues-Félicité-Robert de 149
Lange Antoni 357
Lanson Gustave 148
Laokoon, mitol. 343, 344
Laskowska-Szczur Wiktoria 363
Lasocki Mikołaj 38
Lasso Orlando di 46, 54
Latour Bruno 317
Lausberg Heinrich 225, 246
Lausund Ingrid 288
Lazzarini Beata 380
Leavis Frank Raymond 206
Lehmann Hans-Thies 279, 280, 282, 283
Lem Stanisław 381
Lenartowicz Teofil 365–373
Lentz August 257
Leo Justyna 366
Leopardi Giacomo 387, 388
Lepszy Kazimierz 32
Leroux Pierre 149
Leszczyński Damian 154
Leszczyński Grzegorz 205, 210–212, 215, 216
Lesznowski Antoni 193–196
Leś Mariusz 350
Leśmian Bolesław 203, 204, 212–216, 218, 219
Leśniak Andrzej 85
Leuween Richard van 215
Lewestam Fryderyk Henryk 191, 195
Lewin Leopold 323
Lewinówna Zofia 345
Lewis Anthony 48
Leyko Małgorzata 287
Liang Lauren Aimonette 207, 208
Libera Leszek 353
Liebel Manfred 217
Linde Samuel Bogumił 128, 299, 303, 307, 345
Lindgren Astrid 208
Linkner Tadeusz 19
Lipták Ľubomír 82, 83, 92
Lisiecka Alicja 143
Lockwood Lewis H. 53
Lorenc Włodzimierz 64
Lorentowicz Jan 251
Lorenzini Niva 386
Lovati Lovato dei 33, 35
Löwy Michael 153, 155
Loyola Ignacy 343
Lubelski Jakub 233
Lubowski Edward 199
Lubomirski Edward 353
Lubomirski Stanisław Herakliusz 256, 321
Luckmann Thomas 74
Lukrecjusz (Titus Lucretius Carus) 332
Lulewicz Henryk 296
Lundin Anne 206, 207, 209
Luzzaschi Luzzascho 47
Lyotard Jean-François 152

Ł

Łapiński Zdzisław 142, 283
Łaskarz Andrzej z Gosławic 38
Ławski Jarosław 127, 351–353
Łempicki Stanisław 32, 35
Łoś Jan 251
Łoziński Władysław 168
Ługowska Jolanta 212, 213, 216
Łukasiewicz Małgorzata 153, 319
Łukaszuk Romuald 311

M

Maat Jaap 380
McHale Brian 381
Machiavelli Niccolò 367, 372
Maciejewski Bartosz 351
Maciejewski Janusz 14, 15, 17, 143, 149
Maciejewski Marian 354, 355
Mack Peter 250
Mackiewicz Józef 229
Mackiewicz Tomasz 14
Macsovszky Peter 102
Madyda Władysław 36
Maeterlinck Maurice 281
Maffei Andrea 373
Magni Francesco 369, 373
Magrelli Valerio 378
Maistre Joseph de 170
Maj Joanna 15
Majerek Rafał 98
Majewski Tomasz 17
Makaruk Maria 166
Makowska Urszula 352
Makowski Stanisław 337, 338, 352
Makuch Damian 14
Malczewski Antoni 78, 356, 359, 363
Malewski Franciszek 78
Malewski Jerzy zob. Bolecki Włodzimierz
Maliutina Natalia 352
Małachowski Stanisław 115
Mandelbrote Giles 298
Mannheim Karl 148, 152
Maniates Maria Rika 54
Manikowska Halina 39, 296

Marciniak Katarzyna 210
Marčok Viliam 99, 103
Marcucci Ettore 368, 369, 373
Marecki Piotr 99
Marek Aureliusz (Marcus Aurelius Antoninus) 323
Margócsy Daniel 298
Markiewicz Henryk 110, 144, 170, 171
Markiewicz Mariusz 249, 255
Markowska Martyna 65
Markowska-Manista Urszula 217
Markowski Michał Paweł 284
Marrasio Giovanni 38
Martin Michelle H. 207
Martini Sofia 36
Martuszevska Anna 72
Maryl Maciej 25
Maryniarczyk Andrzej 387
Marzolph Ulrich 215
Masaryk Tomáš Garrigue 84
Masiola Rosanna 306
Masłowski Michał 362
Maślanka Julian 122
Matejovič Pavel 94, 95
Mateusz, św. 337
Mattheson Johannes 49
Matuška Alexander 81–83, 86–91
Mayenowa Maria Renata 260, 261
Mazur Aneta 166
Mazurkowa Bożena 300
Mączyński Andrzej 114, 118, 120
Mečiar Vladimír 97, 100
Melbechowska-Luty Aleksandra 368
Mencwel Andrzej 87
Mérimée Prosper 388
Meyrink Gustav 387
Mężyński Kazimierz 74–76
Miaskowski Kasper 253
Michalovič Pavel 99
Michalski Jerzy 117
Michalski Krzysztof 390
Michałowska Teresa 17, 137, 147, 247
Michelet Jules 149
Michułka Dorota 211

- Miciński Tadeusz 357
Mickiewicz Adam 72, 77, 79, 109, 111, 112, 115–117, 120, 130, 132, 133, 136, 142, 145, 149, 150, 184, 188, 204, 224, 335, 337–346, 349, 351–359, 361, 362, 371–373
Mickiewicz Mikołaj 117
Mieczkowska Halina 98
Miedema Hessel 53
Mikołaj I, car Rosji 117
Mikołajewski Jarosław 378
Mikula Valér 96, 101, 103
Mikulová Marcela 88
Milani Giuseppe 378
Milecki Aleksander 270
Milewska-Kozłowska Joanna 297
Miłosz Czesław 230, 268, 269, 363
Misiólek Edmund 279
Mitana Dušan 101, 102
Mizerkiewicz Tomasz 143
Mochi Giovanna 206
Modrzejewska Helena 196
Molière (Jean Baptiste Poquelin) 188, 189
Montaigne Michel de 318
Monteverdi Claudio 47, 48, 50, 52
Morsztyn Hieronim 254, 256
Morsztyn Jan Andrzej 253, 254, 256
Morsztyn Zbigniew 315–332
Moszczeńska Izabela 213
Mrowcewicz Krzysztof 254, 323
Mueller Joanna 263
Müller Anja 209
Müller Heiner 285, 286
Muse Daphne 207
Mussati Albertino 33
Musset Alfred de 142, 149, 150, 352
Musto Ronald G. 378
Myers Robin 298
- N**
Naborowski Daniel 256
Namier Bernstein Lewis 172
Napoleon I Bonaparte, cesarz Francji 115, 164, 169
Nardi Bruno 36
Naruszewicz Adam 255, 256
Nasiłowska Anna 26, 82
Natov Roni 218
Nauert Charles G. 34
Née Patric 143, 157
Nemoianu Virgil 166, 174
Nerval Gérard de (Gérard Labrunie) 146, 149, 150
Nesteruk Małgorzata 352
Newcomb Anthony 47, 55
Niccoli Niccolò 35
Niciński Konrad 238
Niedźwiedzki Władysław 345
Niedźwiedź Jakub 34
Niemcewicz Julian Ursyn 205
Nietzsche Friedrich Wilhelm 215, 216
Nieukerken Arent van 143
Niewczas Łukasz 143
Nikolajeva Maria 207, 209
Niżnik Józef 74
Nodelman Perry 206, 207, 209
Nodier Charles 149
Norwid Cyprian 141–144, 146, 148–156
Nowakowski Jan 366, 370, 372
Nowakowski Józef 198
Nowicka Elżbieta 151
Nowicka-Jeżowa Alina 33, 36, 253
Nucius Johannes 55
Nycz Ryszard 14, 17, 18, 83, 103, 153, 283, 284
- O**
O'Donnell James Joseph 316
Oesterreich Peter 248
Ogiński Michał Kleofas 115
Ogonowska Malwina 373
Okopień-Sławińska Aleksandra 270
Olczak Zbigniew 309
Oleś Piotr Krzysztof 21
Oleśnicki Zbigniew 38, 40
Oli Gian Carlo 380, 382, 385
Olszewski Witold 367
Ong Walter Jackson 110
Opacka Anna 113

- Orfeusz, mitol. 357, 358
Orgel Stephen 307
Orwell George 227
Osiński Dawid Maria 14
Ossowska Katarzyna 298
Ostaszewski Spirydion 168
Osterhammel Jürgen 148
Ostrowski Witold 129
Osuch Martyna 302
Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 36
- P**
- Paczkowska-Łagowska Elżbieta 61, 64, 65
Paczoska Ewa 17, 19, 21, 147, 212, 357
Padoan Giorgio 39
Pająk Andrzej 383
Pakuła Mateusz 286
Paleario Aonio 367
Palestrina Giovanni Pierluigi da 46, 54
Pałęcka Alicja 99
Palich Natalia 98
Palisca Claude Victor 46, 48, 49, 53
Pałyga Artur 290
Panas Władysław 215
Pannain Guido 52
Papuzińska Joanna 211, 213
Pascal Blaise 316, 318, 319, 322, 328, 331
Paskiewicz Iwan 174
Passia Radoslav 92
Passini Paweł 289
Pasterska Joanna 239
Patalas Aleksandra 50
Patrich Joseph 311
Paweł z Krosna 34
Pawlak Agnieszka 33
Pawlak Wiesław 307
Pazzi Enrico 368, 369
Peacham Henry 252
Pearson David 298
Peirce Charles Sanders 62, 63
Pelc Janusz 32, 249, 316, 322, 330
Peppe Mario 378
Perdek Mateusz 37
Peri Jacopo 46, 47
Perrault Charles 208
Petrarca Francesco 33, 36, 38, 39, 52, 130
Petrík Vladimír 92, 99
Piccolomini Eneaszy Sylwiusz (Piccolomini Enea Silvio) 38
Pichler Tibor 88
Pieczyński Maciej 383
Piekarski Kazimierz 300
Pietrkiewicz Jerzy 71
Pigoń Stanisław 173
Pilarski Przemysław 289
Pirrotta Nino 53, 55
Piscator Erwin 287, 288
Piskurewicz Jan 373
Pišťanek Peter 101, 102
Piwińska Marta 129, 131
Plater Władysław 367
Platon 318
Plaut Fred 21
Plezia Marian 34
Pliniusz Starszy (Gaius Plinius Secundus) 303, 304
Płachecki Marian 14
Płaszczewska Olga 143, 375, 388
Poklewska Krystyna 175
Pol Wincenty 186, 189
Pollak Roman 297
Pollesch René 287
Pomorski Adam 323
Pompejusz Gramatyk (Sextus Pompeius Festus) 248
Poniatowska Izabela 19
Poniatowski Józef 115
Ponti Mila 384
Popczyk-Szczęsna Beata 285
Popławski Jan Ludwik 226
Popper Karl Raimund 63, 64
Porębowicz Edward 127
Poschmann Gerda 287
Posejdon, mitol. 343
Potocki Ignacy 256
Potocki Stanisław Szczęsny 114
Praz Mario 146
Prés Josquin des 54

- Proust Marcel 146
Prus Bolesław (Aleksander Głowacki) 20, 21, 26
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 26, 339
Prześluga Malina 287
Przyboś Julian 323
Przybylski Ryszard 14, 78
Przybylski Ryszard Kazimierz 226
Przybyła Piotr 265, 267
Przybyszewska-Jarmińska Barbara 47
Przychodniak Zbigniew 126–128, 130, 138, 339
Przypkowski Samuel 322
Pseudo-Herodian 248
Pseudo-Rufin 248
Psillos Stathis 63
Ptaszyk Marian 309
Pucek Robert 386
Puchalska Iwona 336, 380
Purcell Henry 77
Pynchon Thomas 381
- Q**
Quine Willard van Orman 63
Quinet Edgar 149
- R**
Racine Jean Baptiste 286
Radczyńska Justyna 263, 264
Radziwiłł Karol „Panie Kochanku” 162
Radziwiłł Bogusław 322
Radziwiłł Mikołaj Krzysztof „Czarny” 296, 309
Radziwiłł Mikołaj Krzysztof „Sierotka” 295–299, 301, 303, 305–308, 310
Rajfura Hanna 36
Rasiński Lotar 154
Rassloff Ute 102
Ratajczakowa Dobrochna 166, 180, 189, 192, 197, 200, 282
Ravizza Victor 53
Rączka-Jeziarska Teresa 352
Reed Marcia 298
Reese Gustave 52
Regaldi Giuseppe 369
Rej Mikołaj 250
Renan Ernest 148
Revest Clémence 33–35, 37
Reynolds Kimberley 210
Ricca Bernard P. 207
Richepanse Antoine (Ryszpans) 115
Richter Falk 287, 288
Ricoeur Paul 61, 62, 72, 76
Rilke Rainer Maria 323
Rinuncini Ottavio 46
Riquelme John Paul 320
Robb Graham 143, 156
Roberts Heather Mackay 366
Robertson Thomas William 281
Rofidal Jean 384
Rogulska Anna 381
Rojewski Jan 226
Ronteix Eugène 145
Rore Cipriano di 49
Rosa Daniela de 33
Rosales Rodríguez Agnieszka 167
Rosner Katarzyna 61
Ross Elisabeth 298
Rossini Gioachino 369
Rothenberg Jerome 382
Rousseau Jean-Jacques 46, 146
Rowling Joanne Kathleen 207
Róžański Antoni 300
Ruberg Uwe 248
Rudkowska Magdalena 147, 173
Rudniański Stefan 387
Rudnicka Jadwiga 311
Rutkowski Antoni 305
Rutkowski Krzysztof 127, 342
Rybicka Elżbieta 351
Rygielska Małgorzata 119
Rymkiewicz Jarosław Marek 184
Rzepczyński Sławomir 153
Rzewuski Henryk 161–167, 172–174, 345
Rzońca Wiesław 143
- S**
Sabbadini Remigio 35, 38, 39

- Sadowski Janusz 367
Sadowski Witold 261, 262, 264, 266, 267, 270, 271
Saffi Aurelio 369
Sainte-Beuve Charles-Augustin de 149
Saint-Simon Henri 149
Sajewska Dorota 279
Salem Linda C. 209
Salustiusz (Gaius Sallustius Crispus) 36
Samuels Andrew 21
Sandauer Artur 228, 323
Sandler Samuel 20
Santagata Domenico 365, 367, 369–371, 373
Sante Graciotti 311
Sarbiewski Maciej Kazimierz 61
Sardou Victorien 196, 197
Sarrazac Jean-Pierre 281, 282
Sauerland Karol 215
Sawicki Stefan 143, 215
Sawiczewska Magdalena 156
Sawrymowicz Eugeniusz 126, 337, 338
Sayre Robert 153, 155
Scacchi Marco 50
Scaligero Giulo Cesare 250
Schiller Johann Christoph Friedrich 77
Schimmelpennig Roland 288
Schlegel Karl Wilhelm Friedrich 145
Schlegl Friedrich 145, 156
Schleiermacher Friedrich Daniel Ernst 60, 67, 68
Schmidt Joël 343
Schnayder Jerzy 36
Schrade Leo 53
Schütze Fritz 236, 237
Schwab Werner 286
Scribe Eugène 191, 194, 197, 200
Segel Harold Bernard 32
Segre Cesare 250
Semilski Teobald 367
Senancour Étienne Pivert de 145
Sendyka Roma 283, 284
Sengle Friedrich 174
Serafin Andrzej 17
Serczyk Władysław Andrzej 358
Seweryn Agata 388
Seweryn Dariusz 60
Sędziwój z Czechła 38
Sęk Bożena 343
Sęp Szarzyński Mikołaj 249, 254, 256
Shakespeare William 131, 184, 193, 286
Shelley Mary 387
Sherman William 300, 307
Shorter Bani 21
Showalter Elaine 129
Siedlecka Joanna 231
Siemieński Lucjan 149, 171
Sienkiewicz Henryk 168, 175–177, 179, 197
Siennicki Stanisław Józef 300
Sigmund Gelen 248
Sikorska-Kulesza Jolanta 116
Simmel George 214
Simon Edward 367
Sinfonico Damiano 379
Sinko Grzegorz 282
Sivert Tadeusz 186
Siwiec Magdalena 143, 150
Skalmowski Wojciech (Broński Maciej) 223, 224, 227, 228
Skibski Krzysztof 262, 264
Skowera Maciej 215, 220, 222
Skrobiszewska Halina 212
Skrzynecki Jan 151
Skrzyński Ludwik 368
Skwarczyńska Stefania 132
Skwarek Irena 184
Slany Katarzyna 218
Sloane Thomas 248
Sloboda Rudolf 101, 102
Sławińska Irena 358
Sławiński Janusz 72, 117, 224
Słodkowski Władysław 312
Słowacka-Bécu Salomea 126, 128, 129, 132, 134, 341, 342
Słowacki Juliusz 70, 71, 125–137, 139, 142, 149, 150, 184, 196, 197, 224, 335–346, 349, 351, 353–359, 361–363

- Słowacki Władysław 354
Słowiński Jan 39
Snow Charles Percy 59, 60, 62
Sobieraj Tomasz 20, 147
Sofokles 286
Sokołowska Jadwiga 72, 73, 77–79
Sokulska Katarzyna 250
Solak Elżbieta 98
Somos Mark 298
Sosnowska Danuta 19
Sosnowski Jerzy 214
Sottili Agostino 39
Součková Marta 100–102
Sowa Andrzej Leon 238
Sowa Jan 99
Sowiński Michał 99
Sozański Antoni 367
Spinetta Jean 384
Šrank Jaroslav 98, 99, 102
Stachura-Lupa Renata 225
Staël Madame de (Anne-Louise Germaine Necker) 145, 146, 149, 188
Staffel Tim 286
Stanford William Bedell 319
Stanisław August Poniatowski, król Polski 112, 162
Stanisław, św. 69
Stankowska Agata 143
Starnawski Jerzy 126
Starnawski Marcin 172
Stasiak Arkadiusz Michał 308
Stawecka Krystyna 61
Stecki Tadeusz Jerzy 366
Steel Danielle 98
Stefanowska Zofia 117, 143, 144
Stein Gertrude 280
Stelmaszczyk Barbara 127, 148
Stempowski Jerzy 319
Stendhal (Marie-Henri Beyle) 146
Sterne Lawrence 378
Stępień Katarzyna 387
Stolarczyk Ewa 205
Strauss Anselm Leonard 225
Stróżyński Tomasz 270
Strutyński Juliusz (Berlicz Sas) 168, 175–177
Struve Henryk 199
Strzyżewski Mirosław 147
Stupkiewicz Stanisław 350
Styan John Louis 194, 197
Sudolski Zbigniew 164, 337, 338, 354
Suffczyński Kajetan 168
Sugiera Małgorzata 194, 279, 282
Šulej Peter 102
Sułek Antoni 348
Sułowski Zygmunt 311
Suszek Łukasz 218
Suszek Olga 218
Šútovec Milan 95, 96
Swoboda Tomasz 156
Szantyr Antoni 75
Szczeglacka-Pawłowska Ewa 204
Szczerbowicz-Wieczór Ludwik 176
Szczubiałka Michał 144
Szczucki Lech 33, 39
Szekspir William zob. Shakespeare William
Szlachtowski Jan Kanty 187–189
Szleszyński Bartłomiej 173
Szmidt Krzysztof J. 236
Szondi Peter 279, 280
Sztachelska Jolanta 357
Szyrmer Ludwik 149
Szuster Marcin 142
Szwab Werner 287
Szweykowska Anna 46
Szweykowski Zygmunt 21, 165
Szweykowski Zygmunt Marian 46, 48, 50, 51, 53
Szymkowska-Ruszała Jadwiga 221
Szymański Mikołaj 33
Szymonowicz Szymon 251
- Ś
- Śliwińska Irmina 350
Ślusarek Krzysztof 118
Śniadecka Ludwika 128
Śniadecki Jan 74
Śniedziwski Piotr 143

Świdarska Mariola 384
Świdarski Łukasz 307
Świdarski Mikołaj 307
Świerczyńska-Jelonek Danuta 210
Świętochowski Aleksander 20

T

Tacyt (Publius Cornelius Tacitus) 383
Taine Hippolyte 148
Talbierska Jolanta 309
Taranenková Ivana 81, 88, 92, 100
Tarkowska Elżbieta 19
Tarnowski Stanisław 165, 173
Tarski Alfred 63
Tasso Torquato 366
Tatarka Dominik 99
Tatarkiewicz Władysław 145, 146
Tazbir Janusz 26, 118, 163, 206
Tazbir Mieczysław 318
Terencjusz (Publius Terentius Afer) 36
Tereszkiewicz Franciszka 174
Testa Enrico 379
Thatcher Margaret 288
Thibaudet Albert 149, 150
Tieghem Philippe Van 149
Tissol Garth 247, 255, 256
Titzmann Michael 244, 245
Tobia Bruno 368
Toeplitz Krzysztof Teodor 230, 231
Tolkien John Ronald Reuel 208
Tomasz z Akwinu, św. 380
Tomei Renato 306
Toruń Włodzimierz 143
Tosi Laura 206
Towden (Tadeusz Tödwen) 115
Towiański Andrzej 127, 138, 338
Trembecki Jakub Teodor 317
Trembecki Stanisław 256
Treter Tomasz 297, 299
Trigon Jean de 208
Trojanowicz Zofia 151
Troszyński Marek 126, 131, 336, 338, 339,
346
Trybuś Krzysztof 143

Trznadel Jacek 154
Turnau Irena 167
Tuszyńska Agata 233
Tuwim Julian 219, 355
Tylicka Barbara 205
Tyrannius Rufinus (Rufin z Akwilei) 248
Tyrmand Leopold 223–238
Tyrmand Mary Ellen 233
Tyrmand Matthew 235
Tyrmand Rebecca 235
Tytus Liwiusz (Titus Livius) 35

U

Udalska Eleonora 287
Ugniewska Joanna 372
Uhlig Gustav 257
Ujejski Józef 131
Ujejski Kornel 367, 368
Ulewicz Tadeusz 32, 33
Ulicka Danuta 25
Umiałowski Roman 238
Urbanek Mariusz 223, 224, 226, 228–234,
236, 237
Urbanowska Zofia 212
Urbańska Dorota 260, 262
Urbański Piotr 33
Ursel Marian 171
Uspienski Boris 249

V

Vaillant Alain 153, 155
Valéry Paul 141–143, 148
Valla Lorenzo 36
Vasari Giorgio 53
Vergerio Pier Paolo 38
Viadana Lodovico 47
Vicentino Nicola 54
Vigny de Alfred 145, 146, 149
Vilikovský Pavel 102
Villamont Jacques de 299
Vrtel-Wierczyński Stefan 247

W

Wader Rose A. 207
Wagner Bettina 298

- Wajs Dariusz 308, 310
Waxmund Ryszard 208, 210, 213
Walas Teresa 14, 22
Waleriusz Maksymus (Valerius Maximus) 36
Wales Katie 247
Walpole Arthur Sumner 248
Warczak Tomasz 99
Wargocki Andrzej 297
Waśko Andrzej 167, 372
Watson Thomas John 380
Wątor-Torelli Teresa Maria 366
Weeks Theodore R. 351
Weintraub Wiktor 128
Weinwurm Friedrich 86
Weiss Peter 287, 288
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 36, 37, 343
Werner Andrzej 230
Weststeijn Thijs 380
Węgrzyn Iwona 162, 164
White Elwyn Brooks 218
White Heyden 14
Wichrowska Elżbieta 210
Widmann Karol 191, 192
Wieczorek Ryszard J. 51
Wieczorkiewicz Aleksandra 208
Wienczek-Sielska Izabela 297, 300, 301, 307
Wilczyński Albert 168, 177, 178
Willaert Adrian 54
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 280
Witkowska Alina 16, 147
Witt Ronald G. 33, 35
Witwicki Stefan 168
Władysław Jagiełło, król Polski 112
Włodarski Maciej 33, 35
Włodek Zofia 38
Wnuk Agnieszka 14
Wnuk Marian 387, 388
Wodzińska Maria 128
Wojciechowski Leszek 298, 299, 308
Wojciechowski Paweł 354
Wojciechowski Piotr 24
Wojnarowska Aneta 204
Wolf Virginia L. 207
Wolfram Piotr 39
Wolski Ludwik 368
Wołoszyńska Zofia 184
Wołyński Artur 366, 373
Woodson Jacqueline 208
Woolf Virginia 23
Woolfson Jonathan 33
Wordsworth William 144
Woźniak Marcel 223, 224, 234–238
Wójcicki Kazimierz Władysław 185–187, 189, 190
Wójcik-Dudek Małgorzata 218, 219
Wróblewska Violetta 211, 213
Wróblewski Szymon 288
Wujek Jakub 337
Wyczański Andrzej 35
Wydrycka Anna 357
Wyka Kazimierz 135, 136, 148–151
Wysłouch Seweryna 278
Wysocka Felicja 303
Wyspiański Stanisław 357
- Z**
Zabawa Krystyna 215
Zabielski Łukasz 353
Zabłocki Franciszek 185, 188
Zadara Michał 286
Zahorowski Tomasz 367
Zajac Peter 88, 90, 95, 101–103
Zajac Michał 210
Zaleski Bronisław 156
Zalewski Kazimierz 199
Zapolska Gabriela 226
Zaremska Hanna 296
Zarębski Ignacy 32, 36, 37
Zarlino Gioseffo 54
Zarych Elżbieta 205
Zawadzka Danuta 149
Zawadzki Andrzej 154
Zawadzki Robert Krzysztof 34
Zgliński-Freundensohn Daniel 196
Zgorzelski Czesław 126, 128, 132, 135, 138

- Zielińska Lidia 21
Zikmundová Jarmila 84, 85
Zingarelli Nicola 380, 382, 385
Ziomek Jerzy 224
Zipes Jack 207
Zmorski Roman 353
Znamierowski Czesław 387
Zumthor Paul 248
Zygmunt II August, król Polski 32, 112
Zygmunt III Waza, król Polski 47, 252
Zygmunt I Stary, król Polski 32
Zyśk Justyna 184
- Ż**
Żaboklicki Krzysztof 146
Żeleński Boy Tadeusz 318
Żeligowski Edward 354
Żeromski Stefan 174, 179
Żmichowska Narcyza 193
Żmigrodzka Maria 14, 143, 166
Żukowski Przemysław Marcin 187
Żurawska Jolanta 36
Żurowski Maciej 142, 143
Żwirkowska Elżbieta 143
Życiński Józef 387

