

PRACE POLONISTYCZNE

Talent i umiejętności
w literackiej potrzebie

SERIA LXIX

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

PRACE
POLONISTYCZNE

TALENT I UMIEJĘTNOŚCI
W LITERACKIEJ POTRZEBIE

SERIA LXIX (2014)

ŁÓDŹ 2014



REDAKCJA NAUKOWA WYDAWNICTW
ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

Krystyna Czyżewska, Edward Karasiński,
Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Henryk Piekarski, Jan Szymczak
90-505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11
tel.: (42) 665 54 59, faks: (42) 665 54 64
sprzedaż wydawnictw tel.: (42) 665 54 48 <http://sklep.ltn.lodz.pl>
e-mail: biuro@ltn.lodz.pl <http://www.ltn.lodz.pl>

PRACE POLONISTYCZNE

RADA NAUKOWA:

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

KOLEGIUM REDAKCYJNE:

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

REDAKTOR NAUKOWY TOMU: Marzena Karwowska

REDAKTORZY JĘZYKOWI TOMU: Marta Szymor-Rólczak, Joanna Rażny

RECENZENCI TOMU: Danuta Kowalewska, Aleksandra Norkowska, Anna Saignes, Krzysztof Bak

OPRACOWANIE REDAKCYJNE I TECHNICZNE TOMU: Marta Szymor-Rólczak

STRESZCZENIA ANGIELSKIE: Kamil Dźwiniel, Lidia Ignaczak, Marzena Karwowska, Marta Koniarek, Zofia Kublik, Anne-Marie Monluçon, Dominika Pajszczyk, Małgorzata Pawłowska, Joanna Włodarczyk-Bulska, Izabela Woszczak, Katia Vandendorre

Wydanie I, wersja drukowana pierwotna

Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2014

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

Artykuły czasopisma w elektronicznej wersji są dostępne w bazach CEEOL, EBSCOhost oraz na portalu IBUK

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

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

Nakład: 120 egz.

ISSN: 0079-4791

Spis treści

ROZPRAWY

Jolanta Kowal

„TALENT (NIE)WYŻSZY NAD MIERNOŚĆ”. KILKA UWAG O ZJAWISKU WIERSZOMANII
NA LITWIE W LATACH 1815–1830 9

Tadeusz Półchłopek

TALENT „UMNICZY” LESZKA DUNINA BORKOWSKIEGO — PERSPEKTYWA
AUTORSKA I CZYTELNICZA 21

Małgorzata Lisicka

W POSZUKIWANIU ODPOWIEDNIEJ FORMY — SŁÓW KILKA O UTWORACH
POETYCKICH I WARSZTACIE PISARSKIM STANISŁAWA KOSTKI POTOCKIEGO 35

Izabela Woszczak

DEOTYMA (JADWIGA ŁUSZCZEWSKA) W WITRYNIE ARTYSTYCZNEJ EWALUACJI
PIERWSZEGO OKRESU TWÓRCZOŚCI (1851–1863): PRASA, WSPOMNIENIA,
KORRESPONDENCJA 47

Lidia Ignaczak

TALENT W TEATRZE ZAZDROŚCI 65

Kamil Dźwiniel

„MAM JAKIEGOŚ CIEBIE, MASZ JAKIEGOŚ MNIE”. AUTOTEMATYZM
A PODMIOT WIERSZY STANISŁAWA BARAŃCZAKA 83

Marzena Karwowska

„COŚ GO SPETAŁO I ZMROCZYŁO... NIE MOŻE GRAĆ...”. REPARTYCJA MITYCZNA
W DRAMATACH MIMICZNYCH BOLESŁAWA LEŚMIANA 103

Magdalena Jarnotowska

BRUD JAKO METAFORA W TWÓRCZOŚCI BRUNONA SCHULZA 117

PORÓWNIANIA I KONTEKSTY. Z ZAGADNIEŃ KOMPARATYSTYKI

Erik Zillén

POCZET KRÓLÓW POLSKICH I BAJKA LAFONTENOWSKA W MORALIZATORSKIM
DZIELE OSIEMNASTOWIECZNEJ LITERATURY SZWEDZKIEJ 131

Anne-Marie Monluçon

L'ÉDITION FRANÇAISE DE CONTES TRADUITS DU POLONAIS AUJOURD'HUI :
ENTRE UNIVERSALITÉ ET IDENTITÉ 145

Katia Vandenborre

LE CONTE DANS LA POÉSIE CATASTROPHISTE : KRZYSZTOF KAMIL BACZYŃSKI
ET TADEUSZ GAJCY 163

Magdalena Lubelska-Renouf

MYŚLENIE I POEZJA. CZESŁAW MIŁOSZ I MARTIN HEIDEGGER 177

NA MARGINESACH LEKTUR

Małgorzata Pawłowska

DOKUCZLIWY POETA W SALONOWYM TOWARZYSTWIE — WOJCIECHA MIERA
WIERSZE DEDYKOWANE 201

Emilia Uryszek

EGZYSTENCJALNIE W „DESZCZU”. OPOWIADANIA MROŻKA Z 1962 ROKU 211

Jacques Chaplain

[NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE :] CHARLES EDMOND CHOJECKI, PATRIOTE POLONAIS,
EXPLORATEUR, SOLDAT, POÈTE, DRAMATURGE, ROMANCIER, JOURNALISTE,
BIBLIOTHÉCAIRE... PAR EMMANUEL DESURVIRE 221

Jacques Chaplain, tłum. Joanna Raźny

[NOTA O KSIĄŻCE:] EMMANUEL DESURVIRE, „KAROL EDMUND CHOJECKI,
POLSKI PATRIOTA, ODKRYWCA, ŻOŁNIERZ, DRAMATURG, POWIEŚCIOPISARZ,
PUBLICYSTA, BIBLIOTEKARZ...” 223

NOTKI O AUTORACH 227

INDEKS 233

Content

ARTICLES

Jolanta Kowal

- "TALENT (NIE)WYŻSZY NAD MIERNOŚĆ" ("TALENT (NOT) ABOVE MEDIOCRITY").
SOME REMARKS ON THE PHENOMENON OF POETRY WRITING MANIA
IN LITHUANIA IN THE PERIOD 1815–1830 9

Tadeusz Półchłopek

- TALENT FOR "UMNICTWO" OF LESZEK DUNIN BORKOWSKI —
FROM THE AUTHOR'S AND READER'S PERSPECTIVE 21

Małgorzata Lisicka

- IN SEARCH OF AN APPROPRIATE FORM: FEW WORDS ABOUT POETICAL WORKS
AND THE WRITING WORKSHOP OF STANISŁAW KOSTKA POTOCKI 35

Izabela Woszczak

- ARTISTIC EVALUATION OF JADWIGA ŁUSZCZEWSKA (DEOTYMA) AND HER FIRST
CREATIVE PERIOD (1851–1863): PRESS, REMINISCENCES, CORRESPONDENCE 47

Lidia Ignaczak

- TALENT IN A THEATER OF ENVY 65

Kamil Dźwiniel

- „I HAVE SOME YOU, YOU HAVE SOME ME”. SELF-REFERENCE
AND THE SUBJECT OF POEMS BY STANISŁAW BARAŃCZAK 83

Marzena Karwowska

- MYTHICAL REPARTITION IN MIME DRAMAS BY BOLESŁAW LEŚMIAN 103

Magdalena Jarnotowska

- DIRT AS A METAPHOR OF BRUNON SCHULTZ'S WORKS 117

COMPARISONS AND CONTEXTS. COMPARATIVE LITERATURE STUDIES

Erik Zillén

- POLAND'S LIST OF MONARCHS AND THE LA FONTAINE FABLE IN A MORALIZING
WORK OF SWEDISH EIGHTEENTH-CENTURY LITERATURE 131

Anne-Marie Monluçon

- THE FRENCH EDITION OF TALES TRANSLATED FROM POLISH TODAY:
BETWEEN UNIVERSALITY AND IDENTITY 145

Katia Vandenborre

- THE FAIRY TALE IN CATASTROPHIST POETRY: KRZYSZTOF KAMIL BACZYŃSKI
AND TADEUSZ GAJCY 163

Magdalena Lubelska-Renouf

- THOUGHT AND POETRY: CZESŁAW MIŁOSZ AND MARTIN HEIDEGGER 177

ON THE MARGINS OF READING

Małgorzata Pawłowska

- A MALICIOUS POET IN SALON SOCIETY — WOJCIECH MIER'S DEDICATED POEMS 201

Emilia Uryszek

- EXISTENTIAL IN "THE RAIN" — SHORT STORIES BY MROŻEK (1962) 211

Jacques Chaplain

- [NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE :] CHARLES EDMOND CHOJECKI, PATRIOTE POLONAIS,
EXPLORATEUR, SOLDAT, POETE, DRAMATURGE, ROMANCIER, JOURNALISTE,
BIBLIOTHÉCAIRE... PAR EMMANUEL DESURVIRE 221

Jacques Chaplain, translated by Joanna Rażny

- [ANNOTATION ABOUT THE BOOK:] EMMANUEL DESURVIRE, 'KAROL EDMUND CHOJECKI,
POLISH PATRIOT, EXPLORER, SOLDIER, POET, PLAYWRIGHT, NOVELIST, PUBLICIST,
LIBRARIAN...' 223

- THE AUTHORS' BIOGRAPHIES 227

- INDEX 233

ROZPRAWY

ARTICLES

Jolanta Kowal

„TALENT (NIE)WYŻSZY NAD MIERNOŚĆ”. KILKA UWAG O ZJAWISKU WIERSZOMANII NA LITWIE W LATACH 1815–1830

SŁOWA KLUCZOWE

„Dziennik Wileński”; grafomania; klasycy; Litwa; Parnas literacki; talent pisarski; twórczość przekładowa; Uniwersytet Wileński; wierszomania; Wilno

Próżno ten rymotwórca na parnaskie góry
Chce się lekkomyślnymi śmiało puścić pióry,
Któremu Niebo darów potrzebnych nie dało
Ani mu się łaskawą twarzą nie rozśmiało.
Kto ma dowcip ścieśniony i genijusz suchy,
Tego Pęgaz poziomy, temu Febus głuchy.

[F.K. Dmochowski]

Ogląd — choćby pobieżny — kultury literackiej na Litwie pierwszych dziesięcioleci XIX wieku¹, przynosi konstatację o sporej liczbie osób parających się poezją. Szczególne nasilenie tego zjawiska przypada na lata 1815–1822, co bez wątpienia miało swoje źródło, między innymi, w sprzyjających warunkach rozwoju ówczesnego życia kulturalnego na tym obszarze. Wilno stanowiło wtedy, jak wiadomo, jedno z najaktywniejszych intelektualnie środowisk na byłych ziemiach polskich. Zdaniem Tadeusza Turkowskiego,

w szeregu ognisk życia duchowego polskiego po rozbiorach [...] wypełniło zadania szczególnie ważne. Skupiwszy w swoich murach uniwersyteckich najlepsze siły naukowe kraju, uratowało i doprowadziło do rozkwitu ruch naukowy epoki stanisławowskiej. Rządząc szkolnictwem olbrzymiego okręgu, zabezpieczyło oświatę w duchu narodowym pierwszej generacji porozbiorowej na Litwie i Rusi. Zarówno w pracy naukowej, jak w twórczości artystycznej zaznaczył się udział Wilna wybitny. (Turkowski 1931: 16)

Pogląd ten podziela też współczesna badaczka — Alina Witkowska, pisząc, iż „skupisko intelektualistów, jakie tworzyli profesorowie uniwersytetu, i stosunkowo duża «inteligencja»

Jolanta Kowal — dr, Zakład Literatury Staropolskiej i Polskiego Oświecenia, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Rzeszowski, ul. Rejtana 16c; 55-959 Rzeszów; e-mail: konkret73@wp.pl

¹ Używając nazwy topograficznej Litwa, należy od razu dopowiedzieć do jakich ziem w epoce porozbiorowo-przedpowstaniowej ją odnoszono. Otóż Litwę w 1794 r. podzielono na dwie części: wileńską i kowieńską, które w 1795 r. złączono w jedną gubernię wileńską. W latach 1796–1797 z dwóch guberni, wileńskiej i słonimskiej, stworzono jedną gubernię litewską, poczym w r. 1801 ziemie litewskie ponownie wydzielono w osobną gubernię wileńską. W jej skład wchodziło 11 dawnych powiatów, które zachowały swe historyczne granice: wileński, trocki, kowieński, szawelski, rosieński, telszewski, upicki, brasławski, wilkomierski, oszmiański i święciański, czyli zawilejski (por.: Ochmański 1982: 192).

Wilna, zaważyły w sposób zasadniczy na atmosferze, wyobrażeniach i stylu życia miasta” (Witkowska 1998: 31). Dodać należy koniecznie, że działalność uniwersytetu odcisnęła trwały ślad na obliczu intelektualnym całej Litwy, która za jego sprawą przeżywała na początku XIX wieku swoje spóźnione oświecenie (jw. 32).

Niemalą z pewnością rolę, w kontekście interesującego nas tutaj zjawiska wierszomanii, odegrał funkcjonujący w jego strukturach Wydział Literatury i Sztuk Pięknych. W roku 1824, ustępujący dotychczasowy kurator Wileńskiego Okręgu Naukowego — Ks. Adam Jerzy Czartoryski, w sprawozdaniu (*Compte-rendu...*, BCz 3287) dla rosyjskiego ministra oświaty — Aleksandra Golicyna, pisał na temat jego działalności następująco:

Fakultet ten, chociaż nie może się poszczycić zbyt wielkimi sukcesami, uzyskał jednak pewne wyniki. Nie może wprawdzie pochwalić się wychowaniem pisarzy, a jeszcze mniej — wybitnych poetów (!), trzeba wszelako przyznać, że dzięki jego wysiłkom odrodziło się w kraju zamiłowanie do literatury klasycznej i języków starożytnych [podkr. J.K.] i że widzimy w tej dziedzinie wyraźne postępy. (Cyt. za: Beauvois 2010: 248)

Pomijając w tym miejscu mocno dyskusyjny sąd o braku wybitnych poetów, którzy ukończyli edukację na Wydziale Literatury Uniwersytetu Wileńskiego, za księciem-kuratorem należy powtórzyć, iż wyjątkowa atmosfera i klimat naukowy wspomnianego środowiska akademickiego miały spory wpływ na rozbudzenie w społeczeństwie litewskim zainteresowań literackich. Na polu tym szczególnie zasłużyli się zwłaszcza tacy profesorowie jak Gotfryd Ernest Groddeck, Euzebiusz Słowacki i Leon Borowski. Ich wykłady oraz seminaria cieszyły się podówczas ogromną popularnością. Z uwagi również na fakt, iż pod auspicjami uniwersytetu pozostawało szkolnictwo całego okręgu wileńskiego, w tym także szkoły średnie, nie dziwi sytuacja, iż gros młodych miłośników poezji rekrutowało się właśnie spośród zdolniejszych uczniów gimnazjów tegoż okręgu. Ich programy, propagujące w zakresie literatury głównie klasyczne wzory łacińskie, wymagały bowiem od uczniów własnych ćwiczeń praktycznych, co owocowało całą masą tłumaczeń autorów rzymskiego antyku, zwłaszcza Horacego i Wergiliusza. Najlepsze prace, za pośrednictwem i protekcją nauczycieli, były publikowane na łamach ówczesnych periodyków, przede wszystkim „Dziennika Wileńskiego” i „Tygodnika Wileńskiego” (por.: Czernianin 2011: 114–158; *Wyjātki* 1817: 27–31).

Antoni Edward Odyniec, sam zresztą pretendujący wtedy do literackiego Parnasu, tych „samorodnych synów Apollina” oceniał z dużą dozą krytycyzmu i ironii. We *Wspomnieniach z przeszłości opowiadanych Deotymie* czytamy, między innymi:

Zastęp poetów, to jest piszących wiersze, jak ich nazywano powszechnie, był w owym czasie bardzo liczny w Litwie. Śmiało można by twierdzić, że nie było szkoły, która by nie wydała jakiegoś laureata. Tylko, że jak ochota do pisania wierszy nie zawsze łączył się z ochotą do nauki i pracy, tak też i większa połowa tych samorodnych synów Apollina [podkr. J.K.], usypiała na wieki na swych laurach szkolnych, lub co najwięcej, słygnęła jeszcze czas jakiś w granicach swojego powiatu, śpiewając przy gitarze czułości panienkom, albo rubaszne piosenki przy kielichu z palestrą, stanowiącą naówczas ognisko inteligencji po wszystkich powiatowych stolicach. Ci zaś, co ze szkół udawczy się na uniwersytet do Wilna, aspirowali do szerszych na tym polu sukcesów, szli zwykle ślepo drogą panującąj mody, tłumacząc lub naśladowując poetów francuskich. (Odyniec 1884: 104)

Na zjawisko to zwrócił również uwagę znany badacz — Piotr Chmielowski, pisząc, iż w latach 1815–1822:

pojawiało się na Litwie takie mnóstwo wierszopisów, jakiego wtedy w żadnej innej części Polski nie było. Nie tworzyli oni dzieł na wielką skalę, ulotnymi zazwyczaj zadowalając się pieśniami, odami, satyrkami, epigramatami, anakreontykami, bajkami; niewielu z nich posiadało talent wyższy nad mierność [podkr. J.K.]; ale bądź co bądź takie gromadne ich ukazanie się dowodziło rozwiniętego

silnie zamiłowania do poezji, które z biernego stało się czynnym. Wszyscy ci wierszopisowie byli zwolennikami wzorów francuskich i po większej części reprezentowali idee i dążności „wieku oświeconego”, które na Litwie teraz dopiero wyraźniej niż poprzednio ujawniać się zaczęły, lubo w formie nadzwyczaj umiarkowanej. Oryginalność ich nie przedstawia się w zarysach wyrazistych; przeważnie byli tłumaczami. Wpływ uniwersytetu na młodsze pokolenie tych wierszopisów uwydatnił się w tym szczególniejszej fackie, że obok przekładów z języka francuskiego, dokonywują ich także, aczkolwiek w mniejszej liczbie, z łaciny, a nawet z greczyzny. Pod względem dykcji i sztuki wierszowania mało który z tej grupy starał się o tę wykwintność, poprawność i doskonałość, o jaką się ubiegali klasyści warszawscy, gdyż im chodziło przede wszystkim o myśl i uczucie, nie zaś o doskonałość formy. (Chmielowski 1886: 8–10)

O takową „wykwintność, poprawność i doskonałość” zabiegał z całą pewnością — uchodzący podówczas za koryfeusza poezji klasycznej w Wilnie — Ignacy Szydłowski. Zastąpił on przede wszystkim jako autor ód (będących tłumaczeniami z Horacego, J.B. Rousseau, P.D. Lebruna), bajek, epigramatów i fraszek, które publikował w wileńskich czasopismach². Znany był również jako niezwykle surowy krytyk wszelkich pojawiających się wtedy utworów literackich. Obawiała się go szczególnie młodzież uczęszczająca do wileńskiego gimnazjum, w którym pracował jako nauczyciel literatury polskiej. Jak wspominał Placyd Jankowski:

Ten człowiek takiej pozornej wyrozumiałości i słodczy, przecież nad każdą prawie nową publikacją — które jak na toż obficie się wtedy zjawiały — jak Kato nad Kartaginą, właśnie że nie miał żadnego miłosierdzia! Najczęściej nie czytając ich nawet, skracał sobie trud sędziowski, aż dwukrotną *intymacją* wyroku: „pobić, pobić! — na szmaty!” — I przybierał wtedy taką ognistą żarliwość i taką przerażającą gotowość dla dobra literatury, że jeśliby się nie rozjaśniał natychmiast swoim najdowcipniejszym uśmiechem, nie bardzo by się czuło uspakajająco w towarzystwie tego klasyka-przyjaciela. (Jankowski 1854: 91–92)

Pomimo niezaprzecznego talentu, Szydłowski w pewnym momencie zaniedbał jednak własną twórczość literacką i ostatecznie skończył na redagowaniu księgarskich obwieszczeń.

Najczęstszym miejscem prezentacji pódów poetyckich owych „samorodnych synów Apolina” (Odyniec 1884: 104) były, jak już wspomniano, łamy ówczesnych pism periodycznych. Cytowany powyżej Chmielowski wymienił ponad siedemdziesiąt nazwisk literatów publikujących swe poezje, w latach 1815–1822, w wileńskich czasopismach, zastrzegając iż nie wyczerpał przy tym całej nomenklatury³. W istocie, dokonując oglądu choćby tylko „Dziennika

² Sam tylko „Dziennik Wileński” na przestrzeni lat 1815–1830 ogłosił blisko siedemdziesiąt utworów poetyckich jego autorstwa, a skądinąd wiadomo, że wiele tekstów pojawiło się również na łamach „Tygodnika Wileńskiego” i „Wiadomości Brukowych”. Sytuowało go to tym samym pośród najbardziej płodnych literatów — obok Antoniego Goreckiego czy Stanisława Rosołowskiego — na ówczesnym wileńskim Parnasie.

³ Kolejno wymienieni zostali: 1. Baraniecki T., 2. Bernatowicz Faustyn, 3. Biesiekierski Henryk, 4. Błotnicki Hipolit, 5. Buczyński Maurycy, 6. Bułharyn Tadeusz, 7. Chodźko Jan, 8. Chrapowicki Antoni, 9. Czechowska Anna, 10. Dziwiątkowicz Adam, 11. Ejtmin Stanisław, 12. Gadon Włodzimierz, 13. Gorecki Antoni, 14. Grabowski Michał, 15. Gutt T., 16. Januszkiewicz A., 17. Jakutowicz Dionizy, 18. Jastrzębski Jędrzej, 19. Kaczkowski A., 20. Karłowicz Aleksander, 21. Keller J., 22. Kozakowski Ignacy, 23. Kołpaczewski Michał, 24. Konopacki S., 25. Korsak Rajmund, 26. Kozłowski Adam, 27. Kułakowski G., 28. Lachnicki I.E., 29. Lachnicki Michał, 30. Lachnicki Roman, 31. Legatowicz Ignacy, 32. Łęski Antoni, 33. Massalski T.E., 34. Malikowska Fel. Joan., 35. Makarowski Józef, 36. Markianowicz Michał, 37. Machwitz Edward, 38. Modzelewska A., 39. Moniuszko Aleks., 40. Narbutt Teodor, 41. Nester Jerzy, 42. Olgdzki T., 43. Olizar Narcyz, 44. Orlicki Dominik, 45. Paszkiewicz Benedykt, 46. Pitschman A., 47. Pierożyński, 48. Piotrowski Konstantyn, 49. Porębski, 50. Potańska Placyda, 52. Przechłowski Józef Eman., 53. Sławiński Ksawery, 54. Sobolewski Lud., 55. Sosnowski Platon, 56. Staniewicz Emeryk, 57. Starzyński Stanisław, 58. Styczyński Jan Gwalbert,

Wileńskiego” z zakreślonych przez badacza ram czasowych⁴, do załączonej w przypisie listy należałoby dodać jeszcze około dwudziestu nazwisk poetów, z których większości na próżno szukać w jakichkolwiek zestawieniach bibliograficznych⁵. Przywołane liczby nadal jednak nie oddają w pełni skali interesującego nas tutaj zjawiska, także z racji tego, że o miejsce na lokalnym poetyckim Parnasie piszący zabiegali również, na przykład, za pośrednictwem spotkań salonowych czy poprzez wytrwałe uprawianie twórczości sztambuchowej⁶. Niejednokrotnie zadowalali się też drobnymi, ulotnymi wierszami przekazywanymi z rąk do rąk, bez nadziei zaistnienia z płodami swojego pióra w ówczesnej prasie, a nie wspominając już o publikacjach samoistnych. Były też bowiem, jak z humorem i ironią wspominał Placyd Jankowski, „przykłady czystej krwi poetów [podkr. J.K.] na jednej tylko odzie lub bajce: za to każde już tam słowo kropliło się i przeświecało alegorią” (Jankowski 1854: 95). Ich nazwiska jednak nigdzie nie zostały utrwalone, a twórczość — jak można podejrzewać — nie wywarła raczej większego wrażenia na ówczesnej czytelniczej publiczności. Czasami też, nie chcąc narażać się na ewentualną krytykę, swoje utwory drukowali w ówczesnej prasie anonimowo i dzisiaj, po upływie prawie dwustu lat, nie sposób właściwie je atrybuować. Przykładów takich można wskazać bardzo dużo, choćby we wspomnianym już „Dzienniku Wileńskim”, który stanowi doskonały materiał egzemplifikacyjny do niniejszych rozważań. Na jego łamach dominowały przede wszystkim przekłady z autorów grecko-rzymskiego antyku oraz z nowożytnej literatury francuskiej, zwłaszcza z Horacego, Wergiliusza, Pindara, J. Delille’a, J. de La Fontaine’a, J.B. Rousseau, N. Boileau, by wymienić nazwiska pojawiające się najczęściej. Z kolei w obrębie najbardziej preferowanych gatunków znalazły się: bajki, pieśni, ody, satyry, epigramaty, fraszki. Dość licznie reprezentowane były też tzw. wyjątki czyli tłumaczenia fragmentów z klasycznych epepej (Homera i Wergiliusza) oraz poematów opisowych (*Georgiki* Wergiliusza, *Ziemanin* Delille’a). Nie sposób jednak przy tym nie zauważyć, iż poziom artystyczny tychże przekładów był niejednokrotnie bardzo słaby, co tym samym zdradzało ewidentny brak talentu u ich autorów (por. np.: Smuszkinówna 1930; Załuska 1934).

Monika Stankiewicz-Kopeć, podkreślając, iż „w owym czasie wierszomania szerzyła się [...] nie tylko w samym Wilnie, ale także w całej litewskiej prowincji (jak również poza nią)” (Stankiewicz-Kopeć 2009: 49), zwraca szczególną uwagę na fakt szlacheckiego pochodzenia większości spośród aspirantów do parnaskiej sławy. Pisze bowiem, nie stroniąc przy tym od ironii, iż:

Pegaza, na ogół z niewielkim szczęściem, próbowało dosiadać wielu synów okolicznych obywateli ziemskich. Nie zdolawszy wspiąć się na grzbiet upragnionego Pegaza, a niejednokrotnie mocno dostawszy od niego kopytem, musieli z czasem zadowolić się grzbietami koni z ojcowskich stajni (jw.)⁷

59. Szodanowski Antoni, 60. Strawiński W., 61. Szcafajer Walenty, 62. Szpicnagel Ludwik, 63. Szydłowski Ignacy, 64. Szymkajło Daniel, 65. Truskowski Józef, 66. Wirion Janusz, 67. Wejssenhoff M., 68. Wolski Mikołaj, 69. Zebrowski T., 70. Żukowski Szymon, 71. Żyliński M. (Chmielowski 1886: 8).

⁴ „Dziennik Wileński” ukazywał się, jak wiadomo, dłużej (w latach 1815–1830).

⁵ Chomiński Ksawery, Daneyko Michał, Hlebowicz A.B., Holeniewicz B., Kniahnicki J., Kołpaczkiwicz Michał, Kotiuziński Aleksander, Kułakowski Ignacy, Miziewicz Wojciech, Olędzki F., Plater Adam, Porębski Patrycjusz, Rogalski Leon, Rosołowski Stanisław, Roszkowski Arkadiusz, Sękowski Józef, Sierociński Teodozy, Turski Ksawery, Tyszkiewicz Wincenty, Żukowski Stanisław.

⁶ Teoretycznie sztambuch stanowił dla literata szansę potwierdzenia własnej klasy poetyckiej: oto bowiem bez przygotowania, okazjonalnie nagabywany bywał o wpis, najczęściej w warunkach salonowego rozgwaru. W praktyce jednak wystawiony był on na próbę improwizacji, co, niestety, niejednokrotnie kończyło się komponowaniem rymowanek niezbyt, pod względem artystycznym, wyszukanych (por.: Siomkajło 1984: 191–205 oraz Biernacki 1988: 165–193).

⁷ Uwagi te znajdują potwierdzenie w danych statystycznych: procentowy udział młodzieży szlacheckiej wśród ówczesnych uczniów i studentów Wileńskiego Okręgu Naukowego stanowił bowiem około 90% (por.: Beauvois 1978: 15 i n.; 2008: 123–128).

Zjawisko to znakomicie wyeksponował też Józef Ignacy Kraszewski na łamach jednej z swoich pierwszych powieści pt. *Poeta i świat*. Tytułowy bohater tak oto postrzegał litewską prowincję, na której dosłownie roilo się od tego rodzaju samozwańczych pismaków:

[...] śmieszili go mianowicie owi literaci wiejscy, ludzie, którzy czuli w sobie jakąś niespokojność i przeczucie talentu; którzy nie pracując mieli pretensje do nauki, poezji, dowcipu, nic nie mając za sobą, prócz trochy pamięci a wiele zarozumiałości. [...] Trzeba bowiem wiedzieć, że na wsi, tak jak jest sędzia, komornik, lekarz powiatowy itp., tak zwykle też bywają: poeta, dowcipniś, literat powiatowy — figura, która liźnęła nauki i książek, przewróciła sobie głowę i chodzi po świecie wiele krzycząc i gadając — półgospodarz, półpoeta, spekulant i filozof, agronom z kalendarza, erudyta ze słowników. Nie wiem, czy dlatego, że prawdziwy poeta jest tak rzadkim zjawiskiem, fałszywi poeci są tak pospolici? Na dziesięciu uczniów, którzy jako tako nauki skończyli, pewnie dziewięciu osiadłszy na wsi nosić będzie nazwisko poetów, do którego da im prawo ułożone powinowzowanie, zagadka lub piosenka. Widać stąd, że łatwiej jest skłecić wierszyk nie obrażający bezsenssem niż cokolwiek bądź innego. Lecz gdy gdzieindziej taki wyskok nie wiodący nic za sobą wcale w życiu człowieka nie jest stanowczym, u nas podobno tylko, gdy kto dwa wiersze sprzął, już się poetą zowie i w rozumieniu swoich parafianów uchodzi za olbrzymia, za istotę wyższą, za wyrocznie niemożliwą w sprawach literatury. To dowodzi, jak łatwo nasza mało czytająca publiczność imponować sobie daje. Nie ma podobno okolicy bez takiego poety. [...] Przez dobrowolne odosobnienie się i zamknięcie w sobie, w którym się trzyma wiejski poeta, pozbawiony porównania z innymi, stale się bardzo wysoko ceni. Dla niego, jakby od czasów Krasickiego nikt nie pisal; jeśli mu co nowego wpadnie w ręce, przazdaci, nie pojmie, a sądząc z dawnego stanowiska, utwierdzi się jasno w mocnym przekonaniu, że po Krasickim on tylko jeden wielkim. (Kraszewski 1872: 14–17)

Lektura ówczesnych pism periodycznych („Dziennika Wileńskiego” czy „Tygodnika Wileńskiego”) przekonuje nas, iż autorami wielu publikowanych na ich łamach utworów poetyckich byli właśnie ludzie mieszkający i gospodarujący na wsi. Płody ich pióra świadczyły — zdaniem Odyńca:

jeśli nie o talencie [...], to zawsze o rozpowszechnionym szeroko zamilowaniu w poezji, poza obrębem sfer czysto literackich, i to pomiędzy ludźmi poważnymi, ojcami rodzin, gospodarzami lub urzędnikami. [...] Wielu z tych dyletantów — poetów wiejskich, wyszło z czasem na rzeczywistych i znakomych pisarzy; jak np. [...] Jan Chodźko, Kazimierz Bujnicki, i na koniec Ignacy Chodźko, autor *Obrazów litewskich*. Inni, nie pożądamy drukowanej sławy, wywierali jednakże, każdy w swej okolicy, wpływ prawdziwie cywilizacyjny. W rzędzie takich oznaczali się mianowicie: w powiecie trockim, Adam Strawiński; w wilejskim, Józef Rahoza; w sluckim, Karol Czarnocki. [...] Wszyscy oni, słynni zarówno prawością charakteru, jak wykształceniem, rozumem i obywatelską zasługą: w modnych naówczas przekładach z francuskiego lub w pisaniu własnych wierszyków, szukali tylko rozrywki w poważnych gospodarskich lub urzędniczych zajęciach; jakkolwiek ta sama rozrywka przyczyniała się do podniesienia ich znaczenia i wpływu. (Odyniec 1884: 124–125)

To pisanie dla rozrywki oraz przyjemności i zaznajamianie z płodami pióra jedynie najbliższego prowincjonalnego środowiska, nie przynosiło przy tym z sobą — jak się wydaje — większej społecznej szkodliwości (np. w postaci wypaczenia estetycznych gustów), w odróżnieniu od sytuacji, gdy niektórzy spośród tych samozwańczych literatów, przekonani o niezwykłości swego talentu, własnym sumptem zaczęli wydawać te jakże niejednokrotnie mierne efekty pisarskiej krzątaniny. Odyniec nazwał ich żartobliwie bąkami, w odróżnieniu od wierszokletów, którzy takich ambicji nie posiadali, czyli much⁸. Najbardziej zmiennym przykładem

⁸ Źródła tych zabawnych nominacji objaśniał następująco: „Gdy już Muzy wyprowadzają i zaczynają siodłać Pegaza, aby się na nim po świecie jako syn Apollina przejechał: biedny skrzydłacz podziela zwykle los ziemskiego rumaka, to jest, że oprócz jeźdźca przysiadają też na nim roje much i bąków, które albo jeździec szpicrutą, albo on sam ogonem musi ciągle opędzać” (Odyniec 1884: 126).

jest tutaj — mianujący się Homerem Pólnocy — Wincenty Kiszka Zgierski, autor licznych bajek, ballad, ód, akrostychów, komedii, dram oraz powszechnie krytykowanych tragedii. Czytając ówczesne wspomnienia i relacje pamiętnikarskie, raz po raz natknąć się można na niezwykle dosadne oceny teże twórczości:

Zgierski — oryginał, pół fiksata, cały fiksat, człowiek w swoim rodzaju jedyny. [...] skręconą i wykrzywioną miał głowę na autorstwie i poezji, i na wielkości swojego rodu. [...] Pisał dramy, komedie, tragedie, epeje — wszystko wierszem. A drukował to z przepychem na najpiękniejszym papierze i wszystko, co jedną ręką od swoich klientów wydarł, drugą w edycję dzieł swoich wsadzał. *Złota wolność*, *Chodkiewicz* i wiele innych jego książek tym sposobem wyszły. Ale tam dosłownie od początku do końca ani sensu, ani wątku, ani myśli nikt się nie domacał nigdy.

[...] Chciało się zawsze dać mu w łeb książką jego od pierwszego słowa. Był to zadziwiający worami głupstwa dobór słów, brzęk wyrazów, szcęk Bóg wie dlaczego dobytých oręży i nic więcej! Niechaj mu Pan Bóg odpuści! ale on jak paw nadęty między ludźmi chodził, śmiał się z obecnego pokolenia, apelował ciągle do potomności, nie zrażał się drwinkami, żalując biedne nasze głowy, że się na tak wzniosłym i wyprzedzającym wiek swój geniuszu nie znał. (Morawski 1959: 334–335)⁹

W krytyce tej wtórował Morawskiemu Mikołaj Malinowski, pisząc, iż „wiersze Zgierskiego są gwarem wyrazów bez żadnej myśli, średniówka nigdzie nie szanowana, kadencje najdziwaczniejsze, znajomość składu scenicznego najmniejsza” (Malinowski 1907: 86). Sam ich autor był jednak przekonany, iż jego doskonała twórczość stanowić może wzorzec do naśladowania dla całej rzeszy młodych literatów, marzących o poetyckiej sławie. Malinowski przywołuje jeden z zabawnych epizodów z udziałem zadufanego w sobie grafomana oraz Mikołaja Nowosilcowa:

W czasie śledztwa nad Filaretami Zgierski został uwięziony; kiedy Nowosilcow kazał go przyprowadzić na komisję i zapytał, dlaczego młodzież u siebie zbiera, a — w samej rzeczy Zgierski, najawszy całe drugie piętro pałacu Słuszczyńskiego (dziś koszary na Antokolu), spraszał do siebie znajomych młodych poetów: Korsaka, Odyńca, Aleksandra Chodźkę i innych, dla których te wieczory były niewyczerpanym źródłem śmiechu i wesołości, a Zgierski częstował swoich gości różnymi łakociami i herbatą z likierem różanym — Zgierski, tłumacząc się przed Nowosilcowem, powiedział, że dla poprawy gustu, który nędzne wierszydła Mickiewicza w młodzieży zepsuły, zbiera ich dla czytania własnych swoich wierszy i dla sprostowania ich na dobrą drogę. Nowosilcow kazał mu przedeklamować cokolwiek z genialnych jego utworów i oceniwszy natychmiast, co to była za głowa, uwolnił go z więzienia i życzył, aby i nadal nie zaniedbywał krzewić dobrego smaku poezji. (Jw. 88)¹⁰

Nie mniej oryginalną podówczas postacią była też Tekla z Borzymowskich Wróblewska, którą w swoich wspomnieniach przywołał Antoni Edward Odyniec. Autorka wielu tragedii, na przykład: *Pantboa, królowa Suzy*, *Mustafa i Zeangir*, *Narymund*, *W. Xiążę Litewski* — drukowała je wszystkie, podobnie jak Zgierski, swoim kosztem i „ceniła je też podobno nie mniej jak on swoje. Przyznać im wszakże potrzeba, nie mówiąc o ich literackiej wartości, że nie grzeszyły przynajmniej bezsensem i niezrozumiałością” (Odyniec 1884: 133). Pamiętnikarz, powołując się na relacje swojego kolegi — Ludwika Paprockiego, odmalował również jej niezwykle ekscentryczny sposób bycia, który bynajmniej w niczym nie ustępował dziwactwom Kiszki Zgierskiego:

⁹ Ze szczególną pasją z twórczości Zgierskiego drwił zwłaszcza wspomniany już powyżej Ignacy Szydłowski. „Wymyślał nań rozmaite koncepta lub farsy, które były zabawą miasta. I tak np. na jednej z maskarad, ktoś przebrany za rzeźnika, wtykał gwałtem każdemu kiszki, nadziane tytułami dzieł jego i zalecał je dowcipnymi epigramatami. Pomysł ten i epigramaty przypisywano powszechnie Szydłowskiemu” (Odyniec 1884: 131).

¹⁰ Po wyjściu Zgierskiego z więzienia, Odyniec napisał żartobliwe treny pt. *Kiszka w kozie*, parodiując znane *Żale Tassa* autorstwa George’a Byrona.

Była już w wieku podeszłym, wdowa, i dzierżawiła dość znaczny majątek; ale zdawszy gospodarstwo na siostrę, zajmowała się sama wyłącznie poezją, praktykując ją też w życiu codziennym. Wielbicielka zwłaszcza poezji i historii greckiej, pozowała też sama na Safonę. Ubiierała się z grecka po spartańsku, to jest na wpół po męsku, mając zawsze na skroniach rodzaj metalowego hełmu, czy raczej diademu. W ogrodzie miała altanę, na wzór greckiej świątyni, bez ścian, na kolumnach, gdzie w lecie, jak Sybilla na trójnogu, zasiadała zwykle w krześle na podwyższeniu stojącym, i przypatrywała się zabawom wiejskiej młodzieży, które sama dla niej to święto, na wzór greckich igrzysk urządzała, i sama na nich rozdawała nagrody. Tu także zaproszeni sąsiedzi mieli sposobność słyszeć własne jej utwory, przed ich odesłaniem do druku. Że zaś była przy tym gościnna, uprzejma i miłosierna, dom jej był uczęszczany ochoczo, a ona sama lubiana i szanowana powszechnie. Sława nawet drukowanej poetki mogła istotnie imponować słuchaczom. Ale inaczej rzecz się miała z Borowskim, który z obowiązku cenzora, musiał zawsze czytać jej ramoty.

[...] jako cenzor dzieł treści literackiej, najbardziej był udręczony przez te elukubracje wiejskich dyletantów, które mu ze wszech stron nadsyłano. (Jw. 134–135)

W tej sytuacji nie dziwi fakt, że kiedy Odyniec rozpoczął studia prawnicze na Uniwersytecie Wileńskim i chciał również jako wolny słuchacz uczestniczyć jednocześnie w zajęciach z literatury polskiej i łacińskiej na Wydziale Filologicznym, właśnie Leon Borowski — ówczesny jego dziekan — dowiedziawszy się, iż pisze wiersze, dobrotliwym tonem przestrzegał go przed nagminną manią poetyzowania, cytując Dmochowskiego:

Że w sztuce niebezpiecznej odlewania wierszy,
Musiał ten być ostatni, kto nie będzie pierwszy. (Jw. 87)

Do niezwykle ekscentrycznych wileńskich wierszokletów przynależeli też z pewnością Ignacy Krysztalewicz i Jan Szurlowski, których na co dzień spotkać można było w księgarni Józefa Zawadzkiego, pełniącej podówczas rolę swobodnego naukowo-literackiego salonu (por.: Skwarczyński 2003: XXVIII–XXIX). Bywający tam Stanisław Morawski, zapamiętał, że:

U okien albo pode drzwiami od ulicy stał zawsze jeden ze znajomych całej Wilno wariatów: albo Szurlowski, albo Krysztalewicz, albo obadwa razem. Oba ci ludzie, nieszkodliwi nikomu, sfiksowani byli na poezji. Ciągłe pisali wiersze. Bardzo więc w tym wesołym czasie przydatni byli. Komu się w księgarni z danej okoliczności jakiegś lub plotki udało jakiś epigramat, wierszyk, satyrę, jakie *im-promptu* ułożyć dowcipnie, a udawało się to w moment, oddano to natychmiast Szurlowskiemu lub Krysztalewiczowi, żeby to w świat swoim sposobem puścili, wydając za swoje. Ci biegli do domu, na sto rąk rozpisywali i w tymże momencie na ciepło po wszystkich winiarniach, bilardach, traktierach i przechodniom na ulicy za kilka groszy od egzemplarza rozdali. W kwadrans całej Wilno dowcipną miało zabawkę, a czasem naukę. Autora nikt nigdy nie doszedł. Chociaż wariaci, tyle jednak obadwa mieli i poznanie, i punktu honoru, że śledzeni, straszeni, czasem nawet od obrażonych lub od policji pobici, stale deponowali, że oni sami ułożyli te wiersze. (Morawski 1959: 178)¹¹

¹¹ Fama o „sfiksowanych” literatach rozniósł się donośnym echem po całej Litwie. Jan Szurlowski przywołany został, na przykład, w pamflecie Leona Borowskiego pt. *Porównanie życia Szurlowskiego i Baki na wzór Plutarcha* (Borowski 1820a: 14–24; 1820b: 33–42). Ignacy Krysztalewicz stał się z kolei, już po śmierci, bohaterem pierwszych prób poetyckich Władysława Syrokomli, który uczynił zeń najpierw wymyślonego autora (*Do kolegi Rajmunda Baranowskiego w Nieświeżu*), a następnie adresata (*Do jasnie wielmożnego Krysztalewicza, poety z pól Elizejskich, od Rajmunda Baranowskiego, doktora wszech filozofii*) swoich wierszowanych listów. W drugim z wymienionych utworów zaprezentował Syrokomla taką oto satyryczną wizję pozaziemskiej egzystencji całej plejady litewskich wierszokletów:

Kochany Krysztalewicz! Tutaj w ziemskiej walce
Kiedy wspomnę o tobie, łza mi w oczach stoi.
Gdy ty w kredensie Feba oblizujesz palce
Jak na nieśmiertelnego poetę przystoi...

Co przy tym interesujące, ówczesna czytelnicza publiczność tę grafomańską twórczość poddawała jak się okazuje, z uwagi na jej wartości artystyczne (sic!), swoistej waloryzacji i hierarchizacji. Dla przykładu, wspomniani Szurlowski i Krystalewicz byli to, w opinii Morawskiego, „Kornele, Rasyny przy Zgierskim” (Morawski 1959: 334). Podobnie uważał też Odyniec nazywający Zgierskiego „bakiem nad bąkami” (Odyniec 1884: 129).

Pewne wyobrażenia o interesującym nas tutaj zjawisku wierszomanii i towarzyszącej mu grafomanii dają również obserwacje ówczesnego życia salonowego. W przypadku Litwy epoki porozbiorowej trudno właściwie mówić o działalności salonów stricte literackich¹². Daleko bardziej popularne były natomiast tzw. obiady literackie, w trakcie których zaproszeni goście mieli okazję zaprezentować efekty swych pisarskich zajęć, pozostawiających niestety często wiele do życzenia. Ignacy Emanuel Lachnicki w jednym z ulotnych druczków z 1816 r., które dały początek wydawanym później „Wiadomościom Brukowym”, ironicznie mianował ich literatami kominowymi, liczącymi przy takich okazjach przede wszystkim na darmowy, suty obiad:

W. X. Jak się masz przyjacielu? Skądże tak zaspany?

m. x. Nieźle, tak jak po dobrym obiedzie, a jeszcze literackim.

W. X. Jak to dobrym, kiedy literackim? A czytał żeś satyrę Naruszewicza *Chudy literat*? Tam znajdziesz, jak literaci zwykli jadać.

m. x. To co innego chudy literat, ale nasz literat dobrze tłusty, a zatem obiad jego nie może być chudy. Nie są to wprawdzie owe sławne literackie obiady Stanisława Augusta, o których dowcipnie Węgierski, jeśli się nie mylę, powiedział:

Gdzie zastępował król wszystkie ekspensa:

Wina, pieniędzy, rozumu i mięsa.

My, literaci kominowi [podkr. J.K.], mniej dbamy o te rzeczy umysłowe, byleby najważniejszą część budowy ludzkiej, to jest żołądek smaczno był zaspokoiony; z resztą – jak się nadarzy... (Skwarczyński 2003: 3–4)

Szczególną przy tym zaletą, cenioną wśród salonowych gości, był dar oratorstwa i deklamacji, a także umiejętność improwizowania. Z przekazów pamiętnikarskich wynika, że wyjątkowy ku temu talent przejawiał bardzo podówczas popularny wileński poeta — Antoni Gorecki¹³, który często odwiedzał salon stolnikowej litewskiej — Brygidy Janowiczowej. Według wspomnień

[...]

Krystalewicz! Bratuniu! swawola, swawola!

Czemuż było, wileńskie rzuciwszy łakocie,

Nie maszerować z tobą w Elizejskie pola?!!

Tam światłość wiekuista w same zęby świeci,

Tam przybywa ksiądz Baka i inni poeci!

Tam pieczone gołąbki, niebieskie migdały,

Tam łaskawy Apollo dla wzbudzenia weny

Sprosiwszy na śniadanko poetów rój cały,

Za ich zdrowie wychyla garniec hypokreny.

Zaś bracia wierszoklety jak Żydzi w Purymie,

Piją, krzyczą, rymują w zgodzie i weselu...

(Cyt. za: Horain 1886: 6–7).

¹² Według definicji słownikowej, miały to być „stałe zebrania towarzyskie, odbywające się w prywatnych domach w określonym dniu i w określonej porze, na których ton nadają ludzie interesujący się literaturą, pisarze, krytycy” (Poklewska, Kowalczykowa 2009: 854). W objaśnieniach do hasła nie pojawia się ani jedna wzmianka na temat istnienia takowych salonów na Litwie.

¹³ Cytowany już Stanisław Morawski bardzo ubolewał, „że największa część tych ulotnych Goreckiego wierszyków, gdzie on właśnie był nieporównanym i wielkim, ani w jego, ani w cudzej nie została pamięci” (Morawski 1959: 458).

Stanisława Morawskiego, „co było najświetniejszego w Litwie, to się wszystko za przybyciem do Wilna do niej natychmiast cisnęło i musiało być u niej” (Morawski 1959: 63). Salon jej „zwykle od południa przez cały dzień bywał pełny” (Jw. 60), a spotkać tu można było członków najznakomitszych podówczas rodów: Radziwiłłów, Tyzenhauzów, Chreptowiczów, Weysenhofów, Platerów, Jelskich, Przędzieckich, Tyszkiewiczów, Woyńolłowiczów i wielu innych. O tym, iż gospodyni domu chętnie gościła też literatów, zaświadcza Morawski, który tak oto opisywał jeden z epizodów salonowych spotkań z udziałem Antoniego Goreckiego i Jana Ignacego Molla:

[...] na podobnym obiedzie [u Brygidy Janowiczowej — przyp. J.K.] Antoni Gorecki napisał jeden z owych sławnych swoich tryskających dowcipem improwizowanych wierszyków, które on, jak żebyś potrzął czy gruszę, czy jabłoń, z siebie sypał a sypał i których największa liczba na nieszczęście zagięła, chociaż się podówczas krukiem za pamięć każdego czeptały.

Obywatel, zda mi się, z Inflant, graf Mol uwierzył, że jest poeta, i uwierzywszy wytłumaczył po polsku, a nawet wydrukował tragedię Racine’a *Berenikę*. Przyniósł ją zaraz na świeżo jeszcze wilgotną pani stolikowej w upominku i na obiad został. Gorecki przyszedłszy tam przypadkiem akurat w ten dzień także na obiad, kiedy wszyscy rozmową po różnych miejscach sali byli zajęci, wziął ze stolika w rękę nieznaną sobie jeszcze książeczkę i przebiegłszy ją naprędce, nieznacznie na okładce napisał:

Taka losów ludzkich dola,
Nie uniknie nic zniszczenia!
Mimo wieków uwielbienia
Znalazł Rasyń swego Mola!

I jak gdyby nic, książkę znowu na stolik odłożył. Po obiedzie Janowiczowa nie wiedząc o niczym, chciała zrobić grzeczność Molowi i umyślnie zaczęła rozmowę z jego *Berenice*. Mol, uszczęśliwiony, duszę swoją pod skromną autora ukrywał miną. Ale każdy z gości jak na okładkę spojrzal i wierszyki zobaczył, wargi chcąc nie chcąc przygryzł. Na koniec wziął ją i sam Mol. Można sobie wyobrazić, jak był rad tego. Nazajutrz całe miasto ten czterowiersz na pamięć umiało. (Jw. 457)

Los potrafi być jednak przewrotny, bo oto ten, który sam swego czasu ferował krytyczne salonowe wyroki, stał się wkrótce obiektem bezpardonowego ataku ze strony innego kolegi po piórze. Otóż Antoni Gorecki, jako „naczelný grafoman Litwy” został w 1821 roku głównym bohaterem obraźliwej satyry Franciszka Morawskiego pod tytułem *Nowy Parnas*. Notabene — zdaniem autora — w tej niechlubnej rywalizacji zdeklasował nawet wyśmiewanego przez siebie Jana Ignacego Molla. Wypadałoby w tym miejscu zadać pytanie, dlaczego ten niespodziewany atak nadszedł właśnie z Warszawy? Odpowiedź jest prosta: mianowicie wileński poeta bardzo dużo publikował również podówczas na łamach czasopism warszawskich, zwłaszcza tych wydawanych z inicjatywy Brunona Kicińskiego, czyli „Tygodnika Polskiego i Zagranicznego”, „Tygodnika Polskiego” i „Wandy”. Według wyliczeń Wiesława Pusza, „w sumie utwory jego stanowiły w pierwszym roczniku [„Tygodnika Polskiego i Zagranicznego” — przyp. J.K.] prawie trzecią część zawartych tam publikacji poetyckich” (Pusz 1979: 148). Gorecki zyskał tym samym ogromną popularność i okrzyknięto go „bardem młodego pokolenia. Na wzór jego utworów posypały się wiersze bez wahań i w niespotykanej w innych ówczesnych periodykach ilości drukowane w «Tygodniku»” (Jw.)¹⁴. Cała ta twórczość poetów tygodnikowych, świadomie rezygnująca z wysokich ambicji literackich, była w opinii klasyków warszawskich nie do przyjęcia. Dobitym wyrazem tego oburzenia był właśnie *Nowy Parnas*.

Tekst satyry rozpoczyna się od ironicznych pytań:

Cóż to, czyż mało cudów widzieliśmy jeszcze,
Calaż to młódź sarmacka zamienia się w wieszczę
I wieczny cios zadając mowie Słowianina,

¹⁴ Były to w głównej mierze bajki, fraszki, epigramaty i tzw. ucinki satyryczne.

Najpospolitszą nawet rymem poprzecina?
 [...]

I któż to nad wszystkimi pierwszeństwo odnosi?
 (Morawski 1981: 501)

W myśl dalszych uwag, głównym winowajcą zaistniałej sytuacji był właśnie Gorecki. Przy użyciu niewybrednych inwektyw, autor satyry wytknął mu przede wszystkim niepohamowaną literacką płodność i mierność talentu na miarę nieśmiertelnego Baki:

Ciebie to tym zwycięzcą Nowy Parnas głosi,
 Śpiewaku lasów pińskich, smorgoński Pindarze!
 Ty rozwalone Baki podniosłeś ołtarze
 I gdzie nigdy nie dosięgnął Kozmian i Osiński,
 Tam ciebie z chmarą wierszy wzniosł twój zapal piński.
 Spiesz się, w twoim zawodzie obfity Antoni,
 Patrzaj, ilu pisarzy za twą sławą goni.
 [...]

Lecz sam tylko Gorecki wśród huku i wrzawy
 Zdolał się wzbic w te kraje nieśmiertelnej sławy.
 Tam on będzie wieczyście w tych sferach przebywał,
 Tam się głosił i wiecznie w twarz Baki wpatrywał.
 I któż by tej najwyższej przeczył mu nagrody?
 Któż kiedy śpiewał takie i pieśni, i ody?
 Gdzie podobny gust, dowcip i siła, i zgodność,
 Gdzie zwłaszcza tak obfita i tak ciągła płodność?
 Czy opiewa, jak włoskie nieba mu jaśnieją,
 Jak się nimfy chichoczą, pomarańcze śmieją,
 Czy jak potok ognisty, co mu z oczu płynie,
 W minucie topi wszystkie lody w Apeninie,
 Czy się wreszcie wśród Koziej ulicy przewali
 I do świeczki łojowej szumną odę pali —
 Któż by tym tak wspaniałym zachwycony rymem
 Śmiał jeszcze z tak potężnym mierzyć się olbrzymem?
 Droga ziemi ojczyzna, ciesz się z takiej chwały,
 Nigdy ci twoje dzieje tej chluby nie dały!
 Zgasiałś dawną sławę twym Nowym Parnasem,
 Okryj się, ucieszona, bujnych laurów lasem,
 Sięgnij czołem do słońca, do nieba samego
 I powiedz dumnie światu: ja mam Goreckiego!
 A ty, poeto wyższy nad wszystkie krytyki,
 Niezliczonymi twory zapełniaj dzienniki;
 Zabijesz twym rozgłosem cały ród pisarzy,
 Wypróżnisz nam papiernie, zamęczysz drukarzy;
 Lecz cię i wtenczas jeszcze, o losie surowy!
 Wśród wieńców triumfalnych spotka smutek nowy.
 Nie wiem, gdzie się pomieści tak olbrzymia chwała,
 Dla niej świat jest za ciasny, a wieczność za mała.
 (Jw. 502–503)

Nie wdając się w tym miejscu w roztrząsanie kwestii, na ile krytyka wymierzona w Goreckiego była słuszna i zasadna, warto zwrócić uwagę, iż problem interesującej nas tutaj wierszomani stanowią jak widać zagadnienie niezwykle istotne. Talenty poetyckie nieprzekraczające granic mierności, a rodzące się podówczas na Litwie niczym przysłowiowe grzyby po deszczu,

musiały z pewnością irytować — wyczulonych na warsztatową pedanterię — klasyków, którzy jednak sukcesywnie wypierani byli przez reprezentantów formacji romantycznej.

Według cytowanej już Moniki Stankiewicz-Kopeć, te „masowe aspiracje literackie prowadzące w kierunku grafomanstwa i wierszomanii” stanowiły efekt uboczny ówczesnych przeobrażeń światopoglądowych na temat roli poety i poezji. Jako przykład podaje środowisko wileńskich Filomatów, przykładających ogromną wagę do kwestii geniuszu i poetyckiego natchnienia. Doprowadziło to w konsekwencji do swoistej nobilitacji czy wręcz sakralizacji wizerunku poety i poezji (Stankiewicz-Kopeć 2009: 48–49). Stąd nieustanne zabiegi młodych adeptów literatury, by dołączyć do grona tych najbardziej utalentowanych, którym przewodził Adam Mickiewicz. Problem w tym, iż wielu spośród nich talentu po prostu nie posiadało w ogóle albo ich uzdolnienia były bardzo znikome. Same natomiast ambicje i chęci owocowały w tym względzie całą rzeszą wspomnianych już rymopisów będących obiektem powszechnych kpín i żartów. Kres tej wzbieającej fali epidemicznego wręcz poetyzowania położył ostatecznie wybuch powstania listopadowego.

Autorka artykułu, którego pomysł zrodził się na marginesie badań nad zawartością literacką „Dziennika Wileńskiego” z lat 1815–1830, zdaje sobie doskonale sprawę, że zasygnalizowane zjawisko wymaga jeszcze wielu szczegółowych eksploracji i rozpoznań. Kultura literacka Litwy w epoce porozbiorowo-przedpowstaniowej nadal bowiem czeka na swoją miarę komplementarną syntezę.

BIBLIOGRAFIA

- Beauvois Daniel** (1978). *Inteligencja bez wyjścia: wiedza a przywileje społeczne w Wileńskim Okręgu Szkolnym (1803–1832)*. W: *Inteligencja polska pod zaborami*. Studia. Red. Ryszarda Czepulis-Rastenis. Warszawa: PWN. ISBN: 8301002174.
- Beauvois Daniel** (2008). *Inteligencja polska na zachodnich kresach cesarstwa rosyjskiego w XIX wieku*. „Echa Przeszłości” 2008. ISSN: 1509-9873. S. 121–142.
- Beauvois Daniel** (2010). *Wilno — polska stolica kulturalna zaboru rosyjskiego 1803–1831*. Przel. Ireneusz Kania. Wrocław: Wydawnictwo UWr. ISBN: 9788322930854.
- Biernacki Andrzej** (1988). *Betyjzany*. „Blok Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza” 1988, nr 9. ISSN: 0324-8925. S. 165–193.
- Borowski Leon** (1820a). *Porównanie życia Szurlowskiego i Baki na wzór Plutarcha*. „Tygodnik Wileński” 1820, t. 9, nr 154. S. 14–20.
- Borowski Leon** (1820b). *Porównanie życia Szurlowskiego i Baki na wzór Plutarcha*. „Tygodnik Wileński” 1820, t. 9, nr 155. S. 33–42.
- Chmielowski Piotr** (1886). *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno literacki*. T. 1. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Czernianin Wiktor, Czernianin Halina** (2011). *Wokół „Tygodnika Wileńskiego” 1815–1822*. Studia i szkice. Wrocław: Atut. ISBN: 9788374326889.
- Horain Julian** (1886). *Z życia poety. Wspomnienia o Władysławie Syrokomli*. Lwów: Gubrynowicz i Schmidt.
- Jankowski Placyd** (1854). *Książeczka in 16^{na} bez tytułu i nazwiska autora*. Wilno: Nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego.
- Kraszewski Józef Ignacy** (1872). *Poeta i świat*. Wyd. 3 przejrzone i popr. przez Autora. T. 2. Lwów: Gubrynowicz i Schmidt.
- Malinowski Mikołaj** (1907). *Księga wspomnień*. Wyd. Józef Tretiak. Kraków: Akademia Umiejętności.
- Morawski Franciszek** (1981). *Nowy Parnas*. W: *Świat poprawiać — zuchwale rzemiosło*. Antologia poezji polskiego oświecenia. Oprac. Teresa Kostkiewiczowa i Zbigniew Goliński. Warszawa: PIW. ISBN: 8306001036.
- Morawski Stanisław** (1959). *Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818–1825)*. Warszawa: PIW.
- Ochmański Jerzy** (1982). *Historia Litwy*. Wyd. 2 popr. i uzupeł. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. ISBN: 8304008866.

- Odyniec Antoni Edward** (1884). *Wspomnienia z przeszłości opowiedane Deotymie*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Poklewska Krystyna, Kowalczykowa Alina** (2009). *Salon literacki*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. Józef Bachórz i Alina Kowalczykowa. Wrocław: Ossolineum. ISBN: 9788304046160.
- Pusz Wiesław** (1979). „*Nowy Parnas*” przedromantycznej Warszawy. *Bruno Kiciński i grono jego współpracowników*. Warszawa: PAN. ISBN: 830400058X.
- Siomkajło Alina** (1984). *W sztambuchu jak w salonie*. „Roczniki Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie. Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1984, vol. 2, 10. S. 191–205.
- Skwarczyński Zdzisław** (2003). „*Wiadomości Brukowe*”. *Wybór artykułów*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. ISBN: 8304046695.
- Smuszkina Betty** (1930). *Wergiliusz w czasopiśmie wileńskich pierwszej połowy w. XIX*. Wilno: Odbitka z „Księgi Jubileuszowej” Alma Mater Vilnensis Biblioteka Zeszyt 1.
- Stankiewicz-Kopec Monika** (2009). *Pomiędzy klasycyzacją a romantyzacją. Młodzi autorzy Wilna, Krzemienica i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*. Kraków: Księgarnia Akademicka. ISBN: 9788371884719.
- Turkowski Tadeusz** (1931). *Nieznane materiały historyczno literackie w archiwum Zawadzkich w Wilnie*. T. XXXVI, nr 10. Warszawa: Osobne odbicie ze Sprawozdań Polskiej Akademii Umiejętności.
- Witkowska Alina** (1998). *Równieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*. Wyd. 2. Warszawa: Rytm. ISBN: 8386678909.
- Wyjątki z „Georgików” Wergiliusza, przekładania uczniów szkoły humańskiej (1817)**. „Dziennik Wileński” 1817, t. 5, nr 25. S. 27–31.
- Żaluska Apolonia** (1934). *Poezja opisowa Delille’a w Polsce*. Kraków: W.L. Anczyc i Spółka.

Jolanta Kowal

“TALENT (NIE) WYŻSZY NAD MIERNOŚĆ” (“TALENT (NOT) ABOVE MEDIOCRITY”).
SOME REMARKS ON THE PHENOMENON OF POETRY WRITING MANIA
IN LITHUANIA IN THE PERIOD 1815–1830

(summary)

An overview — even cursory — of literary culture in Lithuania in the first decades of the nineteenth century indicates there were many people who pursued poetry writing. According to Piotr Chmielowski, such a phenomenon did not exist then to this extent and with such intensity in any other part of Poland’s territory. As proof, in one of his works, he lists more than seventy names of poets who in the years 1815–1822 had their poetry printed on the pages of journals published at the time. This number, certainly, does not fully reflect the scale of the said phenomenon. It should be noted that young people strove for a place on local poetry Parnassus, for example, also through parlor readings or through entries in memory books. Those young poets were often satisfied with minor, fleeting poems, handed from one person to another, without hope of the fruits of their poetic labor appearing on the pages of periodical press. Unfortunately, few of these poets possessed “talent above the mediocrity”, hence few managed to impress their audience.

The paper aims to present selected views of contemporary audience concerning the poetry as its members also made an attempt at evaluation of the poems and aesthetic valorisation of the authors’ talent.

KEYWORDS

“Dziennik Wileński” (“Vilnius Daily”); graphomania; classics; Lithuania; literary Parnassus; writing talent; translation; Vilnius University; poetry writing mania; Vilnius

Thum. Marta Koniarek

Tadeusz Półchłopek

TALENT „UMNICZY” LESZKA DUNINA BORKOWSKIEGO — PERSPEKTYWA AUTORSKA I CZYTELNICZA

SŁOWA KLUCZOWE

Borkowski Leszek Dunin; idee; Galicja; manifest romantyczny; poezja; romantyzm; talent

Potomek starej rodziny „spokrewniony z całą niemal arystokracją galicyjską Leszek Dunin Borkowski [...] był przez całe życie swoje wyznawcą zasad demokratycznych” ([Wróblewski] 1897: 353), a wśród zniewieściałej młodzieży wyróżniał się tym, że uczył się „chętnie w domu tudzież w szkołach i wprost z uniwersyteckiej ławy pośpieszył [...] w szeregi powstańcze” (Schnür-Peplowski 1898: 2). Polistopadowe życie literackie Galicji „ze względu na jego rolę organizatorską oraz działalność krytyczno-literacką” (Knot 1960: 448) Borkowskiemu zawdzięcza zdefiniowanie istoty poetyckiego talentu:

Mędrzec i nauczyciel, kapłan, i prawodawca, rządcą, i sędzia, i lekarz, i doradca, i pocieszyciel, istny posłaniec boży do swego narodu. Iskra bożego natchnienia była mu listem wierzynym, a utwory jego w postaciach rozlicznych, czy to rozbudzając sławę uśpioną w czynach minionych, czy rozpalając do nowych działań i przedsięwzięć, czy zwalczając nieprzyjaciela ludzkości: pierwiastek złego, ciemnotę, obejmujące przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, ze wszystkimi ich zjawiskami, były sprawieniem poselstwa. (Dunin Borkowski rkps Ossol. 13115/III: 46–47)

Leszek Dunin Borkowski aktywnością literacką zasłużył na tytuły *enfant terrible* (Wyka 1951: 102), „wolterianin i ateusz” (Feldman 1907: I 67) społeczeństwa galicyjskiego. Po jego manifestacie pisarze podjęli walkę z moralnością i lojalizmem wielkich tego świata (por.: Poklewska 1962: 53). Jednak z czasem zastępy pozbawionych umniczego talentu „chełpliwych literatów” (Pecold 1967: 147) uznał za „niedołężności dowód i mitręgi” ([Dunin Borkowski] 1848a: 138). Zarzucono mu, że dźierży „w ręku berło despotycznej powagi, bezwzględnie chłoszcząc wszelkie prace umysłowe wyszłe na świat nie pod jego wpływem lub nie za jego upoważnieniem” ([Jaszowski] 1839: 225). Dlatego po *Wiośnie Ludów* Borkowski zrezygnował z twórczości poetyckiej, powtarzając za Berwińskim — „Wieszczem, dla kogo? Może dla tej zgrai / Ludzkiego rodu, małpich obczyai?” (Berwiński 1953: 137; [Dunin Borkowski] 1848a: 88)

I.

Borkowski był jednym z przywódców grupy polistopadowych lwowskich poetów, którzy programowo „nie trzymali się dotychczas prawie powszechnie przyjętego prawidła [...]” (Anonim 1830: 356–357). Wiara w słowa będące bronią poetów (por.: [Dunin Borkowski]

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

1948a: 122) wyznaczała romantykom rolę: obrońców cywilizacji i pośredników między Bogiem i ludem.

Lecz na cóż zda się przodków szereg długi
 Jeśli potomek ich sławy zaniecha?
 Długiem dla synów są ojców zasługi.
 (Dunin Borkowski rkps Ossol. 1021/II: 61)

Nie ulega wątpliwości, że na rozwój nowego rodzaju talentów Galicji wpływała recepcja Mickiewicza, spotęgowana konspiracyjną działalnością Ossolineum (por.: Łapiński 1973: 73–78), „niejednen gorzał dla idealnej kochanki, z którą nigdy słowa nie mówił [...] biegał na cmentarz zaklinać duchy w nadziei, że mu się jaki pokaże i przyniesie nowiny z tamtego świata” (Siemieński 1971: 16). Literatura poruszyła „[...] buntem młodych, zagorzałych umysłów na całą przestrzeni ziemi polskiej [...]” (Kozmian 1972: III 425), upowszechniając przekonanie, że poetę inspiruje „idea, która w nim mieszkała z Boga, ona to rozwijała kwiat ludzkości z ięknego pączka, z pięknego początku, bo zawsze umiała” (Kamiński 1830: II 234). Stąd według Borkowskiego tylko taki rodzaj sztuki nazywano umnictwem, a realizujący idee boskie artysta „umiał zbadać naturę i osiągnąć jej wzorów” (*Mowa* 1872: 2). W konsekwencji inne obowiązki literatury uznano za namiastkę „kropel na nudy aplikowanych damom” (Głowiński 1971: 10). Z drugiej strony posługiwanie się takim terminem w „Dzienniku Mód Paryskich” pozwalało na oszukanie cenzury, dla której pole semantyczne terminu nie wiązało się z popularyzacją idei demokratycznych. Borkowski, szydząc z popularności sztuk Fredry, na długo przed Wyspiańskim pisał o powierzchowności idei wolnościowych:

Szlachta nie wchodzi w umnictwa tajniki,
 I pod żupanem nie lęka się zdrady.
 Łatwo z niej skrzeszysz brawa i okrzyki,
 A jak raz zacznie, nie da sobie rady;
 Nie ma już wtedy mowy ni rozmowy,
 To narodowy! Gwałtu! Narodowy!
 ([Dunin Borkowski] 1848: 47)

W koncepcji umnictwa talent byłby cenny „gdyby dał się «użyć do czegoś lepszego»” ([Dunin Borkowski] 1842: 398), a literatura tworzyła człowieka, który „poświadczyc winien wierność ideałowi patriotycznemu i demokratycznemu” (Janion 1976: 27). Dlatego sztuka stawała się kapłanką idei, dzięki której „naród z grubej ciemnoty cokolwiek do oświaty przychodził i smak w poznaniu myśli drugich znajdować począł” (Dunin Borkowski 1824: 181). Taka perspektywa stała się narzędziem oceniania uzdolnień (por.: [Dunin Borkowski] rkps Bibl. PAN 714) i misji ówczesnych instytucji kulturalnych¹:

Z żalem widzieć przychodzi, jak nawet zdolni pisarze nie zadają sobie pracy pogodzić żądania widzów z żądaniami umnictwa, a przecież takowe pogodzenie jest do skutecznienia i od niego tylko rzetelna wartość utworu zależy. Sztuka, o której mówimy, charakteryzuje dokładnie większość terażniejszych francuskich dramatów, w których grze wszystkie namiętności; dla słabych przyczyn ruszone niebo i piekło, pełno przysady i wykrzykników, pełno błyskotek, bo chodzi tylko o efekt, a umnictwo zostaje na boku. ([Dunin Borkowski] 1840: 148)

¹ Jako recenzent (1843d: 94) Borkowski pisał: „[...] zawsze to lwowska widownia była bodźcem rozwijających się talentów, a od dawnego już czasu sama jedna już niemal przypomina narodowi, że ma znakomitych dramatycznych pisarzy i artystów”, lub domagał się idei umniczych (1843b: 168), wyróżniając aspekty twórczości: „[...] są wprawdzie zręczna intryga i treść czyli działania w sztuce wielkimi zaletami, budzą one ciekawość i utrzymują zajęcie; lecz same przez się nie stanowią dobrego dramatu, owszem dowodzą brak dramatycznego talentu w autorze, kiedy się tego chwycił”.

Koncepcja umnictwa została poddana krytyce w dyskusji nad dramatem Szajnochy *Stasio*:

na żadnej estetycznej podstawie nieopartą rozprawkę, którą rozpacz nad własną niemocą podała autorowi pod pióro? [...] Inaczej witano samego krytyka, chociaż tylko w powiastce *Kozak* wystąpił, bo któż się wtedy spodziewał, że kiedyś drugich prace kaląc będzie. Precz gąsienico z latorośli, która się własną siłą z własnej ziemi wzrasta [...] ([Chłędowski] 1843b: 468)

Idea sztuki i talentu Borkowskiego, a także jego pozycja recenzenta zostały sparodiowane w satyrycznej *Zemście Wandy* (por.: [Pajgert] 1846), co zapoczątkowało dyskurs kulturowy o zadaniach literatury, zwłaszcza związanych z potrzebą pielęgnowania młodych talentów. Niepokorny romantyk odpowiedział złośliwym cytatem obnażającym mechanizm regresu sztuki literackiej — „Precz gąsienico z zielonych gałązek. / Staw się przed sądem szlafmyc i podwiązek” ([Dunin Borkowski] 1948a: 71), zważywszy, że koteryjna krytyka literacka, mająca w swych szeregach wielu byłych animatorów romantyzmu, zwalczała radykalizm demokratycznej myśli estetycznej².

I nie lepiej żeby to było, gdyby ci panowie, zamiast zezem patrzeć na cudzą, długoletnią pracę i w różnych kolejach czasu i losu rzetelnie nabytą zasługę; [...] zamiast wzorem plugawej gąsienicy, obnażać każdą latorostkę, która się pokaże na młodej i słabej drzewinie piśmiennictwa krajowego; zamiast donkiszotować piórem, harcować to na chudej szkapinie łatwego dowcipu, to na opasłej zarozumiałości; zamiast wreszcie pisać jałowe, na kopyto osobistego widzimisię nabite krytyki teatralne, a złośliwością tchnące recenzje [...] pisali artykuliki dla pana Pillera do kalendarza lwowskiego, co niewątpliwie i pożytkowi powszechnemu i sławie pisarzy więcej by służyło. (Chłędowski 1843a: 996)

II.

Realizując wyznaczoną rolę przewodnika, Borkowski podjął pracę nad poematem profetycznym, którego celem było odslanianie prawd objawionych świadomości kolektywnej (por.: Janion 1967: 141). Wynikało to z popularności arcydzieł Mickiewicza nawiązujących do idei czasu konfederacji barskiej (por.: Pięgoń 1985) i dojrzałego klasycyzmu (por.: Stefanowska 1962: 16–32). Zwłaszcza polistopadowe zadanie budowania wspólnego horyzontu odbiorców (por.: Dmitruk 1980: 59) stało się „umniczą” myślą *Wieszczów Lechowych* — poematu natchnionego „naukami rewolucyjnego chrześcijaństwa spod znaku księdza Lamennais” (por.: Janion 1963: 317), który antywolnościowemu sojuszowi przeciwstawił ewangeliczną ideę braterstwa (por.: Sikora 1970: 57). Stąd u Borkowskiego opiekun artystów i przewodnik zalecał:

[...] targajcie niewolę!
Nawróćcie się nawróćcie, a ja was wyzwolę.
Przyjdzie dzień mego sądu i jest niedaleki,
I zapalczywość moją jak ogień roznieci.
Władzę królów i księży rozmieł na wieki.
Poślę mego proroka i ludy oświeci.
([Dunin-Borkowski] 1848b: 34)

„Duch konspiratorski nie był wyłącznie własnością uciśnionego społeczeństwa polskiego, ale tkwił w łonie tego czasu [...]” (Krajewski 1903: 100), dlatego Borkowski wyznaczył sobie

² List L. Dunina Borkowskiego do Aleksandra Krasickiego z dnia 20 lutego 1844, cyt. za: *Papiery Krasickich. Korespondencja Aleksandra Krasickiego*, rkps. Ossol. 16243/II, s. 85. Borkowski pisał: „wszystkie ogłoszenia i wiadomości pana Chłędowskiego pisane i drukowane i wygadane nie obowiązują mnie do niczego. Chciałem to objawienie umieścić w gazecie nowej, ale cenzura nie dozwala, zwąchawszy znać «jakobińską» dążność”.

funkcję, zrodzonego w widłach Dniestru i Seretu, opiekuna idei wolnościowej i kontynuatora myśli zachodnioeuropejskiego radykalizmu ([Dunin-Borkowski] 1848b: 117).

I pokruszy kajdany. Otrze lzy sierocie.
 Rozmnoży urodzaje i przyczyni plonu.
 W pracowni pomoże i orzeźwi w pocie.
 Będzie ślepemu okiem, kulawemu nogą,
 Utrapiionym pociechą, biednym zapomogą.
 I sąd w miastach uczyni, i jak brudne śmiecie,
 Cesarów waszych zgarnie i za drzwi wymiecie.
 Cieszcie się córki moje! Radujcie dziewice!
 Góry nasze najpierwej ujrzą jego lice.
 Dwie rzeki, co duch boży nadyma i pędzi,
 Do snu mu śpiewać będą u pieluch krawędzi.
 Z matki naszej, ród jego same bohaterzy,
 A imię jego: Czterdzieści i cztery.
 (Jw. 69–70)

Borkowski oskarżał despotyzm o niszczenie europejskiej kultury, przez co arystokratyczni obrońcy porządku „nie chcą rozumieć uczuć narodowych, potrzeb narodowych — i dla nich się poświęcić” (*Zoografia* 1844: 42). Borkowski dał „słuszną odprawę «przedajnym» i «lizusowskim» plodom reakcji lwowskiej oraz tamtejszym grafomanom, smagając obskurantyzm, wysydzając bezprzykładnie wprost restrykcje i despotyzm prewencyjnej cenzury” (Zakrzewski 1957: 462).

Warto podkreślić, że pozycja Borkowskiego wśród czytelników wynikała z rosnącej roli „Dziennika Mód Paryskich”, który „przekształcił się w wartościowy organ miejscowych literatów, [...] Budził on z letargu uśpione umysły, dawał polską książkę zamiast skądinąd podsuwanej obcej, stał się jakby fortecą polskości [...]” (Nadolski 1936: 457). Dzięki publicystyce Borkowskiego „literatura galicyjska zaczyna pragnąć towarzyskości wolnej od szumowin społecznych zwanych wielkim światem” (Dembowski 1844: I 67), bowiem to środowisko zaczęło dostrzegać niebezpieczeństwo krwawej zemsty ludu, a „opinie krańcowe [Borkowskiego] bywały postrachem Lwowa” (Dębicki 1903: 97).

Na tle ogólnego przygnębienia hulatyki i wystawne bale bogatej szlachty i arystokracji tłumnie zjeżdżającej z całej okolicy do Lwowa w czas karnawału i kontraktów musiały budzić obrzydzenie galicyjskiego poety ukształtowanego na *Salonie warszawskim* z *Dziadów*. „Raz po raz wybuchały też z tego powodu burdy i awantury uliczne, gdyż czeladź i pospólstwo miejskie błotem obrzucały karety wiozące wystrojone towarzystwo na bal u gubernatora”³.

Te laszenia, pochlebstwa i czołgania liche,
 Dla których niewolnicy w taką rosną pychę;
 Ten szacunek występku, prawości zniewaga,
 Jaka z dnia na dzień ciągle mnoży się i wzmaga;
 Ta chciwość i przedajność, co za kruszec złoty
 Oddają honor męża i niewieście cnoty;
 Te zaszczyty z rąk wrogów, towarzystw spodlenia,
 Wydają ci się z dala, jakby przywidzenia,
 Jak wymysły fantazji, jakby cienia prawie
 Które widzimy we śnie, przeczmy na jawie:
 Ale kto to zepsucie własnym okiem widzi,

³ Wypadki takie opisuje Aleksander Krasicki w listach do rodziny, Państwowe Archiwum w Rzeszowie. Oddział w Przemyśle. Archiwum Zamku w Lesku, sygn. 275.

I za współziomków swoich gryzie się i wstydzi,
 I w tych zarodach dalsze upatruje klęski
 Bo w spółnicy przechodzi naród niegdyś męski,
 A ojców obyczaje i przodków zalety
 Splamione, zohydzone, wygnane, niestety!
 Tyrają się po kątach, jako stare graty,
 Aby nie śmiały w pańskie powracać komnaty;
 (Autor *Parafiańszczyzny* 1844: 74)

Naturalną konsekwencją poetyckiej wrażliwości i „umniczego natchnienia” było napisanie przez Borkowskiego tępionej przez cenzurę *Parafiańszczyzny* — „gryzącej satyry, którą zdobył sobie nieśmiertelną wobec społeczeństwa galicyjskiego zasługę oraz nienawiść tych sfer towarzyskich [...]” ([Świętochowski] 1879: 2).

Leszek nie siłił się na inwencję artystyczną, ale kreslił dorywczo, żywcem z natury, w dosadnych rysach, krzątanie się i poziom tego półświata parafiańszczyzny, z zachowaniem tak dokładnie podobieństwa figur, iż każdą z nich na pierwsze wejrzenie poznać i palcem wskazać było można. W *Parafiańszczyźnie* były odsłonięte skandale z całym cynizmem dysektora gangreny społecznej. I to właśnie zrobiło ogromne wrażenie. Ci, przeciw którym była ta książka wymierzona, potępiali ją bez miary, rzucając kamieniami obelgi na autora, drudzy wynosili ją pod niebiosą, ciesząc się, iż znalazł się przeciż ktoś, co się ośmielił zedrzcąć maskę obłudy ze świata zgorzienia i nędzy moralnej dzierzącej ster opinii. (Biegeleisen 1885: 751)

Michał Grabowski uznał *Parafiańszczyznę* za dagerotyp określonego towarzystwa lwowskiego, za satyrę, zaś o jej autorze dodał: „pan Borkowski nie stara się nawet utrzymać pozoru katolickiego pisarza” (Grabowski 1847: 378). Jednak Borkowski udowodnił, że „podział władzy duchownej i świeckiej sprawiłby tę korzyść, iż katolicyzm zachodni nie stałby na zawadzie politycznej wolności Włochów. Na nieszczęście siłami materialnymi pokonano tę rewolucję, ale czyż zabito przez to idee? Sprzeczność myśli z materią w jednym ciełe sprowadzi kiedyś konieczne roztrzaskanie formy — jak w Polsce” ([Dunin Borkowski] 1850a: 18).

Masz rację, panie Autorze, masz rację od początku do końca! Czas już i wielki czas zerwać zasłonę, czas nagą prawdę pokazać, aby kiedy chwila wybije, świat mały, świat poczywy nie zawierzył znowu Światu-Wielkiemu, niepoczywemu, i znowu za grzechy i zbrodnie Świata-Wielkiego sam na pokutę nie poszedł. (*Zoografia* 1844: 42)

Borkowski za godnego recenzenta uznał Kraszewskiego, pisząc, że „nasłuchawszy się sądu krytyków pokątnych i niechętnych, którymi pogardzam i pochlebcom, nad którymi lituję się, spragniony jestem sądu od znawcy, którego życzliwość, pochlebiam sobie, byłaby mi rękojmą bezstronności. Oto też proszę” (Dunin Borkowski 1843c: 55). Ten sam duch obecny był w wystąpieniach po roku 1848, gdy Borkowski uważał się za niepoczuwającego do winy grzesznika.

[...] Nawróćcież go! Nawróćcie środkami odpowiednimi jego naturze! Nie siłą fizyczną, nie inkwizycją, bo tej tylko ciało podlega, nie klątwami, bo on ich nie uznaje, nie strachem, bo on się nie boi. Gdyby usposobień swoich używał w sposób przeciwny, gdyby myślał, tak trzeba mówić i robić dla przypodobania się tym lub owym, dla osiągnięcia tych lub owych korzyści; to mógłby mieć szluszne obawy. Ale kiedy twierdzenia jego są szczerą wynikłością jego duszy, czegoż się lękać? Wszak on tej duszy sam sobie nie nadał! Kto ją dał i dał taką jak jest, powinien być mieć cel swój. Czyliż gniewać się będzie, że robota jego odpowiedziała celowi? W tym znaczeniu zapewne powiedział autor *Parafiańszczyzny*, iż pisze z nadania ducha bożego. ([Dunin Borkowski] 1850a: 5)

Z drugiej zaś strony pojawiły się wypowiedzi, że ze względu na siłę duchowego oddziaływania „sprawia tak gwałtowny popłoch między niewolnikami nawykłymi do jednostajnej ciszy więzienia, niepewnymi czy bez pomocy łatwego małpowania zdołają się ostać o własnych

siłach, biorącymi posłuszeństwo za porządek, niepodległość za zuchwałość” (Ostrogski 1850: 3). „Nie zapamiętano u nas książki tak chciwie czytanej, do tego stopnia elektryzującej publiczność jak *Parafiańszczyzna*, a jednocześnie tak sprzeczne wywołującej zdania. Jedni wołali, że to nie satyra, lecz skandaliczny, na potępienie zasługujący paszkwil. Inni znów porównywali z Mickiewiczem, twierdząc, że przedstawia on w prozie taką epokę, jak Adam w poezji” (Schnür-Pełpowski 1898: 2).

Ówczesna prasa zwracała uwagę na zastosowaną przez autora formę prowokacji jako sposób obudzenia najleniwszych i najospalszych umysłów, gdyż:

ktokolwiek czytać umie i tylko jedną w życiu odczytał książkę bądź odczytanej się przysłuchiwał, zostaje dziś po raz drugi literatem i czyta *Parafiańszczyznę*. Dzięki ci złośliwa ciekawości, dzięki i tobie szanowny autorze, który ją na korzyść ludzkości wywołać umiałeś. ([Anonim] 1844: 52)

Jeżeli chęć podźwignienia społeczeństwa upadłego w kałużę obrzydliwych plugawstw; jeżeli szczypiące lekarstwo podane płaskości, poniżeniu i wszelkim rodzajom zepsucia towarzyskiego przywiedzionego aż do nieczułości moralnej, spowodowały wrzask zaslepieńców i gniewy faryzeuszów z ich zaslepienia korzystających; jeżeli ozwały się głosy *oszczercze* głupców za pieniądze albo z naturalnego popędu, to sadzę, że autor jako człowiek rozsądny poczyta dzień ten za najpiękniejszy życia swojego, cierpienia te do najchwalebniejszych zaszczytów policzy: bo najchlubniejszy wieniec cierniowy jest w prześladowaniu za prawdę, a dla szermierzy piórowych nie masz tylko takie blizny i zwiędnięcia ([Dobrzański] 1842: 88)

III.

Wypada zapytać o słuszność takiego programu, który talent artystyczny sprowadzał do odwagi w krytykowaniu, co w okresie późniejszym potwierdziło opinię, że „polityka zjada u nas formalnie talenty, które mogłyby zabłysnąć w literaturze lub nauce, gdyby ich nie była przynęciła ku sobie otchłań polityczna” (Łoziński 1898: 181). Jednak Borkowski uważał, że galicijscy artyści zbyt łatwo udają natchnienie — „kogo tylko wydalono ze szkół jak osła, kto tylko miał wstręt do pracy i nie wiedział, do czego się wziąć, ten już tym samym przyznawał sobie wyższe natchnienie, rzucał się jak głodny wilk na literaturę, pisał *ex abrupto* (‘nagle’) poemata i powieści” ([Dunin Borkowski] 1857: 483). Problem talentu pisarskiego w galicijским romantyzmie wynikał z realizacji zadań, jakie przed literaturą postawili rówieśnicy Mickiewicza, zwłaszcza, że obostrzenia cenzuralne sprawiały, że niewiele można było wydać. Jednak podział na talent i służebność a nawet przedajność do 1848 roku stale był obecny. Borkowski zwiędzał, niczym Dante piekło, głowę galicyjского poety:

Któżby uwierzył, że w głowie człowieczej
Gdzie by panować powinien rozsądek,
Tyle być może niepotrzebnych rzeczy
I nieład taki, taki nieporządek
Z kalectwa tego i Bóg nie uleczy.
Kiedy talenta zbiegną się w żołądek.
Niechże tu przyjdzie mądry i wysłedzi,
Czy jest w nim dusza i gdzie ona siedzi.
([Dunin Borkowski] 1845: 7–8)

Dlatego we wszystkich dyskursach kulturowych Borkowskiego pojawia się linia demarkacyjna, oddzielająca prawdziwych poetów mających wyższość „talentu i nauki, ich wziętość w narodzie [oraz pozostałych] lichego charakteru i bezcności” ([Dunin Borkowski] 1848a: X). Stąd o autorze paszkwilu na program literacki Borkowskiego w poznańskiej prasie pisano:

Przy tak obszernych wiadomościach, jakimi się na każdej stronie popisuje, pojąć nie można, jak go historia nauczyć nie mogła, że pisać satyry, a paszkwile, jest rzeczą zupełnie różną, że zajmować się

paszkwilami nie godzi się w naszych czasach, a zwłaszcza nam, Polakom. Ja przynajmniej pojmuję cały poemat jako paszkwil na Borkowskiego. [...] Pojąć tego nie mogę, jak dziś jeszcze powtarzać można zarzuty, które przed 20 laty romantykom czyniono. Nie przeczę, że i dziś mamy poetów, a raczej pseudopoetów, w których utworach nie ma rozumu. [...] Prawdziwe natchnienie tworzy ideały, a te są rozumne, choć nie są owocem wszystko rozbierającego rozumu. (*Nowiny* 1846: 271)

Według Borkowskiego, wysoka pozycja społeczna „jest dość obszernym płaszczem, ażeby wszystkie brudy zasłonić, a talent kusy to ubiór, pod którym widzą więcej złego, niż jest rzeczywiście” ([Dunin Borkowski] 1843a: 18). Stąd uważał, że namiętność paszkwila powinna być wynagrodzona bogactwem umnictwa, mądrości, dowcipu i nauki, a „półgłówek nieposiadający tych zasobów, jakie ma prawo zaprzątania publiczności swoimi czczościami, swoim obłąkaniem, swoim nudziarstwem, słowem samym sobą?” ([Dunin Borkowski] 1848a: XIII). Dlatego o braku pisał:

Ciężkieś mi wkładał kajdany, sielanki,
I nie szczędziłeś obelg ni urazy;
Innej ci na to potrzeba kochanki,
Aby zdobyła twoje bohomyzy,
By podzielała i laurowe wianki.
([Dunin Borkowski] 1845: 8)

O istotę talentu poetyckiego Borkowski toczył dyskurs z Michałem Grabowskim, którego nazywał „Dmochowskim romantycznym”. Autor *Wieszczeń* zarzucał przeciwnikowi, że zajmuje się tworzeniem recept na arcydzieła, a nowoczesny estetyk powinien postulować „rozumienie i wyjaśnienie przeznaczenia ludzkości i piśmiennictwa w ogóle, a potrzeb narodu w szczególności [...]” ([Dunin Borkowski] 1843a: 29). Zdaniem Borkowskiego, koncepcja umnictwa powoduje, że każdy talent, tworząc artefakty, wyprzedza postulaty krytyka.

Do ataku na romantyzm galicyjski doszło po 1848 roku, gdy Borkowski został pozbawiony możliwości współpracy z prasą, najpierw w „Dzienniku Warszawskim” (por.: Grabowski 1851: 1–2), a później w krakowskim „Czasie” (por.: *Dwaj* 1851: 1–2). Teoretyk koterii petersburskiej rozprawił się z galicyjskim ateuszem, nazywając Borkowskiego „poetą nędznym, a co zatem idzie zarożumiałym” (jw. 1) i ocenę Grabowskiego powtarzano, zwłaszcza w zaborze rosyjskim (por.: [Zawadzki] 1872: 178).

Jednak warto zwrócić uwagę na to, że spór miał charakter osobistej animozji, rozpoczął się w 1838 roku, gdy Borkowski „napisał z podaną ludu śliczną powieść swą: *Orły z Herburtów*” (Wójcicki 1865: 78). Michał Grabowski ocenił, że „utwór przypomina ową chwilę pierwszego wystąpienia na scenę romantyzmu, kiedy na przekór radom starszych młodzież pisała wiersze dźwięczne i barwne, nie wierząc, że choć nowa sztuka nazywa się fantazją, ale nie wyzwała spod władzy zdrowego rozsądku” (Grabowski 1838: 402).

Kiedy rozmgła się romantyczność, poezja gminna, myślał, że doskonale w tym duchu poetyzuje, tworząc cudacki, różnodźwięczny bigosik. Z powodu wierszy *Orły z Herburtów* przestrzegałem go, że psuje podania piękne, wymyślając im niewłaściwe formy; obruszył się niezmiernie, usprawiedliwiając się odwoływaniem do nauki przechodzenia ciał, do zachwyconych skądś ptaków mitologii indyjskiej i filozofii panteistycznej. (*Dwaj* 1851: 2)

Natomiast Borkowski uważał, że autor może wyprzedzać postulaty estetyczne, lub świadomie je łamać. Przykładem takiej praktyki twórczej była *Boska komedia*, która zrewolucjonizowała ustalone normy krępujące artystów.

W pocie czoła nabywamy każdej prawdy, każdej umiejętności; dochodzimy jej z pracą i mozołem, a tylko umnictwo chcielibyśmy wykluczyć od nauk. Straciła godność swoją poezja, odkład nawykliśmy igrać z nią jak z lekkim cackiem i nie szukać w niej, nie żądać po niej nic więcej prócz tego,

co jak na pięknej twarzy z wierzchu widzimy. Zapoznaliśmy, że ona jest morzem pełnym zjawisk i ciekawości, którego skarby jednak, zwykle na dnie ukryte [...]. Straciliśmy z oczu święte jej powołanie i wytrąciliśmy z jej ręku berło długi czas w starożytności piastowane. Opiekunka i nauczycielka, pośredniczka między niebem i ziemią, stała się dla nas aktorką. Jeżeli rozdrażni uczucia, jeżeli zabawi, klaskają; jeżeli dawne stroje przywdzieje, nazywa ją cudacką. ([Dunin Borkowski] 1840a: 39)

Dlatego zadaniem poety było „rozwinęcie i wypełnienie tej już zaciemnionej, chrześcijańskimi pomysłami ciągle zwalczanej, a jednak obok nich w dziwnym połączeniu, pomiędzy ludem naszym utrzymującej się wiary w przechód dusz” (jw.). Aktywność Borkowskiego jako przywódcy i opiekuna galicyjskiej awangardy romantycznej została zakończona potępieniem wielu dawnych nauczycieli i przyjaciół, wykorzystujących talent w utworach niegodnych umnictwa:

Lizunów więc literackich, których dusze niewarte więcej jak obiadek lub herbatka, wyrzucmy za drzwi świątyni, niech nie kalają jej progów. Precz stąd uprzejmi pisarkowie do uczonych saloników na pokoje służalców, na eleganckie tloki; tamto wasz żywioł. Tam wydacie się lepiej z waszym wieczorowym rozumem [...] krzywicie się na nieprzyzwoitość i prostactwo wyrażeni, znieść nie możecie, że nazywam rzeczy właściwem nazwiskiem. Chcieliście język zrobić tak bezbarwnym, mdłym, obłudnym, płaskim, służebnym, wymuskany i grzecznisiowski, jak sami jesteście i wasze salony! [...]. ([Dunin Borkowski] 1849: VII).

IV.

Krzyki te i oburzenia większy sprawiają mi zaszczyt, jak pochwały po pismach innych i wezwania do jakiegokolwiek Akademii. Jest to wieniec laurowy, jaki mi wiją na głowę nieprzyjaciele własnymi rękami całkiem w przeciwnych zamiarach. Jakżeż nie miałbym słusznego, nie mówił prawdy, kiedy przeciw mnie powstają wyznawcy kłamstwa, najęci obrońcy służebnictwa, chwalczy poniżenia, pisma przedajne wychodzące spod pazurów cenzorskich i poskrobane według ich zwierzęcego upodobania. Musi tam być coś pożytecznego dla ludzi, coś boskiego w tym dziele moim, kiedy przeciw niemu wrzeszczy współnictwo szatana. (jw. XVI)

Wycofanie się z Borkowskiego, a nawet rezygnacja z paradygmatu estetycznego nastąpiło w okresie emigracyjnej współpracy z poznańską „Gazetą Polską”, w której pod pseudonimami Aleksander, Oleś i Józio pisał felietony⁴. Informacja, że „Oleś z pierwszego tomu *Parafianiszczyny* umknął i nową sobie siedzibę pod namiotem felietonu [...] historią i filozofią pomiata i trzęsie — a nawet kupczyć zaczyna wyrobami pracy organicznej” (L.W. 1850: 38), spowodowała milczenie artystyczne:

[...] w połowie drogi mozołnej stanąłem — pomściły się na mnie pogardzone mary, co tak długo pieściły młodość moją w *Parafianiszczynie* Leszkowej — odebrałem cios śmiertelny — umieram! Umieram, ale duch mój długo pokutować będzie na tej ziemi, będzie on chwytał za serca młode i szeptał im, jakie roboty wykonać mają — dopóki nie wykonają tego, co w przeznaczeniu moim leżało; a w przeznaczeniu moim jest budzić ludzi z lenistwa i ociążałego snu — wygrzewać miłość Boga i ojczyzny w sercach ostyglych — karać samolubstwo i zabijać wszelki zamach zuchwałej, a głupiej pychy na zdobycie popularności i sernictwa [...]. ([Dunin Borkowski] 1850f: 288)

⁴ Nieznane w bibliografiach felietony z okresu ukrywania się galicyjskiego spiskowca w Poznaniu po upadku Wiosny Ludów pokazują mechanizm rozstania Borkowskiego z romantycznym umnictwem ([Dunin Borkowski] 1850b: 51–52; 1850c: 57–58; 1850d: 117–118; 1850e: 121–123; 1850f: 173–174; 1850g: 177–178; 1850h: 189–190; 1850i: 193–194; 1850j: 201–202; 1850k: 211–212). List demaskujący miejsce jego pobytu (L.W. [Anonim] 1850: 38) spowodował, że Borkowski napisał *Testament Felietonisty* ([Dunin Borkowski] 1850l: 283–284; 1850f: 287–288), a później, wyrażając niezgodę na nowe programy literackie, sparodiował poromantyczną literaturę felietonem *Urywek z pamiętnika kalamarza. Opowiadanie Józia* (idem, 1850m: 295–296; 1850n: 299–300).

Był to ów „Leszek *par excellence*, którego jedni kochali, drudzy nienawidzili i bali się, a wszyscy znali jako jedynego w swoim rodzaju pisarza, któremu nikt nie mógł odmówić pierwszorzędnych zalet [...]” (Widman 1867: 2). Zdaniem Borkowskiego, potrzeba wykorzystania talentu wynikała z ubóstwa piśmiennictwa polskiego, braku bytu politycznego, a zwłaszcza faktu, że „myśli naszych dozierają cudzoziemcy, wkładając na nie okowy swojego gniewu lub podejrzania; a jednak tłocznie drukarskie zostały już nie raz użyte w sposób ohydny” ([Dunin Borkowski] 1848a: IV). Z drugiej zaś strony uznano, że od tego „pamfletu bowiem, pełnego osobistych wycieczek a nawet zuchwałych potwarzy, rozpoczął się ten ruch literacko-publicystycznego terroryzmu, który nie minął jednak bez wpływu i był jednym z czynników polonizowania zgermanizowanej społeczności lwowskiej. Smutny to środek, ale okazał się skutecznym” (Dębicki 1903: 98).

Bóg ci dał serce piękne, aby kochało miłością czystą. Bóg ci dał ducha potężnego, abyś zmierzył ogromy pracy. Będziesz żył za całe pokolenia, wedle sił twoich. Marzone obrazy w sercu dziewiczym, zadatek nieba, postawisz sobie na sztandarze — a imiesz się pracy z żelazną wolą, z gorącą wiarą, z zaparciem siebie — w twojej pracy zastanie cię dzień pogody wielkiej, staniesz na południu wielkości przeznaczenia twojego, — pójdź ze mną, pójdź! ([Dunin Borkowski] 1850b: 288).

Powodzenie triumfującej polityki stańczykowskiej napotykało na sprzeciw Borkowskiego, trwającego „w bezsilności i kulcie patriotyzmu irredentystycznego, przemienionego w dogmat, w uczucie religijne [...]” (Feldman 1907: I 63). Jednak w pamięci swoich współczesnych Borkowski „jest bezsprzecznie jednym z najpiękniejszych charakterów, w czasie w którym żył, rzadkich w ogóle, w szczególności w tej sferze, z której pochodził, a którą toczył i toczy rak korupcji politycznej i deprawacji moralnej” ([Wróblewski] 1897: 354). Panslawiści wysmiewali jego propolską działalność: „łudzono się, że rzekomymi argumentami z przeszłości można zmieniać stosunki teraźniejsze, że można w kogoś poczuwającego się do pełni sił życia wmówić, że go nie ma wcale, bo być nie powinien [...]” ([Anonim.] 1885: 387).

Trzydzieści lat z górą upływa od pojawienia się u nas pamiętnej książki hrabiego Leszka Borkowskiego, owej dwutomowej gryzącej satyry, którą zdobył sobie nieśmiertelną wobec społeczeństwa galicyjskiego zasługę [...]. Dzieło to, tchnące prawdziwie obywatelskim uczuciem i gorącą postępowych zasad obroną, tryskające dowcipem, pełne prawd gorzkich, z dziwną na owe czasy wypowiedziane od wagą, [...]. Czytając niektóre rozdziały tej książki, której ustępy już w 1842 były drukowane, wydaje ci się, że ono dziś pisane, że nie oschło jeszcze z inkaustu pióro, które je nakreśliło; wszak to najwierniejsza autopsja dzisiejszych stańczyków! Niczego nie zapomnieli, nie nauczyli się niczego. Jest tak, jak bywało zawsze. Przybyło im tylko sprytu nieco, zręczności, sposobików, przybyło środków działania, rozszerzyło się jego pole; wzmożyły się siły, wzrosła liczba ich lokajstwa. ([Świętochowski] 1879: 2)

Borkowski domagał się aktywnego uczestnictwa literatury „w przebudowie świadomości społecznej [...], realizowania zadań dydaktycznych o specjalnym charakterze, zadań wynikających z aktualnej problematyki rozwoju społecznego” (Bartoszewicz 1963: 174–175). Galicyjska prasa pisała, że „cofnął się Borkowski w zacisze życia prywatnego i rodzinnego, toteż młodsza generacja już go prawie nie znała” (*Nekrolog* 1896: 2), a „zapomniano nawet o nim” (Anonim 1896: 3), ale zawsze był strażnikiem niepozwalającym na panoszenie się na salonach austriackich urzędników (por.: Romanowski 1972: 261):

Zazdrości godzien los polskich pisarzy.
Bo mogą w przyszłość pozierać bezpieczni;
Niektórych talent wiecznością obdarzy,
A wszystkich innych Estreicher uwieczni.
(Dunin Borkowski 1893: 2)

Dedykowaną Elizie Orzeszkowej fraszkę możemy uznać za ironiczny dyskurs z pozytywistami, bo dla Leszka Dunina Borkowskiego romantyzm „nie był tylko prądem literackim ani nawet tylko prądem duchowym, ale kulturą w tym najszerszym tego słowa znaczeniu, a więc poglądem na świat i życie” (Łempicki 1933: 5). Jak zawsze w takich wypadkach, doceniono krótko w laudacjach pośmiertnych

Kto jednak dalej pamięcią się wróci, ten ujrzy postać potężną, która i w życiu towarzyskim, i w piśmiennictwie, i w polityce wpływ wielki wywierała. Górujący ponad umysłami tuzinkowej miary, miał odwagę karcić, prostować i wyższe wytyczać drogi. Arystokracja galicyjska sprzed pięćdziesięciu laty, na pół francuska, na pół niemiecka, znalazła w nim niezrównanego satyryka. Karcił ją i uczył być polską. (Cef. 1896: 1)

Nie ulega wątpliwości, że Borkowski kształtował światopogląd artystyczny Kornela Ujejskiego, który wspierał osamotnionego w obronie romantycznych ideałów wolnościowych autora *Parafiańszczyzny*. Choć idea umnicstwa wyczerpała swoją siłę oddziaływania literackiego, to wpłynęła na postawy polityczne demokratów galicyjskich, zwłaszcza tych wierzących, że z „osamotnionych rozplądają się miliony. W świecie ducha formułki matematyczne okazują się fałszem. Jeden a jeden to nie dwa, to nie dwóch ludzi, to Polska” ([Ujejski] rkps: 288). Dlatego Borkowskiemu Ujejski dedykował swoje pierwsze utwory, dziękując za ukształtowanie swojego talentu:

Moje *Pieśni Salomona* [Poznań 1846 — przyp. T.P.], które swoim imieniem ozdobić pozwoliłeś, z błogosławiństwem ojcowskim odsyłam, i Ty, jako jeden z wysokich naszych kapłanów, przeżegnaj je swoją ręką. Wypycham to pierworodne dziecię na dobrą czy na złą dolę, niech służy za przewodnika całego legionom poetatów, z którymi ciężarny jestem. Ty, Kochany Leszku, jak dotąd, tak i nadal zachowaj mi swą przyjaźń — bądźś mi doradcą. O! bo jakby mi brakło ciebie, niejeden plód poroniłbym, a inne wyszłyby na świat słabe i karłowate (cyt. za: Tomasiak 1901: 1).

BIBLIOGRAFIA

- [Anonim] (1896). *Kronika Lwów, czwartek 3 grudnia*. „Kurier Lwowski” 1896, nr 336. S. 3.
- [Anonim] K.T. (1844). *Parafiańszczyzna*. W: *Rok 1844 pod względem oświaty, przemysłu i wypadków czasowych*. Poznań: N. Kamiński i Spółka. S. 52–77.
- [Anonim] Lm (1885). *Pierwszy sejm słowiański we Lwowie 1865–1866*. „Dodatek Miesięczny” nr 2 do „Przeglądu Tygodniowego” 1885, nr 2, S. 386–391.
- [Anonim] (1830). *Wspomnienie o Klemensie Boguckim*, „Haliczanin” 1830, t. 2. S. 356–362.
- Autor „Parafiańszczyzny” (1844)**. *Do E.J**. „Dziennik Domowy” 1844, nr 10. S. 73–74.
- Bartoszewicz Antonina** (1963). *Polska terminologia literacka*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 3. S. 133–180.
- Berwiński Ryszard** (1953). *Księga życia i śmierci. (Wybór pism)*. Oprac. Maria Janion, Warszawa: PIW.
- Biegeleisen Henryk** (1885). *Aleksander(Leszek) Dunin hrabia Borkowski*. W: *Złota przędza poetów i prozaików polskich*. Red. Piotr Chmielowski, Warszawa: Wydawnictwo Władysława Małyszewskiego oraz Teodora Paprockiego. S. 751–752.
- Cef.** (1896). *Echa*. „Słowo Polskie” 1896, nr 286. S. 1.
- [Chłędowski Walenty] Ł. (1843a). *Od Dukli — w połowie listopada*. „Gazeta Lwowska” 1843, nr 150. S. 959.
- [Chłędowski Walenty] (1843b). *Teatr polski, (nadestane)*. „Gazeta Lwowska” 1843, nr 71. S. 468–469.
- [Dobrzański Jan] D. (1842). *Korespondencja*. „Tygodnik Literacki” 1842, nr 11. S. 88.
- Dembowski Edward** (1844). *Sprawozdanie z piśmiennosci polskiej w roku 1843*. W: *Rok 1844 pod względem oświaty, przemysłu i wypadków czasowych*. T. 1. Poznań: Kamiński i Spółka. S. 57–86.
- Dębicki Ludwik** (1903). *Z dawnych wspomnień*. Kraków: Spółka Wydawnicza Polska w Krakowie.
- Dmitruk Krzysztof** (1980). *Literatura — społeczeństwo — przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo PAN. ISBN: 8304005131.

- [**Dunin Borkowski Leszek**] ADB (1824). *O handlu książek w czasach starożytnych*. „Rozmaitości” (lwowskie) 1824, nr 23. S. 180–183.
- [**Dunin Borkowski Leszek**], N. (1840a). „*Orły z Herbutów*” i *gminna cudowność*. „Tygodnik Literacki” 1840, nr 5. S. 39–40.
- [**Dunin Borkowski Leszek**], LDB (1840b). *Teatr*. „Dziennik Mód Paryskich” 1840, nr 21. S. 147–148.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] Anonim (1842). *Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji*. (Ciąg dalszy). „Tygodnik Literacki” 1842, nr 50. S. 396–398.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] (1843a). *Parafianiszczynna*. Wrocław: Drukarnia Grassa, Bartha i Kompanii.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] L.D.B. (1843b). *Teatr*. „Dziennik Mód Paryskich” 1843, nr 21. S. 168.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] (1843c). *List do J.I. Kraszewskiego z dnia 2 grudnia 1843 roku*. Autografy B] sygn. 6456, k. 55.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] L.D-B (1843d). *Nowe dramata na teatrze lwowskim*, „Dziennik Mód Paryskich” 1843, nr 12, s. 94.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] (1845). *Cymbalada. Poema heroiczne wypadków naszego czasu*. Wrocław: Drukarnia H. Richtera.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] Anonim (1848a). *Cymbalada. Poema heroiczne na cały tydzień*. Wrocław: Drukarnia H. Richtera.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] (1848b). *Wieszczona Lechowe, które Bóg dał na początku roku chrystusowego 1835*, b.m. i r. [Kraków]: Drukarnia Łukaszczyca.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] (1849). *Parafianiszczynna przez Leszka*. Poznań: Księgarnia J.K. Żupańskiego
- [**Dunin Borkowski Leszek**] (1850a). *Odpowiedź na krytykę „Parafianiszczynny” umieszczoną w „Przeglądzie Poznańskim”*. Poznań: Księgarnia J.K. Żupańskiego.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] J. Aleksander (1850b). *List pierwszy. Przegląd literatury pięknej*. „Gazeta Polska” 1850, nr 13. S. 51–52
- [**Dunin Borkowski Leszek**] J. Aleksander (1850c). *List pierwszy. Przegląd literatury pięknej. Dokończenie*. „Gazeta Polska” 1850, nr 14. S. 57–58.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] J. Aleksander (1850d). *List drugi. Przegląd literatury pięknej (list drugi)*. „Gazeta Polska” 1850, nr 27. S. 117–118.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] J. Aleksander (1850e). *List drugi. Przegląd literatury pięknej (list drugi). Dokończenie*. „Gazeta Polska” 1850, nr 28. S. 121–123.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] J. Aleksander (1850f). *Przegląd sztuk pięknych. List trzeci*. „Gazeta Polska” 1850, nr 40. S. 173–174.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] J. Aleksander (1850g). *Przegląd sztuk pięknych. List trzeci*. „Gazeta Polska” 1850, nr 41. S. 177–178.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] J. Aleksander (1850h). *Przegląd literatury pięknej. List trzeci*. „Gazeta Polska” 1850, nr 47. S. 201–202.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] J. Aleksander (1850i). *Przegląd literatury pięknej. List trzeci*. „Gazeta Polska” 1850, nr 48. S. 211–212.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] Oleś (1850j). *Pogląd zezowatego na rzeczy ludzkie. Szkic dwoma ostrymi ołówkami narysowany przez Olesia*. „Gazeta Polska” 1850, nr 44. S. 189–190.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] Oleś (1850k). *Pogląd zezowatego na rzeczy ludzkie. Szkic dwoma ostrymi ołówkami narysowany przez Olesia*. „Gazeta Polska” 1850, nr 45. S. 193–194.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] Oleś (1850l). *Testament Felietonisty*. „Gazeta Polska” 1850, nr 66. S. 283–284.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] Oleś (1850l). *Testament felietonisty. (Dokończenie)*. „Gazeta Polska” 1850, nr 67. S. 287–288.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] (1850m). *Urywek z pamiętnika kalamarza. Opowiadanie Józia*. „Gazeta Polska” 1850, nr 69. S. 295–296.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] (1850n). *Urywek z pamiętnika kalamarza. Opowiadanie Józia*. „Gazeta Polska” 1850, nr 70. S. 299–300.
- [**Dunin Borkowski Leszek**] Anonim (1857). *Pisma Dominika Magnuszewskiego*. „Dziennik Literacki” 1857, nr 55. S. 482–483.
- [**Dunin Borkowski Leszek**]. *List do K.W. Wójcickiego*. Rkps. Bibl. PAN w Krakowie 714. K. 12–18.

- Dunin Borkowski Leszek.** „Świat i poeta” Józefa Kraszewskiego, Poznań 1839. W: *Rękopisy Aleksandra Borkowskiego związane z działalnością literacką, publicystyczną i naukową*. Rkp. Ossol., 13115/III. S. 46–47.
- Dunin Borkowski Leszek.** *Wyjątek z powieści „Obrona Trembowli”*. Rkp. Ossol. 1021/II. S. 60–63.
- Dunin Borkowski Leszek** (1893). *Fraszki*. W: *Upominek. Książka zbiorowa na cześć Elizy Orzeszkowej (1866–1891)*. Kraków: Gustaw Gebether i Spółka. S. 2.
- Dwaj hrabiowie Borkowsy. Józef i Aleksander* (1850). „Czas” 1851, nr 173. S. 2.
- Feldman Wilhelm** (1907). *Stronictwa i programy polityczne w Galicji 1846–1906*. Kraków: „Książka”.
- Głowiński Michał** (1971). *Wokół powieści Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3. S. 3–31.
- Grabowski Michał** (1838). „*Prace Literackie*”. *Wiedeń 1838*. „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 70. S. 402–404.
- Grabowski Michał** (1847). *O nowszych powieściach polskich*. „Tygodnik Petersburski” 1847, nr 59. S. 376–378.
- Grabowski Michał** (1851). *Pamiętniki o literaturze polskiej między 1830 a 1848. Literatura galicyjska*. „Dziennik Warszawski” 1851, nr 104. S. 1–2.
- Janion Maria** (1976). *Literatura i spisek*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 4. S. 23–61.
- Janion Maria** (1967). *Świadomość polskiego romantyzmu*. W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Red. Maria Janion i Aniela Piorunowa. Warszawa: PIW. S. 116–142.
- Janion Maria** (1963). *Zmierzch romantyzmu*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 3. S. 313–332.
- [Jaszowski Stanisław] Anonim** (1839). *Słów kilka wydawcy do recenzentów tomu pierwszego „Słowianina”*. „Słowianin” 1839, t. 2. S. 224–226.
- Kamiński Jan Nepomucen** (1830). *Mysli o umnictwie dramatycznym*. „Haliczanin” 1830, t. 2. S. 233–254.
- Knot Antoni** (1960). *Aleksander Borkowski i niedoszła odbitka „Parafianiszczyzny”*. „Roczniki Biblioteczne” 1960, z. 3/4. S. 447–475.
- Koźmian Kajetan** (1972). *Pamiętniki*. T. 3. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Krajewski Józef** (1903). *Tajne związki polityczne w Galicji (od r. 1833 do r. 1841)*. Lwów: Nakładem „Słowa Polskiego”.
- L.W. (1850)**. *Korespondencja*. „Gazeta Wielkopolska Niedzielną” 1850, nr 9. S. 38.
- Łapiński Henryk** (1973). *U początków działalności wydawniczej Ossolineum 1817–1834*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Łempicki Zygmunt** (1933). *Oblicze duchowe wieku dziewiętnastego*. Warszawa: odbitka z „Kultura i Wychowanie”, rok 1, z. 1.
- Łoziński Bolesław** (1898). *Mowa Leszka Dunina Borkowskiego (1867–1887). Przedmowę napisał Stanisław Schnür Peplowski. We Lwowie 1897*. „Kwartalnik Historyczny” 1898, t. 12. S. 178–182.
- Mowa Leszka Dunina Borkowskiego na Zgromadzeniu Członków Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, dnia 3 listopada 1872 roku (1872)*. Lwów: Drukarnia K. Pillera.
- Nekrolog Leszka Dunina Borkowskiego* (1896). „Dziennik Polski” 1896, nr 336. S. 2.
- Nowiny literackie, w Poznaniu „Zemsta Wandy”*. *Poema satyryczno żartobliwie w pięciu księgach przez Józefa Kalasantego z Sidorowa*. 1846. „Przyjaciel Ludu” 1846, nr 34. S. 271.
- Nadolski Bronisław** (1936). *Lwowskie czasopiśmiennictwo literackie w XIX wieku*. W: *Księga referatów*. Red. Ludwik Bernacki. Lwów: Nakład I. Komitetu Organizacyjnego Zjazdu.
- Ostrogski Wincenty** (1850). *Ocenienie „Parafianiszczyzny” Leszka*. Budziszyn: Czcionkami K.G. Hiki.
- [Pajert] Józef Kalasanty z Sidorowa** (1846). *Zemsta Wandy*. Poznań: N. Kamiński.
- Peccold Kazimierz** (1967). „*Cymbalada*” *Leszka Dunina Borkowskiego*. „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 40, „Prace Literackie” 1967, nr 9. S. 145–162.
- Pigoń Stanisław** (1985). *U kolebki polskiej poezji mesjanistycznej. (Proroctwo ks. Marka)*. W: *Przez stulecia. Studia z dziejów literatury i kultury*. Wybór i oprac. Julian Maślanka. Warszawa: PWN. ISBN: 8301049901.
- Poklewska Krystyna** (1962). *W kręgu Ziewonii i „Dziennika Mód Paryskich”*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego, Nauki Humanistyczno-Społeczne”, seria I, z. 25. S. 35–57.
- Romanowski Mieczysław** (1972). *Do Józefy Skwarczyńskiej*. W: *W promieniu Lwowa, Żukowa, Medyki*. *Listy Mieczysława Romanowskiego*. Oprac. Bolesław Gawin i Zbigniew Sudolski. Warszawa: PIW.

- Schnür-Peplowski Stanisław** (1898). *Ludzie z czterdziestego ósmego roku, cz. V. Leszek Dunin-Borkowski*. „Kurier Lwowski” 1898, nr 273. S. 2–3.
- Siemiński Lucjan** (1871). *Religijność i mistyka w życiu i poezjach Adama Mickiewicza*. Kraków: Drukarnia Władysława Jaworskiego.
- Sikora Adam** (1970). *Lamennais czyli dramat konsekwencji*. W: Hugues Felicite Robert de Lamennais. *Wybór pism*. Warszawa: Książka i Wiedza. S. 7–116.
- Stefanowska Zofia** (1962). *Historia i prefacja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa”*. Warszawa: PIW. *Oświeceniowe przesłanki problemu*. S. 6–32.
- [Świętochowski Aleksander] Anonim** (1879). *Z Galicji*. „Nowiny” 1879, nr 39. S. 2–3.
- Tomasik Józef** (1901). *Przyczynki do biografii Ujejskiego*. „Tygodnik Literacki i Artystyczny” [dodatek do] „Słowa Polskiego” 1901, nr 598.
- Ujejski Kornel**. *List do Aleksandra Dunin Borkowskiego z 14 grudnia 1866*. Rkps BN 7209, k. 288.
- Ujejski Kornel** (1901). *List do Leszka Borkowskiego*. W: Józef Tomasik, *Przyczynki do biografii Ujejskiego*. „Tygodnik Literacki i Artystyczny” [dodatek do] „Słowa Polskiego” 1901, nr 598. S. 1.
- Widman Karol** (1867). *Leszek Dunin Borkowski*. „Tygodnik Lwowski” 1867, nr 4–5. Cyt. za: odbitka. S. 2–25.
- Wójcicki Kazimierz Władysław** (1865). *Wspomnienie o Józefie Dzierzkowskim*. „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 284. S. 77–78.
- [Wróblewski Kazimierz] J.A. Sierpniak** (1897). *Mowy Leszka Dunina Borkowskiego*. „Tydzień” (dodatek literacki „Kuriera Lwowskiego”) 1897, nr 45. S. 353–354.
- Wyka Kazimierz** (1951). *TeKa Stańczyka na tle historii Galicji w latach 1849–1869*. Wrocław: Wydawnictwo Zakładu im. Ossolińskich.
- Zakrzewski Bogdan** (1957). *Z problematyki „Tygodnika Literackiego”*. „Pamiętnik Literacki” 1957, nr 3–4. S. 423–466.
- [Zawadzki Władysław]** (1872). *Leszek Dunin Borkowski*. „Tygodnik Ilustrowany” 1872, nr 223. S. 177–178.
- Zoografia wielkiego-świata wytłumaczona za pomocą „Parafiańszczyzny”* (1844). „Pszonka” 1844. Oddział VI, półarkusz 11 i 12. S. 41–45.

Tadeusz Półchłopek

TALENT FOR “UMNICZTWO” OF LESZEK DUNIN BORKOWSKI —
FROM THE AUTHOR’S AND READER’S PERSPECTIVE

(summary)

Leszek Dunin Borkowski in his creative practice, artistic programmes and criticism preached the postulate of “umnicztwo”. This was the term used for censorship reasons and meant the art that pursued the cultural discourse with the social and political environment. Therefore, an artist should be a priest of divine ideas and as a prophet should promote democratic and freedom-inspiring programmes.

KEYWORDS

Borkowski Leszek Dunin; ideas; Galicia; romantic manifesto; poetry; romanticism; talent

Thum. Marta Koniarek

Małgorzata Lisicka

W POSZUKIWANIU ODPOWIEDNIEJ FORMY — SŁÓW KILKA O UTWORACH POETYCKICH I WARSZTACIE PISARSKIM STANISŁAWA KOSTKI POTOCKIEGO

SŁOWA KLUCZOWE

Stanisław Kostka Potocki; wiersz; edycja; archiwum; atrybucja

Dysponujemy dziś niewielką liczbą dokumentów drukowanych i rękopiśmiennych, na których utrwalono utwory poetyckie powstałe w XVIII i XIX wieku¹. W przeważającej części wiersze zachowały się w formie drukowanej — w tomach poetyckich, gazetach czy drukach ulotnych. Znacznie mniejszy zasób stanowią teksty, które przetrwały w postaci rękopisów. Rzadko ma miejsce ta szczęśliwa sytuacja, by ocalało rękopiśmienne archiwum literackie danego autora, bardzo często nie dochowały się nawet jego autografy, a co dopiero bruliony czy próby poetyckie, obrazujące fazy prac autora nad tekstem².

Wiersze własnoręcznie zapisywano najczęściej na pojedynczych kartach, tzw. luzach, które często były gubione, pożyczane czy — zwłaszcza te dedykowane — ofiarowywane komuś do przeczytania lub np. oceny krytycznej. Przesyłano je także korespondencyjnie lub zamieszczano w treści listów. Wszystko to powodowało rozproszenie twórczości literackiej. Odpisy, czyli kopie, gromadzono w domowych sylwach. Przetrwaniu do dziś tego typu materiałów nie sprzyjały także wydarzenia polityczne i zależne od nich losy autorów³, ale największe straty przyniosła II wojna światowa. Ze zbiorów rękopiśmiennych archiwów i bibliotek magnackich wykradziono najcenniejsze pergaminy, rękopisy i druki, a pozostałe spalono praktycznie w dziewięćdziesięciu procentach⁴. Wśród bezpowrotnie utraconych dóbr kultury znajdowały się także zgromadzone w nich *litteraria*.

Małgorzata Lisicka — mgr, Zakład Literatury i Kultury Epok Dawnych, Instytut Literatury Polskiej, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa; e-mail: m.lisicka@uw.edu.pl

¹ Oczywiście jeszcze trudniejsza sytuacja ma miejsce w przypadku literatury staropolskiej.

² W najmniej naruszoną stan zachowało się archiwum Cypriana Kamila Norwida — por.: Kłossowski 1990: 63.

³ Na przykład w 1794 r. Julianowi Ursynowi Niemcewiczowi oficerowie carscy zabrali papiery schowane w bagażu przez jego służącego Franciszka, w tym *litteraria* i listy, które utracił już bezpowrotnie. Wśród nich znajdowała się elegia *Wiosna*, list *Do zdrajców targowickich*, *Forma rządu konfederacji targowickiej*, *Fragment Biblii Szczęśliwej* — por.: Niemcewicz 1957: 62–63.

⁴ Największe straty poniosła całkowicie spalona Centralna Biblioteka Wojskowa, której zbiory obejmowały nie tylko cenne materiały dotyczące militariów, ale m.in. także Bibliotekę Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu. Bardzo ucierpiały też zbiory Biblioteki Narodowej, które Niemcy celowo zgromadzili w budynku przy ul. Okólnik 9, by następnie je zniszczyć. Zbiory BN zawierały m.in.: zawartość Biblioteki Ordynacji Krasieńskich, Biblioteki Ordynacji Zamoyskich, Biblioteki Żałujskich i Biblioteki Uniwersyteckiej — por.: *Straty* 1948: 115–125.

Teksty wielu utworów poetyckich znamy dziś więc jedynie z druków i kopii rękopiśmiennej, co zmusza badacza, który podejmuje się edycji, do pracy właściwie na materiale wtórnym, możliwe, że skażonym cudzymi błędami, przez co dalekim od intencji samego autora. Często też wiersze te funkcjonowały bez nazwiska autora, co dodatkowo rodzi pytania o atrybucję.

Szczególny przypadek stanowi dorobek poetycki Stanisława Kostki Potockiego, którego wiersze w większości znane są jedynie z rękopisów, i ani sam autor, ani też późniejsze pokolenia badaczy nie opublikowali wydania zbiorowego. Co ciekawe, jego twórczość zachowała się do dziś w archiwum rodzinnym, i to — szczęśliwie — niemalże w takim stanie, jak ją pozostawił autor i następnii właściciele zbiorów. Stało się tak zapewne właśnie dzięki losom archiwum wilanowskiego, zwanego dziś Archiwum Publicznym Potockich, przechowywanym obecnie w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie. Te rękopiśmienne archiwa, które wchodziły w skład dawnej Biblioteki Wilanowskiej, są częścią dokumentów familijnych rodziny Potockich z linii wilanowskiej, przede wszystkim jednak po Stanisławie Kostce i jego bracie Ignacym, którzy je zgromadzili. Od końca XIX wieku zmieniali właściciele i miejsce przechowywania: opiekowali się nimi Potoccy z Krzeszowic, potem zostały przeniesione do krakowskiego Pałacu pod Baranami, w czasie II wojny światowej umieszczono je w schronach — w Tyńcu i Wieliczce, aż wreszcie w 1947 roku zostały przekazane do AGAD i po raz pierwszy udostępnione badaczom⁵.

Ponieważ Stanisław poprzez małżeństwo z Aleksandrą z Lubomirskich⁶ był skoligaczony z wieloma rodzinami magnackimi, jak Czartoryscy, Branicy, Rzewuscy, Denhoffowie, Kąpcy, Szczukowie i Hornostajowie (Semkowicz 1961: 3), Archiwum Publiczne Potockich zawiera bogatą dokumentację odziedziczoną po nich oraz ich dotyczącą. Jednak największą część tego zbioru, na który składa się obecnie 327 jednostek — sygnatur⁷, stanowią prywatne pisma Stanisława Kostki Potockiego, przede wszystkim kilka tomów korespondencji (jego i do niego), notatki i dokumenty pozostałe po jego działalności publicznej, zapiski z podróży, dzieła teoretyczne, jak *Rozprawa o krytyce, O wymowie i stylu, Pochwały, mowy i rozprawy, O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*, bruliony artykułów Świszka Krytycznego oraz liczne zapiski i rozważania z zakresu historii sztuki, zwłaszcza starożytnej, architektury i filozofii. Jednak najważniejsze z punktu widzenia literaturoznawstwa są rękopisy powieści *Podróż do Ciemno-grodu*, nieliczne teatralia: *Cyrce i Ulisses, czyli bydlęta, Zejście Bielańskiego do prewetu, Umarły żyjący, czyli Diabeł Włoski*, tłumaczenia i wypisy z autorów obcych oraz utwory poetyckie, które są przedmiotem niniejszego artykułu. Zaznaczyć trzeba, że wymienione wyżej pisma Stanisława Kostki Potockiego zachowały się i w postaci brulionów — autografów, i kopii, co — szczególnie w przypadku wierszy — stanowi bardzo interesującą sytuację badawczą, zwłaszcza pod względem edytorskim. Spróbuję pokrótce scharakteryzować ten materiał.

Twórczość poetycka Stanisława Potockiego właściwie nie została jeszcze opracowana. Jedyną pracą poświęconą temu zbiorowi jako całości jest artykuł Jadwigi Rudnickiej pt. *Informacja o wierszach Stanisława Kostki Potockiego*, zamieszczony w „Pamiętniku Literackim” z 1964 roku (Rudnicka 1964: 481–499). Badaczka podjęła próbę ogólnego scharakteryzowa-

⁵ *Inwentarz* 1959: 1. Do AGAD przekazano także wszystkie dokumenty majątkowe Potockich i późniejszych właścicieli Wilanowa (np. Archiwum Gospodarze Wilanowskie).

⁶ Matką Aleksandry była Izabela Czartoryska, ojcem — Stanisław Lubomirski.

⁷ Na całość kolekcji wilanowskiej przechowywanej w zbiorach AGAD w Warszawie aktualnie składają się osobno zinwentaryzowane zbiory: dodatkowe 48 rękopisów dołączonych z rezydencji wilanowskiej, nieliczne ocalałe dokumenty Adama Branickiego, średniowieczne iluminowane pergaminy i księgi, fragment Archiwum Radzyńskiego, Zbiór Anny z Potockich Ksawerowej Branickiej, Archiwum po Hipolicie Skimborowiczu, Archiwum Ordynacji Roskiej Stefana hr. Potockiego, tzw. Kapiciana, fragment Archiwum Białostockiego, Zbiór Adama i Beaty Branickich oraz Archiwum Gospodarze Wilanowskie.

nia i uporządkowania spuścizny wierszowanej Stanisława Kostki na podstawie sześciu ksiąg z Archiwum Publicznego Potockich — są to kodeksy o sygnaturach 204, 235, 246 (t. I–II), 250, 251, zawierające także inne pisma Potockiego, jak teatralia, listy, różne myśli pisane prozą, notatki. W niniejszym artykule oba tomy o sygn. 246 będą traktowała oddzielnie, jako osobne jednostki. Ponieważ kodeks o sygn. 204 to sylwa, składająca się z twórczości wielu poetów, jak np. Stanisława Trembeckiego, Tomasza Kajetana Węgierskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, a zawiera tylko jeden utwór Potockiego, *Satyryę moją* (APP 204: 158–159)⁸, wyłączam go z ogólnych rozważań i biorę pod uwagę pięć ksiąg — 235, 246 I, 246 II, 250, 251. W innych księgach ze spuścizny Potockich znajdują się dodatkowo jeszcze dwa pojedyncze przekazy: w kodeksie o sygn. 238 kopia *Banialuki* (APP 238: 178–183) i w 221 kopia utworu *Dom. Powieść* (APP 221: 204). Być może, po rozwiązaniu problemów atrybucyjnych, jakieś utwory Stanisława Kostki znajdują się w innych księgach APP.

Jadwiga Rudnicka przygotowała również indeks wierszy, który stanowi nieocenioną pomoc przy pracy z tym materiałem (Rudnicka 1964: 491–499). Przypisała Stanisławowi Potockiemu 182 utwory poetyckie; 118 innych przekazów zostało przez nią zidentyfikowanych jako ich wersje wariantywne czy redakcje. Zaliczenie konkretnych utworów do poezji Potockiego i ustalenie ich ostatecznej liczby nie jest jednak aż tak oczywiste ze względu na formę, w jakiej się zachowały, a także problemy atrybucyjne wymagające dalszych ustaleń⁹. Chciałabym ogólnie scharakteryzować problemy z tym związane.

Około połowa omawianego materiału to autografy, co dla badacza literatury, zwłaszcza edytora, stanowi dogodną i wyjątkową sytuację. Część z nich jest próbami poetyckimi, zawierającymi olbrzymią ilość skreśleń i nadpisań, dokonanych przez autora w taki sposób, że zupełnie nie można odtworzyć właściwego tekstu lub jego treść zostaje zaburzona, a z wprowadzonych poprawek nic nie wynika (lub po prostu trudno je odczytać). Skrajnym przykładem takiego właśnie utworu jest wiersz z poprawkami i jeszcze dodatkowo właściwie w całości skreślony przez Potockiego (APP 246 I: 24). Z całego tekstu, który ma około 14 wersów¹⁰, nieskreślony został tylko jeden: „I mnie los spotkał”, ocalały także nadpisane poprawki: „Przed prawdą złąkły”, „Aż i czułem znikło”, „wolno”, „błędna”.

Autografami są również tzw. ułamki, czyli utwory, których początek i koniec jest trudny do ustalenia. A dodajmy do tego niestaranny, często wręcz niezbytelnym charakter pisma Potockiego, komplikujący próby odczytania tekstu, szczególnie tego pisanego wyblakłym już tuszem. To powoduje, że niekiedy na kilku kolejnych kartach nie można wręcz rozpoznać, w którym miejscu zaczyna i kończy się następny wiersz. Doskonale oddaje tę sytuację zapis w „Summariuszu” księgi o sygn. 235 sporządzonym przez sekretarza Stanisława Kostki, według którego między dawnymi paginami 68–77 znajdują się „Rozmaitości niedokończone i początków niemające” (APP 235: 1). Często rzeczywiście nie pomaga nawet próba ustalenia treści i kontekstów na poprzedniej i kolejnej karcie, szczególnie w przypadku autografów z licznymi poprawkami, w których zaburzona jest nie tylko treść, ale i liczba sylab w wersie. Nie wiedząc, jaką myśl autor chciał wyrazić, za każdym razem można inaczej wyodrębnić poszczególne utwory, gdzie indziej upatrując początek i koniec każdego z nich.

⁸ Paginacja ciągła została nadana przez AGAD.

⁹ Przyjmuję na obecną chwilę, że utworów Potockiego jest ponad 100. Wynika to także z tego, że Jadwiga Rudnicka czasem zalicza inne niż ja wiersze do utworów Potockiego. Nie odnalazłam kilku utworów z jej spisu, np. utworu o inc.: „Nie bym wyrównał twym rymom szczęśliwym” (Rudnicka 1964: 495), natomiast badaczka nie uwzględniła w nim niektórych wierszy ewidentnie pisanych ręką Potockiego, np. autografu z poprawkami *Listu z Karlsbadu* (APP 250: 69).

¹⁰ Tekst został tak pokreślony, że nie sposób odczytać poprawionych słów. Prawdopodobnie poszczególne wersy są kolejnymi poprawkami, więc tych o odrębnej treści może być mniej.

Istnieje także możliwość pomylenia utworów lirycznych z innymi rodzajami literackimi, np. teatraliami, gdyż, jak już wcześniej wspomniałam, w omawianych księgach znajdują się również ułamki sztuk, które mogą być przecież pisane wierszem, ale poezją nie są. W ten sposób np. Jadwiga Rudnicka zaliczyła do wierszy fragment utworu, zaczynający się od słów:

Żebyś ty wiedział kochany Frontynie
Jak mi się przykrzy w tej dzikiej krainie. (APP 250: 167)

Tymczasem jest to najprawdopodobniej fragment sztuki, o czym może świadczyć podział na role: początkowo są one oznaczone jako „X”, kilka kart dalej pojawiają się imiona męskie — „Gryman” i „Frontyn” oraz szcążkowe didaskalia (APP 250: 171)¹¹.

Należy tu zaznaczyć, że oprócz księgi o sygn. 251, omawiane kodeksy rękopiśmienne nie były czystymi, gotowymi do zapisywania księgami, ale po śmierci Potockiego, na polecenie jego żony Aleksandry zebranych, pozszywanych i oprawionych w półskórek luzami, kartami różnego formatu. Jest więc bardzo prawdopodobne, że zostały ułożone chaotycznie i zupełnie przypadkowo (Rudnicka 1964: 483). O nieprzemyślanym ułożeniu poszczególnych kart w niniejszych księgach świadczy chociażby rozmieszczenie kilku redakcji tego samego wiersza — albo w różnej kolejności ich powstania, albo też poprzeplatanych innymi utworami, jak ma to miejsce np. w przypadku *Snu. Planety* (APP 235: 46–53, 56–57). Zachowały się trzy jego redakcje, najstarsza na s. 50–53, kolejna na s. 56–58, zaś ta najbardziej dopracowana na s. 46–49. Często zdarza się także wymieszanie przekazów jednego utworu w kilku księgach, np. *Wiersz do młodych kobiet* zachował się w księgach: 246 I, 250, 251. Mogło stać się też tak, że część jednego z utworów znajduje się kilka stron dalej w tym samym kodeksie albo w zupełnie innej księdze i dziś jest to trudne do rozpoznania nawet po zbadaniu treści.

W omawianych pięciu kodeksach Archiwum Publicznego Potockich znajdujemy również takie autografy, których treść, mimo wielu poprawek jest czytelna i spójna, ale utwór niestety niedokończony. Przykładem może być zachowany w kilku redakcjach poemat heroikomiczny *Poeta na wojnie*, nad którym autor wyraźnie intensywnie pracował, ale albo nie ukończył swego zamiaru pisarskiego, albo dalszy ciąg został zagubiony (APP 235: 3–29).

Wśród autografów spotkać można też takie, które posiadają i tytuł wiersza, i wyraźny początek, i zakończenie, kilka czy kilkanaście poprawek, czy to w postaci kilkukrotnie przepisywanego tego samego czy tych samych wersów, zamiany kolejności zwrotek oznaczonych numerami, bądź delikatnych poprawek w formie skreśleń, nadpisań. Tego typu teksty, jak chociażby utwór *Dobre czasy. Bajka* (APP 246 I: 48–55) można traktować jako ukończony wiersz. Wreszcie do autografów zaliczymy skromną grupę czystopisów autorskich, jakim jest np. jeden z przekazów *Wiersza do żony* (APP 246 I: 137).

Inny rodzaj omawianego materiału stanowią kopie tworzone przez sekretarzy Stanisława Kostki Potockiego, dodajmy: kopie wyraźnie kontrolowane przez autora, gdyż zawierają poprawki robione jego ręką. Często są to zmiany zupełnie nowe, jak np. w innym przekazie *Wiersza do żony* — w wersie 11 został zamieniony tekst „Dni tęskne wiedzie, tuż z śmiercią graniczy” na „Dni tęskne wiedzie, już z niebyciem graniczy” (APP 251: 8), a czasem da się ustalić, że autor poprawiał kopię według dostępnego nam autografu, i po porównaniu obu wynika, że sekretarze popełniali tzw. błąd kopisty, przepisując czasem tekst pośpiesznie lub bezmyślnie¹². Istnieją także kopie, w których autor uzupełniał tytuł lub jego część, jak miało to miejsce w przypadku tytułu *Do Zosi. Piosneczka*, z którego kopista zapisał tylko słowo „Do” (APP 251: 111).

¹¹ Na podstawie treści można wnioskować, że to fragmenty tej samej sztuki.

¹² Np. *Wiersz do Pana Ustrzyckiego*, APP 246 I: 117. Autor w wersie „Co dusz rozkazom to tylko nie zginie” poprawił słowo „rozkazom” na „rozkoszom”.

Ostatnia część przekazów to wyczelowane kopie, już bez jakichkolwiek ingerencji autora, być może również kontrolowane, ale najwyraźniej spełniające jego oczekiwania. Choć niestety mogą to być przepisane cudze utwory i trudno to stwierdzić, jeśli nie zachowały się inne przekazy danego tekstu, jak np. *Łodzie. Powieść* (APP 251: 80).

Wspomnieć należy o problemach atrybucyjnych. Jedyny dotąd odnaleziony wiersz Stanisława Kostki Potockiego, który ukazał się drukiem za jego życia, to opublikowana przez niego w 1816 roku w „Pamiętniku Warszawskim” *Duma o Panu Moratorym*, będąca częścią artykułu *Świstka krytycznego* (Potocki 1816: 144). W 1822 roku, już po śmierci Stanisława Kostki, który zmarł w grudniu 1821 roku, opublikowano w „Astrei” *Strumyki* (Potocki 1822: 336–337). Wiersz ukazał się pod nazwiskiem Potockiego z adnotacją, że zamieszcza się go „dla zachowania późniejszym czasom tej szczupłej pamiątki rymotwórczej wzorowego Mówcy i Prozaika” i że „jest to jedyny, znany plód poetyczny znakomitego Męża, który w innym zupełnie pracując zawodzie zasłużył na wiekopomną sławę” (jw. 337). Dodano także, że utwór został napisany w 1803 roku (jw.). Nie wiadomo, skąd redakcja miała tekst wiersza i czemu zamieszczono akurat ten. W takim razie nieprawdą jest, że znano tylko jeden wiersz Potockiego, skoro autor opublikował *Dumę...* wcześniej, bo w 1816 roku. Jednocześnie pokazuje nam to, że Stanisław Kostka nie był powszechnie uważany przez współczesnych za twórcę utworów literackich, jak Ignacy Krasicki czy Stanisław Trembecki. Najbliższe otoczenie zapewne знаło część jego twórczości, o czym świadczą zachowane wiersze do żony Aleksandry¹³, do brata¹⁴, utwory dedykowane także innym osobom, które zapewne je otrzymały, jak np. Grzegorzowi Piramowiczowi, Tomaszowi Kajetanowi Węgierskiemu, Wojciechowi Mierowi, Józefowi Szymanowskiemu, czy chociażby przypisywane mu paszkwile pisane na Józefa Bielawskiego¹⁵.

We współczesnych publikacjach udało się zidentyfikować około trzydziestu wierszy autorstwa Stanisława Kostki Potockiego. Są to utwory wchodzące pojedynczo w skład antologii literatury oświeceniowej¹⁶ czy zamieszczone przez Barbarę Grochulską przy biografii Potockiego¹⁷ bądź przytaczane przez badaczy, nierzadko we fragmentach, w artykułach omawiających inne tematy związane z epoką¹⁸. Najczęściej wymieniane tytuły wierszy przypisywanych Potockiemu to: *Banialuka*, *Czary*, *Czemużem nie umarł wśród mego szczęścia*, *Do przyjaciela*, *Duma o panu Moratorym*, *Krytyka na aktorów warszawskiego teatru*, *Modne bufony*, *Moje pierwsze w życiu wiersze*, *Mysł moja do brata*, *Mysł o wielkości poetycznej*, *Obiady czwartkowe*, *O Osjanie*, *Piekiełko*. *Sen*, *Piosneczka do snu*, *Rozum i serce*, *Śmierć człowieka*, *Strumyki*, *Wiersz do Grzegorza Piramowicza*, *Wiersz do przyjaciela o czasie, w którym żyjemy*, *Wiersz o czasie*, *Wiersz o niepewności losów*.

Wydawać by się mogło, że skoro zadano sobie trud uporządkowania papierów po Stanisławie Kostce i złożenia ich w konkretne całości, tj. kodeksy, jego wiersze zostaną zebrane w osobnych tomach. Po części tak jest i, poza kilkoma wyjątkami, jak wspomniane wcześniej pojedyncze kopie utworów poetyckich zamieszczone w innych księgach, większość wierszy

¹³ *Serce i rozum. Wiersz do żony*, APP 251: 8–9; *Wiersz do żony*, APP 251: 11.

¹⁴ *Mysł moja do brata*, APP 251: 31–32. W przypadku tego utworu nie jest jasne, któremu z braci: Ignacemu, Jerzemu, Kajetanowi czy Janowi Nepomucenowi był dedykowany.

¹⁵ Szerzej na ten temat: Lisicka 2014: 387–388.

¹⁶ Np.: *Krytyka na aktorów warszawskiego teatru*, *Mysł moja do brata*, *O Osjanie*. *Do księcia biskupa wileńskiego. Posyłając pałaz Jerzego Lubomirskiego do Adama Księcia Czartoryskiego*, *Strumyki*, *Wiersz o czasie* (Między 2006: 284–286); *Mysł o wielkości poetycznej*, *Wiersz o niepewności losów*, *Rozum i serce*, *Piosneczka do snu*, *O Ossjanie*, *Piekiełko*. *Sen*, *Czary*, *Wiersz do Grzegorza Piramowicza* (Świat 1981: 267–272).

¹⁷ *Do przyjaciela*, *Śmierć człowieka*, *Wiersz do przyjaciela o czasie, w którym żyjemy*, *Czemużem nie umarł wśród mego szczęścia*, *Modne bufony* (Grochulka 1992: 170–172).

¹⁸ Np.: *Krytyka na aktorów warszawskiego teatru* (Gomulicki 1957: 60–66); *Obiady czwartkowe* (Rudnicka 1958: 160); *Banialuka* (Kaleta 1957: 9–12).

Potockiego zgromadzono w pięciu omawianych kodeksach. Znajdują się w nich jednak także pisma i utwory innych osób, co rodzi pytania o atrybucję. Już nawet same nazwy na kartach tytułowych potrafią wprowadzić w błąd. Przykładowo, księga o sygn. 246 I nosi tytuł *Zbiór Wierszy Rozmaitych Ręką Hrabi Stanisława Potockiego... pisanych i przez Tegoż Sekretarzom do przekopiowania danych*, która sugeruje, że znajdujące się tu utwory są pisane przez Potockiego. Tymczasem zamieszczono również kopie utworów innych poetów, jak choćby *Organów* Tomasza Kajetana Węgierskiego (APP 246 I: 220–258) czy *Oddalenia się z Warszawy literata* Franciszka Zabłockiego (jw. 273–283). Podobnie rzecz się ma w przypadku księgi o sygn. 250 — *Pism Hrabiego Stanisława Potockiego... Filozoficznych Poetycznych Drammatycznych abo Ułamki Własnoręczne*, zawierającej np. listy z początku XVIII wieku (APP 250: 51, 314–315), więc na pewno nawet nie adresowane do Stanisława Kostki, urodzonego w 1755 roku, a co dopiero przez niego pisane.

Kodeks o sygn. 246 II nosi tytuł *Wiersze Rozmaite Ręką JW. Stanisława Hrabi Potockiego Prezesa Senatu pisane, Kopiowane i innych Osób Dołączone Tom II*, który od razu informuje, że kodeks zawierać będzie utwory nie tylko Potockiego, ale i innych autorów¹⁹. Księga o sygn. 235, nosząca bardzo ogólną nazwę: *Zbiór wierszy i kompozycji* zawiera np. tłumaczenia na język polski fragmentów rozdziałów I i II *Kandyda* (APP 235: 34–36, 58–67), dokonane przez Potockiego oraz wiersz pisany na jego cześć (jw. 96). Jedynie księga o sygn. 251 nie posiada tytułu, podaje go za to tzw. „Spis Sumińskiego”, czyli opracowany w 1839 roku przez bibliotekarza wilanowskiego, Kazimierza Sumińskiego, inwentarz: *Rozmaite ulotne poezje przez tegoż* [S.K. Potockiego] (Semkowicz 1961: 184). Kodeks ten najprawdopodobniej zawiera utwory poetyckie tylko Stanisława, choć i tu pojawiają się wątpliwości. Na stronie 117 znajduje się zapisany jego ręką, ale bez poprawek, czterowierszowy *Napis na dom wiejski*, który Julian Ursyn Niemcewicz zamieścił jako *Mysli o szczęściu* w tomie pierwszym swoich *Pism różnych wierszem i prozą* wydanym w 1803 roku (Niemcewicz 1803: 526–527), a na kolejnej już w postaci dziesięciu zwrotek, bez tytułu, z poprawkami.

Z powyższych rozważań wynika, że w omawianych księgach rękopiśmiennych znajdują się wiersze Stanisława Kostki wymieszane z płodami poetyckimi innych pisarzy albo autorstwa Potockiego, które inni przypisali sobie²⁰. I tak np. wiersz zaliczany do utworów poetyckich Węgierskiego, a nawet drukowany przez niego w zbiorze pism w 1803 roku jako *Mysli o poezji*, to *Mysli o wielkości poetyckiej* Potockiego. Pomyłkę wykryła Jadwiga Rudnicka (Rudnicka 1964: 483), przeglądając wymienione księgi. Zauważyła, że wiersz ten występuje sześć razy w papierach Potockiego, w postaci kopii wyglądającej na kontrolowaną przez autora oraz pięciu kopii bez śladów jego ingerencji (APP 251: 36).

Podobne błędy mogą mieć miejsce, jak już zostało to wcześniej wspomniane, także w przypadku, gdy wiersz zachował się tylko w postaci odpisu wykonanego ręką sekretarza, bez autorских poprawek. Przykładem takiego utworu jest np. *Mysli Wiosna* (APP 251: 110), który może być cudzym wierszem, przepisany przez sekretarza Stanisława Kostki, albo dziełem Potockiego, ale brak autografu lub choćby poprawek wykonanych jego ręką uniemożliwiła rozstrzygnięcie.

Interesująco przedstawia się sprawa wersji wariantywnych czy redakcji poszczególnych utworów, łącznie z naliczonymi przez Jadwigę Rudnicką aż 118 dodatkowymi przekazami. Wierszy występujących przynajmniej dwa razy jest 46, a każdy z nich stanowi osobną, indywidualną historię pracy autora nad tekstem. I tak np. wiersz o incipicie: „Śpiąca głęboko w gaju oddalonym” występuje w formie pięciu autografów z poprawkami autora; *Dobre czasy. Bajka* —

¹⁹ Znajduje się tu m.in. *Duma o Żółkiewskim* J.U. Niemcewicza (APP 246 II: 51–55) czy wiersz W. Turskiego o inc.: „Odtąd gdyś przyrzekł Podstoli!” (jw. 60–61).

²⁰ Rudnicka uważa, że nie przepisywał i nie poprawiał cudzych utworów (Rudnicka 1964: 482). Mogli to jednak robić jego sekretarze lub zachowała się otrzymana od jakiegoś autora kopia.

autografu z poprawkami autorskimi, czystopisu Potockiego i kopii przez niego kontrolowanej; *Wiersz do Pana Ustrzyckiego* — dwóch autografów, trzech kopii kontrolowanych i pięciu kopii.

Potocki bardzo starannie czytelował swoje wiersze. Wyraźnie widać, że przepisywał je sam, próbując im nadać doskonałą formę, najlepiej czystopisu, niekiedy dodatkowo dawał je do przepisania sekretarzom i ponownie sprawdzał. Dzięki takiej ilości i różnorodności form zachowanych przekazów jednego utworu (a ileż musiało się nie zachować!²¹) istnieje możliwość odtworzenia i prześledzenia pracy Stanisława Kostki nad tekstem. Samych zmian, które występują w ogromnej ilości, nie da się dokładnie omówić, ponieważ autor każdy wers czytelował według towarzyszącej mu w danej chwili myśli. Tak wielokrotne poprawianie tekstu może być zwykłą praktyką pisarską, a jedynie liczba zachowanych do dziś przekazów — zadziwiająca. Może to także wynikać z ciągłego niezadowolenia Potockiego i chęci nadania idealnej formy każdemu wierszowi. Najprawdopodobniej nie cenił zbyt wysoko swego talentu poetyckiego i męczył się, dopracowując każdy utwór, o czym świadczą strofy adresowanych do Tomasza Kajetana Węgierskiego *Moich pierwszych w życiu wierszy*. Potocki pisze:

Bez żadnej chluby przyznać ci się muszę,
Węgierski, że bym chętnie dał mą duszę,
Gdyby mi choć raz przez ciąg życia cały
Jakie wierszyki dobrze się udały.
Lecz nadaremne są moje żądania,
Próżne zachody, prace i starania,
Papier i pióra darmo tylko psuję —
Nic mi się dotąd dobrego nie snuje.
Dość jednak myślę, piszę i pracuję,
Cóż, kiedy twarde tylko wi[e]rsze kuję! (APP 250: 56)

Wiersz wpisany jest w list do Węgierskiego, w którym Potocki prosi go, jako swój autorytet literacki, o przeczytanie tej próbki talentu poetyckiego i objęcie protekcją, aby mógł „być na Parnasie warszawskim prezentowanym” (jw. 56). W podobnym tonie jest inny zachowany wiersz Stanisława Kostki obrazujący jego dość kokieterijne wysiłki i, trzeba przyznać, jednak doskonale odzwierciedlający wygląd zachowanych przekazów:

Próżnie się męczę, próżnie mozołę,
I co raz zmażę, drugi gryzmołę.
Darmo kulawy wi[e]rsz wi[e]rsza czeka,
Tu miary braknie, tam myśl ucieka.
To mi smak dobry wygładzić każe,
A tu rozsądek maże i maże. (APP 246 I: 57)

Przykładem pracy Potockiego nad tekstem, widocznym w autografach, są chociażby zapisywane przez niego, zwykle nad tytułem czy pierwszym wersem, pojedyncze słowa, tworzące pary rymowane, które notował dla późniejszego wykorzystania. I co ciekawe — autor raz je stosował w danym wierszu („ozdoba / podoba” — APP 250: 68), a raz nie („pieje / dzieje” — APP 235: 93), a czasem dodawał inne słowo (najpierw zapisał „złości / szczerości”, by ostatecznie stworzyć rym ze słów „mądrości / szczerości” — APP 250: 188). Innym razem tworzył dwa wersy z samych rymów zapisanych na boku, by powrócić do uzupełnienia reszty tekstu, co widać po innym kolorze tuszu („zuchwały / strzały” — APP 246 I: 29), albo zostawiał te wersy niedokończone („strumieniem / kamieniem” — jw. 30).

²¹ Między kolejnymi utworami w księdze 246 I widnieje własnoręcznie pisana przez niego karteczka: „do przejrzania i spalania”. Prawdopodobnie Potocki chciał zostawić ostateczne wersje utworów, niszcząc niepotrzebne już bruliony z poprzednimi redakcjami (APP 246 I: 112).

Mozolną pracę nad tekstem zaczynał Potocki już od samego tytułu, np. w *Kometa. Planeta* zostało skreślone słowo „Kometa”, by w ostatecznej redakcji tytuł brzmiał *Sen. Planeta* (APP 235: 48, 50). W ogóle ustalanie tytułów wierszy Potockiego nastrocza trudności, najczęściej ich po prostu brak. Np. utwór *Krytyka na aktorów warszawskiego teatru* zachował się tylko w kodeksie o sygn. 235, w postaci autografu bez tytułu, z poprawkami Stanisława Kostki. Juliusz Wiktor Gomulicki, który publikował ten wiersz, dodał tytuł na podstawie spisu treści sporządzonego przez sekretarza do wspomnianej księgi (Gomulicki 1957: 63; APP 235: 1). Czy utwór miał rzeczywiście taki tytuł a sekretarz znał go np. z autografu i wpisał, czy sam go stworzył na podstawie treści utworu — nie wiadomo. Inna sytuacja związana jest z *Dumą o panu Moratorym*, drukowaną — przypomnę — w 1816 roku przez samego autora. Będąca częścią artykułu *Świątka krytycznego, Duma...* jest satyrą na moratorium — odroczenie płatności długów, o którym dużo się wówczas mówiło. Autor dokonał personifikacji i stworzył pana „Moratorego”, przekształconego później na „Muratorego” (i tak we współczesnych publikacjach funkcjonuje do dziś). Prawdopodobnie ten oczywisty błąd jest powtarzany za sekretarzem Potockiego, gdyż w jedynym zachowanym przekazie, będącym kopią, także w tytule jest „Muratory” (APP 246 II: 108). Podobnie rzecz się ma z *Wierszem do X. Piramowicza*, który dziś publikowany jest jako *Wiersz do Grzegorza Piramowicza*. Tymczasem żaden spośród ośmiu przekazów tego wiersza nie podaje imienia w tytule²².

Potocki bardzo starannie zmieniał także poszczególne wersy, a czasem wręcz kilkakrotnie przepisywał tę samą zwrotkę. Dobrym przykładem jest tu fragment poematu *Poeta na wojnie* (Pieśń I, w. 44–47 — APP 235: 4). Poprawki zobrazowałam podkreśleniem lub skreśleniem, zmieniony szyk wyrazów oraz kolejność wersów, według wskazówek autora, oznaczyłam liczbą:

Jak niegdyś z ust Orfeusza
Przechodziła (2) w skały (1) dusza
(2) Cne rymy zajęły nawet woźnicę
(2) Zajęły nawet ~~rymy~~ ~~cne rymy~~ woźnicę
(1) Leżą od Bartka opuszczone li[j]ce woźnicę
Także rymy zajęły nawet woźnicę
Tak mówią, że niegdyś z ust Orfeusza
W drzewa i skały przechodziła dusza
Tak niegdyś z ust Orfeusza
Przechodziła (2) w skały (1) dusza

Wersja ostateczna zapisana przez autora wygląda następująco:

Leżą od Bartka, opuszczone li[j]ce,
Cne rymy nawet zajęły woźnicę.
Tak niegdyś mówią, że z ust Orfeusza
W drzewa i skały przechodziła dusza.

Zdarzało się także, że w przypadku kilku nieukończonych utworów autor zostawiał kropki lub puste miejsce tam, gdzie w późniejszym czasie miał wstawić słowa, i czasem wracał do pracy nad tekstem, co widać po uzupełnionych słowach (APP 246 I: 14), a czasem nie (APP 250: 148).

Badanie zmian zachodzących między redakcjami poszczególnych utworów poetyckich Potockiego wykazuje, że czasem zmieniał koncepcję danego wiersza. Czytając dany tekst, traktujemy go jako pewną skończoną całość, przyjmujemy, że opowiedziana historia jest dokładną realizacją zamysłu autora. Interpretując, ważymy każde słowo, ale trzeba sobie czasem uświadomić, że autor w trakcie pracy nad tekstem mógł chcieć opowiedzieć zupełnie co innego, a o jego pomysłach dowiedzieć się możemy jedynie dzięki dostępnym redakcjom.

²² APP 246 I: 94–95, 117–119, 308–309, 334–335, 354–356, 384–386, 408–409, APP 251: 18–19.

Ciekawy przypadek stanowi wspomniany już utwór *Sen. Planeta*, którego autografy zachowały się w trzech redakcjach zawierających kolejne poprawki, ale wersje te różnią się od siebie w kilku miejscach i to dość znacznie, właśnie pod względem treści. Gdyby tylko któraś z nich zaginęła, dziś znalbyśmy jedną z alternatywnych historii, co być może miało miejsce w przypadku innych utworów Potockiego. Zaczniemy od najpóźniejszej z zachowanych wersji tekstu i nazwijmy ją P I (APP 335: 46–49).

Narrator, rozmyślając przy kominku o podróżach oraz modzie na loty balonem, zasypia i w czasie snu zdaje mu się, że udaje się właśnie tym środkiem transportu na inną planetę. Po godzinie lotu balon rozbija się na dachu budynku, który bohater rozpoznaje jako Pałac Krasińskich w Warszawie. Zawstydzony, że uwierzył w coś tak dziwnego jak podróż balonem, stwierdza, że jednak zapewne tylko śnił. Nie wiedząc, w jaki sposób znalazł się w tym właśnie miejscu, chce jak najszybciej wrócić pieszo do domu i żony, zanim ktoś spostrzeże, że rankiem włoży się po mieście. Jednak nie może znaleźć drogi do swych włości i błąka się po ulicy Miodowej. W pewnym momencie spotyka znajomego, który zmarł rok wcześniej, co jeszcze bardziej go dezorientuje. Ten informuje go, że tu przodkowie, którzy umarli, są żywi, Warszawa tak piękna, jak dawniej, a on sam zaobserwował jego podróż oraz upadek. I w tym miejscu tekst się urywa.

Dwie poprzednie wersje tego utworu, następujące po sobie redakcje — najstarsza P III (APP 335: 56–57) i kolejna P II (jw. 50–53) identycznie opisują moment rozbicia się balonu. Różnią się poprawkami naniesionymi w każdej z nich, jednak przypatrzmy się teraz samej historii opowiedzianej w tym utworze, bowiem w przekazie P III następuje zupełna zmiana wobec P I, dająca nam alternatywną, w efekcie pierwszą wersję wydarzeń. Przekaz P II jest poprzednią redakcją P I, zawiera jedynie opracowanie fragmentu rozbicia się balonu, więc na niej się nie skupiamy.

Otóż w P III bohater po zorientowaniu się, że wylądował na Placu Krasińskich, od razu zauważa przyglądającego mu się człowieka, który mówi, że widział jego lądowanie/upadek i pyta, czy spadł z obłoku. Bohater, myśląc że w takim razie chyba zginął, pyta nieznanego, czy mieszkają tu w ogóle ludzie żywi, po czym widząc, że tamten go chyba wziął za wariata — ucieka. Dalej obie redakcje P III i P I znów się spotykają, zdezorientowany błąka się po Warszawie, szukając domu. Znajdujemy tu tylko jeszcze jedną różnicę w przedstawionej historii — w przekazie P I bohater szedł ulicą Miodową, we wcześniejszym P III znajduje się skrócony potem opis, którego już nie ma w P I, całej trasy wędrówki bohatera do domu — ul. Miodowa, tereny nadwiślańskie, Grzybów, Nalewki, Plac Żelaznej Bramy. Utwór ten jest bardzo ciekawym i rzadkim materiałem do obserwacji zmieniających się pomysłów autora na ostateczny kształt dzieła.

Wspomnieć jeszcze warto o datowaniu wierszy Stanisława Kostki. Niestety autor nie miał w zwyczaju zamieszczać czasu ich powstania. Zaledwie jeden z zachowanych w przytaczanych archiwaliach plodów poetyckich posiada datę — *Wiersz do śpiewania po komedji w dzień urodzin X. Henryka Lubomirskiego 15 septembra 1799* (APP 246 I: 46). Dysponujemy także datą powstania wiersza *Strumyki*, która została podana przez redakcję „Astrei” — 1803 rok (Potocki 1822: 337). Określenie czasu napisania pozostałych wierszy jest praktycznie niemożliwe. Przynajmniej na dziś. Być może w listach, pamiętnikach czy innych materiałach źródłowych z epoki znajdują się jakieś wskazówki.

W przypadku utworów okolicznościowych można jedynie domniemywać, w jakim okresie Potocki mógł nad nimi pracować, poprzez uważną lekturę i wyszukiwanie odniesień do ówczesnych wydarzeń. I tak np. dla przytaczanej już *Krytyki na aktorów warszawskiego teatru*, Gomulicki ustala datę powstania między rokiem 1800 a końcem maja 1802 roku, ze względu na pojawiającą się w niej postać śpiewaczki Teatru Narodowego Katarzyny Biernackiej, która potem opuściła Wojciecha Bogusławskiego i wyjechała do Wilna (Gomulicki 1957: 60–61).

Innym przykładem jest utwór *Banialuka*. Roman Kaleta uważa, że Potocki napisał ją między 30 września a 11 listopada 1782 roku, o czym ma świadczyć przedstawione w tym utworze pozbawienie władzy i uwięzienie biskupa krakowskiego Kajetana Sołtyka, które wywołało falę protestów w środowisku szlacheckim i ostrą dyskusję na forum sejmowym (Kaleta 1957: 23, przyp. do w. 52). Na podstawie sugestii Potockiego, zamieszczonych w tekście utworu, oraz opisanych przez niego wydarzeń, udało się już także ustalić przybliżony czas powstania poematu heroikomicznego *Poeta na wojnie* — między czerwcem a grudniem 1794 roku²³.

Natomiast jeśli przyjąć, że wspomniane już utwory przypisywane Niemcewiczowi i Węgieńskiemu — *Napis na dom wiejski* i *Mysł o wielkości poetyckiej* są dziełem Stanisława Kostki Potockiego, w takim razie musiały powstać do 1803 roku, czyli momentu opublikowania ich w zbiorach dzieł tychże poetów.

Zastanawiające jest, dlaczego Potocki nie wydał tomu własnych pódów poetyckich, skoro jest ich tak pokaźna liczba, a zachowane, wciąż na nowo poprawiane, przekazy świadczą o poświęceniu wielu godzin na ich dopracowanie? Może autor tak usilnie je cyzelował nie po to, by przeleżały w jego archiwum, ale przygotowywał je właśnie do druku? Przypomnijmy, że już około sześćdziesięcioletni Stanisław Kostka w ostatnich latach swego życia wydał nagle kilka grubych dzieł, nad którymi musiał długo i dużo wcześniej pracować. Są to np.: *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski* (1815), *O wymowie i stylu* (1815–1816), *Pochwały, mowy i rozprawy* (1816). Wydaje się, że rzeczywiście zamysłem autora mogło być uporządkowanie i opublikowanie jak największej ilości jego prac, w tym właśnie utworów poetyckich. Co za tym może przemawiać?

W księdze o sygnaturze 250 na stronie 165 znajduje się indeks wierszy zapisany ręką Stanisława Kostki (APP 250: 165). Są to:

1. „Nie ja tobie”
2. „Gdybym jak Anakreont”
3. „Katul, którego”
4. „Serce z rozumem”
5. „O nadobna”
6. „Żyjmy dla siebie”
7. „Ty jedziesz...”
8. „Przyjacielu w zaciszu”
9. „Jeżeli do ciężkiej”
10. „Ty, co wątpliwej”
11. „Luby strumyku”
12. „Różnej bądź myśli”
13. „Czyli dni nasze”
14. „Nierównym biegiem”
15. „Tutaj usiądę”
16. „Serca jest”
17. „Biegły wraz czyste”
18. *Do x. generała*
19. „Wdzięczna ozdobo gaiku”
20. *Dom. Powieść*
21. „Nie ta za sobą chwila”
22. *Srocza. Powieść*
23. *Zefir. Powieść*
24. *Zosia piosneczka*
25. *Gadka*
26. *Derenie*

²³ Szerzej na ten temat: Lisicka 2014: 385–387.

27. *Portret*
28. *Do snu*
29. *Do staruszka*
30. „Listek, który”
31. *Czarownice*
32. *Kwiatki włoskie*

Jak widzimy, obejmuje on 32 wiersze zapisane w formie incypitów (1–17, 19, 21 i 30) oraz tytułów (18, 20, 22–29, 31–32). Czy są to utwory, które Potocki uważał za pewien kanon własnej poezji? Z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że tak (por. Rudnicka 1964: 482). Do postawienia takiej hipotezy uprawnia kilka faktów. Wszystkie i dokładnie w takiej kolejności, w jakiej występują w wymienionym spisie, tworzą korpus księgi o sygn. 251, bodaj najciekawszej spośród pięciu omawianych. Na czym polega jej niezwykłość? Otóż kodeksu tego, jak wspominałam, nie tworzą scalone luzy, była to księga z pustymi kartami, przeznaczona do zapisania. Na 111 stronach znajduje się 57 niepowtarzających się tu utworów, występujących w formie kopii zapisanych rękoma dwóch sekretarzy, często z pojedynczymi delikatnymi poprawkami samego autora²⁴ albo gdzieś tam dopisanym tytułem²⁵ czy dodatkową zwrotką²⁶. Na końcu księgi, tj. na stronach 112–118, znajdują się autografy pięciu innych wierszy, dopisane przez samego autora w późniejszym czasie oraz pojedyncze redakcje dwóch z nich. Pozostałe utwory, których nie uwzględniono w spisie, najprawdopodobniej także wyszły spod pióra Potockiego, ponieważ niektórych z nich zachowały się w innych księgach przekazy będące autografami²⁷, albo noszą ślady poprawek Potockiego²⁸. Wiele utworów zawartych w wymienionej księdze zachowało się w dużej liczbie przekazów i są najbardziej dopracowane przez autora, a przede wszystkim ukończone.

Ciekawostką jest też to, że w księdze 251 do wiersza *Do Strumyka* (APP 251: 69–70) dodano zapis nutowy na śpiew i cytrę oraz do *Piosneczki Gaik* (APP 251: 76–79) na sam wokal, co wygląda niezwykle efektownie. Księga ta wygląda więc na czystopis, na celowo zebrany i przygotowany tomik wierszy, do których autor dopisał pięć kolejnych. Może w takim razie Stanisław Kostka jednak przygotowywał swe utwory do druku?

Powyższe rozważania na temat spuścizny poetyckiej Stanisława Kostki Potockiego są przyczynkiem do dalszych nad nią badań. Badań ciekawych, ale także potrzebnych. Przy okazji prowadzenia prac nad jego utworami możliwe, że przynajmniej częściowo rozwiążą się problemy związane z atrybucją wierszy innych poetów. Patrząc na wyjątkową ilość i formę zachowanych po Stanisławie Kostce Potockim utworów, uważam, że warto wreszcie ustalić kanon jego twórczości, aby autor zaistniał na literackim Parnasie, tak jak tego chciał, a jego wysiłki nad dopracowywaniem każdego szczegółu nie poszły na marne.

BIBLIOGRAFIA

- APP (Archiwum Publiczne Potockich, Archiwum Główne Akt Dawnych). Rkps sygn. 204.
 APP. Rkps sygn. 221.
 APP. Rkps sygn. 235.
 APP. Rkps sygn. 238.
 APP. Rkps sygn. 246. T. 1–2.
 APP. Rkps sygn. 250.
 APP. Rkps sygn. 281.

²⁴ Np. *Banialuka*, APP 251: 53–58.

²⁵ Np. *Mysł Wiosna*, APP 251: 110.

²⁶ Np. *Pożegnanie Temiry*, APP 251: 13.

²⁷ Np. *Wiersz do młodych kobiet*, APP 250: 93.

²⁸ Np. *Wiersz do Pana Ustrzyckiego*, APP 251: 15–17.

- Gomulicki Juliusz Wiktor** (1957). *Stanisław Kostka Potocki jako antagonistą Wojciecha Bogusławskiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1957, nr 7. S. 60–66.
- Grochulska Barbara** (1992). *Stanisław Kostka Potocki (1755–1821)*. W: *Pisarze Polskiego Oświecenia*. T. 3. Red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: PWN. ISBN: 9788301120320. S. 170–172.
- Inwentarz zespołu archiwalnego Archiwum Publiczne Potockich z lat 1551–1879* (1959). Oprac. Piotr Bańkowski. Warszawa: AGAD.
- Kaleta Roman** (1957). *Nie masz zgody. Trzy satyry z wieku Oświecenia*. Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Miłośników Książki.
- Klossowski Andrzej** (1990). *Biblioteka Narodowa w Warszawie. Zbiory i działalność*. Warszawa: Biblioteka Narodowa. ISBN: 8370090443.
- Lisicka Małgorzata** (2014). *Z rękopisów S.K. Potockiego: o poemacie heroikomicznym „Poeta na wojnie” i problemach jego edycji*. W: *Poezja okolicznościowa w Polsce w latach 1730–1830. W kręgu spraw prywatnych i środowiskowych*. Red. Marek Nalepa, Grzegorz Trościński, Roman Magryś. Rzeszów: Wydawnictwo URZ. ISBN: 9788373389694. S. 371–389.
- Między rozpaczą a nadzieją. Antologia poezji porobiorowej lat 1793–1806* (2006). Oprac. Marek Nalepa. Kraków: Collegium Columbinum. ISBN: 8389973162.
- Niemcewicz Julian Ursyn** (1803). *Pisma różne wierszem i prozą*. T. 1. Wyd. Tadeusz Mostowski. Warszawa.
- Niemcewicz Julian Ursyn** (1957). *Pamiętniki czasów moich*. T. 2. Oprac. i wstęp Jan Dihm. Warszawa: PIW.
- Potocki Stanisław Kostka** (1816). *Duma o Panu Muratorym*. „Pamiętnik Warszawski” 1816, t. 6. S. 144.
- Potocki Stanisław Kostka** (1822). *Strumyki*. „Astrea”. 1822, t. 2. S. 336–337.
- Rudnicka Jadwiga** (1958). *Mecenat S.K. Potockiego w świetle jego spuścizny rękopiśmiennej*. „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 5. S. 157–170.
- Rudnicka Jadwiga** (1964). *Informacja o wierszach Stanisława Kostki Potockiego*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 2. S. 481–499.
- Semkowicz Władysław** (1961). *Przewodnik po zbiorze rękopisów wilanowskich*. Uzupełnił i przygotował do druku Piotr Bańkowski. Warszawa: PWN.
- Szaty kulturalne Warszawy* (1948). Red. Władysław Tomkiewicz. Warszawa: Drukarnia Naukowa TNW.
- „Świat poprawiać — zachwaleć rzemiosło”. Antologia poezji polskiego Oświecenia* (1981). Oprac. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: PWN. ISBN: 9788306001037.

Małgorzata Lisicka

IN SEARCH OF AN APPROPRIATE FORM: FEW WORDS ABOUT POETICAL WORKS AND THE WRITING WORKSHOP OF STANISŁAW KOSTKA POTOCKI

(summary)

This paper attempts to characterise generally the poetic legacy of Stanisław Kostka Potocki. In several books of the Public Archives of Potocki's family one can find mainly unpublished poetical works preserved in various forms: autographs, copies controlled by the author and his fair copies or copies made by secretaries. Some of the texts are unfinished, others are carefully refined, however, preserved number of variants and correction versions of concrete works give opportunity to analyse the author's workshop. First of all, it seems that these are the original texts, although there are many problems associated with their attribution. On the basis of the preserved materials, it can be assumed that Stanisław Kostka Potocki could have prepared some of his poems for publication.

KEYWORDS

Stanisław Kostka Potocki; poem; edition; archives; attribution

Izabela Woszczak

DEOTYMA (JADWIGA ŁUSZCZEWSKA) W WITRYNIE ARTYSTYCZNEJ
EWALUACJI PIERWSZEGO OKRESU TWÓRCZOŚCI (1851–1863):
PRASA, WSPOMNIENIA, KORESPONDENCJA

SŁOWA KLUCZOWE

prasa (XIX w.); korespondencja literacka; krytyka literacka; improwizacja

Było już dawno po północy, kiedy 17 maja 1852 roku, po kolejnym udanym wieczorze, z gości poniedziałkowych spotkań, odbywających się w żółtym salonie pani Niny (Magdaleny) oraz Wacława Łuszczewskich¹, pozostało już tylko z dziesięć osób, w tym Aleksander Tyszyński, Józef Komorowski, Józef Koenig. Rozpoczęto rozmowę o wierszach pisanych przez Jadwigę (córkę gospodarzy). Tak zawiązała się spontaniczna dyskusja o wartości improwizacji. W reakcji na spór Łuszczewscy zaprosili zgromadzonych do zielonego saloniku, części prywatnej mieszkania w pałacu Sapiechów na Nowym Świecie. Jadwiga była wówczas osiemnastoletnią dziewczyną, do tej pory kojarzoną z komicznie milczącym, zapłonionym podlotkiem, który w białej sukience i takiej samej pelerynce z bladolila kokardą siadywał z robótką w najciemniejszym kącie salonu matki, za fotelem, gdzie czasami podchodził ktoś, by pożartować sobie z nieśmiałej panny. Tym razem stała ona na środku pokoju, gdy pan Wacław zachęcał przyjaciół do zadania jej jakiegoś tematu do poetyckiej próby. Józef Komorowski zaproponował, by wypowiedziała się, czym jest sama improwizacja. Złękniiona początkowo dziewczyna zaczyna mówić i... po chwili dobrotliwe uśmiechy znikają z twarzy słuchających — porażeni hipnotyzującą potęgą jej wymowy, wiedzieli już, że oto przed oczyma błysnął im cień geniuszu. Wydarzenie to nastąpiło zaledwie kilka dni po zabawie poetyckiej z Wacławem Łuszczewskim (ojciec zachęcił Jadwigę, by spróbowała mówić do niego wierszem na konkretny temat, jak miała zwyczaj czynić to w dzieciństwie) i zaledwie kilka tygodni wystarczyło, by wieści o natchnionej

Izabela Woszczak — mgr, Katedra Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: hadia@go2.pl

¹ Nina (Magdalena) Łuszczewska (1806–1869) wraz z mężem, Wacławem Łuszczewskim (1806–1867), otwierają w 1834 r. salon literacki, który — wobec licznej konkurencji — lokuje swe spotkania w poniedziałki. Niebawem uroda, urok osobisty i towarzyski takt gospodyni pozującej na arystokratkę szybko czynią go najpopularniejszym salonem Warszawy lat czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy polityka zaborców czyniła tego typu zgromadzenia właściwymi instytucjami kulturalnymi, gromadzącymi artystów i napędzającymi świat sztuki i nauki. Bywali tu: arystokracja rodowa, duchowieństwo, profesorowie, literaci, wydawcy, dziennikarze, sfery urzędnicze — całe społeczeństwo stolicy Królestwa poza kupcami i fabrykantami. Specyficznym zachowaniem pani Niny było przyjmowanie z otwartymi ramionami artystów, których, bez względu na faktyczny czy wydumany talent, rozpieszczała pochwałami i słowami zachęty do dalszej pracy, przez co bywało, że łąka jakim wierszopisom szumiała od tego w głowach. Na temat salonu Łuszczewskich — por.: Gomulicki 1968: 5–29.

dziewczynnie rozbiegły się po Warszawie, czyniąc ją sławną, pożądaną, stale obecną na językach opinii publicznej. Tak przynajmniej podaje legenda stworzona przez otoczenie na potrzeby uwydatnienia narodzin talentu i powtórzona później przez Deotymę w jej zapiskach pamiętnikarskich. Faktycznie bowiem występowała już w 1851 roku, ściągając na siebie uwagę. Z tego okresu pochodzą wiersze *Lilia*, *Pielgrzym*, *Krucjaty*, *Wiosna*, *Ptaka niebieski*, *Taniec* — jedne z najlepszych, najautentyczniejszych twórców jej pączkującego talentu, jeszcze wolnych od maniery wyrosłej na artystycznej kłatwie owej legendy natchnionej narodowej wieszczki.

Deotyma improwizowała już osiem miesięcy od oficjalnego debiutu, dla przyjemności towarzystwa zgromadzonego w salonie matki, gdy w „Gazecie Warszawskiej” z 20 stycznia 1853 roku (L.S. 1853: 1–3) pojawiło się coś więcej niż wzmianka o zadziwiającej młodej improwizatorce. Jedną z takich krótkich notek była przykładowo ta zamieszczona poprzedniego dnia ([***] 1853: 1–3), przy okazji szczegółowej relacji z wybornej zabawy na imiennicach muzyka Apolinarego Kątskiego. Notabene, relacja ta jest bardzo ciekawa, gdyż rzuca światło na warunki, w jakich miała okazję występować Deotyma. Po suto zakrapianym obiedzie, kiedy to:

[...] szły toasty dalszą koleją [...] w atmosferze współczucia i harmonii, która owionęła wszystkich zebranych, zwłaszcza od chwili, gdy Kątski, po toaście wzniesionym przez jednego z obecnych na cześć gospodarza, sam także wznosił toast. Nie dokończył go jednak, wyrazy spletały się, gdy mówić zaczął o wrazeniu swym dzisiaj, o rozbudzonych a zawsze tlejących uczuciach [...]. (Jw.)

Biesiadnicy toną w pijackiej tklivości, na wyścigi improwizują toasty, Kątski gra na pianinie wszystko, co się da, panowie śpiewają arie, by po północy przenieść się z Resursy Kupieckiej do salonu pani Niny, gdzie dopiero o czwartej nad ranem kończy się „doba Kątskiego”. Po ich przybyciu, zainspirowana przez głośnych i rozentuzjasmowanych gości, dziewczyna improwizuje na cześć sztuki. Jak widać, nie zawsze szlachetne skupienie i poważny nastrój towarzyszyły twórczemu uniesieniu Deotymy; bywało, że improwizacje powstawały nie w wykwintnej, a iście cygańskiej atmosferze. Ale powróćmy do artykułów, które nadały ton bombastycznie aprobatywnej kampanii promującej Jadwigę Łuszczewską i rozpoczęły prasowe potyczki między zwolennikami kultu (z apogeeum w latach 1853–1855) a jego krytykami. Autor styczniowej recenzji zamieszczonej w „Gazecie Warszawskiej” posłużył się wspomnieniami Józefa Keniga, stałego gościa poniedziałkowego, redaktora niniejszego pisma, z debiutanckiego publicznego wystąpienia dziewczyny. Wybór to nieprzypadkowy — felieton rozpoczęty od usprawiedliwień, dlaczego krakowski „Czas” jako pierwszy powiadomił rodaków o pojawieniu się nowego talentu poetyckiego, drukując improwizację: *Krucjaty (Część... Improwizatorka 1852: 1)*², a potem *Taniec (Część... Z Krakowa 1853: 1–2)*³, zdradza redakcyjne zażenowanie faktem, że ktoś ich w tej kwestii wyprzedził. Stało się tak tylko dlatego, ponieważ redaktorzy kierowali się względami przyzwoitości: jako goście Łuszczewskich nie ośmielili się wykradać tajemnic, skarbów salonu bez upoważnienia gospodarzy. Powrót do wieczoru sprzed wielu miesięcy, choć Deotyma i wcześniej, i później improwizowała wielokrotnie, wreszcie uznanie go za „dziewiczy” było najprawdopodobniej efektem umowy między Łuszczewskimi i pismem, która miała przysłużyć się improwizatorce z jednej strony, a z drugiej zrehabilitować i przywrócić namiastkę palmy pierwszeństwa, jakże istotną dla dziennika, a bezceremonialnie odebraną

² Uparcie milczący o warszawskim ruchu literackim „Czas” zaskakuje galicyjską „provincję” informacją o pojawieniu się niebywałego talentu w osobie improwizatorki „panny Ł...”.

³ Tym razem dziennikarze pisma już nie są tak przyjaźnie nastawieni do Łuszczewskiej i ze zwykłym sobie ironicznym dystansem informują, że Kraków nie jest gorzszy od Warszawy, ponieważ stolica ma ponoć wybitną improwizatorkę, lecz tylko jedną, za to w Krakowie wczesnym rankiem byle zaczepony człowiek zaimprovizuje jakiś mniej lub bardziej przyzwoity poemat. Tuż po zastawieniu młodej poetki z wracającymi do domów pijakami zamieszona została improwizacja *Taniec*.

„Gazecie Warszawskiej” przez prowincjonalny „Czas”, nie mówiąc już o innych pismach warszawskich. Z artykułu dowiadujemy się, że chodzi tu o „prawdziwy fenomen” — zaledwie wyrosła z dzieciństwa dziewczyna, bez przygotowania, pod wpływem natchnienia wypowiada myśli nie tylko głębokie, nowe, świeże, młode, ale i odziane w przepyszną formę. Prezentuje siłę, która odmieni oblicze poezji, będzie biczem na rymotwórców, poetów frazeologów o miłkich myślach, pokrywających brak talentu stylowym dowcipem i błyskotliwym słowem. Jej natchnienie jest szczerze i czyste, uczucie głębokie, przemawia przez nią wiara niezmacona przez zwątpienie czy rozpacz, pokorny podziw dla Boga i wielkich dzieł człowieka. Talent Deotymy przeczy powszechnej opinii o toporności języka polskiego, trudnego dla poetów. W jej ustach staje się melodyjny i śpiewny: „[...] składa się on w miary najrozmaitsze; wiersz biegnie dźwięczny, pełny; rym jest łatwy i niepospolity [...]” (L.S. 1853: 2). Autor zastanawia się nad tym, jak możliwym jest, że jej myśli przesuwały się tak prędko, w tak logicznym porządku, z owym zachowaniem miary i doborem rymów, pomimo trudności, jakie nastrocza wierszowana forma — coś, co dla innych jest ogromnym wysiłkiem woli, jej przychodzi tak łatwo? Nazywa to „darem Bożym”, „zesłaniem”, rozumianym jako cudowne usposobienie umysłu, które jest tajemnicą pomiędzy Deotymą a siłą wyższą. Jeśli chodzi o reakcję obecnego na tym samym wieczorze, lecz początkowo sceptycznego wobec improwizacji Keniga, to w miarę słuchania miał wrażenie coraz większego wpływu „materialnego, magnetycznego”, jakby od dźwięków wzniosłej muzyki. W występie brak było deklamacji, jakiejś gry, modulowania głosem; Deotyma stała prosto, bez ruchu, jej głos, nieco przytłumiony, płynął równo, jakby trafiał do ust prosto z głębin duszy. Myśli formułowane przez improwizatorkę były mu znane, forma dobra, lecz go nie omamiła, a mimo to owo dziwne magnetyczne uczucie natchnionego słowa przykuło go do miejsca i wbiło w zachwyt. To, czego był świadkiem, dało mu poczucie, że lepiej rozumie potęgę słów Pisma Świętego, że już wie, dlaczego poetów zwano prorokami.

Kijowski estetyk, Antoni Marcinkowski (pseud. Antoni Nowosielski) również wyraża swój zachwyt na łamach „Gazety Warszawskiej” (Marcinkowski 1853b: 1–3), która stosunkowo długo pozostanie przychylna Deotymie. W odróżnieniu od innych recenzentów, improwizację zna tylko z lektury, nigdy nie widział Łuszczewskiej — co jest jego marzeniem — mimo to i jemu młoda dziewczyna wydaje się fenomenem:

Dziwne, niespodziewane zwroty i myśli, jak gromy i błyskawice buchają spod ciemnej, tajemniczej zasłony sybillińskiego wiersza. A potem przesuwały się obrazy głębokie, czyste, pogodne; potem płyną myśli zdaje się z samej głębi duszy człowieka, potem następuje wysoki polot ducha nieśmiertelnego poza krańce widomego świata, a z tym wszystkim panuje tu jakaś dziecinna, dziewicza prostota i osobliwsza czystość formy. (Jw. 2)

W tego typu uwagach, które bardzo często będą powtarzały się w recenzjach i refleksjach zagorzałych wielbicieli wieszczki, szczególnie w latach tuż po jej debiucie, wyraża się romantyczna tęsknota za nadczłowiekiem przekraczającym ramy rzeczywistości, w sposób przyrodzony obcującym z bóstwem, objawiającym swą moc poprzez sztukę. Poeci z początku wieku gnani pędem za nieśmiertelnością, głodem zaświatów, wyruszeni szukać ich na przykład w doświadczeniu egzotycznych podróży. Romantyczne marzenie — dogorywające już w latach pięćdziesiątych, stłamszone przez carską niewolę, lecz nadal bliskie inteligentom i pisarzom odwiedzającym salony warszawskie, niezdolnym w tej przejściowej epoce wyrwać się poza rogatki miasta, ciężkie bloki własnych biur — podane zostało im na tacy w osobie natchnionej dziewicy, naiwnej, na siłę kojarzonej z dzieckiem, budzącej wielkie nadzieje i oczekiwania. Marcinkowski, czytając improwizację *Kamienie* i *Niedziela*, jednocześnie nie mógł wyjść z podziwu i litował się nad talentem, któremu w ramach salonowej zabawy zadaje się tematy trudne, płaskie. Cudem

udaje jej się z nich wybrnąć, lecz tylko dzięki niebywalej erudycji i pamięci. Martwiło go jednak ich nadużywanie, stanowiące prostą drogę do stopienia wysokiego polotu duszy:

Chciałem wziąć pióro i napisać do Deotymy: nie zasklepiaj się w słowie martwym, w księdze; czytaj w księdze Bożej; bierz stamtąd zgłoski złote, te wieczne, żywe zgłoski, krążące ogniem po niebie; [...] Ty stoisz wyżej od mędrców, twój horyzont obszerniejszy, ty lepiej od nich pojmujesz wielką księgę objawienia. (Jw. 2)

W innym liście, tym razem do „Dziennika Warszawskiego” (Marcinkowski 1853a: 1–2), zauważył, że towarzyska zabawa w jej wykonaniu zyskuje rangę wydarzenia mistycznego, aktu powoływania do życia poprzez słowo — jej natchniona mowa potrafi ożywić martwe terminy: głazy zyskują myśl i przeznaczenie, rzeźbiarstwo to duch potężny, w którym uwidacznia się logika cywilizacji.

Do wielbicieli młodej Jadwigi, przynajmniej w roku 1853, należała redakcja „Kuriera Warszawskiego”, na czele z początkującym wówczas dziennikarzem, Wacławem Szymanowskim, postrzegającym siebie jako obiecującego poetę. On również z zapałem uczęszczał na poniedziałki do pani Niny — swego czasu był autorem euforycznych relacji ze spotkań na radcostwa, zamieszczanych w dzienniku, przy czym skupiały się one na osobie wieszczki nazywanej przez niego genialną. W sobotę 1 stycznia, po kameralnym obiedzie wydanym przez Łuszczewskich, dwoje geniuszy: Deotyma i Antoni Kątski połączyli siły w natchnionym duecie poetycko-fortepianowym:

Dziełem tym była improwizacja do „trzech cnót teologicznych” i kiedy pieśń święta popłynęła z ust natchnionej Dziewicy, wtedy jednocześnie spod ręki Mistrza Fortepianisty, towarzyszącego Jej słowu, posypały się perły; a gdy brzmienie poezji zlało się z dźwiękiem harmonii, powstało jedno wielkie wórcze dzieło, które długo jeszcze po skończeniu brzmiało z zachwytem w uszach obecnych. ([Szymanowski] 1853: 14)

Ze *Wspomnień...* Pauliny Wilkońskiej wiemy, że w tym początkowym okresie Szymanowski bardzo intensywnie przeżywał fascynację osiemnastoletnią Jadwigą. Jedna z opowieści głosi, że goszcząc na herbacie u pani P., ktoś delikatnie próbował się zdystansować do jego euforii względem wieszczki, na co zareagował rzuceniem w stół szklanką z ukropem, który zalał serwetę i groził poparzeniem interlokutorów (Wilkońska 1859: 55).

Wacław Szymanowski zaczynał karierę jako współredaktor i autor *Kroniki tygodniowej* w „Dzienniku Warszawskim” założonym, wydawanym i redagowanym przez Henryka Rzewuskiego, również stałego gościa Łuszczewskich i prawdopodobnie pierwszego dziennikarza-agitatora na rzecz Deotymy. Pismo to już w roku 1852 zaczęło przygotowywać grunt pod jej literacki debiut, początkowo delikatnymi doniesieniami o pojawieniu się nadzwyczajnego zjawiska poetyckiego. Apetyt publiczności literackiej był systematycznie podniecany — czytelnicy stali się niecierpliwi i głodni tajemniczej poetki, nim ta się objawiła. Zarówno Rzewuski, jak i Szymanowski w pierwszych dwóch latach od debiutu zdawali się bezkrytycznie oceniać wieszczkę. Szymanowski jeszcze w 1852 roku wspomina ją jako dziewczynkę skromną, miłą, nieślaknącą pochwał i niekążącą długo upraszać się o występ — dziecię „uległe rozkazom rodziców”, którego twarz pod wpływem improwizacji nabierała rumieńców i niewypowiedzianego wdzięku ([Szymanowski] 1852: 1–2). Napisał on nawet ciągnącą się przez dwanaście numerów polemikę ([Szymanowski] 1854b: 163–173) z bardzo surową oceną dokonania wieszczki, przygotowaną przez Jana Prusinowskiego dla krakowskiego „Czasu” (Prusinowski 1854a–c). Szymanowski krytykuje tam mierne predyspozycje profanów z epoki kolei żelaznej i przemyślny, nieprzynajmniej się do braku uczucia, a po części i inteligencji, co czyni ich niezdolnymi do rozbioru natchnienia wymykającego się rozumowi. Stawiają oni warunki poezji i chcą, by autor nagiął się do zewnętrznych postulatów. Tak postąpiono z Deotymą — ludzie niepojmujący

poezji nakreślali granice dla jej myśli; gdyby nie to, podziwialiby całkiem inne postępy w jej działalności. Jego obrona ma być jednocześnie fachową krytyką człowieka, który, jak sam się określa, czuje poezję i doskonale rozumie artystyczne bolączki Jadwigi. Obok „Gazety Warszawskiej”, „Kuriera Warszawskiego” i „Dziennika Warszawskiego” o wdzięczność improwizatorce ubiegała się również stołeczna „Gazeta Codzienna”, która zachwyca się lub broni Łuszczewską od 1853 do 1856 roku.

Na owe zachwyty „na szczudłach” zareagował „Czas” krakowski, najpierw w postaci dosyć łagodnego żartu, zdając dowcipną relację ze „straszliwej polemiki”, która rozgorzała w czterech pismach warszawskich z powodu Deotymy:

„Kurier” nazwał ją „genialną improwizatorką”, „Dziennik Warszawski” „talentem genialnym”, „Gazeta Warszawska” „genialnym talentem”, a „Gazeta Codzienna” „improwizatorką genialną”, i zaczęły się wszystkie kłócić między sobą, kto ma słuszność i kto pierwszy wyrzekł wielkie słowo. (*Część... Z Warszawy* 1853: 1)

Potem pojawiły się w artykule Prusinowskiego (Prusinowski 1854a: 1–2)⁴ już poważne oskarżenia: o klakierstwo, o przeistoczenie się krytyki warszawskiej w towarzystwo wzajemnej adoracji lub nienawiści — uzasadnionych wyłącznie tyranią koterii, a nie szczerym osądem — gdzie oklepna pochwała lub chęć osobistej zemsty zastąpiły prawdę. Awersja do kilkunastoletniej Jadwigi wydaje się raczej podyktowana bijącą z artykułu wściekłością na klikę salonową, gromadzącą się u pani Niny, która próbuje wcisnąć ogółowi swoją wychowankę jako geniusza poezji, co, według Prusinowskiego, obraża zmysł estetyczny i inteligencję całego narodu. Dziennikarza „Czasu” poparł Karol Estreicher w jednej z najbardziej fachowych analiz okoliczności narodzin talentu i jego popularności (Estreicher 1854). Wykazując literackie „wyrzebień” Królestwa Polskiego, które ostatni utalentowani twórcy (Teofil Lenartowicz, Cyprian Norwid, Roman Zamorski, Karol Baliński) opuścili w 1848 roku, uciekając przed „ciasną” i „duszną” atmosferą przemocy cenzury carskiej, bez ogródek wytyka płyciznę tamtejszym dziennikom. „Kuriera Warszawskiego” nazywa wprost: „[...] ramotą, będącą zakałą, poniżeniem piśmiennictwa, dowodem spróchnielizny umysłowej ogromnej części czytelników, mogących znaleźć w nim przyjemność” (Estreicher 1854b: 323).

Tyle o wojnach publicystów, lecz nim omówione zostaną uwagi krytyczne — bardzo często niemające nic wspólnego z krytyką, za to pełne złośliwości, inwektyw i prymitywnego, brukowego humoru — warto odnotować, jak w tym początkowym okresie, gdy do, pilnie strzeżonej od skalania, świadomości wieszczki nie docierały wieści o zbierającej się nad jej głową ciemnej chmurze niechęci, zachowywała się i czuła sama zainteresowana oraz jak do jej kariery ustosunkowani byli rodzice. Miłość rodzicielska okazywana była w osobliwy sposób, zwłaszcza od momentu, gdy Jadwiga objawiła niepospolite zdolności poetyckie i zaczęła się jawić matce jako najkosztowniejszy ze skarbów, z atrakcji spotkań poniedziałkowych. Można powiedzieć, że obca jej była większość psot dzieciństwa i głupstewek młodości, niepasujących do wytwornego świata salonu literackiego. Nie zaznała uroków podwórkowych przyjaźni i zabaw, gdyż matka kazała jej unikać towarzystwa innych dzieci, co samo w sobie ma już niepokojący wydźwięk kuriozalnego purytanizmu, upatrującego w dziecięcych swawolach, nieokielznaniu, ciekawości świata zarodków złych skłonności, które tylko surowe wychowanie może wyplenić. Pani Nina była zdania, iż przebywając z osobami starszymi, a zatem i rozumnymi, dziewczynka szybciej dojrzeje w owej walce o dostosowanie się, dogonienie świata dorosłych. Kształcona była w domu: najpierw przez rodziców, potem przez dostojnych profesorów, księży lub ludzi nauki, za granice podróżywała zawsze z rodzicami. Jej marzeniem, ideałem, celem

⁴ Do napisania recenzji zmotywowały ponoć autora powtarzające się listy czytelników oburzonych zewsząd atakującymi ich zachwyty gazetarzy nad wieszczką.

był od początku magiczny świat salonu matki, wokół którego kręciło się życie rodziny Łuszczewskich. Lalki kilkuletnich Jadwigi i Kazimiera były obiektem zabaw nie w typowy dla tego wieku dom, lecz salon — starsza siostra zapraszała literatów i artystów, młodsza zaś, Deotyma, preferowała filozofów i muzyków różnych narodowości i epok, których intelektualne dyskusje odtwarzane były przez dziewczynki w trakcie tych wyimaginowanych biesiad. Od roku 1846 (Jadwiga ma dwanaście lat) do 1849 siostry co miesiąc przygotowują jednoarkuszywoy zeszyt dziecięcego pisma „Pszczółka”; redakcją zajmowała się Kazimiera, autorem tekstów zaś była Deotyma i wybitni goście ich matki. Jadwiga zaskakiwała obserwatorów nie tylko talentem, lecz także, w efekcie przebywania wyłącznie z dorosłymi w izolowanym środowisku intelektualnych i artystycznych sfer, nietypowym dla nastolatki poważnym usposobieniem:

Zadziwiająca także brakiem przymiotów umysłu niewiasty, a szczególnie młodej dziewicy najwłaściwszym, pogardą tego wdzięku, prostoty i tkliwości, który zwykle kobiece i młodociane utwory znamionują, wyraźną żądzą wiedzy, a nie wyraźnym oznaczeniem przekonania religijnego i uśpieniem niejednego uczucia, które się zwykle w młodym sercu najpierwsze rodzi. (*Kronika* 1858: 682)

Przez niektórych była oceniana wprost jako „stare dziecko”, porównywana do egzotycznej rośliny kwitnącej gwałtownie i na krótko „umarłą krasą” (Prusinowski 1854a: 2). Faktycznie, jej życie pod okiem rodziców można porównać do bytu kwiatu uprawianego w sztucznym środowisku szklarni. Ową szklarnią był salon jej matki. Matki, nie ojca; Wacław Łuszczewski bowiem, nazywany złośliwie za plecami „Ninusem”, z przyjemnością sytuował się w cieniu ambitnej żony, której dobrowolnie oddawał we wszystkim pierwszeństwo (Bartoszewicz 1922b: 1). Salon ten, owszem, zwykło uważać się za współczesne centrum narodowej myśli i sztuki, lecz należy tu również dodać, że tylko takiej, która była tolerowana przez carski rząd. Łuszczewski był wzorowym urzędnikiem, zajmował wysokie stanowiska (m.in. dyrektora wydziału przemysłu) i całe życie pracował na rządową pensję oraz łaskę zwierzchników. Szalenie interesującą charakterystykę ojca Deotymy, informującą o potulności i uległości cechującej rodzica wieszczki, zanotował w swym pamiętniku Julian Bartoszewicz, znakomity historyk i gość poniedziałków:

W ogóle jednakże należał do kategorii ludzi, których ja ogólnym wyrazem nazywam szambelanami. U szambelanów nie ma przekonania głębokich, jest za to klanianie się wszystkim wyższym [...]. Prawdy sobie nigdy nie powiedzą, bo chodzą zawsze w jedwabnych rękawiczkach, a i język chyba oblekają w tę jedwabną rękawiczkę, nie mogą stąd znieść krytyki, recenzji, cenzur. Wszyscy oni są wielcy, wszyscy uczeni, wszyscy zacni. Najwyższy dla nich ideał uśmiech cara, ministra, księcia hrabiego, choćby barona. Całe życie w ukłonach, w drobiazgach. Tytuły, honory, zaszczyty, ordery, to dni szczęścia dla szambelanów. (Jw. 1–2)

Łuszczewski najpierw został mianowany kamerjunkerem przez Mikołaja I, dla którego improwizowano w tym czasie dwór polski, potem awansował na szambelana carskiego, choć na krótko. Był człowiekiem poczciwym, lecz biernym i niezbyt odważnym. Patriotyczne manifestacje zdarzały się Łuszczewskim rzadko i to wówczas, gdy dostrzegali w nich własną korzyść, na przykład 2 marca 1861 roku na pogrzebie pięciu poległych, kiedy Deotyma na czele manifestacji niesie symboliczną koronę cierniową, a następnie improwizuje *Dzuoon zmartwychwstania*. Po pogrzebie pięciu poległych społeczeństwo zaczęło się burzyć, rząd ustępował i zanosilo się na reformy — dobrze widziane były wówczas indywidualne demonstracje patriotyzmu i poświęcenia dla ojczyzny. Łuszczewski, wraz z kilkunastu innymi członkami dworu carskiego w Warszawie, rzucili swe urzędy, żądając dymisji. Czy mężczyzną — męża i ojca, który w przeddzień powstania wyrzekł się tylko symbolicznej godności, nie porzucił jednak rządowej posady, dającej mu 2,5 tys. rubli, można potępić za pozowanie na patriotę i tchórzostwo? Byli tacy, co dla walki o ojczyznę nie zawahali się postawić na szali wszystkiego,

łącznie z życiem, ale nie każdy może i chce być męczennikiem; Łuszczewski stał się nim wbrew własnej woli. Według relacji Felicjana Faleńskiego (Faleński 1964: 70) w noc aresztowania carska policja zastała go ubranego w mundur szambelański, co według pamiętnikarza miało być oznaką próżności; wygląda to jednak bardziej na próbę ostonienia się dawną godnością przed porwaniem i zsyłką. Wymierzoną mu karę znosił fatalnie i niegodnie, o czym świadczą listy z Rosji pisane do matki po francusku przez Deotymę, w których dziewczyna, wyręczając pogrążonego w przygnębieniu ojca, zachwycała się pięknem, potęgą, kulturą, prawami i reformami kraju zaborcy, wreszcie grzecznością urzędników rosyjskich. Listy te przeznaczone były nie tyle do pani Niny, co do władz i policji, a także dygnitarzy carskich, matka bowiem pozwalała je odpisywać, by dotarły do jak najszerszych sfer moskiewskich (Bartoszewicz 1922c: 1). Owo korzenie się nie przyniosło zamierzonego skutku, blisko dwa lata trwała tułaczka po Rosji, a Łuszczewski zmarł wkrótce po powrocie z zesłania (1867), nie odzyskując posesy⁵. Wydarzenia te nie przyczyniły wieszczce chwały, ale z drugiej strony, Jadwiga, wywalczony sobie pozwolenie na podążenie za ojcem na wygnanie, wykazała się niezwykłym hartem ducha i bezwzględnym przywiązaniem. Dzień w dzień obserwowała cierpienia rodzica, który, oderwany od rodzinnej przestrzeni Warszawy, własnego biura i radosnego domu, upadał na duchu, chorował, mimo jej heroicznej postawy — objawionej dosyć niespodziewanie, biorąc pod uwagę sybillańsko-salonowe życie. Jadwiga nie tylko dzielnie znosiła trudy podróży, lecz również roztoczyła macierzyńską opiekę nad ojcem, piorąc, gotując, właściwie będąc na jego usługach w owych prymitywnych warunkach zastanych w Sybirsku, Czemberze czy Jadryniu. „Wieszczka narodowa”, dla wielu zwiastunka renesansu polskiej mowy i poezji, nie odmówiła napisania hańbiących listów w języku francuskim i podpisania ich swym słynnym imieniem, co mogło i powinno przekreślić jej przyszlą karierę. Tak się nie stało. Ogół — choć owe listy były powszechnie znane — być może przypadkiem, może intuicyjnie, zdecydował zapamiętać Deotymie epizod wygnaćcy jako czyn honorowy, który otąd będzie wspomniany pozytywnie w każdej jej biografii.

W świetle relacji o Wacławie Łuszczewskim, nie dziwi, że decydujący wpływ na córki, zwłaszcza na Jadwigę, miała pani Nina, będąca najpierw gospodynią salonu, a dopiero potem matką. Dostrzegłszy w córce potencjał, który mógł uczynić imię gospodyni jeszcze popularniejszym, eksploatowała utalentowane dziecko, wystawiając je co tydzień na salonowym jarmarku poetyckim: „Salon pani Niny stał się teraz świątynią sztuki, ona sama zaś jakąś osobliwą kapłanką, ukazującą gościom Deotymę niby nową Sybillę” (Gomulicki 1968: 27). Pierwszy okres twórczości, upływający wyraźnie pod prymatem rodzicielskich wpływów, improwizatorskich popisów i kreowania wizerunku genialnej dziewicy, należy datować mniej więcej do roku 1863, tj. roku podążenia za ojcem na wygnanie. Od tego momentu wyraźnie maleje wpływ apodyktycznej pani Niny, a Jadwiga dojrzewa i usamodzielnia się, również twórczo. Właśnie wtedy, w latach 1864–1865, powstaje *Wanda* (dat. Warszawa 1887; fragmenty drukowane w czasopiśmie od roku 1870), poemat dramatyczny, który obok

⁵ O konsekwencjach poniesionych przez rodzinę Łuszczewskich wskutek represji pisze Deotyma w swoim *Pamiętniku*: „Po naszym powrocie z wygnania, zamiast wypoczynku i pociech, czekały nas nieskończone zgryzoty. Matkę moją zastaliśmy ze zdrowiem ostatecznie złamanym i z duszą tak zboląłą, że nawet nasze przybycie nie mogło już jej ożywić. A co jeszcze innych spotkało nas goręczy i zawodów! Ja w głębi duszy byłam oburzona tą niesprawiedliwością losów dla mojego ojca. [...] Ledwie nastał ów nieszczęsny dla mnie rok 1867, już objawiła się u mego ojca straszna, nieprzebaczająca choroba, która według doktorów przychodzi zazwyczaj w skutku *wielkich zaziębień i wielkich cierpień duszy*. Ach, i innych, i drugih mu nie brakło! Nie tylko straszna to choroba, lecz i zdradna. Od lat kilku wyzerła go niewiedzialnie [...]” (Łuszczewska 1968: 146–147).

Panienki z okienka (Deotyma 1893) i *Sobieskiego pod Wiedniem*⁶ zyskał największe uznanie krytyki⁷ i samej autorki. Niemniej, do tego czasu młodą wieszczkę kształtuje egotyczna wizja matki, która uczyni z niej artystkę rozdartą między skromnością, pokorą wobec bliźnich, świadomością własnej ułomności, a salonowym piedestałem i pragnieniem hołdów. Pomysłem pani Niny było uczynienie z córki wieszczki „niepokalanej”, poświęcającej konwencjonalne, ziemskie radości związane z miłością i posiadaniem potomstwa na ołtarzu sztuki:

[...] miała się do niej odezwać w takie mniej więcej słowa: — Jeżeli chcesz zostać poetką, musisz na zawsze wyrzec się życia przeciętnej kobiety, małżeństwa i macierzyństwa, A jeśli chcesz tańczyć na balach, mieć konkurentów i wyjść za mąż, mowy nie ma o poezji. Muzy są zazdrosne i nie dzielą się z nikim. Wybieraj! (Gomulicki 1968: 25)

Wywód ten przypomina krzyk oburzenia, brzmi jak strofowanie córki, która ośmieliła się zamarzyć o losie zwykłej panny na wydaniu wbrew woli matki, snującej ambitne plany dla dziewczyny. Pomysły rodzicielki, popierane przez warszawskie dzienniki, kreujące w recenzjach Deotymę na geniusza poezji wyniesionego przez niezwykle talent ponad doczesność, na potęgę zaklętą w słabym ciele dziewczyny, trwającą i fascynującą jednocześnie, odniosły oczekiwany skutek — Jadwiga w końcu uwierzyła w swe posłannictwo i nadzwyczajną rolę. Wspomina o tym biskup Ludwik Łętowski, który, spędzając sporo czasu z Łuszczewskimi w Sopocie w 1856 roku, jako duszpasterz zasugerował dwudziestoczteroletniej Deotymie konieczność wypełnienia szacownego obowiązku macierzyństwa, na co ona z oburzeniem i niedowierzaniem w jego słowa odpowiedziała, iż „powinna się krajowi” (Łętowski 1866: 203):

Gdy widywaliśmy się codziennie, ośmieliłem się jej powiedzieć, że wszystko to pięknie, ale jej powołaniem było być żoną i zostać matką, a uszczęśliwić męża i wychować rodzinę katolicką. Okrzyknie się na to: „Jak to? I waćpan mi to radzisz? Ja powołana jestem naród mój wyśpiewać”. (Łętowski 1956: 298)

Zapowiadano, że prześcignie samego Mickiewicza i otworzy nowy okres w dziejach polskiej sztuki, skoro już w tak młodym wieku przejawia owe niespotykane zdolności. Jadwiga bardzo poważnie potraktowała te oczekiwania i czyniła wszystko, by im sprostać. Tak wspomina pełne sukcesów lata 1852–1853:

Nie mogłam być upojona, gdyż byłam ciągle za trwożona. Trwożyło mnie poczucie ogromnej odpowiedzialności, jaką na mnie wkładają takie głośne początki, bo jeśli *noblesse oblige*, to i *succes oblige*. Rozumiałam doskonale, że wszystkie owe zachęty są mi dawane tylko jakby na kredyt, w przewidywaniu tych rzeczy, które powinnam kiedyś zrobić. Tak powinno! Ale czy zrobić? I jak je zrobić? To była moja troska nieustanna, to był zarazem i bodziec do pracy. (Łuszczewska 1968: 109; podkr. J.Ł.)

Pełna zapału pracowała wtedy nieustannie, wykazała się wielką produktywnością, choć większość tego, co wówczas napisała, trafiło, jak sama stwierdziła, do szuflady. Gdy wypieła

⁶ Z cyklu *Polska w pieśni. Śpiewy* I–III. Kraków 1984. *Śpiewy* IV–VI. Warszawa: drukiem A.T. Jezierskiego 1904. *Śpiewy* VII–IX. Warszawa 1908.

⁷ *Wanda* odczytywana była na czwartkach w 1871 roku. Zakończeniu odczytów towarzyszyła wielka pompa z wręczeniem darów wieszcze: cennego albumu pamiątkowego, przebogatego świecznika, który odtąd zapalany był podczas każdego z odczytów, oraz posążka Wandy. W tym samym roku w Teatrze Wielkim dramat wystawiony został — w formie żywych obrazów w układzie Aleksandra Lessera — dwa razy: na cele dobroczynne i na rzecz ubogich studentów. Inscenizacje również nie obyły się bez oznak czci: „Po tym ostatnim przedstawieniu weszli do loży Deotymy czterej przedstawiciele [tekst nieczytelny] jej wieniec wawrzynowy i cztery wielkie bukiety przy odpowiedniej mowie Stanisława Wydzgi, a przy wyjściu z teatru młodzież uniwersytecka od drzwi loży aż do podjazdu utworzyła szpaler, środkiem którego Deotyma przeszła do powozu” (Bogacz 1928: 5).

się teka z powstającymi na bieżąco improwizacjami i poezjami⁸, w jej głowie kiełkował pomysł na dzieło o skali homeryckiej — pragnęła w cyklu poematów i dramatów poetyckich zamknąć dzieje polskie od czasów mitycznych po współczesność. Tej ogromnej budowli nadała nazwę *Polska w pieśni*. Jak można się było spodziewać, a czego nie przewidział młodzieńczy umysł sekundowany przez autorytety i pogrążony w zapale, ambitny projekt przerósł możliwości, mimo że Deotyma poświęciła mu się całkowicie. Uczyniła zeń swoje motto życiowe, przyczynę każdego z powziętych kroków, wyższy cel uświęcający jej istnienie, o czym z resztą przypominała w publicznych wystąpieniach, na przykład na raucie zorganizowanym dla niej we Lwowie w 1882 roku:

I ja ślub wzięłam z kalinowym wieńcem,
Kaplance pieśni, o! nie zdjąć go z głowy.
I mnie jedynym w życiu oblubieńcem,
Najświętszy duch narodowy.
I życie pędzę wśród miłosnej troski
Na wpatrywaniu się w jego oblicze
Pocięte, jakby obraz częstochowski,
Jak obraz ów, tajemnicze.
(Korespondencja 1882: 2)

Otoczona była zafascynowanymi nią kawalerami, tzw. młodzieżą, która oszołomiona jej talentem, spontanicznie przenosiła swój zachwyty idolką na wymaginowane uczucie, durząc się w jej klasycznym profilu, regularnych rysach i pełnej, posągowej figurze. Według Kazimierza Bartoszewicza towarzyszył jej legion adoratorów (Bartoszewicz 1922a: 1). Znana jest również anegdota o Kornelu Ujejskim, który jako uczeń siódmej klasy, zafascynowany twórczością wieszczki, przekradł się z Galicji bez paszportu, pieszo do Warszawy. Po odsłuchaniu improwizacji o *Bobaterstwie* wrócił do Lwowa tym samym ryzykownym sposobem (Bogacz 1928: 4). Jadwiga zapoczątkowuje niespotykaną dotąd modę, która nastąpiła wśród kilkunastoletnich panien z różnych stron Polski, pragnących iść w ślady słynnej rówieśniczki. Tylko do „Dziennika Warszawskiego” w ciągu kilku miesięcy 1854 roku zgłosiło się dwanaście poetek z pretensjami, by drukować „błache płody ich dziewiczej wyobraźni” — zauważa oburzony owym panińskim szturmem na dzienniki Karol Estreicher (Estreicher 1854c: 339). Początkowo nieroztropne pismo wydrukowało kilka takich „arcydzieł”, ale szybko zrozumiało swój błąd, gdy redakcja zasypana została stertą poszytów, wypchanych ślicznym papierem zapisanym wierszami, świadczącymi o wyjątkowej infantylności ich autorek; a nadgorliwi sąsiedzi, rodzina domorosłych poetek i lokalni patrioci zaczęli atakować redakcję listami zarzucającymi „Dziennikowi Warszawskiemu” stronniczość i lekceważenie przyszłych rywalek słynnej Deotymy⁹.

Również zewnętrznie zachowuje Jadwiga pozory dyktowane przez fakt funkcjonowania jako obiekt kultu. Otacza ją aura oddalenia i niedostępności. Czytelnik relacji pamiętnikarskich odnosi przykre wrażenie, że Deotymę ogląda się jakby z boku, z perspektywy widza, jak jakąś ciekawostkę lub aktora, któremu co najwyżej można po występie złożyć gratulacje i okazać konwencjonalny zachwyty. Przykład mogą tu stanowić wspomnienia Pauliny Wilkońskiej

⁸ *Improwizacje i poezje*. Warszawa 1854 zawierają: 19 improwizacji i 20 innych wierszy, w większości publikowanych w czasopiśmie w latach 1852–1854; *Improwizacje i poezje. Poczet drugi*. Warszawa 1858 zawierają: 35 improwizacji i 24 inne wiersze, w większości publikowane w czasopiśmie w latach 1854–1857 oraz cykl 22 *Sonetów do oblubieńca*.

⁹ Przykładem może być notatka polemiczna, zamieszczona w „Dzienniku Warszawskim” jako forma obrony przed zarzutami o celowe pomijanie osiągnięć „improwizatorki Słuckiej” przez pismo. Przy okazji poirytowany całą tą sytuacją dziennikarz (Wacław Szymanowski) wyraża swoją negatywną opinię o modzie na improwizacje wśród panien (por.: [Szymanowski] 1854a: 1).

(Wilkońska 1859: 38–65): opisuje ona poniedziałki i improwizacje, przytacza rozmowy z gośćmi, anegdota z nimi związane, opinie o występie wieszczki, lecz brak w tym wszystkim samej Deotymy, która zdaje się nie uczestniczyć w rozmowach i poza samym wzniosłym momentem improwizowania jest wielką nieobecną wieczoru, jakby znajdowała się poza obrębem towarzyskiej części spotkania. Przez większość naocznych świadków określana jest jako panna nad wyraz dostojna, uprzejma, lecz chłodna i niedostępna, niczym królowa na audyencji, którą zresztą miała prawo się czuć w 1856 roku u szczytu improwizatorskiej sławy:

W rozmowie zimna, konwersacja z nią wcale trudna, nie podnosi bogactwem wrażeń ani świeżością myśli jakby skąpanej w ciepłe serca, jak to się czuje u Narcyzy [Żmichowskiej — przyp. I.W.]. Jednym słowem, wcale panna Deotyma niesympatyczna, z kim tylko mówiłam, co ją poznał, doznał takiego samego wrażenia jak ja. (Tokarzówna 1962: 379)

Na poniedziałkowych improwizacjach pojawiała się w kostiumie, np. greckim lub w białych powłóczystych szatach, mających na celu wzmocnić teatralny efekt wystąpienia. Tak też pozowała do portretów. Józef Simmler namalował ją improwizującą na tle antycznej świątyni, gdy otoczona kapłankami spisującymi jej słowa, w uniesieniu kieruje swój wzrok ku niebu. W przebierankach tych uczestniczyła również pani Nina; razem chodziły z wizytami po Warszawie przebrane w stroje pielgrzymkie (por.: Faleński 1964: 70). Tego typu zachowania oraz stawianie dziewczyny na piedestale przesadnie wysokim w stosunku do osiągnięć salonowych improwizacji, a w końcu chłodna ocena jej literackich prób, które okazują się nie sięgać szczytów kolosalnych oczekiwań, wywołują falę krytyki, drwin i żartów, proporcjonalną do wcześniejszej euforii.

Intrygujący był fakt, że jej najbardziej zjadliwymi prześmiewcami stawała się część niedawnych wielbicieli — jedni występowali otwarcie przeciwko dawnemu bożyszczu, inni, zastąpieni pancernem obłudy, nadal uczęszczali na poniedziałki, oficjalnie doceniając jej pracę, nieoficjalnie zaś, anonimowo, ściągając wieszczkę w błoto paszkwilu. Aleksander Niewiarowski pisze na przełomie lat 1854–1857 w „Gazecie Warszawskiej” liczne pochwalne recenzje dotyczące wieczorów z improwizacjami, twórczości Deotymy i innych związanych z nią wydarzeń o charakterze towarzyskim. Uderza w nich — poza przesadną czolobitnością i pochlebstwem — nienaturalny, fałszywy dla krytyki ton delikatności, która objawia się w czelowaniu każdego słowa tak, by przypadło ono do gustu, nie uraziło tego, o kim się pisze:

Gazeta Pańska prawdziwą uroczystość wyprawiła wykształconej powszechności, zamieszczając utwór, którego każda prawie strofa jest osobnym, doskonale urobionym kształtem, tworzący wspólny z innymi posąg, równy ogromem tym olbrzymom natury, o których nam rozpowiada tak cudnie. (Niewiarowski 1854: 3)

Cytowany wyżej fragment pochodzi z listu do redaktora „Gazety Warszawskiej”, w którym Niewiarowski kaja się publicznie za początkową niewiarę w talent Deotymy, przyznaje się do pomyłki, jaką popełnił metodycznie i oschle oceniając jej poezje, i podkreśla swoją krytycznoliteracką ułomność w tym względzie. Dodaje, że jest teraz szczęśliwy, ponieważ zrozumiał swój błąd, dzięki czemu może być świadkiem, jak geniusz poezji ponownie nawiedza polską literaturę. Co ciekawe, data publikacji listu staje się momentem przełomowym dla dziennikarza, odtąd bowiem to właśnie Niewiarowski będzie zdawał sprawozdania z poniedziałków i dokonań Jadwigi, stając się mile widzianym gościem w popularnym i obleganym domu Łuszczewskich (por.: [Niewiarowski] 1855a–d; 1857a–b). Równocześnie jednak z potulnymi recenzjami pisanymi do gazet, przygotowywał on tekst o szerszej skali: *Galeria panien na wydaniu. Szkic obyczajowy* wydany w Warszawie w 1855 roku, w którym charakterystyka panny numer 4 — Literatki — stanowi prześmiewczą krytykę młodych poetek; przy czym sylwetka ta zawiera wiele elementów nawiązujących bezpośrednio do Deotymy, co czyni ją dosyć

dokładną i nietrudną do rozszyfrowania karykaturą wieszczki. Już na wstępie dowiadujemy się, że za największymi arcydziełami literatury stoją kobiety, gdyż pleć ta zawsze miała wyższe od mężczyzn usposobienie do „płodności”. Panna Literatka ujawnia się jako geniusz zazwyczaj dzięki spostrzegawczości mamy lub ubogiej kuzynki-rezydentki, pragnącej się przypodobać pani domu. Następnie podłotek prezentowany jest na imieninach Papy, gdzie rozpoczyna się era wielkości dziewczęcia, promowanego teraz przez rodzinę i przyjaciół domu. Odtąd żadna herbata, obiad czy wieczór nie odbędą się bez popisu. Jeśli panna Literatka jest uczona, zamęcza swoich „wielbicieli” zawiłymi i za długimi „traktatami w materiach ultrametafizycznych”, które: „[...] sprzedają się istotnie za cenę anielskiej cierpliwości i szatańskiej obłudny słuchaczy. Lecz wszyscy adorują małe cudo, ziewając skrycie i Panna Literatka wzrasta w pychę w siebie i sławę u ludzi” (Niewiarowski 1855e: 28). Niewiarowski wielokrotnie piętnuje w tekście elementy fałszu i zakłamania — nieodłącznych towarzyszy pochlebstwa rozważanego nad salonowym popisem. Biorąc pod uwagę, że przecież sam jest jednym z obłudników kadzących wieszczce, cechowała go albo skończona hipokryzja, albo żywił taką pogardę dla Łuszczewskich, że nieszczerłość wobec rodziny uważał za adekwatną karę dla ich pychy, wobec czego nie poczuwał się do winy. Kolejnym z etapów twórczego rozwoju panny Literatki jest pisanie wielkiego dzieła. Jego narodziny znamionuje zmiana nastroju dziewczyny — nurza się ona w „jakieś mgłe bolesnego natchnienia”, „bólach duchowego macierzyństwa”. Zadaniem Papy jest wcisnąć owe majaczania „geniusza swojego wieku” drukarzom, co nie jest łatwe, bo ci postawieni przed obywatelskim obowiązkiem wydania „arcydzieła” wiją się jak piskorze. Jeżeli próby nie powiodą się, pozostaje wydać utwory na własny koszt lub, co często zdarzało się również Deotymie, schować je w szufladzie, tłumacząc czyn jakąś wyższą koniecznością. Niewiarowski nie powstrzymuje się również przed wytknięciem Deotymie jej tuszy¹⁰, za którą obwinia łakomstwo panny, co raczej nie licuje z wizerunkiem wiotkiej, żyjącej jedynie natchnieniem, a nie trywialnym jadłem śmiertelników, prorokini romantycznej. Kpi, że na nic zdaje się tu pozowanie na słabą i wątłą, udawanie przygniecionej krzyżem poetyckich uniesień. Ów szkiec musiał umknąć uwadze Łuszczewskich, skoro jeszcze w lipcu 1857 roku przyjmują dziennikarza u siebie, ale to nie jedyne oszczerstwo, jakie rzucił w ich stronę. Niewiarowski słynął również z dowcipnych parodii improwizacji, o których wieść dotarła w końcu do rodziców wieszczki, za co ostatecznie zamknęli mu oni drzwi do swojego domu (Faleński 1964: 63).

Wacław Szymanowski, kolega po fachu Niewiarowskiego, wykazywał się równą, o ile nie większą obłudą. Jako współredaktor „Dziennika Warszawskiego” i gość poniedziałków, umieszczał w gazecie improwizacje Deotymy, a każdą kazał odbijać złotymi czcionkami na różowym papierze (jw. 69). W roku 1855 jego zapał ostygł i zmienił się w anonimowe, a potem już otwarte obśmiewanie wieszczki, głównie poprzez umniejszanie jej talentu w całkiem udanych parodiach improwizacji, do których Szymanowski miał rzeczywisty talent. Drukował je również, naturalnie anonimowo, w „Dzienniku Warszawskim” (*Mabon* 1854: 4–5). Kiedy Łuszczewscy dowiedzieli się o tym, jego również przestali wpuszczać do swego domu, każąc lokajowi — dosłownie — zepchnąć go ze schodów, gdyby się pojawił. Zaczął zatem bywać w salonie u pani Pruszkowskiej, nie zaprzestając prowadzenia kampanii przeciwko Deotymie. W wydanych w 1855 roku *Literatach warszawskich*, przy okazji analizy twórczości Narczyży Żmichowskiej, nawiązuje do Deotymy — choć jej nazwisko nie zostaje wymienione, to charakter zarzutów nie pozostawia wątpliwości, co do tożsamości osoby krytykowanej:

A poetka ta nie była książkowa, nie była czerpana z cudzego wrażenia, cudzego doświadczenia i opiów, ale z życia, z własnego życia, z własnych łez i cierpień, z własnego uśmiechu i radości. Toteż nie

¹⁰ „Młoda jeszcze, niewiele więcej nad lat 20, postaci wcale nie smukłej, ale tłuściutka i szerokawa, wzrostu średniego, blondynka z grubawymi rysami, a gdzie brwi, ani znaku” (Tokarżówna 1962: 379).

wdaje się ona w jakieś filozoficzne rozprawy, ani w historię powszechną narodów, literatury i nauki, ani w mistyczne przeszłej ludzkości losy [...]. (Szymanowski 1964: 214–215)

Ale do scysji między Szymanowskim a nadwrażliwymi na krytykę rodzicami wieszczki doszło już znacznie wcześniej, mianowicie przy okazji cyklu artykułów napisanych przez niego w obronie Deotymy przed Prusinowskim i podobnym jemu brutalnym oskarżycielom (por. przyp. 15). Ponieważ jest to tekst krytyczny, a nie pochlebstwo, pojawia się w nim element upomnienia i naprowadzania młodej poetki na właściwą drogę, co uchronić ma ją przed napaściami. Przede wszystkim autor zwraca uwagę na to, że poezja nie powinna być zabawką rzucaną na żer gawiedzi salonowej, która wystawia talent na nieustanne próby, poddając coraz dziwniejsze tematy improwizacji i zmuszając Jadwigę do mechanicznego wytwarzania wierszy: „[...] poezja powinna mieć swoją wstydlivość, tworzenie winno odbywać się na osobności [...]” (Szymanowski 1854c: 2) — pisze roztropnie. Poza tym twórca musi być wolny, nie może mieć nad sobą człowieka — czy to będzie rodzic, krewny, przyjaciel, mentor czy mecenas, który wykorzystując względy wdzięczności, relację opiekun — podopieczny, będzie narzucał poecie kierunek myśli. Ewidentnie Szymanowski ma tu na myśli destrukcyjny wpływ rygorów salonowego życia, forsowanych przez panią Ninę: „[...] gdzie takt musi cechować kobietę i gdzie prędzej wybaczą ekscentryczność, niżli ocenią prostotę serca” (Fisz 1857: 4) oraz nieustanną obecność autorytetów literackich we wczesnym okresie twórczym Jadwigi (np. Franciszek Wężyk, Kajetan Koźmian¹¹). Każdy z nich miał jakiś pomysł na Deotymę, jakąś dobrą radę czy ojcowski nakaz. Fakt troski za strony uznanych poetów był powodem do dumy, ale i utrapieniem — względy grzecznościowe kazały słuchać, stosować się i dziękować, co prowadziło Jadwigę do masowej produkcji poezji okolicznościowej, mnóstwa wierszy miłych i cennych dla adresatów, ale zupełnie bezwartościowych dla rzeszy czytelniczkiej i bynajmniej wcale nie przyczyniających się do rozwoju talentu dziewczyny:

Gdyby nie naznaczono zakresu dla jej śpiewu, przedmiotu dla jej myśli, granic dla jej natchnienia; gdyby tę młodą i nieskałaną twórczość nie kierowano na jeden punkt obmyślany przez byle kogo obcego jej myśli, co nie pojmuje może wcale poezji i warunków, w których się ona wydobyc może [...]. Inne zaprawdę podziwialibyśmy postępy jej działalności. (Szymanowski 1854d: 1)

Artykuł nie spodobał się pani Ninie do tego stopnia, że wypowiedziała formalną wojnę redaktorom „Dziennika Warszawskiego”. Napisała list do Juliana Bartoszewicza z żądaniem wstrzymania publikacji, a gdy ten grzecznie odmówił, tłumacząc, że on sam jeden nie ma prawa decydować o być albo nie być tekstów, zwłaszcza że po cichu uznał recenzję Szymanowskiego za zbyt łagodną względem pierwszej serii *Improwizacji i poezji*, obrażona gospodyni poniedziałków zerwała stosunki zarówno z Szymanowskim, jak i Bartoszewiczem. Jak wyraził się sam historyk: „[...] Deotymę trzeba było wielbić bezwarunkowo, na kolana przed wielkością upadłszy. Tęgo wymagała dworszczyzna [...]” (Bartoszewicz 1922c: 2). Szymanowski płaszczaniem się i pochlebstwem zdobywał względy Łuszczewskich, których salonowi pozostał wierny aż do końca, a nawet dłużej... Już jako redaktor „Kuriera Warszawskiego” był — podobnie jak jego współpracownicy — stałym gościem czwartkowych spotkań u samodzielnej już Deotymy. Szukali oni tam jednak nie artystycznych uniesień, lecz renomy i splendoru, wynikających z faktu uczęszczania do swojego czasu wpływowej pieśniarki. Był Szymanowski, jak nazwał go w związku z czwartkami autor *Starej i młodej prasy* ([Przyborowski?, Kaliszewski?] 1998: 63–64), „Zołżikiewiczem” — on i jego współpracownicy: „pierwszorzędną rolę odgrywali jako świeczniki, jako słońca horyzontu literackiego Warszawy, słońca, o których dziś nikt nie wie” (jw. 64).

¹¹ Na temat relacji Deotymy z wymienionymi poetami — por.: Woszczak 2012: 91–120.

By podsumować listę zastrzeżeń wysuwanych przeciwko młodej improwizatorce, ale i atmosferze panującej wśród publicystów warszawskich, najtrafniej będzie przytoczyć list otwarty Józefa Ignacego Kraszewskiego do „Gazety Warszawskiej” z dnia 15 kwietnia 1856 roku (Kraszewski 1865: 1–4), w którym, wyraźnie poirytowany zachowaniem gazetiarzy, postanawia wyrazić swój sprzeciw wobec kalania prawdy i traktowania łam czasopism jako pola prywatnych walk. Szerzy się w nich tak panegiryzm, jak i nienawiść, a to według niego znamionuje upadek prasy. Temat panegiryzmu łączy on oczywiście z koterią zbierającą się w salonie Łuszczewskich i promującą Deotymę. Martwi go zwłaszcza kierunek współczesnej poezji, za reprezentantkę której uznano powszechnie dziecko poniedziałków — niezaprzeczalnie utalentowaną, lecz według Kraszewskiego będącą sztucznym wytworem salonowych igraszek — „istotę naczytaną, napojoną, naprowadzoną na drogę, która od dytyrambu, ody i poematu wiedzie na głuche stopy zapomnienia w państwo nicestwa i śmierci” (Jw. 2). Twórczość Deotymy zaprzecza istotnej wartości poezji, jaką stanowi swojska obrazowość i plastyczność, rzewność, płynąca prosto z serca; zamiast tego zwodzi ona swych czytelników rymowaną deklamacją, pełną zakłóconych symboli, alegorii, mistycyzmu i erudycji:

Wielkie często piękności improwizatorki, o której wspomnieliśmy, są tak skażone nadętością, ubieganiem się za efektem, za dowcipem, za nauką, za świętnością, tak deklamatorskie, że nam niekiedy pozęję jezuicką z XVII i XVIII wieku przypominają. Nigdy tu nic prosto nie popłynęło z serca, z duszy, natchnione, szczere, każda rzecz skazyło wyszukaniem! Zbytek obmyślenia, chłód rozumu [...]. (Jw.)

Zastanawiającym jest, jak pośród tego całego zamieszania wokół jej osoby czuła się sama Jadwiga Łuszczewska. Przede wszystkim: listy pisane do rodziców czy relacje zdawane przez dziewczynę z licznych w tym czasie podróży przedstawiają ją w zupełnie innym świetle, niż opinie osób postronnych. Czytając list do nieobecnego chwilowo w Warszawie ojca, z lutego 1857 roku, wcale nie odnosi się wrażenia, że pisała go zepsuta sławą i rozpieszczona uwielbieniem egzaltowana poetka. Przeciwnie, bije z niego prostota, wręcz paniński infantylizm nielicujący z dwudziestu trzema latami i pozycją natchnionej wieszczki. Gdy Deotyma opisuje tacie jak spędziła ostatnie dni, kto ich odwiedził, gdzie bywała, co czytała z mamą...; gdy z utęsknieniem i nutką żalu opowiada o „wczorajszym kostiumowym balu u pani Giżyckiej”, na którym być nie mogła, a którego odgłosy dolatywały do jej okien przez cały wieczór, to ma się wrażenie, że czytamy list podlotka, kilku-, kilkunastoletniej dziewczynki nieróżniącej się niczym od rówieśniczek:

Pan Józef opowiadał nam jako słyszał od kilku osób, że Pan Waław Łuszczewski, mój Tatko, wraca za parę dni! Lecz to wiadomość nadto pożądana, ażebyśmy miały w nią uwierzyć, a przy tym już te parę dni upłynęło, a jeszcze tylko listami możemy rozmawiać! (Łuszczewska 1857: 24–25)

Nie dostrzega się tu śladu chłodu, zdystansowania, pompacyjności, o które oskarżano Jadwigę. Z tekstu bije za to czułość i słodycz, jest przepełniony sympatią i tkliwością dla ludzi. W liście tym poetka wspomina również o improwizowaniu na życzenie i to nie byle kogo, bo samego Henryka Rzewuskiego. Tu znowu brak jakiegokolwiek śladu zadzierania nosa, próżności, przechwałek czy pozowania na geniusza poezji:

[...] natenczas hr. Henryk, z prawdziwie wzruszającą gorącością chęci spytał, czy bym nie chciała zaraz wypowiedzieć im, czym jest „Błogosławieństwo matki”? — Napad był troszkę niespodziany, lecz ostatecznie ucieszyłam się, iż mogłam zrobić tę przyjemność hrabiemu, który jeszcze nigdy nie był wymagał przyjęcia tematu, a ucieszyłam się tym bardziej, iż widzimy, że on musi się bardzo przemagać, ażeby teraz nie mieć do nas nieco żalu... — Podczas gdy się namyślałam, przyszła Pani Białoskórska i mama żalowała, że improwizacja nie była spisana, lecz już z przypomnień po części ją odbudowałam. (Jw.)

Podróże, między innymi na Rugię (1857) czy w Karpaty (1860), ujawniają inne ciekawe a niespodziewane rysy charakteru młodej Deotymy, tej jakoby sztucznej salonowej kukły, nadrabiającej braki talentu regułkami z encyklopedii¹². Z listu (pocztówki) do przyjaciół, opisującej wrażenia z Karpat (Łuszczewska 1860: 26–27), oraz relacji zdanej „Gazecie Warszawskiej” (Deotyma 1860) dowiadujemy się: o zamiłowaniu Jadwigi do podróży, zwłaszcza tych niebezpiecznych; o tym, z jaką rozkoszą wyruszała się z ciasnego salonu matki, z biblioteki, by wraz z ojcem przeżywać przygody i poznawać świat w bezpośrednim kontakcie. Czytamy, że wędrownica w góry była najlepszą wycieczką jej życia (a do tej pory zdążyła już zwiedzić wybrzeże Bałtyku, liczne historyczne grody polskie, podróżowała po Europie), choć wielokrotnie sądziła, iż jest bliska tragicznej śmierci: „[...] trudy i niewygody, straszne legendy i niebezpieczeństwa nadają jej urok ów pierwotnego życia, który tak jest nieznanym, tak ciekawym dla wypieszczonych mieszkańców cywilizowanego świata” (Łuszczewska 1860: 26). W podróży pełnej niewygód, na trzęsącym się zaprzęgu; nieustannie przemierzając się z miejsca na miejsce kamienistymi łożyskami, pół wyschłymi potokami, przez dzikie parowy; nocując czasami w zajeździe, czasami w góralskiej chacie, czasami na wózku zakopiańskim, spędziła prawie dwa tygodnie, przemierzwszy Beskidy, Pieniny i Tatry, docierając nawet do Węgier. Wbrew oczekiwaniom, nie znajdujemy w jej relacjach marudzenia, narzekań czy nawet oznak zmęczenia. Jest zachwycona i zuroczona światem, ludźmi, obyczajami — cieszy ją, że jadą w Karpaty obłożeni zapasami żywności, kobiercami i sprzętami gospodarskimi, bo ma to dla niej urok przeniesienia się w czasie, w przeszłość ojców. Obok poetyckich opisów pojawia się relacja złożona ze skrupulatnych notatek o charakterze etnograficzno-geograficznym. Szczególnie interesują Jadwigę miejsca, ruiny, z którymi łączą się jakieś podania ludowe i legendy; wypytuje górali o smutne Dziwożony, Janosika, skarby zakłętę w skałach otaczających Morskie Oko, o piękne, lecz zdradzieckie oblicze Nieduznika... Imponują jej uroda, obyczaje i stroje miejscowych, a zwłaszcza bogactwo ich wymowy, krasomówstwo i rycerskość. Jest niestrudzona, odważna, ciekawska, ale przede wszystkim uwidacznia się tu jej zamiłowanie do ludzi i świata, wielki szacunek i tkliwość, jakie dla nich żywi. Same podróże były prawdopodobnie odpowiedzią rodziców Jadwigi na zarzuty krytyki, dotyczące braku naocznej wiedzy o świecie, braku doświadczeń wykraczających poza drzwi rodzicielskiego domu — owo poznawanie miejsc, ludzi i ojczyzny miało na celu przydanie młodej poetce nowych pomysłów twórczych, poszukiwanie inspiracji i zdobywanie wiedzy, o czym otwarcie informują dziennikarzy Łuszczewscy. Nie zmienia to jednak faktu, że przy okazji zadowalania opinii publicznej uczynili oni ogromną przyjemność córce — te dni spędzone wraz z ojcem w podróżach po Polsce były jednymi z najszcześniejszych chwil w jej życiu.

W *Pamiętniku*, już z perspektywy czasu, swobodnie i szczerze, wypowiedziała się Łuszczewska na temat wczesnego okresu twórczości, zdominowanego przez improwizacje. Przede wszystkim sprzeciwiła się mitowi, a raczej marzeniu wielu komentatorów, o improwizatorce-medium, o wieszczce, o Pytii, na którą spływa natchnienie o nadprzyrodzonej proveniencji, dzięki czemu przemawia głosem bóstwa. Karol Estreicher był jednym z tych, którzy chcieli widzieć w niej beztroskie dziecko, improwizujące bez wysiłku i stresu, spontanicznie, jakby bawiło się słowem niczym lalką; wyuczone jak domowy piesek, że za naśladowanie dorosłych i mówienie wierszem dostaje się nagrody¹³. Jak bardzo naiwne i niesprawiedliwe były to sądy,

¹² W ten sposób wypowiadali się o niej Józef Ignacy Kraszewski i Lucjan Siemiński: „Masz pan słusność: na jakiejś encyklopedii lub lichej niemieckiej estetyce robiła swoje studia. Jest to prawdziwa jak mówi Pismo Święte *niewiasta świętobliwa a błędna*. Biedaczka błądzi w tym chaosie pochwytanym teorii estetyczno-filozoficznych, mimo woli brnie sobie w niemiecki panteizm.” (Siemiński 1854).

¹³ „Poetce obojętnym być musiało, czyli składa je samotnie, niesluchana, czyli też w gronie przyjaciół swych rodziców, choćby najliczniejszym, bo od młodości zaznajomiona z nimi, i wygłaszać wiersz

można dostrzec, śledząc reminiscencje Deotymy dotyczące improwizowania. Przede wszystkim towarzyszył jej nieustanny strach przed potknięciem i kompromitacją oraz stres związany z faktem publicznego występu; gdy kończyła, oddychała pełną piersią, jak osoba, której udało się ocaleć w obliczu wielkiego niebezpieczeństwa. Działo się tak dlatego, iż improwizowanie nie było darem niebios, lecz kolosalnym wysiłkiem woli, pamięci, rozumowi — Deotyma nazywa to stanem wyższej jawy, kiedy umysłowe siły wykraczają poza normalny stan skupienia: „jest to ów stopień krańcowy, gdzie władze twórcze dochodzą do najwyższego napięcia” (Łuszczewska 1968: 100). Wystarczył drobiazg, by ją rozproszyc, a wtedy cała improwizacja rozchwiałaby się i rozpadła. Utrudnieniem były okoliczności towarzyszące improwizowaniu. Szczególnie krępował ją fakt, że słowa są natychmiast utrwalane na papierze, jakby chwywane na gorącym uczynku. Zamiast ulecieć swobodnie w przestrzeń, niczym muzyka, zostają uwięzione w klatce kartki papieru, czarno na białym brutalnie obnażającej ich świeżość, niewinność i... niedoskonałość. Jadwiga czuła się zdecydowanie swobodniej, gdy nikt nie zapisywał jej słów. Inną zmoreń wieszczki stanowiły narzucane jej tematy, ale jak sama mówi nie mogła się od tego procederu uwolnić. Mimo jej posłuszeństwa, ludzie nadal powątpiewali o autentyczności improwizacji. Co by zatem było, gdyby sama obierała sobie ich przedmiot? O skromności świadczy natomiast podejście do własnych dzieł; większość wydawała się jej zbyt słaba, by ukazać się drukiem, a tych, które już wyszły, często się wytydziła. Tak pisze w liście do Wiktora Gomulickiego o pierwszej serii *Improwizacji i poezji*:

Zdradzieckie to losy, co podsunęły panu pierwszy tom *Improwizacji i poezji*, kiedy ja właśnie tak pragnęłam, aby pan go nigdy nie znalazł! Już temu z półtora roku zapytywał mnie pan czy posiadam ową starzyznę, a ja — chociaż ją posiadam — zmilczałam wówczas to pytanie, bo nie miałam ochoty posyłać panu takiej furi siana, gdzie jest może i parę kwiatuszków i parę ziarenek, ale jeszcze więcej traw i zielska. [...] Tymczasem cała moja dyplomacja na nic się nie zdała! Fura siana włoczyła się na pańskie podwórko i pod jej ciężarem pan musiał już wydać niejedno westchnienie [...]. (Gomulicki 1916: 37–38)

Pokaźna ilość sprzecznych informacji, recenzji, relacji oraz czujność samej poetki, która już na początku twórczej drogi obiecała sobie nigdy nie odpowiadać na zaczepki drukowanym słowem i ukrywać swoją prywatność za parawanem pokrzepiającej serca sztuki, utrudnia rekonstrukcję i realną ocenę jej sylwetki twórczej. Tajemnicy fenomenu popularności Deotymy nie da się odkryć inaczej, niż dystansując się właśnie wobec krytyki, która często tylko stwarza pozory realizmu i obiektywizmu, zbyt często gubiąc się w domniemaniach sceptycznego rezonerstwa.

BIBLIOGRAFIA

- [***] (1853). Inc.: „W dniu onegdajszym, pewna liczba życliwych...”. „Gazeta Warszawska” 1853, nr 17. S. 1–3.
- Bartoszewicz Kazimierz** (1922). *Sprawa Deotymy*. „Nowa Reforma” 1922, nr 122–126.
- Bartoszewicz Kazimierz** (1922a). *Sprawa Deotymy*. „Nowa Reforma” 1922, nr 122. S. 1.
- Bartoszewicz Kazimierz** (1922b). *Sprawa Deotymy*. „Nowa Reforma” 1922, nr 124. S. 1–2.
- Bartoszewicz Kazimierz** (1922c). *Sprawa Deotymy*. „Nowa Reforma” 1922, nr 125. S. 1–2.
- Bogacz Marian** (1928). *Deotyma. W XX rocznicę zgonu*. „Gazeta Bydgoska” 1928, nr 230. S. 4–5.
- Część literacko-artystyczna. Improwizatorka* (1852). „Czas” (Kraków) 1852, nr 288 (16 XII). S. 1.
- Część literacko-artystyczna. Z Krakowa. Bale i wieczory — Improwizatorowie krakowscy i Deotyma*. (1853). „Czas” (Kraków) 1853, nr 9 (13 I). S. 1–2.
- Część literacko-artystyczna. Z Warszawy* (1853). „Czas” 1853, nr 28 (5 II). S. 1.
- Deotyma (właśc. Łuszczewska Jadwiga)** (1860). *Wrażenia z Karpat*. „Gazeta Warszawska” 1860, nr 311–317, 325–328, 337–340.

szy za chleb powszedni mając na zebraniach poniedziałkowych, uważała je za rzecz zwyczajną, pospolitą, niemal potrzebną do umienia i nie wprawiającą w zakłopotanie” (Estreicher 1854a: 305).

- Streicher Karol** (1854). *Jadwiga Łuszczewska. Poetka osiemnastoletnia*. „Dziennik Literacki” (Lwów) 1854, nr 38–43.
- Streicher Karol** (1854a). *Jadwiga Łuszczewska. Poetka osiemnastoletnia*. „Dziennik Literacki” (Lwów) 1854, nr 39. S. 306–307.
- Streicher Karol** (1854b). *Jadwiga Łuszczewska. Poetka osiemnastoletnia*. „Dziennik Literacki” (Lwów) 1854, nr 41. S. 322–323.
- Streicher Karol** (1854c). *Jadwiga Łuszczewska. Poetka osiemnastoletnia*. „Dziennik Literacki” (Lwów) 1854, nr 43. S. 338–340.
- Faleński Felicjan** (1964). *Wspomnienia z mojego życia*. „Archiwum Literackie”. T. VIII. *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*. Pod red. Kazimierza Budzyka, Stanisława Pigionia, Romana Pollaka i Czesława Zgorzelskiego. Wrocław — Warszawa — Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Gomulicki Juliusz Wiktor** (1968). *O salonie literackim dwóch pań Łuszczewskich*. W: Łuszczewska Jadwiga (Deotyma, pseud.). *Pamiętnik Deotymy. 1834–1897*. Wstęp i przypisy Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa: Czytelnik. S. 5–38.
- Gomulicki Wiktor** (1916). *Liryzm Deotymy*. W: *Sylwety i miniatury literackie*. Kijów: nakł. Księgarni Leona Idzikowskiego. S. 27–51.
- Korespondencja „Dziennika Poznańskiego”*. Lwów, 22 marca (1882). „Dziennik Poznański” 1882, nr 70. S. 2–3.
- Kraszewski Józef Ignacy** (1865). *List do Redakcji „Gazety Warszawskiej”*. „Gazeta Warszawska” 1865, nr 109. S. 2.
- Kronika. Poznań w marcu* (1858). „Czas. Dodatek miesięczny” 1858. T. IX, R. 3. S. 678–695.
- L.S.** (1853). Inc.: „Wczoraj podważyliśmy się usunąć anonim, który...”. „Gazeta Warszawska” 1853, nr 18. S. 1–3.
- Łętowski Ludwik** (1956). *Wspomnienia pamiętnikarskie*. Wrocław: Zakład Imienia Ossolińskich — Wydawnictwo.
- Łętowski Ludwik* (1866). *Miscellanea*. T. II. Kraków: Wydawnictwo Dziel Katolickich.
- Łuszczewska Jadwiga do ojca, Waclawa Łuszczewskiego* (1857). 28 II. Warszawa. Rkps BN sygn. III.5992. Zbiór listów różnych osób z lat 1832–1864. K. 24–25.
- Łuszczewska Jadwiga do N.N.* (1860). 7 VIII. Rkps BN sygn. III.5992. Zbiór listów różnych osób z lat 1832–1864. K. 26–27.
- Łuszczewska Jadwiga (Deotyma, pseud.)** (1968). *Pamiętnik Deotymy. 1834–1897*. Wstęp i przypisy Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa: Czytelnik.
- Mahoń w stoliku* [wiersz] (1854). „Dziennik Warszawski” 1854, nr 178. S. 4–5.
- Marcinkowski Antoni (Nowosielski Antoni, pseud.)** (1853a). *Korespondencja „Dziennika Warszawskiego”*. „Dziennik Warszawski” 1853, nr 193. S. 1–2.
- Marcinkowski Antoni (Nowosielski Antoni, pseud.)** (1853b). *Wyjątek z listu pisanego do autorki „Wawrzyny”*. „Gazeta Warszawska” 1853, nr 283. S. 1–3.
- Niewiarowski Aleksander** (1854). *Ustęp z listu do pana Antoniego Lesznowskiego*. „Gazeta Warszawska” 1854, nr 313. S. 3.
- [Niewiarowski Aleksander]** * (1855a). [Felieton] Inc.: „Czyż zdarzyło się wam...”. „Gazeta Warszawska” 1855, nr 5. S. 1–3.
- [Niewiarowski Aleksander]** * (1855b). [Felieton] Inc.: „Bądź, co bądź...”. „Gazeta Warszawska” 1855, nr 36. S. 1–2.
- [Niewiarowski Aleksander]** * (1855c). [Felieton] Inc.: „Tym razem nie rozpocznę...”. „Gazeta Warszawska” 1855, nr 87. S. 1–3.
- [Niewiarowski Aleksander]** * (1855d). [Felieton] Inc.: „Różne nowiny przywożę...”. „Gazeta Warszawska” 1855, nr 171. S. 1–2.
- Niewiarowski Aleksander** (1855e). *Galeria pań na wydaniu. Szkic obyczajowy*. Warszawa: Nakładem Aleksandra Nowoleckiego.
- [Niewiarowski Aleksander]** * (1857a). [Felieton] Inc.: „Już teraz z każdym dniem...”. „Gazeta Warszawska” 1857, nr 148. S. 2–3.

- [**Niewiarowski Aleksander**] * (1857b). [Felieton] Inc.: „Już teraz nikt z Warszawian...”. „Gazeta Warszawska” 1857, nr 173. S. 1–3.
- [**Fisz Zenon**] **Padalica Tadeusz** (1857). *Listy z podróży*. „Gazeta Warszawska” 1857, nr 48. S. 4.
- Prusinowski Jan** (1854a). *Kilka słów o Deotymie*. „Czas” (Kraków) 1854, nr 134. S. 1–2.
- Prusinowski Jan** (1854b). *Kilka słów o Deotymie*. „Czas” (Kraków) 1854, nr 135. S. 1–2.
- Prusinowski Jan** (1854c). *Kilka słów o Deotymie*. „Czas” (Kraków) 1854, nr 145. S. 1–2.
- [**Przyborowski Walery?**, **Kaliszewski Julian?**] (1998). *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej (1866–1782). Kartki ze wspomnień Eksdziennikarza*. Przygotowała do druku i posłowiem opatrzyła Dobrosława Świerczyńska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. ISBN: 9788385605447.
- Siemieński Lucjan do Józefa Ignacego Kraszewskiego* (1854). 20 II. Kraków. Rkps BJ sygn. 6478 IV. Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego. Seria III. Listy z lat 1844–1862. T. 19: Sa — Sk.
- [**Szymanowski Wacław**] (1852). *Wiadomości krajowe*. Inc.: „Dotąd zdolność improwizowania wierszy...”. „Dziennik Warszawski” 1852, nr 145. S. 1–2.
- [**Szymanowski Wacław**] (1853). Inc.: „Onegdaj mieliśmy najpiękniejszy dowód genialności improwizatorskiej...”. „Kurier Warszawski” 1853, nr 3. S. 14–15.
- [**Szymanowski Wacław**] (1854a). *Artykułowi pana S.P. w...* „Dziennik Warszawski” 1854. R.4, nr 85. S. 1.
- [**Szymanowski Wacław**] (1854b). *Listy od redakcji „Dziennika Warszawskiego”. List III: O poezji*. „Dzienniki Warszawski” 1854. R.4, nr 161. S. 1–3.
- Szymanowski Wacław** (1854c). *Listy od redakcji „Dziennika Warszawskiego”*. „Dziennik Warszawski” 1854, nr 165. S.1–3.
- Szymanowski Wacław** (1854d). *Listy od redakcji „Dziennika Warszawskiego”*. „Dziennik Warszawski” 1854, nr 166. S. 1–2.
- Szymanowski Wacław** (1964). *Literaci warszawscy*. W: Szymanowski Wacław, Niewiarowski Aleksander. *Wspomnienia o cyganerii warszawskiej*. Zebrał i opracował Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa: Czytelnik. S. 202–231.
- Tokarżowna Krystyna** (1962). *Odwiedziny „wieszczki”*. W: *Literackie przystanki nad Wartą*. Pod red. Zygmunta Szwejkowskiego. Poznań: Wyd. Poznańskie. S. 373–388.
- Wilkońska Paulina** (1859). *Wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*. Pod red. Juliusza Wiktora Gomulickiego. Warszawa: PIW.
- Woszczak Izabela** (2012). *Sekrety i porywy późnej twórczości, czyli o przyjaźni, wzajemnej fascynacji i rozczarowaniach łączących Franciszka Wężyka, Kajetana Koźmiana i Antoniego Edwarda Odyńca z Deotymą*. „Prace Polonistyczne” seria LXVII. Łódź 2012. ISSN: 0079-4791. S. 91–120.

Izabela Woszczak

ARTISTIC EVALUATION OF JADWIGA ŁUSZCZEWSKA (DEOTYMA) AND HER FIRST CREATIVE PERIOD (1851–1863): PRESS, REMINISCENCES, CORRESPONDENCE

(Summary)

The following article is a narrative, captivated in authorial perspective, concerned with Deotyma's actual or improbable literary endowments and artistic esprit. Sampled information are collected from nineteenth century critical reviews, private reckonings and stormy polemics which centre around Łuszczewska's controversial talent. Most of the analysis involve contemporary press publications but also includes impressions preserved in intimate diaries, letters, Deotyma's friends jottings and many others. The article presents both: votes "pro" and "against" the authoress which are encapsulated by Łuszczewska's own afterthoughts on refining her poetic abilities and self-judgments on her works.

KEYWORDS

the press (nineteenth century); literary correspondence; literary criticism; improvisation

Lidia Ignaczak

TALENT W TEATRZE ZAZDROŚCI

SŁOWA KLUCZOWE

dramat XX wieku; teatr XX wieku; historia muzyki; historia teatru; Paul Barz; Peter Shaffer; Spiró György

Trzy wybrane przeze mnie dramaty powstały i były zaprezentowane publiczności mniej więcej w tym samym czasie: *Amadeusz* Petera Shaffera miał premierę 2.11.1979 roku w Oliver Theatre w Londynie (*Dramat* 2007: 207), *Szalbierza* Györgya Spiró zainscenizowano przed budapesztańską publicznością (Katona József Szinház) 28.10.1983 roku (jw. 223), a *Kolację na cztery ręce* włączono do repertuaru europejskich teatrów po jej wystawieniu 27.01.1987 roku w Deutsche Oper w Berlinie (jw. 23)¹.

W trzech różnych językach znalazła wyraz podobna koncepcja traktowania materii teatralnej — oto kostium historyczny miał być metaforycznym sposobem przypomnienia o najistotniejszych wątpliwościach dotyczących kondycji artysty XX wieku. Postacie przedstawione w owych sztukach, choć autentyczne, potraktowane zostały pretekstowo. Wojciech Bogusławski był okolicznościowym wyborem Spiró, poproszonego przez jednego z najwybitniejszych aktorów węgierskich, Tamása Majora, o sztukę na teatralny jubileusz. Kluczowym wydaje się w tym przypadku wykorzystanie konwencji „teatru w teatrze” — wybitny wszechstronny aktor współczesny ma zagrać innego dawnego aktora, o podobnym scenicznym formacie, wcielającego się na scenie wileńskiej w rolę Molierowskiego Tartuffe’a. Wybór Spiró był przemyślany i — jak przekonuje autorka pracy *Teatr i historia. Dramaturgia Györgya Spiró* — pomysł dopracowany został w szczegółach (Schalotte 2012: 81–92). Pisarz postanowił wykreować Bogusławskiego w sposób podobny do tego, jak zaprezentował go w swojej wcześniejszej powieści *Iksowie*. Sięgnął więc do przedstawionego tam epizodu gościnnych występów w Wilnie w latach 1815–1816², ale motyw ten przepracował na nowo (Spiró 2013: 344–377). Skoncentrował się na osobliwym paradoksie przejrzałego aktorstwa, gdy artysta nie musi już z trudem budować scenicznej popularności, gdy upływający czas pozbawia go możliwości potwierdzenia wyjątkowości swych umiejętności aktorskich.

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

¹ Premiera polskie cechuje jeszcze większa koncentryczność czasowa: *Amadeusz* — 27.09.1987 r., Warszawa Teatr Ateneum, im. Stefana Jaracza; *Szalbierz* — 23.06.1981 r., Warszawa Teatr na Woli im. Tadeusza Łomnickiego; *Kolacja na cztery ręce* — 9.04.1986 r., Warszawa Teatr Współczesny.

² Wydaje się, że na podstawie analizy not biograficznych aktorów przywołanych przez Spiró w *Iksach* i *Szalbierzu* można ten czas historyczny zawęzić do kwietnia – maja 1816 r. Potem grupa aktorów wileńskich, z Kazimierzem Skibińskim jako reżyserem, za namową właśnie Bogusławskiego, w sierpniu tego roku podjęła decyzję o zawiązaniu spółki i przejściu teatru od Macieja Każyńskiego — por.: *Słownik* 1973: 651.

Spiró wykorzystał puste interpretacyjnie miejsca w biografii Bogusławskiego, by zaproponować własne wyobrażenie kształtu aktorskiej starości, demitologizując jednocześnie postumentową legendę tego artysty.

Podobna intencja wydawała się towarzyszyć Paulowi Barzowi przy opracowywaniu tematu *Kolacji na cztery ręce*. Zaintrygował go w losach Jana Sebastiana Bacha i Fryderyka Haendla fakt, że muzycy nigdy się nie spotkali, a — jak przekonuje w swej monografii *Bach. Biografia* Albert Schweitzer — lipski kantor bardzo pragnął takiej konfrontacji:

Już jego postawa wobec Haendla świadczy, że Bach, nie zważając na miłość własną, miał podziwiać wszystko, co wydawało mu się wielkie. Nie jego to wina, że nie poznali się osobiście z Haendlem, który w sumie zaledwie trzy razy przyjeżdżał z Anglii do rodzinnego swego miasta, Halle. Po raz pierwszy przyjechał w roku 1719. Bach mieszkał wówczas w Köthen, zaledwie cztery mile oddalonym od Halle. Wyruszył natychmiast, chcąc odwiedzić sławnego artystę, lecz gdy przybył do Halle, Haendel właśnie odjechał. Kiedy powtórnie w 1729 roku odwiedził rodzinne miasto, Bach był już w Lipsku, lecz chory. Wysłał swojego najstarszego syna, Wilhelma Friedmanna, każąc jak najprzejmiej zaprosić Haendla do Lipska. Haendel ubolewał, że przybyć nie może. Za trzecim zaś przybyciem Haendla do Halle Bach już nie żył.

Bach żałował przez całe życie, że nie poznał Haendla. Jeśli zaś tęsknił za owym spotkaniem, to z pewnością nie dlatego, by zmierzyć się z nim jako rywal. W Niemczech życiono sobie takiego turnieju, ponieważ stale przeprowadzano porównania pomiędzy obu artystami. Ogólnie panowało przekonanie, że na organach Bach odniósłby zwycięstwo. Bach jednak nie zamierzał walczyć z Haendlem o prymat, lecz chciał się od niego uczyć. Wraz z Anną Magdaleną własnoręcznie przepisał jedną z jego pasji, co chyba oznacza, że ją również wykonał; widać stąd, jak ogromnie go cenił. (Schweitzer 2009: 123–124)

Barz przedstawił w swej komedii hipotetyczne spotkanie obu muzyków, próbując odpowiedzieć na pytanie: jaki mógłby być stosunek Haendla do Bacha? Co przeżywałby lipski kantor zrealizowawszy swe marzenie?

Autor *Kolacji na cztery ręce* nie był jedynym twórcą teatru, którego wyobrażnię uwiódł właśnie kompozytorski duet. Wcześniej od niego relacją między Antoniem Salierim i Wolfgangiem Amadeuszem Mozartem zajął się Peter Shaffer. W tym przypadku osnową stała się legenda nieco tajemniczej śmierci autora *Don Giovanni*, wskazująca na Salieriego jako na mordercę Mozarta. Literacką atrakcyjność takiego przebiegu zdarzeń docenił jako pierwszy Aleksander Puszkin, przedstawiając rywalizację osiemnastowiecznych kompozytorów w minidramacie *Mozart i Salieri* z 1839 roku (Puszkin 1950: 146–160). Sposobem ujęcia tematu prowokował on odbiorców do szukania odpowiedzi na pytania, które do dzisiaj nie straciły na ważkości, a na które zwracał uwagę, komentując utwór Puszkina w roku 1937, Waław Lednicki:

Czemu w twórczości artystycznej oddać pierwszeństwo: pracy czy też natchnieniu? Czy wystarczy „harmonii sprawdzać algebra”, czy też można harmonię posiadać i bez pomocy algebry? Czy szal niepokojnego upojenia do piękna i prawdy prowadzi chężej, niż „spokój — piękna konieczny warunek”, niż „plan jednolity” twór wysokiego geniuszu [...]. Czy większy jest ten, co żmudną pracowitością tworzy tradycję, czy ten, co anarchiczną potęgą geniuszu tradycję przerywa? (Lednicki 1937: 143)

Powyższe dylematy powracają również wtedy, gdy mierzymy się z trzema wskazanymi przeze mnie utworami. Ich autorzy potwierdzają nimi niewystarczalność „pamięci archiwizowanej”³, a więc i niekompletność biografii przedstawianych w nich artystów, co stwarza okazję, by na podstawie choćby znikomych śladów dokumentalnych podjąć próbę hipotetycznej rekonstrukcji przestrzeni ich przeżyć. W ten sposób powstały trzy apokryficzne utwory

³ Określenie to upowszechnił Paul Ricoeur, objaśniając, że świadectwo jest nośnikiem zaledwie śladów, które odsyłają badacza poza obszar dokumentalny, uaktywniając przeżycia, refleksje i wyobrażenia — por.: Ricoeur 2006: 193–241.

sceniczne, poświadczające, że odkrywanie przeszłości bywa zwodnicze i niepewne, że — jak opisał to metaforycznie, badający możliwość weryfikacji biografii Gustava Flauberta, Julian Barnes — przeszłość może być niekiedy „nasmarowanym tłuszczem wieprzkiem; niekiedy niedźwiedzim w jamie; kiedy indziej znów — zaledwie błyskiem oświetlającym papugę, parą sztyrdycznych oczu iskrzących w twoją stronę z puszczy” (Barnes 1992: 167).

Fikcjonalność w *Szalbierzu*, *Kolacji na cztery ręce* i *Amadeuszu* jest sposobem zaakcentowania, że nie można ograniczyć się do tego, co znamy i wiemy na pewno, chodzi — by znów odwołać się do Barnesa — „nie tylko o życie, które miało się odkryć. Chodzi nie tylko o kłamstwa o życiu, którym przynajmniej w pewnym zakresie musimy już dać wiarę. Chodzi także o życie, które nie zostało przeżyte” (jw. 181).

Domniemania, hipotezy, domysły, plotki, w takim samym stopniu jak fakty, stają się tworzywem owych trzech utworów scenicznych, diagnozujących społeczne skutki ujawnienia się nieprzeciętnej osobowości. Jedną z licznych konsekwencji zetknięcia się przeciętności z niepoślednim talentem jest fermentacja zazdrości.

Zazdrość, podobnie jak mimetyczne pragnienie, podporządkowuje upragnione coś temu komuś, kto pozostaje z tym w uprzywilejowanym związku. Zazdrość pożąda tego stojącego wyżej bycia (*being*), w którym zdaje się być obdarzony nie ten ktoś sam ani to coś samo, ale ich połączenie. Zazdrość, zwłaszcza po intronizacji metafizycznej duszy w epoce renesansu, jest mimowolnie świadectwem niedostatku bycia, co zawstydza zazdrosnego. Zazdrość jest więc grzechem najtrudniejszym do wyznania. (Girard 1996: 7)

— tak Renè Girard objaśniał tajniki działania mechanizmu mimetycznego pragnienia w świecie przedstawionym dramatów Williama Shakespeare’a. Ten sam proces możemy prześledzić w *Szalbierzu*, *Kolacji na cztery ręce* i w *Amadeuszu*.

Spiró wprowadza tytułowego bohatera do teatru wileńskiego chyłkiem, nieefektywnie. Zjawia się on nierozpoznany przez nikogo, protekcjonalnie nazwany przez Dekoratora „dziadkiem” i nie będzie kwapić się z ujawnieniem swojej tożsamości. Nie zrezygnuje z bycia incognito nawet wówczas, gdy usłyszy, że wileński zespół niecierpliwie wypatruje przyjazdu największego polskiego aktora, którego Dekorator nazwie Moliere, Kotzebuem i Talmą „w jednej osobie” (Spiró 1987: 72; 1). Ostrożnie sondujący sytuację Bogusławski przekonuje się, że tam, gdzie się ma zjawić, zawsze wyprzedza go okolicznościowo ożywiana legenda jego niepowtarzalnego aktorstwa, która przez prowincjonalne teatry wykorzystywana jest najczęściej instrumentalnie, jako wabik przyciągający widzów do podupadających, borykających się z kłopotami finansowymi instytucji kultury.

Pierwsze zetknięcie Bogusławskiego z zespołem aktorskim upewnia go, że niezwykle trudno będzie mu sprostać mitologii własnego nazwiska. Co prawda pracująca niegdyś z Bogusławskim w teatrze warszawskim Hrechorowiczowa⁴ rozpozna Mistrza, ale nie będzie umiała ukryć swego rozczarowania: „Ale się pan postarzał” (Spiró 1987: 75; I 2). Dysonans między wyobrażeniem o wielkości Bogusławskiego i zwyczajnością pierwszego z nim spotkania wyrażą otwarcie również inni członkowie zespołu. Pięknowska⁵ nie mogła się nadziwić,

⁴ Helena Hrechorowiczowa — aktorka i śpiewaczka występująca na scenie wileńskiej w latach 1801–1821, grała subretki i amantki, śpiewała też w operach, np.: rola Zosi w *Cudzie mniemanym*, Semiry w *Axurze*, Gertrudy w *Familii szwajcarskiej*. Podkreślano, że miała „dobitną wymowę” (informacje za: *Słownik* 1973: 237).

⁵ Wydaje się, że chodzi o Ludwikę Pięknowską, która co prawda była aktorką Teatru Narodowego, ale występowała w Wilnie mniej więcej w przedstawianym przez Spiró czasie. Była to aktorka, która choć pierwotnie — jak opisał ją J.T.S. Jasiński — „rokowała dalsze nadzieje”, bo była piękna, „z przyjemnym głosem i dość żywym czuciem”, to „nie zdołała zająć wybitniejszego stanowiska”, jej grze bowiem zarzucano sztywność i przesadę (informacje za: *Słownik* 1973: 545).

że „Ten rozklekotany starzec to jest Bogusławski?” (Spiró 1987: 8; I 3), Kamiński⁶ stwierdził krytycznie, że „[...] Ten człowiek nie ma zupełnie głosu. Po prostu rzezi.” (Spiró 1987: 78; I 3), a Dekorator niedowierzająco zasugerował, że „przysłali nam jakiegoś innego. Ten nie jest prawdziwy” (jw.).

Bogusławski nie stara się nikogo do siebie przekonać i już w czasie pierwszej rozmowy z aktorami wileńskiej sceny podkreśla, że zależy mu wyłącznie na godziwym zarobku. I istotnie, dość stanowczo negocjuje podwójną stawkę za swój występ. Nie mogą uniknąć natarczywości miejscowych artystów — z których każdy pokłada nadzieję w tym, że uda mu się wyzyskać sławę stołecznego aktora i korzystając z jego protekcji zrealizować własne marzenia — były dyrektor Teatru Narodowego prowokacyjną szczerością studiować będzie ich zapaly. Jak powie Kamińskiej⁷:

Przyjechałem tu dlatego, że od pół roku nie mam na opłacenie mieszkania. Teraz przynajmniej będę mógł zapłacić za cztery miesiące z góry... Ja nie jestem już tym wielkim Bogusławskim. Jestem cieniem, upiorem, który wysła resztkę złodziejskiego sprytu, żeby skądś ukrąść trochę grosza. Gdzie nigdy mnie nie widzieli albo gdzie mnie dawno nie było, tam jeszcze mi płacą. Ale i tak tylko raz. Dopóki nie zobaczą, kim naprawdę jestem. (Spiró 1987: 81–82; I 7)

A potem, wobec dyrektora zespołu zmodyfikuje nieco tę deklarację:

Nie przyjechałem po to, by dobrze zagrać swoją rolę. Przyjechałem dla pieniędzy, które dostanę za odklepanie swojej roli. Ale w tym zespole nie mam czelności tego zrobić. (Jw. 92; II 1)

Czy wygłoszone przez Mistrza słowa można uznać za szczere wyznanie? Spiró pozwala połykskiwać wieloznacznością tej demonstracyjnie wypowiedzianej kwestii. Z jednej strony pozwala ona interpretować tę postać jako cynicznego kalkulatora, ale nie wyklucza i takiej możliwości, by na starego aktora spojrzeć jako na obdarowanego autoanalityczną przenikliwością człowieka, który nie ufa już swojemu dawnemu talentowi scenicznemu, wie, że sugestywność jego aktorstwa minęła bezpowrotnie. Ma również świadomość, że aktorstwa nie można uprawiać bez wewnętrznej pasji, zaciekawienia rolą, że nieszczęściem dla artysty jest spełnienie marzenia nie w porę: „Przez całe życie chciałem zagrać Tartuffe’a. Ale nigdy mi nie pozwolono. Teraz mogę go zagrać, jestem już stary i nie jestem niebezpieczny. Nie potrafię już nawet cieszyć się tą rolą” (jw. 83–84; I 10). Wreszcie Bogusławski przypomina sobie i innym, że tego zawodu nie uprawia się w odosobnieniu, że aktorstwo jest profesją zespołową i wymaga od artysty nie tylko uważności w przygotowywaniu roli, ale też pełnego szacunku partnerstwa podczas tworzenia spektaklu.

Artyści wileńscy traktują przybycie Bogusławskiego jako obietnicę zmiany, mają nadzieję, że wyrwie on ich z prowincjonalnego marazmu. Jednocześnie odczuwając respekt przed sławą gościa, nie mogą mu wybaczyć, że jego wielkość ich samych pomniejsza. Dlatego po pierwszym niezwykłym uniesieniu i wyrażeniu uznania dla artysty-patrioty:

Pan nawet nie przypuszcza, czym pan jest dla Polaków z Wilna. Nigdy jeszcze nie wykupiono tylu biletów! [...] Pańskie przybycie dużo dla nas znaczy, Mistrzu, bardzo dużo, wszystko! Znaczą polskość, tę samą, która nas opuściła i pozostawiła na łasce losu. Pan nawet nie przypuszcza z jakim niepokojem

⁶ Kasper Kamiński (9 I 1776?, Lwów? – VIII 1827, Żytomierz) — aktor i dyrektor teatru. 4 V 1915 r. po raz pierwszy wystąpił w Wilnie i pozostał tam do r. 1816 w zespole dyrektora Każyńskiego. Potem utworzył własny zespół, z którym występował w Mińsku Litewskim, Zelowie, Grodnie i Białymstoku (aż do 1820). W 1821 r. powrócił do Wilna i przez dwa lata prowadził teatr wileński na dość wysokim poziomie. „Aktorem był miernym, ale zasłużył się jako jeden z najbardziej ruchliwych, prowincjonalnych antrepreneurów” (informacje za: *Słownik* 1973: 280).

⁷ Marianna / Marcjanna Kamińska (działała w l. 1815–1821) — aktorka. Była żoną Kaspra Kamińskiego. W Wilnie występowała w l. 1816 i 1821. Grała m.in. Dorotę w *Cudzie mniemanym*, Helenę w *Hajdamakach na Ukrainie*, Betsy w *Henryku VI na łowach* (informacje za: *Słownik* 1973: 278).

i podnieceniem oczekiwaliśmy tu pana, Wielkiego Bogusławskiego stamtąd! Ojca polskiego teatru! (Jw. 76–77; I 2)

w wypowiedziach wileńskich aktorów pojawiają się drobne złośliwości i przytyki, wskazujące na to, że chcą oni wyzwolić się spod przytłaczającego ich uroku sławy autora *Cudu*, że pragną choć w niewielkim stopniu pozbawić go dobrego samopoczucia. Dyrektor Każyński⁸ zagadnie więc wprost Bogusławskiego nie bez satysfakcji: „mówi się, że pan nigdy nie zna tekstu... i zawsze powtarza rolę za sufferką” (Spiró 1987: 77; I 2), a wkrótce potem dorzuci mimochodem: „jak przystało na dobrego aktora, nigdy nie widziałem Mistrza na scenie” (jw. 93; II 1). Spośród artystów wileńskich Każyński jest tym, który czuje się najbardziej zagrożony obecnością Bogusławskiego. Całkowicie wytrąci go z równowagi przedstawiony przez warszawskiego artystę sposób interpretowania Molierowskiego *Tartuffe’a*, sztuki, którą Mistrz sam przetłumaczył na język polski, a którą zespół ma odegrać wieczorem. Każyński nie dostrzega potrzeby subtelnego rozumienia psychiki fikcyjnych postaci. Dla niego jest to komedia-samograj, która powinna przynieść oczekiwane finansowe zyski. Im bardziej w czasie próby zespół aktorski stara się dostosować do koncepcji interpretacyjnej Bogusławskiego, tym bardziej potęguje się nerwowość Każyńskiego. Rozdrażniony tym, że *czyjaś* incydentalna obecność może w tak radykalny sposób zmienić charakter teatralnej pracy; nie mogąc uwierzyć, że zwykła analiza znaczeń wpisanych w tekst literacki może tak zawłaszczyć wyobraźnię poszczególnych aktorów; czując, że traci władzę nad zespołem, przeciwstawi się Bogusławskiemu zdecydowanie, choć nieco chaotycznie dobierając bledzie argumenty: „To nie jest sztuka o tajnej policji! Ja jestem tutaj dyrektorem! Ten teatr jest mój!” (jw. 87). A gdy to nie przynosi oczekiwanego skutku, próbuje zranić miłość własną sławnego intruza: Mistrzowi „płacą za wielkie nazwisko. I na to wielkie nazwisko przychodzi publiczność, a nie dla pańskiego talentu, choćby nie wiem jak mocno jedno wiązało się z drugim...” (jw. 93), by na koniec z rezygnacją i niedowierzaniem wyrazić swą wielką nieufność do metody pracy Bogusławskiego nad utworem literackim: „Dla mnie to podejrzane, żeby sztuka miała być tak skomplikowana” (jw. 107; III 2).

Mistrzostwo Bogusławskiego ujawnia się kilkakrotnie w czasie jego gościnnej wizyty i to w sposób nieoczekiwany. Raz, kiedy w czasie próby *Tartuffe’a* upomina się o wielostronność odczytań utworu Moliera, odsyłając tym samym do aktorstwa dociekającego, rozszyfrowującego intencje bohaterów, uświadamiającego, że trzeba odsłonić relacje między postaciami, by zrozumieć sens całości. Jest to również moment zaznaczenia bezkompromisowego stanowiska Bogusławskiego jeśli chodzi o traktowanie tekstu autorskiego. Nie zgadza się on bowiem na nonszalanckie skracanie utworu, tylko dlatego, że reżyserowi postać czy fragment dialogu wydają się mało istotne. Według Mistrza to przejaw niechlujstwa, którego źródłem są niedostatki umysłu.

Bogusławski, w czasie tych kilku wspólnych godzin, uczy wileńskich kolegów pracy niespiesznej, uważnej, spokojnej, bo tylko taka minimalizuje możliwość popełnienia błędu, bo tylko ona daje szansę wydobycia z tekstu czegoś „prawdziwego i głębokiego” (jw. 92; II 1); wreszcie jest ona gwarancją szczeroci teatralnej wypowiedzi. Bogusławski próbuje przekonać wileńskich artystów, że miarą ich poważania dla publiczności jest szacunek do tekstu literackiego.

Ta chwilowa przewaga Bogusławskiego nad Każyńskim nie stanie się jednak środkiem do umocnienia pozycji autora *Cudu* w zespole wileńskim. Partnerujący Bogusławskiemu aktorzy oczekują, że Mistrz przedstawione w czasie próby teoretyczne koncepcje potwierdzi w czasie wieczornego spektaklu. Tymczasem stary artysta ukryje się w konwencjonalnym kostiumie

⁸ Maciej Każyński / Kaziński (1767 – 29 III 1823, Wilno) — dyrektor teatru wileńskiego od XI 1805 do 1816 r. Po 1816 r. ustąpił z funkcji i uczestniczył tylko w zyskach jako właściciel budynku teatralnego. Był aktorem cenionym za użyteczność, ale ganionym za „gminność”. Jego umiejętności śpiewacze (bas) wykorzystywano początkowo obsadzając go wyłącznie w operach komicznych, m.in. Dominik w *Tacze occiarza*, Morgal w *Cudzie mniemanym* (informacje za: *Słownik* 1973: 273–274).

przeciętnego aktorstwa, podejmując w ten sposób grę z oczekiwaniami z jednej strony kolegów-aktorów, z drugiej — z władzą.

Po pierwszym akcie *Tartuffe'a* sceniczni partnerzy złośliwie skomentują występ Mistrza. „Tak marnej gry to ja jeszcze w życiu nie widziałam” (jw. 106; III 2) — z rozczarowaniem wyzna Kamińska. Rogowski⁹ doda kąśliwie, że Bogusławski nie okazał się tak bezkompromisowy wobec władzy rosyjskiej jak przewidywano i „na jedno skinienie” wskoczył do loży gubernatorskiej „kręcić dupą” (Spiró 1987: 106; III 2), a dyrektor Każyński zafrasowany wyrazi obawę, że Mistrz może chcieć przedłużyć swój pobyt w Wilnie¹⁰.

Działaniu pozorowanej przez Bogusławskiego uniżoności podda się nawet zasiadający na widowni Gubernator, zaskoczony, że ktokolwiek mógł się bać tak nieszkodliwego osobnika, „że aż trzeba było go śledzić” (jw. 108; III 3).

I znów dramaturg unika jednoznaczności interpretacyjnej w odczytaniu tej sceny. Można bowiem przyjąć, że autor *Cudu* zagrał tak jak wcześniej zapowiadał: „A ja będę się ciągle mylić” (jw. 83; I 10) — zagrał na miarę swoich aktualnych możliwości. Wiarygodne jest i takie rozumienie tej sceny jako dostosowanie się Bogusławskiego do konwencji, z którą oswojona jest publiczność, o czym przypomniała Mistrzowi pod koniec próby Skibińska¹¹: „[...] Tu trzeba grać w starym stylu” (jw. 103; II 2), który zakłada tworzenie jasnego, przejrzystego podziału świata przedstawionego, który likwiduje nadmierną złożoność sztuk. „Odniesie pan tu wielki sukces w *Tartuffie* — zapewnia Skibińska — jeśli będzie pan wielkim łotrem i w dodatku będzie pan do widzów robić oko, że to takie zabawne. Oni to lubią. A jeśli publiczność to lubi... to musimy tak grać, prawda?” (jw.).

Trzeba uwzględnić jeszcze jeden ważny trop — można założyć, że Bogusławski miernością kreacji *Tartuffe'a* świadomie próbował zmylić przeciwnika, zmniejszając zainteresowanie otoczenia swoją osobą, gdy tymczasem precyzyjnie przygotowywał prowokujące zakończenie spektaklu.

Już w czasie próby Bogusławski nie ukrywał przed dyrektorem Każyńskim, że razi go zaproponowane przez reżysera upolitycznienie sztuki Moliера, prostacko służące skomplementowaniu miejscowych władz. Mistrz manifestacyjnie odgradza się od okolicznościowej aranżacji ostatniej sceny *Tartuffe'a*, pomyslanej jako apologetyczny żywy obraz, słowami: „Przyjechałem tu grać, nie reprezentować” (jw. 93; II 1) i doda cynicznie: „W Warszawie kłaniam się nisko różnym takim gubernatorom, żeby móc zagrać. Ale tutaj? Gdzie nic mi to nie da? Poza bezsensownym upokorzeniem?” (jw.).

Aby go uniknąć, Bogusławski doprowadza do dekonstrukcji finału spektaklu, planowanego jako apoteoza cara Aleksandra I. Sprawia, że na scenie nie pojawi się kluczowa dla owego epilogu postać oficera gwardii, reprezentującego wymiar sprawiedliwości, ubranego — według pomysłu Każyńskiego — nie we francuski, a rosyjski mundur, co miało służyć wypukleniu wiernopoddańczego charakteru wypowiedzianych przezeń słów. Prawdopodobnie to Bogusławski denuncjuje grającego rolę oficera Rybaka, wskazując go jako przyszłego zamachowca, zagrażającego Gubernatorowi. Ponieważ scena końcowa aresztowania *Tartuffe'a* nie może być

⁹ Józef Rogowski (1776, pow. wileński – 3 VI 1846, Wilno) — aktor, śpiewak, dyrektor teatru. Po wstąpieniu do teatru wileńskiego był kopistą i suflerem. Według Kazimierza Skibińskiego „był obdarzony przyjemną postacią i głosem tenorowym”, „zajmował pierwsze role kochanków, bohaterów, starców, waletów etc. we wszelkiego rodzaju sztukach [...]” (informacje za: *Słownik* 1973: 597).

¹⁰ „Każyński Żeby się przypadkiem nie rozmyślił i nie siedział nam tu na karku.” (Spiró 1987: 106; III 2).

¹¹ Józefa z Piotrowskich Skibińska (5 XI 1794, Poznań lub Lublin – 12 III 1834, Korzyść k. Wilna) — śpiewaczka i aktorka. Żona aktora Kazimierza Skibińskiego. Do 1820 r. występowała w teatrze wileńskim, zdobywając tu stanowisko pierwszej śpiewaczki — słynęła z pięknego, silnego sopranu (informacje za: *Słownik* 1973: 650–651).

odegrana zgodnie z tekstem Moliера, zespół gorączkowo szuka innego zwieńczenia spektaklu. Jest to bezsprzecznie moment triumfu opanowanego i przebiegłego Bogusławskiego, który zaimprovizuje w rytm Moliеровskiej frazy orację skierowaną bezpośrednio do siedzącego w łożu teatralnej Gubernatora:

Ach, to pan, generale? Pan ciągle mnie śledzi,
I wie o tem, com ukrył przed okiem gawiedzi,
Że cnoty we mnie przecie zawsze było mało
I sprawiedliwe niebo nawet jej nie znało.
Pan wszakże wszystko wiedział! Więc się już oddaję
W ręce pańskie czekając na surową karę.
Niechaj łaska monarchy wejdzie w domu progi,
Mnie zaś teraz czekają kajdaniarskie drogi.
I niechże na mnie spadnie choćby zsyłki kara,
Lecz dom ten błogosławi szczodra ręka — cara! (Jw. 113; III 4)

Tym ironicznym gestem Bogusławski nie tylko rozsierdza Gubernatora, sprawia też, że zmienia się doń nastawienie zespołu aktorskiego. Ci, którzy, obejrawszy pierwszy akt *Tartuffe'a*, nie mogli ukryć rozczarowania przeciętnym aktorstwem Bogusławskiego i, wstydząc się początkowego dlań uwielbienia, podarowali mu, chcąc go poniżyć, garść guzików oderwanych od własnych ubrań, nagle czują się współautorami zaaranżowanej przez Mistrza manifestacji patriotycznej, czują się dowartościowani, bo dane im było przekroczyć prowincjonalną mierność artystycznego losu. Jeszcze przed chwilą — jak charakteryzuje ich Spiró w didaskaliach — byli „jacyś szarzy i nijacy” (jw. 74; I 2), wielu z nich tkwiło w teatrze „tylko z przyzwyczajenia” (jw. 72; I 1); większość z nich miała poczucie uwięzienia w pułapce mechanicznego odtwarzania ról, bo przecież „nieważne, co gramy, ważne że w ogóle możemy grać” (jw. 102; II 2)¹². Nagle jednoczą się oni w szaleńczym entuzjazmie, przekonani, że byli dla Mistrza „wspaniałymi partnerami” (jw. 117; III 6). Szczęśliwy jest nawet zadunculowany Rybak, bo nie musiał wystąpić w znieawidzonym carskim mundurze.

Prowincjonalni aktorzy, pozbawieni pomysłowości, przenikliwości artystycznej, koncentrujący się przede wszystkim na codziennych, koleżeńskich animozjach, chętnie deprecjonują wzajemnie swoją pracę, skrywali jednak w sobie marzenie o niezwykłości. Jak wyzna w rozmowie z Bogusławskim podchmielony Skibiński¹³:

[...] oni by chcieli jeszcze coś kochać, tylko że nie mają żadnego wyboru, mogą jedynie wzajemnie składać na siebie donosy i nienawidzić się... Nie dlatego, że są źli, tylko z braku perspektyw! Nie ma żadnej przyszłości. Mistrzu! Przyszłość jest stracona. Pan też tylko dlatego tu jest. Bo Mistrz to przeszłość, do której garną się ci szaleńcy. Oni muszą mieć na czym się oprzeć, a Mistrz właśnie daje im oparcie. (Spiró 1987: 83; I 9)

W zaprezentowanym przez Spiró procesie oddziaływań liczy się jakość relacji międzyludzkich formowanych przez terażniejszość, rzutowaną nieustannie w przeszłość. Mierność daje potwierdzenie mierności, ale gdy w porządku tym pojawi się talent — nawet jeśli jest już wyeksploatowany — staje się on zwierciadłem uszlachetniającym wizerunek prowincjonalnego artysty, pozwalającym przeciętności przekroczyć samą siebie.

¹² Oczywiście nie można nie uwzględnić politycznego kontekstu tej sceny i odniesienia owych słów do działań zaborczej cenzury.

¹³ Kazimierz Michał Skibiński (6 III 1786, Wilno – 1 III 1858, Kamieniec Podolski) — aktor, śpiewak, reżyser i dyrektor teatru. Po zajęciu Warszawy przez Rosjan w VII 1813 r. wyjechał do Wilna, by odwiedzić chorą matkę. W Wilnie zatrzymany przez władze rosyjskie, grał w tamtejszym teatrze prowadzonym przez Macieja Każyńskiego. W mieście tym pozostał aż do 1820 r. W opinii współczesnych był wybitnym aktorem komicznym (informacje za: *Słownik* 1973: 651–52).

O tym systemie lustrzanych odbić, które wypuklają określoną jakość ludzkiego życia, chce napisać sztukę Rybak. Przekonuje się jednak w czasie lekcji, jakiej udzielił zespołowi Bogusławski, tropiący ukryte sensy w *Tartuffie* Moliera, że pomysł to niezbyt oryginalny, że już w wieku XVII wykorzystywano tę literacką metaforę, uwydatniając ważność wykorzystania pozasłownych środków w budowaniu semantycznej głębi utworu. To oczy *Tartuffe'a* są dla żony Orgona lustrami jego prawdziwych przed otoczeniem uczuć, co bohater wyraża w następującym komplementującym koncepcie:

Niebios to blaski w oczach pięknych płoną,
Lecz najcudowniej w twym wdzięku odbija się ono,
Ono w oblicze twoje tchnęło zdroj piękności,
Na której widok zachwyt w sercu naszym gości. (Jw. 89; II 1)

Można przyjąć, że w sztuce Spiró Bogusławski pełni funkcję lustra ożywiającego działania wileńskiej trupy. Stary Mistrz pojawi się i zniknie z młodzieńczą niefrasobliwością i sowizdrzałską przewrotnością. Jak zaświadczy Dekorator: „Tłum go nawet nie zauważył, gdy odjeżdżał” (jw. 115; III 6), a przecież właśnie na jego cześć wiwatował. Zwyczajność stała się dla Mistrza egzystencjalnym kostiumem, jego drugą naturą, która w pewien sposób neutralizowała efektywność krążących o nim opowieści. Ale gdy Bogusławski wkraczał w mury teatru, zrzucił ów strój przeciętności kamuflujący jego oryginalność, dekomponując dotychczasowe układy towarzyskie, dając lekcję przenikliwego odczytania dramatu, czy politycznego nonkonformizmu, by za chwilę uciec w sposób mało honorowy, ale pozwalający nie ponosić konsekwencji własnych czynów. W tym sinusoidalnym rytmie zdarzeń odwzorowana jest prawdziwość spostrzeżeń Bogusławskiego dotyczących funkcjonowania natury ludzkiej: „to już tak jest, że na próbie lub na scenie człowiek potrafi robić rzeczy, których nie umie zrobić w życiu” (jw. 103; II 2). Tę dwoistość wartościowania Bogusławski przypisywał też odtwarzanej przez siebie postaci *Tartuffe'a*, który osłaniał się obłudą, by ochronić „prawdę szczerego uczucia”. Dlatego wyjątkowo cenił sobie to aktorskie zadanie, bo właśnie scena pozwalała mu „przekazać wszystko, nawet to... od czego w życiu mógłby umrzeć” (jw. 101).

Wydaje się, że zrozumienie dla słabości ludzkich charakterów pozwoliło Bogusławskiemu ulokować się poza oddziaływaniem artystycznej zazdrości — ona go nieskończenie bawiła i była przez niego traktowana jedynie jako element jeszcze jednego teatralnego tricku, który nie mogąc służyć budowaniu talentu, wykorzystywany był przez Mistrza do wzmacniania własnej legendy aktorskiej.

Zazdrość ożywa i intensywniej na tle innych namiętności, w ujęciu Spiró, pod wpływem spotkania prawdziwej osobowości artystycznej z wyrobnikami prowincjonalnego świata sztuki. Jest jednym z wielu komponentów miłości własnej. W przedstawionym scenicznym obrazie oddziałuje peryferyjnie i z nieznaczną siłą, tylko w tych momentach, gdy aktorów wileńskich uwierać będzie własna ich marginalność, niknąc natychmiast, gdy pojawi się możliwość choćby chwilowego świecenia odbitym blaskiem cudzej sławy.

Inną sytuację artystycznej konfrontacji zaproponował w *Kolacji na cztery ręce* Paul Barz. To już nie jest spotkanie indywidualności z zespołem artystów reprezentujących tę samą profesję. To intymna rozmowa dwu osobowości niepośledniego formatu: Jana Sebastiana Bacha i Fryderyka Haendla. Gdyby szukać podobieństw ujęcia tematu w obu dramatach, sprowadzałyby się one do tego, że podobnie jak wileńscy aktorzy o Bogusławskim, obaj kompozytorzy mają o sobie jakieś wyobrażenie przedwstępne, w tym przypadku uformowane poprzez studiowanie partytur muzycznych konkurenta i osłuchanie z obiegowymi opiniami o nim.

Barz zaplanował ich spotkanie na rok 1747, gdy Bach został uhonorowany przyjęciem do Towarzystwa Nauk Muzycznych, którego — jak czytamy w didaskaliach — „pierwszym i jedynym członkiem honorowym Haendel był od 1745” (Barz 1986: 76)¹⁴.

Obaj mają sześćdziesiąt dwa lata, obaj zagrożeni są ślepotą, choć do tej choroby mają nieco odmienny stosunek: Haendel wstydliwie ukrywa tę wadę przed Bachem, lękając się przyszłej bezradności i uzależnienia od dobrej woli otoczenia; Bach myśli o swoim zbliżającym się nieuchronnie kalectwie ze spokojem, przekonany, że skoro nie można przed nim umknąć, trzeba się doń przygotować.

Na różnicach charakterologicznych obu muzyków zbuduje Barz ich hipotetyczny pojedynek konwersacyjny. Pojawienie się Haendla w Hotelu Turyńskim w Lipsku przypomina nieco wprowadzającą scenę przybycia Bogusławskiego do teatru w Wilnie. Spóźniony kompozytor nie zostaje rozpoznany, w dodatku kelner śmie posadzić go w ostatnim rzędzie. Poruszony, że nikt go nie wita z należnymi honorami, nie czekając na zakończenie koncertu Bacha, autor *Mesjasza* wychodzi — znowu niezauważony, choć owemu wyjściu stara się nadać ostentacyjną efektywność. Opisuje ów moment szczegółowo swojemu kamerdynerowi, Schmidtowi:

Wstaję, może trochę za głośno, kelner robi „psst”, no ale jednak otwiera przede mną drzwi, przystaję na chwilę w progu, odwracam się raz jeszcze, z tą odrobiną majestatycznego smutku w oczach... (Barz 1986: 78; 1)

Z goryczą Haendel konstatuje, że w Londynie czy Rzymie proszony byłby o powrót, tymczasem w rodzinnym kraju nikt nie zwraca na niego uwagi.

W tej introdukcji, nie stroniąc od karykatury, Barz wyraziście przedstawi Haendla, uwypuklając jego skłonność do kabotyństwa, słabość do komplementów, uznawanych za należyty hołd, zazdrosne rozdrażnienie wywołane muzycznym powodzeniem Bacha. Już pierwsza scena uwidacznia ambiwalentny stosunek Haendla do lipskiego kantora, któremu z przykrością nie może odmówić, że „gra jak jakiś bóg” (jw.), ale którego małostkowo rozlicza z towarzyskich niedoskonałości: bo oto wystąpił w znoszonym surducie albo niezgrabnie uśiadł przy fortepianie.

Otwarcie dramatu to pokaz światowego obycia i wypracowanej arystokratyczności manier Haendla oraz skrupowania, braku salonowej oglądy Bacha, dość monotonna podkreślającego swą podległość refrenowo powracającym zwrotem: „zbytek łaski” (jw. 79).

Początkowa protekcyjność Haendla wobec lipskiego kantora ustępuje jednak miejsca konsternacji, gdy Bach ze spokojem oświadcza, że w Niemczech nie rozprawia się o dokonaniach operowych Haendla. Każdorazowo, gdy Haendel traci kontenans, próbuje odzyskać rezon powracając do zagadnień, które są dla Bacha kłopotliwe lub niezbrane. Stara się więc olśnić Jana Sebastiana wspomnieniami swoich europejskich sukcesów muzycznych, co Bach może tylko zdawkowo skwitować odpowiedzią, że sam nie wyjeżdżał, bo to za daleko i „zbyt drogo”; to znów proponuje degustację drogich win i smakowanie egzotycznych potraw, na które Bacha nigdy nie było stać. Różnic między kompozytorami jest znacznie więcej i ujawniają się one owego wieczoru stopniowo, trochę mimochodem zmieniając relację między rozmówcami, czyniąc ich bardziej sobie przystępnymi, otwartymi i szczerymi.

Autor *Mesjasza* opisuje gościowi wynikającą ze współzawodnictwa muzyków drapieżność świata, w którym przyszło mu żyć, gdzie nie można nawet na chwilę utracić czujności, by nie dać się zdystansować konkurentom. Odślania też zależność własnej twórczości od kapryśnych mecenasów, konieczności ich kokietowania i nieustannego zabiegania o przychyłność publiczności:

I ciągle ten strach, od przedstawienia do przedstawienia. Nic tylko strach. Ale nie wolno się z nim zdradzić, bo zgraja tylko na to czeka [...]. (Jw. 96; 2)

¹⁴ Kolejne wydanie: Barz 2002.

Muzyka, która powstaje w wyniku tych okolicznościowych zależności jest odwzorowaniem gustów zamawiających, smaku bywalców sal koncertowych. Haendel nie ukrywa, że nauczył się traktować muzykę jako biznes, że zmuszony jest do ciągłego kalkulowania opłacalności operowych przedsięwzięć.

Sytuacja Bacha jest odmienna. To prawda, że nie może się pochwalić sławą równą gospodarzowi, to prawda, że nie zabiegają o jego kompozycje koronowane głowy Europy, a on sam musi zabiegać o stanowiska i tytuły, by móc utrzymać rodzinę, ale muzyka nie jest w owej licytacji ze światem formą zapłaty. Bach uświadamia Haendlowi, że jako kompozytor ubogi kantor ma jednak więcej swobody twórczej, że komponowanie jest dla niego sposobem manifestowania własnej wolności, bo wyraża się w nim radość, wynikająca z takiego doboru środków, jakie są najlepsze dla osiągnięcia pożądanego efektu estetycznego, a nie jakie wykorzystuje się, by zaspokoić przyzwyczajenia muzyczne słuchaczy. Jak powie Bach:

Nie sprzedaję się. Siedzę za to przy organach u świętego Tomasza, mam przed oczami moją *Pasję według świętego Mateusza*, widzę wszystko jak na dłoni. (Jw. 97; 2)

Ta różnica w sposobie traktowania przez obu muzyków materii muzycznej i własnej profesji została dodatkowo podkreślona w dramacie zróżnicowaniem stosunku Bacha i Haendla do jedzenia. Haendel chwali się, że wie co i jak należy jeść, co ma poświadczać jego światowy polor. Bach jest autentycznym smakoszem, który potrafi spontanicznie poddać się przyjemności jedzenia i picia.

Ten paralelizm konwersacji, która toczy się raz wokół wyrafinowanych kulinarnych sposobów zaspokojenia potrzeb fizjologicznych, by następnie przenieść się w rejony rozważań na temat muzycznego smaku, wykorzysta Barz do zakomponowania własnej dramaturgicznej fugi.

Zastosuje polifoniczność dialogu, by podkreślić heroikomiczny charakter tego spotkania i zaakcentować jednocześnie, że tak jak w prowadzeniu tematów fugi, celność riposty może polegać na ucieczce od problemu podsuwanego przez rozmówcę. W scenie drugiej, gdy Bach pragnie objaśnić kompozycyjną zasadę zestrzajania głosów w *Wariacjach Goldbergowskich*, Haendel zdecydowanie uchyła się od muzycznej konfrontacji, wprowadzając żartobliwie temat zastępczy — komponowania przez siebie zup:

HAENDEL [...] Jeśli kompozytorowi nie przychodzą już do głowy żadne nowe opery, to niech przynajmniej komponuje zupy...

BACH Zasada wariacyjna jest właściwie bardzo prosta...

HAENDEL O, to jest pan w błędzie! Długo wahałem się między tymiankiem a rozmarynem...

BACH Przeglądałem śpiewniczek mojej żony...

HAENDEL W końcu jednak zdecydowałem się na tymianek...

BACH Znalazłem tam taką zupełnie prostą arię...

HAENDEL Tymianek, wie pan, daje ten smaczek, ten bardzo szczególny smaczek...

BACH I z tej właśnie arii wyprowadziła moje wariacje. Bardzo proste.

HAENDEL (*idzie w kierunku proscenium, zamysłony*) Bardzo proste.

BACH (*śmieje się*) Jak jedzenie ostryg.

HAENDEL Drogi panie kolego, to jest najtrudniejszy utwór, jaki kiedykolwiek słyszałem w życiu [...] (Jw. 89; 2)

W tym polifonicznym dwugłosie odwzorowana jest kompozytorska radość i łatwość tworzenia Bacha obok lęku obawiającego się kompromitacji Haendla.

W innej scenie, gdy Haendel objaśnia złożoność stosunków dworskich i konieczność uciekania się do przebiegłych strategii dla zapewnienia sobie łask dworu i zneutralizowania wrogów, znudzony i zakłopotany wynurzeniami gospodarza Bach próbuje przekierować rozmowę na tematy kulinarne:

BACH (*jedząc zupę*) Smaczna zupa.
HAENDEL Podkupiono mi najlepszych śpiewaków...
BACH Moja żona przyrządza ją podobnie...
HAENDEL Nasłano na mnie gangsterów...
BACH Z tym, że ona nie dodaje tymianku...
HAENDEL Grożono mi śmiercią, a nawet...
BACH Szczerze mówiąc, wtedy zupa jest jeszcze lepsza.
HAENDEL (*z rozdrażnieniem*) Pan to prawie w ogóle nie ma wrogów, co? (Jw. 92)

W tej pozornie błażej różnicy zdań, co do stosowania tymianku, ogniskują się pozostałe sprzeczności poglądów przedstawionych postaci. Dla Bacha muzyka osiąga najszlachetniejszy wymiar, gdy w kameralnych warunkach można delektować się jej współbrzmieniami, natomiast według Haendla utwór muzyczny powinien oszałamiać, podbijać wyobraźnię słuchacza. To, co przez Bacha uznawane było w muzyce za zaletę — kunsztowny ład polifonicznych przebiegów, czarujących współbrzmień harmoniczych — dla Haendla było nie dość efektowne i energiczne, bowiem opowiadał się on za konkwistadorskim podbojem publiczności zdobywanej monumentalną siłą słowno-muzycznych brzmień.

Ich spór, tocząc się wokół dynamiki muzycznej, dotyczy równocześnie różnic w pojmowaniu ekspresji życiowej.

Bach włączony został niejako automatycznie w świat muzyki, i trudno było mu cieszyć się swobodą wyboru zawodu, jako że wielopokoleniowa rodzina przekazywała sobie muzyczną tradycję, zobowiązując wszystkich krewnych, jeśli nie do komponowania, to do gry na wybranym instrumencie. Haendel natomiast pragnął być kompozytorem tym bardziej, im gwałtowniej rodzina przeciwstawiała się takiemu wyborowi. Autor *Mesjasza* wiódł życie wystawne, szukając splendoru, ale w gruncie rzeczy samotne, gdy prowincjonalna codzienność Bacha rozbrzmiewała rozgwarem licznej kochającej rodziny.

W trakcie owego wyimaginowanego spotkania obaj kompozytorzy nie potrafili ukryć, że odmienność losów rywala wielokrotnie rozpałała w nich zazdrość. Haendel pragnął cechującej Jana Sebastiana kompozytorskiej wyobraźni i wolności twórczej, przejawiającej się w wyborze kombinatorycznych rozwiązań o największej urodzie muzycznej. Podziwiając architektonikę kompozycji Bacha, Haendel nie mógł pojąć, dlaczego ktoś tak utalentowany nie odnosi spektakularnych sukcesów.

Autor *Das Wohltemperierte Klavier* wyznał natomiast nieco brutalnie, że dusił się z zazdrości, bo chciał, tak jak Haendel, nie być hamowanym przez rodzinne zobowiązania, mieć swobodę decydowania o sobie, doświadczyć światowego uznania, w którym gospodarz się pławił. Marzył o sławie, która w jego mniemaniu właśnie jemu się należała, ale która — o czym wiedział nadto dobrze — miała za życia go ominąć. Bach zrewanżował się Haendlowi za wcześniejsze docinki na temat braku manier, za przytyki dotyczące ubioru i prowincjonalnego sposobu bycia, bezwzględny wyznaniem:

Chciałem zobaczyć, musiałem zobaczyć, po prostu musiałem zrozumieć, dlaczego taka miernota jak pan ma takie powodzenie. (Jw. 101; 3)

Jednak w chwilę potem, ci wydawaliby się bezwzględni muzycni rywale uświadomili sobie, że ich wewnętrzna udręka potężniała z biegiem czasu tylko dlatego, że nie mieli okazji się poznać, a wyobraźnia każdego z nich dożywała się muzyczną zazdrością. Barz przekonuje widzów, że jedno spotkanie prawdopodobnie przywróciłby relacji między kompozytorami właściwe proporcje, ponieważ, stanąwszy przed sobą, mieliby szansę zweryfikowania wyidealizowanego obrazu rywala, stanęliby wobec siebie w swej człowieczej niejednoznaczności i pokomplikowaniu. Barz dał im szansę także na rozpoznanie w sobie wzajemnie podobieństw:

wzbierającego grubiaństwa, gdy ktoś próbował zakwestionować wartość ich sztuki; drażliwości, gdy natrafiali na pogardę dla zawodu „brzdąkały” (jw. 97); wreszcie ich upodobania do smaku szampana, w którego wyborze metaforycznie odwzorowuje się ich stosunek do muzyki: obaj potrafili rozpoznać w niej to, co najszlachetniejsze, więc choć początkowo krygują się przed sobą, udając, że nie znają kompozycji rywala, to, jak się w finale okazuje, każdy z nich skrupulatnie od dawna studiował partytury konkurenta, żywiąc dla jego muzycznych osiągnięć prawdziwe uznanie.

Choć tytuł dramatu sugeruje, że można ograniczyć analizę tekstu do rozpoznania relacji między Haendlem i Bachem, to krzywdzące byłoby pominięcie postaci drugoplanowej, która z autorem *Mejasza* tworzyć będzie niemniej ważny duet.

Towarzyszącego Haendlowi od lat trzydziestu Jana Krzysztofa Schmidta, sługę i totumfaciego Mistrza, scharakteryzował Barz jako jego „daleką kopię”. Schmidt wydaje się człowiekiem, który pierwotnie poddał się urokowi osobowości swego pana, marząc o tym, by się do niego upodobnić, co udało mu się w ograniczonym zakresie, o czym świadczy ironiczna nota w didaskaliach, informująca czytelnika, że „donasza [on] garderobę po mistrzu” (jw. 76). Pierwotny zachwyt ustępuje jednak miejsca rozczarowaniu, bowiem Schmidt odkrywa słabości charakteru swego pana: jego pęczniącą próżność, kabotyństwo, efekciarstwo. Schmidt jest tym, który znając większość sekretów Haendla próbuje być jego artystycznym sumieniem. To on przypomni autorowi *Mejasza*, że tak bardzo starał się przypodobać światu, że stracił niezbędną w komponowaniu prostotę wyrażania prawdy w muzyce. Jak stwierdzi z wyrzutem: „W pańskiej muzyce jest wiele dźwięków wcale do pana niepodobnych” (jw. 79; 1). Schmidt potrafi cieszyć się spontanicznością odbioru muzyki, nie skrywa swego podziwu dla kompozytorskiego kunsztu Bacha również dlatego, że widzi jak bardzo drażni to Mistrza, skoncentrowanego na wynajdywaniu sposobów deprecjacji swego lipskiego konkurenta.

Pewny swej niezbędności w domu Haendla, Schmidt drażni swego chlebodawcę dwuznacznymi przytykami, takimi jak komplement złożony Bachowi na okoliczność przyjęcia go do Towarzystwa Nauk Muzycznych. Wobec faktu, że Haendel dostąpił tego zaszczytu dużo wcześniej niż Jan Sebastian, stwierdzenie Schmidta: „Nareszcie ktoś godny tego, by przypaść mu on w udziale. Nareszcie ktoś tego naprawdę godny...” (jw. 80) jest dla Haendla obraźliwe.

Z jednej strony, złośliwości Schmidta mają przypominać Mistrzowi, że powinien przywrócić właściwy porządek wewnętrznej hierarchii wartości, że jest nadmiernie zewnątrzsterowny, czego efektem są błędne decyzje estetyczne. Z drugiej strony, kąśliwości sługi można uznać za jego rewanż wobec pana traktującego go przy gościach z protekcyjną wyższością, trzymającego go zawsze w cieniu, zawsze na marginesie własnego codziennego życia, choć — co przyzna sam Haendel — to właśnie Schmidt: „Dba o moje interesy, patrzy służbie na ręce, kopiuje mi nuty, podejrzywam nawet, że po kryjomu sam komponuje” (jw. 79); to z nim Mistrz zbuduje jedną trwałą emocjonalną relację. Ambivalencja tego układu i wynikające z niej napięcie wykorzystuje Barz dla podkreślenia złożoności charakterologicznej postaci Haendla. Pojawienie się Schmidta jest zawsze demaskatorskim sygnałem, przypominającym, iż nikt nie jest tym, kim chce się wydawać.

Jednocześnie zabieg ten służy uzewnętrznieniu krępującego działania Haendla wewnętrznego napięcia pomiędzy jego konsekwentnie budowanym wizerunkiem światowca i głęboko skrywanymi kompleksami nieudacznika, który ma ambicję udowodnienia światu, że jest najlepszy.

Ta para: Haendel i Schmidt, podobnie jak bohaterowie Samuela Becketta: Pozzo i Luki, Estragon i Vladimir, a najbardziej Hamm i Clov, w takim samym stopniu nie mogą siebie znieść, w jakim są sobie potrzebni.

Schmidt nie potrafi pogodzić się z cechującą jego protektora bezwzględnością egzekwowania hołdów świata dla jego muzycznych dokonań. Drażni go zepsucie Mistrza, którego

sumienie od dawna pozostaje nieaktywne. Diagnoza służącego jest jednoznaczna: „Za dużo sukcesów. Za dużo pieniędzy. Za dużo sławy...” (jw. 102; 3). Nie mogąc więc osiągnąć tego, co Haendel, nie mogąc się doń zbliżyć w taki sposób, by znieść dzielący ich dystans, Schmidt swoją zazdrość, pomieszaną z pretensją, zgorzzeniem i poczuciem poniżenia, wyraża drobnymi demistyfikacyjnymi komentarzami, które obnażają Haendla wobec gościa. Pragnąc też pozbawić swego pana tej nadmiernej pewności siebie, pozwala sobie na przekraczanie zasad dobrego wychowania w towarzystwie, manifestując trzaskaniem drzwi swą niezależność czy demonstracyjnie wypowiadając swemu pryncypałowi służbę, choć nie zamierza tak naprawdę odejść.

Podczas gdy Spiró przedstawił w *Szalbierzu* chwilowe ożywienie zazdrości w sytuacji, gdy w świat przeciętnego aktorskiego rzemiosła wtargnęła niepospolita osobowość, Barz problem spotkania mierności z ponadprzeciętnością przeniósł na dalszy plan, eksponując działanie zazdrości między kompozytorami tej samej rangi, równie osamotnionymi w swej twórczej niezwykłości, wyalienowanymi ze środowiska za sprawą unikatowości swego talentu.

Barz przybliżył też działanie mechanizmu imaginacyjnego dojrzewania zawiści, gdy konkurent jest fizycznie nieosiągalny, gdy nie ma szansy na bezpośrednią z nim konfrontację. Wówczas to zazdrość potężnie pod wpływem obrazów podsuwanych przez własną wyobraźnię.

Teza Barza jest prosta: może obaj muzycy żyliby w mniejszym napięciu, gdyby kiedykolwiek się spotkali, może doryk realności jest niezbędny, by okiełznać destrukcyjne emocje...

Wydaje się jednak, że Barzowi nie zależy na jednoznacznej odpowiedzi, jako że oświetla i inny aspekt tego problemu. Przypomina bowiem, że w zazdrości może być ukryta także siła twórcza. Przecież gdyby nie niechęć Haendla do wszechobecnej, przytłaczającej rodowej sławy Bachów, kompozytor nie uciekłby z Niemiec za granicę, by tam szukać spełnienia, może nie wspinałby się „na wyżyny, niedostępne dla żadnego Bacha” (jw. 100), może nie wybrałby drogi prowadzącej do usamodzielnienia i nie odkryłby własnych środków muzycznego wyrazu.

Sceniczny utwór Barza poprzedziła w stawianiu pytań o czynniki sprzyjające i hamujące rozwój talentu sztuka Petera Shaffera *Amadeusz*. Historię o muzycznej konkurencji Salieriego i Mozarta wykorzystywano jako literacką i teatralną kanwę wielokrotnie, zawsze odwołując się nie tyle do historycznych faktów, ile do legendy o uśmierceniu autora *Don Giovanniego* przez zawistnego rywala.

Już w klasycystycznej, trójdzielnej kompozycji dramatu zasygnalizowana została linia interpretacyjna utworu. W akcie pierwszym wkraczamy do wiedeńskiego domu Salieriego w 1823 roku, gdy stary kompozytor dokonuje podsumowania swego życia, przyznając, że nie może wyzwolić się z pułapki emocjonalnej pamięci. Wspomnienia odsyłają kompozytora, a z nim i widza, do lat 1781–1791, gdy dojrzewanie dworskiej kariery autora *Czarodziejskiego fletu* trwale naruszyło spokój wewnętrzny Salieriego. Ta retrospektywa, wypełniająca środkową część dramatu, jest niezbędna, by zrozumieć powody, dla których stary Salieri wybrał samobójczą śmierć. Jak głosiła wiedeńska plotka „podobno starzec krzyczy po nocach” (Shaffer 2; I 1), a nie mogąc uporać się z ciężarem minionych zdarzeń, decyduje się na publiczną przedśmiertną spowiedź. Nie chodzi jednak o uspokojenie sumienia. Salieri, który całe życie wierzył społecznemu lustru ocen, nie dąży do tego, by ujrzeć w nim swoje prawdziwe odbicie. Świadom, że po Wiedniu krąży różne opinie na temat jego znajomości z Mozartem, postanawia dołączyć doń własną wersję. Nie jest to jednak strategia kompensacyjna — Salieri spalany wewnętrznie przez zazdrość, która nie zniknęła wraz ze śmiercią Mozarta, przygotowuje się do ostatniej w życiu wielkiej manipulacji. Skoro Bóg namaścił geniuszem Mozarta, a poskąpił tej łaski Pierwszemu Cesarskiemu Kapelmistrzowi, Salieri postanawia trwale połączyć swój los z biografią autora *Don Giovanniego*. Jednocześnie owo publiczne wyznanie ma być sposobem

zrzczenia emocjonalnego brzemienia — Salieri chce bowiem pozbyć się bezmiaru jątrzącego go cierpienia, które stało się przed laty katalizatorem jego niecznych uczynków.

Shaffer konstruując postać Salieriego podkreśla jego zmysłowość, jego wielki egzystencjalny apetyt. Z podobnym zaangażowaniem bohater rozprawiać będzie o smaku migdałów posypanych cukrem, o biskoptach z Werony, Capezzoli di Venere¹⁵, o roześmianych oczach i słodkich apetycznych ustach swojej uczennicy, Cateriny Cavalieri, jak i o przyszłej własnej sławie Pierwszego Cesarskiego Kapelmistrza.

Gdy Mozart wkroczy w życie Salieriego, ten ostatni będzie już uznanym kompozytorem na dworze wiedeńskim, zajmującym pozycję, której, jak się wydaje, nic nie zagraża. Również jego muzyczny autorytet wydawał się bezpieczny, jako że przedstawiane publiczności w latach osiemdziesiątych XVIII wieku kompozycje Salieriego przyjmowane były dużo przychylniej niż koncerty fortepianowe czy kwartety Mozarta. Słuchacze utożsamiali swój gust z muzyczną formą proponowaną przez Salieriego, podczas gdy muzykę Wolfganga Amadeusza — jak stwierdza narrator — traktowano jak fajerwerki, zachwycono się ich wykonaniem i szybko zapominano.

Wspominając tamte odległe lata, Salieri nie mógł się nadziwić własnemu powodzeniu:

Niepojęte, jakby jakaś siła rozmyślnie popychała mnie od triumfu do triumfu! ... Głowę wypełniały mi szczerzłote opinie słuchaczy — a równocześnie w domu miałem coraz więcej złotych mebli! (Jw. 48; II 3)

A jednak owa popularność nie ochroni Salieriego przed wewnętrznym niepokojem. Rozedrganie dopada go już wówczas, kiedy pojawi się wieść o przyjeździe Mozarta do Wiednia. Z niechęcią myśli wówczas o nadmiarze uznania, jakim obdarowano muzyczny talent cudownego chłopca z Salzburga. Drażniący dystans pogłębi się, gdy Nadworny Kapelmistrz po raz pierwszy wysłucha *Serenady B-dur* (KV 361) Mozarta. Stary Salieri bez trudu odtwarza w pamięci instrumentację tego utworu, przypomina sobie sposób rozwijania poszczególnych muzycznych tematów, tak jak nie może zapomnieć swojej reakcji na tę kompozycję:

[...] ból wdzierał się coraz głębiej w moją rozedrganą głowę [...]. Nie mogłem złapać oddechu, zdało mi się, że umieram. (Jw. 11; I 5)

Rozpoznał on wówczas w tym utworze „pragnienie, którego nie sposób ukoić, a które daje ukojenie temu, co słucha!” (jw.). W Mozartowskiej kompozycji Salieri odkrył głos Wszchemogącego. Przerażenie przemieszane z podziwem potężnie w Nadwornym Kapelmistrzu tym bardziej, że dotychczas wydawało mu się, że to on pozostawał w prawdziwej komitywie z Bogiem. Shaffer sparodiuje faustyczny pakt zawarty przez Salieriego z Absolutem, podkreślając pychę kompozytora, któremu wydaje się, że to on może dyktować w tej sytuacji określone warunki: za muzyczny talent oferuje bowiem Najwyższemu własne cnotliwe starania, „by ulżyć doli bliźnich”. „Ubiłem z nim interes” (jw. 4; I 2) — wspomina z satysfakcją tę jednostronną umowę z Bogiem ustanowioną przez siedemnastoletniego chłopca marzącego o kompozytorskiej sławie.

Po latach, gdy to w muzyce infantylnie prostackiego konkurenta rozpozna pierwiastek nieśmiertelności sztuki, Salieri poczuje się oszukany, bo za sprawą utworów rywała odkrywa słabość własnych muzycznych kompozycji.

Jeszcze nastąpi krótkie uspokojenie, kiedy w kolejnych muzycznych propozycjach Mozarta: w sonatach fortepianowych, *Symfonii paryskiej*, *Divercimencie D-dur* czy *Kasacji G-dur*, nie potwierdzi się jego nieprzeciętność. Jeszcze przez chwilę będzie pielęgnował w sobie

¹⁵ Jak objaśnia sam bohater: tzw. „sutki Wenery” — rzymskie kasztany na koniaku i cukrze (Shaffer 37; I 11).

złudzenie, że „tamta serenada była najwyraźniej wyjątkiem” (jw. 12; 6), że większość utworów Wolfganga Amadeusza jest, choć zręczna, to jednak pusta i konwencjonalna.

We wspomnieniach Salieriego każde ze spotkań z Mozartem było dlań przykre, w jakiś sposób obraźliwe, pełne nietaktów. A to Nadworny Kapelmistrz był mimowolnym świadkiem niewybrednych, pełnych koproficznych odniesień, załotów Amadeusza do Konstancji. To znów, przywitawszy Mozarta w pałacu Schönbrunn skomponowanym na tę okoliczność marszem, musiał przełknąć gorycz twórczego upokorzenia. Mozart bowiem, chcąc popisać się swymi muzycznymi umiejętnościami przed dworem, najpierw odtworzył dokładnie utwór Salieriego, by następnie spontanicznie poprawić te frazy, które wydały mu się niezbyt udane, a potem zaproponował słuchaczom wariacyjne przetworzenie tematu, dające mu szansę zadowolnienia jednocześnie wirtuozerii gry i niebanalnej pomysłowości kompozycyjnej.

Uraza w Salierim ugruntowuje się, powoli przenosząc się z obszaru muzycznej rywalizacji w sferę zabiegów o stanowiska dworskie, o admirację kobiet czy popularność wśród uczniów.

Shaffer wielostronnie kontrastuje konkurujących ze sobą muzyków. Przecistawia kurtuzę, powściągliwość zachowania, umysłową kalkulację Salieriego, żywiołowości i nieokielznaniu słowno-gestywnemu Mozarta. Zderza upodobanie do włoskiej stylistyki operowej i teatralnej wzniosłości tego pierwszego z pragnieniem „konkwistadorskich” poszukiwań muzycznych, przekraczających obowiązujące reguły estetyczne, Mozarta, dla którego hołubiony przez Salieriego styl jest po prostu „bzdurnym, włoskim śmietnikiem” (jw. 17; I 7). Ponadto, podczas gdy Salieri musi upewniać się nieustannie, że jego utwory cieszą się łaskawym przyjęciem dworu, bo tylko tak może potwierdzić ich jakość, Mozart jest po prostu pewien swego talentu, nie potrzebuje zewnętrznych luster, by się o tym przekonać. Dworska przychylność jest mu potrzebna o tyle, o ile stabilizuje jego życie materialne, o ile zabezpiecza mu komfort codziennej kompozytorskiej pracy.

Salieri przekonuje się, że „ta kreatura” dysponuje niespożyłą muzyczną pomysłowością, której na szczęście nie docenia środowisko dworskie, ale — jak sam kąśliwie stwierdza — czego oczekiwać od dworu, skoro sam Józef II wybiera taką muzykę, „by nie nadwężała cesarskiego umysłu” (jw. 13), skoro władca powtarza pseudomuzyczny argument Rosenberga, iż „za dużo jest nut” (jw. 22; I 8) w kompozycjach Wolfganga Amadeusza. Urażony w swej ambicji Nadworny Kapelmistrz opracowuje strategię zniszczenia Mozarta, którego traktuje jako ironiczną odpowiedź Boga na własne prośby o najwyższą muzyczną protekcję. Wydoskonała swój kunszt intryganta, by pozbawić Mozarta posady na dworze, by ograniczyć kierowane doń zlecenia muzyczne, by utrudnić mu wystawianie kolejnych oper (m.in. *Wesela Figara*), wreszcie, by pozbawić go uczniów. Jest tak dotknięty w swej próżności, że pragnie uwieść żonę Wolfganga Amadeusza, Konstancję, którym to projektem jest sam zde gustowany. Wrogość bowiem wobec Mozarta popycha go ku czynom, którymi gardzi. Ma poczucie, że przez „tę kreaturę” traci tak długo wypracowywaną szlachetność manier i godność. Równoległe do zakulisowych działań skierowanych przeciwko konkurentowi, Salieri przywdziewa maskę przyjaciela, otaczającego troskliwą opieką utalentowanego kolegę.

Niezależnie jednak od podejmowanych kroków, od obranej taktyki, by pognębić rywala, Salieri nie może zaprzeczyć, że partytury Mozarta budzą w nim najwyższy podziw, bo ów „chichoczący smarkacz” (jw. 41; I 12) przenosi na papier nutowy gotową muzykę, „Absolutne Piękno”, przy którym kompozycje własne Salieriego wydają się ich autorowi martwymi gryzmołami. Porównując się z Mozartem, Salieri spostrzega własne muzyczne kalectwo. Z goryczą i pretensją atakuje więc Boga:

Tchnąłeś we mnie poczucie doskonałości, którego zwykli ludzie nie mają, a potem ukazałeś mi moją begraniczną mierność. (Jw. 41–42)

I choć wszystko wydaje się układać po myśli Nadwornego Kapelmistrza, bo osiemnastowieczna publiczność nie umie jeszcze docenić walorów muzyki Mozarta, to jednak słuchając *Wesela Figara* Salieri boleśnie odczuwa, że „wszystko przeminie, a to pozostanie” (jw. 61; I 7). Nie może pogodzić się z tym, że mimo piętrzących się kłopotów finansowych, mimo pogarszającego się stanu zdrowia, Mozart nadal potrafi tworzyć kompozycje niezwykle. „Patrzyłem w osłupieniu, jak swoje pospolite życie, przekuwa w sztukę. Obaj byliśmy pospolitymi ludźmi, ale on z pospolitości tworzył legendy, a ja z legendy — tylko pospolitość” (jw. 65; II 9). To staranne studia nad konstrukcją muzycznych dzieł Mozarta uzmysławiają Salieriemu, że jego własne utwory uwięzione są w „gorszej konwencji” (jw.), że brakuje im wewnętrzznego światła i rozmachu.

Shaffer doprowadza swego bohatera do tego życiowego momentu, gdy nie może on umknąć przed samodemaskacją. Obierane przez niego strategie, zmierzające do wyeliminowania konkurenta, okazują się jednak zawodne. To prawda, że mógł swobodnie kontrolować poczynania Mozarta, a wiedząc o lękach przed śmiercią schorowanego kompozytora, udało mu się spotęgować ów strach zręczną aranżacją sceniczną rodem z *Don Giovanni*: przebrany w szary strój, jak Komador, przechadzał się pod oknami domu Mozarta, chcąc przyspieszyć jego zgon.

Okazało się jednak, że ukojenie spowodowane śmiercią rywala było tylko chwilowe. Przekonał się bowiem, że ów wyeliminowany konkurent żyje w pozostawionych przez siebie utworach, podczas gdy — co okazuje się wyjątkowo bolesne dla Salieriego — jego własne kompozycje trafiają do archiwów, nie budząc dawnej namiętności u odbiorców. Z goryczą starzec stwierdzi, że jego muzyka „gaśla powoli, aż wreszcie nikt nie chciał jej grać” (jw. 83; II 15) i dorzuca: „zapomniano o mnie” (jw.), podczas gdy muzyka Mozarta triumfalnie podbijają sale koncertowe i operowe.

Ten moment *anagnórisis*, w którym Salieri pojmie, że w żadnym rejestrze jego życie nie zasłużyło na zapamiętanie przez potomność, zdecydowanie o ostatnim już zrywie inwencji nadwornego muzyka: chce on przyłgnąć trwale do sławy Mozarta, choćby poprzez własną człowieczą nikczemność. Ale choć Nadworny Kapelmistrz próbuje przydać swej roli uniwersalny wymiar, to jego finalny patetyczny gest objęcia patronatem wszystkich miernot świata pobrzmiwa fałszywym patosem. Zgodnie bowiem z tym, o czym się niegdyś przekonał Eliotowski bohater *Mordu w katedrze*, Tomasz Beckett:

[...] historia wyciąga przedziwne wnioski
Z bardzo odległych przesłanek, i to
W sposób bez troski,
Zresztą w każdej epoce. (Eliot 1988: 40)

Głos Venticellich¹⁶ jest ironicznym echem historii niwelującej ciężar gatunkowy jednostkowych uczynków. Przekazywane z ust do ust, wypowiedane przez wiedeńczyków refrenowo słowa: „nie do wiary” (Barz 1986: 91; II 16), otwierające i kłamrowo zamykające dramat, kwestionują prawdziwość słów Salieriego. Świat przyjmuje, że zabójstwo Mozarta jest tylko tworem szalonego umysłu jakiegoś kapelmistrza dworskiego. Podważając wartość opowieści Salieriego, historia unieważnia również bezmiar udręki muzyka szamoczącego się w pułapce artystycznego niespełnienia, który miał nieszczęście napotkać na swojej drodze autentycznego geniusza. Artystę tej miary, że nie starał się ukryć niepoehlebnej opinii o muzyce wpływowego rywala: „to gówno, śmierdzące gówno. [...] Salieri to kompletne zero” (jw. 26–27; I 9); pewnego swej wyjątkowości, mimo powtarzających się porażek, przekonanego, że jest „najlepszym muzykiem w Wiedniu” (jw. 28), dumnie odmawiającego wnoszenia poprawek w swoich partyturach, bo „czegoś co jest doskonałe” (jw. 55; II 5) nie można przerabiać; niedoświadczającego nigdy kłopotów z materią muzyczną, piszącego szybko i bez wahania, bo

¹⁶ Jak czytamy w didaskaliach: tzw. „Wiaterki”, dostawcy informacji towarzyskich i plotek.

przecież, „z muzyką nie ma problemów” (jw. 79; II 13). To za jego sprawą Salieri zrozumiał, że należy do tej grupy kompozytorów,

którzy patrzą jak inni komponują, kierują się tym, narzucają sobie bezsensowne ograniczenia, wynikające z zasady, iż „tego się nie robi... [..]”. (Zajac 1992: 56)

Poczucie braku stało się w tym przypadku źródłem niebywałego artystycznego napięcia, które trafnie zdiagnozowała Nadieżda Mandelsztam, uznając, że choć Mozart i Salieri reprezentują tak odmienne porządki estetyczne, tak różne sposoby życia, to jednak są dla siebie wzajemnie ważnym punktem odniesienia:

Salieri jest podporządkowany konieczności. Mozart urzeczywistnia wolność. To są dwa królestwa: przeszłości i przyszłości, pamięci i przewidywania, [...] wzajemnie przeplecione i nierozzerwalne. (Mandelsztam 2000: 72)

Z czasem relacja między Mozartem i Salierim stała się kulturowym wzorem zazdrości, poprzez nadmierną eksploatację mocno zbanalizowanym, czego świadomość miał William Styron wówczas, gdy odwoływał się do owego historycznego duetu dla zobrazowania własnych artystycznych napięć i niepokojów:

Jeśli wolno mi użyć nieco wyświechtanego porównania, powiem, że aczkolwiek mój podziw dla Trumana [Capote’a — przyp. L.I.] był bezgraniczny, moje poczucie gorszości sięgało takiej głębi, że na jego tle udręki Antonia Salieriego jawiły się jako tępa i pełna rezygnacji obojętność. (Styron 2012: 119)

Wydaje się jednak, że kulturowa eksploatacja tej historii nie będzie przeszkadzać kolejnym pokoleniom w reinterpretowaniu tajemniczej legendy, w którą powoli wtapiają się palimpsestowo kolejne literackie propozycje odczytań losów Mozarta i Salieriego. Przywołajmy choćby żyjącą w przestrzeni internetowej dramaturgiczną miniaturę Adama Michalczyka, w którego wyobraźni dwaj kompozytorzy kontynuują swój historyczny dialog z intertekstualnym zacięciem:

SALIERI Co tak urągasz Panu Bogu i pokrzykujesz jakby ci wariata kazali grać[?]

MOZART Witaj mistrzu Salieri. Ja mam może i robić za wariata, ale to z ciebie maestro Miłoś Forman zrobił wariata. Ja odgrywam tylko, a ty ostatecznie nim się stajesz w myślach i umysłach pokoleń gawiedzi.

SALIERI Jeśli myślisz, że mnie obrazisz, żółtodzioby geniuszu, to się mylisz. Żadne kroniki ani teraz, ani później nie stwierdzają, by Antonio Salieri był kiedykolwiek wariatem. Absurd!

MOZART Absurd ad absurdum, absurdalny dowcip, żart i kpina; ha, ha, ha!

SALIERI Niech będzie dowcip, czy tam żart; — i co z tego?

MOZART Co z tego? Robią z ciebie wariata, a ty stwierdzasz spokojnie — „i co z tego”. — Przecież to oszczerstwo, ohydne kłamstwo!

SALIERI Nie pierwsze i nie ostatnie na świecie w ogóle. Na Salierim się na pewno nie skończy. Szkoda fatygi.

MOZART Tak sądzisz, że na jednym oszustwie Shaffera się skończy, bo ludek dość się naplotkował, więc szkoda fatygi, powiadasz?! Oto pan pisarz Puszkina za pióro chwytą i skrobie brednie o nas. Liczy się kasa, mój drogi. — I tak oto rodzi się filozofia liberté. No tak, ale dla ciebie, to tylko „...co z tego”. (Michalczyk 1–2).

BIBLIOGRAFIA

Barnes Julian (1992). *Papuga Flauberta*. Przeł. Adam Szymanowski. Warszawa: Czytelnik. ISBN: 8307022428.

Barz Paul (1986). *Kolacja na cztery ręce*. Przeł. Jacek St. Buras. „Dialog” 1986, nr 3. ISSN: 0012-2041. S. 77–105.

Dramat obcy w Polsce 1966–2002. Premiery. Druki. Egzemplarze. Informator (2007). Oprac. Stanisław Hałabuda, Jan Michalik, Anna Stafiej. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka. ISBN: 9788371889639.

- Eliot Thomas Stearns** (1988). *Mord w katedrze*. Spolszczył Jerzy S. Sito, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax. ISBN: 8321100228.
- Girard René** (1996). *Szekspir. Teatr zazdrości*. Przeł. Barbara Mikołajewska. Warszawa: Wydawnictwo KR. ISBN: 8386989084.
- Gizińska Csilla** (2008). *Droga dramatu węgierskiego na polską scenę teatralną od lat 60. XX wieku* [online]. Dostęp: www.mzk.ibi.uw.edu.pl/dramat_wegierski.pdf. [20.12.2013].
- Lednicki Władysław** (1937). *Mozart i Salieri*. „Kamena”, nr 7 (37) [online]. Dostęp: Biblioteka Multimediaalna Teatr nn. pl — http://biblioteka.teatrnn.pl/libra/Content/19355/Kamena_7%2837%29_1937.pdf. [20.12.2013].
- Michalczyk Adam**. *Intermedium z Mozartem w tle* [online]. Dostęp: www.studya-wyrazu.pl/Interm-gra-pl.pdf. [20.12.2013]. S. 1–6.
- Puszkín Aleksander** (1950). *Mozart i Salieri. W: Dramaty*. Przeł. Seweryn Pollak. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Ricoeur Paul** (2006) *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. Janusz Margański. Kraków: Universitas. ISBN: 8324206108.
- Schalotte Weronika** (2012). *Teatr i historia. Dramaturgia Györgya Spiró* [online]. Dostęp: <http://repositorium.amu.edu.pl/> [20.12.2013].
- Schweitzer Albert** (2009). *Bach. Biografia*. Przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. ISBN: 9788374146487.
- Shaffer Peter** (1981). *Amadeusz*. Przeł. Bogumił Trelkowski [Piotr Kamiński, Roman Polański, Piotr Szymanowski], [egz. teatr.]: Biblioteka Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, nr inw. 549. S. 1–91.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965* (1973). Na podst. materiałów Stanisława Dąbrowskiego oprac. zespół pod red. Zbigniewa Raszewskiego. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe.
- Spiró György** (2013). *Iksowie*. Przeł. Mieczysław Dobrowolny. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal. ISBN: 9788377477977.
- Spiró György** (1987). *Szalbierz*. Przeł. Mieczysław Dobrowolny. „Dialog” 1987 nr 7. ISSN: 0012-2041. S. 72–118.
- Zając Joanna** (1992). *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera. Trzy rozmowy*. Salzburg: Collsch Edition. ISBN: 8304018608.

Lidia Ignaczak

TALENT IN A THEATER OF ENVY

(summary)

This article concerns three selected works of the 20th Century drama: Peter Shaffer's *Amadeus* (which had its first-night performance in the Oliver Theatre in London on 11.02.1979), *The Impostor* György Spiró (staged before the Budapest audience in the theatre Katona József Színház on 28.10.1983), and the drama *The Four Hand Dinner* of Paul Barz (included in the repertoire of European theaters after its first-night performance at the Deutsche Oper in Berlin on 27.01.1987). These dramas present the very thorough, and at the same time subtle analysis of the relationships between artists talented in varying degrees: their mutual curiosity, excessive admiration, cautious distance, small mutual malice or resulting from complexes passionate jealousy.

It is interesting that the three so different playwrights used in these dramas the same structural scheme: reaching into the history of theater or music, on the canvas of real artistic biography they created their own tale about desire of unattainable fame, about creative solitude and social exclusion of talented misfits.

KEYWORDS

20th Century drama; 20th Century theater; history of music; history of theater; Paul Barz; Peter Shaffer; Spiró György

Kamil Dźwiniel

„MAM JAKIEGOŚ CIEBIE, MASZ JAKIEGOŚ MNIE”. AUTOTEMATYZM A PODMIOT WIERSZY STANISŁAWA BARAŃCZAKA

SŁOWA KLUCZOWE

autotematyzm; język; meta Poezja; nadawca liryczny; pisanie o pisaniu; podmiot; tekst; tożsamość

Bogaty zbiór, jaki stanowią wiersze Stanisława Barańczaka, zawiera dużo utworów, których podmiot liryczny jest poetą. Jedną z badaczek problemu gramatycznej tożsamości podmiotu zwraca uwagę na to, iż już samo „twórcze wykorzystanie materii języka” (Pajdzińska 2008: 237) stanowi sposób ujawniania się nadawcy. Językoznawczynie nie podaje jednak, na ile twórcze miałyby to wykorzystanie być¹, choć dotyka sprawy bardzo istotnej. Wiele tekstów poetyckich cechujących się „lingwistycznym” podejściem do języka — m.in. właśnie wyraźnym aktywowaniem instancji nadawczej w zakresie rozpoznawania kodowej konwencjonalności — objawia tym samym postawę autotematyczną. Przez „postawę” należy rozumieć tu przede wszystkim aktywny stosunek do własnego komunikatu, a także fakt, że tenże stosunek stanowi główny temat artystycznego wypowiedzianego. Chodzi wreszcie i o tradycyjne „pisanie o pisaniu”. Podmioty liryczne wielu utworów Barańczaka w takie autotematyczne zależności są uwikłane. Nim jednak nastąpi analiza konkretnych przykładów, warto przybliżyć na ogół pomijane — a kluczowe — filozoficzno-autorefleksyjne antecedencje postawy autotematycznej podmiotu.

Polemiści Artura Sandauera — twórcy terminu autotematyzm — zwracali uwagę na fakt, że:

przekształcenia autotematyczne [...] są objawem zasadniczej zmiany konwencji — z przedmiotowych na podmiotowe — w odzwierciedlaniu świata, jaka poczynszy od pierwszych dziesięcioleci XX w. dokonywała się w całej modernistycznej literaturze. (Szary-Matywiecka 1993: 55–56)

Michał Głowiński nazwał natomiast autotematyczną powieść „metodologią powieści”, dodając, iż jest ona „zespołem mniemań zawartych świadomie w sposób jawny lub utajony w dziele na temat zespołu użytych w nim operacji literackich i materiału, w jakim się one dokonują” (Głowiński 1968: 99).

Te dwa sądy doskonale oddają istotę literatury autotematycznej, skierowanej w stronę samej siebie, prawdziwie przeglądającej się w lustrze języka i procesów twórczych. Pomimo iż

Kamil Dźwiniel — mgr, Instytut Literatury Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, ul. Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń; e-mail: kamciod@op.pl

¹ Jako ciekawy problem badawczy jawi się w tym kontekście zagadnienie kunsztowności formy, która stanowi właściwie cechę rozpoznawczą poezji Barańczaka. Wystarczy przypomnieć, że poeta ma na swoim koncie kilka wzorowo napisanych villanelli, który to gatunek narzuca ogromnie rygorystyczne wymagania formalne. Na temat Barańczakowych villanelli por.: Dembińska-Pawelec 2006: 132–136 i 155–210; por.: Biedrzycki 2007: 59–67. O pieczołowitości w zakresie dbania o kunsztowność formy wierszowej zaświadcza też wirtuozerski rytm większości liryków Barańczaka — por.: Dembińska-Pawelec 2010: 391–435; 2007: 43–74.

najczęściej autotematyzm rozpatrywany jest w odniesieniu do prozy, przejawia się wyraziście również na terenie poezji (por.: *Poezja* 2009: *passim*; Stoff 2001: 23–50). Należy wyraźnie zaakcentować, że poetyckie zabiegi autotematyczne wiążą się często z poszukiwaniem przez podmiot własnej istności, swej tożsamości poszczególnej, możliwie szczegółowej (choć wchodzi w grę również to, iż podmiot próbuje swą podmiotowość — wspomnianą tożsamość poszczególną — wpisać w krąg szerszy, np. grupę społeczną czy wyznawców określonych wartości). Innymi słowy — istotne w odniesieniu do poetyckiego autotematyzmu są te miejsca (zwłaszcza znajdujące się w obrębie omawianej tu poezji Barańczaka), w których podmiot wkląka się w odtwarzanie własnej podmiotowości, gdzie szuka — przy pomocy nadawanego komunikatu, a zarazem w obrębie języka i sytuacji komunikacyjnej, a nierzadko poznawczej — tekstowego odbicia „ja”; nieprzypadkowo zresztą będzie się tu często pojawiały motyw sobowótora i lustra. Podmiot liryczny wielu utworów Barańczaka nosi wyraźne cechy tego, który tworzy — poety, artysty, a te pisarskie rysy trzeba rozpatrywać właśnie jako zabieg autotematyczny, którego nadrzędnym celem staje się, jak w przypadku ironizowania o samym sobie, próba uchwycenia własnej tożsamości, wypowiedzenie samego siebie wierszem, znalezienie przez „jakieś ja” punktu orientacyjnego w świecie. Rysy podmiotu-poety często zostają zresztą w twórczości autora *Chirurgicznej precyzji* zastąpione rysami samego Barańczaka, co kieruje odbiorcę ku zagadnieniom autobiografizmu. Wszystko to natomiast składa się na model wiersza-studium poety, w którym oprócz filozoficznego myślenia o sobie jako człowieku, niezmiernie ważne pozostają tajniki poetyckiego warsztatu i poszukiwanie w obrębie artystycznego komunikatu sedna sztuki lirycznej oraz języka poetyckiego.

W poezji Barańczaka silnie reprezentowane są klasyczne² wątki autotematyczne. Co znamienne, mniej więcej do tomu *Ja wiem, że to niestuszne* (1977) ich pojawianie się jest znacznie częstsze niż w późniejszej twórczości poety. Można to zapewne powiązać z tym, iż namysł de facto warsztatowy pozwalał Barańczakowi na ustalanie własnej poetyki, na rozważanie (i wytyczanie nowych) kierunków rozwoju swojej poezji. Autotematyzm łączy więc z podmiotem lirycznym zamykanie instancji nadawczej w obrębie namysłów nad tekstem, który jest tworzony. Najważniejsza staje się więc nie tyle treść wypowiedzi, co sytuacja tematyczna, w jakiej owa treść jest przez podmiot wypowiedziana. Pomijany w gruncie rzeczy przez większość interpretatorów³ (a także samego poetę)⁴ debiut *Korekta twarzy* zawiera takich wierszy autotematycznych relatywnie dużo. Wystarczy spojrzeć choćby na utwór *Jak w jedno słowo*:

² Przez klasyczne rozumie się tu takie wątki, które wiążą się w sposób bezpośredni z procesem tworczym, z namysłem nad słowem poetyckim, nad sytuacją pisania. Chodzi o autotematyzm jako cechę utworu, a zarazem — pisanie o samym pisaniu, o tematyzowanie pisania czy, jak zauważył Ryszard Nycz, o przeniesienie „punktu ciężkości z wytworu na proces wytwarzania” (Nycz 1996: 55). Niemożliwe jest rozstrzygnięcie w tym miejscu o autotematycznym statusie para- czy metatekstów zawartych w obrębie poszczególnych wierszy (chodzi o liczne motta, nawiązania intertekstualne, podkreślające zarówno literackie obycie podmiotu, jak i otwierające problem dialogowości danego utworu z innymi dziełami szeroko pojętej kultury).

³ Studium Tomasza Cieślaka-Sokołowskiego pt. *Gęstwina. O wczesnym piarstwie Stanisława Barańczaka* (Cieślak-Sokołowski 2011: 275–326) nieco wbrew tytułowi zawiera dłuższą interpretację tylko jednego wiersza z *Korekty twarzy* (na dodatek jest to — omawiany już i przez Dariusza Pawelca (Pawelec 1992: 35–37) i przez Krzysztofa Biedrzyckiego (Biedrzycki 1995: 99–101) — wiersz *W celi tej, gdzie dążenie celem*), nie opisując *Korekty twarzy* jako całości, nie dotykając jej lirycznego skondensowania i fenomenu zaczątkowości poetyki Barańczaka. Krótką, lecz głęboką refleksję na temat *Korekty twarzy* zawiera wspomnieniowy artykuł Edwarda Balcerzana (Balcerzan 2008: 9–15).

⁴ Pawelec pisze: „Przypomnę, że nie był to [chodzi o tom *Dziennik poranny* — przyp. K.D.] debiut, a trzecia już książka poetycka Barańczaka. Poeta pragnął jednak, jak się wydaje, nadać jej rangę właściwego startu. *Dziennik poranny* wchłonął przecież w całości wiersze z — na wół legendarnego —

Jak się da wtopić, jak się zamknąć
 da? Jak, zrosnięte, wyjąć z owych
 kilku minut, przenieść w to słowo,
 nie rozsypana? Gdy tak się zwarty,
 ciaśniejsze niż związane ręce:
 ówczesny deszcz u szczytu wielkich
 okien, ówczesny chłód, ówczesny
 półmrok nad literami, miękkość
 ówczesna, myśl o tobie. Które
 minęły. Kilka minut, i tak
 oczyszczonych z siebie! i w nich osaczyć
 deszcz, półmrok, miękkość, chłód — osobne
 i tak jedno? I jak by brzmiało
 takie zamknięte słowo! (Barańczak 2007: KT 14)⁵

Podmiot liryczny tego wiersza przy pomocy barokowego duchem konceptu sumarycznej puenty próbuje „odpowiednie dać rzeczy słowo”. I to bezpośrednio: pragnie bowiem odnaleźć właśnie je d n o słowo ze wszech miar odpowiednie, które umożliwi mu zamknięcie doświadczenia pamięci w obrębie języka. A chodzi tu wszak o pamięć emocji, pamięć przeszłych, trudno uchwytnych zdarzeń, które próbuje się przy pomocy poezji ocalić. Właśnie — próbuje się; odbiorca jest świadkiem procesu poszukiwania w obrębie języka słowa-epifanii, które umożliwi wyrażenie tego, czego wyrazić nie sposób, ale co — jako empirycznie mocne i psychologicznie znaczące — doprasza się o ekspresję. Zauważmy, że podmiot liryczny próbuje na naszych oczach dokonać aktu opisu, pochwylenia realnego świata w słowo. Ten wolicjonalny, samoświadomie twórczy akt zachodzi jako akt autotematyczny, w którym nadawca zostaje powołany po to, aby pokazać, że pisanie to nieustanne poszukiwanie oscylujące pomiędzy niezbornością a korelacją, między światem tekstu a tym, co wobec niego zewnętrzne.

Na podobnych prawach opiera się kreacja podmiotu w utworze *Bez poprawek* (KT 12), gdzie czytamy:

[...] Gdyby od nowa płonęło
 pierwsze igliwie, pierwsze drzewa — przecież
 nawet i wtedy nie poprawię błędów
 i nic nie skreślę, odtwarzając z ognia
 ciebie, mój tekst.

Tutaj metafora ognia zdaje się odnosić do pamięci, z klisz której możliwe jest „odtworzenie” tekstu, może się ono odbyć jedynie „bez poprawek” i „skreśleń”, co z kolei zwraca uwagę

arkusza *Jednym tchem* oraz wymazywał z biografii poety rzeczywistą książkę debiutancką. Żaden tekst z wydanej w roku 1968 *Korekty twarzy* nie został w nim powtórzony, a data umieszczona w podtytuł *Dziennika* sięgała roku 1967” (Pawelec 1995: 9). Co znamienne — w autorskim wyborze wierszy zatytułowanym *159 wierszy. 1968–1988* (Kraków 1990) umieścił Barańczak jedynie cztery teksty z *Korekty twarzy* (Barańczak 1990: 7–10). Natomiast zawierający sześćdziesiąt dziewięć utworów, również dokonany przez autora, wybór wierszy *Poezje wybrane* nie powtarza już żadnego tekstu z debiutanckiego tomu (Barańczak 1990).

⁵ Wszystkie cytaty z wierszy Barańczaka będą oznaczane przez odpowiedni numer strony z powyższej edycji oraz skrót tytułu tomu: KT — *Korekta twarzy* (Poznań 1968); DP — *Dziennik poranny. Wiersze 1967–1971* (Poznań 1972); SO — *Sztuczne oddychanie* (Londyn 1978); JWN — *Ja wiem, że to nieludzkie. Wiersze z lat 1975–1976* (Paryż 1977); TBZŚ — *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (Kraków 1980); A — *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985* (Londyn 1986); WŚ — *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988* (Paryż 1988); PZ — *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta* (Poznań 1994); ChP — *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997* (Kraków 1998).

na owego tekstu pozorne wyczerpanie, zamknięcie w jego obrębie fragmentu świata: niejasnego, pełnego „chaosu migotliwego”, niejednoznacznego, skończonego w jakiejś narracji, lecz — nieskończonego w pamięci. „Mój tekst” to wynik namysłu, a zarazem jego przedmiot, inaczej mówiąc: przyczyna i tok, doskonale *work in progress*⁶. Wiersz *Pusty* (KT 16) to z kolei „monolog” samej poezji, a przynajmniej tej energii, która odpowiada za proces nadawania doświadczeniem i rzeczywistości kształtu werbalnego, jeśli nawet nie artystycznego, to chociaż wyrażającego, obudowującego przeżycie słowami:

Kiedyś ja sama w ciebie wejde, niczym ręka
w rękawiczkę. Jak ona, zaplanuję twoje
kształty i poruszenia. [...]
[...]
W mroku rozszerzyć siebie, rozmnożyć na wszystkie
strony w tobie. Dopiero kiedyś. Jeszcze wierzysz,
żeś jest i instrumentem wewnątrz futerału.
To ja dopiero będę twoimi słowami.

I tym razem podmiot liryczny kieruje uwagę czytelnika na proces twórczy. Taka kreacja próbuje pochwycić fenomen tej dziedziny ludzkiej aktywności, odpowiedzieć na pytanie, w którym momencie „pusty” (poeta lub po prostu jego wiersz) zaczyna wypełniać się słowami, tymi odpowiednimi, które zdadzą sprawę z „kształtów i poruszeń”. Autotematyczny wątek poszukiwania odpowiednich słów dla wyrazu uczuć powraca także w „sonecie łamanym” pt. *Znaleźć dla niej nową mowę* (KT 31):

[...] Słowo „miłość”
już nie miało w sobie ławek, cieni,
objęć, ciepła, mijania. Już było
jeszcze jednym nijakim kamieniem
z tych, co język — kalecząc — goiły.

Tym razem uchwycenie istoty uczucia miłości skazane jest na wybrakowanie, na niekompletność, która potrafi „kaleczyć język”, czyli — pójdźmy tropem tej metafory — pozbawiać go fragmentów, wyszarpywać zeń słowa; jednocześnie jednak „goić” go, a więc uspokajając imperatywem poetyckiej pamięci, możliwością pochwycenia ulotnego z natury, migotliwie oddalającego się od sfery *ratio* (która wszak za kategoryzowanie i nazywanie odpowiada) uczucia⁷.

Na trzeci (ostatni) cykl poetycki *Korekty twarzy* składają się *Walki* (KT 36–45), zawierające kilka autotematycznych próz poetyckich⁸. „Mamy w *Walkach* do czynienia z projekcją nadrzędnego podmiotu cyklu, który w poszczególnych tekstach odsłania się w powtórzeniu, nadającemu całości podskórny rytm” (Baron 2010: 163) — jak trafnie zauważa jedna z badaczek. Należy tylko dodać, że podmiot ten jest figurą poety zmagającego się z ograniczeniami materii języka oraz z problemami reprezentacji rzeczywistości, deskrypcji świata, konstytuowania się

⁶ Biedrzycki zwraca uwagę na dwojaką możliwość interpretacji tego utworu: „Czym jednak jest ów *tekst*? Z treści wiersza wynika, iż jest nim ukończona kobieta. [...] Czy jednak nazwanie jej *tekstem* nie stanowi mimo wszystko przesady, czy nie prowadzi do depersonifikacji osoby, czy nie redukuje jej do roli kulturowej? Te wątpliwości skłaniają do innej interpretacji wiersza, *tekstem*, a zarazem przedmiotem uwielbienia wypowiadającego się bohatera jest — jego poezja. W tej sytuacji *tekst* może być pojmowany dosłownie jako napisany utwór” (Biedrzycki 1995: 240, 241).

⁷ Próbą znalezienia istoty innego uczucia i ubrania go w odpowiednie słowa jest wiersz *Wzruszenia*, otwierający cykl *Osaczyć w locie* i tym samym — całą *Korektę twarzy*.

⁸ Dwie z nich doczekały się interpretacji, por.: Sawicki 1995: 2–4 — interpretacja utworu *Ryba*; Gleń 2008: 65–69 — analiza *Pisma*. Istnieje również interpretacja całego cyklu *Walki* — por.: Baron 2010: 151–165.

słowa. Otwierająca cykl *Artykulacja* (KT 36) jest ultrasomatycznym opisem procesu wydobywania się słów z ludzkiego aparatu artykulacyjnego. Dźwiękiem wychodzącym z „tunelu kulistego”, który ma ściany „obojętnie gładkie na zrodzenie tego, co kłamie, tego co kłamanie” jest jednak „zwięzła taśma krzyku” złożona z prawdy. W prozie tej proces formowania się określonego dźwięku („krzyku prawdy” — jak gdyby maszynieria ludzkiego ciała była stworzona właśnie do jego artykulacji) to zarazem autotematycznie rozważane „narodziny słowa”, poszukiwanie początku buntu wobec nie-mówienia, nie-wypowiadania się. Cykl *Walki* kończy proza poetycka *Pismo* (KT 45), w której:

Proces twórczy jawi się w całej swej dynamice. Pisanie wiersza okazuje się dramatyczną interakcją między poetą a powstającym utworem, tak jakby nawzajem siebie współtworzyli. Wiersz jest tak organicznie związany ze swym autorem, że pismo zyskuje postać krwi. (Biedrzycki 1995: 241)

W utworze tym tytułowe pismo zostaje zrównane z krwią autora, tak jak wiersz składa się z „kriwi”-liter. Narrator tej prozy uświadamia, że pisanie wiąże się z poświęceniem, z oddaniem osoby tekstowi, z nasaczeniem tekstu własną krwią, czyli np. własnym traumami, radościami, własnym wstydem. Proza zostaje spuentowana następująco: „I w świetle tej ostrości dostrzeżesz zakola rzek schnących na papierze, i pojmiesz: tak szybko krzepnie w bieli tego śniegu czarna i żywa krew”. *Pismo* stanowi jaskrawy przykład utworu autotematycznego, w którego obrębie nadawca nie objawia się bezpośrednio (choć lokuje się względem „ty”), ale za pomocą komunikatu poetyckiego szuka istoty poezji, a istota znaczy w kontekście tego wiersza tyle, co substancjalna zasada tworzenia.

Tekst jedynie n a - by wa świat przed-stawiony, symboliczny (a nie indeksalny), możliwy do wyobrażenia, nigdy do dotknięcia; jest i pozostanie imitacją życia, ciała. [...]

W całym debiutanckim tomie Barańczaka owo „rozumienie-przez-pisanie” — z racji wiary w porządkującą moc [...] językowej twórczości — spleta się nierozzerwalnie z postulatem etycznego zrównania „wagi słowa” i własnego życia. (Gleń 2008: 66, 68)⁹

Autotematyczne wątki debiutanckiego tomu Barańczaka — ledwie tu naszkicowane — pokazują jak ważna pozostaje dla wstępującego (a jak okaże się później — także dla dojrzałego) twórcy sprawa samej istoty pisania. Próby dotarcia do niej utrwalone zostały w większości z kilkudziesięciu wierszy zawartych w *Korekcie twarzy*. Młodość poety (i jego podmiotu) przebiega więc pod wyraźnym znakiem autotematyzmu.

Podmiot liryczny wielu utworów autora *Podróży zimowej* prowadzi rozważania o twórczości, o dynamicznych przemianach w obrębie procesu twórczego. Wątki takie nie kończą się rzecz jasna na *Korekcie twarzy* — tom ten otwiera bowiem drogę dla podmiotu-poety pojawiającego się w kolejnych zbiorach, a także stanowi preludium do rozważań podmiotu o samym sobie. *Całym sercem po stronie* (DP 62) kończy się znamienym wyznaniem:

Całym mózgiem po stronie
stron zapisanych; znów
niechaj stronę po stronie
ogarnia czarny płomień
na stos rzuconych słów.

Związek ognia z tekstem, słowami pojawił się także w omawianym już wierszu *Bez poprawek*. Natomiast w *Całym sercem po stronie* wątek ten zyskuje na symbolicznej transparentności, ponieważ zastosowana tu metafora odnosi się bezpośrednio do procesu twórczego. Białą kartkę

⁹ Autor powołuje się tu na refleksje zawarte w artykule Jerzego Kwiatkowskiego (Kwiatkowski 1997: 330–333).

(przywołując zarazem motyw *tabula rasa*)¹⁰ wypełnia „czarny płomień” powstały ze spalania „na stos rzuconych słów” — podmiot liryczny rejestruje tu przebieg procesu twórczego; jego alchemiczny, na poły magiczny charakter zostaje zestawiony z „mózgiem”, który musi być „po stronie / stron zapisanych”, ponieważ tylko dzięki umiejętności intelektualizowania świata można go opisywać. Z kolei utwór *Na jedną kartę* (DP 65) to wyrażenie rozterek charakterystycznych dla poety:

Więc jakże? wszystko na tę jedną kartę
postawić? więc ma wszystko unieść, ciężar ziemi,
napór wody, ciśnienie powietrza, żarłoczność
ognia? więc zakopanych żywcem, uduszonych,
utopionych, spalonych? powodzie, pożary,
huragany, lawiny? wszystko na tę jedną
kartę? jak ma wytrzymać? jak ma, przygnieciona,
odwrócić się, gdy przegram? jak ma się nie ugiąć
ten papier,
skoro ciężą mu nawet litery?

Istota autotematycznego namysłu podjętego w tym utworze znowu sprowadza się do poszukiwania odpowiedzi na pytanie o charakter twórczości literackiej, o „obciążanie” papieru literami, które składają się na reprezentację świata. Doskonale wykorzystał Barańczak w *Na jedną kartę* (to zresztą tytuł całego cyklu wierszy) strategię pytań pozornie retorycznych. Ich funkcją jest bowiem postawienie kwestii, na które odpowiedzi jednak się oczekuje, a zarazem — przeczuwa się ją. Nadawca wie, że tworzywo języka i materia zapisu nie potrafią udźwignąć mozaikowego, dotkliwie realnego świata. Mogą jedynie tworzyć jego pozorne — jak retoryczność owych pytań — imitacje, które pozostają jedyną możliwością wysłowienia, czyli nadania przeżytiom podmiotu intersubiektywnie dostępnego kształtu, stworzenia możliwościowej konstrukcji interpretacyjnej (czy precyzyjniej — podatnej na interpretację)¹¹. Podmiot, który zastanawia się nad istotą pisania, pojawia się jeszcze m.in. w wierszach: *Och, wszystkie słowa pisane* (DP 99), gdzie słowa składane są „pod bacznią, / białą twarzą sufitu, pod dachem, pod chmurą, pod słońcem” — ogarniają świat, nie przystawając doń jednocześnie; *Stan skupienia* (JWN 207), gdzie pokazuje się elementy codziennego życia składające się na „stan skupienia” słów (wrastanie realności w tkankę poezji: żywej materii codzienności — w symboliczną materię werbalną); czy *To, co jest wierszem nie do pomyślenia* (JWN 208), gdzie pisanie jest przeciwstawianiem się przytłaczającej rzeczywistości i

staje się wiarą nie do odrzucenia
staje się wiedzą nie do oduczenia,
staje się wzrokiem nie do osłepienia.

¹⁰ Por. też fragment wiersza *Kobysanka* (DP 103): „śpij, stół przy oknie nasiąkł krwią / pod białym plastrzem kartki, którą wczoraj / pokryłeś literami okrągłymi jak / rana rannego słońca, wzbierająca ropą / pod przetartym obłoków opatrunkiem”, gdzie biel kartki zostaje pokryta „literami okrągłymi” i plami stół (ten świecki quasi-oltarz codziennej ofiary) właśnie krwią tekstu. Ta mglista, złożona wizja stanowi „artykulację wzniosłości”, łącząc elementy odpychające (ropa, krew, rana; zaś dalej: zasuwanie martwych powiek, podwiązywanie szcęk zmarłym, nakrywanie zwłok prześcieradłem) ze znaczącym przeżyciem emocjonalnym (tu: sytuacją pisania, tworzeniem „pisma przekształcanego w krew” (Kandziora 2007: 43). Na temat kategorii wzniosłości w poezji Barańczaka — por.: Opacka-Walasek 2007: 157–174.

¹¹ Także — otwierającej tekst na „pracę myśli, która polega na odszyfrowaniu sensu ukrytego w sensie widocznym” (Ricoeur 1975: 96). Na temat różnych typów interpretacji (również z odniesieniem do powyższej myśli Ricoeura) — por.: Markiewicz 1984: 167–188.

Mniej jest wierszy tego typu w *Atlantydzie* i kolejnych tomach poetyckich, wszelako pozostaje w poezji Barańczaka nieustanne wyczulenie na słowo, na materię poezji, a także — konsekwentne nadawanie podmiotowi lirycznemu cech poety.

Poetą jest chociażby nadawca wiersza *Drobnomieszczańskie cnoty* (WŚ 354–355), którego spotkanie z „artystą J.” stanowi przyczynek do refleksji na temat własnej kondycji pisarskiej. Podmiot autoironicznie — wykorzystując jednocześnie inicjał nazwiska Barańczaka — sarka na swoje „drobnomieszczańskie cnoty”:

[...] co za blamaż, nie mieć w biografii
ani jednego rozwodu, dewiacji, większego nałogu,
kuracji psychiatrycznej, burzliwego romanu na boku,
pełnokrwistego podcięcia żył; jakieś szare gafy
zamiast tęczowych skandali; chandry trwające z tydzień,
zamiast żeby z szacunkiem szepcano: „B. ma potworne
wielomiesięczne kryzysy” [...]

I w tym właśnie wierszu — objawia się w całej okazałości strategia autotematyczna Barańczaka. Poddaje on pod namysł status poety w społeczeństwie, recepcję nie tylko jego twórczości, ale też biografii, która pojawia się bezpośrednio w wierszu (jako odniesienie do fenomenu biografii oraz zakamuflowana pod autobiograficznym inicjałem). Namysł nadawcy nad własnym statusem, nad uwarunkowaniami związanymi z pełnioną rolą poety prowadzi do konstatacji swojej niezwyklej zwykłości — brak w jego biografii elementów charakterystycznych dla poetów wyklętych. Poeta z *Drobnomieszczańskich cnot* — a mamy go brać, chociaż w pewnej mierze, za autora wiersza — nie jest nawet neurastenikiem, nie zmienia to jednak faktu, że konstatuje swoją sytuację ontologiczno-poznawczą następująco: „och, gdybym tak zdradził, co wiem; / gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę?”. Podkreśla więc, że istnieje sfera niewypowiedziana, zawsze pozostanie coś („to wszystko”) po drugiej stronie tekstu, coś, czego słowa nie są w stanie unieść¹²; albo po prostu — poeta, „niedościgły mistrz / własnych braków” nie chce pewnych uczuć i sytuacji poetyzować, petryfikować w zamknięty świat tekstu.

W niezwykłe wyczulonym na problematykę słowa cyklu *Ugrzyź się w język* z tomu *Ja wiem, że to niestlusne* znajdujemy utwór *Fotografia pisarza*. I tutaj podmiot liryczny rejestruje — a właściwie opisuje rejestrację: zdjęcie¹³ — sytuację z gruntu autotematyczną: postawę (ironiczna gra podjęta w tym tekście polega na odnajdywaniu podobieństw pomiędzy postawą ideową twórcy a postawą na zdjęciu, jako modela; chwyt ten opiera się więc konstrukcyjnie na homonimii) pisarza poddanego ustrojowi. Jej elementy to m.in. branie na siebie „całej półodpowiedzialności”, zamykanie ust („wentylu bezpieczeństwa”), niepatrzenie „nikomu w oczy”. Tragikomiczny obraz dopełnia fizycznie ciężka „biblioteka z dziełami klasyków / i słownikiem poprawnej polszczyzny”, w której zapewne nie znajdzie się ani Huxleya, ani Orwella, ani

¹² Przykładem tego typu przemilczenia — które jednak Barańczak nienarzucająco, w sposób stonowany sygnalizuje — związanego z nieprzystawalnością poezji do życia, jest choroba Parkinsona, na którą cierpi poeta. Jedną z badaczek pisze: „I cała powstająca od 1986 roku poezja autora *Widokówki*... daje temu wyraz — jest sprzeciwem wobec choroby. Jednak nawet wówczas, sytuując się niemal na granicy milczenia, choroba drobnymi śladami zaznacza swoją obecność w poetyckim dyskursie, i to jak można sądzić, wcale nie wbrew woli samego autora. Dla czytelnika zaś staje się wyzwaniem do zobaczenia poza słowną wirtuozerią i ekwilibrystyką milczącej twarzy chorego człowieka” (Pietrych 2007: 135). Na temat własnej choroby mówi Barańczak w wywiadzie: „*Wyglądało to tak, jak gdybym się nagle znalazł pośród wielkiego ogrodu*” (Barańczak 2005).

¹³ Maciej Wróblewski, który wyczerpująco omówił wątki autotematyczne wiążące się z tym wierszem, zauważa, że „widzimy świat zdjęciowy tak, jak każde nam widzieć patrzące «ja» liryczne” (Wróblewski 2009: 245).

nawet Platona postulującego prymat świata idei. „Słownik poprawnej polszczyzny” nie jest zaś *Słownikiem poprawnej polszczyzny*, ale raczej księgą, przy pomocy której można weryfikować poprawność myślenia i dobór słów (gdyby była to rzeczywista pomoc leksykograficzna, nie pojawiłby się przecież w wierszu wariant „pólsłówek”); leksykon ten wiąże się więc z domeną nowomowy czy — jak określają rzecz Czesi — *ptydepe*¹⁴. Postać poety, pisarza nie jest więc jednoznacznie oczywista; wiersze Barańczaka pokazują w możliwie szerokim spektrum istniejące drogi rozumienia elementów świata. Wszystkie utwory związane ze swoistością artysty¹⁵ czy jego tworzywa łączy jednak to, że podmiot liryczny albo włącza się w refleksję autotematyczną bezpośrednio (nosi cechy poety), albo dystansuje się wobec twórcy, by tym dogłębniej dokonać oglądu jego statusu (jak w *Fotografii pisarza*).

Wątki autotematyczne zawarte w poszczególnych wierszach Barańczaka łączą się — jak to zazwyczaj w przypadku poezji o poezji bywa — z określoną kreacją podmiotu lirycznego (najczęściej jest on kreowany właśnie na poetę¹⁶, twórcę, artystę). W bardzo wielu utworach autora *Widokówki z tego świata* pojawia się także inne zagadnienie — już sygnalizowane — które rozpatrzmy właśnie w kontekście autotematyzmu. Mowa o tych momentach lirycznych, w których następuje akt namysłu podmiotu nad własną tożsamością, co jest bezpośrednią konsekwencją filozoficzno-antropologiczną pisania o pisaniu. Często wprowadzeniu autorefleksji podmiotu lirycznego towarzyszy motyw lustra, odbicia, jak w kończącym tom *Podróż zimą* wierszu XXIV. *** *Stojąc przed witryną, w jej lustrzanym tle* (PZ 416), który przytoczę w całości:

Stojąc przed witryną, w jej lustrzanym tle
widzę kątem oka kubek w kubek mnie.
Wielkie podobieństwo, do złudzenia aż,
gdyby nie ta zmięta, postarzała twarz;
na wkroczeniu w starość przylapaną twarz.

W uszach tkwią słuchawki, więc na sercu ma
kieszonkowe radio — znowu: tak jak ja.
Mógłbym się założyć o Nic lub o Byt,
że nie słucha rapu z kompaktowych płyt;
prędzej już Schuberta — to ten chyba typ.

¹⁴ To ciekawe, sarkastyczne określenie języka, który ma wpłynąć na wzrost dynamiki porozumiewania się, usuwając wszelkie niejasności leksykalne, wprowadził do czeszczyzny Václav Havel (w swym dramacie z 1983 r. pt. *Powiadomienie*), por.: Szczygiel 2010: 240–241.

¹⁵ Wczesna twórczość poetycka Barańczaka zawiera również refleksje związane z sytuacją bycia aktorem. Wątki te są silnie obecne w tomie *Korekta twarzy, o czym pisze Edward Balcerzan*: „Ale ja chciałem wiedzieć, kto konkretnie, nie w przenośni, lecz dosłownie, poprawia tutaj sobie twarz, formuje rysy, zmienia wyraz? Tym kimś, twierdziłem, jest aktor. Podmiot *Korekty twarzy* doświadcza emocji aktorstwa. Nie bezustannie, ale często, intensywnie. Czyta Szekspira (w wierszu *Nagryzmołony, tak, i ręką niezbyt pewną*). [...] Aktorskim udrękom poświęcony jest poemat prozą *Drugi*. Praca nad twarzą stanowi temat (sytuację liryczną) *Przerostów* [...]. Również «ja» liryczne innych tekstów, jak *Twarze jezior, twarze drzew, Korzyści z namacalności, Czoło, Artykulacja*, skupia się na własnym ciele, jego wizerunku i sprawności, bada siłę krtani, wytrzymałość więzadeł głosowych, przy czym somatyczne istnienie objawia mu się jako bolesne i heroiczne [...]. Aktorem jest tu nie tylko poeta, ale i oddelegowane przez niego słowa, nawet szepty [...]” (Balcerzan 2008: 14–15).

¹⁶ Z ciekawą kreacją na poetę — zorganizowaną na poziomie metatekstowym (przez wprowadzenie motta z *Powojennego wezwania* Tadeusza Peipera: „Była niegdyś od morza do morza, / dziś być musi od dłoni do dłoni”) — mamy do czynienia w wierszu *Cóż dzisiaj* (A 291), który stanowi poetycką odpowiedź na wezwanie Peipera. Poeta podejmuje apel pochodzący od innego poety, czyniąc fragment jego wiersza punktem wyjścia swoich rozważań nad współczesnym kształtem ojczyzny i myśleniem o niej. Biedrzycki zauważa, że wiersz ten stanowi „próbę poetyckiej definicji kraju nad Wisłą, definicji opartej na serii antynomii zawartych pomiędzy Peiperowskie «od — do»” (Biedrzycki 1995: 165).

Więc to prawda, bracie w zwierciadlanym szkle?

Mam jakiegoś ciebie, masz jakiegoś mnie?

Podmiot obserwuje w witrynie sklepowej swoje własne odbicie. Wiersz ten jest wnikliwym studium „ja”, małym traktatem o zasadach ludzkiego samopoznania. Na przykładzie tego utworu wyraźnie uwidacznia się filozoficzna (autorefleksyjna) autotematyczność, którą często spotykamy u Barańczaka. Podmiot obserwuje swe odbicie „kątem oka”, zerkając nań z pewnym niedowierzaniem, próbując jednocześnie dociec złożoności swej własnej natury. Wypiera ze świadomości, że ta „zmięta, postarzała twarz” należy właśnie do niego (wtrącenie kursywą, quasi-chóralny, metafizyczny głos przewijający się w całej *Podróży zimowej*, niby wyrzut sumienia zwraca uwagę, że przytąpał swoją twarz na wchodzeniu w starość, uchwylił siebie w procesie istnienia — niebypwale celne to wtrącenie spoza podmiotu). Słucha muzyki, która pełni tu funkcję — taki jest zresztą pomysł kompozycyjny Barańczaka na cały tom — swoistego klucza, nośnika wartości; w jej obrębie dokonuje się transgresja podmiotu, przejście przez „zwierciadlane szkło” do nieodgadnionego, niejasnego świata „jakiegoś ciebie”; wszystko to — przy wtórze implikowanej (także jako motto-wprowadzenie do wiersza tego i innych) muzyki Franza Schuberta, która w utworze *XXIV* wyraźnie współkształtuje podmiot, wpisując go w rejestr sztuki wysokiej (rap przywołuje się tu z odrobina dobrośliwej ironii), nieprzystawalnej do zgiełku XX wieku (radio jest zminiaturyzowane, muzykę zapisuje się na płytach kompaktowych — wskazuje to na postęp, który nie pomaga jednak człowiekowi w pokonaniu wątpliwości egzystencjalnych). Antoni Libera pisze w kontekście całej *Podróży zimowej*:

Pieśń współczesnego wędrowca, zagubionego w otchłani cywilizacji XX wieku w jej schyłkowym stadium, podłożona pod nuty natchnionego Schuberta zachowuje się jak — nie przymierzając — diabeł wrzucony do święconej wody. Zostaje odrzucona. Jak przeszczep. Jak obce ciało.

Oto dokąd zaszliśmy — zdaje się przez ten eksperyment konstatować Barańczak. — Nawet naszej rozpaczy nie da się już wypiewać na dawną nutę.

Muzyka jako arbiter. Jako punkt odniesienia. Jako krytyk kultury — krytyk kryzysu Człowieka.

Ciekawy, odkrywczy pomysł. (Libera 1997: 23)

Do rozważań autora *Godota i jego cienia* należy tylko dodać, że „kryzys Człowieka” rozeznaje się w tym tomie „laboratoryjnie”, przez szkło witryny, która pozwala z jakiegokolwiek dystansu spojrzeć podmiotowi lirycznemu (całego tomu) na samego siebie, na własną tożsamość. A w ujęciu Barańczaka takie „sromotne / w siebie ucieczki” — jak to ujął w innym swym liryku pt. *Łono przyrody* (JWN 194–195) — są strategią pisarską wskazującą na prymarną funkcję poezji: pokazywanie, że niesie ona ze sobą „jakieś ja”, nadawcę poszukującego bezradnie, pod ciężkim od śniegu i mroku zimy niebem, odpowiedzi na pytania egzystencjalne — o własną tożsamość, o swój status jako człowieka, a także jako odbiorcy i przede wszystkim twórcy kultury. Utwór *XXIV* kończy kapitalny dwuwiersz, oddający wszelkie wahania i komplikacje związane z pojęciem tożsamości oraz, pośrednio, podmiotu: „Więc to prawda, bracie w zwierciadlanym szkle? / Mam jakiegoś ciebie, masz jakiegoś mnie?”. Stapiają się w tych dwóch liniijkach wszystkie analogie zawarte w całym tekście, wszystkie paronomazje („az” — „twarz”; „Byt” — „płyty” — „typ”)¹⁷. Problem sobowtóra, który zawiera cząstkę „mnie”, zdaje się nurtować Barańczaka już od początku jego twórczości, stąd zapewne tyle różnych kreacji podmio-

¹⁷ O funkcji wspomnianej trójki rymowej tak pisze badacz tzw. muzyczności dzieła literackiego: „Konstrukcja [...] [ta — przyp. K.D.] jest zmyślnym konceptem, ponieważ tworzy odpowiednik efektu odbicia lustrzanego w materiale językowym niezwykle spójnym anagramem. W płaszczyźnie fonetycznej wyraz «Byt» odczytywany na wspak daje dokładnie słowo «typ», co zresztą dotyczy również i relacji «płyty» — «ty(ł)»» (Hejmej 2012: 153). Na „lustrzaną” poetykę tekstu” wskazuje również Anna Węgrzyniakowa (1995: 110).

towych w jego poszczególnych wierszach. Być może wiążą się one z chęcią dania odporu temu wewnętrznemu przymusowi reprezentowania cząstki siebie i poetyckiego zagłębiania się w nią, zdystansowanego oglądania jej (w świetle tekstu, w obrazowym „ja” wiersza). Matematyczna odpowiedniość analogii¹⁸ wieńcząca ten utwór i w ogóle *Podróż zimową* jest bodaj najważniejszą formułą, w jakiej Barańczak zamknął koncepcję swojego podmiotu: lirycznego „ja”, które jest zarazem sobowtorem tekstowym autora, innym, drugim człowiekiem, obcą częścią budującą jednostkową istotność tożsamą, odwiecznym archetypem antropologicznym, skrawkiem podświadomości (wypieranym fragmentem osobowości), a wreszcie — po prostu podmiotem, który mówi, nadaje komunikat o własnej złożoności. Jednoczesność wszystkich tych składników „ja” potrafi poznański poeta zawrzeć w dwóch krótkich wersach.

Wspomnijmy jeszcze o wątku lustra, zawartym w dwóch innych sąsiadujących ze sobą utworach Barańczaka, pochodzących z cyklu poetyckiego *Jednym tchem*. Utwór *Źrenica, w której byłem* (DP 56) przynosi odbicie podmiotu, ale nie w bezosobowej witrynie — stanowiącej jedynie ekran, tło do pojawienia się powielonego wizerunku postaci — a w źrenicy drugiego człowieka. Nadawca poszukuje własnej tożsamości, tym razem po lacanowsku odbitej w Innym, w zaświadczej o jednostkowości źrenicy, detektorze światła, soczewce pamięci, przez którą percypujemy świat i ludzi. W utworze Barańczaka podmiot postrzega siebie¹⁹ — przez własne źrenice (dostrzega je zresztą w swym odbiciu) — „w czymś oku i twarzy; w której była moja / twarz”. Wykracza więc poza model poznawczy „epifanii twarzy” Emmanuela Lévinasa²⁰, wykracza, gorliwie zeń korzystając, gdyż objawia mu się w twarzy Innego jego własna twarz. Fenomen spojrzenia powinien pozwalać na dostrzeżenie, na zdystansowane spojrzenie na samego siebie przez pryzmat drugiego człowieka, a więc — empatyczne wniknięcie w drugiego, jednak u Barańczaka jest inaczej. Owa filozoficzna transgresja wokół drugiego zachodzi w wierszu autora *Obserwatorów ptaków* na poziomie konstrukcji podmiotu lirycznego, który konstatając swoją obecność w cudzej źrenicy, widzi tam samego siebie, co okazuje się niepokojące:

[...] byłem w źrenicy tak jasno,
jak tylko można być w czymś, co przed światłem
zamyka się i wwierca głębiej w szare zwoje,
w których jeżeli nawet jestem, to umarły.

Dokonuje się więc w tym utworze raczej niespełniona „epifania twarzy”, nadawca widzi samego siebie jako „umarłego”, nie ma odpowiedniości pomiędzy odbiciem a rzeczywistością (nawet jeśli mówimy tylko o „rzeczywistości” tekstu i „odbiciu” instancji nadawczej). Autotematyczne — z uporem powracamy do tego określenia, które doskonale wskazuje jako główny temat wypowiedzi jej nadawce — rozpoznania samego siebie, własnej podmiotowości, prowadzą podmiot tego wiersza na poznawcze manowce, lecz pozwalają jednocześnie zaświadczyć

¹⁸ Przeprowadził ją Barańczak następująco: „[ja] Mam jakiegoś ciebie [jakieś ty], [ty] masz jakiegoś mnie [jakieś ja]”. Znak zapytania zamykający tę czwórkę analogiczną tylko uwydatnia wątek poszukiwania przez „ja” tekstowe swojej własnej istoty (komponentów sobowtórzych).

¹⁹ W innym wierszu Barańczaka *Spójrzmy prawdzie w oczy* (DP 95): „«My» liryczne nakazuje sobie czynność spoglądania («Spójrzmy»), a następnie przedstawia swoje obserwacje” (Demińska-Pawelec 1999a: 135).

²⁰ Píše Lévinas: „Epifania twarzy jako twarzy otwiera na człowieczeństwo” (Lévinas 1998: 252). Andrzej Franaszek w kontekście twórczości Zbigniewa Herberta tak dookreśla pomysł filozofa: „spotkanie z cudzą twarzą jedynie może stać się epifanią, jedynie możemy odkryć zawarte w nim pokłady sensu. Otwarcie na Drugiego, pełne uznanie jego podmiotowości, nie jest stanem ciągłym, może być nam jedynie — nie sposób uciec od tego określenia — ofiarowane” (Franaszek 1997: 7).

o skomplikowaniu epistemologicznych czynności intelektu poetyckiego, o trudzie porozumiewania się z samym sobą (a co dopiero z innymi).

Z utworem *Żrenica, w której byłem* sąsiaduje tekst *Twarzą w trawę* (DP 57). Tutaj podmiot liryczny pragnie upaść właśnie w trawę, która zarazem odbije kształt jego twarzy, nie chce upaść „w wypukły / bruk zlany krwią, nie w płaskie lustro”. Trawa — zwielokrotniona, wyrazisty kolorystycznie symbol żywej natury — ma stać się maską pośmiertną, która jednak przynosi pewne ukojenie, wszak tę „wklęsłą maskę z gipsu” (gips ma tu też dać sensualne wyobrażenie o kształcie i gęstości owej maski) ziemia „sprawi” podmiotowi „w dniu powrotu”, a należy go tu rozumieć metafizycznie — jako, buddyjskie z ducha²¹, pojednanie się z czasem i naturą. Subtelność rozważań autopodmiotowych prowadzonych przez autora *Atlantydy* została tu jedynie zarysowana, jednak na podstawie cytowanego materiału widać wyraźnie, że refleksje te współtworzą istotny komponent Barańczakowego podmiotu, którego ważnym zadaniem jest namysł nad własną podmiotowością, co stanowi z kolei zdecydowany akt autotematyczny (czy komponent autotematycznej postawy).

Warto wskazać inne miejsca w poezji Barańczaka, w których można odnaleźć refleksje podmiotu o własnej podmiotowości. Ciekawe autopodmiotowe rozpoznania zawiera *Lipiec 1952* (WŚ 346):

[...] rozdziawione gamoniowato
wrota kuźni [...]

[...] tłumaczyły mi schryplym, dymnym
basem Hendryka, szwagra naszej gospodyni,
że jak się ma sześć lat, to nie można, człowieku,

podchodzić za blisko kowadła, bo jak czasem odłamek pryśnie,
no to tego. I przez sekundę widziałem sam siebie, przejrzyście
odrębnego, wielokrotnego, na progach niezliczonych kuźni,

jak wchodziliśmy w drogę odpryskom świata, stali
na torach pędzących pociągów, gwiazd, losów, okruchów stali.

„Ja” było tym, co nie było tym wszystkim. Za pół roku miał umrzeć Stalin.
O pół globu był inny kontynent. W pół mgnienia zaczęła się Później.

Wiersz wpisuje się w cykl wspomnieniowych tekstów zawartych w tomie *Widokówka z tego świata*, toteż podmiot jest maksymalnie zbliżony do autora. Memuarystyczny ton wiąże się z reminiscencją z dalekiej przeszłości, przy czym nie mamy tu do czynienia z podmiotem-dzieckiem, ale z dorosłym wspominającym scenę rodzajową z lat „bezgrzesznych” (jak ujmował rzecz Kornel Makuszyński w tytule swej powieści), która mu szczególnie zapadła w pamięć. Dodatkowo czas naturalny, czas dorastania zostaje na zasadzie dysonansu zderzony (wszak wtrącenie o śmierci Stalina ma charakter zgrzytu w tej nieco sielskiej krainie²²) z czasem historycznym:

To zakorzenie w historii wydaje się znamienne. — pisze Krzysztof Biedrzycki — Życie chłopca, choć tak odległe od wydarzeń wielkiego świata, jest jednak uzależnione od śmierci Stalina, w kraju totalitarnym polityka w najmniej spodziewanych momentach wdziera się w życie człowieka. (Biedrzycki 1995: 147–148)

Jerzy Kandziora zauważa, wskazując jednocześnie na obecną tu sytuację liryczną, że bohater *Lipca 1952* „trafiony zostaje w skroń odłamkiem metalu z kuźni i doświadcza wczesnego

²¹ Na związek poetów pokolenia '68 z buddyzmem Zen — w kontekście McLuhanowskiego pojęcia kontrkultury — zwracała uwagę Bożena Tokarz (1990: 223).

²² Na sielskość tego krajobrazu zwraca uwagę Jerzy Kandziora (2007: 182).

przecucia zasadniczej obcości świata” (Kandziora 2007: 182). Sześciolatek — a raczej dorosły, wspominający to wydarzenie podmiot — buduje obraz samego siebie „przejrzyście / odrębnego, wielokrotnego”, doświadczając dynamicznej, stapiającej chwilę w wieczność epifanii²³. Nawet zaimek osobowy ujęto w cudzysłów — na znak jego umowności, zdystansowanej trudno-uchwytności²⁴. Pefen fizycznego bólu wypadek z dzieciństwa nosi ponadto znamiona swoistej inicjacji: wprowadzenia jednostki w świat, implementacji niedojrzałego człowieka w brutalne, bolesne życie (przychodzi na myśl dwuwiersz z innego utworu Barańczaka *Bo tylko ten świat bólu* — DP 75: „bo tylko ten świat bólu; bo tylko ten świat / jest bólem; bo światem jest tylko ten ból”). Namysł podmiotu nad samym sobą zyskuje w *Lipcu 1952* wymiar ponad-czasowy. Wiersz ten potrafi pomieścić w swym zamkniętym obrębie wiele planów temporalnych i wariantów „ja”. Autotematyczne, ściśle związane z podmiotem poszukiwania Barańczaka próbują o tej wymykającej się, niepochwytnej złożoności przynajmniej zaświadczyć, jeśli nie nawet — oświetlić ją jasnością sensu.

Na zakończenie tych wątków przywołajmy jeszcze sytuację wybudzania się, ocknięcia ze snu, wejścia świadomości w tok codziennych udźręk i spraw. Tak rozpoczyna się utwór *Gdzie się zbudziłem* (DP 102)²⁵:

Gdzie się zbudziłem? gdzie jestem? gdzie jest
strona prawa, gdzie lewa? gdzie góra, a gdzie
dół? spokojnie; spokojnie: to jest moje ciało,
leżące na wznak, to ręka, w której zwykle
trzymam widelec, a tą drugą chwytam
nóż lub wyciągam ją na przywitanie;

Rekonstruowany tu jest cały mikroświat otaczający podmiot, wygląda to na ponowne rozoznawanie się w rzeczywistości, na uczenie się podstawowych prawideł świata (np. możliwych kierunków poruszania się w nim, czyli zarazem — orientacji samego siebie jako somatycznej jednostki od tegoż świata zależnej, doń relacyjnej). Podmiot poszukuje pewnych punktów zaczepienia w rzeczywistości, w której odnalazł się dość niespodziewanie, zbudzony w miejscu, które odbiera jako obce, a do którego — poprzez rekonesans własnego ciała (choćby funkcji każdej z rąk) — rozpoznania, oswojenia musi dojść samodzielnie. Utwór kończy zdystansowany ogląd podmiotu czyniony już albo przez inny podmiot (wszechwiedzący), albo przez ten

²³ Wiersz ten stanowi w całej swej totalności zapis doświadczenia epifanicznego. Słowa kowala Hendryka, wypowiedzane w dusznej atmosferze kuźni („dymnym / basem!”): „bo jak czasem odłamek prysnie, / no to tego” dają się czytać nieliteralnie: odłamek — przyczyna tego, że akurat to wydarzenie zapadło w pamięć nadawcy — pryska „czasem”, czyli wiecznością rozciągniętą na teraźniejszość. Takie odczytanie subtelnie wspiera też zakończenie wiersza: „W pół mgnięcia zaczynało się Później”, gdzie do „Później” (zapisanego wielką literą) stapia się czas „dni następnych” i wydarzeń, które mają nadejść (tak jak Stalin ma „za pół roku” umrzeć). Odnotujmy, że „wcielenie”, częściowa transformacja podmiotu w obserwowanego na ekranie telewizora żołnierza w wierszu *Ja wiem, że to niesłuszne* (JWN 197) — przypomina nieco sytuację, z jaką mamy do czynienia w *Lipcu 1952*; i tak samo jest potencjalnie otwarte na odczytanie przez poetykę epifanii. Na temat epifanii jako kategorii badawczej i zarazem cechy literatury współczesnej — por.: Nycz 2001.

²⁴ Por.: fragment utworu *Dykto, sklejko, tekturo, płyto październowa* (TBZŚ 219): „Dykto, sklejko, tekturo, płyto październowa, / jeszcze się wyprostuję i kość pacierzowa // wstawi się za mną, we mnie nieugięte skleci / pacierz prosty jak mebli odwróconych plecy // z dykty, z płyty pilśniowej, ze sklejki, z tektury; / ja jeszcze zmartwychwstanę, chociaż nie wiem, który // ja [...]”. I tutaj wraca wątek złożoności „ja”, trudności w jego uchwyceniu choćby tylko w karby wiersza. Jedna z badaczek opisuje ten utwór tak: „Podmiot liryczny — trup rozmawia z własną trumną i przekonuje ją o swojej nieśmiertelności” (Dembińska-Pawełec 1999b: 57; por. też: 56), co stanowi ciekawy pomysł interpretacyjny na ten liryk.

²⁵ Por. interpretację tego wiersza: Biała 1999: 100–103.

sam podmiot — tylko przy zmianie optyki opisu na umożliwiającą uzyskanie odpowiedniego oddalenia: „odnaleziony, / przymyka jeszcze oczy”. Podmiot nawigujący samego siebie po morzu świata doczesnego przystaje nań z pewnym zaskoczeniem, chciałby jeszcze zamknąć oczy, wrócić do arealnej rzeczywistości, w której nie musiał lokować samego siebie względem jakichś — realnych, ale jakoś też abstrakcyjnych — bytów²⁶. Taką sceną przebudzenia, która jest zarazem sceną odnalezienia siebie w relacji do rzeczywistości okazuje się również wiersz wchodzący w skład poematu *Sztuczne oddychanie* pt. *N.N. budzi się* (SO 119–120). Tutaj — odwrotnie — opis rozpoczyna zdystansowane, narracyjne stwierdzenie:

Kim
jestem?
Budzi się.
Wciąga w głąb płuc
ostatni senny oddech niemego pytania.
Budzi się. Jestem. Jest. Otwiera oczy,
porusza głowę. Coś mi się przysniło.
Pytanie. Ktoś zapytał wewnątrz mnie.
Siada na brzegu łóżka.

Tylko spokojnie. Spokojnie.

Inicjalne pytanie, będące jednocześnie deskrypcją (N.N., nieznanym to po prostu człowiekiem-zagadką, pseudonimowany i deskrybowany przez pytanie „kim jestem?”), pojawia się już w przestrzeni snu bohatera, który budząc się, wplata swoje wypowiedzi w zdystansowany, nieco obcy („K t o ś zapytał wewnątrz mnie” — podkr. K.D.), choć zarazem wewnętrzny głos²⁷. Tak jak w *Gdzie się zbudziłem* i tutaj podmiot próbuje się uspokoić (w obu wierszach — dwukrotnie pada słowo „spokojnie”; zresztą utwory te są do siebie podobne zarówno tematycznie, jak i strukturalnie), odnaleźć się po przebudzeniu — jak ujął to Barańczak w jednym ze swych wczesnych wierszy — „w jeszcze głębszy sen, bo w jawę / udziałną wszystkim i rozrzućną / na wszystkich” (*Zbudzony w jeszcze głębszy sen* — KT 34). Sytuacja budzenia się wywołuje w wierszach autora *Zupełnego zezwierzęcenia* — wynikające z niekoherentności pomiędzy rozpoznającym podmiotem a rzeczywistością, w którą został rzucony²⁸ — poczucie absurdu zaistniałej sytuacji reprezentującej klimat rodem z powieści Franza Kafki, zupełnie jak scena przebudzenia się Józia w *Ferdydurce*²⁹.

W *Chirurgicznej precyzji* — ostatnim tomie poety — pojawia się wiersz z gruntu autotematyczny, podejmujący zarazem zagadnienie instancji komunikującej i jej relacje względem procesu komunikacji *in statu nascendi*. Mowa o *Problemie nadawcy* (ChP 457–458), którego tytuł stanowi doskonałą etykietę dla kręgu zagadnień podejmowanych w prezentowanej pracy.

²⁶ Wyraźny jest przy tym motyw cierpienia wpisany w ten wiersz, co stało się notabene solą w oku cenzury, która „za nieuczynalne [...] uznała podkreślanie «codziennego heroizmu», codziennej zaprawy w cierpieniu, jaka jest udziałem «szarego człowieka»” (Hobot 2000: 60).

²⁷ „Czy poprzez metafory, pozwalające się odczytywać jako przebliski rzeczywistej refleksji N.N., przebija się jego własny głos — czy też głos podmiotu autorskiego, który góruje nad stworzoną przez siebie personą i ironicznie podkreśla w ten sposób niedostatki N.N.?” (Gzik 2010: 63).

²⁸ Por. jako konstrukcyjny kontekst — dynamiczny początek utworu *Sirzał stracił mnie na ziemię* (DP 100).

²⁹ Wystarczy spojrzeć na wyróżnione fragmenty, które budują atmosferę niespójności, rozdrażnienia, zdziwionego niedowierzania: „We wtorek zbudziłem się o tej porze bezdusznej i nikłej, kiedy właściwie noc się już skończyła, a świt nie zdążył jeszcze zacząć na dobre. Zbudzony nagle, chciałem pędzić taksówką na dworzec, zdawało mi się bowiem, że wyjeżdżam — dopiero w następnej minucie z biedą rozecznałem, że pociąg dla mnie na dworcu nie stoi, nie wybiła żadna godzina” (Gombrowicz 1997: 5; podkr. K.D.).

Utwór jest opatrzonej mottem: „This is my letter to the World”, będącym incipitem wiersza Emily Dickinson *To wszystko — to mój list do Świata*³⁰. Już w tomie *Atlantyda* można odnaleźć wyraźne nawiązania do twórczości amerykańskiej poetki³¹, a początek, sytuacja wyjściowa (tak ważna w wierszach Barańczaka) *Problemu nadawcy* czerpie inspirację z frazy będącej wyrazistym symbolem jej poetyckiego idiomu, w którym istotne jest, jak pisze o tym sam Barańczak, to, że „jedynym w wierszu — tym bardziej wieloznacznym, im jest zwięźlejszy — mniej może znaczyć więcej” (Barańczak 1990c: 22). I taką kondensację osiąga w swoim utworze poeta³², przywołując bogaty świat poezji Dickinson, a oprócz tego: staropolską, archaiczną, choć uzyskującą — co nieoczywiste w dobie ponowoczesności — niesztuczny kształt, parę bohaterów z *Zemsty* Aleksandra Fredry; poetycką transpozycję Siły Wyższej, wcielonej w Cześnika; podmiot liryczny — skrybę („jakiegoś sekretarza Dyndalskiego” — Kandziora 2007: 323) na usługach wyżej wzmiankowanego; czy nawet — w końcu też trącające myślą, ale wprowadzone równie naturalnie — postaci z Mozartowskiego *Wesela Figara*³³ (Hrabina dyktująca bilecik Zuzannie). Zgodnie z tytułem, przedmiotem tego utworu staje się skomplikowany status nadawcy, traktowany tu z delikatnym przekąsem i ironią (biorąc pod uwagę motto z Dickinson oraz podmiot-poetę możemy mówić chyba o autoironii), co nie zmienia jednak faktu, że nadawca zostaje tu opisany jako rzeczywisty „problem”, jako wyabstrahowana z monolitu sytuacji komunikacyjnej postać, której zgłębienie stawia sobie za cel ten wiersz. Już sam początek zawiera autotematyczny — bo skupiający się na słowie, na jego pierwocinach, etymologii ewokującej zamierzchłą przeszłość — rekonesans desygnatu „Cześnik”:

Oto mój list do świata („...Oś fiata?...” — „Nie, durniu: Do świata!...”) —
nie mój: pisany jedynie pod dyktando starego furiata,
znanego między innymi jako Raptusiewicz, a zwłaszcza Cześnik,
choć nikt już nie wie, co znaczy archaiczny przydomek czy tytuł:
Gniewny Ojciec? Ukryty Szyderca? Współcierpiący? Oko Niebytu?
znieskształcony derywat słów „cześć”? „czas”? „nieszczęśnik”? „uczestnik”?

Cześnik jawi się jako figura o boskich znamionach, a jednocześnie — składowa systemu kultury, której zmierzch nastąpił na tyle dawno, że zdążyły zatrzeć się znaczenia niektórych słów. Jerzy Kandziora — wnikliwy interpretator tego wiersza — zauważa:

Oba oblicza Cześnika — to staropolskie, tkwiące w mrokach polszczyzny („znieskształcony derywat”),
oraz to Stwórcze, będące śladem Boga, który się weń wcielił w tym wierszu („archaiczny przydomek

³⁰ Por. Dickinson 1990: 63 (oryginał wiersza — 62). Jerzy Kandziora stwierdza: „Zatem *Problem nadawcy* byłby echem wiersza Emily Dickinson, próbą opowiedzenia, jak samemu pisze się «list do świata»” (Kandziora 2007: 325).

³¹ Por.: *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson* (A 311–314), o których autor *Ocalonego w gmachu wiersza* pisze: „W tamtych *Pięciu pocztówkach*... Barańczak zawarł najgłębsze, najintymniejsze wyznania na temat własnej twórczości i dodał do nich hipotetyczne odpowiedzi Dickinson na swoje dylematy” (Kandziora 2007: 325). Cykl *Z przekładów* wieńczący *Atlantyde* otwiera natomiast przetłumaczony przez Barańczaka wiersz Dickinson *** *Bywa światła pochylenie* (A 325).

³² Na temat związków *Problemu nadawcy* z szeroko pojętą tradycją — por.: Inglot 2001: 95–102.

³³ Barańczak jest notabene autorem przekładu libretta tej opery — por. na ten temat: Judkowiak, Nowicka 1999: 157–170; por. Dziewulska i in. 1999: 156–168. Znamienne, że Barańczak tłumaczone przez siebie utwory potrafił odnieść — czasem w nieoczekiwanych miejscach — do własnej twórczości poetyckiej. Adam Poprawa pisze: „Bohater piosenki Beatlesów czyta gazetę, podobnie (choć gazeta to zupełnie inna) jak główna postać poematu *Sztuczne oddychanie*. Piosenka Lennona i McCartneya podejmuje ironiczną grę z gazetą. Powszechnie wiadomo, że taka gra stanowiła konstrukt wielu wierszy Barańczaka. Jeden dzień z życia N.N. wziął się zapewne także stąd, że jego autor na różne sposoby odkrywał *A day in the life*” (Poprawa 2005: 269). Por.: Rajewska 2005.

czy tytuł”), są równie zagadkowe i równie odległe. Wyrazy, zdania o zatartym sensie, o zapomnianej etymologii, pozostałości, ślady jakiegoś systemu, *universum*, subkodu kultury zasłoniętego przed nami, które zawiera *Zemsta*, są równie niezrozumiałe jak Bóg i jego kody. (Kandziora 2007: 321)

I rzeczywiście — Barańczak buduje w swoim wierszu skomplikowaną relację pomiędzy figurą Boga a przeszłością (w osobie Cześnika), która poszerza metafizyczne zacięcie tych rozważań, dokładając wątek przechodniości w czasie, czasowości na tyle skomplikowanej, że trwa, pomimo tego iż wszelkie racje jej istnienia odchodzą w zapomnienie (jak to się stało z etymologią „cześnika”). Trzykrotnie odzywa się w wierszu sam Cześnik, swoisty kreator „listu do świata”, który przecież zapisywany jest przez kogoś innego, przez autora, nadawcę próbującego uchwycić za pomocą mowy czy pisma to, co jest mu — za pośrednictwem Siły Twórczej — dyktowane, co go mierzi, co szuka ujęcia w wierszu. Tym samym wiąże Barańczak już po raz kolejny sytuację tego, że nadaje się komunikat, tego, że jest się nadawcą, z zewnętrznymi uwarunkowaniami treści owego komunikatu, które sankcjonują proces twórczy (jak najprościej ujmowali rzecz romantycy — natchnieniem).

Niedołężny (choć wciąż choleryk okopany w jedynej racji — własnej), straciłby kontakt ze światem, gdyby nie totumfacki taki jak ja, oswojony z Jego dykcją (piana, bezzębność); sekretarzować takiemu, co prawda, to praca okropna: starzec od dawna niczego nie pisał już *manu propria*, ale w mojej pisowni zadawała go tylko bezbłądność.

Podmiot liryczny nie kryje faktu, iż jest jedynie tym, który zapisuje niejasny, niewyraźny komunikat nieprzejednanego, upartego „choleryka”, od dawna niepiszącego już „*manu propria*”, bowiem robi to za niego kto inny. Właśnie dlatego mamy do czynienia z problemem nadawcy. Nie wiadomo, kto nim w rzeczywistości jest. Jeśli stwierdzimy, iż to po prostu podmiot mówiący w wierszu, zignorujemy tym samym pole, na które on sam próbuje zwrócić uwagę — pole złożoności instancji nadawczej, która musi wszak czerpać ze świata (materialnego i nadprzyrodzonego, pozamaterialnego), bo tylko w ten sposób rozpozna samą siebie. Koncepcja Barańczakowego podmiotu zwraca nieustannie uwagę na jego referencyjność, na niejednowymiarowość nadawczą, to jest na sytuowanie „się” w stosunku do czegoś lub kogoś. Powróćmy do interpretacji *Problemu nadawcy* dokonanej przez Kandziórę:

Otóż wiersz *Problem nadawcy* już samym tytułem, eksponującym personę Nadawcy oraz podmiotowy aspekt utworu, zdaje się zapraszać do deszyfracji swych autotematycznych sensów. Narrator utworu, jakiś sekretarz Dyndalski, stałby się w takim odczytaniu figurą czy też maską autorskiego „ja”, jego zaś perypetie z „okopanym w jedynej racji — / własnej” Cześnikiem byłyby w istocie metaforą wiecznie niespełnionych prób zapisywania przez poetę w swych wierszach owych „listów do świata”, tak bardzo niewyraźnie dyktowanych przez Boga. *Problem nadawcy* można odczytać jako autotematyczną opowieść ujawniającą wszystkie trudności związane z transponowaniem *sacrum* na język poezji, opowieść przy tym, którą przed niepożądanym patosem zabezpiecza filtr autoironii i komizmu sytuacyjnego. (Kandziora 2007: 323)

I właśnie autotematyczne oblicze tego wiersza należy tu dobitnie podkreślić. Jest to tekst wyczulony na problematykę słowa, na jego doniosłe znaczenie (semantykę) oraz przeszłość (etymologię). Bardzo wyraźnie zarysowuje się tu również wątek natchnienia, zależności wobec *sacrum* procesu nadawania — trudno uchwytnego, dostępnego na zasadzie objawienia takiego, z jakim mamy do czynienia w *Problemie nadawcy* (stań łącznie archaiczności z metafizycznością, terażniejszości z przeszłością, poezji z epistemologią i — by pozostać w ironicznym nastroju wiersza — epistolografia). Wymogi, jakie stawia przy tym Cześnik swojemu „sekreтары” są doprawdy wysokie: „bezbłądność”, całkowite zrozumienie tego, co On chce

powiedzieć, dokładne przekazywanie Jego komunikatu przy jednoczesnym kontrolowaniu (niezapisywaniu?) słów w funkcji fatycyjnej czy wtrąceń, czyli rzeczy zbędnych („Zarzuca mi też, co gorsza, przekręcanie i dopisywanie / słów; przecież m ó w i, dyktując, to swoje «mocium panie», / więc co, nie zapisać? Ryknie, że opuszczam coś bardzo ważnego”). I w tym utworze podmiot próbuje ustalić własną tożsamość względem świata, do którego (i zarazem — od którego) pisze swój list, tak jak pisał „widokówkę z tego świata” czy „pocztówki od i do Emily Dickinson”. Kunsztownie oddał Barańczak to rozchwianie nadawcy-poety (sekretarza transcendencji) względem Cześnika-Boga w zakończeniu wiersza:

[...] Mój Pan inny i inne pisanie.
Choć raz, choć raz przeszwarować ten błąd: „...Mówię wam... mocium panie...
jako mieszkaniec świata...” — „Nie 'świata', tępaku: Światła!”

Puenta tworzy dychotomię między światem a światłem, co przywodzi na myśl tak wyraźnie obecnego w poezji Barańczaka Zbigniewa Herberta z jego wierszem *Struna*:

zaprawdę zaprawdę powiadam wam
wielka jest przepaść
między nami
a światłem (Herbert 2008: 35)³⁴

Mieszkańcem świata jest sekretarz, który nieśmiało, choć już z odrobiną irytacji (powtórzone dwukrotnie „choć raz”, a także określenie „przeszwarować” — czyli przemycić coś w obręb komunikatu Cześnika) próbuje nadać dyktowanemu „listowi do świata” (czyli — do swojego miejsca, poniekać do samego siebie) kształt choć po trosze związany z własną jego wizją. Przeszkadza mu w tym jednak mieszkaniec Światła (i tym razem — jak w *Yard sale* [WS 352–353] — wielka i mała litera stanowią symbol rozdzwieku pomiędzy światem człowieczym a Światłem transcendencji). W obrębie tego traktatu poetyckiego o natchnieniu, podmiocie i relacji: tajemniczy świat Światła — ześwieczony świat widzialny, zawierają się — jako punkt dojścia, pamiętajmy bowiem, że znajdujemy się w obrębie dotychczas ostatniego tomu poety — wykładniki trzech najważniejszych cech koncepcji podmiotu lirycznego, jaką konsekwentnie, a przy tym imponująco szeroko buduje Barańczak: 1) istotność tematyczną problemu nadawcy; 2) poszukiwanie tożsamości tego, kto mówi (filozoficzny aspekt autotematyzmu) i 3) ciągle wskazywanie na relacyjność podmiotu, na jego zależność względem rzeczywistości, która pozwala mu odnajdować siebie samego jako podmiot, siebie samego jako poetę, siebie samego wreszcie jako człowieka.

BIBLIOGRAFIA

Balcerzan Edward (2008). *O „wczesnym” Barańczaku autobiograficznie*. „Topos” 2008, nr 1/2. ISSN: 1230-8943. S. 9–15.

Barańczak Stanisław (1990a). *159 wierszy. 1968–1988*. Kraków: Wydawnictwo Znak. ISBN: 8370060463.

Barańczak Stanisław (1990b). *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp Stanisław Barańczak. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza. ISBN: 8320543797.

Barańczak Stanisław (1990c). *Wstęp. Skoro nie można mieć wszystkiego*. W: Dickinson Emily. *100 wierszy*. Wybór, przekład i wstęp Stanisław Barańczak. Kraków: Arka. ISBN: 8385123008. S. 5–22.

Barańczak Stanisław (2005). „Wyglądało to tak, jak gdybym się nagle znalazł wśród wielkiego ogrodu” [rozmowa z Krzysztofem Biedrzyckim]. „Dekada Literacka” 2005, nr 3/4. ISSN: 0867-4094. S. 65–67.

Barańczak Stanisław (2007). *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5. ISBN: 8385568840.

³⁴ Por. uwagi Jakuba Kozaczewskiego o *Lekcji „ironicznych moralistów”* (tytuł podrozdziału zawartego w: Kozaczewski 2004: 198–208), czyli wpływie Herberta i Miłosza na twórczość poetów pokolenia '68.

- Baron Marta** (2010). *Poetyckie aporie. Przypadek „Walk” Stanisława Barańczaka*. W: *Żywioły wyobraźni poetyckiej pokolenia '68*. Red. Anna Czabanowska-Wróbel, Iwona Misiak. Kraków: Wydawnictwo UJ. ISBN: 9788323328902. S. 151–165.
- Biała Alina** (1999). *Historia pewnego przebudzenia — „Gdzie się zbudziłem” S. Barańczaka*. „Warsztaty Polonistyczne” 1999, nr 4. ISSN: 1230-6657. S. 100–103.
- Biedrzycki Krzysztof** (1995). *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków: Universitas. ISBN: 8370522637.
- Biedrzycki Krzysztof** (2007). *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*. Kraków: Universitas. ISBN: 9788324207718. *Vilanelle Stanisława Barańczaka*. S. 59–67.
- Cieślak-Sokołowski Tomasz** (2011). *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*. Kraków: Universitas. ISBN: 9788324213801. *Gęstwina. O wczesnym piarstwie Stanisława Barańczaka*. S. 275–326.
- Dembińska-Pawelec Joanna** (1999a). *Między Bogiem a prawdą. „Spójrzmy prawdzie w oczy” Stanisława Barańczaka*. W: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*. Red. Aleksander Nawarecki, Dariusz Pawelec. Katowice: Wydawnictwo UŚ. ISBN: 8322609086. S. 134–144.
- Dembińska-Pawelec Joanna** (1999b). *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice: Wydawnictwo UŚ. ISBN: 8322609078.
- Dembińska-Pawelec Joanna** (2006). *Villanella od Anonima do Barańczaka*. Katowice: Wydawnictwo UŚ. ISBN: 8322615345.
- Dembińska-Pawelec Joanna** (2007). *W kwestii rytmu. O niemożliwej eurytmii w późnej twórczości Stanisława Barańczaka*. W: *„Obchodzę urodziny z daleka...”*. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Red. Joanna Dembińska-Pawelec, Dariusz Pawelec. Katowice: Wydawnictwo UŚ. ISBN: 9788322617502. S. 43–74.
- Dembińska-Pawelec Joanna** (2010). *„Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak)*. Katowice: Wydawnictwo UŚ. ISBN: 9788322619952. *Stanisław Barańczak — „niepowtarzalny rytm wiersza”*. S. 389–435.
- Dickinson Emily** (1990). *100 wierszy. Wybór, przekład i wstęp Stanisław Barańczak*. Kraków: Wydawnictwo Arka. ISBN: 8385123008.
- Dziwulska Małgorzata i in.** (1999). *Mozart Barańczaka. Dyskusja o przekładzie librett operowych*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 3. ISSN: 0751-0357. S. 156–168.
- Franaszek Andrzej** (1997). *Róża w czarnych włosach. O jednym wierszu Zbigniewa Herberta*. „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego” 1997, nr 1/2. ISSN: 0041-4808. S. 7.
- Gleń Adrian** (2008). *Czarna krew: fuga i iluminacja. „Pismo” Stanisława Barańczaka*. „Topos” 2008, nr 1/2. ISSN: 1230-8943. S. 65–69.
- Głowiński Michał** (1968). *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. *Powieść jako metodologia powieści*. S. 90–136.
- Gombrowicz Witold** (1997). *Ferdydurke [Lekcja literatury z Jerzym Jarzębskim i Andrzejem Zawadzkiem]*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 830802792X.
- Gzik Katarzyna** (2010). *Kim jestem? Kim jest? Na marginesie lektury wiersza Stanisława Barańczaka „N.N. budzi się”*. W: *Żywioły wyobraźni poetyckiej pokolenia '68*. Red. Anna Czabanowska-Wróbel, Iwona Misiak. Kraków: Wydawnictwo UJ. ISBN: 9788323328902. S. 53–63.
- Hejmej Andrzej** (2012). *Muzyczność dzieła literackiego*. Wyd. 3, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK. ISBN: 9788323128267. *Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej („Podróż zimowa” S. Barańczaka)*. S. 137–179.
- Herbert Zbigniew** (2008). *Wiersze zebrane*. Oprac. edytorskie Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo a5. ISBN: 9788361298014.
- Hobot Joanna** (2000). *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali (1968–1976)*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 8308030866.
- Inglot Mieczysław** (2001). *Dialog z tradycją w wierszu Stanisława Barańczaka „Problem nadawcy”: analiza kontekstowa*. „Warsztaty Polonistyczne” 2001, nr 1. ISSN: 1230-6657. S. 95–102.
- Judkowiak Barbara, Nowicka Elżbieta** (1999). *„W operze słowo jest także ważne”: Barańczakowe „Wesele Figara”*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1999, nr 6: *Barańczak — poeta Lector*. ISSN: 1233-8680. S. 157–170.

- Kandziora Jerzy** (2007). *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. ISBN: 9788389348074.
- Kozaczewski Jakub** (2004). *Polska tradycja literacka w poetyce Nowej Fali. O poezji Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego i Adama Zagajewskiego*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej. ISBN: 8372712719.
- Kwiatkowski Jerzy** (1997). *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*. Wybór Maria Podraza-Kwiatkowska, Anna Łebkowska. Posłowie Marian Stala. Wyd. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 8308026095. *Słowo Barańczaka*. S. 330–333.
- Lévinas Emmanuel** (1998). *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. Tłum. Małgorzata Kowalska. Wstęp Barbara Skarga. Przekł. przejrzał Jacek Migasiński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. ISBN: 8301125985.
- Libera Antoni** (1997). *Zimy i podróże Stanisława Barańczaka*. W: Stanisław Barańczak. *Zimy i podróże [Lekcja literatury z Antonim Liberą]*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 8308027393. S. 5–23.
- Markiewicz Henryk** (1984). *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*. W: Markiewicz Henryk. *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków — Wrocław: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 8308012264. S. 167–188.
- Nycz Ryszard** (1996). *Sylwy współczesne*. Wyd. 2. Kraków: Universitas. ISBN: 8370523358.
- Nycz Ryszard** (2001). *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Universitas. ISBN: 8370523323.
- Opacka-Walasek Danuta** (2007). *Artykulacje wzniosłości w poezji Stanisława Barańczaka*. W: „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. *Szkiecy o Stanisławie Barańczaku*. Red. Joanna Dembińska-Pawelec, Dariusz Pawelec. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. ISBN: 9788322617502. S. 157–174.
- Pajdzińska Anna** (2008). *Sposoby uobecniania się podmiotu w tekście*. W: *Podmiot w języku i kulturze*. Red. Jerzy Bartmiński, Anna Pajdzińska. Lublin: Wydawnictwo UMCS. ISBN: 9788322727768. S. 225–239.
- Pawelec Dariusz** (1992). *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice: „Śląsk”. ISBN: 8390070545.
- Pawelec Dariusz** (1995). *Czytając Barańczaka*. Katowice: Gnome. ISBN: 8390067358.
- Pietrych Krystyna** (2007). „[...] *gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę*” — *doświadczenie choroby w „Chirurgicznej precyzji”*. W: „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. *Szkiecy o Stanisławie Barańczaku*. Red. Joanna Dembińska-Pawelec, Dariusz Pawelec. Katowice: Wydawnictwo UŚ. ISBN: 9788322617502. S. 111–135.
- Poezja świadoma siebie. Interpretacje wierszy autotematycznych* (2009). Red. Andrzej Stoff, Anna Skubaczewska-Pniewska, Dariusz Brzostek. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK. ISBN: 9788323123477.
- Poprawa Adam** (2005). *Beateles Barańczaka*. W: *W teatrze piosenki*. Red. Izolda Kiec, Michał Traczyk. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”. ISBN: 838817665X. S. 259–269.
- Rajewska Ewa** (2005). *Barańczak i popkultura*. W: *Kultura popularna a przekład*. Red. Piotr Fast. Katowice: „Śląsk”. ISBN: 8371644426. S. 21–37.
- Ricoeur Paul** (1975). *Egzystencja i hermeneutyka: rozprawy o metodzie*. Oprac. Stanisław Cichowicz. Tłum. Karol Tarnowski et al. Warszawa: Pax. ISBN: 8373161198.
- Sawicki Stefan** (1995). *Wobec współczesności. Trzy świadectwa sprzeciwu*. „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1995, nr 9. ISSN: 1230-9745. S. 2–4.
- Stoff Andrzej** (2001). *Zróżnicowane podstawy refleksji nad funkcjami literatury: poezja autotematyczna*. W: *Gra z czytelnikiem. Między konwencją a strategią*. Red. Maria Jakitowicz, Rafał Moczko. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika. ISBN: 8323113696. S. 23–50.
- Szary-Matywiecka Ewa** (1993). *Hasło: Autotematyzm*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. Alina Brodzka et al. Wrocław — Warszawa — Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. ISBN: 8304039427. S. 54–62.
- Szczygiel Mariusz** (2010). *Gottland*. Wyd. 2. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne. ISBN: 9788375361674. *Przypisy*. S. 239–242.
- Tokarz Bożena** (1990). *Poetyka Nowej Fali*. Katowice: Uniwersytet Śląski. ISBN: 8322603312.
- Węgrzyniakowa Anna** (1995). „*Wszystko i Nic*” w „*Podróży zimowej*” Stanisława Barańczaka. „*Opcje*” 1995, nr 1/2. ISSN: 1230-9982. S. 105–111.

Wróblewski Maciej (2009). *Stanisława Barańczaka „Fotografia pisarza”*. W: *Poezja świadoma siebie. Interpretacje wierszy autotematycznych* (2009). Red. Andrzej Stoff, Anna Skubaczewska-Pniewska, Dariusz Brzostek. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. ISBN: 9788323123477. S. 241–251.

Kamil Dźwiniel

“I HAVE SOME YOU, YOU HAVE SOME ME”. SELF-REFERENCE
AND THE SUBJECT OF POEMS BY STANISŁAW BARAŃCZAK

(summary)

The author of the article is focused on those of the places in Stanisław Barańczak's poetry, in which the subject is revealed and the fact that the sender is the poet, who creates *in statu nascendi* and at the same time reflects on the essence of this process, is emphasized. These are obviously the self-reference procedures, directly related to perfecting his own poetic workshop. In the case of Barańczak those threads are also transferred on the self epistemology area, which means that they are involved with the identification of the subjects own identity, which is worth of interpreting precisely as an self-reference procedure. Self-reference at this point is being expanded only in a manner of pretense: it is absolutely important to remember that the “self-recognition” making subject is exactly the poet. The key figure to the topic taken in this way will be the doppelgänger (and bond to this issue mirror theme). The exemplification material will be given by both early *Korekta twarzy*, and the subsequent volumes of Barańczak's poetry.

KEYWORDS

self-reference; language; metapoetry; the lyric sender; writing about writing; subject; text; identity

Marzena Karwowska

„COŚ GO SPĘTAŁO I ZMROCYŁO... NIE MOŻE GRAĆ...”¹. REPARTYCJA MITYCZNA W DRAMATACH MIMICZNYCH BOLESŁAWA LEŚMIANA

SŁOWA KLUCZOWE

Bolesław Leśmian; *Skrzypek Opętany*; *Pierrot i Kolombina*; dramat mimiczny; mitokrytyka; antropologia literatury; Gilbert Durand

Powstanie dramatów Bolesława Leśmiana: *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* (przez autora nazywanych baśniami mimicznymi w trzech Przywidzeniach) przypada na lata 1910–1914, choć datowanie i geneza obydwu tekstów pozostają kwestiami kłopotliwymi, nieprzynoszącymi jednoznacznego rozstrzygnięcia². Według słów córki Leśmiana, Marii Ludwiki Mazurowej, *Skrzypek Opętany* (pisany we Francji) stanowić miał rozwinięcie i dopełnienie wersji pierwotnej utworu — *Pierrota i Kolombiny* — nad którym pisarz pracował wcześniej w Warszawie, w roku 1910:

Pisał go około 1912 roku latem i jesienią. [...] Byłam razem z rodzicami i Celiną Sunderland, siostrą cioteczną Ojca, w Villa Silvy-Philomène, propriété Hermien w miejscowości Font-de-Veyre, nad Cannes, w górach [...]. Interesowałam się na równi z dorosłymi powstawaniem utworu, który rozrastał się na naszych oczach.

Ojciec czytał nam co wieczora nowe rozdziały. Mieszkaliśmy w pięknej miejscowości, na dziko, z dala od cywilizacji, w bezpośrednim kontakcie z przyrodą. Róże sztampowe oplatały sztachety. Przed domem nefe i figi. Z boku tarasami opuszczał się ogród pomarańczowy. Za nimi eukaliptusowy las i dalej lasek piniowy. Tam mieszkała samotna stara kobieta, którą przeobraziliśmy w wiedźmę. Wiedźma z baletu. A w dole pole różane, Róże ze *Skrzypka*. W domu na parterze pracownia malarska, zaczęte pejzaże, sztalugi, skrzynki z farbami i woń farb olejnych. Dwie malarki towarzyszące Ojcu w tej podróży. Żona i kochanka. Matka wtedy nie wiedziała o roli, jaką odgrywała Celina w życiu Ojca. Czarująca Zosia — żona poety i surowa, zła Celina. Natura wdziereała się wionią róż, świergotem ptaków, pejzażem zagląającym przez otwarte okna domu. To wszystko stało się treścią przetrwaną przez artystę, treścią utworu. [...] Matkę przeobraził w nimfę leśną, Celinę w złą żonę. Różnica charakteru obu kobiet była tak widoczna. Ojciec mimo woli skorzystał z żywych modeli, Celiney i Zofii. (Stone 1985: 8–9)

Przytoczone tu wspomnienia córki artysty, wprowadzające kontekst biograficzny, jednoznacznie narzucają lekturę *Skrzypka Opętanego*, niech posłużą jako punkt wyjścia do mito-

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

¹ Leśmian 1985: 177.

² Szczegółowo na ten temat pisze Rochelle H. Stone, we wstępie do *Skrzypka Opętanego* — por.: Stone 1985: 9–15.

krytycznego odczytania znaczeń symbolicznych ukrytych w tekstach obydwu baśni mimicznych³. Interpretacja utworów Bolesława Leśmiana odwoływać się będzie metodologicznie do antropologicznej siatki pojęciowej zaproponowanej w badaniach literackich przez Gilberta Duranda (por.: Durand 1960; 1964; 1979).

W technice twórczej Bolesława Leśmiana znak językowy ulega zwielokrotnieniu na poziomie kontekstów kulturowych. Potwierdzają to poglądy estetyczne poety ujawnione w *Szkicach literackich* (Leśmian 1959). Mit, symbol, wyobraźnia to słowa klucze Leśmianowskiej poetyki. Leśmian wierzy w kreacyjną i symbolotwórczą moc wyobraźni, ufa językowi i jego magii⁴. Swoją twórczość buduje, w sposób pozahistoryczny i pozageograficzny, na starych wierzeniach, baśniach, ludowej fantastyce, co jest rezultatem jego zainteresowań antropologicznych i etnologicznych („słowa musza być tak zestawione, żeby niespodziewanie chwyciły tajemnicę” — por.: Twim 1966: 119–124). W eseju *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia codziennego* Leśmian dowodzi, że ekstaza, wieczna Tajemnica, objawienie, myślenie mitologiczne, są nowymi kategoriami poznania i nowymi środkami badania świata (Leśmian 1959: 43). Aby poeta był w stanie dotknąć Tajemnicy, odsłonić w sobie czysty instynkt, musi dokonać regresu do ukrytej w głębi siebie pierwotności, odkryć uśpioną przez intelekt prapamięć: „Im dusza jest pierwotniejsza, tym bardziej metafizyczne bywa jej usposobienie względem otaczającego ją świata oraz jej język” (jw. 46).

W artykule przyjęto Durandowskie rozumienie symbolu — figury mitycznej (*figure mythique*) nierozzerwalnie związanej z mitem i rytuałem⁵, dającego się wyrazić na poziomie *langage* obrazu archetypowego (*image archétype*)⁶; przedmiot zainteresowania stanowić będzie zaś dokonana przez Leśmiana artystyczna palingeneza mitów archaicznych oraz literacka aktualizacja mityczno-obrzędowego scenariusza inicjacyjnego.

Dramaty mimiczne jako literacka transpozycja mitu

Obydwa teksty, zarówno *Pierrota i Kolombinę*, jak i *Skrzypka Opetanego*, otwiera informacja odautorska wskazująca typowy dla struktur mitycznych *illud tempus*, jako składnik chronotopu Leśmianowskich baśni mimicznych: „Rzecz dzieje się w owych intermediiach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją” (Leśmian 1985: 174). W *Przywidzeniu Pierwszym* znajdziemy też szczegółowy opis miejsca akcji, który wskazuje znaczne podobieństwa do struktur przestrzennych opisanych w narracjach mitycznych. Według

³ Katarzyna Fazan odczytuje baśni mimiczne Bolesława Leśmiana jako konkretyzację artystycznej tradycji *dell'arte*, wskazującej jednocześnie symbolikę dionizyjską. Wprowadzenie konwencji teatru *dell'arte* w obszary zarezerwowane dla rytuału powoduje zderzenie heterogenicznych jakości i zmierzania, zdaniem autorki, do wyrafinowanej tragi-groteski (por.: Fazan 2000: 305–326). Świat komedii *dell'arte* stanowi też punkt odniesienia dla analiz zaproponowanych przez Lidę Ignaczak (por.: Ignaczak 2000: 344–351). Elżbieta Zarych interpretuje dramaty mimiczne jako utwory wykorzystujące elementy struktury baśni. Do kanonu baśniowego przyporządkowuje autorka: zasadę kontrastu, baśniowe tempo i czas wydarzeń, trzykrotność i czterokrotność powtórzeń, leitmotywy, zagadkowość, refrenowość muzyki, praktyki magiczne, nieokreśloność miejsca i czasu (por.: Zarych 2000: 327–341). Anna Tytkowska proponuje spojrzenie na *Pierrota i Kolombinę* oraz *Skrzypka Opetanego* jako dramaty wpisujące się w koncepcje teatralne Walerego Briusowa i Wsiewołoda Meyerholda oraz grupy artystów związanych ze Stowarzyszeniem Nowego Dramatu (por.: Tytkowska 2000: 354–362).

⁴ Poświadczają to analizy Jacka Trznadla, zawarte w monografii twórczości Leśmiana: Trznadel 1964: 236–242.

⁵ Zbliżone rozumienie symbolu — por.: Ricoeur 1989: 123–155; Eliade 1952; 1993; Otto 1978; Monneyron 1992: 123–138; Mattiussi 2005: 307–317.

⁶ Przykłady archetypowej analizy tekstów kultury w ujęciu Durandowskim — por.: Durand 1989.

zamysłu pisarza, przestrzeń zbudowana została w konwencji *coincidentia oppositorum* (co służy wzmocnieniu dialektyki sprzeczności i dramatyzacji mających nastąpić zdarzeń) i stanowić ma symboliczną reprezentację archetypowego obrazu domu. Obszerna uboga izba w chałupie Alaryela (Pierrota)⁷ jest jednocześnie pełnym przepychu pałacem, *orbis interior* to miejsce puste, „niemieszkalne” (Leśmian 1985: 175), przestrzeń celowo zwertykalizowana poprzez zamknięcie jej wąskimi i wysokimi drzwiami oraz wprowadzenie rekwizytu w postaci purpurowego tronu z „oparciem wąskim i wybiegłym niemal do sufitu” (jw.). Taka konstrukcja przestrzeni, zaakcentowana mocno już na początku dramatu, zapowiada kierunek przyszłych działań postaci, zorientowany ku transcendencji, i otwiera świat przedstawiony utworu na sferę *sacrum*. Sakralizacja przestrzeni chałupy-pałacu zostaje uzyskana dodatkowo przez wprowadzenie obrazowania uraniczno-solarnego i estetyki blasku (ciemnoblękitne ściany, ciemnoblękitna podłoga, jaskrawe światło, złoty miecz wiszący na ścianie, wielkie zwierciadło, złoty puchar). Zamkniętą przestrzeń *orbis interior* otwiera Leśmian również horyzontalnie, wprowadzając obraz szeroko rozwartego okna, poza którym rozpościera się „bór odwieczny” (jw. 176), emblemat sakralności tellurycznej, która w utworach odegra rolę fundamentalną.

W przekazach mitycznych, przechowujących „pierwotną intuicję ziemi”⁸, sakralność ziemi płodnej, eksponująca prokreacyjny potencjał tego żywiołu, stała się synonimem okresowej odnowy świata. Wraz z rozwojem kultów tellurycznych i tellurycznej mitologii pojawia się nowa waloryzacja przestrzeni — przestrzenią świętą jest teraz dom i gleba, które stają się *imago mundi*. W dramatach mimicznych Leśmian ożywia tę waloryzację przestrzeni domu w strukturze chałupy-pałacu Alaryela (Pierrota), akcentując związki opisywanej przestrzeni z żywiołem ziemi — izba „posiada zaledwo kilka przedmiotów, na pozór bezużytecznych i przypadkowych, a w istocie rzeczy niezbędnych dla baśniowych zdarzeń i praktyk” (Leśmian 1985: 175); jednym z takich przedmiotów jest stojący na podłodze „kosz ciemnożółty pełen po brzegi kwiatów świeżych” (jw.).

Antropokosmiczny symbolizm mitów tellurycznych pozwalał utożsamiać ludzką egzystencję z nasieniem, które musi umrzeć, aby się odrodzić; narracja mityczna stała się scenariuszem obrzędowości odtwarzającej tajemnicę narodzin, śmierci i regeneracji nie tylko człowieka, ale i całego kosmosu. Leśmian przetwarza artystycznie ten kulturowy symbolizm, swoje dramaty mimiczne otwierając całą sekwencją obrazów tanatycznych (czarna kotara zasłaniająca drzwi izby, zwierciadło zasłonięte ciemną gazą, czarna poduszka leżąca na tronie, wiedzima wchodząca do domu Alaryela z niezapaloną przewiazaną u pasa latarnią), które mają być zapowiedzią przyszłego odrodzenia. Obrazy śmierci zdają się tu być reprezentacją niemocy twórczej, symbolizowanej przez czarne sztalugi z blejtramek, a zapowiedzią przełamania twórczego impasu — stojący u podnóża sztalug kosz świeżych kwiatów. Zanik mocy kreacyjnych, paraliżujący artystę, wyrażony został w dramacie w dwojaki sposób. Pierwszy zamysł autorski stanowi bezruch, uwidoczniiony w konstrukcji głównych postaci — muzyka Alaryela (Pierrota) oraz malarz Chryza (Kolombiny), przedstawionych jako figury statyczne: Alaryel „stoi bez ruchu w świetle indygowym” (jw. 180), siedzi zadumany na purpurowym tronie lub siada w kukki i przygląda się leżącej na podłodze skrzypce, umęczony „niemożnością wydobycia z niej pieśni upragnionej” (jw. 177), śpi z głową ostrożnie wspartą o złotą skrzypkę; Chryza wykonuje „pełen znieruchomień” (jw. 176) „wnętrzny” taniec przed sztalugami. Drugi zamysł

⁷ Dramaty *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* traktuję jako kompozycyjną całość, ze względu na typową dla myślenia mitycznego, a obecną w obydwu utworach, powtarzalność scen i sekwencji symbolicznych. Stąd pojawiające się dalej w tekście stałe zestawienia Kolombina (Chryza) oraz Pierrot (Alaryel).

⁸ Autorem tego sformułowania jest Mircea Eliade (1993: 238).

artystyczny polega na wykorzystaniu maski reprezentacji symbolicznych: czarnej palety, którą trzyma w dłoni Chryza, czy niemej złotej skrzypki Alaryela:

[Alaryel] chwyta skrzypkę, chwyta smyk, pokazuje Chryzie, że nie może grać... Coś się w nim stało... Coś zaszło... Coś go spętało i zmroczyło... Nie może grać... Próbuje właśnie... Przytula skrzypkę do ramienia i złotym smykiem dotyka złotych strun. W tej chwili muzyka urywa się nagle, jak na czyjeś skinienie. W następnym momencie Alaryel bezsilnie opuszcza swe dłonie. Skrzypka i smyk bezhałaśnie wypadają mu z rąk na ziemię. (Jw. 177)

Chryza, w odpowiedzi na gesty Alaryela, wykonuje magiczny ryt zaczerpnięty z obrzędowości tellurycznej, symbolizujący odrodzenie: podbiega do kosza z kwiatami i obrzuca niemią skrzypkę znajdującymi się w nim różami, tworząc wonną kolebkę chthoniczną, tak że „skrzypka ginie pod wzgórzem natłoczonych kwiatów” (jw. 178)⁹. Leśmian, dokonując w swoich dramatach mimicznych literackiej transpozycji archaicznej obrzędowości, wzbogacił ją o regeneracyjną symbolikę róży, uzyskując efekt silnego wzmocnienia semantycznego. *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypkę Opętany* staną się dalej płaszczyzną wielokrotnie podejmowanych prób reinterpretacji symboliki róży, zapowiedzianej już w Scenie Pierwszej. W antropologii kultury róża jako synonim wiosny, odrodzenia i niezniszczalności życia była ulubionym atrybutem bóstw płodności — greckiej Persefony i rzymskiej Kory, wracających wraz z odradzającą się naturą do matki — Demeter (Cerery)¹⁰. Wieńcami z róż przystrajano ołtarze i głowy posągów męskiego bóstwa płodnych sił przyrody, Dionizosa. Na drugim biegunie pola semantycznego omawianego symbolu pojawiają się silne związki z przemijaniem. Hekate, greckie bóstwo chthoniczne¹¹, Grecy przedstawiali często z wężem i wieńcem róż na głowie. Róża była atrybutem dusz błogosławionych, zamieszkujących Pola Elizejskie. Krótkość życia kwiatu skłaniała starożytnych do refleksji nad egzystencjalnym problemem *vanitas*: „Kwiaty i zapach natura zrodziła na krótki okres. Powinno to być przestrożą dla ludzi, że to, co przepięknie kwitnie — róże, lilie, fiołki — szybko też więdną”¹². Ta ambiwalencja życia i śmierci uczyniła z róży bardzo chętnie wykorzystywany emblemat zmartwychwstania. Rzymianie w czasie majowych świąt róż (*rosalia*) ofiarowywali róże manom — duszom zmarłych przodków. Pięciopłatkowy kwiat dzikiej róży, przedstawiany często jako pentagram, wyobrażał — zdaniem Arystotelesa — wszechświat złożony z pięciu żywiołów — ognia, wody, ziemi, powietrza, eteru — i ustawiczne powtarzanie się tych samych epok (eonów) w kręgu wieczności, symbolizując kołowrót życia i śmierci. W dramatach mimicznych Bolesława Leśmiana znajdziemy interesujące przetworzenie omawianego obrazu: tutaj róża, co może w powierzchownej lekturze dziwić, nie jest atrybutem Rusalki Leśnej, literackiego wyobrażenia Persefony, ale skojarzona z czernią występuje jako rekwizyt Kolombiny — Chryzy, symbolizującej w dramacie ograniczenia ontyczne człowieka:

CHRYZA stoi przed sztalugami z pędzlem i czarną paletą w ręku i rytmicznie, w takt muzyki maluje portret Alaryela. Przybrana w szatę oranżową i w wieniec z ciemnopurpurowych róż. Z tych samych róż ma naszyjnik, który się puszy wokół szyi i pas, który jej kibić ujął w uścisk kwiatowy. (Leśmian 1985:176)

⁹ Kolebka chthoniczna, według Eliadego, występowała w obrzędowości tellurycznej zarówno społeczeństw pierwotnych, jak i w wyższych cywilizacjach. Opiekuniczemu duchowi Matki-Ziemi powierzano nowonarodzone dzieci — śpiące noworodki pozostawiano w rowach, na warstwie liści złożonych na ziemi lub warstwie popiołu, co miało im zapewnić opiekę matki tellurycznej i chronić w dalszym życiu. Regeneracyjny potencjał *Tellus Mater* wykorzystywano też w celach sanacyjnych — bezpośrednio na ziemi układano chorych i umierających. Por.: Eliade 1993: 242–245.

¹⁰ Róża jest też atrybutem egipskiej bogini płodności — Izydy.

¹¹ Zanim wyobraźnia Greków złączyła Hekate ze sferą mroku, była ona dobroczynną boginią płodności, utożsamianą z Persefoną. Opiekowała się rolnikami i kobietami, a jej ołtarzyk stał przed każdym domem ateńskim.

¹² Pliniusz Starszy, *Historia naturalis*, XXI 1. Cyt. za: Forstner 1990: 191.

W *Przywidzeniu Pierwszym* róża stanie się dla Chryzy (Kolombiny) orężem magii miłosnej, którym ta będzie walczyć z mocą Rusalki Leśnej:

CHRYZA chwytą kosz i z koszem w ręku wraca do Alaryela. Kwiaty mu niesie w koszu i dłonią wskazuje te kwiaty. [...] Pełnymi garściami rzuca mu kwiaty pod stopy, w piersi, w twarz, w oczy. [...] Upatrzywszy chwilę odpowiednią, wyszarpuje z rąk Alaryela obydwie gałązki, ciska je gniewnie na ziemię i depcze, depcze nogami.

ALARYEL chwytą ją za dwie dłonie, wyłamując z jednej rozluźnionej dłoni kosz, który pada bezszumnie na ziemię — i tak pochwyconą odrzuca precz od gałązek w pobliżu zwierciadła. Wówczas nagłym skokiem narzuca się na nią i wobec zastąpionego zwierciadła zdziera z niej wieniec różany, naszyjnik różany, pas różany...

Zdarte przedmioty kolejno ciska o ziemię. [...] Spadłe na ziemię róże depcze nogami tak samo, tak samo...

CHRYZA nie przeciwi mu się, nie opiera. [...] Stoi ogołocona z róż, pozbawiona miłości, niespodzianie zubożała, jak żebraczka, która po raz pierwszy wyszła na żebrzy. (Jw. 187–188)

Mogłoby się wydawać, iż przytoczony cytat przywołuje zbanalizowaną semantykę miłosną obrazu róży, interpretacja zmienia jednak kierunek, kiedy czytamy scenę następną *Pierwszego Przywidzenia*:

CHRYZA otrząsa się nagle ze swego zneruchomienia. Wyciąga dłonie do zwierciadła i odsłania je całkowicie. W głębi zwierciadła widać najpierw odbicia różanego wienca, naszyjnika i pasa, które leżą na ziemi, naprzeciwko zwierciadła — zniszczone i stratowane. Potem w głębi zwierciadła jawi się z pewnym opóźnieniem odbicie samej Chryzy. Chryza przygląda mu się nieruchomo, zaś ono tak samo przygląda się Chryzie.

ODBICIE CHRYZY pierwsze daje znak życia: pochyla z wolną głowę, aby się przyjrzeć odbiciom róż znieważonych i podeptanych. [...] Podnosi odbicie wienca i próbuje wdziać go na skronie: odbicie wienca opada na ziemię. [...] Podnosi odwzór naszyjnika i próbuje nim szyję okolic: odwzór naszyjnika opada na ziemię. [...] Podnosi odwzór pasa i próbuje się nim opasać: odwzór pasa osuwa się na ziemię. [...]

CHRYZA w ślad za nim czyni to samo, lecz w połowie drogi przerywa ten ruch. [...]

ODBICIE CHRYZY samodzielnie unosi swe dłonie dalej ku twarzy i płacze bezgłośnie w głębi zwierciadła. (Jw. 188–189)

Jasnym się staje, że róża jest tu przetworzonym obrazem symbolicznej śmierci Chryzy (Kolombiny) i znakiem narodzin nowej, autonomicznej postaci dramatu, jaką jest Odbicie Chryzy (Kolombiny). Odbicie, nie posiadając statusu ontologicznego śmiertelnego człowieka, jest wolne od jego ograniczeń. Dzięki temu zabiegowi Chryza (Kolombina), jedyna osoba dramatu obarczona przez autora cieniem — stygmatem świata doczesnego, może przekroczyć wrota wieczności. Toteż uspany przez nowonarodzoną Chryzę (Kolombinę) ze znieważonych róż krzyż czteroramienny stanie się osią zabiegów magicznych, które zaprowadzą jej obluźnienia, „skrzypka opętanego”, poprzez śmierć do odrodzenia.

Palingeneza mitu tellurycznego

W fenomenologii religii można zauważyć sprzeczne koncepcje dotyczące podstawowych teofanii ziemi. Pierwszą z nich proponuje Mircea Eliade. Badacz wyróżnia dwie teofanie: starszą, przejawiającą się w obrazie *Pammetor Ge* — *Ziemi Matki Wszystkiego*, oraz późniejszą, związaną z kultem płodności natury w społeczeństwach agrarnych, wyrażającą się w figurze *Tellus Mater*. *Pammetor Ge* to struktura złożona nie tylko z warstwy tellurycznej, powierzchniowej, ale też z otchłani chthonicznej. Drugi fenomenolog religii, Gerardus van der Leeuw, obie figury

traktuje jako różne epifanie jednej Matki-Ziemi, będącej jednocześnie bóstwem roślinności i urodzaju oraz boginią świata i zaświatów¹³. Ta właśnie linia interpretacyjna zostanie przyjęta w poniższej pracy, ponieważ w takiej funkcji figury ziemi pojawiają się w wyobraźni autora *Skrzyпка Opętanego*, a terminy *Tellus Mater* i *Pammetor Ge* będą dalej używane zamiennie. Obie teofanie Ziemi, telluryczna i chthoniczna, w kulturze europejskiej spotykają się i zyskują najpełniejszą egzemplifikację w obrzędzie *tesmoforiów*¹⁴ — greckich misteriów odrodzenia. Ich dokładniejsze omówienie wydaje się w tym miejscu niezbędne, gdyż zarówno ich sens soteriologiczny, jak i symbolika stały się dla Leśmiana ważnym źródłem inspiracji. Główne boginie *tesmoforiów*, zwanych też *eleuzyniami* — Demeter i Persefona (Kora) — są epifaniami bóstwa zwanego przez Greków *Gaja Kourotropos*¹⁵. Grecki termin *kouroi* zawiera w sobie referencje do regeneracyjnych właściwości żywności ziemi, oznacza bowiem wszystkie młode stworzenia, zarówno w świecie roślin jak i zwierząt. *Eleuzynia* składały się z trzech etapów: małych misteriów, wielkich misteriów — *teletai*¹⁶ i doświadczenia końcowego — *epopteia*¹⁷. Małe misteria obchodzone były wiosną w miesiącu *Anthesterion*¹⁸, jesienią odbywały się obrzędy wielkich misteriów. Trwały osiem dni i wszyscy mówiący po grecku¹⁹ mogli w nich uczestniczyć, pod warunkiem, że spełnili wiosną rytę wprowadzające. Rozpocynały się w ateńskim Eleuzinionie, dokąd w wigilię *teletai* przynoszono uroczyście z Eleusis sakralne przedmioty — *hiera*. Punkt kulminacyjny uroczystości miał miejsce dnia piątego. O świcie ruszała z Aten do Eleusis wielka procesja. Po zapadnięciu zmroku na dziedzińcu sanktuarium zapalano pochodnie. *Mystowie* z pochodniami w rękę odtwarzali za pomocą gry płomieni zejście Demeter do Hadesu. Mircea Eliade, przywołując świadectwa Plutarcha, Stobajosa i Themistiosa, twierdzi, że w starożytnej Grecji przeżycia duszy po śmierci ciała porównywano do wtajemniczenia w wielkie misteria:

Początkowo błądzi ona w ciemnościach, cierpiąc różne rodzaje lęków, aby wreszcie stanąć wobec ośniewającego blasku, odkryć piękne i czyste krajobrazy oraz łąki, słyszeć głosy i napawać się tańcem. Z koroną na głowie wtajemniczony przyłącza się do *mężów czystych i świętych* i kontempluje niewtajemniczonych, grzęznących w błocie i zagubionych we mgłę, którzy pograżają się w swych nieszczęściach, gdyż boją się śmierci i nie wierzą w szczęście w zaświatach. (Eliade 1988: 208)

Jednym z rytuałów wielkich misteriów miał być marsz w ciemnościach, symbolizujący zejście do Hadesu, zakończony wyjściem na rozświetloną łąkę²⁰. Istotnym elementem *teletai* była prezentacja *hiera*, wydobytych uroczyście ze skrzyni, mającej być repliką *uterum*. Rytem wieńczącym inicjację była *hierogamia*: „Asterios mówi o podziemnym korytarzu, spowitym w ciemnościach, gdzie miało miejsce uroczyste spotkanie hierofanta z kapłanką; pochodnie gaszono, a tłum wierzył, że zbawienie zależy od tego, co oboje robią w ciemności” (Eliade

¹³ Por.: Eliade 1993: 235–353; 1988: 29–32; Leeuw 1978: 130–141.

¹⁴ *Tesmoforos* (gr. ‘nadający prawa’) — przydomek Demeter.

¹⁵ Etymologia imienia *Gaja (Ge)* podkreśla jej telluryczny charakter (sanskryckie *go* to ‘ziemia, miejsce’, gockie *gauja* — ‘prowincja’; por.: Eliade 1993: 235). G. van der Leeuw utożsamia Gaję z takimi epifaniami Wielkiej Macierzy jak: frygijska Kybele, sumeryjska Isztar, indyjska Kali czy egipska Izda.

¹⁶ *Telete* (gr.) — obrzędy mistyczne praktykowane przy wtajemniczeniu.

¹⁷ *Epopteia* (gr.) — ‘osiągnąć najwyższy stopień wtajemniczenia’, ‘osiągnąć pełnię szczęścia’.

¹⁸ *Anthesterion* był miesiącem, w którym obchodzono wiosenne święto kwiatów. *Antesterie* były jednak również w starożytnej Grecji świętem zmarłych.

¹⁹ Ceremonie *teletai* obejmowały *legomena* — krótkie formuły liturgiczne i inwokacje, dlatego inicjacja była zakazana dla osób, które nie mówiły po grecku.

²⁰ Taką tezę, zaproponowaną przez Foucarta, przytacza Eliade, jednak dalej powołuje się na badania archeologiczne sanktuarium Demeter i Telesterionu, które wykazały, że nie było tam podziemnych korytarzy, którymi *mystowie* mogliby odbywać rytuał zejścia do Krainy Zmarłych.

1988: 208–209). Końcowe doświadczenie misteriów, *epopteia*, miało miejsce w oślepiającym świetle, a jego punktem kulminacyjnym była epifania Persefony. Nocą, na rozświetlonej łące, hierofant, uderzając w gong z brązu, przywoływał Persefonę, co miało symbolizować otwarcie się Królestwa Zmarłych; ryt końcowy polegał na demonstracji świeżego kłosa — symbolu odrodzonego życia²¹.

Soteriologiczny aspekt *tesmoforiów*, wyrażający się w trzech zasadniczych elementach obrzędu, jakimi były hierogamia, rytualna śmierć i zmartwychwstanie, można wyodrębnić w świecie wyobrażeń autora *Skrzypka Opętanego*, w dramatach mimicznych odnajdziemy bowiem obecność poetycko przetworzonej symboliki eleuzyjskiej. Wyobrażenia rozświetlonej łąki, róż towarzyszących miłosnemu wtajemniczeniu, literackie epifanie kobiety-bogini wiodącej mężczyznę-neofitę do nieśmiertelności, będą nieustannie przez artystę przywoływane, podporządkowane symbolicznym zabiegom zmierzającym do regeneracji utraconych mocy twórczych i odrodzenia Alaryela jako artysty. Miłosne spotkanie z Rusałką Leśną, jak eleuzyjska hierogamia, objawia tajemnicę nieśmiertelności (przeniesionej w baśniach mimicznych na poziom wypowiedzi na temat sztuki, przynależnej sferze *sacrum*, czego emblematem są złota skrzypka i złoty smyk). Leśmianowską zieleń, las, kwiaty, jak wskazuje zaprezentowany kontekst kulturowy (według Gerardusa van der Leeuw — Demeter to dojrzały owoc, Kora to dziewczica, kwiat), można odczytać jako artystyczne epifanie *Pammetor Ge*, symbole archetypowe przywoływane po to, aby Alaryela (Pierrota), tak jak w *eleuzyniach* — *epopte*, doprowadzić do artystycznego odrodzenia, do przewyciężenia twórczej niemocy wyrażonej w baśniach mimicznych za pomocą obrazów tanatycznych (mogiła, cmentarz położony w borze odwiecznym, Cienie Zmarłych, trup Alaryela, Rusałka umarła, złamana gałązka, niema Skrzypka Złota).

Stylizowana na boginię telluryczną Leśmianowska Rusałka Leśna jako figura wyobrażeniowa jest tworem synkretycznym. W konstrukcji jej postaci można dostrzec zabieg kontaminacji słowiańskich wierzeń ludowych, mitycznych wyobrażeń zachodnioeuropejskich reprezentowanych przez ondyny i nereidy, jak i rysy głównych bóstw chtonicznych greckich *tesmoforiów*. Światło Indygowe, towarzyszące każdemu jej zjawieniu, wprowadza silne asocjacje ze światem transcendentnym, sakralizując przestrzeń. Sferę profaniczną reprezentują w *Skrzypku Opętanym* oraz w *Pierrocie i Kolombinie* dwie inne *dramatis personae* — Kolombina i Chryza. Jako jedyne postaci dramatu posiadają cień, nie mogą więc przekroczyć swoich ograniczeń ontycznych, własnej śmiertelności, są też na stałe związane z doczesnością poprzez symbolikę cyfry cztery. Chryza (Kolombina), walcząc z Rusałką Leśną o miłość Alaryela (Pierrota), ułożywszy na polanie, w „borze odwiecznym”, różę w kształt kryża:

Wyjmuje z kosza Laskę Czarodziejską. Czterykroć dokoła krzyż różany obchodzi i czterykroć Laską Czarodziejską czterech ramion krzyża dotyka. Pod wpływem tych zaklęć wynurzają się z gęstwy drzewnej — jedno po drugim — w grupach poczwórnych — cztery Karły, cztery Duchy Białe, cztery Duchy Błękitne²², cztery Duchy Czarne, cztery Duchy Purpurowe i cztery Duchy Pstokate. (Leśmian 1985: 143)

Między tymi dwiema rzeczywistościami sytuuje autor swojego męskiego bohatera, artystę ogarniętego twórczą indolencją. W *Szkicach literackich* utożsamiał Leśmian artystę — umysł metafizyczny, mieszkańca nieba i ziemi — z człowiekiem pierwotnym. Uniesienie miłosne Alaryela (Pierrota) jest właśnie takim aktem regresu do pierwotności. Rusałka Leśna staje

²¹ Pszenica i mak były atrybutami Demeter. Rytualnym napojem poświęconym bogini, spożywanym w czasie *tesmoforiów*, był *kykeon*, mikstura sporządzana z wody, mąki jęczmiennej i mięty.

²² Leśmian respektuje sakralną symbolikę błękitu, dlatego też duchy te, jako jedyne, nie wezmą udziału w późniejszych praktykach magicznych Kolombiny (Chryzy).

się duszą natury²³. Komunia z nią umożliwia człowiekowi metafizycznemu zaznanie chwili ekstazy prowadzącej do inkarnacji. Wyposażona przez Leśmiana w atrybuty bogini płodności (dwie kwitnące gałązki), prowadzi kochanka przez dwa stopnie wtajemniczenia. Pierwszy krok w kierunku transcendencji robi Alaryel (Pierrot) jako artysta — pozbawiony przez Chryzę (Kolombinę) Złotej Skrzypki, potrafi wydobyć dźwięk, grając na dwóch gałązkach upuszczonej przez Rusałkę Leśną. Wtajemniczenie ostateczne Skrzypka Opętanego poprzedzone zostaje zejściem bogini do świata podziemnego. W zakończeniu dramatu Alaryel (Pierrot) wyzwala się ostatecznie ze swoich ludzycznych ograniczeń. Ukąszonej przez węża, wysłannika bóstw chtonicznych, doświadcza rytualnej śmierci, a jego zmartwychwstanie przybiera postać blasku²⁴:

Z głębi mogiły wydobywają się podziemne, bardzo głuche i stłumione dźwięki. [...] Mogiła Rusałki rozsłucha się, ukazując otwór pusty. W miarę jej rozsłuchania się Dźwięki Podziemne nabierają coraz głębszego brzmienia, zatracając dawne stłumienie, a jednocześnie z otworu mogilnego wydobywa się jakby Świt Indygowy, rozplomienia się w tegoż koloru zorzę i ogarnia cały cmentarz. [...] Z mogiły, w ślad za Światłem Indygowym wynika postać zmarłej Rusałki. (Leśmian 1985: 166–167)

Rusałka Leśna nosi wyraźne ślady stylizacji na bóstwo chtoniczne (zejście pod ziemię, odrodzenie, epifania pod postacią blasku rozświetlającego mogiłę). Potrzeba obcowania ze świętością i przekraczania ograniczeń ludzkiej kondycji stanowi dominantę całej twórczości Bolesława Leśmiana²⁵, toteż w baśniach mimicznych las staje się miejscem inkarnacji, a zjednoczenie z bóstwem Ziemi odbywa się w czasie obrzędu zawierającego rytmy *tesmoforiów*. W *Pierrocie i Kolombinie* oraz *Skrzypku Opętanym* kierunek działań bohaterów i kompozycja dramatów prowadzą od sfery profanicznej chaty Alaryela (Pierrota), poprzez przekroczenie linii granicznej okna, aż do świętej przestrzeni lasu:

Obszerna izba w chałupie Alaryela — izba właściwie pusta i niezamieszka, zaludniona jeno na czas trwania Baśni Przelotnej. [...] W głębi szerokie rozwarte okno, swą podstawą sięgające niemal podłogi. Za oknem bór odwieczny. Gałęzie pobliskiego drzewa przenikają przez okno do wnętrza izby. (Leśmian 1985: 175–176)

Okno występuje tu w funkcji elementu granicznego, poza którym rozpoczyna się las — Inny Świat, Rajski Ogród Bezczasowej Jedności, niezrozumiały i niebezpieczny *orbis exterior*. W antropologii kultury opuszczenie swojej krainy, przekroczenie granicy oznacza powrót do sytuacji, w której zawieszone miały być wszelkie wykladniki ludzkiej kondycji, „nie działał destrukcyjny czas” (por.: Kowalski 1998: 149). Leśmianowski „bór odwieczny”, obraz skonstruowany w oparciu o, typową dla myślenia magicznego, tożsamość w doświadczaniu czasu i przestrzeni (czas sakralny, przestrzeń sakralna — czas profaniczny, przestrzeń profaniczna), staje się świątynią, w której odbywa się chtoniczne misterium odrodzenia²⁶.

²³ R.H. Stone w swoim opracowaniu dramatów mimicznych Leśmiana używa indyjskiego terminu *Atma*, utożsamiając ją z miłosnym stosunkiem do natury (por.: Stone 1985: 115). Leśmian pozostawał pod bardzo silnym wpływem filozofii indyjskiej, w 1909 r. opublikował w „Kurierze Warszawskim” esej pt. *Ramajana*. Kuzyn Bolesława Leśmiana, Antoni Lange, był tłumaczem eposów indyjskich na język polski.

²⁴ Światło i blask towarzyszyły kulminacyjnemu momentowi inicjacji w misteriach eleuzyjskich — *epopteia*.

²⁵ Szerzej na ten temat por.: Karwowska 2008.

²⁶ Łacińskie słowa: *templum* ('świątynia') i *tempus* ('czas') są ze sobą etymologicznie powiązane. Podstawowe znaczenie słowa *tempus* to 'ciąć, oddzielać'. Pierwotnie *templum* było wycinkiem nieba wydzielonym na użytek *augurów*, miejscem, z którego kapłani prowadzili wróżebne obserwacje lotu ptaków. Później, zachowując znaczenie miejsca, w którym poznaje się przyszłość i wolę bogów, gdzie

W charakterystyce domu (chaty, pałacu — nazwy te pojawiają się w dramatach zamiennie, co wskazuje na ich symboliczny charakter) Skrzypka Opętanego stosuje Leśmian negatywną waloryzację przestrzeni: „sztuczne światło” (Leśmian 1985: 175), „czarna paleta” (jw. 176), „czarna kotara, czarna poduszka” (jw. 178) i czasu: w domu króluje żona Alaryela (Pierrota) — Chryza (Kolombina), ucieleśnienie czasu linearnego, profanicznego i skończoności odcygniętej człowieka. Las to przestrzeń waloryzowana przez autora pozytywnie. Dominują tu kolory transcendencji — złoto i błękit, bór jest „odwieczny”, daje więc swoim mieszkańcom obietnicę nieśmiertelności. Jest domem ukochanej Pierrota (Alaryela) — Rusałki Leśnej, mającej moc regeneracji, która powoduje, że w leśnej „przestrzeni niewiadomej dźwięczy muzyka — Wcielenie Tajemnicy” (jw. 180). Obydwa światy: *orbis interior* i *orbis exterior* przenikają się wzajemnie. Leśmian wprowadza na teren onirycznego domu bohatera rekwizyty z kręgu *sacrum* — Złotą Skrzypkę, gałęzie „odwiecznego boru”, zagląające przez okno do wnętrza chaty, i dwie gałązki upuszczone przez Rusałkę Leśną, które zastępują skradzioną przez Chryzę (Kolombinę) Złotą Skrzypkę, a na których Alaryel (Pierrot) zagra swoją Pieśń Nieśmiertelną. Zapis tej pieśni przyniesie Skrzypkowi Opętanemu na swojej sukni leśna nimfa, wyposażona przez Leśmiana w powłóczytą szatę koloru indygo, „na której mienią się i złocą rzęsiście nuty tajemnicze, niby zawile arabskie, tające pieśń nieznaną” (jw.).

Alaryel (Pierrot) przekracza granicę sakralnej przestrzeni boru i wkracza na jego teren w poszukiwaniu utraconej mocy twórczej. Pragnie odrodzić się jako artysta-muzyk, ale jednocześnie dąży do przekroczenia ograniczeń własnej śmiertelności. Zwabiony Tajemnicą Światła Indygowego i Pieśnią Nieznaną, musi ponieść konsekwencje wejścia w Inny Świat i poddać się obowiązującym tu prawom²⁷. Droga do samopoznania okaże się dla niego drogą do śmierci. Zanim przystąpi do właściwego rytuału tajemniczenia w misterium chthoniczne, które dokona się w głębi lasu, musi poddać się rytuałom oczyszczenia. Obowiązkowym elementem rytów inicjacyjnych jest symbolizm krwi — w baśniach mimicznych występuje on pod postacią wina, które Pierrot (Alaryel) wypija, aby wprowadzić się w ekstazę:

Chwyta puchar stojący u podnóża tronu i napełnia go winem ze rdzawego dzbana. Chciwie przywarłszy puchar do ust, pije do dna jego zawartość. Potem bezrozumnie, po pijanemu, krokiem chwiejnym, bezsilnym i pozornie bezcelowym dosięga lewej ściany, [...] przywleka się do okna, do tego miejsca, gdzie przed chwilą trwała zjawiona Rusałka. Chwyta się dłońią za framugę, wychyla głowę za okno i patrzy w bór [...] i w dzikich, nierównych podskokach, jak zraniony zwierz, rzuca się w stronę skrzypki leżącej na podłodze. Nie doskoczywszy do niej, wpada w szal, w nieprzytomne szamotanie się żądź, złęknionych niemożliwością pochwycenia tajemniczej a upragnionej melodii. (Leśmian 1985: 182)

Picie wina jest tu jednym z gestów przekraczania granicy między różnymi stanami rzeczywistości czy strefami Wszechświata, wymaganymi przez magię dobrego początku (por.: Kowalski 1998: 152). Wino pełni zatem funkcję delimitatora różnych odcinków czasu i przestrzeni. Wejście w stan dzikości duszy, a więc symboliczna śmierć dawnego ładu, pozwoli Skrzypkowi Opętanemu przekroczyć granicę dzielącą *orbis interior* i *orbis exterior*. Drugim ważnym rytmem oczyszczającym jest milczenie²⁸, toteż w dramatach Leśmiana cisza i „bezzumność” są podstawą konstrukcji świata przedstawionego, a bohaterowie przez cały czas trwania baśni

przybysze z zaświatów ujawniają wiedzę pochodzącą z Innego Świata, mianem tym określano wszelką sferę sakralną, święte pomieszczenie, odcięte od reszty wszechświata.

²⁷ W antropologii kultury znane jest zjawisko *miru*, tj. nakazu szczególnego zachowania w miejscach granicznych, mediacyjnych, jak świątynia, cmentarz, kościół, most, droga. Przekroczenie granicy, a więc znalezienie się na obszarze *sacrum*, oznaczało, że człowiek znajduje się pod inną niż świecka jurysdykcją.

²⁸ Na temat literackich transformacji rytów inicjacyjnych — por.: Vierende 1972.

mimicznych nie wypowiadają nawet jednego słowa. Istotnym elementem rytuałów przejścia jest motyw zmiany imienia po przejściu na drugą stronę — Pierrot ukąszony przez węża, w drugim dramacie przyjmuje imię Alaryel. Tak przygotowany, pozwala ukąsić się śmiertelnie po raz drugi, mieszkającemu w „borze odwiecznym” Złotemu Wężowi, wysłannikowi świata podziemnego. Inkarnacja poprzedzona zostaje sceną epifanii Rusalki Leśnej jako bogini chthonicznej, której towarzyszą Światło Indygowe i Dźwięki Podziemne. Leśmian wprowadza dalej dwie metonimie śmierci (noc i ciemność), aby w zakończeniu dramatu przedstawić scenę symbolicznego odrodzenia bohatera. Znakiem zakończonej inicjacji jest zapis w *Skrzypku Opetanym*, którego brak w *Pierrocie i Kolombinie* — wśród ciemności Leśmian każe zapłonąć kinkietom. Światło staje się jedynym emblematem zmartwychwstania.

W dramatach mimicznych Leśmiana wysłannikiem świata chthonicznego jest wąż. Alaryel (Pierrot) ukąszony przez zwierzę wyzwała się ostatecznie z ograniczeń własnej śmiertelności. Wtajemniczenie w misterium życia i śmierci odbywa się w *Przywidzeniu Trzecim*, kończącym utwory. Prefiguracją obrazu złotego węża wyłaniającego się z otchłani chthonicznej są Dźwięki Podziemne, Światło Indygowe i „wynikłe z grobu” Widmo Rusalki Leśnej (Leśmian 1985: 167). Leśmian wykorzystuje w tym miejscu izomorfizm w konstrukcji obrazu zmarłych i figury węża, akcentując silnie analogie między ich sposobem poruszania się, cechami wyglądu zewnętrznego i miejscem spoczynku:

Cienie zmarłych powstają nie od razu. Uprzednio ukazują z głębi mogił swe dłonie, które [...] obchwytną pnie drzewne, gdyż każda mogiła jedno na sobie dźwiga drzewo. Obchwyciwszy pnie, dłonie Zmarłych suną się wzdłuż pni ku górze, a za dłońmi wysnuwają się z mogił głowy, ramiona, wreszcie całkowite postacie szare, niewyraźne, smukłe. (Jw. 168)

Dopiero tak zapowiedziana, wynurza się z zarośli porastających mogiłę główna postać tej sceny — Wąż Złoty.

WĄŻ ZŁOTY wynurza najpierw swój łeb olbrzymi, a potem resztą złotego cielska ku górze się unosi i, kłęcząc jakby na zadzie, po łabędziem zagina ku Alaryelowi swój łeb — atlasowo złowieszczy. Tak trwa bez ruchu, nasłuchując pieśni. [...]

ALARYEL gra.

WĄŻ ZŁOTY, wciąż wspięty łbem ku górze, zaczyna się sunąć ku niemu wzdłuż — po zaroślach mogiły. [...]

ALARYEL gra... Pieśń jego do końca dobiega... [...]

WĄŻ ZŁOTY odchyła łeb, aby się nim, jak pięścią zamierzyć — wypuszcza żądlę złociste i uderza łbem w rękę Alaryela. [...] Przepada w zaroślach wraz ze swym światłem złocistym.

ALARYEL puszcza z rąk skrzypkę i smyk, chwyta się za dłoń ukąszoną i pada martwy u stóp mogiły. (Jw. 229–230)

W chwili śmierci Alaryela (Pierrota) Widmo Rusalki „wnika do mogiły, która zrasta się natychmiast” (jw. 230–231), Światło Indygowe gaśnie, Cienie Zmarłych zapadają się w swe groby. Mroki kryją ziemię.

W przetworzonym literacko obrazie *ouoborosa* ożywia Leśmian semantykę tego zwierzęcia, związaną z sakralnością świata podziemnego, wzmacniając ją dodatkowo symboliką koloru, wyrażoną poprzez zastosowanie, w odniesieniu do węża, stałego epitetu — złoty. Z sakralnym wymiarem czasu łączą Leśmianowskiego węża atrybuty — „złociste żądlę” i „światło złociste” (jw. 230), które znika w momencie, kiedy wysłannik Zaświatów ginie w otchłani chthonicznej, wyobrażonej tu pod postacią zarośli porastających mogiłę. Wąż, jako obraz archetypowy, szczególnie dobrze nadaje się do przedstawienia porządku świata podziemnego — żyje

w miejscu mediacji: w jaskiniach, pieczarach, pod kamieniami²⁹, posiada zdolność odradzania się w nowej postaci, zmieniając skórę lub zrastając się z kawałków, na które został pocięty. Z jednej strony, jest więc symbolem przewyciężenia śmierci; jednocześnie jednak jego śmieronosny jad i paraliżujący wzrok, którym obezwładnia swoją ofiarę, czyni z niego posłannika Tanatosa³⁰. Na wyobrażenie kulturowe węża jako reprezentanta mrocznej Krainy Zmarłych miały wpływ obserwacje zwyczajów zwierzęcia — zimą węże wędrują do „wyraju”³¹, miejsca zimowego snu w zaświatach, gdzie, według tradycji wschodniosłowiańskiej, przebywają od dnia Podwyższenia Świętego Krzyża do początku wiosny; wracają po uderzeniu pierwszego wiosennego pioruna, tak jak rodząca się do życia natura.

Wraz z literacką transpozycją kultu *Pammetor Ge* wprowadza Leśmian typową dla misterii regeneracji waloryzację czasu i przestrzeni. Czasowi linearnemu, historycznemu, świeckiemu przeciwstawia pisarz czasowość kolistą, sakralną, powracającą w rytuale. Eksplorowana przez Leśmiana koncepcja czasu sakralnego wpisuje się w paradygmaty myślenia mitycznego: „Struktura odczucia czasu u człowieka pierwotnego ułatwia mu przekształcenie czasu świeckiego w czas sakralny” (Eliade 1993: 378). Istotą czasu magiczno-religijnego stanowią powtarzalność (repetycja scen i sekwencji symbolicznych stanowi główną zasadę konstrukcji Leśmianowskich baśni mimicznych) i wieczna terażniejszość („Rzecz dzieje się w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją” — Leśmian 1985: 174). Leśmianowskie zabiegi zmierzające do hierofanizacji czasu, otwieranie chronotopu baśni mimicznych na wieczność, „wielki czas”, *illud tempus*, eksploracja prapamięci, odnowa czasu poprzez rytuały, wykazują duże zbieżności z kategoryzacją czasu właściwą wyobraźni człowieka archaicznego (Eliade 1993: 385–386).

Leśmian nie ogranicza się do, zaczerpniętej z myślenia mitycznego, konstrukcji czasoprzestrzeni, ożywia też w swoich baśniach mimicznych ścieżki archetypowe inicjacyjnego scenariusza mitycznego, dokonując jego literackiej transpozycji. Scenariusz inicjacji składał się z trzech wielkich sekwencji: przygotowania, śmierci inicjacyjnej („trzeba przejść przez śmierć, by odnaleźć życie” — Vierre 1972: 36) i odrodzenia. Śmierć inicjacyjna, najbardziej dramatyczna część obrzędu, składała się z rytuału uśmiercenia (na który składały się: utrata świadomości prowokowana przez magiczne wywary³²; wielodniowy bezruch; cisza — majestatu śmierci doświadcza się w milczeniu; zejście do Świata Podziemnego; hierogamia). Faza trzecia, kończąca inicjację — odrodzenie — oznacza „nową świadomość” (jw. 85), zmianę osobowości, sytuacji egzystencjalnej i ontologicznej. Rytuał inicjacyjny — doświadczenie *sacrum*, które dotąd było dla człowieka profanicznego niedostępne — wprowadza adepta w krąg czasu mitycznego, cyklicznego, a więc nieskończonego. Stając się „Bytem Mitycznym” (jw. 89), człowiek doświadcza nieśmiertelności. W misteriach inicjacyjnych adept umiera wyłącznie po to, aby otrzymać nowe życie. „Nową Świadomość” manifestuje najczęściej przez przyjęcie nowego imienia. Ryty archetypowego scenariusza regeneracyjnego najbardziej, artystycznie przetworzone, w baśniach mimicznych Leśmiana, celem zabiegów artystycznych jest odnowa i odrodzenie mocy twórczych Pierrota (Alaryela). Poeta eksploruje typowe dla scenariusza

²⁹ Stąd też w wyobrażeniach mitologicznych wąż, jako uosobienie chaosu zagrażającego porządkowi kosmosu, lokowany bywa pod korzeniami *Drzewa Kosmicznego*, w samym centrum Wszechświata. W tradycyjnym *imago mundi* zamieszkuje jaskinię pod Górą Kosmiczną i jako taki bierze udział w hierogamii nieba i ziemi.

³⁰ Przedstawione tu symboliczne zdolności mediacyjne węża wynikają dodatkowo z faktu, że jako organizm biologiczny jest hybrydą — pełza po ziemi, potrafi jednak swobodnie pływać w wodzie, a wykluwa się z jaja jak ptak.

³¹ Termin niezwykle ważny w twórczości Leśmiana; na temat wyraju — por.: Kowalski 1998: 585.

³² W Eleusis pito *kykeon*.

mitycznego metody intensyfikacji *sacrum* — milczenie (w dramatach mimicznych jest to bezszumność: w akcie pierwszym Alaryel rzuca na podłogę pędzel i paletę wyjęte z rąk Chryzy, „rzucone przedmioty padają bezszumnie” — Leśmian 1985: 177; skrzyпка i smyk rzucone na ziemię „padają bezhałaśnie” — jw. 177; wielokrotnie pojawia się w utworach bezgłośny płacz, Chryza nasłuchując Wiedźmę „chichocze bezgłośnie” — jw. 192), wejście w stan ekstazy, utraty świadomości (w dramatach mimicznych wykorzystuje Leśmian symbolikę wina), rytuał uśmiercenia (ukąszenie Alaryela przez Złotego Węża), hierogamię (miłosne spotkanie z Rusalką Leśną), zmianę imienia (Pierrot — Alaryel) i symbole nowego życia, wieńczące inicjację — symbolika roślinna; zaś w zakończeniu dramatów mimicznych będzie to symbolika blasku, którą Leśmian wieńczy scenę odrodzenia Alaryela jako artysty.

Modelowanie symboliczno-mityczne wykorzystane w konstrukcji dramatów przez Leśmiana powoduje, że Skrzypek „zmroczony” w początkowych scenach baśni mimicznych, po przemianie, odrodzony w planie wyobraźniowym, w scenach końcowych dramatu „gra w zachwyceniu, w obłądnie, w zapomnieniu” (jw. 228), „gra na kłęczkach, nieprzytomnie, gra nienasyconie, oczami zaprzepaszczony w szatach wynikłej z grobu Rusalki” (jw. 227). Spętana dotąd moc twórcza przeobraża się w dźwięk zmartwychwstały, wydobywany przez Alaryela ze Skrzyпки Złotej; dźwięk tak potężny, że zwabione pieśnią z mogił powstają „Cienie Zmarłych” (jw. 227).

BIBLIOGRAFIA

- Durand Gilbert** (1960). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF.
- Durand Gilbert** (1964). *L'Imagination symbolique*. Paris: PUF.
- Durand Gilbert** (1979). *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Berg International.
- Durand Gilbert** (1989). *Beaux-arts et archétypes*. Paris: PUF. ISBN: 2130421741.
- Eliade Mircea** (1952). *Images et symboles*. Paris: Gallimard.
- Eliade Mircea** (1988). *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*. Przeł. Stanisław Tokarski. Warszawa: „PAX”. ISBN: 8321109187.
- Eliade Mircea** (1993). *Traktat o historii religii*. Przeł. Jan Wierusz-Kowalski. Łódź: Wyd. OPUS. ISBN: 9788370890070.
- Fazan Katarzyna** (2000). *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych*. W: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Red. Tomasz Cieślak i Barbara Stelmaszczuk. Kraków: Universitas. ISBN: 8370527388. S. 305–326.
- Forstner Dorothea** (1990). *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Warszawa: „PAX”. ISBN: 8321111696.
- Ignaczak Lidia** (2000). *Pauvre Pierrot! czyli o znaczeniu konwencji all'improvviso w baśni mimicznej „Pierrot i Kolombina”*. W: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Red. Tomasz Cieślak i Barbara Stelmaszczuk. Kraków: Universitas. ISBN: 8370527388. S. 344–351.
- Karwowska Marzena** (2008). *Prapamięć uśpioną. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*. Warszawa: Wydawnictwo Polonistyki UW. ISBN: 9788389663726.
- Kowalski Piotr** (1998). *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa — Wrocław: PWN. ISBN: 8301125616.
- Leeuw Gerardus van der** (1978). *Fenomenologia religii*. Przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Leśmian Bolesław** (1959). *Szkice literackie*. Wstęp i oprac. Jacek Trznadel. Warszawa: PIW.
- Leśmian Bolesław** (1985). *Skrzypek Opetany*. Oprac. Rochelle Stone. Warszawa: PIW. ISBN: 8306010736.
- Mattiussi Laurent** (2005). *Schème, type, archétype*. W: *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Red. Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter. Paris: Imago. S. 307–317.
- Ricoeur Paul** (1989). *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Przeł. Katarzyna Rosner. Warszawa: PIW. ISBN: 8306017021.

- Stone Rochelle Heller** (1985). *Wstęp*. W: Bolesław Leśmian. *Skrzypek Opętany*. Oprac. Rochelle Stone. Warszawa: PIW. ISBN: 8306010736. S. 9–15.
- Trznadel Jacek** (1964). *Twórczość Leśmiana. Próba przekroju*. Warszawa: PIW.
- Tuwim Julian** (1966). *Leśmian. W dziesięciolecie śmierci*. W: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*. Red. Zdzisław Jastrzębski. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie. S. 119–124.
- Tytkowska Anna** (2000). „Świadoma umowność” w dramatach Leśmiana. O baśniach mimicznych: „Pierrot i Kolombina” oraz „Skrzypek Opętany” W: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Red. Tomasz Cieślak i Barbara Stelmaszczyk. Kraków: Universitas. ISBN: 8370527388. S. 354–362.
- Vierne Simone** (1972). *Mytbe, roman, initiation*. Grenoble: PUG.
- Zarych Elżbieta** (2000). *Świat w „Skrzypku Opętanym”*. W: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Red. Tomasz Cieślak i Barbara Stelmaszczyk. Kraków: Universitas. ISBN: 8370527388. S. 327–341.

Marzena Karwowska

MYTHICAL REPARTITION IN MIME DRAMAS BY BOLESŁAW LEŚMIAN

(Summary)

In this article texts of Bolesław Leśmian dramas entitled: *Pierrot i Kolombina* and *Skrzypek Opętany* have been analysed. The main objects of this article are as follows: problem of writer's block and his efforts in overcoming this crisis. Interpretation of Leśmian's dramas is methodologically refer to anthropological theory proposed in Gilbert Durand literary studies.

Symbolic mining, hidden in mentioned texts, have been taken under mythocritical interpretation. Additionally the following aspects were discussed: artistic palingenesis of archaic myths, valorisation of setting typical for mysteries of regeneration and literary actualisation of ritual scenario.

KEYWORDS

Bolesław Leśmian; *Skrzypek Opętany*; *Pierrot i Kolombina*; mime drama; mythocritique; anthropology of literature; Gilbert Durand

Magdalena Jarnotowska

BRUD JAKO METAFORA W TWÓRCZOŚCI BRUNONA SCHULZA

SŁOWA KLUCZOWE

Bruno Schulz; Kazimierz Wyka; Stefan Napierski; *Dwugłós o Schulzu*; brud; czystość; higiena; kryształowy pałac; międzywojenna krytyka literacka

Brud i międzywojenna krytyka

Kiedy zastanawiam się nad „wyjątkowo drastyczną pomyłką na giełdzie wartości literackich” (Bolecki 1996: 306) — *Dwugłosem o Schulzu* Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego — nie opuszczę mnie wizja aseptycznej współczesności, niestrudzenie usuwającej nieregularności zagrażające porządkowi. Wyobraźmy sobie, że „błędne” odczytanie narusza porządek „właściwych” interpretacji. *Dwugłós...* jest jak plama, którą gdyby usunąć, nie zakłócałaby wyobrażeń o nieomyślności cenionych krytyków, nie kwestionowała rangi twórczości Schulza. Purystyczne zapędy służyłyby także pozbyciu się dwuznaczności, bo — przewrotnie — krytyka Wyki i Napierskiego celnie scharakteryzowała prozę Schulza.

Współcześnie obie recenzje twórczości autora *Sanatorium pod Klepsydrą* oceniane są jako:

najbardziej błędne potępienie prozy Schulza, jakie napisano przed rokiem 1939, [*Dwugłós* — przyp. M.J.] zawierał w sobie najważniejsze antyschulzowskie zarzuty krytyki lat trzydziestych, a równocześnie był znakomicie napisanym komentarzem krytycznoliterackim. Z dzisiejszej perspektywy, gdy artystyczna ranga prozy Schulza jest poza wszelką dyskusją, przedwojenna „pomyłka” Wyki i Napierskiego wydaje się jednym z najbardziej intrygujących „błędnych” odczytań utworu literackiego w polskiej krytyce XX wieku. (Bolecki 2003: 94)

„Pomyłka” Wyki i Napierskiego podważa oczywistość — dobry krytyk powinien przecież docenić utwory Schulza. Maria Janion w eseju poruszającym problem czasu w międzywojennej twórczości krytycznej Wyki pisała: „Pamiętam, jak z pewnego rodzaju świętokradczą zgrozą czytałam to, co napisał Wyka o Schulzu w «Ateneum» Napierskiego z roku 1939 [...]” (Janion 2001: 9). Decyzję o przedrukowaniu *Dwugłosu o Schulzu* w wydaniu *Starej szuflady* z 1967 roku uznała jednak za „akt odwagi” wynikający z konsekwencji krytyka, dla którego przekleństwem literatury dwudziestolecia międzywojennego stało się to, co Schulz „miał doprowadzić do skrajności [...] fałszywy czas” (Janion 2001: 11).

Zdumienie (czy „świętokradczą zgrozę” Janion) po przeczytaniu *Dwugłosu o Schulzu* wywołują jego autorzy — uznani i cenieni krytycy, którzy całkowicie odmówili prozie Schulza wartości artystycznej. Włodzimierz Bolecki wyjaśniał znaczenie recenzji Wyki i Napierskiego następująco:

Magdalena Jarnotowska — mgr, Katedra Literatury Polskiej XX i XX wieku, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: magdaj88@poczta.onet.pl

Gdyby tak skrajnie negatywne opinie o Schulzu wyszły spod pióra innych autorów, nie warto by z tego robić problemu. Nikt dziś przecież nie pamięta tych kilku zacieklej antygonistów Schulza, którzy podobnie jak Wyki i Napierski, nie pozostawili na jego twórczości suchej nitki. (Bolecki 1996: 306)

W obu tekstach krytycznych zaskakuje nie tyle treść, ale to, kto je napisał. Nieoczekiwane zestawienie: „dobry” krytyk — „błędna” ocena przesłania wartości historycznoliteracką *Dwugłosu* o Schulzu. Bolecki zaproponował, by nie poprzestawać „na stwierdzeniu indywidualnej, psychiczno-estetycznej niechęci krytyków do wspomnianej twórczości” (jw.), by uznać recenzje Wyki i Napierskiego za: „dokumenty o wyjątkowej randze historycznoliterackiej, i *excuses le mot* «najświetniejsze» wówczas wypowiedzi o prozie Schulza” (jw.). Wymienił i opisał kategorie istotne w literaturze według międzywojennej krytyki, szczególnie krytykowane w twórczości Schulza. Zarzuty dotyczyły głównie: ahumanistycznej koncepcji czasu, braku hierarchizacji elementów oraz idei dzieła, „antyhumanizmu i utwierdzenia chaosu”, „indyferentyzmu moralnego” oraz antyrealizmu (jw. 310–315). Wynikały one ze społecznych ram lektury (jw. 324), czyli takich odczytań literatury, które, jak pisze Bolecki, są uzależnione od kultury literackiej danego okresu. W dwudziestoleciu międzywojennym wyznacznikami społecznych ram lektury były: „niezrozumiałość, nieczytelność i poetyckość utworu narracyjnego” (jw. 316). Były to cechy przypisywane twórczości Schulza. Spór wokół jego pisarstwa toczył się m.in. o styl. Dlatego międzywojenni krytycy niechętni Schulzowi z upodobaniem pisali językiem wziętym wprost ze *Sklepow cynamonowych* czy *Sanatorium pod Klepsydrą*. Pastiszowe wysiłki zmierzały do moralnej oceny twórczości pisarza z Drohobycza.

Ignacy Fik przewidywał, że „nieporządek z czasem na terenie nauki” (Fik 1961: 213) zwabi literatów, którzy: „Zlatują się [...] tam, gdzie fermentuje chaos i niestałość, gdzie zakłócony spokój [...]”. Metaforą fermentacji naprowadzał na głównego bohatera krytyki. Postulował, by czas w utworze był „jednym z zasadniczych napięć kierunkowych, dominantą porządkującą i wartościującą”. Tymczasem u Schulza wszystko to gra, która „nie ma [...] racji konstruktywnego mnożenia życia i to ją degraduje moralnie” (jw. 219). Fik posłużył się metaforą fermentacji zaczerpniętą z prozy Schulza, by dać próbkę charakterystycznego stylu, przeciwko któremu się opowiadał. Fermentacja miała oznaczać niepożądany rozkład przeciwny życiu, a więc niemoralny. Krytyka koncepcji czasu realizowanej przez Schulza, ważna w międzywojniu dla wielu, w tym dla Wyki, wyrażona za pomocą charakterystycznych metafor, miała kompromitować Schulzowski styl, który stał się przewrotnie problemem wartości, nie naddatkiem czy ornamentem, co intuicyjnie wyczuwali nawet krytycy niechętni autorowi *Sklepow cynamonowych*. Wyki i Napierski także posługiwali się metaforami i porównaniami pochodzącymi z prozy Schulza, by ją zdyskredytować i unieważnić. Według Boleckiego: „Zabieg ten ujawnia w świadomości literackiej lat trzydziestych silne nacechowanie aksjologiczne określonych słów, obrazów, metafor i tematów” (Bolecki 1996: 308). Fik pisał o „nieporządku”, „chaosie i niestałości”, „zakłóconym spokoju”, bo gromadził określenia oddające nieprzewidywalność. Uznawał ją za zakłócenie zagrażające ładowi, którego wymagał od życia i literatury. Wizję fermentującego nieporządku przeciwstawiał hierarchiom i moralności. Środki, za pomocą których opisał niestabilizowane (w domyśle — niebezpieczne, bo wymykające się porządkowi), są bliskie metaforze brudu, patronującej temu, co niejednoznaczne. Przywołujący porządek życzyliby sobie jednoznacznej sytuacji — odrzuca chaos, wybiera ład — tymczasem:

[...] starając się tworzyć porządek, nie odrzucamy nieporządku tak po prostu. Uznajemy, że jest on zagrożeniem dla istniejących wzorców, uznajemy też jego potencjał. Symbolizuje on zarówno moc, jak i zagrożenie. (Douglas 2007: 130)

Mary Douglas analizowała rytuały nieczystości wśród plemion Afryki Zachodniej, konfrontowała rozumienie brudu w tzw. kulturach pierwotnych z normami czystości świata cywilizacji zachodniej, w którym porządek wiąże się nie tylko z kwestami higieny i estetyki. Obraz nieporządku łączy się z przekroczeniem norm ustanowionych przez daną społeczność. Określenia, którymi posłużył się Fik, kojarzyły się z wykroczeniem przeciwko przyjętemu porządkowi. Krytyk chciał zapewne zupełnie pominąć „potencjał” nieporządku, o którym pisała Douglas, pragnął wskazać jedynie na symbolikę „zagrożenia”. Liczył na wyobrażenia, zgodnie z którymi:

„Ład” to tyle co regularność, a więc i przewidywalność warunków, w jakich wypada nam działać i załatwiać swe sprawy życiowe; to tyle co nie losowy, ale ściśle hierarchiczny, obliczalny rozkład prawdopodobieństwa zdarzeń [...]. (Bauman 2000: 15)

Ład zakłada: regularność, przewidywalność i hierarchiczność, składające się na to, co potocznie przyjęło się nazywać bezpieczeństwem. Wyka w *Dwułgosie*... wyliczał wśród najważniejszych zarzutów: „*Sanatorium pod Klepsydrą* jest niemoralne artystycznie przez swój absolutny brak hierarchii” (Wyka 2000: 423). „Utwierdzanie chaosu” przez Schulza miało być niemoralnym i niebezpiecznym działaniem. Wyka odwoływał się do społecznych przekonań, w myśl których to hierarchia stoi na straży porządku i moralności. Pisał językiem Schulza:

Rubieże godzin i dni, i pór, ich tajemne przejścia, tkwiące może we wspomnieniu [...] oto drodze baśniowości; same kule kolorowe, rozpylone przepływem chmur, cieni i światel, egzotyka martwoży; Schulza obchodzą tylko istnienia marginesowe, zepchnięte na rubieże czasu; epos emerytury i dziwactw, narosłe na pustym czasie; pogrzebowa wspaniałość ozdób nad pustym biegiem godzin. (Wyka 2000: 420–423)

Parodystyczne porównania i metafory wzięte z Schulza miały ujawnić obsesje autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. By ich dowieść, Wyka przekonuje o „dolegliwościach rozpiętego na wskazówce autora”, „ślepcie zachwytników”, którzy nie dostrzegają „antyhumanizmu i utwierdzania chaosu. Łęku przed formą i prawem, cech wszelkiego dekadentyzmu” (jw. 422). Sugestia „choroby” ma tłumaczyć brak „ładu swobodnych konstrukcji czy choćby ładu zdarzeń” (jw. 420), ma dyskredytować twórczość dowartościowującą „martwość”. Wyka, opisując wykroczenia Schulza, ujawnił wizję świata, w którym „anomalii”¹ zostanie natychmiast zdiagnozowana jako zagrożenie². Podobnie w krytyce Fika: chaos, brak hierarchii i ładu oznaczają nienazwane wprost niebezpieczeństwo, którego należy unikać.

Wyobrażenia przyszłości odrzucają to, co znajduje się „nie na swoim miejscu” (Bauman 2000: 25), narusza granice i jest zwyczajowo przypisywane brudowi. Wyka kończy recenzję, dwukrotnie podkreślając, że „żadna z cech tej książki [*Sanatorium pod Klepsydrą* — przyp. M.J.] nie jest cechą przyszłości, o którą warto kopię kruszyć” (Wyka 2000: 423). Zgodnie z przekonaniem, że przyszłość będzie należała do ładu, „nowy wspaniały świat” upora się z nieproszonym gościem — brudem. Według Zygmunta Baumana w nowoczesnym doskonałym świecie opisywanym w utopiach „nic nie zakłócało harmonii”, był idealnie „przejrzysty”.

Wyśniony przez umysł nowoczesny Świat Doskonały, wbrew nowoczesnej rzeczywistości, był światem wiecznie czystym; światem nieznanym brudu; światem bez obcych. (Bauman 2000: 25)

¹ Anomalia według Mary Douglas to „coś, co nie pasuje do danego zbioru lub serii” (Douglas 2007: 79). Wyka starał się dowieść, że twórczość Schulza nie pasowała do zespołu wartości cenionych w międzywojennej literaturze.

² Mary Douglas w *Czystości i zmacie* wymienia kilka sposobów, dzięki którym kultura radzi sobie z anomaliami i przypadkami niejednoznacznymi. Wśród nich podaje: „anomalie można etykietować jako zagrożenia” (Douglas 2007: 81).

W recenzji Wyki brud pojawia się jako odniesienie, jest przywoływany w obrazach naruszenia ładu, zaburzonej hierarchii (symptom niemoralności), także w nawiązaniu do przyśrodkości, wyobrażanej jako sterylna przestrzeń, w której zapanuje idealny porządek. Inaczej niż u Napierskiego, który skonstruował krytykę Schulza z licznych metafor brudu. W *Dwugłosie* o Schulzu pisał:

[...] z nietrzepanego pluszu unoszą się tumany kurzu. [...] Po tym zamkniętym, nie przewietrzanym pokoju nigdy nie przejechał się rozumny elektroluks; w jego zakisłym zaduchu zwisa pajęczyna — i udaje kabalistykę. [...] Autor ten bowiem ciągle grzebie się w resztkach, gmera i plawi w odpadkach, [...]. Obfitość frazeologiczna, rozrost tropów tej gąbczastej prozy są uderzające, wyrazy ślimaczą się limfatycznie i ciągną jak lepka gutaperka. [...] kiepskie efekty, pozbierane ze zmir całego świata, figury spoza zapleśniałych kulis, [...] piętrzenie obrazów pozbawione ewolucji, ich pęcznienie, jak rozkisłego mięszu chleba. [...] zakurzony surogat cudowności. [...] zdania bywają wyświeżone odświeżnie, jak rondel wyszorowany do czysta. [...] odmienne kostiumy, te, które mają być jakby nowe, rzeczom powrócić dziewiczy połysk i polor, są jako wtórne, wyciągnięte są ze składu rupieci. Nie rajy mają zapach, lecz naftaliny. [...] Proza ta rozłazi się w szwach, zszywana z barwnych, zbyt barwnych, jaskrawych gałąnków i skrawków. [...] Arabeski, jak wiadomo, mogą mieć wdzięk i plastyczny walor, naprawdę „grać potrafią” (jak mówią malarze), ośniewać i wtrącać w zadumę, gdy są obwiedzione, czystym, jawnym konturem, gdy są ograniczone ostrą linią, jednoznaczne i samowystarczalne. Tu natomiast uległy osmozie, nałożą na siebie, rozlewają się w brudne, nieprzejrzyste plamy. (Wyka 2000: 424–427)

Napierski sugerował, naprowadzał, demaskował brudny „kram niewybrednego kolekcjonera” (Wyka 2000: 425), by na granicy czyste — nieczyste ocenić pisarstwo autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Odwoływał się do idei porządku. Bo to ład jest stanem pożądanym, „obszarem kontrolowanym i wolnym od niespodzianek”, a także od umowności wytyczanych granic (Bauman 2000: 14). Granice mają gwarantować stabilność ładu. Ich naruszenie kwestionuje ideę porządku, jest wykroczeniem przeciwko normom społecznym. Douglas w *Przedmowie* do *Czystości i zmaży* zaznaczała: „Sądzę, że niektóre rodzaje skażeń są wykorzystywane jako analogie dla wyrażenia ogólnej wizji porządku społecznego” (Douglas 2007: 47).

Opozycja czysty — brudny została zakamuflowana przez Napierskiego w obrazach nacechowanych aksjologicznie, sprzyjających analogii: jeżeli brudny, to niemoralny. Międzywojenny krytyk cenil „arabeski [...] obwiedzione czystym, jawnym konturem, [...] ograniczone ostrą linią, jednoznaczne i samowystarczalne” (Wyka 2000: 427). W twórczości Schulza natomiast, pisał współautor *Dwugłosu*..., uległy one „osmozie, nałożą na siebie, rozlewają się w brudne, nieprzejrzyste plamy” (jw.). „Brudne, nieprzejrzyste plamy” zestawione z „czystym, jawnym konturem” miały świadczyć o nieczystych intencjach Schulza-mistyfikatora³. Napierski opowiadał o Schulzu próbującym ukryć sens swoich machinacji, falsyfikującym i podrabiającym „cudowność”. Krytyk dzięki metaforze brudu odwoływał się do sugestywnych obrazów. W jednym z nich Schulz „grzebał w resztkach, gmerał i paprał w odpadkach” (jw. 424), tym samym odrzucał porządek i sprowadzał na siebie odium związane z brudem. Napierski pisał o „gąbczastej prozie”, w której „wyrazy ślimaczą się limfatycznie i ciągną, jak lepka gutaperka” (jw.). Brud wyobrażony jako coś ślimaczącego się, lepkiego budzi wstręt⁴, kojarzy się z fraze-

³ M.P. Markowski wskazał na stylistykę tekstów Wyki i Napierskiego, w tym na konotacje moralne, które zaszyfrował Napierski w nawiązaniach do brudu, w określeniu Schulzowskiej prozy jako „brudnych, nieprzejrzystych plam”. Podrozdz.: *Grymaśnie pruty hańb* w: Markowski 2012: 143–147.

⁴ Zarówno Mary Douglas, jak i Zygmunt Bauman przywoływali Jean-Paul Sartre’a, który pisał o „groźbie, jaka czai się w oślizgłej i lepkiej zarazem substancji” (Bauman 2000: 17).

Douglas w rozważaniach na temat „niejednoznaczności” anomalii odwoływała się do eseju Sartre’a o lepkości, pisała m.in.: „Lepkość, jak twierdzi Sartre, sama z siebie jest w pierwszym odruchu odpychająca. [...] Substancja lepka znajduje się w stanie pośrednim między ciałem stałym a płynem. [...] Jej lepkość jest jak pułapka, przysysa się jak wesz, atakuje granicę pomiędzy nią a mną” (Douglas 2007: 79).

ologizmem: lepki od brudu⁵. W przytoczonym opisie obrzydzenie wywołuje potencjał brudu, wyobrażenie lepkiej substancji ograniczającej swobodę ruchu, grożącej naruszeniem naturalnej granicy ciała — skóry.

By wzbudzić odrażę, Napierski stopniował ułomności prześladowające pisarza, wymieniał: „nienasyconą żarłoczność, zachłystywanie się i chęptanie” (Wyka 2000: 425). Próbował udowodnić, że autor *Sklepow cynamonych* ubierał w alegorie „prywatne i doraźne »stany wewnętrzne«” (jw.). Biografistyczna interpretacja twórczości Schulza nie zakończyła się na wskazaniu prześladowających go obsesji, doprowadziła Napierskiego do psychoanalitycznej diagnozy: „ośmielałem się twierdzić, że książki podobne *Sanatorium pod Klepsydrą* są tylko zadziwiająco kopalnią kompleksów, wypowiedzianych z niespotykaną wielomównością i pomysłowością słowa” (jw. 427). Pisarz z Drohobycza cierpiał według Napierskiego na wiele kompleksów. W fantastycznej formie zaszyfował prowincjonalne demony niepewności i irracjonalnych obaw. Napierski wyszczególnił atrybuty brudnej przestrzeni: nieprzewietrzany pokój, zakisły zaduch, pajęczyny, bezład rupieciarni, zapleśniałe kulisy, skład rupieci, w którym kostiumy „Nie raju mają zapach, lecz naftaliny” (jw.). Odwołał się do chrześcijańskiej opozycji wnętrze — zewnątrz, zgodnie z którą wszelki brud pochodzi z wnętrza⁶. Brudne otoczenie stygmatyzowało, oznaczało niemoralność właściciela „brudnego kramu”⁷.

Brud miał donieść na Schulza. Tymczasem wyjawiał wizję zhierarchizowanego świata. Międzywojenni krytycy zarzucali Schulzowi antyhumanizm i utwierdzenie chaosu, indyferentyzm moralny, bo wierzyli jeszcze, że ład gwarantuje bezpieczeństwo i chroni przed dehumanizacją. Wyka i Napierski opowiedzieli w *Dwugłosie o Schulzu* o międzywojniu, które pielęgnowało wyobrażenie o stabilności wszelkich granic.

Brud międzywojnia

Łyse kobiety byłyby czemś najstraszliwszym,
co tylko można sobie wyobrazić.

Kobieta lekarką domową

W dwudziestoleciu międzywojennym brud przemieniał się we wroga nowoczesności, m.in. pod wpływem powstającego wówczas przemysłu kosmetycznego, reklam obiecujących panowanie nad ciałem. Zdradzał lęki i niepewność. Skończyły się czasy, w których prowadził ascetów do świętości. XX-wieczny człowiek miał być wysportowany i czysty. Musiał nadążyć za nowoczesnymi normami higieny, choć międzywojenne warunki sanitarne tej pogoni nie sprzyjały.

Mieszkańcy międzywojennych polskich miast mogli korzystać z łaźni miejskich lub zakładów kąpielowych. Łazienki w mieszkaniach czy domach należały do rzadkości⁸. Irena Krzywicka wspominała, że w warszawskim mieszkaniu w kamienicy: „Mieliśmy łazienkę — co na owe czasy było rzadkością. Ciemną, ciasną i duszną, ale była” (Krzywicka 2013: 88). Autorka *Wyznań gorszycielki* pochodziła z przeciętnej niezamożnej rodziny inteligentkiej. Do niewielu „luksusów”, z których mogła korzystać, zaliczała mieszkanie na czwartym piętrze, wyróżniające

⁵ Lepki od brudu — ‘bardzo brudny’ (Müldner-Nieckowski 2004: 88).

⁶ Według Julii Kristevy, judaizm koncentrował się na antynomii czyste — nieczyste, balansując na granicy skalania. Chrześcijaństwo natomiast zaakcentowało opozycję wnętrze — zewnątrz, wywodząc to, co brudne z wnętrza. Podmiot „już nie będzie poszukiwał skalania, lecz winy we własnych myślach i słowach” (Kristeva 2007: 110).

⁷ Brud — każde zanieczyszczenie, np. pył, kurz, błoto osiadłe na czymś; także brak czystości; przern. niemoralne postępowanie, nieuczciwy postęp; nieuczciwość, zło (*Maty słownik* 2000: 66).

⁸ Na przykład w Łodzi w 1939 r. tylko w co dwunastym domu znajdowała się łazienka (Koliński 2007: 68).

się wyższym standardem, bo oprócz windy i balkonu było wyposażone właśnie w łazienkę. Krzywicka dokładnie opisała swoje ówczesne mieszkanie nie tylko po to, by dowieść statusu społecznego przypisanego jej rodzinie w międzywojniu. Jej lewicujące przekonania sprzyjały wierze w modernistyczne idee Le Corbusiera. Domy: „bez ciemnych podwórek”, „bez suteryn”, „bez morderczych zarówno zimą, jak latem poddaszy” miały być spełnieniem wizji nowego wspaniałego świata, w którym „proletariusz i robotnik, i inteligent będą mieli takie samo prawo do słońca, powietrza i zieleni” (jw. 98). Odmierna funkcjonalna przestrzeń miała stworzyć „nowych, dojrzałych, bardziej świadomych i szczęśliwszych ludzi” (jw.). Rozczarowanie komunizmem przypominało Krzywickiej rozczarowanie projektami „genialnego architekta”. Wspaniałe pomysły zrodziły „monotonne, chandryczne osiedla bez wyobraźni, budynki-potwory nie na miarę i możliwości ludzkiego istnienia” (jw.). Równość i sprawiedliwość w nowych lepszych warunkach egzystencji okazały się ideami rodem z antyutopii. Krzywicka określiła powstałe osiedla jako monotonne, chandryczne, nie nadające się do życia, ale nie nazwała wprost istoty potwornych budynków — przerażających niewyobraźną nudą. Wypreparowane otoczenie wykluczało nieprzewidywalność, projektowało życie bez przypadków.

W *Notatkach z podziemia* Fiodora Dostojewskiego, polemice z Nikolajem Czernyszewskim, straszył kryształowy pałac, który miał zostać zbudowany, gdy:

[...] powstaną nowe stosunki ekonomiczne, całkiem już gotowe i też wyliczone z matematyczną dokładnością, toteż z miejsca znikną wszelkie zagadnienia — po prostu dlatego, że znajdują się na nie wszelkie możliwe odpowiedzi. (Dostojewski 1992: 25)

Dostojewski ironizował:

Oczywiście niepodobna ręczyć [...], czy wtedy nie będzie na przykład okrutnie nudno (bo też co robić, gdy wszystko będzie rozplanowane według tabliczki); za to wszystko będzie wyglądało nadzwyczaj rozsądnie. Ma się rozumieć, czegoż to się wymyśli z nudów! (jw.)

Dla Czernyszewskiego kryształowy pałac był triumfem XIX-wiecznej myśli architektonicznej, spełnieniem obietnicy o cywilizacyjnym postępie; według Dostojewskiego był zaprzeczeniem wolności, wolnej i swobodnej woli. Obaj widzieli kolejne wersje, różniące się wielkością, instalacji powstałych na podstawie projektu Josepha Paxtona w Londynie⁹, pierwszy w 1859 roku — Czernyszewski, drugi w 1862 roku — Dostojewski (Adamczyk 2012). Kryształowy Pałac został wzniesiony w sposób zupełnie odbiegający od ówczesnych tradycji budowlanych, lekką konstrukcję w całości pokrywało szkło. Czernyszewski i Dostojewski zobaczyli w budowlu dwie odrębne wizje świata.

Autor *Co robić?* interpretował kryształowy pałac jako zwiastun przyszłości, w której nowoczesna przestrzeń harmonijnie stworzy nowy, opierający się na równości, porządek społeczny i przyczyni do ogólnego szczęścia. Dla Dostojewskiego idea kryształowego pałacu oznaczała utopijne szczęście, wykluczające nie tylko wolną wolę, fantazję, kaprysy, ale także cierpienie.

Cierpienie na przykład w wodewilach nie jest tolerowane, wiem o tym. W kryształowym pałacu jest w ogóle nie do pomyślenia: cierpienie — to zwątpienie, to negacja, a jakież to kryształowy pałac, o którym można zwątpić? (Dostojewski 1992: 31–32)

Kryształowy pałac wyobrażał idealny porządek, przejrzysty ład, w którym nie przewidywano miejsca na ludzkie słabości, w tym cierpienie. Nieludzka przestrzeń przerażała wizją wieczności. Kryształowe pokrycie zbliżało do doskonałości, na jaką nie stać starzejących się

⁹ The Crystal Palace powstał z okazji Wielkiej Wystawy zorganizowanej w 1851 r. w Londynie, pierwotnie wzniesiony w Hyde Parku, następnie został przeniesiony do obecnego Upper Norwood (i powiększony), spłonął w 1936 r.

śmiertelników. Niedoleżność i choroby oddalają od technokratycznego ideału, marzenia o bezkonfliktowości. Przejrzyste przestrzenie miały utwierdzać przekonanie o słuszności racjonalnego działania, jego korzyściach dla społeczeństwa.

Szklane domy to utopia stworzona przez nowoczesnego człowieka, wierzącego w techniczny postęp, który zagwarantuje powszechne szczęście. By w nich zamieszkać, trzeba sprostać sterylnym warunkom, usuwać niekontrolowane oznaki życia — kurz i brud. Zbliżyć się do doskonałości to wyzbyć się ludzkich niedoskonałości, stać się czystym i działać sprawnie.

W międzywojniu zaczęto łączyć czystość ze zdrowiem, brud z chorobami. Dużą rolę odgrywała higiena szkolna. Na polecenie Wydziału Higieny Szkolnej Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego drukowano *Najważniejsze Przepisy Higieniczne*. W dwudziestu punktach wymieniono zasady służące utrzymaniu higieny, oprócz zaleceń dotyczących mycia rąk wodą i mydłem kilka razy dziennie, kąpieli raz na tydzień, dawano przykazania natury moralnej: „Leżąc w łóżku, trzymaj ręce na kołdrze” (Mączyński 2009: 75). Przestrzegano także przed używkami: „Nie pal tytoniu”, „Nie pij wódki, piwa, wina, mocnej herbaty, mocnej kawy” (jw.). Broszura o zasadach higieny propagowała to, co dziś nazwalibyśmy zdrowym stylem życia. O zachowanie czystości apelowały także reklamy. Producent mydła Jeleń-Schicht zacytował jedną z nich: *Co dziecko powinno wiedzieć o mydle* i ostrzegł:

Największym wrogiem ludzkości jest brud. Brud wzmacnia choroby i powoduje szybki rozwój niedostrzegalnych okiem zarazków chorobotwórczych. Najlepszym zabezpieczeniem przed chorobami jest utrzymanie ciała i odzieży w należytej czystości, specjalnie zaś dzieci obowiązkowo muszą kilka razy dziennie myć ręce i twarz. [...] Dzieci starsze wiedzą, że muszą być czyste i dlatego same dopraszają się mycia, bo wstyd jest pokazać się w zaplamionym ubranku lub też z brudnymi rączkami. Dzieci wiedzą doskonale, że nie każde mydło jest dobre, niektóre są gryzące, szczypią po umyciu, bo zawierają szkodliwe domieszki.

Najlepszym mydłem jest bez wątpienia

Mydło „Jeleń-Schicht”,

wyrobiane ze szlachetnych surowców [...]. Dzieci powinny zawsze prosić rodziców, ażeby kupowali jedynie mydło „Jeleń Schicht”¹⁰.

Autor reklamy perswadował rodzicom: by twoje dziecko było zdrowe, kup mydło Jeleń-Schicht. Dzieci miało przekonywać złowrogo brzmiące określenie innych mydeł: gryzą i szczypią; rodziców — zawarte w nich „szkodliwe domieszki”. Każdy, kto przeczytał międzywojenną reklamę, nie miał dłużej wątpliwości: za wszelkie choroby odpowiedzialny jest brud. W prasie pojawiały się także reklamy środków likwidujących niebezpieczne robactwo przenoszące zarazki.

Precz z naszymi wrogami

Karaluchy, prusaki itp. robactwa —
to szerczyciele zarazy i różnych chorób zakaźnych.

Należy je doszczętnie wytępić

tylko przy pomocy niezawodnego i radykalnego środka,
jakim jest FLURIN

Żądać w aptekach i składach aptecznych¹¹.

Reklamy środków czystości miały za zadanie uświadomić, jak groźni są brudni roznosiciele chorób¹². Miały upewnić klientów, że wytępienie robactwa przywraca poczucie bezpieczeństwa.

¹⁰ Reklama w zbiorach Muzeum Mydła i Historii Brudu w Bydgoszczy. Zmodernizowano pisownię przmiotników zakończonych na *-emi*, np. brudnymi rączkami. Zachowano oryginalne wyróżnienie.

¹¹ Zachowano oryginalne wyróżnienia.

¹² M. Douglas w *Czystości i zmacie* dowodziła: „nasza idea brudu jest zdominowana przez wiedzę o organizmach patogennych” (Douglas 2007: 76).

stwa, potwierdza kontrolę człowieka nad obszarem chronionym stabilnymi, nieprzepuszczalnymi granicami¹³.

Do kategorii przedmiotów, których nic nie zbawi, nic „czystymi” nie uczyni, należą na ogół byty same przez się ruchliwe, obdarzone zdolnością wędrowania z miejsca na miejsce, a więc pojawiania się tam, dokąd ich nie zaproszono i gdzie ich zgoła nie oczekiwano. [...] Obracając w niwecz wysiłki ładorówe, natręci obnażają nietrwałość, kruchość i chybotliwość ładu. Muchy, karaluchy, pająki, myszy i inne „robactwo” [...] niepożądanym gościem; nie można go wmontować w żaden schemat ładu, jako że ład jest [...] stanem obszaru kontrolowanego i wolnego od niespodzianek. (Bauman 2000: 14)

Uczłowieczenie przestrzeni sprawiało nie mniej kłopotu, niż opanowanie własnego ciała, wymagającego nieustannych zabiegów higienicznych służących utrzymaniu zdrowia i urody. Międzywojenna reklama mydła Palmolive dowodziła: „Stroje, klejnoty, bogactwa bledną wobec świeżej cery i pięknego ciała”. Dbać o ciało to zatrzymać młodość.

U Schulza nowoczesne bóstwa młodości i zdrowia uosabia Adela — strażniczka porządku. To Adela będzie rozprawiać się z resztką pozostałą po zdziwaczałym Jakubie. Gdy pewnego dnia zniknie „to trochę cielesnej powłoki i ta garść bezsensownych dziwactw” (Schulz 1997b: 23, *Nawiedzenie*), zostanie wyniesiony na śmietnik, „jak szara kupka śmieci, gromadząca się w kącie” (jw.). Najpierw ojciec będzie musiał przejść przemianę. Oddalił się „od wszystkiego, co ludzkie i co rzeczyste” (jw.), stał się brudnym i zwierzęcym.

Przemiana ojca zaczęła się od zgłębiania nieludzkich przestrzeni, z których wracał brudny, zaferowany jemu tylko wiadomymi sprawami.

I nieraz bywało podczas obiadu, gdy zasiadaliśmy wszyscy do stołu, brakło ojca. Wówczas matka musiała długo wołać „Jakubie!” i stukać łyżką w stół, zanim wyłazł z jakiejś szafy, oblepiony szmatami pajęczyny i kurzu [...]. Czasami wdrapywał się na karnisz i przybierał nieruchomą pozę symetrycznie do wielkiego wypchanego sępa [...], ażeby z nagła przy czymś wejściu zatrzepotać rękoma jak skrzydłami i zapaść jak kogut. (jw. 22)

Ojciec dziwacznym zachowaniem naruszał granice człowieczeństwa, podawał w wątpliwość konwenans. Porządek wiedzie do ludzkiego świata — manier i stosowności. Pajęczyny i kurz, którymi oblepiony był ojciec, wprowadzają natomiast do królestwa brudu: dziwactw, chaosu i niestosowności. O stanie Jakuba świadczył jego wygląd — „wypieki na suchych policzkach”, także „chorobliwe ożywienie”. Nie pasował do wzorca ojca rodziny, rozłazał się po „zapadłych zakamarkach mieszkania”, umieszczał siebie po stronie brudu. Według Mary Douglas:

Jeśli z naszego pojęcia brudu wyabstrahujemy patogeniczność i higienę, zostajemy ze starą definicją brudu jako czegoś nie na swoim miejscu. To bardzo sugestywne podejście. Implikuje ono dwa warunki: zbiór uporządkowanych relacji i naruszenie tego porządku. Brud nie bywa zatem nigdy unikalnym, wyizolowanym zjawiskiem. Tam gdzie jest brud, jest też system. Brud to produkt uboczny systematycznego porządkowania i klasyfikacji rzeczy, o tyle, o ile porządkowanie wymaga odrzucania nieprzystających elementów. (Douglas 2007: 77)

W końcu rodzina przestała zwracać uwagę na dziwactwa ojca. Tożsamość będzie mógł zachować jednak tak długo, dopóki nie zostanie wyrzucony na śmietnik. Douglas pisała o dwóch stadiach, które przechodzą „odrzucone elementy”. Początkowo budzą sprzeciw, naruszają porządek, dlatego są zamiatane w kącie. Jeszcze wówczas są niebezpieczne, godzą w system, mają „jakąś połowiczną tożsamość” (Douglas 2007: 191). Zakwalifikowane jako brudne czekają na proces rozkładu: „proszkowania, rozpuszczania i gnicia” (jw.). Wtedy ich tożsamość znika w „ogólnej masie śmieci” (jw.). Autorka *Czystości i zmyzy* puentuje ten proces

¹³ Do złudzenia podobną metaforykę stosowała propaganda Trzeciej Rzeszy, szerząc m.in. hasło „czystości rasowej”. Język Trzeciej Rzeszy przenikliwie opisał Victor Klemperer w *LTI. Notatnik filologa*.

następująco: „Póki nie ma tożsamości, śmieci nie są groźne” (jw.). Ojciec zniknie wyniesiony na śmietnik przez Adelę, pozbawiony jakiegokolwiek tożsamości przestanie niepokoić otoczenie. Będzie mógł ją odzyskać tylko, kiedy ktoś postanowi wyłowić go z innych śmieci — ożywić.

Adela należy do nowoczesnego świata. To ona likwiduje „zbędne resztki” i przywraca bezpieczny ład.

W pewien nieokreślony wtorek „matka nie mogła dojść do ładu z toaletą” (Schulz 1997b: 32, *Manekiny*). Subiecki w ciemnościach brnęli do sklepu. Senną atmosferę potęgowała leniwa zimowa aura. „Matka nie mogła uporać się z toaletą. Nim skończyła czesanie, subiecki wracali na obiad” (jw.). W tym czasie „Adela przepadła gdzieś w odległych pokojach lub na strychu, gdzie rozwieszała bieliznę” (jw.). Dopiero jej „głośne sprzątanie” budziło wszystkich. Ciężki sen, w który zapadali, zbliżał do wiecznego snu w Mannowskiej Wenecji. Subiecki spali w łózkach podobnych do trumiennych gondoli. Zaniedbanie matki ujawniało jej wewnętrzny stan. Schulz użył metafory toalety jako czegoś, co stawia opór, nie daje się uporządkować. Zaburzenie codziennych praktyk higienicznych zdradzało zachwianą kondycję duchową, urastało do symbolu „szarego i pustego wtorku, dnia bez tradycji i bez twarzy”¹⁴. Marazm matki współgrał z „fermentem dnia” i „bezsilną szarością”, oznaczał ospałe trwanie. Rybi wtorek symbolizował wieczne uśpienie, pokonane dzięki gestowi pochłaniania. Dopiero wspólny posiłek, zjedzenie ryby, która po uśnięciu umiera, przywrócił zakłócony porządek dnia. Wtedy z powrotem wkroczyła energicznie sprzątająca Adela. „Wśród brzęku garneków i chlustów zimnej wody likwidowała z energią tych parę godzin zmierzchu, które matka przepięła na otomanie” (Schulz 1997b: 33, *Manekiny*).

Bauman wymieniał sprzątanie jako element rutyny. Według filozofa zaniechanie praktyk czystości powoduje „wyłom”, „przyciąga i kupia na sobie uwagę” (Bauman 2000: 23). Nawykowe, mechaniczne sprzątanie Adeli utrzymywało bezpieczny ład, niepozwalający pomylić wtorku z czwartkiem. To matka niekończąca codziennej toalety i „na wpół ubrani” domownicy wprowadzali niecodzienny chaos przypisywany brudowi — zaniedbanie świadczyło o naruszeniu porządku. Opanowujące ich sennie rozleniwienie i utrata rachuby czasu składały się na „beziemienny wtorek”¹⁵, nieróżniący się od innych dni tygodnia, rozciągający na wieczność. Douglas pisała o doświadczaniu dni tygodnia:

Pewnych rzeczy nie możemy doświadczyć bez rytuału. Zdarzenia, które zachodzą w regularnych sekwencjach, nabierają znaczenia w relacji z innymi zdarzeniami w sekwencji. Bez całości sekwencji poszczególne elementy giną, wymykają się postrzeganiu. Na przykład dni tygodnia, z ich regularnym następowaniem po sobie, nazwami i cechami szczególnymi: poza ich praktycznymi walorami jako identyfikatorów przedziałów czasu każdy z nich ma znaczenie jako całość wzoru. Każdy dzień ma własne znaczenie i jeśli są zwyczajne, które określają tożsamość danego dnia, takie regularne zachowania mają skutki rytuału. [...] W istocie nie możemy doświadczyć wtorku, jeśli z jakiegoś powodu nie odnotowaliśmy formalnie, że oto minął poniedziałek. (Douglas 2007: 102–103)

Adela asystowała w ustanowieniu „rybiej fizjonomii” wtorku. Jej codzienne sprzątanie „likwidowało czas”, polegało na monotonnym powtarzaniu ustalonych zabiegów oczyszczania. Było rytuałem, który wraz z pierwotnym gestem pożarcia wroga i odebraniem mu siły, zapewniał poczucie stabilizacji i przywracał ład — kolejność dni tygodnia. Znow można było je spokojnie studiować, kiedy „na półmisku zostały tylko głowy z wygotowanymi oczyma” (Schulz 1997b: 33, *Manekiny*).

¹⁴ Schulz w liście do Marii Kasproviczowej pisał: „Powiedzieć fizjonomię słowami, wyrazić ją bez reszty, wyczerpać świat w niej zawarty — oto, co mnie pociąga: twarz ludzka jako punkt wyjścia powieści!” (Schulz 2008: 45).

¹⁵ Jan Gondowicz rozszyfrował datę uwiecznioną przez Schulza w „rybim wtorku”: 21 lutego 1905 roku.

To dzięki nieustannie sprzątającej Adeli — czystej i nowoczesnej — Józef odnalazł „podarty jakiś szpargał”, któremu strażniczka porządku nie przypisywała żadnej wartości. Historia zaczynająca się od słów: „Ja, Anna Csillag...” okazała się ostatnimi stronami pożądanej przez Józefa Księgi. Jerzy Ficowski interpretował opowieść o „apostołce włochatości” w kategoriach mitu:

I oto za sprawą ożywiającego mitu z każdej starej notki reklamowej rodzi się historia daleko wybiegająca poza dosłowny tekst Księgi. Anna Csillag nie poprzestaje już na propagowaniu środka na porost włosów, staje się pątniczką uszczęśliwiającą łysiejący świat, obdarzającą zastępy pielgrzymów monsturalnymi brodami. (Ficowski 2002: 32)

Według Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak „mistrz panironii” ukrył w banalnej historii „treść zdecydowanie głębszą”.

Przekształcając libido w mit, Schulz uwzniośla to, co niskie, uświęca „profanum”. Elementowi kultury niskiej przydaje walor kultury wysokiej, ba — najwyższej. (Kitowska-Lysiak 2007: 56)

Natura upośledzenia Anny Csillag była niezwykle delikatna — kobieta cierpiała na „słaby porost włosów”. Sprawa szczególnie wstydliva, Anna Fischer-Dückelmann, autorka poradnika *Kobieta learką domową*, przetłumaczonego na polski na początku XX wieku, dużo miejsca poświęciła pielęgnacji włosów. Przedstawicielki płci pięknej ostrzegała: „Łyse kobiety byłyby czemś najstraszliwszym, co tylko można sobie wyobrazić” (Fischer-Dückelmann 1908: 208). Annę Csillag mógł uratować cud. Kobieta niewinnie cierpiała na wzór Hioba. Choć zgodnie z chrześcijańską opozycją wewnątrz — zewnątrz jej upośledzenie rodziło podejrzenia. Mimo przykładnego żywota — „nie mogło być całkiem niezawinione” (Schulz 1997a: 117, *Księga*). Kłątwę z jej głowy zdjął „specyfik, cudowny lek” (jw.), który wykonała ściśle według objawionej receptury. Dzięki niemu miała odtąd „ogromy kożuch włosów” (Schulz 1997a: 116, *Księga*), który „staczał się ciężko z pleców i włókł się końcami grubych splotów po ziemi” (Schulz 1997a: 116–117, *Księga*). Błogosławieństwo dotknęło także rodzinę Anny i mieszkańców miasteczka. Mężczyźni „opілsniłi się tęgim, czarnym futrem zarostu” (Schulz 1997a: 117, *Księga*).

Niesamowita historia Anny Csillag powstała na podstawie wizerunku kobiety ze stuosiemdziesięciopięciocentymetrowym „warkoczem rusałki”, reklamującej „pomadę własnego wynalazku”, dzięki której już w czternaście miesięcy osiągnęła świetny efekt. Ficowski zaliczał włosy Anny Csillag do repertuaru Schulzowskich fetyszy:

We włączonym do Schulzowskiej Mitologii symbolu Anny Csillag — wywodzącej się z gazetowych reklam środków na porost włosów „apostołki włochatości” (może bardziej galicyjskiej niż wiedeńskiej: jej nazwisko, czytane wspan, brzmi Gallicz...) — mamy do czynienia z fetyszem włosów. (Ficowski 2002: 110)

Olśnienie, którego doświadczył Józef, odśloniło istotę nowoczesności — reklam obiecujących zdrowie i urodę dla wszystkich. Adela zwierzyła się Józefowi:

— Patrz, mówiła, znosząc bez protestu moje przytulanie się — czy możliwe jest, żeby komuś wyrosły włosy do ziemi? Chciałabym mieć takie. (Schulz 2008: 116)

Nowoczesna Adela mówiła o swoim pragnieniu językiem dziewczynki, pytała z naiwnością dziecka: czy to możliwe, wzdychała z dziecięcą zazdrością: ja też chciałabym mieć takie. Historia Anny Csillag została opowiedziana przez Schulza z ironią, została napisana na miarę ludzkości hołdującej ideałowi *forever young*.

Przesady związane z włosami, w których kryje się siła, tajemnicze moce były tak samo żywe w międzywojniu, jak są współcześnie. Krzywicka wspominała dzieci jednego z pracowników,

budujących wille w Podkowie Leśnej, wszystkie miały „zbity, rojący się od wszy kołtun na głowie” (Krzywicka 2013: 286). Ich ojciec nie pozwalał go ściąć, ponieważ wierzył, że wówczas potomstwo posłepnie. Współcześnie Katherine Ashenburg, autorce książki o historii brudu, znajomi pisarze wyznali, że „hołdują pewnemu przesądowi: kiedy zbliża się koniec pracy nad długą książką, przestają myć włosy dopóki nie dobrną do ostatniej strony” (Ashenburg 2010: 13).

Ashenburg deklaruwała we wstępie do *Historii brudu*: „Pokażcie mi łaźnie i łazienki danego społeczeństwa, a ja wam powiem, czego pragną, co lekceważą, czego się lękają [...]” (jw. 18). Kanadyjska dziennikarka strawestowała popularne powiedzenie, by oznajmić: oględziny przybytków czystości ujawniają kondycję ich użytkowników. Kusiła: zdradzę wam znaczenie codziennych zabiegów higienicznych, obiecywała: powiem wam, kim jesteście. Ashenburg dowodziła, że „pojęcie czystości i brudu stanowi złożony wytwór kulturowy podlegający nieustannym zmianom” (jw. 11). Pisała o normach czystości, zależnych nie tyle od wzroku i węchu, ile od wyobrażeń i sposobu myślenia każdej kultury i epoki. Zdiagnozowała obsesje współczesnego człowieka owładniętego lękiem przed zarazkami i chorobami, obawy ofiar mysofobii¹⁶. Według kanadyjskiej autorki czystość w XXI wieku została doprowadzona do skrajności¹⁷.

Na współczesne wyobrażenia dotyczące brudu wpłynął rozwój medycyny, techniki, przemysłu chemicznego, kosmetycznego. Dążenie nowoczesnego człowieka do czystości jest przejawem chęci kontrolowania życia, pogonią za wieczną młodością, urodą i zdrowiem. Kiedy w końcu dzięki wielu poświęceniom udaje się osiągnąć pożądaną czystość, „okazuje się twarda i martwa jak kamień” (Douglas 2007: 194). Dla Schulza brud oznaczał twórczy brak formy i był częścią życia.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczyk Adam** (2012). *Ucieczka z cieplarni* [online]. Dostęp: „Res Publica Nowa”, <http://publica.pl/teksty/ucieczka-z-cieplarni> [26.02.2014].
- Ashenburg Katherine** (2010). *Historia brudu*. Przeł. Aleksandra Górka. Warszawa: Bellona. ISBN: 9788311114616.
- Bauman Zygmunt** (2000). *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!. ISBN: 8386056673. *Sen o czystości*. S. 11–34.
- Bolecki Włodzimierz** (1996). *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Wtkacy, Gombrowicz, Schulz i inni studium z poetyki historycznej*. Wyd. 2 popr. i uzupełn. Kraków: Universitas. ISBN: 8370523218.
- Bolecki Włodzimierz** (2003). *Dwugłos o Schulzu*. W: *Słownik schulzowski*. Oprac. Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria. ISBN: 8389405806. S. 94–95.
- Dostojewski Fiodor** (1992). *Notatki z podziemia, Gracz*. Przeł. Gabriel Karski. Warszawa: Wydawnictwo Puls. ISBN: 0907587682. *Notatki z podziemia*. S. 5–108.
- Douglas Mary** (2007). *Czystość i zmaza*. Przeł. Marta Bucholc. Wstęp Joanna Tokarska-Bakir. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. ISBN: 9788306030488.
- Ficowski Jerzy** (2002). *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*. Sejny: Fundacja Pogranicze. ISBN: 8386872373.
- Fik Ignacy** (1961). *Wybór pism krytycznych*. Wyd. 2. Oprac. i wstęp Andrzej Chruszczyński. Warszawa: Wydawnictwo „Książka i Wiedza”. *Co za czasy!* S. 212–221.
- Fischer-Dücklemann Anna** (1908). *Kobieta lekarzką domową. Podręcznik lekarski do pielęgnowania zdrowia i lecznictwa w rodzinie, z szczególnym uwzględnieniem chorób kobiecych i dziecięcych, położnictwa i pielęgnowania dzieci*... Przeł. Teresa Jaroszevska i A. Czarnowski. Mikołów — Warszawa: Nakładem Karola Miarki.
- Janion Maria** (2001). *Wyjka i czas*. „Dekada Literacka” 2001, nr 1/2 (171/172). ISSN: 0867-4094. S. 9–13.

¹⁶ Mysofobia — nadmierny lęk przed brudem i drobnoustrojami.

¹⁷ Ashenburg twierdzi, że do zmiany podejścia do hiperczystości mogą przyczynić się działania ekologów, także tzw. hipoteza higieny, przekonanie, że nadmierna czystość zmniejsza odporność.

- Kitowska-Lysiak Małgorzata** (2007). *Schulzowskie marginalia*. Lublin: Wydawnictwo KUL. ISBN: 9878373636231. „Ja, Anna Csillag...”. S. 47–68.
- Klempere Victor** (1983). *LTT. Notatnik filologa*. Przeł. Juliusz Zychowicz. Kraków — Wrocław: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 8308801125X.
- Koliński Michał** (2007). *Łódź między wojnami. Opowieść o życiu miasta 1918–1939*. Łódź: Piątek Trzynastego Wydawnictwo. ISBN: 9788374151009.
- Kristeva Julia** (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o ustręciu*. Przeł. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo UJ. ISBN: 9788323323273.
- Krzywicka Irena** (2013). *Wyznania gorszytelki*. Warszawa: Czytelnik. ISBN: 9788307032931.
- Mały słownik języka polskiego. Wydanie nowe* (2000). Red. Elżbieta Sobol. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. ISBN: 8301131128.
- Markowski Michał Paweł** (2012). *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*. Kraków: Wydawnictwo UJ. ISBN: 9788323334125.
- Mączewski Ryszard** (2009). *Warszawa między wojnami. Opowieść o życiu stolicy 1918–1939*. Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy. ISBN: 9788361253518.
- Müldner-Nieckowski Piotr** (2004). *Wielki słownik frazeologiczny języka polskiego. Wyrażenia, zwroty, frazy*. Warszawa: Świat Książki. ISBN: 9788373914988.
- Schulz Bruno** (1997a). *Sanatorium pod Klepsydrą*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. ISBN: 8306026136. *Księga*. S. 113–126.
- Schulz Bruno** (1997b). *Sklepy cynamonowe*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. ISBN: 8306026136. *Nawiedzenie*. S. 16–23. *Manekiny*. S. 30–36.
- Schulz Bruno** (2008). *Księga listów*. Oprac. Jerzy Ficowski. Wyd. 3. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria. ISBN: 9788374537414.
- Wyka Kazimierz** (2000). *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*. Oprac. Maciej Urbanowski. Red. Henryk Markiewicz, Marta Wyka. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2000. ISBN: 8308030912. *Dwugłos o Schulzu*. S. 419–427.
- Wyka Kazimierz, Napierski Stefan** (1939). *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1. S. 156–163.

Magdalena Jarnotowska

DIRT AS A METAPHOR OF BRUNON SCHULTZ'S WORKS

(summary)

The study describes anthropological and philosophical aspects of dirt as a metaphor. The author interprets the motif in the context of hygiene rhetoric (crystal palace, cleansing the society of unnecessary elements, dirt as a form of revolt, dirt as stigma etc.). Based on the example of *Dwugłos o Schulzu* by Kazimierz Wyka and Stefan Napierski she analyzes the meaning of metaphors and axiologically characterized pictures, favouring the analogy: if it is dirty, it is immoral.

The author is interested in the idea of cleanliness and dirt as understood and pictured by the authors of the interwar period. It is these notions that literary critics of the named period refer to while formulating allegations towards Schulz's works. The author presents dirt as a historically and culturally variable category, which was influenced by the development of medicine, cosmetic industry and advertising. She confronts Schulz's modern guardian of order — Adela, with Jacob, an eccentric who introduces chaos and impropriety. The author is trying to grasp these metaphors and pictures due to which dirt in Schulz's world stands for a creative potential.

KEYWORDS

Bruno Schulz; Kazimierz Wyka; Stefan Napierski; *Dwugłos o Schulzu*; dirt; cleanliness; hygiene; crystal palace; interwar literary criticism

Tłum. Zofia Kubik

PORÓWNANIA I KONTEKSTY. Z ZAGADNIEŃ KOMPARATYSTYKI
COMPARISONS AND CONTEXTS.COMPARATIVE LITERATURE STUDIES

Erik Zillén

POCZET KRÓLÓW POLSKICH I BAJKA LAFONTENOWSKA W MORALIZATORSKIM DZIELE OSIEMNASTOWIECZNEJ LITERATURY SZWEDZKIEJ

SŁOWA KLUCZOWE

poczet królów polskich; wczesnonowożytna literatura szwedzka; etyka cnót; historia recepcji; bajki La Fontaine'a

W Drukarni Królewskiej w Sztokholmie ukazała się wczesną wiosną 1736 roku książka pt. *Polska Kongars Saga och Skald* [*Polskich Królów Proza i Poezja*]. Publikacja ta jest pod wieloma względami osobliwa. Otwiera ją krótki list dedykacyjny do szwedzkiej królowej Ulryki Eleonory (1688–1741). Następujące bezpośrednio po liście pięćdziesiąt jeden rozdziałów prezentuje kompletny poczet regentów polskich, począwszy od legendarnego protoplasty państwa polskiego, Lecha I, a skończywszy na abdykującym w styczniu 1736 roku Stanisławie Leszczyńskim¹. Każdy z rozdziałów tej dwustustronicowej, wydrukowanej w formacie kwarto, pracy zajmuje połowę arkusza i zredagowany jest w analogiczny sposób: na pierwszej stronie widnieje miedzioryt monarchy, strona druga i trzecia mieści napisany prozą życiorys regenta, na stronie czwartej znajduje się komentarz w formie wiersza². Zaskakujące zestawienie terminów *saga* i *skald* w tytule odnosi się, zgodnie z utartą w literaturze szwedzkiego gotyckiego zmysłu tradycją, do obu wykorzystanych przez autora form wypowiedzi: prozy i poezji (por.: Breitholtz 1956: 64–68).

Literaturoznawcy szwedzcy traktowali *Polska Kongars Saga och Skald* po macoszemu. W ostatnich latach dzieło to stało się jednakże tematem dwóch interesujących, bardzo różnych w charakterze studiów. Pierwsza publikacja wyszła spod pióra szwedzkiego slawisty, druga jest owocem badań polskiego historyka sztuki. W artykule *En svensk krönika om polska kungar* [*Szwedzka kronika o królach polskich*] (1990) Lennart Kjellberg podejmuje przede wszystkim zagadnienie historycznych źródeł prozatorskich szkiców biograficznych, podczas gdy Hanna Widacka omawia w pracy *Szwedzki poczet władców polskich, czyli Tomasz Treter redivivus*

Erik Zillén — docent, Språk-och litteraturcentrum, Lunds universitet, Box 201, S-221 00 Lund; e-mail: erik.zillen@litt.lu.se

¹ Stanisław Leszczyński abdykował oficjalnie 26 I 1736 r. Dedykowany królowej Ulryce Eleonorze egzemplarz książki (Zbiór drogocenny Biblioteki Królewskiej w Sztokholmie) opatrzony jest datą „Stockholm den 17 april 1736” [Sztokholm 17 IV 1736].

² Można odnotować pewne odstępstwa od tej reguły: niekiedy historyczna prezentacja prozą rozciąga się na część czwartej strony, komentarz wierszem rozpoczyna się czasami już na stronie trzeciej. W rozdziale o Michale Korybucie Wiśniowieckim (nr 48) brak wizerunku króla.

(2007) miedziorytowe podobizny królów i ich miejsce w historii polskiego portretu królewskiego (Kjellberg 1990: 153–167; Widacka 2007: 189–202).

I.

Analizy Lennarta Kjellberga i Hanny Widackiej odbiegają od siebie zwłaszcza w kwestii ustalenia autorstwa anonimowo wydanego dzieła. Prezentowane przez szwedzkiego slawistę i polską historyk sztuki stanowiska w tej sprawie wydają się reprezentatywne dla ukształtowanych w obrębie obu narodowych tradycji badawczych opinii na temat atrybucji *Polska Kongars Saga och Skald*. Dlatego uważam za celowe rozpoczęcie mych rozważań od przedstawienia poglądów obu naukowców. Kjellberg już w pierwszym akapicie swego artykułu zauważa, że wszyscy,

som skrivit om boken anger, utan närmare motivering, som dess författare dåvarande komministern i Hedvig Eleonora församling i Stockholm, Johan Göstaf Hallman.

[którzy pisali o książce, wymieniali bez bliższej motywacji jako jej autora ówczesnego wikarego w parafii Jadwigi Eleonory w Sztokholmie, Johana Göstafa Hallmana.]

Kjellberg składa następnie zapewnienie: „Denna attribuering skall här inte ifrågasättas” [Atrybucja ta nie zostanie tu poddana w wątpliwość] (Kjellberg 1990: 153). Johan Göstaf Hallman (1701–57), który obok swej posługi jako pastor poświęcał się aktywnej działalności zarówno jako historyk, jak i poeta, zyskał miano „en av de bättre skalderna under den äldre frihetstiden” [jednego z lepszych wierszopisarzy pierwszych dziesięcioleci epoki wolności] (Franzén 1969–71: 43). Kjellberg wspiera się całym szeregiem dawniejszych i bardziej współczesnych autorytetów. Listę otwiera Lorenzo Hammarsköld, autor dwutomowego dzieła *Svenska vitterheten [Literatura szwedzka]* (1818–19), który bez chwili wahania umieszcza *Polska Kongars Saga och Skald* w paragrafie omawiającym twórczość Hallmana (Hammarsköld 1818: 276).

Powołując się na artykuł Józefa Gierowskiego, Widacka uznaje tekst w *Polska Kongars Saga och Skald* za tłumaczenie opatrzonego podobiznami monarchów dzieła historycznego z początku XVII wieku pt. *Thron Oyczysty abo Palac Wieczności w k[r]oikim zebraniu Monarchow Xiawat y Krolow Polskich Z roznych approbowanych Autorow, od Pierwszego Lecha az do terazniejszych czasow, zupełna w sobie zycia y dzieł niesmiertelnych zamykający* *Historya* autorstwa Augustyna Kołudzkiego (Kołudzki 1707). W przywołanym przez Widacką artykule biograficznym o Kołudzkim stwierdza Gierowski odnośnie *Thronu Oyczystego*: „W r. 1736 ukazało się w Sztokholmie tłumaczenie szwedzkie, pt. *Polska Kongars Saga*” (Gierowski 1967: 365). Nazwisko Johana Göstafa Hallmana nie pada ani razu w tekście Gierowskiego³. Widacka podaje w przypisie, że w bibliografii *Polonica vetera Upsaliensia. Catalogue des imprimés polonais ou concernant la Pologne des XV^e, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala* (1958) jej autor Józef Trypućko wymienia *Polska Kongars Saga och Skald* „pod nazwiskiem Hallman Johan Gustaf”. Polska historyk sztuki opatruje tę informację następującym komentarzem: „które odnosi się najprawdopodobniej do osoby tłumacza” (Widacka 2007: 189).

Ani Kjellberg, ani Widacka nie wykorzystuje przy ustalaniu atrybucji żadnych źródeł osiemnastowiecznych. Do faktu, że fragmenty *Polska Kongars Saga och Skald* pojawiały się w innych publikacjach jeszcze za życia Hallmana i były tam opatrywane nazwiskiem „J.G. Hallman”, przyjdzie mi powrócić w końcowej części artykułu. Hipotezie Gierowskiego, jakoby sztokholmskie dzieło było tłumaczeniem *Thronu Oyczystego*, brak oparcia w wyma-

³ Nazwisko Johana Göstafa Hallmana nie pojawia się również w żadnym z dwóch hasel, poświęconych *Polska Kongars Saga och Skald* w *Bibliografii polskiej* Karola Estreichera (T. 24. 1912: 464; T. 27. 1929: 22).

ganym w takich wypadkach kolacjonującym porównaniu tekstu szwedzkiego i polskiego. W *Polska Kongars Saga och Skald* i *Thronie Oyczystym* powracają wprawdzie niektóre fakty, podobnie jak pewna ilość sformułowań w obu tekstach wykazuje daleko idącą zbieżność. Ale niezgodności są jeszcze bardziej uderzające. W tekście Kołudzkiego nie znajdziemy odpowiedników wierszowanych komentarzy. Jego biografie polskich regentów są znacznie dłuższe, mają inną kompozycję i pozbawione są całego szeregu szczegółów, uwzględnionych w tekście szwedzkim⁴. Należy wykluczyć, by Hallman przy zestawianiu zamieszczonych w kronice życiorysów — bo to on jest, w moim przekonaniu, autorem szwedzkiego dzieła — opierał się na polskojęzycznym materiale źródłowym. Wykorzystanie *Thronu Oyczystego* wymagałoby, by praca ta była dostępna w którymś z opanowanych przez niego języków. Widacka dowodzi — i jest to główną tezą jej artykułu — że wydawca *Polska Kongars Saga och Skald* zrezygnował z reprodukcji, poślednich jej zdaniem, wizerunków regentów z *Thronu Oyczystego* i wykorzystał w zamian podobizny z dużo wcześniejszej publikacji, *Regvm Poloniae Icones* Tomasa Tretera, wydanej po raz pierwszy w Rzymie w 1591 roku⁵. W świetle tego ustalenia staje się całkiem możliwe, że Hallman nie zetknął się nigdy z dziełem historycznym Kołudzkiego i nie miał pojęcia o jego istnieniu. Źródła historyczne, na których Hallman oparł swe biografie władców polskich, były zredagowane w innych językach. Jak łatwo zgadnąć, szwedzki pastor wykorzystywał zwłaszcza materiał łaciński. Jego głównym źródłem było — co demonstruje Kjellberg — monumentalne dzieło Jana Długosza *Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*, wydane w wersji kompletnej w latach 1701–1703 i przedstawiające dzieje Polski do 1480 roku. Wśród źródeł do nowszej historii Polski znalazła się *Histoire de Charles XII, Roi de Suède* (1731) Woltera (Kjellberg 1990: 159–162).

II.

Podczas gdy Hanna Widacka skupia się w swych badaniach na podobiznach królów, zarówno portretach, zapożyczonych z edycji Tretera, jak i pięciu miedziorytach autorstwa Carla Erika Bergqvista (1711–81), wykonanych specjalnie na potrzeby *Polska Kongars Saga och Skald*, Lennart Kjellberg z kolei koncentruje się na historycznych źródłach biografii regentów. Jednak żaden z komentatorów dzieła Hallmana nie zajmuje się bliżej trzecim elementem sztokholmskiej edycji: napisanymi wierszem tekstami, zamykającymi każdy z rozdziałów. Na przykład szwedzki polonista Andrzej Nils Ugglą zadawała się w swym studium *Från politik till litteratur. Sveriges väg till den polska nationella diktningen under 1800-talet* [Od polityki do literatury. Szwedzka droga ku polskiej literaturze narodowej w XIX wieku] (1989) rzeczową wzmianką: „boken *Polska kongars saga och skald* av historikern Jan Gustaf Hallman, bestående av biografier över polska kungar fram till Leszczyński, följda av moraliserande poem” [książka *Polska kongars saga och skald* historyka Jana Gustafa Hallmana, na którą składają się biografie królów polskich do Leszczyńskiego i następujące po nich poematy moralizatorskie] (Ugglą 1989: 14). Wierszowany komponent w *Polska Kongars Saga och Skald* był nierzadko przyczyną różnych nieporozumień. W artykule „*What the devil have the affairs of Poland to do with you?*” *Poland in Swedish Literature* (1979) szwedzki historyk literatury Magnus von Platen przedstawia dzieło Hallmana w następujących słowach: „No fewer than 51 monarchs pass in review, each with his portrait in picture and prose, each honoured in verse” (Platen 1979: 6; podkr. E.Z.). Wierszowane komentarze Hallmana nie są wyłącznie panegiryczne. Niektóre z nich sławią

⁴ Mój sąd opiera się głównie na porównaniu rozdziałów o Bolesławie V i Ludwiku I w obu pracach.

⁵ Materiał ilustracyjny *Thronu Oyczystego* stanowią w wydaniu z 1707 r. miedzioryty Antoniego Swacha, zaś w wydaniu z 1727 r. — anonimowe drzeworyty (Widacka 2007: 191). Fakt wykorzystania miedziorytów Tretera w *Polska Kongars Saga och Skald* zaobserwował już Gustaf Klemming (1880–82: 1).

wprawdzie, ale inne krytykują monarchę, do którego się odnoszą⁶. Autorem kolejnego, jeszcze bardziej ewidentnego lapsusu jest Olle Franzén, który w swym biogramie Hallmana w *Svenskt biografiskt lexikon* [Szwedzki słownik biograficzny] wymienia jego, jak twierdzi, „versifierade skildring av Polens historia, *Polska kongars saga och skald* [wierszowaną prezentację historii Polski, *Polska kongars saga och skald*] (Franzén 1969–71: 43)⁷. Lepszą znajomość tekstu Hallmana wykazuje szwedzki historyk kultury Ewert Wrangel, który w *Frihetstidens odlingshistoria ur litteraturens häfder 1718–1733* [Dzieje kultury epoki wolności z perspektywy historii literatury 1718–1733] (1895) pisze:

Efter hvarje historisk berättelse följer här en dikt af moraliserande eller social-politiskt innehåll, mer eller mindre knuten till den i prosatexten omtalade konungen. Det är anmärkningsvärdt demokratiska åsikter, mera demokratiska än hos någon annan af denna periods poeter, som Hallman förfäktar i dessa, ofta allegoriska, i mycket omväxlande versformer uppträdande dikter. (Wrangel 1895: 294)

[Pod każdym historycznym opowiadaniem zamieszczony jest tu wiersz o treści moralizatorskiej lub społeczno-, związany mniej lub bardziej z omawianym w tekście prozatorskim królem. W tych częst politycznej o alegorycznych, utrzymanych w bardzo różnych metrach wierszach głosi Hallman niezwykle demokratyczne poglądy, bardziej demokratyczne, niż którykolwiek ze współczesnych mu poetów].

Zestawienie biografii królów polskich i wierszy moralizatorskich wydaje się najbardziej samodzielnym wkładem Hallmana do *Polska Kongars Saga och Skald*. Możliwe, że wierszowane komentarze były z jego punktu widzenia najistotniejszym elementem całego przedsięwzięcia. Należy bowiem zadać pytanie, z jakich powodów szwedzki protestancki pastor, dążący do uzyskania posady proboszcza w stolicy, bez jakichkolwiek prywatnych i zawodowych powiązań z krajami słowiańskimi, miałby okazać zainteresowanie poczem władców katolickiej Polski. Wcześniejsze zainteresowania Hallmana jako historyka obejmowały po części historię reformacji szwedzkiej, po części historię miast szwedzkich. W 1726 roku sztokholmski pastor opublikował biografię ojców reformacji szwedzkiej, braci Olaus (1493–1552) i Laurentiusa (1499–1573) Petri, *The twenne bröder och neriksboer, som then evangeliska läran införde uti nordlanden [...], til lefwerne och wandel beskrefne* [Opisanie życia i działalności dwóch braci, rodem z Närke, którzy wprowadzili naukę ewangelicką w krajach północy] (Sztokholm 1726); dwa lata później wydał *Beskrifning öfwer Kiöping, en af the äldsta städer uti Swiarike* [Opis Köpingu, jednego z najstarszych miast Szwecji] (Sztokholm 1728)⁸. Narzuca się przypuszczenie, że czołowe postacie historii Polski miały służyć jako narzędzia propagandy antykatolickiej, co było niezadkim zjawiskiem w monolitycznej luterkańskiej kulturze wczesnonowożytnej Szwecji. W biografii braci Petri pozwala sobie Hallman na stosunkowo ostre ataki pod adresem papistów i jezuitów⁹. Ale w *Polska Kongars Saga och Skald* krytyka antykatolicka jest

⁶ Także Breitholtz przeoczył oscylujący między pochwałą a naganą charakter wierszowanych komentarzy, twierdząc, że Hallman „berättar om varje kung dels på någon sida prosa, dels i en vanligen starkt panegyrisk dikt” [opowiada o każdym z królów po części w tekście prozą na około jedną stronę, po części w silnie z reguły panegirycznym wierszu] (Breitholtz 1956: 68).

⁷ Podobną pomyłkę znaleźć można już u Hammarskölda, wspominającego „hans längsta Rimverk: *Polska Kongars Saga och Skald*” [jego najdłuższy utwór rymowany: *Polska Kongars Saga och Skald*] (Hammarsköld 1818: 276). Powołując się na artykuł Franzéna, Bo Bennich-Björkman twierdzi, że Hallman „berättade på vers hela den polska historien i eposet *Polska kungars saga och skald 1736*” [w eposie *Polska kungars saga och skald* z 1736 r. opowiedział wierszem całą historię Polski] (Bennich-Björkman 1970:281).

⁸ Obie książki ukazały się pod nazwiskiem Hallmana i zawierają sygnowane przez niego wierszowane dedykacje.

⁹ Nastawienie antykatolickie widać wyraźnie m.in. w rozdziale „Erkiebiskopen kämpar för then rena läran emot Jesuiterne under Konung Johans regemänte” [„Arcybiskup walczy z jezuitami o czystość nauki za panowania króla Jana”] (Hallman 1726: 149–158).

wyraźnie stonowana (por.: Kjellberg 1990: 162). Zapożyczając miedzioryty z *Regvm Poloniae Icones*, dzieła Tomasza Tretera, jezuita i sekretarza kardynała Stanisława Hozjusza, jednego z najbardziej zdecydowanych szermierzy kontrreformacji w Polsce, Hallman niejako — rzecz można ironicznie — uhonorował swego konfesyjnego przeciwnika (Treter 1939: 382; Urban 1962–64: 42–46).

Według mojej hipotezy Hallman traktował żywoty władców polskich jako użyteczny i barwny materiał historyczny, cykl exemplów, zaczerpniętych z dziejów obcego narodu, przydatny w realizacji dwóch nadrzędnych zamierzeń autora: literackiego i dydaktyczno-moralizatorskiego. Opowiedziana prozą, bogata w wydarzenia historia Polski miała służyć jako zbiór wykładników obrazowych, ewokujących wyłożone w wierszowanych komentarzach znaczenia, regulowane przez konsekwentnie stosowany wzorzec retoryczny pochwały lub nagany. Piast przykładowo zyskuje uznanie za pobożność i pokojowe rządy, Kazimierz I Odnowiciel za dobroć i łagodność, Leszek III za cnotliwość i dyscyplinę, podczas gdy Popiel ściągą na siebie krytykę za rozpustne życie wśród ladacznicy i pijaków, Lech II za żądzę władzy, wiodącą go ku bratobójstwu, Aleksander za nierozsądek i rozrutność etc.¹⁰. Hallman był nie tylko jednym z „bättre skaldar” [lepszyc wierszopisarzy] pierwszych dziesięcioleci szwedzkiej epoki wolności (Franzén 1969–71: 43). Był również, w opinii Wrangla, aprobowanej dużo później przez badacza szwedzkiego Oświeceniaka Torkela Stålmарcka, „en af periodens flitigaste” [jednym z najpłodniejszych (pisarzy) swojego okresu], zwłaszcza w dziedzinie poezji okolicznościowej (Wrangel 1895: 292)¹¹. Jego zorientowana na etykę cnotliwość twórczość poetycka, którą — przynajmniej w osądzie Kjellberga — „Hallmans samtid hade lättare än vår tid att uppskatta” [współcześni Hallmanowi umieli docenić bardziej niż nasze czasy] (Kjellberg 1990: 163), była skazana, gdy tylko zabrakło konkretnych wydarzeń, mogących stanowić surowiec poezji okolicznościowej, na ciągły głód obrazowego tworzywa. Poczet królów polskich był w stanie zaspokoić do zapotrzebowanie, ofiarowując atrakcyjny i urozmaicony materiał.

III.

Wierszowane komentarze w *Polska Kongars Saga och Skald* mają niejednolity charakter. Różnice pomiędzy poszczególnymi wierszami są duże nie tylko w sferze metrycznej, lecz również pod wieloma innymi względami. W niektórych przypadkach komentarz pozostaje w bliskim związku z napisaną prozą biograficzną króla polskiego, innym razem funkcjonuje jako samodzielny dyskurs równoległy z życiorysem władcy. Czasami komentarz zawiera abstrakcyjny wywód, czasami metodycznie przeprowadzoną egzemplifikację, czasami bogate w szczegóły opowiadanie¹². Komentarze różnią się także wyraźnie pochodzeniem. Część z nich wyszła spod pióra samego Hallmana, w innych posłużył się autor myślą przewodnią lub centralnym motywem zaczerpniętym z innych utworów, jeszcze inne to zwykle tłumaczenia, nierzadko z literatury francuskiej.

Dla naświetlenia roli komentarzy wierszowanych w *Polska Kongars Saga och Skald* omówię bliżej dwa rozdziały, poświęcone Bolesławowi V i Ludwikowi I (Hallman 1736: rozdz. 27, 34). Oba rozdziały zakończone są wierszowanymi bajkami, wziętymi z *Fables choisies, mises en vers* [Bajki wybrane wierszem] (1668) Jeana de La Fontaine’a: w pierwszym przypadku *Le Loup & l’Agneau* [Wilk i jagnię], w drugim — *L’œil du Maître* [Oko pańskie]. Obie bajki przełożył wierszem na szwedzki sam Hallman. Wybór komentarzy wierszowanych w obu

¹⁰ Hallman 1736: rozdz. nr 7, 11, 18, 3, 10 i 40. Z powodu licznych usterek w paginacji książki (por.: Kjellberg 1990: 165–166) poprzestaję na podaniu numerów rozdziałów.

¹¹ Torkel Stålmарck nazywa Hallmana „en av periodens flitigaste och mest lyckade tillfällespoeter” [jednym z najpłodniejszych i najsprawniejszych poetów okolicznościowych epoki] (Stålmарck 1986: 23).

¹² Różnorodność tę zauważa zarówno Wrangel (1895: 294), jak i Kjellberg (1990: 163–164).

rozdziałach jest intrygujący z wielu powodów. Z historyczno-kulturowego punktu widzenia Hallman dokonuje zestawienia polskiego średniowiecza z tekstami opartymi na antycznych motywach, poddanych przetworzeniu zgodnie z normami siedemnastowiecznego klasycyzmu francuskiego. Z punktu widzenia teorii fikcji szwedzki autor łączy historyczną faktografię i przedstawienie fikcyjne, mające za bohaterów obdarzając ludzką mową zwierzęta: wilka, jagnię, jelenia. Z hermeneutycznego punktu widzenia wierszowana narracja otrzymuje zadanie objaśnienia prozatorskiego opowiadania historycznego; moralistyczna treść, którą na zasadzie członów obrazowych ilustrują biografie regentów, zostaje wyeksplikowana przy pomocy członów znaczeniowych, wypełnionych opowiadaniem o charakterze obrazowym i tym samym również wymagającymi interpretacji.

Szczególnie interesująca okazuje się analiza doboru wierszowanych komentarzy do omawianych rozdziałów z punktu widzenia historii gatunku bajki. Po pierwsze: najwcześniejsze, nieliczne zresztą, szwedzkie tłumaczenia bajek La Fontaine'a zaczęły pojawiać się w druku dopiero w latach trzydziestych XVIII wieku. Pionierską rolę na tym polu odegrał *Sedolårande Mercurius* [*Mercuriusz uczący obyczajności*] (1730–31), pierwsze szwedzkie czasopismo w stylu angielskiego *The Spectator*, prezentując przekłady czterech lafontenowskich *fables*¹³. Swymi dwoma tłumaczeniami Hallman przyczynił się zatem do szwedzkiej recepcji bajek francuskiego klasyka w jej inicjalnym okresie. Dla porównania: Krzysztof Niemirydzki już w 1699 roku zainaugurował polskojęzyczną recepcję bajek La Fontaine'a, publikując w tomie *Bajki Ezopowe* polskie przeróbki czterdziestu *fables* paryskiego mistrza (Niemirydzki 1699)¹⁴. Niemal równocześnie z najwcześniejszymi szwedzkimi tłumaczeniami ukazał się w Polsce obszerny zbiór *Ezop Nowy Polski* (1731) Jana Stanisława Jabłonowskiego, zawierający około stu wierszowanych bajek, z których większość stanowiła wolne tłumaczenia z La Fontaine'a (Jabłonowski 1731)¹⁵.

Po drugie: Hallmanowe tłumaczenia *Le Loup & l'Agneau* i *L'œil du Maître* są nie tylko pierwszymi, ale również jedynymi przekładami tych na francuskim gruncie jakże cenionych bajek La Fontaine'a¹⁶, jakie ukazały się w Szwecji w XVIII wieku. Polskie tłumaczenie *Le Loup & l'Agneau* znalazło się już w tomie Niemirydzkiego, nosząc tam tytuł *Baranek i wilk* (Niemirydzki 1957: 29–31). Spolszczenie *L'œil du Maître* nie pojawiło się ani u Niemirydzkiego, ani u Jabłonowskiego, ale za to w późniejszym wyborze bajek La Fontaine'a *Bajki Ezopa Wybrane Wierszem Francuskim* (1774) Wojciecha Jakubowskiego, który także na nowo przetłumaczył *Le Loup & l'Agneau*¹⁷. Nie więcej niż dwa lata później Stanisław Trembecki zamieścił w „Zabawach Przyjemnych y Pożytecznych” swe słynne, do dziś czytane, tłumaczenie *Wilk i baranek*, uznane przez Janinę Abramowską za „małe arcydziełko” (Trembecki 1968: 498–500; Abramowska 1991: 98)¹⁸. Po trzecie: sztokholmski pastor przełożył obie bajki zgrabnym metrycznie,

¹³ W *Sedolårande Mercurius* ukazały się przekłady następujących bajek La Fontaine'a: *Les deux Amis* (21.07.1730), *La Fortune et le jeune Enfant* (4.08.1730), *Le Corbeau et le Renard* (10.11.1730) i *L'Avantage de la Science* (5.01.1731).

¹⁴ „W literaturze polskiej recepcja autora *Fables* zaczęła się stosunkowo wcześniej — stwierdza Wacław Woźnowski — bo już na początku czasów saskich, kiedy to ukazał się w Krośnie nad Odrą tomik *Bajek ezopowych* (1699) Krzysztofa Niemirydzkiego” (Woźnowski 1990: 89).

¹⁵ W artykule posługuję się późniejszym wydaniem: Jabłonowski 1788.

¹⁶ Kilka przykładów: André Gide podnosi w 1943 r. *Le Loup & l'Agneau* do rangi „un objet parfait”, podczas gdy Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort w r. 1797 honoruje *L'œil du Maître* mianem „un petit chef-d'œuvre”, zaś Saint-Marc Girardin w r. 1867 określa tę samą bajkę jako „une des plus belles de la Fontaine” (La Fontaine 1991: 1068, 1127; 1883: 348).

¹⁷ Jakubowski 1774: 153–155 (*Oko Pańskie*), 21–23 (*Wilk y Baranek*).

¹⁸ *Wilk i baranek* ukazał się wraz z siedmioma innymi bajkami La Fontaine'a w przekładzie Trembeckiego w „Zabawach Przyjemnych y Pożytecznych” 1776 (t. 13, cz. 2); tłumaczenia opatrzone

opatrzonemu zręcznymi rymami końcowymi, wierszem — to zalety, których próżno by szukać w tłumaczeniach opublikowanych w *Sedolärande Mercurius*¹⁹. Innymi słowy: nie ma racji Wrangel, twierdząc, że Hallman w swych wierszowanych komentarzach jedynie „[s]tundom länar [...] ämnen från [...] Lafontaine” [czasami zapożycza tematy od La Fontaine’a] (Wrangel 1895: 294). W *Polska Kongars Saga och Skald* Hallman występuje de facto w roli tłumacza, ale nie — jak chce Widacka — polskojęzycznego, napisanego prozą pocztu królów polskich, lecz wierszowanych, francuskojęzycznych bajek klasycystycznych.

Jak udało się Hallmanowi uporać ze swym translatorskim zadaniem? Ogólnie rzecz biorąc, pozostaje on wierniejszy La Fontaine’owi niż Niemirycz, Jabłonowski i Trembecki²⁰. W obu przekładach szwedzki pastor trzyma się epickiego przebiegu zdarzeń pierwowzoru również co do szczegółów. Hallman zastępuje wprawdzie w obu omawianych bajkach nieregularny wiersz francuskiego tekstu stałą i dłuższą miarą wierszową, lecz wprowadzone do tłumaczeń semantyczne dodatki — między innymi kombinacje synonimów — mają przede wszystkim na celu wypełnienie toku metrycznego. Rzucają się w oczy szczególnie dwa odstępstwa od oryginału. W zakończeniu bajki o wilku i jagnięciu pojawia się niespodziewanie aluzyjne nawiązanie do Biblii. Elegancka i zaznaczająca dystans refleksja narratora, umieszczona w *L’œil du Maître* bezpośrednio po morale „Il n’est pour voir que l’œil du Maître” [Nic tak dobrze nie widzi jak oko pańskie], a mianowicie zamykający wers „Quant à moi, j’y mettrois encor l’œil de l’Amant” [Ze swej strony dodałbym jeszcze: oko kochanka]²¹, nie przypadł wyraźnie sztokholmskiemu pastorowi do gustu (u Jakubowskiego fragment brzmi następująco: „Ja tu jeszcze mogę snadnie / Przydać oko miłośnika, / Bo y ten wszystko przენika” — Jakubowski 1774: 155), albowiem w szwedzkim tłumaczeniu zastąpiony został prowerbialną sentencją „Jngen granne har man bättre / än sig selfwer uti byn” [Z całej wsi sam jesteś dla siebie najlepszym sąsiadem]. W przeciwieństwie do wydanego przez Jakubowskiego przekładu, który zdaniem Lidii Łopatyńskiej „jest wierny, ale o małej wartości artystycznej” (Łopatyńska 1950: XLV)²², tłumaczenia Hallmana zarówno zachowują bliskość wobec francuskiego oryginału, jak i odznaczają się dużym wyczuciem formy poetyckiej.

zostały wspólnym tytułem „Bajki niektóre Ezopa w guście de La Fontaine ile możności tłumaczone” (Aleksandrowska 1959: 168–170). *Wilk i baranek* Trembeckiego zamieszczony został także na przykład w czwartym wydaniu opracowanej w Państwowym Instytucie Wydawniczym antologii bajek La Fontaine’a (1976: 22–23).

¹⁹ Historyk bajki szwedzkiej Ivar Hjertén formułuje następujący sąd o bajkach La Fontaine’a zamieszczonych w *Sedolärande Mercurius*: „Dessa öfversättningar äro [...] mer än lofligt knaggliga” [Tłumaczenia te są nadzwyczaj nieudolne] (Hjertén 1910: 38).

²⁰ O czterdziestu bajkach w zbiorze Niemirycza pisze Stanisław Furmanik: „Wszystkie one mają swe odpowiedniki w pierwszych sześciu księgach bajek La Fontaine’a. Mimo tej uderzającej zależności nie można nazwać bajek Niemirycza tłumaczeniami, w ogólnym bowiem aspekcie różnią się one od oryginałów La Fontaine’a i mają swe indywidualne piętno” (Furmanik 1957: XVI). Omawiając przekłady Jabłonowskiego, Abramowska zauważa: „Odrzucając Lafontainowską swobodę, autor *Ezopa nowego* powraca do sztywnej konstrukcji bajki z epimytionem wyodrębnionym w postaci osobnego akapitu” oraz „Przejmując motywy La Fontaine’a, Jabłonowski nie unika kontaminacji” (Abramowska 1991: 156–157, 158). Platt stwierdza w komentarzu do swego wydania „Zabaw Przyjemnych y Pożytecznych”: „*Wilk i baranek*, podobnie jak i inne bajki w przekładzie Trembeckiego, jest adaptacją. Autor przekładu trzymając się oryginału wprowadza polonizmy. W rezultacie wilk posługuje się językiem zacietrzewionego szlachcica” (*Zabawy* 1968: 499).

²¹ W cytatach z La Fontaine’a posługują się osiemnastowieczną edycją jego bajek: La Fontaine 1723: 40–41 (*Le Loup & l’Agneau*), 147–149 (*L’œil du Maître*).

²² Wydanie Jakubowskiego ocenia podobnie Marian Deszcz: „tłumaczenia są wierne, ale staranie o oddanie obrazowości i żywości pierwowzoru wyjątkowo tylko zaznaczone” (Deszcz 1922: 8).

IV.

Z perspektywy historii bajki, najbardziej frapującym komponentem w przyczynku Hallmana do osiemnastowiecznej recepcji La Fontaine'a w Szwecji jest konsekwentna repragmatyzacja przetłumaczonych przez niego tekstów z *Fables choisies, mises en vers*. Poprzez daleko idącą estetyzację, francuski klasyk w dużym stopniu uwolnił bajkę ezopową od regulującej jej wcześniejsze funkcjonowanie użyteczności. W *Polska Kongars Saga och Skald* natomiast, Hallman, w sposób charakterystyczny dla dawniejszej historii gatunku, czyni z wierszowanych bajek La Fontaine'a narzędzie w służbie użyteczności. Wykorzystuje *Le Loup & l'Agneau* i *L'œil du Maître*, by wyciągnąć moralno-dydaktyczne nauki z przeszłych wydarzeń, na które natrafił w dziejach średniowiecznej Polski. Swoją aplikacyjny zamiar realizuje poprzez zespół chwytów, mających za zadanie ułatwić przejście od historycznej reprezentacji do bajki i umotywić relawantność lafontenowskiej narracji.

Szkic biograficzny w rozdziale o Bolesławie V, opatrzonym tytułem *BOLESLAUS den Femte med thet tilnamnet PUDICUS* [Bolesław Piąty o przydomku Pudicus], relacjonuje długie i dramatyczne rządy księcia. Opisuje przewlekłe walki regencyjne, związane z pełnoletniością Bolesława, jego wstrzemięźliwe małżeństwo („så blef Boleslaus kallad Pudicus, hin kyske” [i tak otrzymał Bolesław przydomek Pudicus czyli Wstydlivy]) z węgierską królową Kunegundą, zwaną w Polsce Kingą, oraz wielokrotne, pustoszące Polskę najazdy tatarskie — w zmaganiach z agresorem poległo „så många Christna” [tak wielu chrześcijan], że „Tartarerne af de dödas afskurna öron 9. stora säckar upfylt” [Tatarzy wypełnili odciętymi uszami zabitych dziewięć dużych worków]. Napaście Mongołów zmusiły Bolesława do szukania schronienia u swego teścia na Węgrzech. Podczas nieobecności księcia — kontynuuje Hallman — rozgorzały na nowo boje o tron. Wróciwszy do Polski, Bolesław był zmuszony do stoczenia „åtskilliga wapnaskiften” [wielu walk zbrojnych] ze swym stryjem Konradem I Mazowieckim. Konflikt zakończył się dopiero wraz ze śmiercią Konrada w 1247 roku. Reasumując kolejne lata panowania księcia, sztokholmski pastor odnotowuje „inbördes mißhälligheter” [wewnętrzne niesnaski] między Polską a Śląskiem, „krigsbuller” [zawieruchę wojenną] Litwinów oraz nowe najazdy tatarskie, które — tym razem przy ruskim wsparciu — zmusiły Bolesława do powtórnej ucieczki na Węgry. Po powrocie do kraju książę odniósł jednakże „öfwer Ryßarna en härlig seger” [wspaniałe zwycięstwo nad Rusinami]. W zakończeniu szkicu biograficznego Hallman pisze:

Med slika oroligheter war *Boleslai* Regements tid upfyld i 52. Åhr / tils han i *Cracou* upgaf sin sacketmodiga anda och begrofs i *St. Francisci* Kloster / det han sielf sticktat / lemnandes efter sig sin Gemål i sit Jungfrustånd / hwilcken derpå antog Nunne orden i *St. Francisci* Kloster och begaf sig til gl. *Sandecien*, där hon ändade sit lif.

[Pięćdziesięciodwuletnie rządy Bolesława wypełnione były takimi oto niepokojami, aż w końcu książę w Krakowie wyzionął swego łagodnego ducha i został pochowany w założonym przez siebie klasztorze franciszkanów, zostawiając po sobie małżonkę w dziewiczym stanie, która potem wstąpiła do klasztoru klarysek i udała się do Starego Sącza, gdzie zakończyła życie.]

Następujący po szkicu biograficznym komentarz wierszowany rozpoczyna się od rekapitulacji sytuacji w Polsce za panowania Bolesława, zaznaczenia analogii między wydarzeniami historycznymi a treścią bajki o wilku i jagnięciu oraz podania źródła, z którego bajka została zaczerpnięta:

HÄr har du sedt / hur Polens land för krig och buller skalf.
Der rätten ligger under bord och wäld drar swärd och sabel /
Der tyckes mig wäl paßa kan min nedanstående *fabel*,
Förlåt mig Hr. *De la Fontaine*, som plöjer med Er kalf:

[Widziałeś tu, jak Polska trzęsła się od wojen i niepokojów. Tam, gdzie prawo wala się pod stołem, a gwałt zbroi się w miecz i szablę, poniższa bajka wydaje mi się bardzo odpowiednia. Wybacz mi, panie La Fontaine, że orzę pańską jałowicą:]²³

Po bajkowej narracji o wilku i jagnięciu, kończącej się pożarciem jagnięcia przez brutalnego wilka, Hallman umieścił finalny wers, formułujący uniwersalną refleksję w formie typowego dla ezipowego gatunku epimytionu, którego brak w tekście La Fontaine'a:

Så går ock til / när wäld för rätt regerar i et land.

[Tak się również dzieje, gdy gwałt miast prawa rządzi w kraju.]

Morał ten ma odpowiednik w wersach rozpoczynających lafontenowską bajkę: „LA raison du plus fort est toujours la meilleure; / Nous l'allons montrer tout à l'heure” [Racja silniejszego jest zawsze górą; zaraz to pokażemy]. Ale podejmując temat stosunków politycznych w państwie i wykorzystując jasno wyrażoną formułę *simile* („Så går ock til” [Tak się również dzieje]), dokonuje Hallman w finale bardziej konkretnej retorycznej aplikacji, tworzącej wraz z inicjalnymi wersami komentarza utylityrystyczne obramowanie przetłumaczonej narracji z *Le Loup & l'Agneau*.

Szkic historyczny o Ludwiku I, królu węgierskim od 1342 i polskim od 1370 roku, zestawiony zostaje, w oparciu o podobny wzorzec, z bajką o jeleniu, który szuka schronienia w stajni i zostaje nakryty przez gospodarza. Biografia opowiada o tym, jak Ludwik Węgierski zaraz po koronacji w Krakowie wrócił na Węgry, pozostawiając ster rządów w rękach swej matki, królowej Elżbiety Łokietkówny, co nie podobało się Polakom. W odwiecie panowie polscy sprowadzili do ojczyzny pretendenta do tronu, Władysława Białego, żyjącego jako mnich w klasztorze w Dijon. Wezwany książę „upwäckte i Polen ny oreda” [wywołał w Polsce nowy zamęt]. Królowa Elżbieta opuściła Polskę, „dock ångrade sig sedan och kom straxt tilbaka” [ale pożałowała swego kroku i wkrótce wróciła do kraju]. Kryzys pogłębił się, gdy Ludwik na czele sił polskich zajął część Rosji z zamiarem włączenia jej do korony węgierskiej, „hwaraf hos Polackarne en så stor mißtäncka upwäckte / at de om detta och mycket annat inkommo med starcka klagomål hos och emot Konungen” [co u Polaków wzbudziło tak wielkie niezadowolenie, że wnieśli w tej i wielu innych sprawach ostre skargi do króla i przeciw niemu]. W roku 1372 Ludwik chciał ustanowić w Polsce namiestnika, ale „Polackarne swarade at deras frihet intet tolde någon annan Konung / än den de sielfwa walt” [Polacy odparli, że ich wolność nie znieśie żadnego innego króla niż tego, którego sami wybrali]. Rozłam między królem a polskimi poddanymi pogłębił się jeszcze bardziej, gdy sejm w Budzie oddał władzę w Polsce „ät twenne Rådsherrar / med hwilckas skiötzel Polen intet heller war särdeles wäl tilfreds” [w ręce dwóch włodarzy, których rządami Polska również nie była szczególnie usatysfakcjonowana].

Komentarz wierszowany rozpoczyna się następująco:

HUsbonds öga uti stallet giöra plär en feter häst;
Om Kong *Ludwig* sielf styrt Polen / tror jag riket har mått bäst /
Men der Herrn på *Inspectoren*, *Inspectorn* på fogden tror /
Fogden sen på rättarn litar/ sällan wälgängs liljan gror /
5 Der står illa til i huset / wärre ut på marck och äng /
Som wi säija i et ordspråk: Min dräng hade ock en dräng /
Bägge twå de lata wore / hiertans illa stod det til /
Samma ämne följang' saga denna gången drifwa wil:

²³ Wyrażenie „plöjer med Er kalf” [orzę pańską jałowicą] nawiązuje do biblijnej Księgi Sędziów 14, 18.

[Oko pańskie w stajni zwykle konia tuczyć. Wierzę, że najlepiej dla Polski byłoby, gdyby król Ludwik sam kierował państwem. Ale tam, gdzie pan zawiera zarządcy, zarządca nadzorcy, a nadzorca z kolei ufa brygadziście, rzadko wschodzi lilja pomyślności. Tam źle się dzieje w domostwie, jeszcze gorzej w polu i na pastwisku. Jak powiada przysłowie: Mój parobek miał też parobka, obaj byli leniwi i bardzo źle się działo. Ten sam temat pragnie podjąć następująca bajka:]

Przejście do narracji bajkowej odbywa się tu stopniowo. Już pierwszy wers wprowadza główny element *L'œil du Maître*: „HUsbonds öga uti stallen” [oko pańskie w stajni]. Narrator wypowiada się następnie o sytuacji politycznej za rządów Ludwika Węgierskiego: „Om Kong Ludvig sielf styrt Polen / tror jag riket har mått bäst” [Wierzę, że najlepiej dla Polski byłoby, gdyby król Ludwik sam kierował państwem]. Naszkicowany potem hierarchiczny system zarządzania majątkiem — Hallmanowski pan, zarządca, nadzorca i brygadzysta mają u La Fontaine’a odpowiedniki w „le Maître” [panu], „L’Intendant” [zarządcy] i „les valets” [parobkach] — daje obraz sposobu sprawowania rządów przez Ludwika i wyraża równoległe myślenie wiodącą bajki: jedynie najwyższej władzy można całkowicie zaufać i tylko ona jest w stanie zagwarantować sukces. W dalszej kolejności narrator cytuje znane przysłowie o analogicznej treści. W końcu przychodzi pora na introdukcję samej bajki. Dzieje się to tym razem bez podania źródła, przy wykorzystaniu gatunkowego terminu *saga*, w osiemnastowiecznej Szwecji niekiedy używanego dla określenia bajki, i z pomocą typowej formuły *simile*: „Samma ämne följand’ saga [...] drifwa wil” [Ten sam temat pragnie podjąć następująca bajka].

Obie lafontenowskie bajki, włączone przez Hallmana do *Polska Kongars Saga och Skald* w roli komentarzy, uwidaczniają dwie cechy w stereotypowym obrazie Polski w dawnej Szwecji: Polska jako kraj wojowniczy (*Le Loup & l’Agneau*) i Polska jako kraj wewnętrznego chaosu (*L'œil du Maître*) (por.: Ugglą 1989: 13; Platen 1979: 5). Sama aplikacja obu bajek następuje wedle nieco odmiennych zasad. W pierwszym przypadku zachowanie wilka wobec jagnięcia funkcjonuje jako negatywne exemplum, odniesione do burzliwych wydarzeń w Polsce Bolesława Wstydliwego. W drugim przypadku stanowczość i spostrzegawczość gospodarza tworzy pozytywne exemplum, przeciwstawione politycznemu zamętowi za czasów Ludwika Węgierskiego. Ale w obu wypadkach Hallman wykorzystuje bajki zgodnie z tradycyjnymi wzorcami retorycznego exemplum. Jako jeden z pierwszych inicjatorów recepcji bajek La Fontaine’a na gruncie szwedzkim bierze tym samym w nawias najbardziej, z punktu widzenia historii gatunku, nowatorską cechę *Fables choisies, mises en vers*: wyzwolenie bajki z więzów aplikacyjnej użyteczności.

Jednocześnie włożył Hallman w swe lafontenowskie tłumaczenia tak wiele artystycznej energii, że kontekst utylitarny, w którym występują w *Polska Kongars Saga och Skald*, nie stał się ich ostatecznym punktem przeznaczenia. Hallmanowski przekład *Le Loup & l’Agneau*, opatrzony tytułem *Fabel om Wargen och Lambet* [Bajka o wilku i jagnięciu], wydany został w czwartym tomie *Samling af verser på Swenska* [Zbiór wierszy po szwedzku] pod redakcją Abrahama Sahlstedta (1716–1776) (*Samling* 1753: 27–28). Umieszczenie tekstu w antologii oznaczało po pierwsze: eliminację funkcji pragmatycznej, jaką przekład bajki La Fontaine’a pełnił w pocście Hallmana. W nowym kontekście bajka nie odgrywała roli komentującego exemplum. Nic więc dziwnego, że Sahlstedt wykreślił cztery początkowe wersy, które w publikacji z 1736 roku poprzedzały samą narrację. Bardziej uniwersalny w wymowie wers końcowy — „Så går ock til, när wäld för rätt regerar i et land” [Tak się również dzieje, gdy gwałt miast prawa rządzi w kraju] — redaktor zdecydował się zachować. Po drugie: włączenie tekstu do antologii pociągnęło za sobą przeobrażenie tłumaczenia La Fontaine’a w oryginalny wiersz szwedzki, który Sahlstedt atrybuował jednoznacznie określonemu pisarzowi „J.G. Hallman”. Nadrzędnym celem zbioru było wykazanie znamienitości poezji szwedzkiej. W liście przewodnim, datowanym na grudzień 1750 roku i otwierającym pierwszy tom wyboru,

panujący wówczas król szwedzki Fryderyk I (1676–1751) wyraża nadzieję, że zamierzenie Sahlstedta „länder til wedermåle af den Swänska Nationens wett och snille” [dowiedzie rozumu i geniuszu narodu szwedzkiego] (*Samling* 1751). Tym nowym powołaniem Hallmanowska bajka o wilku i jagnięciu oddaliła się radykalnie od historii Polski i jej władców.

BIBLIOGRAFIA

- Abramowska Janina** (1991). *Polska bajka ezopowa*. Poznań: Wyd. UAM. ISBN: 8323203393.
- Aleksandrowska Elżbieta** (1959). „Zabawy przyjemne i pożyteczne” 1770–1777. *Monografia bibliograficzna*. Wrocław: Ossolineum.
- Bennich-Björkman Bo** (1970). *Författaren i ämbetet. Studier i funktion och organisation av författar-ämbeten vid svenska hovet och kansliet 1550–1850*. Studia litterarum Upsaliensia 5. Uppsala: Svenska bokförlaget.
- Breitholtz Lennart** (1956). *Studier i frihetstidens litteratur*. Uppsala: Svenska litteratursällskapet. *Ur den litterära terminologiens historia. Sammansättningar med skald*. S. 64–89.
- Deszcz Marian** (1922). *La Fontaine i jego wpływ na bajkę polską*. Kraków: Stowarzyszenie Przyjaciół Francji w Krakowie.
- Estreicher Karol** (1912). *Bibliografia polska*. T. 24. Wyd. Stanisław Estreicher. Kraków: Akademia Umiejętności.
- Estreicher Karol** (1929). *Bibliografia polska*. T. 27. Wyd. Stanisław Estreicher. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Franzén Olle** (1969–1971). *Hallman, Johan Göstaf*. In: *Svenskt biografiskt lexikon*. T. 18. Red. Erik Grill. Sztokholm: Svenskt biografiskt lexikon. S. 42–45.
- Furmanik Stanisław** (1957). *Wstęp*. W: Krzysztof Niemirycz. *Bajki ezopowe*. Oprac. Stanisław Furmanik. Wrocław — Kraków: Ossolineum. S. III–LXXII.
- Gierowski Józef** (1967). *Kotuldzki Augustyn*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 13. Wrocław: Polska Akademia Umiejętności. S. 364–365.
- Hallman Johan Göstaf** (1726). *The twenne bröder och neriksboer, som then evangeliska läran införde uti Nordlanden, then äldre Mest. Oluff Petri Phase, första evangeliska kyrkioherde öfwer Stockholms stad, then yngre Mest. Lars Petri hin gamle, första evangeliska erkiebiskop uti Upsala, til lefwerne och wandel beskrifne*. Sztokholm.
- Hallman Johan Göstaf** (1728). *Beskrifning öfwer Kiöping, en af the äldsta städer uti Swiarike, utur gamla bref minningsmercken och fräsågnen sammanletad*. Sztokholm.
- Hallman Johan Göstaf** (1736). *Polska Kongars Saga och Skald*. Sztokholm.
- Hammaršköld Lorenzo** (1818). *Svenska vitterheten. Historiskt-kritiska anteckningar*. T. 1. Sztokholm.
- Hjertén Ivar** (1910). *Fabel och anekdot inom Sveriges 1700-talslitteratur. Ett litteraturhistoriskt ströfång*. Sztokholm: Aktiebolaget Ljus.
- Jabłonowski Jan Stanisław** (1731). *Ezop Nowy Polski, to iest: Życie Ezopa Filozofa Frygiskiego, Sto I Oko Bajek przy tym, Wybranych z Książki różnych Autorow, niektórych też Ezopa, niektórych i samego Autora inuwencji, Wierszem Polskim, z krotką przy każdej moralizacyi*. Lipsk.
- Jabłonowski Jan Stanisław** (1788). *Ezop Nowy Polski Albo Sto i Oko Baiiek*. Supraśl: Drukarnia Bazylianów.
- Jakubowski Wojciech** (1774). *Bajki Ezopa Wybrane Wierszem Francuzkim Przez de la Fontaine ułożone a Przez Woyciecha Jakubowskiego Kawalera Orderu S. Ludwika, G. Brigadie a Wojsk Francuzkich Polskim Językiem z przydatkami Wydane*. Warszawa. *Oko Pańskie*. S. 153–155. *Wilki y Baranek*. S. 21–23.
- Kjellberg Lennart** (1990). *En svensk krönika om polska kungar*. W: *Carina amicorum. Carin Davidsson septuagenariae 28.3.1990 oblata*. Red. Martina Björklund, Helena Lundberg, Janina Orlov. Åbo: Åbo Akademis Förlag. ISBN: 9519498621. S. 153–167.
- Klemming Gustaf** (1880–82). *Ur en antecknares samlingar*. Uppsala: Svenska litteratursällskapet.
- Kotuldzki Augustyn** (1707). *Thron Oyczysty abo Palac Wieczności w k[r]otkim zebraniu Monarchow Xiast y Krolow Polskich Z roznych approbowanych Autorow, od Pierwszego Lecha az do terażniejszych czasow, zupełna w sobie zycia y dzieł niesmiertelnych zamykaiacy Historia*. Poznań: Drukarnia Akademicka. Wyd. 2. Supraśl 1723. Wyd. 3. Poznań 1727.

- La Fontaine Jean de** (1723). *Fables choisies, mises en vers*. Paryż. *Le Loup & l'Agneau*. S. 40–41. *L'œil du Maître*. S. 147–149.
- La Fontaine Jean de** (1883). *Œuvres de La Fontaine*. T. I. Oprac. Henri Régnier. Paryż: Librairie Hachette.
- La Fontaine Jean de** (1976). *Bajki. Wybór*. Z ilustracjami Grandville'a. W dawnych przekł. z fr. Franciszka Książczyna i in. Warszawa: PIW.
- La Fontaine Jean de** (1991). *Œuvres complètes I. Fables. Contes et nouvelles*. Oprac. Jean-Pierre Collinet. Paryż: Gallimard. ISBN: 9782070112029.
- Łopatyńska Lidia** (1950). *Wstęp*. W: Jean de La Fontaine. *Bajki*. Tłum. Stanisław Komar. Wrocław: Ossolineum. S. III–L.
- Niemirycz Krzysztof** (1699). *Bajki Ezopowe Wierszem Wolnym*. Krosno nad Odrą.
- Niemirycz Krzysztof** (1957). *Bajki ezopowe*. Oprac. Stanisław Furmanik. Wrocław — Kraków: Ossolineum.
- Platen Magnus von** (1979). „What the devil have the affairs of Poland to do with you?” *Poland in Swedish Literature*. W: *Swedish-Polish Literary Contacts*. Red. Nils Åke Nilsson. Sztokholm: Almqvist & Wiksell International (distr.). ISBN: 9174020900. S. 5–20.
- Samling af Verser på Swenska* (1751). T. I. Red. Abraham Sahlstedt. Sztokholm.
- Samling af Verser på Swenska* (1753). T. IV. Red. Abraham Sahlstedt. Sztokholm.
- Stålmarck Torkel** (1986). *Tänkebyggar 1753–1762. Miljö- och genrestudier*. Sztokholm: Almqvist & Wiksell International. ISBN: 9122008462.
- Trembecki Stanisław** (1776). *Wilk i baranek*. „Zabawy Przyjemne y Pożyteczne” 1776. T. 13, cz. 2. S. 272–274.
- Trembecki Stanisław** (1968). *Wilk i baranek*. „Zabawy przyjemne i pożyteczne” (1770–1777). *Wybór*. Oprac. Julian Platt. Wrocław — Warszawa — Kraków: Ossolineum. S. 498–500.
- Trembecki Stanisław** (1976). *Wilk i baranek*. W: Jean de La Fontaine. *Bajki. Wybór*. Warszawa: PIW.
- Treter Tomasz** (1939). W: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. T. 33. Red. Hans Vollmer. Leipzig: Verlag von E.A. Seemann. S. 382.
- Ugglä Andrzej Nils** (1989). *Från politik till litteratur. Sveriges väg till den polska nationella dikningen under 1800-talet*. Uppsala: Univ. Department of Slavic Languages. ISBN: 9789150607235.
- Urban Waclaw** (1962–64). *Hozjusz Stanislaw*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 10. Wrocław: Ossolineum. S. 42–46.
- Widacka Hanna** (2007). *Szwedzki poczet władców polskich, czyli Tomasz Treter redivivus*. „Biuletyn historii sztuki” 2007, 69: 3–4. ISSN: 0006-3967. S. 189–202.
- Woźnowski Waclaw** (1990). *Dzieje bajki polskiej*. Warszawa: PWN. ISBN: 9788301086305.
- Wrangel Ewert** (1895). *Frihetstidens odlingshistoria ur litteraturens häfder 1718–1733*. Lund: C.W.K. Gleerups förlag.
- „Zabawy przyjemne i pożyteczne” (1770–1777). *Wybór* (1968). Oprac. Julian Platt. Wrocław — Warszawa — Kraków: Ossolineum.

Erik Zillén

POLAND'S LIST OF MONARCHS AND THE LA FONTAINE FABLE IN A MORALIZING WORK OF SWEDISH EIGHTEENTH-CENTURY LITERATURE

(summary)

The paper elucidates a work of Early Modern Swedish literature, entitled *Polska Kongars Saga och Skald* [Saga and Song of Polish Kings] and published anonymously at the royal printing house in Stockholm in 1736. This book is remarkable in several respects. In 51 chapters it portrays the rulers of Poland, from the legendary founder of the nation, Lech I, up to Stanisław Leszczyński, still in power in early 1736. The chapters are composed in a similar way, each of them containing an engraving of the monarch, a historical

sketch in prose, and a concluding comment in verse. The paper starts off by discussing the attribution of *Polska Kongars Saga och Skald*, an issue on which Swedish and Polish scholars have held divergent views. The dispute is settled here by identifying the author as the Stockholm clergyman and occasional poet Johan Göstaf Hallman (1701–1757). The main focus of the paper, however, is an investigation of the work's verse comments. It is argued that the delineation of Poland's sovereigns is used primarily as a stock of *exempla*, being explained in terms of virtues and vices in the poems closing the individual chapters. In particular, the chapters on the medieval rulers Bolesław V (Bolesław Wstydlivy) and Ludwik I (Ludwik Węgierski) are scrutinized. As moralizing comments on the historical events, these chapters employ verse fables by Jean de La Fontaine, rendered in Swedish. With his faithful verse translations of "Le Loup & l'Agneau" and "L'ceil du Maître", Hallman enriches the initial phase of La Fontaine reception in Sweden, which took place, it is shown, several decades after the earliest reception of *Fables choisies, mises en vers* in Polish. Of even greater significance, though, is the fact that the two French fables, both of them highly aestheticized according to the taste of Classicism, in the context of Poland's history are given a clearly moral-didactic function by the Swedish clergyman. Hallman thereby inverts the most groundbreaking contribution of La Fontaine to European fable history.

KEYWORDS

list of Polish monarchs; early modern Swedish literature; virtue ethics; reception history; fables of La Fontaine

Anne-Marie Monluçon

L'ÉDITION FRANÇAISE DE CONTES TRADUITS DU POLONAIS AUJOURD'HUI : ENTRE UNIVERSALITÉ ET IDENTITÉ

SŁOWA KLUCZOWE

bajki polskie; bajki romskie; Jerzy Ficowski; tożsamość; uniwersalność; związki interetniczne; bracia Grimm; Aleksander N. Afanasjew; triumf słabszych

Les recueils de contes traduits du polonais en France sont si rares qu'Andrzej Bobkowski note comme un événement, dans son journal du 2 janvier 1942 (Bobkowski 1991: 259), la trouvaille qu'il vient de faire d'une édition française des *Contes et légendes polonaises* illustrés par Ksawery Koźmiński (Laguirande-Duval 1929). Double surprise, tout d'abord parce que, par peur de déplaire à l'Occupant, les libraires français ont massivement retiré de leurs devantures tous les ouvrages ayant trait à la Pologne et que leur propre logeuse a même contraint sa femme, Basia, à détruire leurs livres en polonais ainsi que le début du journal de Bobkowski, et en second lieu parce que celui-ci a découvert ce précieux volume... à la librairie allemande de Paris ! Comme l'indique Zofia Bobowicz dans ses articles consacrés à la réception de la littérature polonaise en France, les œuvres issues des anciens pays de l'Est bénéficient d'un pic de curiosité bien compréhensible dans les années 1990 (Bobowicz 2007: 267–274; 2012: 117). Ce constat est d'ailleurs parfaitement corroboré par la date de publication de deux recueils de contes traduits du polonais : *Contes de Pologne* parus en 1990 (*Contes de Pologne* 1990)¹ et *Le Rameau de l'arbre du soleil. Contes tziganes polonais*, publiés par la maison d'édition militante Wallâda, essentiellement dédiée à la littérature des « gens du voyage » (Tsiganes, Manouches, Gitans etc...), également en 1990 (Ficowski 1990)². Il faut avouer que ces textes sont parvenus au lecteur français au terme d'opérations complexes et non pas directement. Les *Contes de Pologne* sont, en fait, adaptés d'une édition tchécoslovaque de 1989. La formule « racontés par Oldřich Sirovátka » suggère que l'édition tchécoslovaque était déjà elle-même une adaptation et non une traduction du polonais. Cette belle édition, de grand format, est

Anne-Marie Monluçon — dr, Centre Traverses 19-21 EA 37 48 (équipe E.CRI.RE), UFR LLASIC, Université Stendhal-Grenoble 3, BP 25, 38 040 Grenoble cedex 9, Francia; e-mail: anne-marie.monlucon@u-grenoble3.fr

¹ J'abrègerai désormais en *C.D.P.* (dalej: stosujemy skrót przyjęty przez Autorkę — przyp. red.). Je numérotterai tous les contes en chiffres arabes, sauf lorsqu'ils précèdent des numéros de page. Ils seront alors en chiffres romains.

² J'abrègerai désormais en *R.A.S.* (dalej: stosujemy skrót przyjęty przez Autorkę — przyp. red.). L'éditrice Françoise Mingot a choisi la graphie de « Tzigane », inhabituelle en français, plutôt que « Tsigane », en hommage aux victimes déportées et marquées au bras du « z » de *Zigeuner*. Les anthropologues Veronika Görög et Isabelle Fonseca, citées plus loin, également. Je respecte leur orthographe dans les citations.

richement illustrée par Dagmar Berková et contient quarante-huit contes. Ces deux éditions des années 1990 sont actuellement épuisées et ne se trouvent plus qu'en bibliothèque.

Le seul recueil de contes traduits du polonais, à la disposition du lecteur français en librairie, reste le petit volume de *Contes polonais*, publié en 2007 par l'exigeante maison d'édition pour la jeunesse L'École des Loisirs (*Contes polonais 2007*)³. Ces neuf contes sont parus dans la collection « Neuf » dédiée aux enfants déjà autonomes dans leur lecture, entre neuf et douze ans. Du fait que le recueil des *Contes de Pologne* est, selon toute vraisemblance, une adaptation d'adaptation, nous privilégierons les deux autres recueils, sans pour autant exclure complètement celui-ci. Le contrat de lecture proposé par leurs titres respectifs suggère une unité linguistique, voire culturelle, à supposer que le sous-titre de l'édition Wallada « Contes tziganes polonais » ait un sens, s'agissant d'une population nomade, sédentarisée assez récemment en Pologne. La question se pose donc de savoir si ces recueils présentent une unité formelle et symbolique permettant de les rattacher à une même culture, polonaise en l'occurrence. Ou bien ce corpus apparaît-il, au contraire, comme nettement clivé entre contes polonais d'un côté (*gadje*⁴ c'est-à-dire sédentaires) et contes tziganes de l'autre côté (nomades) ? Ou encore se dégage-t-il une unité dont le socle serait non pas une identité particulière (polonaise ou tzigane, au choix) mais au contraire les traits d'universalité que l'on s'attend légitimement à retrouver dans le genre du conte ? En d'autres termes, est-ce une forte appartenance identitaire qui prime ou l'universalité ? L'examen des caractéristiques identitaires amène, dans un premier temps, à un constat paradoxal : la Pologne, pourtant réputée pour son patriotisme, voire son nationalisme, semble produire, du moins « exporter » des contes qui insistent assez peu sur la « polonité » de leurs personnages ou de leurs intrigues, tandis que le narrateur rend systématiquement explicite l'identité tzigane de son protagoniste dans *Le Rameau de l'arbre du soleil*. Mais ce tableau doit être nuancé, si l'on se demande, dans un second temps, ce que révèle, ou non, les contes des relations inter-communautaires. L'analyse révèle que malgré l'étanchéité des communautés, les contes, eux, circulent, mais pas seulement entre Tziganes et Polonais. Enfin, la réflexion sur la signification de ces contes et leur portée symbolique met en lumière le fait que les thèmes dominants de ces recueils (schéma d'ascension sociale, question du mariage, motif du silence) peuvent faire l'objet de différentes lectures, les unes privilégiant la dimension identitaire, les autres la dimension universelle.

Sur le plan de l'ancrage identitaire, un chassé-croisé

En ce qui concerne l'ancrage identitaire, on observe un chassé-croisé entre les recueils polonais et tziganes. Dans le recueil des *Contes polonais*, le paratexte établit clairement l'origine des contes par le titre, par l'introduction qui lie la collecte à son contexte historique ainsi que par l'indication précise des sources à la fin de chaque conte : « Les collecteurs de contes [...] parcouraient la Pologne, partagée alors entre trois empires voisins, mais unie par une langue [...] » (*C.P.*, 5). La collecte à travers un pays rayé de la carte en tant qu'État souverain, à trois reprises, procède donc du désir de sauvegarder une langue et une culture menacées non seulement par la destruction politique mais aussi par les politiques concomitantes de russification après 1863 et de germanisation après 1872 des empires de la Russie tsariste et de la Prusse. Ce geste s'inscrit dans un contexte idéologisé fort proche de celui qui motivait les frères Grimm lorsqu'ils entreprirent la collecte des contes allemands, au début du XIX^e siècle,

³ J'abrègerai désormais en *C.P.* (dalej: stosujemy skrót przyjęty przez Autorkę — przyp. red.).

⁴ Dans le vocabulaire gitan, *gadjo* (au singulier) et *gadje* (au pluriel) désigne un non-Gitan. Il a pris, depuis, le sens, en argot, de tout homme, qu'il fasse partie du cercle du locuteur ou non, en conservant sa connotation péjorative.

en pleine période de guerre et d'occupation par la France napoléonienne. Paradoxalement, cette édition de 2007 propose à la fin du volume une carte de la Pologne en 1939, incluant une partie de l'actuelle Biélorussie et de l'Ukraine. Il faut souligner la qualité scientifique de ce volume destiné aux enfants : chaque conte se clôt sur une notice précisant le nom du conteur, la localité et sa région, le nom du collecteur, le titre et la date de publication de la collecte en polonais. Un tel appareil critique suggère que l'éditeur scientifique, Agnieszka Macias, ou l'éditeur commercial, visent deux publics : un public français qui, dans le cas présent, se contenterait sans doute de moins d'informations, et un public issu de l'immigration polonaise, qui sera tenté de remonter à la source en version originale (accessible désormais sur internet) et de renouer ainsi avec des souvenirs d'enfance et la mémoire familiale.

Cependant, on chercherait en vain un écho précis à ce contexte dans les textes eux-mêmes. Pas un conte où trouver une allusion à l'un des occupants impériaux, pas même un diable en costume allemand, pourtant si répandu dans le folklore polonais. Le nom de la Pologne n'apparaît pas, non plus que l'adjectif « polonais ». On ne relève aucun toponyme polonais, à l'exception d'un conte — « Comment Couchepoêle devint roi » (*C.P.*, VII, 88) — où le héros retrouve la couronne du roi tombée dans la Vistule. Il n'est peut-être pas anodin que cet ancrage polonais intervienne dans un conte centré sur le personnage du paresseux, bon à rien, surnommé « Couchepoêle », que l'on retrouve fréquemment dans les contes russes (Afanassiev 2009–2010⁵ ; contes : n° 99 « Ivan Cendron », n° 276 « Ivanouchka l'idiot » etc...) et qui n'est donc pas typiquement national. Pour l'essentiel, l'action a pour cadre une géographie symbolique propre au genre du conte : forêt ou montagne de verre, (« Le berger et la princesse », [*C.P.*, II]). Les rares indices d'un ancrage dans l'identité polonaise sont l'onomastique, certaines *realia* concernant l'alimentation, la boisson, l'agriculture, le renvoi à des coutumes, des locutions ainsi qu'un contexte chrétien fortement marqué de paganisme. Le sous-titre du recueil des *Contes polonais* est « Maciek et Wojtek », deux prénoms polonais que le lecteur francophone percevra probablement comme slave ou seulement exotique. Le sous-titre induit d'ailleurs légèrement en erreur le lecteur profane qui peut supposer qu'il s'agit d'un duo de personnages inséparables, comme le suggère l'illustration en couverture, présentant un couple de « doubles » revêtus du même costume, ou de personnages récurrents, alors que l'on ne retrouve Maciek qu'au conte II et Wojtek qu'au conte IX. Dans le VII^e conte, Couchepoêle porte secours à Yedza Baba en laquelle le lecteur français reconnaît aisément une variante polonaise de la Baba Yaga russe qui lui est bien plus familière⁶. En revanche, l'adaptation du tchèque des *Contes de Pologne* propose une graphie altérée des prénoms : Kacha, Jach, Macek.

Les *realia* sont assez rares et évoquent un monde slave pas spécifiquement polonais : la culture du seigle dans « Comment un chasseur devint roi » (*C.P.*, IV, 41), un repas réduit à « deux pommes de terre » et un « pot de bouillie » dans « Le trésor du mauvais esprit » (*C.D.P.*, XVII, 89), ainsi qu'un résumé assez éloquent du climat continental d'Europe centrale dans « Mars en colère » (*C.D.P.*, XVIII). Les *Contes de Pologne* font allusion à des coutumes locales à deux reprises. Dans « Femme ou oiseau », le boucher, une fois le marché conclu avec la femme idiote, lui fait boire un verre de vodka (*C.D.P.*, V), tandis que dans « Le diable et le maçon », « [...] celui qui avait construit un pont devait le traverser le premier » (*C.D.P.*, XXVI). Cette épreuve propose une étiologie du dicton « utile comme un trou dans un pont ». Ce sont sans doute les multiples références à la religion chrétienne qui constituent en la

⁵ J'abrègerai désormais en *C.P.R.* (dalej; stosujemy skrót przyjęty przez Autorkę — przyp. red.).

⁶ Outre la traduction, de plus en plus complète au fil des rééditions (désormais 323 contes), des *Contes populaires russes* d'Afanassiev, les lecteurs français peuvent trouver de nombreuses éditions pour la jeunesse des contes russes, à l'unité ou en recueil (voir notamment *Contes Afanassiev* 2003 ou *Contes Pouchkine* 1998).

matière l'argument le plus probant, bien que la piété des personnages ne soit pas spécifiquement catholique. Dans « Le Berger et la princesse », le héros offre à la princesse, avant d'affronter l'ultime épreuve, « une croix ornée de pierres précieuses » (*C.D.P.*, II, 21), épisode richement illustré en pleine page. Dans « Le Trésor du mauvais esprit », le héros délivre, en le vainquant au combat, le seigneur autrefois cruel et condamné, en expiation, à hanter son propre château sous la forme d'un fantôme. Retrouvant la libre disposition de son héritage, le fantôme du chevalier opère le partage suivant : « Divise cet argent en trois parts : l'une sera pour ma famille, la seconde sera donnée pour mon âme à l'église et la troisième sera pour toi » (*C.D.P.*, XVII, 91). Dans « Le frère et la sœur », la fille de Baba Yedza en personne s'exclame à l'arrivée de l'héroïne qui fuit un frère incestueux : « Doux Jésus ! » (*C.P.*, I, 9). Dans le suivant, « Maciek et les trois fantômes », les villageois prient « le bon Dieu de donner à Maciek les forces nécessaires pour les débarrasser du fantôme » (*C.P.*, II, 22). Dans « Le vieux forgeron qui dupait la Mort et les diables », le protagoniste maîtrise les diables en faisant « un signe de croix dans leur direction », puis, lorsque la vie recommence à l'ennuyer, s'adresse « directement au bon Dieu, pour que les diables viennent le chercher » (*C.P.*, V, 64). Dans ce dernier cas, on se demande s'il ne s'agit pas d'un détournement humoristique de la religion. Quelques pages plus loin, le même personnage se rend en Enfer muni de toute une série d'objets bénits, pour y délivrer des âmes, et y parvient, grâce à ceux-ci et à sa ruse (*C.P.*, V, 67). C'est dans le VI^e conte, « L'idiot qui épousa la princesse et devint roi », que se trouve l'épisode le plus fortement structuré par un imaginaire chrétien venant se greffer sur un fond païen. L'idiot triomphe de la première épreuve (« qualifiante » pour reprendre la terminologie des anthropologues Geneviève Calame-Griaule et Nicole Belmont) en partageant la galette que sa mère avait cuite pour lui avec un vieillard. Le geste, sur la route, évoque le bon Samaritain ou le charitable saint Martin partageant son manteau. Quant à la récompense qui s'ensuit, celle-ci évoque plutôt le miracle accompli aux Noces de Cana : « Quand à son tour, il commença à manger la moitié qu'il avait gardée pour lui, il s'aperçut qu'elle ne diminuait pas » (*C.P.*, VI, 78). À la page suivante, le narrateur précise peu avant une nouvelle épreuve : « Mais le vieillard, qui était en vérité Jésus, ne l'avait pas oublié et vint à son secours. » (*C.P.*, VI, 79)

Les indices de la polonité de ces contes sont donc, à première vue, moins nombreux que ceux qui les rattachent au monde slave, chrétien et paysan. Cela peut s'expliquer, entre autres, de deux manières. Tout d'abord, le conte n'est pas un genre réaliste et ne restitue donc jamais de manière précise le monde dont il est issu. Ensuite, il est possible que l'éditeur scientifique ait choisi, parmi les contes polonais, ceux qui, par leur universalité, posaient le moins de problèmes de compréhension interculturelle aux lecteurs français, quitte à affaiblir l'originalité nationale de son anthologie.

À l'inverse, alors que l'origine des contes tsiganes est très imprécise au niveau du paratexte tant de l'édition polonaise que de la traduction française, l'identité ethnique des personnages est systématiquement explicite et vigoureusement affirmée dans le corps des récits. Contrairement à la version française, les deux premières éditions polonaises de *Galęzka z drzewa słońca* (Ficowski 1961; 1982⁷) ne comportent ni la mention « Contes tsiganes polonais » ni celle de « Contes tsiganes ». En revanche, un petit dessin à la plume et à l'encre noire représente, sur la page de garde, une roulotte tirée par un cheval, suivie d'un chien. Or les deux éditions font figurer en lieu et place du nom de l'auteur celui de Jerzy Ficowski et ne précèdent nulle part son rôle. On reconstitue, à l'aide de sa biographie, consultable sur Wikipédia par exemple, qu'il s'agit d'un intellectuel polonais, écrivain et traducteur, qui a voyagé dans les années 1948–1950 avec des Tsiganes de Pologne et a collecté certains de leurs contes (*R.A.S.*, 36). Mais rien ne dit s'il a traduit les contes du romani au polonais, ou si ses informateurs étaient déjà polono-

⁷ Mon édition de travail.

phones. Aucune indication ne précise s'il a adapté, voire réécrit les contes, comme ce fut si longtemps de tradition parmi les collecteurs (voir les frères Grimm, Alexandre N. Afanassiev). Le très beau « Conte des contes », inaugural, réflexif et programmatique (Il rassemble les principaux motifs du recueil) semble être d'inspiration autobiographique et pourrait bien être une invention de Ficowski. Il raconte la quête d'un voyageur probablement non-Tsigane, parti à la recherche de contes et qui en trouve grâce à sa rencontre avec des Tsiganes. Aucune de ces éditions ne précise les conditions de la collecte, si bien que l'on ignore si Ficowski n'a eu qu'un seul conteur comme source, ou plusieurs. Chacun pense à sa relation avec la poétesse Papusza et se demande si elle a joué un rôle dans cette opération. Le lecteur français peut être tenté de comparer avec une remarquable édition et traduction de contes tsiganes hongrois sous le titre *Miklós-Fils-de-Jument* (Miklós 1991), collectés et présentés par l'anthropologue Veronika Görög, paru en 1991, dans l'immédiat Après-communisme. Celle-ci s'est limitée à un seul conteur de grand talent, János Berki. Ce recueil démontre qu'un conteur de la tradition orale est capable de ménager des effets de composition ou d'enchaînement. Transposé au *Rameau de l'arbre du soleil*, cette expérience de lecture suscite évidemment la question de savoir si la composition — manifestement très concertée — de notre recueil est le fait du collecteur-poète ou de sa source, un unique conteur tsigane. Dans l'hypothèse contraire, d'une pluralité d'informateurs, le lecteur aimerait savoir s'ils sont issus d'une seule et même tribu (et par conséquent d'un univers linguistique et culturel homogène) ou des différentes ethnies tsiganes établies en Pologne, que présente d'ailleurs le même Ficowski dans son ouvrage ultérieur *The Gypsies in Poland — History and Customs* (Ficowski 1989: 54 et suivantes) : Tsiganes des basses terres ou Polska Roma, des hautes terres ou Bergitka, Kalderash et Lovari. N'apparaissent dans les recueils que quelques noms de tribus, dont on ignore s'ils sont réels ou fictifs, mais que l'on ne sait à laquelle des quatre nommées ci-dessus rattacher : tribu Koukouya (*R.A.S.*, V), tribu de Leila (*R.A.S.*, X et XXXII) et tribu Ashani (*R.A.S.*, XXVI).

Paradoxalement, ces tribus explicitement tsiganes évoluent dans des lieux qui parfois sont désignés par des toponymes polonais, réels ou fictifs. Le héros du conte inaugural se dirige « en direction de Krościenko » (*R.A.S.*, I, 15). Le XII^e conte, « La cigogne à la plume d'or », évoque l'un des oiseaux les plus familiers du paysage polonais. Dans « Le langage des animaux », le narrateur nous révèle une partie du chemin qui mène au trésor que découvre le héros : « [...] une station de chemin de fer nommée Zaręby Kościelne. Là, tu prends la route de Gasiorów, tu traverses la forêt. » (*R.A.S.*, XIII^e, 89). Mais le narrateur fait évidemment l'ellipse des dernières étapes de cet itinéraire, respectant ainsi la loi de discrétion requise par la découverte d'un trésor, mais également constitutive de l'anthropologie d'une communauté minoritaire et souvent maltraitée, qui ne doit parfois sa survie qu'à son sens du secret ou à son art du mensonge (Fonseca 2003: 22). Cette ellipse illustre en même temps la poésie du manque qui offre à l'imagination de superbes lignes de fuite et fait toute la beauté des contes. Certaines *realia* complètent les toponymes polonais. Dans « La rose et le pauvre musicien », il est question du « voïvode des Sorciers » (*R.A.S.*, XVI, 113) et dans « L'oiseau merveilleux », l'oiseau magique procure au héros « de la viande rôtie, du pain de seigle, des gâteaux, du lard et du vin » (*R.A.S.*, XXVII, 180). Dans « Les douze chevaux et la jeune fille de l'île flottante », le sac magique fournit au jeune Kalo « des poulets rotis, un grand morceau de jambon fumé, un mètre d'anguille et une jatte de grains de pavot au miel » (*R.A.S.*, XXIX, 193). Le narrateur précise « [...] il avait faim comme un loup en janvier ». Bien que ces détails matériels ancrent l'action dans un contexte polonais, la géographie vague et symbolique, propre au genre du conte, domine. Ainsi dans « La fille qui filait ses cheveux d'or », le narrateur commence-t-il par « [...] un convoi tsigane franchit la frontière, se dirigeant vers le sud ». (*R.A.S.*, XXIV, 163). Mais il laisse le lecteur dans l'ignorance : s'agit-il, au Sud de la Pologne, de la frontière slova-

que ? tchèque ? voire ukrainienne ? Tout au plus peut-on supposer que l'action se situe avant la fermeture des frontières de l'époque communiste, ou encore dans un passé mythique de libre circulation, antérieur à toute sédentarisation ?

Mais ces éléments qui motivent le sous-titre français de « Contes Tziganes Polonais » sont de peu de poids en regard des incipits qui précisent systématiquement que le héros ainsi que nombre d'autres personnages sont des Tziganes et se caractérisent par une onomastique qui n'est ni polonaise ni slave. On note le dieu Baro (*R.A.S.*, II), les Ourma, sorcières tantôt bonnes tantôt mauvaises, comme leur homologue russe Baba Yaga (*R.A.S.*, XIV, XVIII, XX), la magicienne Matouya (*R.A.S.*, VIII), la fée Keshalya (*R.A.S.*, X). Les héros s'appellent Korkoro (*R.A.S.*, V), Bakhtalo (*R.A.S.*, VIII), Backengro (*R.A.S.*, XV), Terno (*R.A.S.*, XIX), « le jeune Kalo aux cheveux noirs » (*R.A.S.*, XXIX), ou encore Tzourou (*R.A.S.*, XXXII). L'incipit du conte « Les richesses » atteste l'importance déterminante de l'onomastique :

Il était une fois un Tzigane si pauvre qu'il ne portait même pas un prénom tzigane. Il devait se contenter d'un prénom ordinaire, Jozek, lequel lui fut donné gratuitement par un prêtre d'église. C'est dire dans quelle misère il vivait ! (*R.A.S.*, XXVIII, 184)

On entrevoit ici que les repères d'identité sont placés bien plus haut que les biens matériels.

La découverte ou la reconquête de son identité tzigane par le héros constitue le sujet de plusieurs contes (*R.A.S.*, X, XVII, XVIII, XXXI). Dans « Androushe qui n'aimait pas les haricots », l'incipit noue ensemble plusieurs thèmes :

Il était pauvre et ne savait rien de son père ni de sa mère, sinon qu'ils étaient morts depuis longtemps. Il était donc orphelin [...]. Androushe avait la vie dure chez les Tziganes. On le poussait au travail comme s'il était un enfant trouvé ou un Tzigane sédentaire ou Dieu sait quoi. (*R.A.S.*, X, 67)

La pauvreté est un trait quasiment systématique des héros tziganes. Il n'est pas rare qu'un héros de conte soit ou devienne orphelin, condition qui évoque symboliquement la nécessité du sevrage pour pouvoir commencer son initiation à la virilité adulte. Il est beaucoup plus rare que le narrateur formule une critique contre la communauté tzigane, même si l'humour et le sens de l'auto-dérision ne manquent pas dans ce livre. Le narrateur reproche à la communauté d'abuser de son pouvoir sur un garçon sans défense parce que sans famille et répercute, non sans humour, l'un des préjugés répandus parmi les Tziganes de Pologne : le sentiment de supériorité des trois ethnies nomades sur les Tziganes sédentarisés de longue date — ceux des Hautes Terres ou Bergitka — installés dans les montagnes du Sud de la Pologne. Or ce héros, à qui personne n'a pris la peine de transmettre les éléments de son identité, a réussi à comprendre l'essentiel par lui-même : le respect d'un interdit alimentaire (« [...] aucun vrai Tzigane n'aurait avalé de haricots ! » [*R.A.S.*, X, 67]) et la possibilité de « partir à travers le monde », selon la formule consacrée, comme remède à son malheur. Chemin faisant, il passe sept ans au service d'une mauvaise Ourma, qui a cependant le mérite de lui révéler — ou plutôt de lui confirmer — son identité : « Je sais que tu es le fils de Tziganes nomades, et pas n'importe lesquels, car appartenant à l'illustre tribu de Leila » (*R.A.S.*, X, 70). A l'issue de cette épreuve, il doit affronter la tentation à laquelle le soumet le diable : devenir le possesseur d'un sac d'or s'il accepte de manger un plat de haricots. Or, en guise d'heureux dénouement, Androushe préfère embrasser la vie d'un vagabond pauvre plutôt que de céder sur son régime alimentaire. Ce canevas inspire plusieurs réflexions : la découverte de l'identité ethnique intervient dans un contexte où le héros ne connaît pas sa filiation, structure que l'on retrouve dans « Les trois cheveux dorés du Roi du Soleil » (*R.A.S.*, XVIII), si bien que l'on peut se demander si elle ne s'y substitue pas. L'Ourma ne lui révélant que très partiellement sa filiation, on comprend que l'identité découverte par le héros coïncide moins avec les liens du sang, la généalogie,

qu'avec un mode de vie fondé sur un interdit alimentaire qui renvoie, par métonymie, à tout le système distinguant le pur et l'impur dans la culture Rom, et sur le nomadisme, fût-ce au prix de la pauvreté, ce qui confirme que l'appartenance identitaire prévaut sur l'acquisition de biens matériels et qu'elle est un des fils conducteurs de ce conte et, plus largement, du recueil.

Les relations inter-communautaires

Bien que le conte ne soit pas un genre réaliste, si celui-ci permet d'aborder la question de l'identité ethnique, il est tentant d'y chercher des éléments concernant les relations intercommunautaires. Quel type de cohabitation entre Polonais et Tsiganes, ou toute autre communauté habitant le pays à l'époque où s'est élaborée cette tradition orale, suggèrent les textes ? Si l'on se fie à cet échantillon extrêmement limité de contes polonais, actuellement accessible en français, celui-ci se caractérise par un silence presque complet tant au sujet des trois occupants impériaux, russes, prussiens et austro-hongrois, que des différentes minorités qui vivaient en Pologne avant la Seconde Guerre mondiale : Juifs, Tsiganes, Allemands, Orthodoxes... La seule exception figure dans *Contes de Pologne*, sous le titre « Le Tsigane éloquent » (*C.D.P.*, XXXVIII, 165) Ce conte, fort court, met en scène avec humour un personnage conforme aux préjugés concernant les Tsiganes. Ce protagoniste refuse de travailler mais cherche à tirer parti de son unique talent : l'art de parler. À l'inverse, l'un des motifs récurrents du *Rameau de l'arbre du soleil* est le départ du héros à la suite d'un conflit ou de mauvais traitements infligés par des personnages dont l'identité n'est pas précisée, mais qui sont sédentaires, et souvent dominants sur le plan social. Dans « Le pauvre vannier et les trois sources », le protagoniste part à cause de ses « méchants voisins » sans que l'on sache si l'ostracisme dont il est victime est dû au fait qu'il est « terriblement laid, bigle et boîteux » et que « son allure rapp[elle] celle d'un diable », ou parce qu'il est Tsigane (*R.A.S.*, XIV, 90). Dans « Pauvre Backengro », Petit berger quitte son village et son travail par crainte du châtement de son patron, après qu'un loup lui a volé une brebis (*R.A.S.*, XV, 98). Dans « Le miroir qui voyait tout », l'incipit dresse le tableau suivant :

Il était une fois un Tzigane devenu paysan. Il ne voyageait plus, il ne jouait plus de la cymbale, mais il était valet de ferme chez un maître très sévère. [...] Lorsqu'il [le maître] dépassa la mesure, le Tsigane décida de le quitter et de s'en aller à travers le monde suivant la coutume de ses ancêtres. (*R.A.S.*, XVII, 114)

Cet incipit est conforme, pour l'essentiel, au schéma universel dégagé par Vladimir Propp dans *La Morphologie du conte*. Pour que le héros puisse commencer sa quête, il faut qu'un élément perturbateur provoque son départ. Mais le narrateur habille ici le canevas très répandu de caractéristiques tsiganes : même sédentarisé dans un métier agricole, le personnage n'est jamais propriétaire terrien, il est toujours dominé — pour ne pas dire opprimé — socialement, mais, par-dessus tout, son identité semble menacée par la sédentarisation et reconquise uniquement lorsqu'il reprend la route. Le cas du conte intitulé « Les enfants chassés » est particulièrement révélateur (*C.T.P.*, XXXI). Le lecteur européen reconnaît très vite la structure d'un conte des frères Grimm, « Hansel et Gretel », lui-même assez voisin du « Petit Poucet » de Charles Perrault, du moins dans sa première partie. Il s'agit d'un veuf pauvre, que sa seconde épouse contraint à abandonner dans la forêt son fils et sa fille. Cette version tsigane infléchit sur plusieurs points les versions allemande et française. Notamment, les enfants ne retrouvent pas leur chemin, lors du premier abandon, grâce à l'ingéniosité du petit garçon, mais grâce à la ruse du père, ce qui fait de ce début un émouvant hommage à la paternité. Mais ce qui retiendra ici notre attention c'est que le père, d'emblée présenté comme tsigane, se remarie « avec une vieille fille du village voisin et bâtit une petite chaumière ». L'identité ethnique de

la marâtre n'est pas explicite, mais son enracinement dans « le village voisin », alors que les personnages tsiganes vivent le plus souvent en forêt ou en lisière des espaces sauvages, et le fait que le père construit une habitation « en dur » alors qu'il semble s'en être passé jusque là, suggèrent que sa seconde épouse est une non-tsigane. Ces indices, l'hypothèse qu'ils induisent, ne retranchent rien à la dimension initiatique du conte, bien repérée par le psychanalyste Bruno Bettelheim, dans *La Psychanalyse des contes de fées* (Bettelheim 1976), mais lui confère assurément une signification supplémentaire, visant l'apprentissage d'une certaine méfiance, ou du moins prudence, à l'égard des non-Tsiganes. Au terme de ce panorama concernant les relations intercommunautaires, une question se pose. Pourquoi le narrateur rend-il toujours explicite l'identité tsigane des protagonistes et jamais celle des personnages que nous sommes amenés à supposer non-tsiganes ? Plusieurs hypothèses s'offrent à nous, selon que cette stratégie narrative est d'origine ou qu'elle est adoptée par le collecteur. La spécification des héros comme Tsiganes n'est-elle pas une précision superflue pour les destinataires premiers de ces contes, mais utile pour le public non-tsigane que la publication par Ficowski a permis de toucher ? Ou, au contraire, est-elle nécessaire pour « habiller », « colorer » des contes qui, sinon, se révéleraient essentiellement universels ? L'identité des personnages négatifs est-elle implicite parce qu'elle est évidente pour le public tsigane ? Ou rendue implicite pour ne pas froisser ou provoquer un public de sédentaires ? Il est possible que cette dissymétrie ait un rapport avec la double destination du *Rameau de l'arbre du soleil*.

En revanche, il ne fait aucun doute que les contes que nous venons de passer en revue, tant polonais que tsiganes, nous interdisent d'idéaliser la cohabitation des deux communautés. L'exemple des « Enfants chassés » introduit un autre aspect des relations intercommunautaires, celui des échanges culturels, même inconscients ou déniés. Ce conte, qui partage une partie de sa structure avec quantité de versions européennes, voire non européennes (Bizouerne, Morel 2007)⁸ nous rappelle, s'il en était besoin, que les contes circulent et franchissent non seulement les frontières des États mais aussi les barrières linguistiques et culturelles.

Si, comme nous l'avons constaté, les deux recueils polonais frappent par leur faible coloration folklorique et identitaire, ils n'en apparaissent pas moins dotés d'une forte originalité, parce qu'ils ne reprennent aucun des contes de Perrault et qu'un seul des contes de Grimm vraiment populaires en France. En effet, la plupart des éditions françaises des contes de Grimm, du moins celles destinées aux enfants ou au grand public, puisent dans une liste assez figée de quinze à trente contes, incluant en priorité ceux qui ressemblent aux contes de Perrault. Il a fallu attendre 2009 pour que les lecteurs français aient enfin accès à l'édition intégrale des *Contes pour les enfants et la maison*, dans la remarquable traduction de Natacha Rimasson-Fertin (Grimm 2009⁹). Or, seul le IX^e et dernier des *Contes polonais*, « Wojtek le puissant », rappelle le conte extrêmement populaire du « Vaillant petit tailleur » (*Das tapfere Schneiderlein*)¹⁰. Cette ressemblance avec le XX^e conte de Grimm ne signe pas pour autant une relation d'influence univoque, mais plutôt le caractère universel du genre car, depuis quelques années, le lecteur français peut le comparer à l'un des *Contes populaires russes* d'Afanassiev « Foma

⁸ Il s'agit, comme à L'École des Loisirs, d'une édition pour la jeunesse de qualité. Plusieurs volumes sont postfacés par l'anthropologue spécialiste du conte, Nicole Belmont.

⁹ Ces deux volumes contiennent 200 contes, 10 légendes pour enfants, et 28 contes retranchés, c'est-à-dire censurés. On abrègera ce titre par *C.P.E.E.M.* (dalej: stosujemy skrót przyjęty przez Autorkę — przyp. red.).

¹⁰ « Le vaillant petit tailleur » (*Das tapfere Schneiderlein*) correspond, dans la classification internationale d'Aarne et Thompson, à A.T. 1640 : le vaillant petit tailleur ; 1051, 1052 : courber, abattre et porter un arbre ; 1060, 1062 : concours de jet de pierre ; 1115 : la tentative pour tuer le héros dans son lit.

Berenikov » (*C.P.R.*, T.3, 286)¹¹. Un autre des *Contes polonais* se prête ainsi à la comparaison avec les collectes des Grimm et d'Afanassiev. Mais l'analogie risque de passer inaperçue du grand public qui n'a pas accès aux éditions scientifiques. Il s'agit du III^e conte, « La princesse qui usait trois cent souliers par nuit », variante des « Souliers usés par la danse » (*Die zertanzten Schuhe*) (*C.P.E.E.M.*, T.2, 133)¹² et des « Danses nocturnes » (*C.P.R.*, T.3, 229)¹³. De même que l'on repère, à travers ces deux exemples, un fonds commun aux contes allemands, polonais et russes, de même nos recueils portent trace de quelques échanges entre contes polonais et tsiganes. « Petite oreille d'ours et le magicien » (*C.D.P.*, XXIV, 105) et « La rose et le pauvre musicien » (*R.A.S.*, XVI) présentent des traits communs. « Les souhaits accomplis » pourrait bien être un emprunt aux contes tsiganes, car son protagoniste est vannier, métier traditionnel de cette minorité, déjà rencontré dans le XIV^e conte du *Rameau de l'arbre du soleil*. Le premier souhait qu'exprime celui-ci, lorsque un mendiant lui offre d'exaucer trois vœux est le suivant :

J'ai une voisine plutôt mauvaise qui nous cherche querelle. Elle se fâche dès qu'elle aperçoit notre enfant. J'aimerais qu'elle vive près de nous en bonne entente. (*C.D.P.*, XLII, 174)

Cette toile de fond peut tout à fait renvoyer aux tensions intercommunautaires déjà rencontrées dans le *Rameau de l'arbre du soleil*, tout comme elle peut refléter des querelles de voisinage internes à la communauté paysanne polonaise. Il suffirait de préciser que le vannier est un Tsigane pour que le texte « fonctionne » comme un conte tsigane. À l'inverse, « Le crapaud et la pauvre veuve » (*R.A.S.*, XXXIII) pourrait être un emprunt aux contes des non-Tsiganes, car c'est l'un des très rares textes du recueil dont les personnages ne sont pas présentés comme Tsiganes. La veuve est sédentaire, puisqu'elle possède une modeste habitation (« une chambre », « un poêle »). Cependant, l'héroïne adopte peut-être, à la fin du récit, le mode de vie nomade, ou renoue avec celui-ci, si l'on fait l'hypothèse qu'il s'agit d'une nomade temporairement sédentarisée :

Vint le jour où la petite vieille mourut. [...] De cet habit, comme d'une coquille d'œuf, était sortie la même veuve, mais de nouveau toute jeune et belle. Elle avait quitté sa maison, elle était partie à travers le monde avec le crapaud enchanté. (*R.A.S.*, XXXIII, 219)

Ces deux derniers exemples tendent à corroborer les réflexions de l'ethnologue Veronika Görög, dans son introduction à *Miklós-Fils-de-Jument*, à propos d'une polémique où la science n'est pas indemne d'idéologie. Celle-ci explique que certains ethnologues hongrois considèrent qu'il n'existe pratiquement pas de contes tsiganes, qu'ils sont tous empruntés aux Hongrois. À ce parti pris qui trahit un complexe de supériorité à l'égard des Tsiganes, la chercheuse apporte trois éléments de réponse. Tout d'abord, vu le manque d'archives, il est difficile de savoir quand on a affaire à un emprunt ou à un conte authentique, mais les emprunts, toujours sélectifs, sont révélateurs d'un travail de récréation. En second lieu, le fait que les Tsiganes avaient le rôle traditionnel d'amuseurs publics (musiciens, montreurs d'ours, ou conteurs) dans les fêtes rend possible que, parfois, les sédentaires séduits par l'un de leurs récits, aient pu l'adopter et l'adapter à leur univers. Il suffit de changer le prénom, le métier, pour faire, d'un Tsigane guérisseur de chevaux ou spécialiste de petite métallurgie, un paysan. Enfin, la spécialiste des Tsiganes hongrois ajoute qu'en matière de sources, la piste la

¹¹ « Foma Berenikov » (*C.P.R.*, T.3, 286) correspond au conte n°235b (Afanassiev, [1873]) et n°432 (Afanassiev, éd. par Vladimir Propp, [1958]), ainsi qu' A.T. 1640 et 1880 (dans la version de Barag et Novikov).

¹² « Souliers usés par la danse » (*Die zertanzten Schuhe*) correspond à A.T. 306.

¹³ « Danses nocturnes » (*C.P.R.*, T.3, 229) correspond au conte n°167 (Afanassiev, [1873]) et n°298 (Afanassiev, éd. par Vladimir Propp, [1958]), ainsi qu' A.T. 306 (Barag et Novikov).

plus intéressante serait les influences subies dans les Balkans où les Tsiganes ont longuement séjourné avant d'essaimer en Europe centrale. Ainsi dans « Pourquoi la lune tantôt grandit, tantôt diminue » (*R.A.S.*, IV), le narrateur décrit rapidement le protagoniste occupé à manger sa soupe de maïs. Bien entendu, ce plat n'est absolument pas polonais. Il évoque en revanche la « mamaliga » roumaine. Ce détail est certainement l'indice que ce conte vient d'une des ethnies tsiganes qui est arrivée de Roumanie vers 1850¹⁴. L'analyse de nos anthologies suggère donc, à tout le moins, que les contes circulent, s'empruntent, se recyclent, d'une communauté à l'autre, de manière réciproque et non pas unilatérale, et que les échanges culturels rendent un peu moins étanches des communautés qui tendent à s'exclure mutuellement.

L'analyse de Veronika Görög, appliquée au domaine tsigane hongrois, nous met cependant en garde contre l'idéalisation des échanges culturels. Certains contes étimologiques, notamment parabibliques, « refl[ètent] la vision que le groupe dominant, en l'occurrence les Hongrois, [a] du groupe minoritaire des Tziganes », ceux-ci ont « pour fonction de faire accepter la hiérarchie sociale », « présentent les événements mythiques des temps primordiaux comme source première d'un destin inévitable fait de soumission et de pauvreté » (*Miklós* 49). L'ethnologue qualifie ce type de récits de « contes idéologiques ». On serait tenté de les considérer aussi comme des « contes aliénés », qui intériorisent la vision négative qu'a la majorité de la minorité, et qui jouent peut-être sur une certaine « honte de soi », pour ne pas recourir à la notion de « haine de soi » utilisée par Jean-Paul Sartre dans *La Question juive*. Pour en revenir au *Rameau de l'arbre du soleil*, cette mise en garde incite à une extrême prudence dans l'interprétation de certains contes, tant il est difficile de faire la part de l'humour et celle de l'aliénation. Dans la cosmogonie parabiblique intitulée « La création du monde » (*R.A.S.*, II), le Dieu Baro, paresseux, craignant la solitude, et doté d'un grand sens de l'amitié, demande assistance au Diable pour achever la création du monde. Ce dernier tente de créer seul puis de lui ravir sa place. Pris de colère, le Dieu Baro renvoie le diable aux enfers et choisit le ciel pour demeurer afin de vivre le plus loin possible de ce traître en amitié. Dans cette parodie de la Genèse, étalée sur dix jours et non plus sept, le Dieu correspond aux stéréotypes répandus au sujet des Tsiganes, sans que l'on sache s'ils reflètent un vigoureux sens de l'auto-dérision ou une aliénation par intériorisation du regard des non-Tsiganes¹⁵. « D'où proviennent les puces ? » se présente comme un conte à la fois étimologique, allégorique et hilarant, dont les protagonistes sont deux vagabonds mâles, Le Négligé et son oncle L'Ennui, ainsi qu'une « femelle » nommée La Crasse. Du jeune couple parvenu dans un pays de cocagne, naissent à un rythme de reproduction accéléré plusieurs générations de puces. Les conséquences négatives s'enchaînent alors :

Les gens commençaient à se gratter et à maudire les étrangers qui avaient propagé les puces tout autour. [...] Ils empoignèrent des bâtons et chassèrent loin les importuns. (*R.A.S.*, VI, 40)

Bien que le clivage entre Tsiganes (étrangers, nomades) et non-Tsiganes reste implicite (les habitants du « pays ensoleillé » qui les chassent), il n'est pas difficile de dégager la thèse de ce récit. Ce sont des Tsiganes, négligeant l'hygiène, qui ont propagé les puces au sein de leur communauté et chez les sédentaires. On peut hésiter sur l'interprétation de cette trame. Les informateurs de Ficowski ont-ils intégré à leur répertoire un conte raciste à leurs dépens ? S'agit-il d'un conte didactique « à usage interne », par lequel les Tsiganes s'éduquent entre eux pour éviter de donner raison aux préjugés dont ils sont la cible ? Ou bien encore, faut-il

¹⁴ Joanna Talewicz-Kwiatkowska, « Les Tsiganes en Pologne, aujourd'hui » dans *Papusza, poétesse tsigane et polonaise*, dirigé par Jean-Yves Potel, *Revue des Etudes Tsiganes*, Paris, 2013, N° 48–49, p. 1–46.

¹⁵ Il est par ailleurs troublant de trouver un récit de création dualiste (Dieu et Diable conjointement à l'œuvre) très similaire, dans un texte que l'on peut attribuer au fond traditionnel slave (voir Piątkowska 1898: 414–415).

y lire une façon d'assumer une identité anti-sociale avec un sens aigu de la provocation et un véritable plaisir de défoulement ? La clé de lecture est assurément à chercher dans l'humour. L'exagération des caractères négatifs permet aux Tsiganes de renvoyer, à ceux qui leur sont hostiles, leurs propres préjugés, en montrant combien ceux-ci sont caricaturaux, délirants :

Les noces eurent lieu au bord d'un petit bourbier. D'abord, les jeunes mariés se roulèrent dans la boue. Après quoi, ils entamèrent le repas de noces. Ils dégustaient des sangsues, de petits champignons vénéneux et du chien mort, tout en sirotant l'eau épaisse du bourbier. (*R.A.S.*, VI, 40)

Entre identité et universalité, le triomphe paradoxal du faible contre le fort

Au plan de la signification symbolique, nos contes présentent une telle plasticité que leurs principaux thèmes peuvent faire l'objet de différentes lectures et permettent un va-et-vient entre identité et universalité. Ainsi la couverture des *Contes polonais* à L'École des Loisirs, illustrée par Mette Ivers, représente-t-elle un géant tenant sur la paume de sa main un petit personnage, revêtu, comme lui, d'un costume de fête de riche paysan de la région de Cracovie. Tant que le lecteur français n'a pas lu le dernier texte du recueil, il ne peut les identifier au géant Kuba ni à Wojtek le puissant. Or, il est remarquable que Wojtek se tienne légèrement plus haut que son compère le géant. Cette image focalise l'attention sur l'un des thèmes de prédilection du conte en général, et des contes polonais en particulier : les rapports de force et de pouvoir entre grands et petits qui se soldent, paradoxalement, par le triomphe des faibles. Il est assurément diverses manières d'interpréter ce thème. De nos jours, et tout particulièrement dans une édition destinée à la jeunesse, il peut prendre une résonance psychologique universelle pour les enfants qui se sentent faibles et dépendants d'adultes tout-puissants. Mais à l'origine, ces contes n'étaient pas spécialement réservés aux enfants. Le schéma d'ascension sociale du héros, commun aux contes polonais et tsiganes, prend alors des allures de revanche, moins celle des pauvres sur les riches que celle de l'imaginaire sur la réalité car la féerie sociale, qui fait d'un paysan ou d'un Tsigane l'époux d'une princesse et l'héritier d'un roi, procède évidemment du fantasme consolateur, de la rêverie compensatoire. L'heureux dénouement est irréaliste, ce sont plutôt les pièges tendus au héros, les épreuves imposées à celui-ci, qui font écho à la réalité, c'est-à-dire à une mobilité sociale impossible ou très limitée. Le recueil des *Contes polonais* présente une majorité de contes fondés sur ce schéma, qui consacrent le triomphe d'un garçon boulimique et pataud dans « Maciek et les trois fantômes » (*C.P.*, II), celui d'un paysan astucieux dans « L'histoire d'une princesse qui usait trois cent souliers par nuit » (*C.P.*, III), celui d'un chasseur fils d'une « femme très pauvre » dans « Comment un chasseur devint roi » (*C.P.*, IV), celui d'un benjamin idiot dans « L'Idiot qui épousa la princesse et devint roi » (*C.P.*, VI), celui de Couchepoêle, fils de berger et paresseux, dans « Comment Couchepoêle devint roi » (*C.P.*, VII), et enfin celui de Wojtek, doublement désavantagé, puisqu'il a « la taille d'un enfant au berceau » et que son père « n'a plus les moyens de le nourrir » (*C.P.*, IX, 109). Dans ces textes, l'adversité revêt souvent la forme d'un père et roi qui résiste farouchement à l'idée de donner sa fille en mariage, ce qui confère à la crainte de la mésalliance une tonalité très oedipienne.

En revanche, dans *Contes de Pologne*, le tableau social est plus précis et représente des rapports sociaux très violents entre paysans et seigneurs. Dans « Le paysan et le valet », il est question d'un « comte sévère et cruel » (*C.D.P.*, XIII, 68). L'incipit du conte « Une juste punition » est accablant. La vache du paysan piétine le trèfle du seigneur dont les représailles sont disproportionnées : il fait abattre l'animal par son intendant et administrer dix coups de bâtons au paysan (*C.D.P.*, IV, 27). Dans « Le trésor du mauvais esprit », on apprend que le fantôme délivré par le héros était, de son vivant, un seigneur qui, lorsqu'il se fâchait, faisait attacher ses sujets dans sa cheminée et les faisait scier en deux ! (*C.D.P.*, XVII, 90). Il faut noter que la

satire sociale vise, dans ce recueil, la noblesse et non pas le roi, comme l'indique explicitement l'excipit de « Une juste punition » qui donne le dernier mot au paysan :

Notre souverain est bien le plus sage de tous. Il est parvenu à lire ma plainte alors que ses ministres restaient bouche bée et n'y comprenaient rien. (*C.D.P.*, IV, 29)

C'est la morgue aristocratique qui est la cible dans « Le roi humilié », dont le dénouement précise que lorsque le héros a vaincu la résistance du roi et guéri la princesse de son orgueil, le couple vécut heureux et que « leurs enfants furent élevés avec bonté et modestie » (*C.D.P.*, XI, 62). Cette inflexion, par rapport au corpus des *Contes polonais*, suggère plusieurs hypothèses. La première consiste à lire cette verve anti-aristocratique comme le reproche à la noblesse polonaise de sa responsabilité historique dans les partages de la Pologne. On peut aussi se demander si ce corpus ne garde pas trace d'une orientation idéologique héritée de l'époque communiste, dans la mesure où les éditions tchèque et française datent seulement de 1989 et 1990. Enfin, on peut s'interroger sur l'éventuelle influence d'une anticipation de la réception en France, un an après le bicentenaire de la Révolution de 1789.

En comparaison du corpus polonais, les contes tziganes se démarquent assez nettement. En effet, les heureux dénouements par lesquels le héros, « pauvre Tzigane », selon une formule récurrente, parvient à délivrer puis épouser la princesse et devenir roi, se voient opposer toute une série de contes où le héros renonce à sa récompense et préfère conserver son mode de vie nomade et frugal. Même lorsque celui-ci accepte le royaume, après l'avoir débarrassé d'un très mauvais roi dans « Les trois cheveux dorés du Roi du Soleil », il imprime une forte marque identitaire à son avènement :

Sans-nom fit venir au palais ses parents adoptifs, ainsi que le vieux Tzigane, son vrai père. [...] Sans-nom fit ouvrir les cachots et libérer tous les prisonniers. Il jeta enfin dans un puits le lancepierre du mauvais roi. (*R.A.S.*, XVIII, 132)

À la fin du conte « Les richesses », lorsque le héros épouse la princesse et jouit de son trésor, le narrateur précise que « des noces fastueuses eurent lieu dans la forêt, après quoi les jeunes gens se mirent à construire leur maison près de la source » (*R.A.S.*, XXIX, 188). On remarque que le couple conserve des goûts simples, comme le couple polonais dans « Le roi humilié ». Le thème de l'indifférence aux biens matériels est développé dans « Androushe qui n'aimait pas les haricots », où le héros préfère son identité (observance d'un interdit alimentaire) au sac d'or proposé par le diable (*R.A.S.*, X), dans « Le vannier et les trois sources », où le héros préfère la source de la sagesse à celles qui dispensent magiquement beauté ou richesse, et reprend la route, fort des conseils d'un vieux sage : « Va à travers le monde et enseigne aux gens, qu'ils deviennent plus sages. Peut-être y arriveras-tu ! » (*R.A.S.*, XIV, 95) Dans cette série, le dénouement des « Enfants chassés » est le plus spectaculaire et significatif, car le garçon tzigane refuse la récompense du roi qu'il vient de sauver en ces termes :

Ô, roi bien portant! C'est gentil de vouloir être mon père, mais j'ai mon propre père qui me manque beaucoup. Je ne peux donc devenir ton fils adoptif. Je te remercie aussi pour la moitié de ton pays, mais elle ne me servirait pas à grand-chose. Si tu peux, donne-moi une paire de chevaux bien forts. Ils tireront à travers le monde la roulotte que je vais construire. (*R.A.S.*, XXXI, 209)

L'indifférence aux biens matériels, qui aide peut-être l'auditoire tzigane à supporter sa misère en la transformant en choix, est justifiée de manière récurrente par la préférence pour la vie nomade — le voyage, la roulotte et un cheval plutôt qu'un palais ou une maison — et, dans ce cas précis, par la filiation qui fonde l'identité du héros. La revendication du voyage devient explicite et s'affirme à la fin du recueil, comme si la composition de celui-ci obéissait au principe de dévoilement de ce secret identitaire. La jeune fille dévoile au héros, dont

elle partage le cachot, le malentendu qui est à l'origine de son emprisonnement. Le mauvais prince l'a entendu « chanter dans la forêt la beauté d'un trésor tzigane », et l'a jetée en prison pour qu'elle avoue où est la cachette. Mais « [...] ce trésor tzigane, c'est le voyage » (*R.A.S.* XXVII, 182). Le narrateur des « Douze chevaux et la jeune fille de l'Île flottante » décrit le bonheur final de Kalo et de sa bien-aimée en insistant de nouveau sur cette clé. Le jeune couple s'aime et dispose d'un cheval magique qui leur « parle la langue humaine » (c'est-à-dire littéralement le romani) :

Mais ce qu'il [le cheval] aime le plus, c'est de les emmener n'importe où, par n'importe quel chemin. Car partout ils retrouvent leur trésor le plus cher : le voyage. (*R.A.S.*, XXIX, 196)

Le thème de l'ascension sociale est donc traité de manière contradictoire dans le recueil publié par Ficowski, tandis que notre échantillon de contes polonais le présente toujours comme quelque chose de désirable. On serait tenté de se demander si le triomphe paradoxal des dominés dans ce dernier répertoire a pu avoir une résonance politique pour une nation rayée de la carte en tant qu'État, durant plus de cent-vingt ans, et partagée entre trois puissants voisins. Le petit (Wojtek par exemple) symbolisait-il la Pologne face à ses oppresseurs étrangers (les géants) ? Du moins retrouve-t-on le combat de David contre Goliath, un schème chrétien qui a pu prendre lui aussi, en son temps, des résonnances politiques. Pour un lectorat chrétien et catholique, l'inversion du rapport de force peut aussi faire écho à la promesse biblique selon laquelle « les premiers seront les derniers ». Pour autant, les contes ne sont pas aussi univoques et le triomphe du petit contre le gros s'éloigne parfois nettement de la morale religieuse, lorsqu'il coïncide avec la réussite d'un « chanceux ironique », pour reprendre la terminologie des théoriciens russes (Novikov 1974, cité par Gruel-Apert 2000: 172) ou d'un faux idiot dénué de scrupules. L'accession au pouvoir de Wojtek (*C.P.*, IX) a un prix : il s'impose auprès d'une femme qui ne l'aime pas, après avoir exploité, puis trahi, le géant débonnaire qui lui a offert son amitié. Hanna Nitecki analyse précisément, dans son article intitulé « L'espace religieux du conte populaire polonais » (Nitecki 1983: 587–597), les contradictions entre morale religieuse officielle et aménagements de la foi populaire à l'oeuvre dans les contes :

Nous voyons ainsi comment la dialectique paysanne du « nous » et « ils » peut devenir instrumentale en commandant des comportements cyniquement rationnels en contradiction avec la morale catholique. (*Ibid.* 591)

L'historienne pointe l'une des contradictions dont la forme la plus criante est le pacte avec le diable, d'autant plus « justifié », écrit-elle, que le diable est lui-même une figure contradictoire : tantôt il représente le seigneur et, dès lors, la logique paysanne se sent fondée à triompher, imaginativement, de son oppresseur quotidien en le dupant, tantôt on pourrait discerner « dans ce diable justicier les traits obscurcis d'un ancien esprit païen bienfaisant » (*ibid.* 593).

Le thème du triomphe des faibles est donc un bon exemple de la plasticité des contes. Il peut faire l'objet d'interprétations identitaires : revanche de la Pologne sur ses occupants impériaux ou refus des biens matériels liés à la sédentarité, du côté tzigane. Ou, au contraire, il peut apparaître comme un schème universel : rêveries compensatoires de revanche sociale des pauvres sur les riches ou de victoire des héros enfantins sur les adultes tout-puissants. L'ensemble de mon analyse donne cependant l'impression d'un marquage identitaire plus fort du recueil tzigane que des deux anthologies polonaises. Ces conclusions, toutes provisoires et partielles, doivent être relativisées pour différentes raisons : celles-ci pourraient assurément varier selon le thème étudié (l'initiation aux relations entre hommes et femmes, ou l'usage de la parole et du silence), ou selon le corpus et le public visé. Les anthologies polonaises très restreintes choisies par la traductrice pour un public français et enfantin précèdent nécessa-

irement d'une sélection orientée. Le moment de la publication joue aussi certainement un rôle. En 1990, et plus encore en 2007, après l'abolition de la tutelle soviétique en 1989 et l'intégration européenne en 2004, la Pologne n'est plus menacée ni sur ses frontières ni dans sa souveraineté. Il s'ouvre même une ère où, pouvant désormais se passer d'un nationalisme de survie¹⁶, la Pologne — et les pays où sa littérature est traduite¹⁷ — redécouvrent avec délectation ses « petites patries », c'est-à-dire la variété des identités régionales qu'elle abrite, ainsi que son passé multiculturel (*La Pologne multiculturelle* : 2011). Il n'est pas exclu que ce climat plutôt euphorique ait influé sur le choix de l'anthologie de 2007 où dominent nettement les contes facétieux et l'humour.

Le contexte de la collecte (1948–1950) et de la publication des contes tziganes (1961, puis 1982) n'est pas non plus anodin. Le recueil rassemblé par Ficowski peut certes devoir son empreinte identitaire au désir de séduire les sédentaires par un folklore exotique mais celui-ci trahit davantage une inquiétude identitaire que des certitudes, et, paradoxalement, une ouverture, alors que les communautés tziganes sont connues des ethnologues pour leurs stratégies de fermeture très élaborées. La récurrence du thème de la découverte ou de la reconquête de son identité est liée ici à un contexte de sédentarisation progressive, puis forcée, quelques années après le séjour de Ficowski parmi les Tsiganes. Les contes ne cherchent pas tant à répondre à la question « qu'est-ce qu'être tzigane ? » qu'à celle de « qu'est-ce qu'être Tsigane si l'on devient sédentaire ? » C'est vers la fin du recueil, au cœur de la série de contes qui réaffirment que le trésor tzigane n'est autre que le voyage (*R.A.S.*, X, XI, XXVII, XXVIII, XXXI), que le processus de sédentarisation devient explicite :

Il était une fois un convoi tzigane. Il voyageait, mes enfants, comme je Voyage ; [...]. Mais voilà qu'un jour, le plus vieux des Tziganes mourut ; c'était le très âgé Conteur de contes. [...] Lorsque le vieux Conteur ne fut plus, le convoi cessa son voyage à travers le monde et s'établit près de la tombe du Conteur de contes, dans un village de montagne. (*R.A.S.*, XXIX, 189)

Il est à noter que le conteur se présente comme un voyageur, mais non comme un Tsigane, si bien que l'on est tenté d'y reconnaître la résurgence du héros apparu dans le conte inaugural, « Le Contes des contes », seul autre récit à la première personne du livre. Après avoir rendu hommage à « Soeur des Oiseaux » (*R.A.S.*, I), ce quêteur de contes rendrait hommage au défunt « Conteur de contes », sans que l'on sache s'il s'agit d'informateurs réels ou fictifs. L'incertitude concernant l'identité ethnique du conteur entre en résonance avec l'ouverture à un public universel sur laquelle se clôt « Le Conte des contes » :

Ainsi j'ai cueilli dans mon sac beaucoup, beaucoup de contes tziganes. Puis je me suis marié avec la Soeur des Oiseaux et nous avons eu deux filles : Yezyinka et Magdoushka. C'est alors que j'ai décidé de mettre mes contes au propre et de les imprimer dans ce livre pour mes deux petites filles et pour tous les enfants qui aiment les contes tziganes. (*R.A.S.*, I, 20)

Dans cet excipit, la communauté ou le collecteur — ce point serait important à élucider — ne propose point d'autre salut que dans la transmission interne au groupe et l'ouverture sur l'extérieur. Or le recueil de Ficowski ne se contente pas de thématiser cette ouverture, il la met en oeuvre par son existence même. Celle-ci prouve que la communauté a accepté de confier ses contes à un *gadjo*, de les laisser traduire, imprimer et passer ainsi dans la littérature

¹⁶ En revanche, en 1942, Bobkowski relève l'ironie de la situation, à propos de l'édition des contes de 1929, trouvée à la librairie allemande et qui comporte « l'histoire de Wanda qui ne voulut pas d'un Germain... » (Bobkowski 1992: 259).

¹⁷ Depuis les années 1990, les lecteurs français ont la possibilité de se familiariser avec la région de Gdańsk vue par Stefan Chwin, la Silésie des romans policiers de Marek Krajewski ou la Galicie d'Andrzej Stasiuk.

écrite, et surtout d'y laisser figurer plusieurs contes ayant trait aux secrets de l'identité tsigane : la distinction du pur et de l'impur, le voyage, mais aussi un certain rapport au silence et au secret (*R.A.S.*, XIII, XVIII, XXIII, XXIV)¹⁸. Ces deux derniers points mériteraient d'ailleurs une étude à part entière. Il revient certes aux ethnologues de déterminer si ces contes dévoilent quelque chose d'essentiel, d'absolument secret, ou seulement une première « couche » de secrets — de faux secrets, ou de vérités universelles ? — à destination du public non-Tsigane, tout comme il existe, d'après l'écrivain voyageur Nicolas Bouvier un répertoire de musique tsigane pour les *gadje* et un autre réservé à la communauté (Bouvier 2001: 43). Mais l'analyse littéraire permet de repérer dans la structure et la forme de ces contes un art consommé de l'ellipse : ne dire qu'une partie du secret ou, pour tromper l'ennemi, rendre la vérité ou la solution à un problème méconnaissable, en la délivrant dans le désordre (*R.A.S.*, XVIII), à la manière de l'oracle de Delphes répondant à Oedipe. La structure énigmatique et la réflexivité jouent dans ce contexte tsigane un rôle central. De même que le Sphinx pose à Oedipe la fameuse énigme dont la réponse est « l'homme » (mais aussi « moi »), de même un petit nain interroge successivement quatre frères tsiganes. S'ils ne trouvent pas le mot de l'énigme, ils deviennent ses valets (*R.A.S.*, XXIII). Comme dans de nombreux contes, les trois aînés échouent et seul le benjamin réussit, faisant ainsi fortune et délivrant ses frères. Or le conteur fait de ce canevas universel une occasion d'initier ses auditeurs à l'identité tsigane. La réponse à la première devinette est le violon, à la seconde la chaîne (sans doute celle du montreur d'ours), à la troisième les roues d'une roulotte. Au distique « Un serpent long et gris/ rampe par terre à l'infini », il convient de répondre... la route¹⁹. Que dit ce conte, et surtout que permet-il, en tant que parole performative ? On peut être né Tsigane et ne pas se connaître soi-même, comme les trois aînés. Mais à un second niveau, le benjamin qui trouve la solution, peut s'interpréter comme un double du lecteur, tsigane ou *gadjo*, que le conte rend capable de trouver la solution, parce qu'en bon lecteur, il a tiré les conséquences des trois épisodes précédents et compris que les énigmes renvoyaient à chaque fois le personnage mis à l'épreuve à lui-même, à son identité, et qu'elles avaient une cohérence puisqu'elles font toutes référence au mode de vie traditionnel des Tsiganes. Ce fonctionnement du conte suggère que tout lecteur capable de deviner peut-être admis parmi les Tsiganes et qu'il n'est plus temps de pratiquer la fermeture, à l'aube d'une époque où la transmission se perd²⁰. Peut-être ne survivra de l'identité que ce qui pourra être transmis, fût-ce à l'extérieur, moyennant la petite épreuve initiatique que constitue la devinette. En 1948–50, il est trop tôt pour que le collecteur, ou ses informateurs, se formulent ainsi les enjeux, mais la publication du recueil a eu lieu en 1961, à un moment où la situation a changé. La sédentarisation des Tsiganes polonais était alors en cours. D'autre part, dans l'Après-guerre, le sort de la communauté juive et de la culture yiddish est présent à l'esprit, du moins à celui de l'intellectuel engagé que fut Ficowski. Quelle est la part de prise de conscience des Tsiganes, ou d'influence de Ficowski, dans l'orientation de ce recueil dans lequel l'inquiétude identitaire ne débouche pas sur le repli mais sur l'ouverture ? Y-a-t-il eu inflexion et réécriture de la part du collecteur ou une ouverture réfléchie et consentie par la communauté tsigane ? Avec le

¹⁸ Du moins, la publication de ce recueil ne semble pas avoir provoqué les réactions d'ostracisme dont a été victime la poétesse Papusza, peut-être grâce à l'anonymat de l'informateur (ou des informateurs) de Ficowski.

¹⁹ L'image du serpent n'est pas anodine, car c'est l'un des animaux tabous que de nombreuses tribus tsiganes ont interdiction de tuer.

²⁰ En effet, comme l'observe Veronika Görög en Hongrie, les Tsiganes, sédentarisés et scolarisés, perdent leur langue, leurs veillées et traditions, remplacées, comme partout par la radio puis la télévision. Mais la sédentarisation des Tsiganes n'était pas encore à l'ordre du jour en 1948–1950, et par ailleurs Ficowski n'était pas opposé à ce processus.

recul, l'accent mis sur le rôle de la transmission se révèle pertinent et rejoint la sagesse d'un conte yiddish :

Quand le maître spirituel Israël Baal Schem Tov, fondateur du hassidisme, avait une tâche difficile devant lui, il se rendait à un certain endroit dans les bois, allumait un feu, et méditait en prière. Et ce qu'il avait décidé de faire se réalisait. [...]

Mais une génération plus tard encore, quand le disciple du disciple du disciple s'assit dans son fau-tueil doré dans son château, il dit :

— Nous ne savons plus allumer le feu. Nous ne connaissons plus les prières. Nous ne connaissons plus l'endroit dans les bois où tout cela s'est passé. Mais nous pouvons encore raconter l'histoire. (Zimet 2000: 7)

BIBLIOGRAFIA

- Afanassiev [Aleksandr Nikolajewiç]** (2009–2010). *Contes populaires russes*. T. 1–3. Traduit du russe et présenté par Lise Gruel-Apert. Paris: Imago. ISBN: 9782849520710, 9782849520802, 9782849520932.
- Bettelheim Bruno** (1976). *La Psychanalyse des contes de fées*. Traduit de l'anglais par Théo Carlier. Paris: Robert Laffont. ISBN: 2221001478.
- Bizouerne Gilles, Morel Fabienne** (2007). *Les Histoires du Petit Poucet racontées dans le monde*. Illustr. d'Émilie Harel. Paris: Syros. ISBN: 9782748508703.
- Bobkowski Andrzej** (1991). *En guerre et en paix : journal 1940–1944*. Traduit du polonais par Laurence Dyèvre. Montricher (Suisse): Noir sur Blanc. ISBN: 2882500238. [Édition originale sous le titre *Szkiec piórkiem* (1967), Paryż: Instytut Literacki].
- Bobowicz Zofia** (2007). « La place de la traduction de la littérature polonaise dans le monde de l'édition française du temps de la Pologne populaire ». [Dans :] « *Toute la France est polonaise !* ». *La présence polonaise en France aux XIX^e et XX^e siècles*. Textes réunis et publiés par Agnieszka Jakuboszczak et Daniel Tollet, avec la collaboration de Marie-Louise Pelus-Kaplan et Maciej Serwański. Poznań — Paris: Wydawnictwo Poznańskie. ISBN: 9788371775932. P. 267–274.
- Bobowicz Zofia** (2012). « Traduire l'Europe. Échanges entre la France et les pays de l'ex-bloc soviétique au cours de la seconde moitié du XX^e siècle ». [Dans :] *L'Autre francophonie*. Réd. Joanna Nowicki et Catherine Mayaux. Paris: Honoré Champion. ISBN: 274532408X, 9782745324085. P. 109–118.
- Bouvier Nicolas** (1963; 2001). *L'Usage du monde*. Illustr. de Thierry Vernet. Paris: Payot. Réédition, Paris: Payot et Rivages. ISBN de la réédition: 222889401X, 9782228894012.
- Contes de Pologne* (1990). Racontés par Oldřich Sirovátka, adaptation française de Claude Clément, illustr. de Dagmar Berková. Paris: Gründ. ISBN: 2700011570. [Édition originale (1989). Prague: Arta].
- Contes de Pouchkine* (1998). Adaptation française de Jarmila Buzková et Claire Lusseyran, illustr. de Vladimir Neustrojev. Paris: Gründ. ISBN: 9782700010114.
- Contes polonais : Maciek et Wojtek* (2007). Choisis, traduits et adaptés par Agnieszka Macias, illustr. de Mette Ivers. Paris: L'École des Loisirs. ISBN: 9782211084123.
- Contes russes d'Afanassiev : l'oiseau-de-feu* (2003). Contes choisis et traduits par Anne-Marie Passaret, illustr. de Michel Gay. Paris: L'École des Loisirs. ISBN: 9782211013871.
- Ficowski Jerzy** (1961; 1982). *Galązka z drzewa słońca*. Illustr. Jerzy Srokowski. Warszawa: Nasza Księgarnia. Wyd. 3. ISBN: 831008238X. [réédition polonaise, *Galązka z drzewa słońca. Baśnie cygańskie* (2013). Illustr. Aleksandra Kucharska-Cybuch. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal. ISBN: 9788328000414]
- Ficowski Jerzy** (1989). *The Gypsies in Poland : history and customs*. [Warsaw]: Interpress Publishers. ISBN: 8322323212, 9788322323212.
- Ficowski Jerzy** (1990). *Le Rameau de l'arbre du soleil. Contes tziganes polonais d'après la tradition orale*. Traduit du polonais et illustré par Małgorzata Sadowska-Daguin, préface de Robert Escarpit. Chateaufort: Wallâda. ISBN: 2904201041, 9782904201042.
- Fonseca Isabelle** (2003). *Enterrez-moi debout. L'Odyssée des Tziganes*, (1995). Traduit de l'anglais par Laurent Bury. Paris: Albin Michel. ISBN: 2226136223, 9782226136220.

Grimm Jacob et Wilhelm (2009). *Contes pour les enfants et la maison*. Édités et traduits de l'allemand par Natacha Rimasson-Fertin. Paris: José Corti. ISBN: 9782714310002.

Gruel-Apert Lise (2000). « Cendrillon et Ivan l'idiot : le héros «minable» du conte merveilleux populaire ». *Slovo* 2000, n° 24–25. ISSN: 01836080. P. 153–173.

Laguirande-Duval Julie (1929). *Contes et légendes polonaises*. Illustr. de [Xavier] Koźmiński, préface d'André Lichtenberger. Paris: Fernand Nathan.

Miklós-Fils-de-Jument. Contes d'un Tzigane hongrois. János Berki raconte (1991). Contes recueillis et présentés par Veronika Görög, traduits du hongrois par Dominique Bonhomme [et al.]. Budapest: Akadémiai Kiadó/Paris: CNRS. ISBN: 2222045169, 9782222045168, 9630557908, 9789630557900.

Nitecki Hanna (1983). « L'espace religieux du conte populaire polonais ». *Revue des Études Slaves* 1983, t. 55–4. ISSN: 00802557. P. 587–597.

Novikov Nikolaj Vladimirovič (1974). *Obrazy vostočnoslavjânskoj voliebnoj skazki*. Leningrad: Nauka.

Piątkowska Ignacya (1898). *Obyczaje ludu ziemi sieradzkiej: szkic etnograficzny*. „Lud”, t. 4, 1898. ISSN: 0076-1435. S. 410–435.

Propp Vladimir (1965, 1970), *Morphologie du conte* (1928), traduit du russe par Marguerite Derrida, Zvetan Todorov et Claude Khan. Paris : Seuil. ISBN: 9782020005876.

La Pologne multiculturelle (2011). Réd. Maria Delaperrière et Franciszek Ziejka. Paris: Institut d'Études Slaves. ISBN: 2720404721, 9782720404726.

Zimet Ben (2000). *Contes du yiddishland. Paroles du peuple juif*. Paris: Seuil. ISBN: 9782020371933.

Anne-Marie Monluçon

THE FRENCH EDITION OF TALES TRANSLATED FROM POLISH TODAY: BETWEEN UNIVERSALITY AND IDENTITY

(summary)

This paper focuses on three books of collected tales translated from Polish to French: *Tales from Poland* (1990), *The Bough Of The Sun Tree* (collected by Jerzy Ficowski, 1990) and *Polish Tales* (2007). The analysis starts with the question of what prevails in these collected tales: the deep roots of identity or its universal value. The first observations yield a paradoxical result: the Polish anthologies do not particularly highlight 'Polishness' whereas most of the collecting coincided with a desperate effort to save the culture of an embattled country which at the time had been erased from the maps. On the contrary, in *Le Rameau de l'arbre du soleil*, the narrator frequently gives an account of the discovery or the reclaiming of his gypsy identity by the hero who is the very subject of the tale. Yet, in a second stage of the study, we must introduce nuances in the picture by pointing out the elements in the tales possibly revealing the nature of inter-community relations. Even though the communities are tightly insulated from one another, tales, on the contrary, move back and forth across the lines separating Gypsies and Poles, but also other communities (see the variations on the Grimm and Afanassiev tales). Finally, the reflexion on the tales' significance sheds light on the fact that the leading themes of these collected tales — such as the pattern of social climbing — may be construed differently, alternatively stressing the dimensions of identity or universality.

KEYWORDS

Polish tales; Gypsy tales; Jerzy Ficowski; identity; universality; inter-ethnic relations; The Grimm brothers; Alexandre N. Afanassiev; the triumph of the weak

Katia Vandendorre

LE CONTE DANS LA POÉSIE CATASTROPHISTE : KRZYSZTOF KAMIL BACZYŃSKI ET TADEUSZ GAJCY

SŁOWA KLUCZOWE

katastrofizm; baśń; cudowność; poezja polska XX wieku

Sorte de décadentisme, le catastrophisme est une forme de perception du monde empreinte de pessimisme et de scepticisme qui semble se situer à l'extrême opposé du conte, traditionnellement perçu comme l'incarnation la plus parfaite du *happy end*. Pourtant, de nombreux critiques — Stanisław Stabro en tête — ont maintes fois signalé le caractère féerique des sombres pressentiments exprimés par les poètes visionnaires dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale. Bien que le tragique de leur poésie tire son origine de l'aggravation du contexte sociopolitique, les catastrophistes privilégient effectivement un symbolisme subtil aux dimensions cosmiques, seul capable de traduire le déchirement et le désespoir existentiel générés par l'Apocalypse du conflit mondial. C'est cette voie détournée de l'expression poétique qui conduit les jeunes poètes à intégrer le conte dans leur écriture, fusion qui, quoiqu'initée dans l'entre-deux-guerres, atteint son apogée pendant la période d'occupation. Le motif de l'Arcadie perdue du conte devient ainsi récurrent dans la littérature de la fin des années 1930 et du début des années 1940. L'univers du conte étant fondamentalement associé au bien et à l'idylle, souvent confondu avec l'Arcadie, sa magie innocente tranche de plus en plus avec la réalité trop dure de la guerre. Cette antinomie pousse les catastrophistes soit à placer l'univers du conte dans une confrontation brutale avec la catastrophe afin d'exprimer la quintessence de l'angoisse catastrophiste et surtout son dramatisme : l'opposition Arcadie-Catastrophe se traduit alors par une sorte d'opposition indépassable entre le conte et la réalité ; et la frontière entre le conte et la réalité se révèle infranchissable. Soit le conte est lui-même incurablement atteint par la catastrophe et apparaît en parfaite déliquescence, devenant ainsi un anti-conte. Cette opposition entre le conte et la catastrophe se répand tellement qu'elle s'insinue jusque dans des recoins les plus improbables de la littérature de l'époque, comme par exemple dans *Très champêtre* (*Bardzo polna*, 1942) d'Andrzej Trzebiński, petit texte qui oppose littéralement une région-conte (« *obszar-bajka* ») au pays-dépression (« *kraj-depresja* ») (Trzebiński 2001: 92–93). Toutefois, l'utilisation de ce contraste entre conte et réalité atteint son apogée chez deux auteurs en particulier : Krzysztof Kamil Baczyński et Tadeusz Gajcy. Dans le présent article, nous tenterons de mettre en évidence la manière dont ces deux poètes incrustent le conte dans leur univers catastrophiste afin de souligner l'importance de ce procédé dans la

littérature polonaise de cette époque. Par ailleurs, une mise en contexte nous permettra d'initier une réflexion sur la notion même de conte catastrophiste.

Krzysztof Kamil Baczyński

Loin d'être intellectuelle, la poésie métaphysique de Baczyński se développe dans les sphères de l'émotion que révèlent des éléments de la nature (rivière, étoiles, nuages, eau, fruits, arbres, etc.), présentés dans des tonalités de rêve. Elle ne se déroule donc pas dans des dimensions concrètes. Baczyński tente en fait de saisir l'ensemble de la réalité au travers de la conscience manichéenne de l'individu, pour ensuite élever tout ce qui est concret à un niveau cosmique (se faisant par là l'héritier de Tadeusz Miciński et de Juliusz Słowacki). Ceci explique pourquoi la guerre n'est pas palpable dans sa poésie, alors qu'elle marque ses écrits de façon substantielle. Jamais représentée de manière littérale, elle est plutôt relayée par les thématiques de la mort et de la souffrance. En raison de ce mal dont est empreint le monde, un monde absurde et dépourvu de sens, Jerzy Kwiatkowski a surnommé Baczyński le « poète de l'Apocalypse réalisée » (Kwiatkowski 1973: 15).

Baczyński a souvent été comparé à Józef Czechowicz, et ce à juste titre. Tous les deux ont tendance à opposer des visions de l'Arcadie aux visions catastrophistes, à produire une forte musicalité, à être créatifs ou encore à dialoguer avec le romantisme. Ils se rejoignent également dans la perspective cosmique qu'ils proposent : l'individuel et l'universel s'interpénètrent, ce qu'accroissent l'animisme et la personnification. Stanisław Stabro remarque que l'influence de Czechowicz se reconnaît notamment dans la façon dont Baczyński se sert de procédés propres au conte et au mythe (Stabro 1992: 175). Il rapproche ainsi les poèmes « De la campagne » (« Ze wsi ») et « La mort » (« Śmierć ») de Czechowicz avec « Je t'ouvrirai un ciel doré... » (« Niebo złote ci otworzę... ») et « De la forêt » (« Z lasu ») de Baczyński, car tous les quatre présentent une opposition entre l'Arcadie et une vision catastrophiste du monde, mettant en évidence la dimension manichéenne de la représentation du monde (*ibid.* 182–183). Le traitement du conte par Czechowicz et Baczyński présente ainsi des points communs. Chez les deux poètes, le conte est du côté de l'idylle et est mis face à l'horreur.

Les ressemblances entre les deux poètes sont également frappantes dans leur prose. Nous songeons par exemple à *Maelibe. Contes sur la tristesse (Maelibe. Bajki o smutku, 1942)* de Baczyński. Le démon Ebenehaon annonce à la princesse la naissance d'un faon. Après sept jours, elle découvre effectivement un faon qui lui plaît vraiment, mais cela l'attriste en même temps : elle l'appelle Maelibe. Le père et la mère de la princesse, le roi et la reine, feignent d'accepter Maelibe dans la famille, mais ils méprisent en vérité Maelibe. Un merle dit au faon de retourner à la terre. Maelibe finit par mourir. Et dans la chambre vide du faon, la princesse l'entend l'appeler « maman ».

La princesse mourant de terreur trouva le faon suspendu dans l'air, entre le plafond et sa place. Maman, dit Maelibe avec ses dernières forces. Ensuite, son image devint transparente et finit par disparaître totalement.

Parfois, quand la princesse passe par cette chambre vide, elle entend la petite voix triste de Maelibe, qui l'appelle entre le plafond et le sol :

— Maman, maman... (Baczyński 1994: I 473)¹

Profondément tragique, ce conte n'a pratiquement aucun lien avec la tradition populaire ; il est tissé exclusivement dans l'imaginaire du catastrophiste.

¹ Tous les extraits de poèmes et citations littéraires ont été traduits par l'auteur du présent article. Il a été arbitrairement choisi de traduire de manière littérale afin de focaliser l'attention du lecteur sur le contenu, et non sur la forme.

L'imaginaire de Baczyński est indiscutablement féerique ou « fantastique féerique »², pour reprendre les mots de Piotr Kuncewicz. La féerie ne se développe pas tant dans la reprise d'une tradition populaire et de ses motifs que dans le monde représenté, régi par les principes du merveilleux, dont Baczyński a hérité de Czechowicz. Ainsi, « Conte » (« Bajka », 1944) met en scène des gens simples et tristes, pour lesquels un menuisier fabrique des cercueils. Rien n'évoque le conte populaire, si ce n'est la narration, mais le titre donne une dimension plus profonde et plus terrible au contenu. Contrairement à Czechowicz, le conte de Baczyński est contaminé par le mal, tant dans la prose que dans la poésie : « Le conte d'un temps singulier et à part que tisse Baczyński n'est pas toujours coloré et n'est jamais joyeux. » (*Ibid.* 24.)

Berceuse adressée à une petite fille, « La mauvaise berceuse » (« Zła kołysanka », 1941) illustre parfaitement le fonctionnement de l'imaginaire de Baczyński. Le monde est animé, cette vie émane des associations (telles que celle des cheveux de l'enfant et les feuilles d'automne ou la plus surprenants association de la tristesse à une patrouille) et des personnifications (le froid vente, l'aulne pleure, la lune étrangle les chats). Il esquisse l'horreur par l'image du poète qui s'est pendu et la mort de la poupée de cire, mais aussi en évoquant la fin du conte : « le bon dragon du conte est maintenant un rêve figé, un rêve de fantôme » et il ne reste « que le cri du fantôme que le paysan a abattu de sa fourche » (*ibid.* 91).

Des dragons apparaissent également dans « Idylle de cristal » (« Idylla kryształowa », 1941) qui, comme son titre l'indique, dépeint une idylle aux allures d'Arcadie, où les bergers font paître des troupeaux de dragons, lesquels dégagent une certaine tristesse. Ce paysage contrasté, entre rêve et mort, est animé par la même dynamique que dans « Mauvaise berceuse » puisque, par exemple, les branches sont des flûtes qui se transforment en battements de papillon.

Le motif du dragon démontre que, bien qu'il esquisse une féerie toute personnelle, Baczyński ne rompt pas totalement avec la tradition du conte, ni avec la tradition littéraire, se référant notamment aux dragons dépressifs de Kazimiera Iłkiewiczówna. Avec son poème « Légende » (« Legenda »), il fait même honneur à un de ses maîtres, puisqu'il s'inspire de la pièce *Légende II* de Wyspiański, connue pour sa féerie. Baczyński remodèle le paysage féerique en l'imprégnant de tristesse :

Regarder, regarder le ciel de la tristesse
 au-dessus de l'arbre déguenillé de l'histoire.
 Là-bas, les cadavres blancs des conquérants
 — des héros figés dans Orion. (*Ibid.* 144.)

La même année, en 1941, il compose un poème intitulé « *Des Légendes III* » (« *Z Legend III* »), se référant à une soi-disant troisième version de la *Légende* de Wyspiański. De nouveau, le conte est mangé par la mort et la tristesse :

Dans la vallée bleue, semblable au crépuscule,
 il y a des enfants solitaires aux cheveux blancs,
 [...]
 Ce sont des enfants sans mère, des elfes éternels
 aux cheveux blancs des rêves de cataclysmes
 [...]
 Et les enfants courent de plus en plus loin dans le mythe,
 ils fondent et disparaissent.
 Seuls leurs cheveux blancs restent,
 étalés comme le brouillard dans la vallée. (*Ibid.* 152.)

² « [...] le fantastique féerique, le luxe des formes et des couleurs se fond en tristesse, rêve, fuite, écoulement » (Kuncewicz 1993: II 23)

Baczyński crée également un poème narratif du nom de « Légende » (« Legenda »). Cependant, il ne semble pas se référer à Wyspiański. Par contre, Baczyński se sert d'une partie d'un motif narratif conventionnel : un roi qui a trois fils qui s'en vont parcourir le monde. Il place le conte du côté de la fiction en opposition aux histoires vraies. Néanmoins, le conte et les histoires vraies parlent de la même chose. Seulement, ce que le conte nomme empereur, les histoires vraies le qualifient de Dieu :

Et en lui vivait non pas un homme, celui que les contes
appellent empereur et les histoires vivantes Dieu,
et quoique personne ne le vit, chaque habitants de ce pays
vivant sous le château pouvait expliquer qu'un feu ou une aile lui étaient semblables,
et les autres l'appelaient orage dans un hymne de tonnerre,
et les autres : par la connaissance, les autres par l'inexistence
ou par le châtement et le jugement, ou l'oubli
Et chacun voyait le Seigneur, chacun sur serment
pouvait mettre sa tête sous la hache comme la main sur le livre. (*Ibid.* 509.)

Baczyński parle de Dieu au travers de la convention du conte :

Et le Seigneur avait trois fils, comme c'est d'habitude
dans les contes, chacun s'appelait homme,
chacun portait le même nom.
Et le Seigneur appela ses trois fils, comme c'est d'habitude
dans les contes. Et il leur dit : « [...]
Je vous envoie, comme dans les contes, comme dans les légendes,
sur terre, dans la mer de fer et partout,
où la forme devient dure. Sur terre
chacun en son nom se transformera. » (*Ibid.* 510–511.)

Dieu se réfère lui-même aux contes et envoie les trois hommes dans le monde réaliser leur parcours initiatique de la connaissance (la dureté de la cruche incarne la connaissance — *ibid.* 511) de soi et du monde. Mais le premier est faible et le monde est dur :

Le premier fils allait à cheval
sous le saule, sous le pommier,
il était faible, enfant il allait
par les monuments des villes. (*Ibid.* 512–513.)

Il se détourne de l'épreuve de la forêt et cède à sa faiblesse, au vice de la richesse. Le chemin de la vertu échoue. Le conte ne se réalise pas. L'idée abstraite du conte comme modèle parfait semble exister puisque même Dieu s'y réfère. Néanmoins, le conte ne peut pas s'accomplir dans la réalité, il n'a pas de place dans le monde réel.

« Le géant dans la forêt » (« Olbrzym w lesie », 1941) nous éclaire sur la place du conte et de l'Arcadie par rapport au présent. Dans sa description d'un rêve, le sujet lyrique dévoile une vision cosmique du monde, animé par les cycles de vie, de mort et de métamorphose des choses³. C'est ce processus de transformation des choses qui a fait disparaître l'Arcadie, laquelle

³ « — J'ai vu des montagnes qui bougeaient comme des animaux, et puis qui se changeaient en animaux.

— J'ai vu les animaux nés des montagnes qui pleuraient comme l'homme et qui se sont changés en homme.

— J'ai vu un homme qui pleurait et qui ne pouvait déjà plus rien changer, et le tonnerre grondait, les arbres tombaient et parmi eux est sorti un frère humain, qui est venu au nom de ceux qui pleurent et au nom des crimes, qui est venu au nom de Dieu et au nom du diable, qui est venu au nom des nuages

n'est maintenant plus qu'un souvenir. Le malheur qui pèse sur ce monde est personnifié sous la forme d'un géant, une figure type de méchant de conte de fées. Ce mal absolu, Baczyński le puise ici dans le conte. Toutefois, il se détourne de sa dialectique traditionnelle qui amène la victoire du bien. Le narrateur encourage finalement à rechercher des traces du monde d'avant : « vous trouverez de la révolte, de la bataille et de la nuit. » (*Ibid.* 232.)

« Poème sur le roi sans sceptre » (« Poemat o królu bez berła » — *ibid.* 525–526) parle, lui, de l'impossibilité d'insérer le conte dans la réalité à cause du mal dont les gens sont porteurs. Cette œuvre évoque un rêve sur la montagne de verre, motif populaire très connu dans les contes polonais. Le roi porte ce rêve, mais nul ne le comprend, tous ayant oublié le mythe. Le rêve pur du roi s'oppose à la noirceur des gens, d'où son impuissance, signalée par l'absence de sceptre.

Je porte un rêve en verre sur la montagne de verre,
prudemment,
et de mes mains coulent des oiseaux en sang,
et des cieux frappe le tonnerre et les signes,
et les gens aveugles s'agenouillent, plus pieusement
que dieu.
Vous voilà hypocrites, tricheurs,
vous avez oublié le mythe et les mains dans le sang,
[...]
Écoutez, le mythe vit,
il vous attend à la porte
et il frappe les mains sanglantes dans vos yeux aveugles
comme un poème à l'aide de la terre de personne,
et c'est la même chose, depuis des siècles la même chose. (*Ibid.* 525.)

Ce petit tour d'horizon du conte nous montre qu'il prend des formes très variées chez Baczyński. Le rattachement à la convention du conte est assez lâche. Il se manifeste dans des motifs (la montagne de verre, le dragon, le géant, le roi, ses trois fils), dans des trames narratives (le voyage des trois frères), dans les intitulés des œuvres (« *bajka* », « *baśń* »), et plus globalement dans le monde représenté et dans son empreinte merveilleuse. Par contre, l'identité catastrophiste du conte de Baczyński tient dans sa disparition de la réalité, son impossibilité de s'y réaliser à cause du mal dominant ou sa contamination même par le mal. Il est donc associé à la tristesse et au tragique, dont la profondeur est métaphysique.

Tadeusz Gajcy

Alors que Baczyński excelle dans la représentation globale des choses sous une forme épique, Gajcy est le poète des fragments, des impressions fugitives. Leurs poétiques présentent néanmoins des similitudes en termes de fantaisie, de lyrisme, de symbolisme et d'onirisme. Gajcy fait partie de ces poètes qui tournent le dos à la littérature de l'entre-deux-guerres, tout en restant un grand amateur de Czechowicz, de Miłosz ainsi que de Władysław Sebyła. Ainsi, Gajcy construit sa vision du monde à partir d'éléments réels, auxquels il donne une dimension cosmique. Gajcy est rédacteur de la revue *L'Art et le Peuple* (*Sztuka i Naród*), dont le leitmotiv est une citation du poète romantique Cyprian Kamil Norwid : « L'artiste est un organisateur de l'imagination nationale » (S. Bereś, « Wstęp », dans : Gajcy 1992: VII). Bien

et au nom de la terre, et l'homme qui pleurait l'appela : "Aveugle ! tu marches au nom de l'illusion !" et il se désagrègea en vent. Et celui qui marchait [...] continua sa route jusqu'à ce qu'il se transforme en arbre vert, puis s'écroula après mille ans, et après mille ans un platane poussa, et après mille ans il s'écroula, et après mille ans un chêne poussa, et après mille ans il s'écroula... » (*Ibid.* 228.)

que le programme de *L'Art et le Peuple* soit intimement lié au mouvement national radical de l'ONR-Phalange, il offre l'opportunité aux artistes de partir à la recherche de formes d'expression et d'imagination. Gajcy ne semble pas tant s'intéresser à la politique qu'à son effet sur l'homme, à croire ce qu'il écrit en 1944 :

Le moment historique dans lequel nous persistons et qui nous touche douloureusement depuis plusieurs années forme de manière caractéristique non seulement notre rapport à l'extériorité, mais il définit aussi un paysage créatif intérieur particulier. (Cité par L. M. Bartelski, « Wstęp », dans : Gajcy 1980: 15)

C'est dans ce paysage intérieur que se cristallise le conte chez Gajcy, constituant un moyen de transposer la réalité psychique de l'auteur.

D'ailleurs, ce lien avec l'intériorité du sujet est beaucoup plus marqué chez Gajcy que chez Baczyński. Tous les deux se meuvent dans des dimensions cosmiques, mais Gajcy les pénètre plutôt au travers de l'intériorité du sujet, par le biais de ses rêves, de sa perception, de son imaginaire, par tout un ensemble de moyens qui appartiennent à la poétique onirique :

C'est justement l'assemblage de la convention du conte avec la poétique onirique qui permet de créer de telles images fantastiques, cosmiques, qui semblent en même temps libres et naturelles. (Maj 1992: 153)

Pour Bronisław Maj, les œuvres en question sont des « contes oniriques » : celui qui crée ces contes les rêve. Or celui qui rêve ces contes a une perception enfantine de la réalité, son imagination est celle d'un enfant. En même temps, Gajcy semble aussi s'adresser à un enfant, par exemple dans « Le Lac » (« Jezioro »), où l'enfant est également le héros du conte. L'enfance est intimement liée à un univers idéal et innocent, semblable à l'Arcadie. Cet univers, celui de l'illusion, est sacré pour Gajcy. Néanmoins, il est pénétré par des démons de la peur et de la destruction.

L'Arcadie est soumise à une dégénérescence, elle est cernée par les forces du mal. Les lutins s'avèrent bossus, l'ange boiteux et brutal, la pomme ridée comme un visage, le cordonnier tourmenté, les coraux perdus, les horloges fatiguées, l'herbe en fer blanc. La dégradation et la chute du conte, voici le thème des *Poèmes incommensurables*. (S. Beres, « Wstęp », dans : Gajcy 1992: XLV)

Cette dégradation du conte illustre « l'effondrement de l'imagination enfantine » (*ibid.*).

Le recueil *Poèmes incommensurables* (*Wiersze niewymierne*, 1942) contient les œuvres les plus représentatives (une petite dizaine) de l'esthétique du conte catastrophiste de Gajcy. Nous l'aurons compris, ce conte est de nouveau placé en contact direct avec la peur et la souffrance. Le mal affecte le conte. Le poème « Ballade magique » (« Ballada czarnoksiężska ») illustre bien ce phénomène, où une rupture dramatique met fin à l'atmosphère de magie : l'étouffement de l'enfant par la jeune fille. L'étouffement rend l'ensemble du conte sinistre et macabre :

Le caractère menaçant donne au conte une coloration sombre éveillant la peur. Ainsi sont ces contes : noirs, étranges, parfois macabres – des contes de la menace. Et de la tristesse. (Maj 1992: 153)

Stanisław Beres va même jusqu'à considérer que les contes de Gajcy sont « dominés par le mal » (S. Beres, « Wstęp », dans : Gajcy 1992: XLIV), comme si le mal ne pouvait pas rester marginal, comme s'il prenait immédiatement des proportions frôlant la totalité, comme s'il était sans fin : « Et ce sera plus long et ce sera plus triste. » (Gajcy 1992: 12) En fait, il est difficile de mesurer le mal et la place qu'il occupe car il est déjà impossible de cerner l'univers de Gajcy et d'évaluer son étendue : les formes et les contours de cet univers sont indéterminés, flous, les héros insaisissables, les objets instables. Dans « Les Fenêtres noires » (« Czarne okna »), des garçons font route vers l'autre monde, ignorant s'ils sont dans le rêve ou la mort.

Ils s'étonnent seulement de ne rencontrer personne sous la fenêtre noire. Le paysage de ce poème est enchanté, mais cette fenêtre noire présage quelque chose de mauvais. Seulement, nous ignorons si ce mal n'est que limité à cet objet ou s'il est le signe de quelque chose de plus viscéral. Quasi omniprésent, le mal est en même temps imperceptible dans l'univers instable et fluctuant de Gajcy :

Il est cependant intéressant de voir combien il est difficile d'en définir les contours, combien il [le mal — K.V.] se fond dans le monde onirique du conte. (S. Bereś, « Wstęp », dans : Gajcy 1992: XLIV)

Ainsi, le mal affecte le conte, mais il se fond aussi avec lui, voire est immanent au conte ou encore provient de celui-ci. Bereś, par exemple, lie la menace aux motifs de contes : « Le monde menaçant de la ballade romantique y est lié aux projections fantastiques tout droit sorties des accessoires du conte ("Le Lac", "La Ballade magique"). » (*Ibid.* XLII) Dans « Le lac », poème en parallèle avec « La naïade » (« Świtezianka ») de Mickiewicz (*ibid.* XLIII), l'eau du lac est effectivement associée à la mort puisqu'elle exerce une attraction vers ses profondeurs :

Par l'extrémité de la veille, tu dois fuir,
car tu te perdras dans les lys acérés, tu ne reviendras pas,
car tu fonds tes cheveux dans le lac et le rêve sera mouillé. (Gajcy 1992: 15)

Maj interprète ces passages sur le sombre monde des contes comme une recherche d'issue, une recherche de sens, un moyen de comprendre le monde, mais une recherche qui se termine par un échec (Maj 1992: 157). D'ailleurs, « Le lac » s'achève avec ces mots : « tu ne trouveras pas car c'est profond, car c'est sans fond » (Gajcy 1992: 14). Le mystère du monde reste complet. Et le pessimisme est celui d'une apocalypse réalisée.

Si, comme Maj, nous voyons dans le conte de Gajcy un moyen de saisir le sens des choses, un moyen de comprendre, nous devons le mettre en parallèle avec les conceptions épistémologiques du conte de Leśmian. À en croire Bereś, l'influence de cet auteur sur Gajcy est organique puisqu'elle touche les motifs, l'appréhension de l'univers et même la langue⁴. Il n'est donc que logique que cette influence de Leśmian touche le traitement que Gajcy réserve au conte. Concernant cet aspect-là en particulier, nous voyons chez tous les deux une tendance à puiser dans le réservoir populaire tout en le soumettant à de multiples transformations fantaisistes :

Le décor de conte, les héros et les accessoires sont soumis à l'action d'une fantaisie qui les transforme, fantaisie qui ne se préoccupe pas de respecter quelque règle que ce soit. (*Ibid.* XLIII)

Cette recréation permet l'émergence de nouveaux motifs magiques, comme l'image de l'ange boiteux dans la « Ballade sur le garçon au bord de la route » (« Ballada o chłopcu przydrożnym »), celle du hérisson qui représente la lune dans « La fenêtre noire » ou le vieux « coloré comme un vitrage » et « à la barbe tissée des profondeurs humides » (Gajcy 1992: 12) qui vole dans « Les Coraux » (« Korale »). Les différentes associations soit matérialisent des éléments abstraits soit personnifient des objets inanimés. Or, ces échanges de catégories, inté-

⁴ « Ce sont des apparitions de jeunes morts ("Fenêtre noire"), un vieux à la barbe blanche qui vole ("Les Coraux"), un petit cordonnier qui s'endort sur le moule de cordonnerie ("Du cordonnier pensif"), un cœur qui chante dans la main d'une jeune fille ("Le mendiant de la tristesse") et un ange qui boite ("Ballade sur le garçon au bord de la route") ; c'est enfin un lac qui tente par ses profondeurs ("Le lac"), un château de verre par-delà sept montagnes de sept lutins bossus ("Deuxième conte") et même des objets tristes, fatigués ("Prière pour les choses"). C'est une réalité miniaturisée et infantilisée à sa manière (l'amas de accessoires magiques et féériques, l'accumulation d'objets et de créatures petites, légères et fragiles, le rappel de sons exceptionnellement doux et délicats, la prompt utilisation de diminutifs). » (S. Bereś, « Wstęp », dans : Gajcy 1992: XLII)

grées dans un monde unifié par le merveilleux, contribuent à créer une atmosphère de féerie à la dimension cosmique.

Bien que la mort soit primordiale dans sa poésie, la parenté avec Leśmian s'arrête toutefois au niveau de la dépression catastrophiste. À cet égard, le poème « Deuxième conte » (« Bajka druga ») constitue une bonne synthèse :

Les chevaux par la grêle aubère
doublèrent le piétinement —
à la rivière, derrière les sept forêts
les épaules écumantes lavaient douloureusement
les jeunes filles enlevées avec regret.

Elles avaient sept arcs-en-ciel dans les oreilles,
sept crépuscules sur les cils,
à la rivière derrière les sept montagnes,
derrière le silence de la forêt.

Et dans les chambres du château de verre
aux colonnes pensives, les fleurs fanées de la laque brûlante
au-dessus du cercueil.

Une pomme était dans le cercueil
ridée comme un visage,
l'odeur était très forte
la garde du palais
lui ferma donc les yeux.

Derrière les fenêtres claires
sur les petites tables aux pieds dorés
sept bossus regardaient les lignes —

Des couronnes de porcelaine fleurirent sur les têtes
vers les jeunes filles enlevées avec regret. (*Ibid.* 17–18)

Au niveau stylistique, Gajcy reprend les formules « par-delà sept forêts » et « par-delà sept montagnes », ce qui témoigne d'un usage conscient de la convention narrative du conte. Elle était aussi présente dans « Le lac », qui reproduit une transmission orale d'un conte. La convention des motifs est également manifeste dans « Deuxième conte ». L'image centrale est située dans un château de verre, où, dans un cercueil, repose une pomme ridée. Ce poème fait manifestement référence à *Blanche-neige*, mais Gajcy opère un retournement de situation puisque le prince n'existe pas, les lutins sont à la pêche et dans le cercueil repose une pomme toute ridée. De cette façon, tout en gardant un point de contact avec Leśmian au niveau du grotesque (qui est en somme l'effet logique de la cohabitation entre le bien et le mal), il s'en éloigne en versant dans une ambiance catastrophiste tragique.

Cette ligne esthétique, esquissée dans le cycle *Poèmes incommensurables*, se poursuit dans son recueil *Les Fantômes* (*Widma*, 1943), qui dépeint l'absence d'humanité dans la réalité par le rêve et la suggestivité, rejoignant ainsi les sphères cosmiques. Le conte est surtout présent dans la deuxième partie du recueil, plus féérique et onirique que la première. Tout d'abord, le conte y est présent en tant que convention littéraire, au même titre que les autres conventions qui sont en jeu dans cette partie⁵. Ainsi, dans « Le retour de la trame » (« Nawrót wątku »), la fanfare chantonne un conte, contrastant avec la musique de Satan (Gajcy 1992: 40). Dans

⁵ « Dans cette partie du recueil, Gajcy oscille habilement entre différentes formules littéraires et génériques. Nous y retrouvons le conte (“Conte”), le cantique (“Poème sur la recherche”), la berceuse (“Ballade sur l'étable”), la fantaisie poétique (“Moment biblique”), “Légende sur Homère”) et une “impression” intérieure (“Le chemin des mystères”). » (S. Beres, « Wstęp », dans : Gajcy 1992: LXIX)

« À celui d'hier » (« Wczorajszeemu »), des aubes sanglantes flottent dans les contes (qualifiés de « *klechda* »), qui bercent les enfants :

Le conte des années couvertes de mousse
— les aubes sanglantes s'agitaient dans le conte —
berçant les enfants jusqu'au rêve
Par un tel conte, s'est brisé le jour
de la Varsovie
qui lutte. (*Ibid.* 43–44)

Cette convention nourrit en même temps le contraste tragique, mais elle n'est pas seulement fonctionnelle. Mêlé au rêve (qui donne au texte « une aura typique du *merveilleux* surréaliste » — S. Bereś, « Wstęp », dans : Gajcy 1992: LXIX), le conte reflète avant tout une vision du monde régi par le merveilleux. Cette aura merveilleuse et féerique qui se dégage laisse entrevoir sa fragilité même. Le féerique cohabite avec l'apocalyptique. Il est difficile de les distinguer, de les séparer. De cette manière, le poème « Conte » raconte la mort d'un empereur chinois, avec une narration simple et cadencée comme dans la convention du conte.

« Le chemin des mystères » (« Droga tajemnic ») est, d'après Bronisław Maj, la culmination de tous les contes entamés dans *Poèmes incommensurables*. Il le qualifie de « conte cosmique sur la catastrophe » (Maj 1992: 154). Il y a une recherche de quelque chose d'insaisissable dans un monde lui-même insaisissable en raison de la confusion entre tous les plans. Néanmoins, tout cela est patronné par la mort qui rend impossible la réussite de cette quête. C'est donc dans ses fonctions épistémologiques, qu'il n'arrive pas à remplir, que le conte ne se réalise pas.

Le conte catastrophiste

Par-delà les différences inhérentes à leur personnalité poétique, Gajcy et Baczyński se rejoignent dans la manière dont ils associent le conte et le catastrophisme. Qu'il soit extérieur ou intérieur au conte, le mal affecte irréversiblement sa féerie qui hérite inévitablement d'un caractère morbide. Bien que tissée dans la matière de quelques motifs traditionnels, cette féerie ne s'enferme dans aucune trame connue, car elle les dépasse par la réécriture ou le détournement, voire l'invention de nouveaux personnages, décors et enchaînements narratifs. De cette façon, les deux poètes semblent élever le conte au-delà de tous ses carcans — qu'ils soient narratifs, relatifs au monde représenté ou à la tradition —, ce qui lui permet d'acquérir une dimension cosmique, et ce, même quand l'imaginaire féerique est profondément ancré dans l'intériorité du sujet, s'agissant de Gajcy. Cette tendance à universaliser le conte, dont le monde se confond dès lors plus facilement avec l'Arcadie, leur sert à suggérer la portée illimitée du mal et de la mort, que nous comprenons comme l'inexorable produit de la guerre en raison du contexte de création. Cet ensemble de caractéristiques semble suffisamment cohérent et étoffé pour s'interroger sur la pertinence d'une notion générique, capable de recouvrir les procédés évoqués. En d'autres termes, peut-on parler de « conte catastrophiste » ? Et constitue-t-il une catégorie autonome ?

Il est toujours délicat d'introduire un nouveau terme dans les études littéraires, d'autant que chaque nouvelle formule s'ajoute à une constellation terminologique de plus en plus en rupture avec la théorie des genres littéraires, voire la simple réflexion sur la possibilité d'un système cohérent des formes d'expression. Pourtant, l'acte de nommer est la condition nécessaire à la reconnaissance des phénomènes littéraires, reconnaissance qui, elle, permet de mieux saisir les évolutions de la création. Pour cette raison, il est toujours intéressant d'initier de nouvelles réflexions terminologiques, sans nécessairement s'enfermer dans l'absolutisation de la définition. Cela dit, la pertinence d'une nouvelle notion dépend aussi de la possibilité

d'isoler ce qu'elle désigne et sans doute là que nous pouvons voir certains obstacles dans le cas du conte catastrophiste.

En effet, si nous considérons que sa principale caractéristique repose sur la mise en contact du conte avec le mal, les catastrophistes ne sont ni les premiers ni les seuls à avoir tenté cette expérience. Leur prédécesseur le plus célèbre est incontestablement Bolesław Leśmian dont la métaphysique féerique flirte souvent avec la mort. Cette association est manifeste dans son poème « Cendrillon » (« Kopciuszek ») par exemple :

Le fouet siffla ! Les coursiers partirent comme un trait !
 Les mauvais ravins sont des brèches dans les illusions, les flaques pleines de cauchemar !
 Les têtes de chevaux rêvent d'abîme ! La mort s'accroche aux roues !
 Attention, bête cocher ! Les rats sont devenus fous
 Tu t'es déjà trompé de précipice !... Tu patauges dans le néant sur le chemin raboteux !
 Le crépuscule s'est mis à rire !... Peur de regarder ! L'esprit humain pâlit ! (Leśmian 1983: 173–174)

Partant d'une conception de l'existence basée sur deux composantes opposées, la matière et l'élan vital, l'un relevant du domaine de l'intellect et l'autre de l'instinct, Leśmian postule l'union de ces deux pôles pour percer l'essence du monde⁶. C'est pourquoi la confusion entre l'âme et la matière, entre le sujet et l'objet est une image récurrente dans son œuvre poétique. Par ailleurs, comme le montre « Le noyé » (« Topielec »), cette fusion parfaite se réalise notamment dans la mort. Sachant que le conte est censé jouer chez lui « le rôle de pont d'arc-en-ciel, qui nous unit avec le domaine illogique de l'existence, avec le rivage escarpé de ce mystère dont le visage est semblable au visage humain »⁷, nous comprenons que l'association du conte avec la mort a dès lors pour objectif de pénétrer les mystères de l'être, ce qui rapproche Leśmian de Maurice Maeterlinck. Le poète gantois met effectivement le conte au service de ses explorations au-delà du visible, et ce, dans un univers caractérisé par l'immanence du mal et la fatalité de la mort.

C'est précisément à ce niveau fonctionnel que les catastrophistes se différencient de Leśmian et de Maeterlinck. Imprégné de la mort, le conte n'est pas un révélateur de l'essence pour Baczyński et Gajcy. Au contraire, l'un et l'autre apparaissent comme des impasses désespérées. Tout en s'inscrivant dans le prolongement du symbolisme épistémologique de Leśmian, dont l'œuvre jouit d'une grande popularité à partir des années 1930, et en renouant partiellement avec la Jeune Pologne, à laquelle ils empruntent la perception du conte comme monde ainsi que sa valeur métaphysique, ils s'en démarquent par le pessimisme désespéré de leur catastrophisme. En cela, ils approfondissent la voie tracée par Józef Czechowicz et Czesław Miłosz. Dans « Conte de la veille de Noël » (« Baśń wigilijna », 1942) par exemple, Miłosz joue avec le contraste entre l'innocence du conte, le titre évoquant ces contes que les parents lisent à leurs enfants, et l'horreur de la réalité. Le noyau thématique se structure sur deux plans : d'une part, Jésus, auquel un Ange rend visite à sa naissance, avec toute la magie, l'innocence, l'harmonie associée à cette scène ; et d'autre part, la réalité extérieure, où se trame une grande chasse menée par des chiens. Les deux plans semblent réunis dans la neige entachée par le sang. L'enfant, jamais nommé, a pour mission de sauver le monde, mais il ne pourra jamais mettre fin aux crimes qui s'y produisent (« L'enfant ne délivrera pas la terre du sang » — Miłosz 2011 : 179). L'image du conte et l'impuissance de son innocence accentuent la cruauté de la réalité car il y est inexistant, il y est impossible.

⁶ « Seule l'union de ces deux pouvoirs de la connaissance peut élargir notre conscience jusqu'à l'infini de l'existence et lui permettre de saisir ne fût-ce que pour un instant ce qui était jusque-là insaisissable, inaccessible, inconnaisable. » (B. Leśmian, « Z rozmyślań o Bergsonie », dans : Leśmian 2011 : II 15)

⁷ B. Leśmian, *Szkice literackie*, « Z rozmyślań o Bergsonie », dans : Leśmian 2011 : II 9.

Ainsi, les contes catastrophistes de Baczyński et Gajcy non seulement se distinguent des œuvres symbolistes de leurs prédécesseurs, mais ils fédèrent en outre d'autres poètes de leur génération (Miłosz, Jastrun), ce qui permet de les considérer comme un phénomène ancré dans un contexte spatio-temporel précis d'environ une décennie. L'existence et la pertinence du conte catastrophiste se mesure également à son influence sur les poètes qui succèdent à Baczyński et Gajcy après 1944. La mort des deux jeunes poètes dans l'Insurrection de Varsovie entraîne inévitablement l'extinction du conte catastrophiste. Malgré ce dépérissement inéluctable, il faut noter qu'il laisse une empreinte forte sur la génération poétique d'après-guerre. Le conte demeure effectivement un moyen de parler de l'indicible vu et vécu pendant la guerre, voire de donner à comprendre la disparition totale de l'idylle qu'il incarne. Il d'ailleurs étonnant de remarquer que ce procédé est partagé par des auteurs qui n'ont *a priori* rien en commun, si ce n'est leur expérience de la guerre qui les place devant le dilemme de l'expression poétique. À titre d'exemple, nous pouvons citer : « L'apprenti sorcier » (« Uczeń czarnoksiężnika ») de Tadeusz Różewicz, « Conte pour enfants » (« Bajka dla dzieci ») de Tadeusz Borowski, « La montagne magique » (« Czarodziejska góra ») de Julian Przyboś, « 3. Ondines » (« 3. Rusalki ») de Kazimiera Iłakowiczówna ou encore « Conte sur le néant » (« Bajka o nicości ») de Zbigniew Bińkowski. Chez ce dernier, le mal commis par l'homme prend une dimension cosmique, car il a troublé tout devenir des choses, leur cycle et leur développement :

Il y a l'homme aussi, mais il sait déjà grâce aux contes,
qu'il est le néant même dans l'imagination.

Le néant devient. Le néant du ciel, de la terre,
du continent et de la mer, du souffle et des pierres.
Sous chaque soleil et sur chaque sol.
Il est un pépin de vie d'eau et de pain.

Soudain, comme une explosion de guerre ou de volcan, sur toutes les couches géologiques de l'émotion sont apparus les organes directement parfaits de la nostalgie.
Un regard sans œil et sans vue a été créé par des paysages de Cézanne agrandis à l'infini.
Une ouïe sans oreille et sans entendre a composé des sons, des oiseaux et Chopin.
Le toucher a sculpté de sa grande main un monde dans la matière de son toucher.
Une machinerie précise de larmes fonctionnait sans les gens.
L'imagination du vent, de l'eau et de la pierre est née. (Si seulement il n'y avait jamais eu l'homme.)
(Bińkowski 1993: 55–56)

Conclusion

Dans son cours du 4 avril 1843 au Collège de France, Adam Mickiewicz disait ceci :

[...] le merveilleux n'est pas une machine poétique que l'on introduit pour exciter la curiosité du lecteur ou pour rendre le poème plus captivant ; c'est une partie essentielle de toute grande œuvre ayant en elle quoi que ce soit de la vie. (Mickiewicz 1955: XI 118)

Loin d'être un accessoire secondaire, le merveilleux était pour Mickiewicz une clé car il contenait, d'après lui, l'essence mystérieuse de l'œuvre poétique. C'est pourquoi le poète-prophète invitait les écrivains à suivre l'exemple des conteurs slaves⁸, et donc à puiser dans le corpus populaire ou à produire des équivalents. Krzysztof Kamil Baczyński et Tadeusz Gajcy ont incontestablement répondu à l'appel de leur maître romantique, contribuant à marquer

⁸ « Pour terminer, je dirai que même à cet égard les poètes devraient prendre exemple sur les conteurs slaves, les paysans slaves. » (*Ibid.* 123.)

leur époque du sceau du merveilleux⁹ à l'aide d'une écriture qui allie conte et catastrophisme. Si l'on se réfère au rôle fondamental que Mickiewicz attribue au merveilleux et au conte, il est impossible de faire l'impasse sur leur prééminence dans la littérature catastrophiste. Et si l'on passe en revue l'ensemble des œuvres qui traduisent le désespoir de la jeune génération de la Deuxième Guerre mondiale au moyen du conte, il semble impossible de ne pas parler d'un phénomène littéraire qui peut être qualifié de « conte catastrophiste ».

BIBLIOGRAFIA

- Baczyński Krzysztof Kamil** (1994). *Utwory zebrane*. T. 1. Oprac. Aniela Kmita-Piorunowa i Kazimierz Wyka. Kraków: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 8308012213.
- Bienkowski Zbigniew** (1993). *Poezje zebrane*. Warszawa: Agawa. ISBN: 8385571000.
- Gajcy Tadeusz** (1980). *Pisma*. Przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył Lesław M. Bartelski. Kraków: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 8308002390.
- Gajcy Tadeusz** (1992). *Wybór poezji. Misterium niedzielne*. Oprac. Stanisław Bereś. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. ISBN: 8304037718.
- Kuncewicz Piotr** (1993). *Agonia i nadzieja*. T. 2: *Literatura polska od 1939*. Warszawa: Polska Oficyna Wydawnicza BGW. ISBN: 8370665187.
- Kwiatkowski Jerzy** (1973). *Klucze do wyobraźni*. Wyd. 2 poszerz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kwiatkowski Jerzy** (1979). *Główne nurty poezji Dwudziestolecia*. W: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 2. Red. Jerzy Kądziała, Jerzy Kwiatkowski, Irena Wyczańska. Kraków: Wydawnictwo Literackie. S. 7–61.
- Leśmian Bolesław** (1983). *Poezje wybrane*. Oprac. Jacek Trznadel. Wyd. 2. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. ISBN: 8304014246.
- Leśmian Bolesław** (2011). *Dzieła wszystkie*. T. 2: *Szkice literackie*. Zebrał i oprac. Jacek Trznadel. Warszawa: PIW. ISBN: 9788306033052.
- Maj Bronisław** (1992). *Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*. Kraków: Oficyna Literacka. ISBN: 8385158731.
- Mickiewicz Adam** (1955). *Dzieła*. T. XI: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*. Przeł. Leon Płoszewski. Warszawa: Czytelnik.
- Miłosz Czesław** (2011). *Wiersze wszystkie*. Kraków: Znak. ISBN: 9788324016006.
- Stabro Stanisław** (1992). *Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*. Chotomów: Verba. ISBN: 8324202013.
- Trzebiński Andrzej** (2001). *Pamiętnik*. Oprac., wstęp i przypisy Paweł Rodak. Warszawa: Iskry. ISBN: 8320716799.

Katia Vandenborre

THE FAIRY TALE IN CATASTROPHIST POETRY: KRZYSZTOF KAMIL BACZYŃSKI AND TADEUSZ GAJCY

(summary)

In the present article an attempt is made to describe the use of fairy tale in catastrophist poetry, focusing more specifically on Krzysztof Kamil Baczyński and Tadeusz Gajcy's works. Both poets allude to the despair of the Second World War by contrasting the idyllic Arcadia of fairy-tale world with the hopeless universe of the apocalyptic reality. Unconnected with the reality, fairy tale may seem unattainable, like an unseizable dream. But it can also be the victim of the omnipresent evil of the war and decomposes from

⁹ « C'est une période [les années 1930 — K.V.] où la poésie glisse du populaire vers le conte merveilleux ou le fantastique déjà exclusivement métaphysique, qui constitue en même temps une variante du symbolisme. » (Kwiatkowski 1979: II 39)

the inside, unable to avoid its baleful power. A careful analysis of Baczyński and Gajcy's works shows that this subtle relationship between fairy tale and evil or death recurs in their poetry, and is even widespread in their period. The popularity of this strategy raises therefore the question of the existence of a separate category that could be called 'catastrophist fairy tale'. The paper is divided into three parts: the first part is devoted to Baczyński, the second one — to Gajcy and the third one offers a synthetic reflection on the notion of 'catastrophist fairy tale'.

KEYWORDS

catastrophism; fairy tale; the supernatural; Polish poetry of 20th Century

Magdalena Lubelska-Renouf

MYŚLENIE I POEZJA. CZESŁAW MIŁOSZ I MARTIN HEIDEGGER

SŁOWA KLUCZOWE

poezja; myślenie; zachodni nihilizm; subiektywizacja; śmierć Boga; zdziwienie; zło; bycie tego, co jest; język

W artykule tym zajmiemy się analizą kilku wspólnych miejsc myślenia (i jednej, ale za to radykalnej różnicy) w filozofii Martina Heideggera i w poezji Czesława Miłosza. Chcielibyśmy wykazać, że nie chodzi tu o zbieżności nieznaczące, ale o analogie absolutnie podstawowe dla całościowego projektu obu twórców, te, które w sposób istotowy strukturują ich myśl.

Czy można tu mówić o bezpośrednim wpływie Heideggera na Miłosza? Odpowiedź brzmi: nie. Miłosz nie czytał Heideggera¹, chociaż nie odrzucił wstępu do *Ziemi Ulro*, napisanego przez J. Sadzika, które prawie można by nazwać studium porównawczym obu pisarzy (Sadzik 1977: 13–19)².

Skąd więc pochodzi podobieństwo, więcej, pokrewieństwo — jak zobaczymy — zasadnicze? Pojawia się może głównie ze względu na fakt, że Heidegger jest najważniejszym filozofem XX wieku, i to jego myśl tworzy aurę, z której czerpie następnie poezja³. Prawdopodobnie można też mówić o wpływie Heideggera z drugiej ręki: Miłosz znał dobrze prace japońskiego filozofa K. Nishitaniego (1982), ucznia Heideggera i, jak sam twierdził, znalazł u niego potwierdzenie i dopracowanie swojej własnej wizji europejskiego nihilizmu. Znał też filozofów, dla których Heidegger był ważny, może podstawowy⁴. Możemy też mówić o wspólnej formacji umysłowej, o tych samych twórcach wybranych za przewodników w drodze myślenia: Heraklit, św. Augustyn, św. Paweł, Pascal, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Hölderlin, Hegel, Marks, Tomasz Mann, poeci japońscy.

Nie chodzi nam jednak o wpływy. Naszym projektem badawczym jest próba ponownego odczytania niektórych fragmentów filozofii Martina Heideggera i poezji Czesława Miłosza

Magdalena Lubelska-Renouf — dr, Université Paris–Sorbonne (Paris 4), UFR d'Etudes slaves, département de polonais; 108, bd Malesherbes, 75017 Paris; e-mail: magdarenouf@gmail.com

¹ W rozmowie z J. Sadzikiem, Miłosz stwierdza: „Ja nie znam Heideggera; ty jesteś heideggerysta. Podejrzewam nawet, że Heideggera trzeba po niemiecku nawet czytać” (Miłosz 2010: 630).

² Sadzik przeprowadza we wstępie wykładnię teologiczną... i [krypto- (?)] katolicką Heideggera.

³ Swoim badaczom Miłosz dawał takie rady metodologiczne: „Nasza zależność od rozmaitych pisarzy, filozofów jest bardzo trudna do wytropienia, ponieważ jest zapośredniczona, często pośrednia. Wszystko to, co powstało w umysłach ludzi dawniej, filozofów, uczonych itd., istnieje, staje się częścią naszej cywilizacji, i bardzo trudno jest wytropić, co bezpośrednio z danego autora jest wzięte, a co wzięte z całej aury, z całej cywilizacji, gdzie to już istnieje, włączone.” (Van Heuckelom 2004: 210).

⁴ Wymieńmy kilka nazwisk: Derrida, Bourdieu, Lacoue-Labarthe, Blanchot, Baudrillard, Fielkienkraut, Steiner, Lévinas, Jonas, Habermas, Gadamer, Marcuse, Jünger, Löwith, Arendt, Jaspers...

z nadzieją, że w tej „rozświetlającej grze lustrzanych odbić”⁵ rozjaśnią się niektóre miejsca ciemne i trudne w ich myśli.

I. Nihilizm

Zacznijmy od konstatacji najprostszej: Heidegger i Miłosz są myślicielami XX wieku. Co to oznacza? Otóż obaj rozpoczynają drogę myślenia wychodząc od nihilizmu. Stwierdzenie nihilizmu własnej epoki to podstawowe miejsce wspólne, jest jednak ono tak szerokie i nieoookreślone, wspólne naprawdę dla wszystkich, że wydaje się prawdziwym *lieu commun* — komunalem. Prawie każdy myśliciel XX wieku zaczyna (często kończy) od konstatacji nihilizmu. Postarajmy się więc dookreślić heideggerowską i miłoszowską wykładnię tego zjawiska.

Dla Heideggera nihilizm jest utratą przestrzeni boskości, zwycięstwem zachodniego subiektywizmu i, ostatecznie, zapomnieniem o byciu. Dla Miłosza jest on utratą Drugiej Przestrzeni, zwycięstwem zachodniego subiektywizmu i zapomnieniem o rzeczywistości. Nawzajem kluczowym dla obu jest tutaj Nietzsche.

Europejski nihilizm dopełnia się, wg Heideggera, w filozofii Nietzschego, ale zaczyna już u Platona. Momentem przełomowym jest nauka Kartezjusza, która dopowiada platońską koncepcję prawdy, kiedy podstawą pewności prawdy okaże się myślący podmiot, przeciwstawiony myślanemu przedmiotowi. W ten sposób nihilizm przedstawia się jako spełniona dialektyka subiektywności i obiektywności — proces w którym świat stał się obiektem, a człowiek jedynym podmiotem pośród bytu:

Dla Kartezjusza człowiek jest miarą wszelkiego bytu w znaczeniu uzurpacji bezgraniczności przedstawiania do pewnej samej siebie pewności. Dla Nietzschego przedstawianie jest nie tylko produktem człowieka; każde ukształtowanie i wszelkiego rodzaju cecha jest wytworem i własnością człowieka jako bezwarunkowo panującego nad każdym rodzajem perspektywy, z której świat zostaje ujęty i wytworzony jako bezwarunkowa wola mocy. (cyt. za: Wodziński 2007: 408)

Jest to, stwierdza Heidegger, dynamiczny solipsyzm. Możemy nawet dodać, za Steinerem — ontologiczny autyzm (Steiner 1981: 45). Proces nie kończy się jednak na urzeczowieniu bytu, bo skoro, stwierdza dalej Heidegger, rzeczywistość polega na jednolitości planowania i zabezpieczania, również człowiek włączyć się musi w uniformizację, chcąc sprostać światu. Świat udostępnia się jako surowiec, który można wykorzystać i spożytkować. Ten sam udział spotyka człowieka — staje się on materiałem albo surowcem ludzkim. Czyli sam staje się przedmiotem, lub, to termin Miłosza, cyfrą wymienną.

Miłosz, w całej swojej twórczości, wciąż powraca do tych samych motywów, w poezji przedstawiając je w sposób symboliczny, w esejach — filozoficzny. W zasadzie w każdym zbiorze esejów odnajdziemy konstatację i próbę przełamania nihilizmu. Aby uniknąć żmudnej inwentaryzacji, zacytuję tu dłuższy fragment, w którym Miłosz streszcza tezy Nishitaniego (a nie zapominajmy, że Nishitani był uczniem Heideggera we Fryburgu i w swoim dziele powtarza prawie słowo wsłowo za Heideggerem):

Powolywałem się kilka razy na buddyjskiego filozofa ze szkoły Kyoto, Keiji Nishitaniego, który napisał wielkie dzieło „Religia i Nicośe”. Otóż wysuwa on tezę, że filozofia zachodnia zajmowała się stosunkiem podmiotu do przedmiotu w ten sposób, że celem podmiotu było poznać przedmiot czyli rzeczywistość, i opanować ją, podporządkować sobie. To jest właściwie istota całego przewrotu w filozofii, zaczynającego się od scholastyków, aż po naukę i po zastosowanie nauki do techniki. Wg Nishitaniego ten długi proces, ta ewolucja doprowadziła filozofię do samozaprzeczenia, do nihilizmu,

⁵ Termin Heideggera. Patrz *infra*, s. 20: „Poetyczne myślenie rzeczy sprawia, że rzecz pojawia się po raz pierwszy taka, jaka jest i odsłania swoje bycie, przywołując, łącząc i trzymając razem, każda na swój sposób, te cztery elementy. I w tym odsłanianiu się uwidacznia się niewidzialna przestrzeń świata. W ten sposób, w grze lustrzanych odbić, w których cztery elementy odbijają się nawzajem, rzeczy tworzą świat”.

gdyż „Ja”, podmiot, w swoim zmaganiu, w swojej konfrontacji z przedmiotem doszedł najpierw do zanegowania przedmiotu, na którego miejscu stanęło tylko „ja” (czyli do skrajnego subiektywizmu); z kolei owo „ja” i jego rzeczywistość same zostały zanegowane. Najpierw zatem nastąpiła utrata podstawy rzeczywistości czyli Boga — więc nastąpiło to, co nazwano „śmiercią Boga” (u Nietzschego), a potem doszło do „śmierci człowieka”. (Miłosz 2006: 494)

W wierszach ten fenomen skrajnej subiektywizacji został opisany przez Miłosza symbolicznie — jako lucyferyczne zwycięstwo ego, które wchłonęło w siebie wszelkie światło bytu, redukując świat do własnej projekcji, wraz ze światem redukując pozostałe inne ego do liczb wymiennych, a na koniec sprowadzając samo siebie do przedmiotu. Rzecz znamienna, tę symboliczną czy teologiczną wykładnię odnajdujemy również u Heideggera, który streszcza z kolei myśl Schellinga. W jaki sposób, pyta Heidegger, za Schellingiem, dochodzi do tego, że człowiek, byt stworzony, sam chce być Absolutem?:

W złu człowiek jest przeciw-bogiem. [...] Zły człowiek: ten, który usuwając się z centrum, chce być sam stwórczą wolą dla siebie samego ponad wszystkim (Heidegger 1992: 137; cyt za: Wodziński 2007: 453)

Zło rozumiane jest tutaj jako

najbardziej wewnętrzna i radykalna waśń w bycie jako takim, jako przejaw wolności przeciw Absolutowi pośród całości bytu, czy wreszcie jako odwrócenie porządku bycia w nieuporządkowanie. (Jw. 246–250)

Heidegger wprowadza tu termin „samość” (*Selbtheit*), termin który odnajdujemy u Miłosza w wielu miejscach jego dzieła i pod wieloma nazwami: samosobność, *spectre*, widmo, *selfhood*, *proprium*, ego, Lucyfer, nienawistne „Ja”.

Skrajna subiektywizacja prowadzi do utraty przestrzeni boskości. Heidegger pisze:

To, co istotne leży w tym, że znajdujemy się w samym środku spełniania się nihilizmu, że Bóg umarł i każda czasoprzestrzeń utraciła łaskę boskości. (Jw. 55)

Utrata „łaski boskości” powoduje z kolei utratę poczucia sensu i celu, poczucie całkowitego rozpadu jedności i ładu świata, przekonanie o nierzeczywistości rzeczywistego. Co Miłosz objaśnia (m.in.) wierszem:

Nie myślałem, że żyć będę w tak osobliwej chwili.
Kiedy Bóg skalnych wyżyn i gromów,
Pan Zastępów, Kyrios Sabaoth,
Najdotkliwiej upokorzy ludzi,
Pozwoliwszy im działać jak tylko zapragną,
Im zostawiając wnioski i nie mówiąc nic.
Było to widowisko niepodobne, zaiste,
Do wiekowego cyklu królewskich tragedii.
Drogom na betonowych słupach, miastom ze szkła i żeliwa,
Lotnikom rozleglejszym niż plemienne państwa
Nagle zabrakło zasady i rozpadły się.
Nie we śnie ale na jawie, bo sobie odjęte
Trwały jak trwa to tylko, co trwać nie powinno.
Z drzew, polnych kamieni, nawet cytryn na stole
Uciekła materialność i widmo ich
Okazywało się pustką, dymem na kliszy. [...] (Oeconomia Divina; Miłosz: 2011: 610)

W takiej sytuacji, po rozpadzie rzeczywistości, człowiekowi pozostaje jedynie, rozumuje dalej Heidegger, wola mocy czy wola woli, która skupia w sobie wszystkie istotowe charakterystyki epoki współczesnej, zdominowanej przez techniczną interpretację bytu:

Wola woli narzuca, jako naczelne formy swego przejawiania się, obrachunek i organizację wszystkiego; czyni to jednak tylko dla nieustającego — w żadnych warunkach — zabezpieczenia samej siebie. [...] Można nazwać to zwięzłe techniką. Przy czym miano to obejmuje wszystkie kręgi tego, co jest [...]: uprzedmiotowioną przyrodę, uprawianą kulturę, politykę, którą się robi, i nadbudowane ideały. (Heidegger 1977: 294)

Tak pojęta technika doprowadziła wg Heideggera do najgorszych kataklizmów XX wieku — pierwszej i drugiej wojny światowej. Ten opis również odnajdujemy wielu miejscach dzieła Miłosza, np. tutaj:

[...] Nauka dba o pozbawianie nas iluzji.
 Nawet nie wiadomo, czemu jej tak na tym zależy.
 Walki genów, cechy zapewniające sukces, zyski i strata. [...]
 [...] Ich to przecież pomysł:
 Posegregować szczury w osobnych klatkach,
 Posegregować ludzi, niektóre gatunki
 Odpisać na genetyczne straty oraz wytruć. [...]
 Kiedyś cieszyło nam oczy
 Bezinteresowne piękno, z samego nadmiaru.
 A co nam zostawili? Tylko rachunkowość
 Kapitalistycznego przedsiębiorstwa.
 (*Uczni*; Miłosz 2011: 1240)

Subiektywizacja, konkluduje Heidegger, rozmywa rzeczywistość. Zamazany, rozplywający się we mgłę subiektywnych wartości pejzaż uniemożliwia prześwitywanie bycia.

Fenomen rozmywania się, zamazywania rzeczywistości jest niesłychanie istotny u Miłosza. Kiedy, w *Dolinie Isy*, Tomasz dorasta i dostaje się pod władzę ego, zaczyna patrzeć na świat poprzez „ja”, co rozmywa ostrość widzenia; obraz rzeczywistości staje się rozmazany, migotliwy. Dobra wizja, nastawiona na ostrość, przypomina punkt, zła rozmywa się i przekształca w falę, która nie ma ani konturu ani formy. Wizja dorastającego Tomasza przypomina świat cieni, widmo Blake’a, piekło w oglądzie Swedenborga:

Dotknęła go dziwna choroba. Rano ukradkiem przynosił wodę w kubku i starał się zmyć plamy na prześcieradle. [...]. smutek. Musi być jakiś sposób na rozdarcie zasłony. Bo rzeczy, które go otaczały, były albo wydrążone, albo przesłonięte jakąś pajęczyną, która odbierała im wyrazność. Nie okrągli a płaskie. (Miłosz 1998: 225)

Takie widzenie sygnalizuje utratę głębi czy substancji; Tomasz porównuje ten proces do wydmuchiwania jajka: „ze wszystkiego naokoło zostaje pozór, skorupka. Niby to co dawniej, a nie to” (jw. 223). To, co zostaje, widziane przez pryzmat subiektywizacji, to pozór rzeczy, ich widmo, fałszywe dekoracje.

Dla Heideggera i Miłosza krańcowa subiektywizacja i ostateczna utrata rzeczywistości dopełnia się w fenomenie amerykańskiej. W Ameryce, wg Heideggera, świat został przekształcony w przedmiot i materiał manipulacji, przeobrażania, władania, panowania. Został tam także utracony wymiar czasowości, zastąpiony przez puste, beczasowe „dziś”. U Miłosza wizja amerykańskiej wygląda szczególnie dramatycznie. W wierszu *Nie ma oczu*, człowiek, który „Nie ma oczu ani słuchu ani smaku, / Ani powonienia ani dotyku”, żyje w świecie całkowicie odrealnionym przez technikę. Oto jego opis:

Woda, w której zabito bakterie,
 Wiosenne źródło napełnione syntetyczną perfumą
 Życie, któremu odjęto śmierć,
 Organa płciowe wystrzyżone z błyszczącego papieru.
 Dookoła ustawiona pusta noc bez barwy [...]

Sypią się pokarmy, które zapomniały
 Tajemnicę pracy mineralów.
 Kiedy roślina wchodzi w szklane drzwi,
 Obdzierają ją z łodygi cienia.
 Kiedy wjeżdża powalone drzewo,
 Złotą igłą wysysają jego drzewność.
 (*Nie ma wzroku*; Miłosz 2011: 286)

Ale utrata i pozbawienie, krótko — pesymizm nie jest końcowym słowem wyводу, ani u Heideggera, ani u Miłosza. Ich wizja przypomina raczej skok na dno, a od dna można się odbić, jak przedstawia to Miłosz w eseju *Niedziela w Brunnen* (Miłosz 1995: 17–33). I porównuje naszą epokę do zapowiedzianego procesu gnilnego, który jest jednocześnie zapowiedzią odnowy.

To samo mówi Heidegger cytując Hölderlina⁶: „Tam, gdzie jest niebezpieczeństwo, rośnie również ratunek” (cyt. za: Wodziński 2007: 169). I dodaje, że jeśli czas marny ma się odwrócić, to epoka nocy świata doświadczyć musi otchłani do głębi i sprostać temu doświadczeniu. Heidegger, ciągle za Hölderlinem, nazywa współczesną epokę „czasem marnym” lub „czasem marnym nocy świata” (jw.), której zabrakło Boga. Jej marność polega na tym, że nie jesteśmy już zdolni doświadczyć braku jako braku właśnie. Ten motyw jest zasadniczy także dla Miłosza: ludzie są pozbawieni boskości i największym ich nieszczęściem jest niewiedza o tym pozbawieniu.

Kto może ludziom uświadomić ten brak, to pozbawienie i nieszczęście?

Ludźmi, którzy w epoce czasu marnego doświadczają otchłani, mówi Heidegger, są poeci. Hölderlin wg Heideggera chce otworzyć człowiekowi oczy na jego nową sytuację ontologiczną, której podstawową cechą jest brak boga: „Jesteśmy znakiem, ale pozbawionym sensu” (jw.). Pozbawiony boga człowiek utracił własną substancję i nie zdał sobie nawet z tego sprawy; żyje w nieobecności, na wygnaniu, nie wiedząc o tym. „Jest bez bólu” mówi Hölderlin i ten brak bólu, nieświadomość własnego nieszczęścia jest największym nieszczęściem. W całej swojej poezji Miłosz przypomina człowiekowi, że jest „dzieckiem króla” i że prawdziwym powodem do rozpacz jest utrata Drugiej Przestrzeni, a także nieświadomość tej utraty. Zadaniem poety jest przypominanie, tak aby brak zmusił nas do błagania o zwrot:

Płaczmy, lamentujmy po wielkiej utracie.
 Porysujmy węglem twarze, rozpuszczajmy włosy.
 Błagajmy, niech nam będzie wrócona
 Druga Przestrzeń
 (*Druga Przestrzeń*; Miłosz 2011: 1217)

Heidegger i Miłosz proponują inną drogę. Poeci, stwierdza Heidegger, tropią dla śmiertelnych drogę ku zwrotowi. Zwrot zaś dokonuje się w myśleniu. Zwrot ku czemu? Lub czego? Myślenie czego? Postaramy się teraz na te pytania odpowiedzieć.

II. Myślenie

Ustalmy najpierw, w sposób najogólniejszy, jakie miejsce zajmują Heidegger i Miłosz na mapie myślenia.

Filozofii, czyli wysiłkowi myśli, często towarzyszy podświadoma chęć uwolnienia się spod władzy języka, chęć opuszczenia językowego pola i dotarcia do innego rodzaju bycia, do pozajęzykowego czystego myślenia. Co oznacza całkowite odrzucenie poezji. Tak postępują myśliciele tacy jak Spinoza, Husserl czy Wittgenstein, tworząc filozoficzny język bliski tautologii, prawie matematyczny. Tylko „bliski” i „prawie”, myślimy bowiem zawsze w języku. Niemniej

⁶ Zauważmy, że powyższe porównanie do procesu gnilnego pochodzi od Oscara Miłosza, wielbiela poezji Hölderlina.

jednak tym filozofom udało się odpoetycznić sam język. Jeżeli nie jest to jeszcze myślenie sprzed języka, jest to już myślenie sprzed *poiesis*.

Przeciwieństwem tak odpoetycznionej filozofii jest poezja, która pragnie być przed myśleniem, sprzed myślenia. Tutaj klasycznym przykładem jest Mallarmé, który tworzy swoje iskry poezji uderzając słowami o słowa, czyli pisze poezję ab-surdal: głuchą na świat (*surdus* 'głuchy') i nie-refleksyjną, ślepią na świat, bo świat się w niej nie odbija (*refleks* 'odbicie'). Poezję, która eliminuje myśl. Poezję od-myśloną.

Heidegger i Miłosz ustanawiają swoje poetyckie myślenie pomiędzy subiektywizacją a unaukowieniem. I w tym punkcie, ważnym, bo chodzi o rzecz myślenia, spotykają się znów. Heidegger, z jednej strony, przeciwstawia się orientacji, dla której myślenie jest domeną współczesnego subiektywizmu („prywatnej koncepcji świata”), a jednocześnie tak samo uparcie odrzuca model naukowej obiektywizacji myślenia („terror naukowości”). Miłosz, podobnie, z jednej strony oskarża współczesność o rozmiękczejącą subiektywizację myśli, z drugiej, broni się przed tym typem racjonalizmu, który redukuje myślenie do abstrakcyjnych schematów („ogólność pozerająca to, co szczególne”).

Te dwa przeciwstawne nurty — egzystencjalna subiektywizacja i naukowa redukcja — odejmują myślenie od poezji czy poezję od myślenia. U Heideggera i Miłosza, u każdego na inny ład, myśl i *poiesis* są ze sobą sprzężone.

Nie jeden pyta dzisiaj, co to znaczy
Ten wstyd, jeżeli czyta księgę wierszy,
Jakby do gorszej natury w nim samym
Zwracał się autor w niejasnym zamiarze
Myśl odsuwając i myśl oszukując.
[...]
Ale te walki gdzie stawką jest życie
Toczy się w prozie. Nie zawsze tak było.
I nie wyznany dotychczas jest żal.
Służą, nie trwają, romanse, traktaty.
Bo więcej waży jedna dobra strofa
Niż ciężar wielu pracowitych stronic
(*Traktat poetycki*; Miłosz 2011: 383)

Zacytowany fragment jest poetyckim i filozoficznym credo Miłosza; westchnienie: „nie zawsze tak było” przypomina nostalgię Heideggera, przekonanie, że kiedyś, w dawnym myśleniu, w filozofii presokratyków, język był bliższy „Jasności Bycia”. I że filozofia była wtedy bliższa poezji, poezji będącej pierwszą wiedzą, wiedzą primordialną, epifaniczną, zza której prześwitywało bycie.

Miłosz, może pozornie, zastanowimy się nad tym za chwilę, mówi dokładnie to samo, za pomocą tej samej metafory, opisując „przezierające spoza form ziemskich światło” (*O starych kobietach*; jw. 1227).

Upředźmy dalszą analizę i powiedzmy już teraz do czego odsyła metafora „prześwytującego światła”. Heidegger określa w ten sposób samo bycie bytu, czyli to co „jest”. Ale to, co „jest”, jest nieuchwytnie i myślenie jest ciąglą drogą ku byciu, nigdy niezaspokojonym dążeniem do horyzontu. Właściwym żywiołem myślenia jest myślenie bycia, niestety ta zasadnicza „rzecz myślenia” pozostaje niewypowiedziana, znajduje się poza językiem i poza wszelkim uchwytem człowieka. Ale to, co „jest”, nawet jeśli nie jest tutaj, tylko zawsze gdzie indziej, zawsze „poza” konkretnym bytem, znajduje się jednak w planie radykalnej Immanencji. Prześwytwanie, światło — nie pochodzą spoza naszego świata, nie są odbiciem innego świata: Heidegger wciąż powtarza, że bycie nie ma nic wspólnego z Transcendencją.

Dla Miłosza poezja, myśląca poezja, jest „namiętną pogonią za rzeczywistością”⁷, ciągłym do niej dążeniem. Czym jest rzeczywistość? Odpowiedź na to pytanie jest trudna. W wielu wierszach i esejach Miłosza pojawia się koncepcja bliska Heideggerowi: rzeczywistość jako bycie. Podajmy jako przykład fragment z wiersza *Esse*:

Na to mi przyszło, że po tylu próbach nazywania świata umiem już tylko powtarzać w kółko najwyższe, jedyne wyznaczenie, poza które żadna moc nie może sięgnąć: ja jestem — ona jest. (*Esse*; Miłosz 2011: 378)

Nieosiągalne spełnienie, nigdy niezaspokojone, może tu być pojęte także tylko w planie Immanencji, jak u Heideggera. Taka interpretacja poszczególnych wierszy jest możliwa. Ale, powiemy od razu, fałszywa. Miłosz otwarcie, i równie uparcie co Heidegger, przypomina źródła swojego myślenia. Powtarza za św. Tomaszem, Swedenborgiem, Blakiem, że „świat widzialny jest małym lustrem dla piękności bytu” (*O starych kobietach*; jw. 1227) i ustawia swoje myślenie na zasadzie teologicznej analogii i korespondencji: „jak na górze, tak i na dole” (Miłosz 1994: 150). Konkretnie materialne formy odbijają w jego poezji światło Transcendencji. Taka jest miłoszowska, tradycyjnie teologiczna, koncepcja symbolu: „czyli rzeczy, która zarówno jest sobą w całej pełni, jak znaczy co innego” (jw. 130). A „Przezierające spoza form ziemskich światło” należy odczytać w kontekście: „Oby dzień waszej śmierci nie był dniem beznadziei / ale ufności w przezierające spoza form ziemskich światło” (*O starych...*; Miłosz 2011: 1227). Powrócimy jeszcze do tego zagadnienia, mówiąc o śmierci.

Ale w ramach tej zasadniczej różnicy pomiędzy Immanencją a Transcencją, droga myślenia do bycia/rzeczywistości obu myślicieli jest zadziwiająca podobna. Obaj zgadzają się co do punktu wyjścia, a mianowicie twierdzą, że myślenie musi być zakorzenione w konkretności.

Heidegger i Miłosz mają podobną wrażliwość na konkret, można nawet mówić tu o nadczułości na ziarnistość i substancjonalność fizycznego istnienia rzeczy, na *quiddité* (‘takość’, jak tłumaczy Miłosz) — na drzewo, stół, ludzką twarz — na wszystko. Bo w jaki sposób myślenie staje się myśleniem poetycznym, w jaki sposób się upoetycznia? Przede wszystkim — ukonkretniając się. Zarówno u Heideggera, jak u Miłosza myślenie jest konkretne, czyli nastawione na szczegół, wrośnięte w grunt tego, co rzeczywiste, inaczej mówiąc: zobaczone, dotknięte, namacane, wywączane:

Co dobre? Czosnek. Na różnie udziec barani.
Wino z widokiem na kołyszące się łodzie w zatoce. [...]
Co dobre? Woda basenu i sauna po wielu milach podróży.
Kochanie się i sen w objęciu z dotykaniami się nóg
(*Uczestnik*; jw. 1005)

U Miłosza wciąż powraca to samo przeciwstawienie — ogólności, które jest redukcją i nijaczeniem i tego co poszczególne,

czy będzie to jedna chwila w czasie, niepowtarzalna i nietożsama z innymi chwilami, czy kolor i kształt tej, a nie innej rośliny, czy życie tego, a nie innego człowieka.

Poeta myśli to, co poszczególne i tak czyniąc, ratuje

przez włączenie w rytm, najdrobniejszą i chwilę, i rzecz od bezpowrotnego przemijania, wykuwając z nich kształty niezniszczalne. (Miłosz 1994: 178)

Dla poety „Język jest zaprzędany zmysłowi dotyku” (*Czytając japońskiego poetę Issa*; Miłosz 2011: 704).

⁷ To zdanie Oscara Miłosza: „la poésie est une poursuite passionnée du réel” (*Quelques mots sur la poésie*, Miłosz 1959: 67). Ta definicja poezji pojawia się w większości tekstów C. Miłosza.

Heidegger stwierdza z kolei, że myślenie jest pracą ręczną: Myślenie, mówi, jest najpewniej tego samego rodzaju, co wyprodukowanie skrzyni. I w jednym i drugim przypadku jest to praca ręczna (za: Heidegger 1959: 93). Prawdziwy stolarz, według filozofa, nie jest jedynie zręcznym wyrobnikiem, ale tym, który sam stara się dopasować do różnych możliwości drzewa, przeczuc w nim uspione formy, pomysłcie ukryte, wewnętrzne i najbardziej własne jego bycie. Drzewo bierze się do ręki, ale definicją ręki nie jest „organ chwytny”, ale, tak jak w przypadku definicji myślenia — język. Tylko dlatego, że człowiek mówi, ma również rękę, która może dotknąć drzewa. A także pokazać (na) drzewo. Wykonać znak drzewa. Każdy ruch ręki w każdej pracy człowieka nosi w sobie element myśli i zawiera się w tym elemencie. Każde dzieło ręki spoczywa w myśli. Dlatego, stwierdza filozof, myślenie dla człowieka jest najprostsza a zarazem najtrudniejszą pracą ręczną (za: jw. 88–90).

Zobaczmy jakie to bliskie myśleniu Miłosza:

Bo tyle mego, co zręczności moich rąk. Byłem homo faber, sprawca, twórciel, fabricator, budownik. Niebo nade mną za duże, odbierające mnie moją osobność miriadami gwiazd. [...] Ale kiedy trafiając siekierą w środek kłody nagle widziałem biel jej rozłupanego na dwoje wnętrza, kiedy dotykałem dłutem słojów gruszkowego drzewa i malowałem wiernie na stronicy *Leedum palustre* albo *Gnaphalium uliginosum*, i warzyłem według przepisu eliksiry, wtedy [...] cokolwiek robiłem, olbrzymiało i było tu, nie gdzie indziej, przede mną. (*Książę Chomik po lasach*; Miłosz 2011: 855)

Ale pokrewieństwo sięga jeszcze głębiej. Punktem dojścia — a zarazem wyjścia — myślenia sensualnego czy ręcznego jest, także u Heideggera, ale przede wszystkim u Miłosza, myślenie dziecka. Myślenia dziecka, powtarza Heidegger za Husserlem, można nauczyć się na fenomenologicznym placu zabaw. Trzeba tylko najpierw nauczyć się odczytać. Należy odczytać się tego, co zwyczajne i zobaczyć wszystko na nowo, popatrzeć na świat nowym spojrzeniem i w ten sposób dotrzeć do sedna rzeczy, trafić w sam środek rzeczy myślenia. Myślenie dziecka nie jest niczym innym jak zdumiewaniem się (za: Heidegger 1959: 217–220). W *Dolinie Isy* Miłosz opisuje konkretną metodę takiego udziwnienia/odnowienia świata. Jest to, stosowana z sukcesem przez Tomasza, metoda „duposkopu”:

Lubił rozkraczać nogi, stojąc na trawniku, pochylać się i patrzeć przez ich bramę na drugą stronę; tak odwrócony, park okazywał się niespodzianką. (Miłosz 1998: 226)

Zauważmy, że Tomasz nie wymyśla niczego nowego ale wpada na trop klasycznego malarzkiego proceduru. Tyle, że dla Tomasza proceder jest być może pochodzenia boskiego: „A Bóg, kto wie, czy nie przygląda się ziemi przez rozkraczone nogi?” (jw.). Świat tak oglądany jest wciąż widziany na nowo, od nowa: niespodziany.

Myślenie dziecka jest jądrem poezji Miłosza, jej podstawą, źródłem i celem. Mówiąc o dziecku, Miłosz cytuje Schopenhauera: dziecko to geniusz, czysty obserwator świata nie schwytyany przez biologię, duch „swobodny, który tańczy nie wiedząc o celu czy służbie” (*Osobny zeszyt*; Miłosz 2011: 745) i Thomasa Traherne’a: dziecko spostrzega świat jako dar, nieporównanie piękny i wciąż zaskakująco nowy. Interpretując mistyczną poezję Traherne’a, Miłosz kładzie nacisk na fakt, że dziecko nie posiada jeszcze własnego „ja”, jednocześnie w pełni posiadając świat, który jest mu dany. Przypomnijmy, że to właśnie Traherne’a cytuje Miłosz w swoim wstępie do zbioru haiku, próbując wyjaśnić tajemnicę taoistycznej podmiotowości w której „ja” jest jednocześnie „nie-ja”. Wykładnią tego w *Dolinie Isy* jest widzenie ekstazy.

Mały Tomasz żyje w przestrzeni ekstazy:

Las za Borkunami, [...] wywoływał chęć, żeby wyskoczyć z własnej skóry i zamienić się w to wszystko naokoło, coś od wewnątrz rozsadało aż do bólu i wrzasku zachwytu. (Miłosz 1998: 152)

Ekstaza to naprawdę ek-staza, wyjście z siebie i przejście w coś, co nie jest mną, moment, kiedy cały ciężar istnienia przesuwa się poza mnie. To wyjście z siebie może być zrozumiane jako chęć utożsamienia się z innym lub jako pragnienie wejścia w inne. Ekstaza to bez-pośrednie myślenie świata.

Celem poezji jest właśnie, mówi Heidegger, myślenie bez-pośrednie bycia i ta bezpośrednio dana jest jedynie dziecku lub od-dana (przywrócona, po nauce oduczania się) poecie. Dziecko widzi świat bez pośrednictwa „ja”, nie myśli w sposób subiektywny — świat nie jest dla niego przedstawieniem w sensie schopenhaeurowskim⁸, czyli czymś, co istnieje w umyśle, ale też nie myśli w sposób obiektywny — świat nie jest dla niego obiektem, przedmiotem. W myśleniu dziecka i poety spotyka się i zlewa podmiot i przedmiot. Nihilistyczna dialektyka podmiotu i przedmiotu jest tutaj przewyżczona.

Popatrzmy jak rozumie to Heidegger: Jesteśmy, powiedzmy, przed kwitnącym drzewem — i drzewo jest przed nami. Przedstawia się nam. I drzewo, i my przedstawiamy się sobie nawzajem, kiedy jesteśmy tak przed sobą. Będąc tak przed sobą, „jesteśmy”, drzewo i my. [...]. Kto tutaj jest tak naprawdę przedstawiony? Drzewo czy my? Czy jedno i drugie? Czy żadne z nas? Stoimy przed drzewem, tacy jacy jesteśmy, nie tylko nasza głowa czy świadomość, i to drzewo przedstawia się nam takie jakie jest. Albo nawet — czy właśnie drzewo nie wydarza się wcześniej od nas? Czy drzewo nie przedstawia się nam, tak żebyśmy mogli stanąć przed nim, twarzą w twarz? [...]. Czy drzewo stoi „w świadomości” czy stoi przed nami, na łące? Czy łąka znajduje się jako nasze doświadczenie w naszym umyśle czy znajduje się na ziemi? A ziemia, czy jest w naszej głowie, czy to my jesteśmy na niej? (za: Heidegger 1959: 40–45).

To, co interesuje Heideggera to nie odbicie drzewa w świadomości, nie jego przedstawienie, ale drzewo samo w sobie, jego takóść, jego drzewność, czy — jak mówi sam filozof — jego „jest”. Dokładnie to samo interesuje Miłosza; nie jabłko w świadomości, ale samo jabłko, jabłkowatość sama w sobie (Miłosz 1985: 152), albo, to inny przykład, sroczkość sama w sobie:

Ten sam i nie ten sam szedłem przez las dębowy,
Dziwiąc się, że muza moja Mnemozynie,
Nic nie ujęła mojemu zdziwieniu.
Skrzczała sroka i mówiłem: sroczkość,
Czymże jest sroczkość? Do sroczego serca,
Do włochatego nozdrza nad dziobem i lotu,
Który odnawia się, kiedy obniza,
Nigdy nie sięgnę a więc jej nie poznam.
Jeżeli jednak sroczkość nie istnieje,
To nie istnieje i moja natura. [...].
(*Sroczkość*; Miłosz 2011: 466)

Czyli tym, co interesuje obu myślicieli jest „jest” drzewa czy sroki, każdej rzeczy, ich bycie (ich *esse*). Żaden opis drzewa nie oddaje jego bycia, jego bycia obecnym. Heidegger opisuje kredę (materia szaro-biała, lekka, łamliwa) i mówi „ale kreda «jest»”. Gdzie jest to „jest”? Nie ma go w charakterystyce kredy. Miłosz w *Esse* opisuje twarz kobiety, taką jaką jest, była, będzie i krzyczy: ona „jest”!

Krzyczcie, dmijcie w trąby, utwórzcie tysięczne pochody, skaczcie, rozdzierajcie sobie ubrania, powtarzając to jedno: jest! (*Esse*; Miłosz 2011: 378)

W tym pytaniu, czy dążeniu, obsesyjnym dążeniu do „jest”, Heidegger i Miłosz są sobie, znowu, bardzo bliscy. Także w swoiście rozumianej rezygnacji, czyli zgodzie na niewypowiedzialne, na milczenie. Według Heideggera pauza milczenia — zamknięcia rzeczy myślenia —

⁸ W: A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*.

zawsze wieńczy proces prowadzący do jej wypowiedzenia: Wszystko, co nazwaliśmy jednak „jest” a mimo to, kiedy chcemy uchwycić bycie, to tak jakbyśmy wciąż zamykali rękę na pustce. Bycie, o które nam tutaj chodzi, jest bliskie niczemu, a przecież musielibyśmy protestować gdyby ktoś chciałby powiedzieć, że to, co tutaj jest, „nie jest” (cyt. za: Steiner 1987: 63). Powtórzmy wyznanie Miłosza:

Na to mi przyszło, że po tylu próbach nazywania świata umiem już tylko powtarzać w kółko najwyższe, jedyne wyznanie, poza które żadna moc nie może sięgnąć: ja jestem — ona jest! (*Esse*; Miłosz 2011: 378)

W jego poezji możemy obserwować powoli postępującą redukcję słów:

Czy mogłem się spodziewać, że po długim życiu będę tyle tylko wiedział i umiał, żeby budząc się w nocy mówić: „Dziwne, dziwne, dziwne. O jak dziwne, jak dziwne. O jakie śmieszne i dziwne”. (*Nieobjęta ziemia*; Miłosz 2011: 900)

Zdziwienie, zachwyt, ekstaza, bezradne bełkotanie żeby wyrazić „jest”, powtarzane słowa „dziwne, dziwne, dziwne”, ruch wskazujący ręki: „to!”, który przechodzi w serię „O!”:

O, szczęście! Widzieć irys.
Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli
I delikatny zapach, jak zapach jej skóry.
O, jaki bełkot, żeby opisać irys,
Który kwitł kiedy nie było żadnej Eli
I żadnych naszych królestw
I żadnych krajów.
(*O!*; jw. 1154)

Propozycja milczenia Miłosza jest bardzo heideggerowska:

A może zacniemy adorować kamień,
Zwyczajny polny kamień, samo jego Bycie,
I odprawimy modły nie otwierając ust?
(*Obrzęd*; jw. 1203)

Co pozostaje po zamknięciu, to wykrzyknik po „O”. Czyli ekstaza.

Ekstaza. Heidegger pisze swoją poetycką prozą o ukrytym byciu, które daje każdej rzeczy gęstość jej „tutaj, jest-tutaj”, i to ono, ukryte bycie, sprawia, że serce się zatrzymuje na chwilę, gdy zimorodek wyblyskuje nagle znad wody. Za każdym razem nasz zachwyt wskazuje na intensywność obecności, na pełnię bycia, która jest nadwyżką... przewyższa wszystkie dane empiryczne i ich neutralną rejestrację. Taki moment ekstazy to epifania. Heidegger precyzuje epifanię jako wydarzenie i porównuje go do momentu zobaczenia w świetle błyskawicy. Epifanie Miłosza zostały opisane w wielu tomach, epifaniczność stała się definicją jego poezji; tutaj zacytujemy tylko jeden, krótki, fragment, będący poetyckim credo:

Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.
Ażebym każdy, kto usłyszy słowo,
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,
Tak jak się widzi w letniej błyskawicy
(*Traktat poetycki*; jw. 383)

To nagle, epifaniczne i ekstatyczne widzenie w świetle błyskawicy ma wspólne źródło: odnajdujemy go u Heraklita, być może najważniejszego myśliciela i dla Heideggera, i dla Miłosza. U Heraklita rzeczy stają się momentalnie absolutnie obecne, rozświetlone przez tę obecność jak przez błyskawicę.

To, co pozostaje na końcu, jest więc tym samym, co było na początku drogi myślenia — zdziwienie, ekstaza. Zdziwienie byciem jest początkiem drogi — źródłem autentycznego

myślenia. Uważne tłumaczenie zdziwienia, mówi Heidegger, jest zapytywaniem o bycie, dzięki czemu bycie wzmacnia się i utrwała.

Końcem drogi jest zdziwienie, które jest milczeniem, a jednocześnie wciąż jeszcze zapytywaniem. Miłosz określa to w tych słowach:

Długo uczyłem się mówić, teraz milcząc, daję dniom upływać. / Bez ustanku zdumiony dniem moich narodzin, raz tylko jeden, od początku do końca czasu. (*Nad miastami*; jw. 663)

Chodzi, powtórzmy raz jeszcze, chodzi o zdziwienie radykalne, zdumienie, osłupienie, zachwyt, ekstazę. Dlatego, że jest, że rzeczy są. Jak Heraklit, Heidegger i Miłosz to myśliciele radykalnego zdziwienia (*Thaumazein*) tym, co „jest”. Takie *thaumazein* ma charakter częściowo demoniczny. Ekstaza na tym polega, że, jak mówi Miłosz, człowiek „wyskakuje z własnej skóry”; jest to, mówiąc słowami Heideggera, ek-staza, odwrotność stazy, wyjście z siebie. Człowiek wychodzi z siebie i wchodzi w bycie, a jednocześnie sam staje się miejscem pustym do którego coś innego może wejść. Heidegger nazywa tę modalność istnienia człowieka wyłomem, szczeliną, w której ujawnia się samo bycie. Aby opisać ten proces, używa greckiego słowa *deimotaton* ‘niesamowity’. Miłosz tłumaczy to samo słowo na — *dajmonion* ‘będący ogniem, potęgą i siłą’, do którego poeta zwraca się w modlitwie, przeważnie z prośbą o chwilę wythchnienia w nieustannym dążeniu do rzeczywistości:

Oczy mam jeszcze zamknięte. Nie goń mnie
Ogniu, potęgo, siło, bo za wcześniej.
Przeżyłem wiele lat i jak w tym śnie
Czułem, że sięgam ruchomej granicy,
Za którą spełnia się barwa i dźwięk
I połączone są rzeczy tej ziemi.
Ust mi przemocą jeszcze nie otwieraj [...]
Daj mi przystanąć w Mittelbergheim.
(*Mittelbergheim*; jw. 351)

Ale fenomen nie zawsze wygląda tak gwałtownie, czasami jest to spokojny ruch ustępowania, bierność, otwieranie się na to, co „jest”. Heidegger opisuje to jako twórczą niemoc wiedzy, uległość wobec odstawianego się i skrywającego bycia. „Twórcza niemoc” mogłaby posłużyć za definicję Wyobraźni w wykładni Miłosza, uwalniającej poetę z niewoli ego:

Moim nieszczęściem było zawsze Widmo, czyli bardzo silne ego, zamykające mnie w państwie Urizena, gdzie za ważne wolno poczytywać tylko to, co ogólne, społeczne, statystyczne itd. Biedna moja Urthona, czyli Wyobraźnia, próbowała mnie wyrwać z więzienia, trafiając wszędzie na zamknięte drzwi. [...] I byłoby ze mną całkiem źle, gdybym nie został wychowany w obrządku rzymskokatolickim. Gdyż wyzwala on w nas cząstkę kobiecą, bierność gotową na przyjęcie Jezusa albo poetyckiego natchnienia. (Miłosz 1994: 188)

Bo, myśli dalej Heidegger, prawdziwe pytanie jest harmonijną zgodnością z tym o co się pyta, w pytaniu pytający otwiera się na to, o co pyta i sam staje się miejscem, w którym to, o co się pyta, objawia się. To, co się tutaj wydarza, jest korespondencją (odpowiednością, złaczeniem) i wymaga uprzedniego wycofania się osoby, która pyta, tak aby na jej miejscu pojawiło się coś innego: drzewo, stół, twarz. W tym miejscu wspólnym, Heidegger i Miłosz otwierają się na japoński ogląd świata (*W drodze do języka*; Heidegger 2007: 75–140). Dla Miłosza jest to fascynacja twórczością haiku. Oto kilka cytatów:

Haiku jest wyrazem krótkotrwałego olśnienia (epifanii), kiedy wglądamy w głąb rzeczy.

Haiku żąda od nas, aby nasza dusza znalazła swoją własną nieskończoność w granicach jakiejś skończonej rzeczy.

Niezbędnym warunkiem dla piszącego haiku jest wyzbycie się siebie czyli całej bebechowatości składającej się na to, co nazywamy „ja”, i przeniesienie się w oglądany przedmiot, bo tylko wtedy możemy uchwycić jego takosć.

O sośnie powinniśmy uczyć się od sosny, o bambusie, od bambusa.

Uczyć się znaczy wejść w przedmiot, spozrzec jego delikatne życie i wczuć się w to, co czuje. (Miłosz 1992: 10, 13, 14)

„W zdziwieniu, zatrzymujemy się”, analizuje dalej „twórczą niemoc” Heidegger, czyli lekko cofamy się, ustępujemy przed tym, co „jest”. Zdziwienie nie wyczerpuje się w tym ruchu ustępowania, który właśnie w jakiś sposób pozwala na dostosowanie się do tego, co jest. I dzięki temu pozwala mu być. Miłosz nazywa tę dyspozycję szacunkiem wobec istnienia czy pobożnością. Chodzi o „wieczne i boskie zdziwienie” (*Na moje 88 urodziny*; Miłosz 2011: 1151).

Heidegger mówi dokładnie to samo: „*Denn das Fragen ist die Frömmigkeit des Denkens*” (‘Bo zdziwienie to pobożność myśli’). I jeszcze: „*Das denken dankt*” (‘myśleć to dziękować’) (cyt za: Steiner 1987: 78). Chodzi tu o radosną zgodę na to, co „jest”. Że „jest”.

Zbieżność obrazów, terminologii, wrażliwości, tematów, fascynacji, jest zadziwiająca. Tym bardziej kiedy zdajemy sobie sprawę, że Miłosz ustawia swoje myślenie o rzeczywistości w horyzoncie Transcendencji, a Heidegger stanowczo i ostro odcina się od niej: to, co go interesuje to, powtórzmy raz jeszcze, radykalna Immanencja⁹.

Heidegger używa jednak języka tak bliskiego teologii, że uzasadnione są stwierdzenia niektórych badaczy, wskazujące na kryptoteologiczną podstawę jego myśli. Nigdzie indziej nie jest to tak wyraźne jak w koncepcji czterech elementów — czwórni (*Das Geviert*). Przypatrzmy się temu z bliska.

Jak powrócić do domu bycia? — pyta Heidegger. Powraca się w „myśleniu poetyzującym” (*das dichtende Denken* — cyt. za: jw. 59) i jego poczwórnej formie, w której łączą się bogowie, niebo, ziemia i śmiertelni.

Heidegger podaje tu jako przykład bycie dzbana. Dzban to nie tylko kawałek gliny uformowanej przez garncarza, nie wyczerpuje go także definicja jego funkcji jako narzędzia. W wodzie, którą można przelać do dzbana, trwa jeszcze źródło. W źródle trwa jeszcze skała, a w skale — ciężki sen ziemi, a w niej — deszcz i rosa otrzymana z nieba. Zaślubiny nieba i ziemi obecne są jeszcze w źródle. Przelewając wodę z dzbana, nie przelewamy jedynie płynu, ale ofiarujemy napój śmiertelnym lub, w akcie ofiarnym, napój dla nieśmiertelnych bogów. Śmiertelni i bogowie są więc obecni w dzbanie: w akcie przelewania płynu z dzbana, ziemia i niebo, śmiertelni i bogowie, są obecni razem (za: Heidegger 1958: 201–211).

Takie myślenie dzbana jest oczywiście poetyczne. Poetyczne myślenie rzeczy sprawia, że rzecz pojawia się po raz pierwszy taka, jaka jest i odsłania swoje bycie, przywołując, łącząc i trzymając razem, każda na swój sposób, te cztery elementy. I w tym odsłanianiu się uwidacznia się niewidzialna przestrzeń światła. W ten sposób, w grze lustrzanych odbić, w których cztery elementy odbijają się nawzajem, rzeczy tworzą świat.

⁹ Niektórzy badacze, np. G. Steiner, twierdzą, że to odcięcie się jest pozorne: „Heidegger otrzymał wykształcenie teologa i nim pozostał. Jego nauka pozostaje rodzajem metateologii i jego język wciąż czerpie ze źródeł pietyzmu, scholastyki i doksolgii luteriańskiej.” (Steiner 1987: 86).

Steiner nazywa myśl Heideggera post-teologią. I stwierdza, że post-teologie stanowią najżywotniejszy prąd we współczesnej myśli zachodu. Post-teologia jest próbą nazwania i przemyślenia tego, co najistotniejsze: doświadczenia braku, eklipsy Boga. Np. „Czwórnia” Heideggera — „bogowie, śmiertelni, niebios a ziemia”, staje się zrozumiała jedynie jako metaforyczny wariant tradycyjnej teologii, można go nazwać „tajemnicą immanencji”. Podobnie jak słownictwo i metody argumentacyjne Heideggera, ten wariant jest naznaczony dziedzictwem katolickiej teologii.

Miłosz nazywa ten akt połączenia wielowarstwowym konkretem, symbolem lub ikoną. Symbol wskazuje na bycie rzeczywistego, nie tylko na jego byt. Obraz naśladuje tu swój model ale jest czymś więcej niż jego kopią — przedstawia go na wszystkich poziomach bytu, w całości jego powiązań bycia w świecie. Symbol jest wielowymiarowy, wielowarstwowy: rzeczywiste, wyobrażone, kosmiczne, ludzkie, boskie — wszystkie te wymiary opalizują w symbolu. Symbol jest pośrednikiem — przerzuca mosty między niebem i ziemią, materią i duchem, naturą i kulturą, horrorem i ekstazą, immanentnym i transcendentnym. Pozwala, wg Mircei Eliadego, na „swobodne krążenie na wszystkich poziomach Bytu” (Eliade 1991: 385). Pokażmy to na konkretnym przykładzie — interpretując ten krótki fragment z *Traktatu Poetyckiego*:

Wąż wczoraj drogę przebiegał o zmroku.
 Starty oponą wił się na asfalcie.
 A my jesteśmy i węzem, i kołem.
 Dwa są wymiary. Tu niedosiężalna
 Prawda istoty, tutaj, na krawędzi
 Trwania, nie-trwania. Dwie linie przecięte
 Czas wyniesiony ponad czas przez czas.
 (*Traktat...*; Miłosz 2011: 435)

Nieważny incydent, przejechanie węża, staje się tutaj, w kilku wersach, symbolem ludzkiej egzystencji, kosmicznej rzeczywistości i istoty poezji. Rzeczywiste zdarzenie, w grze archetypów (wąż, koło, droga), przekształca się w samą Rzeczywistość. Banalny wypadek zaczyna promieniować wieloma znaczeniami, które przebijają pułap empirii i rozświetlają niezliczone formy rzeczywistego. Wąż, zwierzę księżycza, to symbol cyklu czasu — Uroboros — dialektyka życia i śmierci, życia wynikającego ze śmierci, i śmierci wynikającej z życia. Człowiek przynależy do wężowego, monotonnego koła narodzin i zgonu, ale starcie węża przez inne koło, oponę wozu przerywa ten cykl. Człowiek przynależy także do innej przestrzeni, którą sam stworzył — kultury. Czas natury zostaje zwyciężony czasem kultury (przyspieszonym czasem symbolizowanym przez samochód w poezji Miłosza). Ale przerwanie koła czasu jest także starym symbolem Transcendencji. I tak, w jednym obrazie węża startego oponą pojawiają się cztery elementy: przyroda (ziemia), kultura (człowiek), Transcendencja (Bóg i niebios).

Wszystko to wydarza się oczywiście w języku. „Poezja ustanawia byt w mowie” stwierdza Heidegger i cytuje Hölderlina: „bo to, co zostaje, ustanawiają poeci” (cyt. za: Wodziński 2007: 153). Poezja jest językiem, myśleniem w języku. Język jest niesłychanie ważnym fenomenem i dla poety, i filozofa.

Myślenie bycia, stwierdza Heidegger, wymaga nowego języka, albowiem „w wypowiedaniu bycia nie mamy wprawy” (jw.). Cała droga heideggerowskiego myślenia jest poszukiwaniem odpowiedniego języka do wypowiedzenia „rzeczy myślenia”. U Miłosza jest to wręcz obsesyjny temat poszukiwania brakującego słowa:

Słowo jedno, jedyne i jedno znaczące, które, rozlegając się od niebios do piekieł, przywróci ład utracony, słowo, którego nie ma, i ten szum, jak lasu czy morza, to tylko bełkot i płacz. (*Strukturalista*; Miłosz 2011: 547)

Wg Heideggera i Miłosza, to, co wypowiada, jest zarazem tym co wypowiedane. Ta tajemnicza tożsamość nieuchwytna jest na gruncie łańciskiej dychotomii podmiotu i przedmiotu, wywodzi się z greckiego słowa *legein* 'zbierać, łączyć, bezpośrednio ukazywać' (za: Dastur 2007: 159).

Heidegger, jak żaden chyba inny filozof, jest świadomy roli języka. W *Sein und Zeit* jego język jest konkretny, nie techniczny, zdeterminowany w docieraniu do korzeni bycia i świata, i przez to właśnie jest tak trudny. Słowa, których używa, są proste, zwyczajne ale zwierają się

one w gęste węzły znaczeń. Język Heideggera przypomina styl Heraklita, jak w tej poetyckiej wykładni Miłosza: „słowa tak ułożone, że z potrójnym sensem” (*Heraklit*; Miłosz 2011: 475).

Heidegger wchodzi również w samo słowo, wdzierając się weń, dokopując do żyły ukrytego sensu i skondensowanej energii. Pozornie lapidarna jasność jego języka, krótkie zdania (odwrotnie niż w większości niemieckich filozofów — wystarczy porównać jego styl ze stylem Hegla czy Schopenhauera) maskują idiom prawie osobisty, idiolekt, którego celem wydaje się zablokowanie naszej lektury. W pewnym sensie jest to już poezja, taka jak np. Paula Celana, o niesamowitej kondensacji słownej. Podobne są również pewne cechy stylistyczne, zwyczajne w poezji, rzadkie w filozofii: poszukiwanie ukrytej energii słów, rytmiczna kadencja, użytek metonimii i konkretnych atrybutów. Heidegger nie oczekuje rozumienia swojej myśli, ale jej doświadczenia, akceptacji odczutej dziwności. Czytelnik ma zawiesić konwencjonalną logikę i nieprześląne zastosowanie gramatyki i spróbować usłyszeć, zatrzymać się w świetle ledwo przeczuwanych znaczeń słowa. I to oczekiwanie jest bardziej poetyckie niż filozoficzne.

U Miłosza ten proces szukania odpowiedniego języka przebiega do pewnego stopnia podobnie: Miłosz kondensuje, upraszcza, szuka wielowarstwowego konkretności i treści bardziej pojemnej, ale nigdy nie tworzy idiolektu. Pozostaje zrozumiały, jak sam mówi, klasyczny.

Wspólnym punktem ich językowych działań jest dążenie do zintegrowania słowa i rzeczy, czyli, u Miłosza — mit języka Orfeusza czy Adama, u Heideggera — mit Greki: W Grece, to co jest wymówione, równocześnie „jest”, w sposób uprzywilejowany, tym co wymówione przyzywa. [...] To, co język przed-stawia, jest tym, co jest tu, postawione przed nami. Za pośrednictwem słowa usłyszanego greckim uchem, znajdujemy bezpośrednio w obecności samej rzeczy, a nie tylko w obecności zwyczajnego znaku słownego. Albowiem, stwierdza Heidegger, słowa i język to nie są opakowania, do których wtlacza się rzeczy w celu wymiany pomiędzy piszącymi i mówiącymi. W słowach i w języku rzeczy pojawiają się w bycie i są (za: Steiner 1987: 41).

I znowu odnosimy wrażenie, że poeta mówi to samo, innym stylem: „Bo w każdej rzeczy powinno zawarte być słowo” i „Co jest wymówione, wzmacnia się. / Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia” (*Czytając...*; Miłosz 2011: 704)

Przegląd miejsc wspólnych, którego tu dokonaliśmy, nie jest wyczerpujący. Wiele ważnych wątków zostało pominiętych: heraklitejska koncepcja sprzeczności (*polemos*); znaczenie malarstwa holenderskiego dla Miłosza; malarstwa van Gogha dla Heideggera; kwestie, niesłychanie ważne: czasu i jego związków z byciem, ateizmu i boskości, post-teologii — oto inne miejsca wspólne lub różne, które należałoby jeszcze opisać.

Ale w drugiej części tego artykułu chciałabym zająć się kwestią różnicy, różnicy radykalnej w myśleniu Heideggera i Miłosza.

II. Różnica. Zło

Wspomnieliśmy już o zasadniczej różnicy w myśleniu obu twórców, o radykalnej Immanencji u Heideggera i poszukiwaniu Transcendencji u Miłosza. Różnica ta pojawia się z całą ostrością w pytaniu *Unde Malum?*, które stawia Miłosz i którego **nie** stawia Heidegger. Pytanie to jest różnie podstawowe i określające naszą epokę, co nihilizm.

Specyficznym doświadczeniem, które określiło i określa w całości „ducha” epoki współczesnej w planie metafizycznym (i we wszystkich kolejnych nawarstwionych nad metafizyką planach, z wymiarem politycznym włącznie) jest doświadczenie epifanii zła. Owo doświadczenie ma więc znaczenie „epokowe” („planetarne” w heideggerowskim sensie tego słowa), przenika wszystkie tkanki epoki i infekuje wszystkie właściwe jej związki energetyczne. (Wodziński 2007: 478)

Miłosz wyraża to planetarne doświadczenie w sposób lapidarny: żyjemy w epoce neo-manicheizmu. Neo-manicheizm jest kluczem, który pozwala odczytać właściwy sens (czy bezsens?) naszej epoki. Chodzi tu o zło radykalne, a istota jego epifanii polega na tym, że zło „jest”. Zło jest — samodzielnie i nierelacyjnie: radykalnie. Jest to pytanie pytań, którego jednak Heidegger właśnie nie stawia. Filozof, którego myśl określa w sposób zasadniczy epokę współczesną, nie zadaje podstawowego pytania tej epoki. Nic nie jest bardziej obce myśleniu Heideggera niż ten właśnie problem: pytanie o zło nie ma miejsca w heideggerowskim projekcie myślenia, samo wyrażenie „zło” nie pojawia się w heideggerowskim języku, słowniku i gramatyce jego języka.

Najważniejszym problemem filozoficznym i egzystencjalnym Miłosza jest pytanie o *Zło: Unde Malum?*. Zło jest tutaj bodźcem, który zmusza do myślenia; zasadą, która to myślenie strukturuje i ciąglem zapytywaniem, na które poezja próbuje odpowiedzieć i na które odpowiedzi nie znajduje.

Nasze zagadnienie okazuje się tym ciekawsze: w jaki bowiem sposób te dwa tak różne projekty myślenia okazują się, w tak wielu punktach, w przestrzeni pomiędzy punktem wyjścia a punktem dojścia, styczne? Jeżeli punkt wyjścia — u Miłosza „zło”, u Heideggera „nie-widzenie zła, głuchota na zło”, a także punkt dojścia — u Miłosza „Transcendencja i Bóg”, u Heideggera „Immanencja i śmierć”, są absolutnie rozbieżne? Bo dla Miłosza śmierć jest właśnie złem radykalnym, złem ontologicznym, dla Heideggera zaś jest „możliwością najbardziej własną, bezwzględna, nie do prześcignięcia” czyli spełnieniem się *Dasein*.

Śmierć

Dla Miłosza śmierć czym jest? Przynależy do dziedziny czasu, być może jest samym czasem, jego czystą formą: niszczeniem przestrzeni przechodzącej w czas. Przynależy również do dziedziny wartości lub raczej antywartości: jest złem, być może czystym Złem. Śmierć jest zbiorem wspólnym czystego czasu i zła, skrzyżowaniem ich obu i jako taka jest antypoezją:

Śmierć jest ponizieniem, bo wyrывa nas spomiędzy słów, dźwięków muzyki, układów linii i barwy, czyli tego wszystkiego, w czym manifestuje się nasza antynaturalna wolność i oddaje pod jarzmo konieczności, odsyła w królestwo inercji, niezawinionego rozkładu i niezawinionych urodzin. (Miłosz 1989: 162)

Poeta-Orfeusz jest, powinien być, naturalnym wrogiem śmierci:

Śpiewał [...]

O tym, że swoje słowa układał przeciw śmierci

I żadnym swoim rymem nie sławił nicości.

(*Orfeusz i Euridyka*; Miłosz 2011: 1293)

Śmierć — czy dotyka całej przestrzeni, natury i kultury — dotyczy człowieka, dotyka go w każdym aspekcie jego bycia w świecie, w jego ciele, w jego domu. Gorzej, być może nie przychodzi z zewnątrz, ale od zawsze już jest, w jego ciele, w jego domu. Jest tym TO, które ciągle znajduje się pod spodem istnienia, przykryte, przykrywane słowami, dźwiękami i barwami poezji:

Żeby wreszcie powiedzieć mógł co siedzi we mnie.

Wykrzyknąć: ludzie, okłamywałem was

Mówiąc, że tego we mnie nie ma,

Kiedy TO jest tam ciągle, we dnie i w nocy

(*Tō*, jw. 1139)

W przeciwieństwie do poety ulubiony jego filozof, Schopenhauer, staje po stronie śmierci czyli prawdy. Jest tylko TO, a wszystko inne, łatwopalne miasta, opadające ramiączka, ludzie, ich domy i rzeczy to tylko piasek na potężnej fali TEGo, co w końcu z powrotem

wszystko pochłonie: to ziarnka piasku, niesione przez przyptyw oceanu¹⁰. U Miłosza odnajdujemy prawie ten sam obraz: „a my jesteśmy oddzielne nicoście / jak bryłki szluzu na plaży bez granic” (*Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza...*; jw. 1177).

Filozof wysnuwa z tego faktu/metafory logiczne wnioski: jeżeli człowiek zna prawdę (a filozof ją zna), a mianowicie, że sam człowiek jest jedynie efemerycznym wypryskiem piany wytwarzanej przez potężny ruch „egzystencjalnego morza Woli”, to powinien pragnąć tylko jednego: śmierci, a zarazem powrotu do bezosobowego żywiołu, z którego na chwilę został wyrzucony. Śmierć zwraca transcendencji jej godność, tzn. jej czystość; likwiduje piasek, szluz, szlam z powierzchni morza: oczyszcza.

Tymczasem poeta, uznając za prawomocne pesymistyczne konstatacje ulubionego myśliciela, (równocześnie odnajdując w sobie samym tę prawomocność) dokonuje dziwnego przeskoku od przesłanki do wniosku; zamiast filozoficznego wywodu „jeżeli A to B”, stosuje inną figurę, nazwijmy ją tak: „jeżeli A to pomimo to C”:

[...] Gdyby nawet prawdą
Było, że z marzeń naszego gatunku
Zostanie tylko ogromny śmiech pustki,
A my jesteśmy oddzielne nicoście
Jak bryłki szluzu na plaży bez granic,
To i tak chwała należy się mężnym,
Którzy do końca zakładali protest
Przeciwko wiarę niweczącej śmierci.
(jw.)

Żeby wreszcie powiedzieć mógł co siedzi we mnie.
Wykrzyknąć: ludzie, okłamywałem was
Mówiąc, że tego we mnie nie ma,
Kiedy TO jest tam ciągle, we dnie i w nocy
Chociaż właśnie dzięki temu
Umiałem opisywać wasze łatwopalne miasta,
Wasze krótkie miłości i zabawy rozpadające się w próchno
Kolczyki, lustra, zsuwające się ramiączko,
SceNy w sypialniach i na pobojowiskach
(jw.)

Filozofia Schopenhauera, zbudowana na filozoficznym *ergo*, rozpada się w poezji, która wyjmując ten filozoficzny kamień i zastępuje go przez dziwne „to i tak” i jeszcze dziwniejsze „właśnie dzięki temu”. Czy chodzi tu tylko o czysty gest negacji, o pokazanie języka filozofii, czy mocniej, samej Prawdzie, trochę tak jak robi to człowiek spod podłogi Dostojewskiego? Czy mamy tu tylko zanegowanie filozofii, jej odrzucenie i zastąpienie jej antyfilozoficzną poezją? Wiemy przecież dobrze, że tak nie jest, Miłosz nie jest mizologosem, chce poezji, która myśli, i która, do pewnego stopnia, myśli filozoficznie. Miłosz proponuje tu inne spojrzenie na śmierć lub raczej: proponuje spojrzenie z innej perspektywy na ten sam, niezaprzeczalny fakt, że śmierć jest, że wszystko przemija i nic nie zostaje. Podstawowe, filozoficzne pytanie Schopenhauera: „dlaczego opłakujesz przemijanie żyjących? Jak mógłbyś istnieć, gdyby wszystkie stworzenia twojego gatunku, które były tu przed tobą, nie zostawiły ci miejsca umierając?” (Schopenhauer 1995: 28) zostaje przekształcone przez poetę w dziwne, bardzo dziwne pytanie: jak mogę żyć, skoro wszyscy inni umarli?. Filozoficzna zgoda na umieranie zmienia się w poetycki lament: „kto kazał im umierać?” i poetycki protest:

¹⁰ Schopenhauer: *le monde comme volonté et comme représentation*, p. 355.

Teraz myślę, że w dionizyjskiej słodyczy umierania jest coś nieskromnego.

Przemijanie ludzi i rzeczy nie jest jedyną tajemnicą czasu.

Który wzywa, żeby zwyciężyć pokusę naszego poddaństwa.

I na samym brzegu otchłani ustawić stół, na nim szklanke,
dzban i dwa jabłka,

Żeby uświetniały niedosiężne Teraz.

(*Mistrz mego rzemiosła*; Miłosz 2011: 1224)

Żeby wyrazić ten przeskok w poetyckim myśleniu o śmierci, które wychodzi od wybranych filozoficznych przesłanek i dochodzi do ich odrzucenia w jakimś kwantycznym skoku, zastawmy je na nowo z heideggerowską koncepcją.

Pierwszy kontrast odnajdujemy w podstawowym, zasadniczym wyborze tego, co filozof chce analizować, a poeta opisywać. Podstawą, zasadą poezji jest przeszłość lub, po augustiańsku, „teraźniejszość przeszłości”. Miłosz, czy mocniej, poezja, zajmuje się przeszłością, mówi „byłem, kochałem” czyli, paradoksalnie, ustala swoją działalność przeciw śmierci na terenach już przez śmierć zdobytych. Heidegger całe swoje myślenie ustawia, zasadza na przyszłości, na teraźniejszości przyszłości, którą można określić jako przyszłość śmierci czy, po prostu, przyszłą śmierć.

Człowiek Miłosz(a) patrzy wstecz i jego głosem jest lament utraty, *Dasein* Heidegger(a) jest lękiem przyszłości czyli lękiem (trwogą) utraty. Zauważmy, że obu łączy pojęcie utraty, co oznacza, że w centrum ich myśli nie znajdziemy jakiejś teoretycznej instancji, ale jak najbardziej egzystencjalne przeżycie — w przypadku Miłosza przeżywane w teraźniejszości-przeszłości, w przypadku Heideggera w teraźniejszości-przyszłości. Oryginalne przeżycie Heideggera kieruje się wprzód, Miłosza zaś wstecz, ale ta podstawowa różnica podkreśla jednak ich podobieństwo, bo ich wyjściowa sytuacja jest podobna: można ją określić jako rozdarcie pomiędzy możliwością bycia wszystkim a śmiercią. Próba rozwiązania tej wyjściowej sprzeczności zdeterminuje ich myślenie o śmierci. Możliwość bycia wszystkim jest bardzo ważna w poezji Miłosza („Ale wtedy nadzieja, że będę wszystkim, / Może nawet motylem i kosmem, przez zakłęcie” — *Co znaczy*; jw. 474) i, podobnie jak u Heideggera, to maksymalnie otwarcie się na przyszłość zostaje zamknięte przez śmierć.

Heidegger zdaje się rozwiązywać tę sprzeczność w następujący sposób: ponieważ człowiek chce być wszystkim, ale śmierć mu na to nie pozwala, to jedyną jego możliwością pozostaje „bycie-wszystkim” jako „bycie-ku-śmierci”. Następuje tutaj maksymalne zbliżenie otwarcia i zamknięcia, ich prawie utożsamienie, co powoduje nieznośne poczucie braku przestrzeni, braku oddechu. U Heideggera możliwość bycia wszystkim zostaje zdławiona czy wchłonięta przez drugi człon propozycji i śmierć tak naprawdę zamyka cały horyzont *Dasein*, dla którego „bycie-ku-śmierci” staje się w końcu jego „wszystkim”.

Poezja Miłosza reaguje na to zamknięcie się horyzontu krzykiem „przeklinaj śmierć! Niesprawiedliwie jest nam wyznaczona.” (*Twój głos*; jw. 589) i to poetyckie „nie” przeciwstawia się filozoficznemu „tak”:

Tortury konania przez tygodnie, miesiące, czasem lata. Czekają większość z nas, sądząc po tym co naokoło obserwujemy. I nic? I godzimy się z takim porządkiem rzeczy? Ależ jak można się godzić na potworność? (*Nieobjęta Ziemia*; jw. 777)

Śmierć zaczyna od niszczenia ciała; uczymy się jej w tej właśnie postaci — jest przeznaczeniem naszego ciała. Przekształcając nasze ciało w przedmiot, śmierć niszczy konstytutywną jedność człowieka i wrzuca oddzielone ciało w porządek natury czyli Ogólności, który zna jedno tylko prawo: powszechne i powszednie „umiera się”.

Dla Heideggera to stwierdzenie „umiera się” jest nonsensem. Człowiek, *Dasein*, posiada dwie możliwości czy modalności istnienia: nieautentyczne, scharakteryzowane właśnie przez „się” i autentyczne, właściwe, otwarte na bycie. Bycie nieautentyczne to przeciętność,

pozostawanie pod władzą „się”: działa się, myśli się, mówi się... Ulegające presji „się” *Dasein* zatracą własną określoność i tożsamość, rozmywa się w odniesieniach do innych, którzy nie są jednak prawdziwymi Innymi, ale zbiorem niezróżnicowanych, podobnych do siebie i niczym niewyróżniających numerycznych jednostek. Takie istnienie wyznaczają trzy momenty egzystencjalne: gadanina, ciekawskość (pascalsowska rozrywka), dwuznaczność.

Upadek w „się” jest zagubieniem siebie samego. Proces wydobywania się z upadku polega głównie na ruchu odnajdywania siebie. Dochodzenie do bycia właściwego to osiągnięcie bycia sobą. Ukonstytuowanie się *Dasein* jako bycia sobą polega na rozpoznaniu i podjęciu najbardziej własnej możliwości bycia. Czyli śmierci... Najbardziej własna możliwość bycia jest możliwością nie-bycia:

Dla tak stojącego przed sobą wszelkie relacje z innym *Dasein* przestają istnieć. Ta najbardziej własna bezwzględna możliwość jest zarazem ostateczna. Jako możliwość bycia *Dasein* nie może prześcignąć możliwości własnej śmierci. Śmierć jest możliwością zupełnej niemożliwości *Dasein*. Tak oto śmierć odsłania się jako możliwość najbardziej własna, bezwzględna, nie do prześcignięcia. (Heidegger 1983: 297; cyt. za: Wodziński 2007: 370)

W poetyckiej perspektywie Miłosza, heideggerowskie „bycie-ku-śmierci”, które miało być najbardziej autentycznym przeciwstawieniem się nieautentycznemu „się”, wygląda na czystą demencję. Bycie-ku-śmierci jest zgodą na umiera-się, a zrównanie bycia-wszystkim z byciem-ku-śmierci jest absurdem, gdyż śmierć niszczy w sposób absolutny samą możliwość bycia. Poetyckie „nie!” nie zmienia jednak niczego, żaden krzyk nie otworzy horyzontu zamkniętego śmiercią. Muszę umrzeć. Umiera się. Jak mogę żyć, skoro wszyscy umarli?

Mavet, mors, mirtis, thanatos, smrt. [...]

Chłód absolutny. Jak wezmę ten próg?

(*Dalsze okolice*; Miłosz 2011: 999)

Śmierć nie ma nic z autentycznego bycia, przeciwnie, jest byciem najbardziej nieautentycznym, bo opartym na zasadzie ostatecznego upodobnienia, odindywidualizowania i uogólnienia:

Już za chwilę będę tam z nimi, w tancu wójtów, kurtyzan

i królów, takim jak malowano na obrusach naszych festynów.

Nie ja, Grzesznik [...]

(*Na trąbach i na cytrze*; jw. 566)

W poetyckiej wizji śmierć zdaje się tylko niszczyć, a filozoficzna zgoda na śmierć objawia się jako pogodzenie z największym wrogiem człowieka: Uogólnieniem, odkonkretnieniem, odpoetycznieniem — śmiercią.

U Miłosza mamy pełno opisów nieautentycznego „się” człowieka i wszystkie przypominają pomniejszone scenki, na których jakiś wielki Obserwator może z rozbawieniem oglądać:

teatr pcheł [...] chrząszczyki poruszające szczękami w tysiącach restauracji i tawern, zalegające plaże,

szczeplające się w pary na piasku i zaraz starzejące się, sztywne, mrające, suche chitynowe zezwłoki palone

w krematoriach czy składane w ziemi (Miłosz 1989: 56)

bal marionetek na brzegu nicości (*Ksiądz Seweryn*; Miłosz 2011: 1251),

ludziki [...] igrające króliczki, nieświadome, że pójdą pod nóż (*No tak, trzeba umierać*; jw. 1270).

Zabieg miniaturyzacji, ogląd jak przez pomniejszającą lunetę, zdaje się wprowadzać tu heideggerowską perspektywę bycia niewłaściwego, nieautentycznego. Pomimo zastrzeżeń Heideggera, który odrzuca wszelkie wartościowanie („nieautentyczne” — powtarza filozof — nie znaczy, „gorsze”), nie możemy jednak pozbyć się tu aksjologii. Bycie właściwe utożsamiamy instynktownie z byciem samego filozofa, dalekiego od gadaniny, dwuznaczności, ciekawkości i agory; a bycie

niewłaściwe, no cóż, w porównaniu wydaje się po prostu nieważne... mrowienie „się” efemeryd. Podobne widzenie ludzkości pod filozoficzną lupą i pogardliwy stosunek do prób przebrania ludzkiej naturalnej nędzy w kolorowe widowisko teatralne odnajdujemy u Schopenhauera i Pascala.

Schopenhauer ironicznie dystansuje się do tych tendencji, opisując próby zerwania monotonnego łańcucha naturalnego biegu rzeczy jako daremne i śmieszne, ironicznie opisuje spektakularny przepych świąt i zabaw, całą tę pompę, która jest nadaremny wysiłkiem ukrycia naszej przyrodzonej nędzy. Bo kiedy przypatrzymy się temu z bliska — drogie kamienie, czerwone aksamity oświetlone blaskiem świec, skoczki i tancerze, korowody masek, wspaniałe szaty — czy są czymś innym niż taką próbą? (za: Schopenhauer 2004: 407).

Otóż Miłosz, uznając prawdę tej filozoficznej wykładni — tak, wszystko to, to nadaremne próby przebrania nędzy naszej natury, próby ukrycia faktu, że wszyscy umrzemy, bo „jesteśmy mięsem, które przez chwilę tylko gada, bawi się i rusza” — przyznając rację tej interpretacji, staje jednocześnie po stronie „ludzików” i ich zabaw:

Bo z czego upleść mogliśmy granicę
Między wewnątrz i zewnątrz, światem i otchłanią,
Jeżeli nie z siebie samych, z ciepłego oddechu,
Z farbki na ustach, gazy i musliu,
Z tętna, co kiedy milknie, świat umiera?
(*Wiesć*; Miłosz 2011: 611)

Naturalne prawo rozkładu i śmierci, ale także całej przyrody — anonimowej maszyny do miażdżenia, wysysania i trawienia¹¹ — musi być zanegowane, choćby tak nikłymi środkami jakimi dysponuje człowiek:

Maski, peruki, koturny, przybywajcie!
Odmieńcie mnie, zabierzcie na jaskrawą scenę,
Żeby na chwilę mógł wierzyć, że jestem!
O hymnie, poemacie, melopeo,
Śpiewaj moimi ustami, umilknieś i zginę!
I tak powoli zagłębia się w nocy
Okeanicznej. [...]
(*Wieczór*; jw. 979)

Miłosz jest cały po stronie daremnego widowiska, w nim właśnie widzi protest przeciwko nieuchronnej nicości, protest tego samego rodzaju, jeżeli nie rzędu, co poezja. Poezja, język, myślenie są przeciwko śmierci, a nie jak u Heideggera byciem-ku-śmierci.

Daremne widowisko, ale uczestnictwo w nim jest także sprawą ludzkiej solidarności — wynika ze współczucia, współodczuwania.

O lekkie plemię, jakże się nad tobą nie litować!
Twoje kolorowe szmaty, twoje tańce,
Niby to wuzdane a tylko żalodne,
Lustra w których zostaje twarz z kolczykami,
Malowane powieki, rżęsy ułudne.
Tak nie mieć nic prócz miłosego święta!
Jaka słaba obrona przeciw otchłani!
(*Stwarzanie świata*; jw. 981)

¹¹ Nie mamy tu na to miejsca, temat jest za obszerny, ale porównanie dobroczynnej wizji natury u Heideggera i zdemonizowanej u Miłosza, który ustawia ją po stronie ontologicznego Zła, byłoby przedsięwzięciem fascynującym.

Gdybym nie był kruchy i przełamany od środka,
Nie myślałbym o innych — jak ja, przełamanych od środka.
(*W parafii*; jw. 1207)

A jednak byliśmy do siebie tak podobni
Z całą naszą mizerią penisów i wagin.
Z bijącym mocno sercem w strachu i rozkoszy
I z nadzieją, nadzieją, nadzieją
(*A jednak*; jw. 989)

Współodczuwanie jest zrozumieniem i rozpoznaniem siebie w innych, w ludzikach, marionetkach, króliczkach, zupełnie nie filozoficznych:

Nie wymagać od ludzi
Zalet, dla których nie są stworzeni:
Harmonii rozumowań, wierzeń ze sobą niesprzecznych, zgody
Pomiędzy uczynkami i wiarą, pewnością
(*Obrzęd*; jw. 1202)

Współodczuwanie prowadzi do zerwania z filozoficzną mądrością. Siedemdziesięcioletni poeta, stary Faust desolidaryzuje się z filozoficznym życiem:

Tyżeś to bracie teologu
Znawco niebiosów i otchłani [...]
Zaiste, bardzo poniżony,
Splendor myśleniu jest odjęty.
Żarłoczny, lekkomyślny, chciwy,
Jak gdyby śmierć nie dosięgała,
Biegniesz wpatrzony w ziemskie dziwy,
W teatrum przewrotnego ciała
Inne co dnia i co godziny.
Tusz i pomadkę mieć na sobie
W jedwab ustroić się i pióra
I w gruchającej, ptasiej mowie,
Udawać, że tak chce natura.
Tyle rozumiesz, filozofie.
I cała twoja mądrość na nic
Choć na szukaniu życie zbiegło,
I nie wiesz teraz co poradzić,
Bo silny trunek, wielkie piękno
I szczęście, które żal zostawić
(*Poeta siedemdziesięcioletni*; jw. 904)

„Jak gdyby śmierć nie dosięgała...” Ta śmierć, która w oczach Heideggera ocala, tutaj, w obliczu „komizmu widowiska”, wydaje się „niestosowną karą dla nieszczęsnych lalek” (*Gdybym nie posiadał*; jw. 1270). Śmierć jest „Niestosowna. Nieprzyzwoita. / jak dom lalek zgnieciony kołami, jak słoń depczący chrząszcza, / ocean zatapiający wyspę” Albowiem „dziecinna głupota nas wszystkich nie licuje z powagą rzeczy ostatecznych” (*W parafii*; jw. 1207)

Ale droga współodczuwania wiedzie jeszcze dalej, prowadzi do przemiany „ja”, lucyferycznego ego, w „my”:

I oto nasi bliźni, Bereniko,
W tej samej ławce obok, ich świadomość
Moja świadomość. Oto tajemnica
Niemal miłosnej przemiany mojego „ja” w „my”
(*Obrzęd*; jw. 1202).

Autentyczne *Dasein* Heideggera jest paradoksalnie monadą zamkniętą, bo otwartą na śmierć. U Miłosza „ja”, na odwrót, zamyka się na śmierć („nie dla mnie rzecz ostateczna”) i w tym zamykaniu się, szukając ocalenia od śmierci, otwiera się na innych, współodczuwa z innymi. Poezja staje się ocalaniem od śmierci. Jest to odwracanie czasu: ruch-od-śmierci, bycie-od-śmierci. W ruchu tym, którego formą jest Obrzęd, wznosi się wspólne miejsce, z którego można będzie wrzescie skoczyć w inną przestrzeń:

Trwało wznoszenie ogromnej katedry
Z westchnień, okrzyków i lamentów
Na dom dla wszystkich, wiernych i niewiernych
Na poskromienie prymitywnych lęków
(*Żywotnik*; jw. 1314)

W miejscu tym zarysowuje się pasaż, możliwość przejścia w ruch wertykalny:

Jednak szybujemy, chociaż obciążeni
Zapachem sosów, krzykami z wąskich uliczek,
Widokiem polci mięsa w sklepach rzeźniczych,
Wzbijając się nad ołtarz, kościół, miasto,
Obiegając wirującą ziemię
(*Obrzęd*; jw. 1203)

Sama śmierć okazuje się nieostateczna: śmierć to pasaż, „próg”:
Mavet, mors, mirtis, thanatos, smrt. [...]
Chłód absolutny. Jak wezmę ten próg?
(*Dalsze okolice*; jw. 999)

Próg to przeskok, szus narciarski, skok. Skok w co? W Transcendencję. Śmierć nie jest zamknięciem, murem jak u Heideggera, ale pasażem — przechodzeniem w światło „przeświatujące spoza form ziemskich” (*O starych kobietach*; jw. 1227).

Doszliśmy do kresu wspólnej drogi Filozofa i Poety. Przekroczenie śmierci prowadzi poza Immanencję, do Transcendencji, i tą drogą Heidegger pójść już nie może. I nie chce.

BIBLIOGRAFIA

- Dastur Françoise** (2007). *Heidegger. La question du logos*. Paris: Vrin.
- Eliade Mircea** (1991). *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot. ISBN: 222888130.
- Heidegger Martin** (1958). *Essais et conférences*. Paris: Gallimard.
- Heidegger Martin** (1959). *Qu'appelle-t-on penser?* Paris: P.U.F.
- Heidegger Martin** (1977). *Budować, mieszkać, myśleć*. Warszawa: Czytelnik.
- Heidegger Martin** (2007). *W drodze do języka*. Warszawa: Aletheia. ISBN: 9788362858309.
- Hölderlin Friedrich** (2003). *Co się ostaje, ustanawiają poeci*. Wybór i przekł. Antoni Libera. Kraków: Znak. ISBN: 8324002669.
- Milosz Oscar** (1959). *O. V. de L. Milosz (1877–1939)*. Paris: Revue Les Lettres.
- Milosz Czesław** (1985). *Prywatne obowiązki*. Wyd. 3. Paryż: Instytut Literacki. ISBN: 2716800774.
- Milosz Czesław** (1988). *Ogród nauk*. Wyd. 3. Paryż: Instytut Literacki. ISBN: 2716801118.
- Milosz Czesław** (1989). *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 8308019587.
- Milosz Czesław** (1992). *Haiku*. Ilustr. Andrzej Dudziński. Kraków: M. ISBN: 8385541063.
- Milosz Czesław** (1994). *Ziemia Ulro*. Wyd. 1 krajowe. Kraków: Znak. ISBN: 8370063896.
- Milosz Czesław** (1995). *Metafizyczna pauza*. Kraków: Znak. ISBN: 8370062954.
- Milosz Czesław** (1998). *Dolina Issy*. Kraków: Znak. ISBN: 8308028284
- Milosz Czesław** (2010). *Rozmowy polskie 1999–2004*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 9788308045572.
- Milosz Czesław** (2011). *Wiersze wszystkie*. Kraków: Znak. ISBN: 9788324016006.
- Nishitani Keiji** (1982). *Religion and Nothingness*. University of California Press.

Œuvres de Martin Heidegger. Section I: *écrits publiés de 1914 à 1970* (1986). Trad. de l'allemand par François Vezin, d'après les travaux de Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens (1ère partie), Jean Lauxerois et Claude Roëls (2e partie). Paris: Gallimard. ISBN: 2070707393.

Sadzik Józef (1977). *Wstęp*. [w:] Czesław Miłosz (1994). *Ziemia Ulro*. Wyd. 1 krajowe. Kraków: Znak. ISBN: 8370063896. S. 13–19.

Schopenhauer Arthur (2004). *Le monde comme volonté et comme représentation*. Trad. De l'allemand par A. Burdeau. Paris: QUADRIGE/PUF. ISBN: 2130545467.

Schopenhauer Arthur (1995). *Metafizyka życia i śmierci*. Przeł. Józef Marzęcki. Łódź: Ethos.

Steiner George (1987). *Martin Heidegger*. Trad. de l'anglais par Denys de Caprona. Paris: Flammarion. ISBN: 2080811746.

Van Heuckelom Kris (2004). *Patrzyć w promień od ziemi odbity*. Warszawa: IBL PAN. ISBN: 8389348306

Wodziński Cezary (2007). *Heidegger i problem zła*. Wyd. 2. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria. ISBN: 9788374538039.

Wodziński Cezary (2009). *Kairos. Konferencja w Todtnaubergu. Celan — Heidegger*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria. ISBN: 9788374539937.

Magdalena Lubelska-Renouf

THOUGHT AND POETRY: CZESŁAW MIŁOSZ AND MARTIN HEIDEGGER

(summary)

Philosophy, which is an effort of thought, often strives to become pure thought above and beyond language. This attempt, which is doomed to failure (we always think in words), challenges poetry and positions itself not beyond language but short of poetry. The classic example of this is the philosophy of Wittgenstein.

The contrary of this de-poeticised thought is poetry which lies on this side of thought: it is unreflective poetry (that which does not reflect the world) and the absurd (deaf to the world). The classic example of this is the poetry of Mallarmé.

Martin Heidegger and Czesław Miłosz challenge these two positions in philosophy and poetry and strive to think in a poetic way: The philosopher dreams of a poeticising thought while the poet dreams of a philosophising poetry.

Their preoccupations reflected major themes, in particular western nihilism of the 20th century and its metaphysical roots; the subject /object dialectic and the radical subjectivisation which arises from it; the death of God, man and the world which is brought about by this subjectivisation; remedies to fight against this; the quiddity (essential essence) of things, their grain and physical substance, concrete and sensual; their deep wonderment at that which exists; their deep respect and piety in the face of that which exists; the language itself, the words that they use to try to express that which exists.

In terms of their thought, they are on the same path. But there are thoughts which they do not share or which they consider differently. Heidegger does not consider Evil: Nothing is more alien to his philosophy than the Good/Evil dualism. Miłosz, on the other hand, is obsessed by the question of *Unde Malum?* and to approach it he leans towards Transcendence. Heidegger holds to the concept of absolute Immanence. As a result they are worlds apart when they consider eschatological matters such as death.

This article aims to provide an outline of the constellation of subjects considered in the philosophy of Heidegger and the poetry of Miłosz.

KEYWORDS

poetry; thought; western nihilism; subjectivisation; the death of God; wonderment at that; evil; that which exists; the language

NA MARGINESACH LEKTUR
ON THE MARGINS OF READING

Małgorzata Pawłowska

DOKUCZLIWY POETA W SALONOWYM TOWARZYSTWIE — WOJCIECHA MIERA WIERSE DEDYKOWANE

SŁOWA KLUCZOWE

Wojciech Mier; życie towarzyskie XVIII wieku; moralność kobiet; salony

Charakterystyczną cechą pisarstwa Wojciecha Miera (1759–1831) było formułowanie uszczypliwych uwag o ludziach, z którymi się stykał. Mier był wyróżniającym się poetą czasów stanisławowskich. W środowisku skupionym wokół braci Stanisława Kostki i Ignacego Potockich znalazł się już w 1778 roku (Rabowicz 1991: 28). Zażyłe stosunki uległy jednak gwałtownemu ochłodzeniu, które około 1791 roku stało się powodem rozejścia ich dróg. Przyczyn tego stanu rzeczy należy upatrywać w zmianie politycznych poglądów poety, co sytuowało go w opozycji do ugrupowania braci Potockich (Aleksandrowska 1992: 802). Należy jednak zaznaczyć, że właśnie w okresie zażyłej z nimi przyjaźni, czyli w latach 1779–1785, nastąpił rozkwit poetyckiej twórczości Miera. Pisał on głównie utwory okolicznościowo-towarzyskie, rzadziej filozoficzno-refleksyjne. W jego dorobku znajdują się także przekłady poezji m.in. Horacego, Owidiusza, Anakreonta, bajek La Fontaine'a oraz dramatu Jeana Racine'a *Andromacha*. Wysoko ceniono warsztat poetycki Miera oraz podkreślano dowcip i intelekt. Słynął z bezceremonialnych sądów i opinii. Obdarzony ostrym piórem, nie wahał się używać go do czynienia cierpkich uwag na temat uczestników życia towarzyskiego czy politycznego Warszawy drugiej połowy XVIII wieku. Nie szczędził przycinków nawet kobietom. Głównym źródłem i kontekstem wierszowanych przytyków było ówczesne życie salonowe. W satyrze *Do Pana pisarza [Ignacego] Potockiego z Kamieńca*, która w głównej mierze dotyka tematyki politycznej, odnajdujemy także wątki wynikające z towarzyskich obserwacji Wojciecha Miera. Jako pierwsza spotkała się z krytyką Barbara z Lubomirskich Ponińska, żona Kaliksta¹. W towarzystwie uchodziła za kobietę niestateczną (Zielińska 1983: 540). Autor zarzuca jej gadulstwo i brak ogłady:

Tam na kanapie Księżna pełna cnoty
Wychwała męża wdzięki i przymioty.
Oświadcza wszystkim, o co nikt nie pyta,
Że jest dla inszych wcale nieużyta.
Dubieńskie śmiechy i umizgi zgrają
Koło jej zewsząd osoby igrają.

Małgorzata Pawłowska — mgr, Katedra Oświecenia i Literatury Stosowanej, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: kawa_czarne@wp.pl

¹ Kalikst Poniński — generał-major, szef regimentu, przyrodni brat zdrajcy Adama Ponińskiego. Cieszył się powszechnym szacunkiem. W 1781 r. gościł w swojej posiadłości w Polonem powracającego z Kamieńca Podolskiego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego — por.: Zielińska 1983: 539–540.

Tak jest uprzejma, że do całowania
Ręki i damom tutejszym nie wzbrania. (*Poezje* 1991²: 125; w. 7–14)

W dwuznacznym świetle stawia Mier obnoszenie się z małżeńską wiernością. Wypowiadanie się o sobie i o sprawach alkowy jest nietaktem i niezręcznością. Dama, wyznając, że jest dla innych „nieużyta” oraz chwając „męża wdzięki”, prowokuje domysły, że sprawy mają się zgoła przeciwnie, a wierność księżnej zostaje podana w wątpliwość. Inicjalny epitet „pełna cnoty” ma charakter ironiczny. Opinia Miera o Barbarze Ponińskiej nie przydaje jej blasku. Za pretensjonalną uważa Mier pozorną uprzejmość damy, która skrywa w istocie próżność i protekcyjalne traktowanie innych. Przywary wymieniane przez niego ujawniają pozorancstwo i obłudę księżnej. Poza tym poeta zarzuca jej gadulstwo i nieestosowne zwierzenia, a więc nietakt i pogwałcenie norm towarzyskich.

W tym samym wierszu Mier jednoznacznie odnosi się do rozmiarów i obyczajów kasztelanowej Marchockiej. Twierdzi, że słynąca z otyłości Elżbieta z Poniatowskich Branicka „nie ma i połówy” grubiańsko zachowującej się kasztelanowej:

Śmieszna rzecz widzieć, jak ten kolos duży
Niezmierną fajkę na kanapie kurzy. (126; w. 71–72)

Kurzyć fajkę być może wypada mężczyźnie, ale nie przystoi to kobiecie, która z fajką wygląda komicznie. Mier chcąc dopełnić portret owej damy, postanawia zaprezentować także dom, którego Branicka jest panią:

Stek figur dzikich w dymie i hałasie,
Wszędzie po izbie brudnej uwija się. (126; w. 73–74)

Poeta uważa, że pomieszczenia są zaniedbane, a goście nie mogą czuć się komfortowo, ponieważ salon wypełnia zgiełk i zaduch. Na domiar złego, zachowanie służby pozostawia wiele do życzenia. Mier w dalszej części utworu wytyka gospodyni domu także łakomstwo oraz brak manier. Obraz kasztelanowej wyłaniający się z wiersza to w istocie karykatura damy. Uszczypliwe uwagi składają się na jednoznacznie negatywną ocenę Marchockiej.

Równie niepochlebłą ocenę wystawia Wojciech Mier niemieckim osobistościom przedstawionym w wierszu *Bal Karakalli*³. Do *Tadeusza Morskiego*. Z adresatem Mier pozostawał w bliskiej znajomości. Morski, mieszkający w Galicji, miał możliwość częstego goszczenia w Łańcucie u Lubomirskich i, podobnie jak Mier, był zaprzyjaźniony z braćmi Potockimi. Poeta, wypowiadając się na temat wspomnianego przyjęcia, sygnalizuje, że był jego uczestnikiem. Zajął wprawdzie miejsce ustronne, ale za to najprzyjemniejsze:

[...] komin moją rozkoszą jest całą, ocenia
Bo mię oświęca i bawi, i grzeje [...] (139; w. 3–4)

Stąd również mógł dogodnie prowadzić obserwację zgromadzonego towarzystwa. Pierwsze słowa wiersza, określające miejsce wybrane przez gospodarza na zabawę, zdradzają negatywną

² Wszystkie wiersze W. Miera cytuję według tej edycji; w kolejnych lokalizacjach podaję numery stron i wersów (jeśli utwór cytowany jest w całości — tylko numery stron).

³ „Przypuszczamy (...), że Karakallą jest Ferdinand Bubna und Littitz (1768–1825), pochodzący ze starej rodziny czeskiej”. Bal mógł odbywać się w jednym z jego galicyjskich pałaców (*Poezje* 1991: 336; *Objaśnienia*).

Wojciech Mier, często goszczący w Łańcucie u zaprzyjaźnionej Izabeli Lubomirskiej, być może miał okazję osobistego udziału w owym balu. Warto wspomnieć, że wysokie koligacje rodu Mierów sprawiały, iż chętnie przyjmowano ich w pałacach i zapraszano do najwytworniejszych kręgów towarzyskich — por.: Rabowicz 1991: 9.

postawę autora wobec tej uroczystości. Głównym celem utworu jest kompromitacja zarówno balu, jak i jego uczestników. Sala zostaje przyrównana do ciemnego i zimnego lochu. Warunki pomieszczenia przeczą więc wygodzie, do której nawykło wytworne towarzystwo. Poeta uważa, że wygląd oraz obyczaje zgromadzonych są wręcz groteskowe i odbiegają od ogólnie przyjętych norm. Goście zachowują się niezgrabnie i grubiańsko. Mier ocenia ich zwięźle i sugestywnie: „Pięta wybiła, zgraja się przywleka” (139; w. 9). To zawarte w pierwszych wersach utworu określenie o zabarwieniu pejoratywnym dobitnie charakteryzuje niemieckich dostojników. Jako pierwsza na przyjęciu zjawia się dama, która jest tak otyła, że nieomal się toczy. Natomiast podążająca za nią Didrychsteynowa, w opinii poety, zasługuje na miano wychudłej. Prowadzi ją ekstrawagancko ubraną kochanek:

Frak ma różowy, żółto cętkowany,
Łeb od pomady, brzuch jasny od złota,
Korki czerwone, na nich trochę błota. (139; w. 15–17)

Brudne obuwie i jaskrawy strój świadczą o niedbalstwie i złym guście wspomnianego mężczyzny. Dama przebywająca w jego towarzystwie naraża się na złośliwe uwagi i śmieszność. Za tą niecodzienną parą podąża smutny i pożałowania godny mąż. Scena ukazuje niską pozycję małżonka w rodzinnej hierarchii, co wzmacnia ironiczny wydzwięk opisu. Ogólną wesołość wywołuje jednak entree Szwercza, który nie dosyć, że „kłania się krzywo”, to zwraca na siebie uwagę swoją niezdarnością :

[...] chcąc się zręcznie obrócić i żywo,
O róg nieszczęściem zawadził się stołka
I z uśmiechnieniem przewrócił koziołka. (139; w. 26–27)

To komiczne wydarzenie kompromitujące wspomnianego mężczyznę ma na celu dopełnienie charakterystyki gości, jaką przedstawia Mier.

Taniec również nie przydaje blasku Niemcom, którzy poruszają się niezdarne. Jednak dopiero pantomima jest widowiskiem wprawiającym w prawdziwe zażenowanie, gdyż towarzyszą jej grubiańskie ruchy i śmiechy. Goście kierują się najniższymi instynktami, a nie normami powszechnie uznanymi w towarzystwie, nakazującymi grację, wdzięk i elegancję zachowań.

Wszystkie te brzydkie wdzięcząc się figury,
Zdają się robić satyrę natury. (140; w. 47–48)

Uczestnicy balu, poprzez swoje prymitywne zachowanie, drwią z natury, której najdoskonalszym dziełem miał być człowiek. Prawdziwe zamieszanie wywołuje wniesienie przez służbę potraw. Goście, nie dbając o konwenanse, gromadnie rzucili się do stołu.

Przyszła nowina, że do stołu dali
Ciśnię się motloch zgłodniały do sali.
Gdzie dam dwadzieścia, świeć jarzących cztery [...] (140; w. 49–51)

W sali panuje półmrok. Niedostatek światła zupełnie nie przeszkadza zgromadzonym, gdyż pochłonięto ich wyłącznie konsumowanie darmowego posiłku. Po obiedzie podano szampana. Nie przysłużył się on jednak wspomnianemu już Szwercowi, który został odprowadzony do domu przez przyjaciół. Jego żona, korzystając zarówno z nieobecności męża jak i reszty gości, pozostała sam na sam z gospodarzem. Poeta postrzega poufale stosunki owej pary jako wątpliwą przyjemność i twierdzi, że „nikt im pewnie tego nie zazdrości” (140; w. 60).

Nie wiadomo, co wywołało w Mierze chęć tak dotkliwego ośmieszenia uczestników balu. Poeta przedstawia ich jako kierujących się instynktami motloch, a przecież mowa o wysoko posta-

wionych osobistościach. Jednak w jego opinii, to grubianie pozbawieni manier. Aby podkreślić groteskowość gości, nazywa ich „satyrą natury”. Jest to obraz salonowego towarzystwa, ale tym razem ukazany w krzywym zwierciadle.

Wojciech Mier, uchodzący za nieprzeciętnego inteligentnego poetę, kreślił nieraz wiersze, których intencja jest trudna do uchwycenia. Rymowany podarunek mógł wprawić niejednego adresata w zakłopotanie: dziękować czy czuć się urażonym? Utwory te, utrzymane są w tonie pochwały, ale ich stylistyka pozostaje w sprzeczności z tematyką. Wiersz *Na śmierć konia Lucji⁴ z Lubomirskich Tyszkiewiczowej* trudno nazwać komplementem, nie można także stwierdzić, czy jest to krytyka. Wojciech Mier nawiązuje w tym utworze do *Pieśni III* Katullusa⁵, wyrażającej żal poety z powodu śmierci ulubionego wróbelka Lesbii — jego ukochanej. Pod imieniem Lesbii kryje się Klodia, wdowa po konsulu Kwintusie Cecyliuszu Metellusie Celerze i kochanka Katullusa. Słynęła ona z urody, inteligencji oraz amoralności (*Mała encyklopedia* 1988: 157). Mier porównuje okoliczności, w jakich znalazła się owa dama, z wydarzeniem dotyczącym wspomnianej w tytule księżnej Łucji Tyszkiewiczowej. Obie panie straciły swoje ulubione zwierzęta. Pierwsze z nich to delikatny i mały wróbelek, drugie to silny i dzielny koń. O Lesbii, ze względu na jej pupila, możemy myśleć jako o kruchej i słabej niewieście. Nie można tego powiedzieć jednak o Tyszkiewiczowej. Ta miłośniczka koni posiada wiele cech męskich, których Mier nie zawahał się uwydatnić w wierszu.

[...] Ty miewasz skłonności
Godniejsze Twego wzrostu, godniejsze Twej siły;
Tknięciem by Twoje palce ptaszka udużyły. (113; w. 6–8)

Kreśli więc Mier portrety dwóch diametralnie różnych kobiet. Według powyższego obrazu, Tyszkiewiczowa to wysoka i silna dama, której pasje powinny być dostosowane właśnie do jej usposobienia. Poeta dodaje:

Do męźnych tylko czynów sposobione dłonie,
Nie z kanarkiem się pieszcza, ale śmierzą konie; (113; w. 9–10)

W odniesieniu do powyższego cytatu, możemy stwierdzić, że wyjątkowo silna księżna wyróżniała się na tle innych kobiet. O damach zwykło się pisać pochlebnie, podkreślając ich kobiecość, wdzięk i delikatność. Nie sposób więc uznać, że znaczny wzrost oraz uścisk potrafiący okiełznać konia są atutami adresatki. Słowa poety każą widzieć Tyszkiewiczową jako kobietę o władczym usposobieniu i trudno nie wyczuć w tej opinii uszczypliwości. Poeta, inaczej niż w komplementach, pisze nie o wdziękach Lucji, ale o jej potędze i mocy. Ekspozowanie takich walorów wywołuje uśmiech czytelnika. Dlatego też nie jest bezpodstawne posądzanie poety o złośliwość. Kolejne wersy odwracają jednak sytuację. Tyszkiewiczowa zostaje porównana przez Miera do bogini:

Na wyższym pędząc wozie, goniącemu oku
Nieraz dałaś się ujrzeć, jak bóstwo w obłoku⁶. (114; w. 11–12)

W tym obrazie trudno doszukiwać się ironii. To niewątpliwie komplement. Zdawać by się mogło, że celem Miera była faktycznie gloryfikacja Lucji i zaakcentowanie jej boskości, ale słowa puentujące wiersz ponownie wprowadzają niepewność, jakie były intencje poety:

⁴ Zastanawia zapis imienia adresatki w tytule. Czy był to dość powszechny błąd w druku (*L* zamiast *Ł*), czy może forma Lucja używana była w kręgu domowników Tyszkiewiczowej?

⁵ Katullus (Caius Valerius Catullus, ok. 87 – 54 r. p.n.e.) — rzymski poeta, najwybitniejszy z grupy neoteryków; w przeważającej mierze wiersze swe poświęcał ukochanej Klodii (podają za: Cytowska, Szelest 1981: 243).

⁶ Prawdopodobnie autor czyni tu aluzję do bogini Hery.

Twe przygody każdemu kreślone koleją,
 Które we wszystkich sercach smutek dzisiaj sieją,
 Jeśli wiersz mój nie zajdzie rdzą wieków zawistną,
 Może i z serc potomnych łzę jaką wycisną! (114; w. 17–20)

Nie sposób przesądzić, czy wyznanie poety jest szczere. Śmierć ulubionego wierzchowca spowodowała wielkie cierpienie jego właścicielki. Nie jest więc ona bezduszną, pozbawioną uczuć kobietą. Jednak prezentacji bohaterki nie towarzyszy sympatia uzasadniająca wizję zawartą w puencie. Czytając cały utwór, nie można oprzeć się wrażeniu, że mimo wszystko dostrzegamy złośliwy uśmieszek autora. Aby właściwie odczytać intencję Miera, należałoby dokładnie zbadać życie towarzyskie epoki i ustalić, jakie stosunki łączyły go z Łucją z Lubomirskich Tyszkiewiczową. Na tym etapie pozostaje niepewność.

Podobnie niejednoznaczny w swej intencji utwór, zatytułowany *Do P[ani] Wit[towej]*⁷, poświęcił Mier Zofii Glavani, greckiej piękności, której pojawienie się w Warszawie wywołało niemałe poruszenie. Zofia słynęła zarówno z wielkiej urody, jak i wielu romansów. Jej pochodzenie okrywała tajemnica, co czyniło ją wdzięcznym tematem salonowych konwersacji. Poślubiła Józefa Wittę, a po rozwodzie z nim — Szczęsnego Potockiego. W czasie trwania swych małżeństw zostawała wielokrotnie kochanką. Jej postać budziła kontrowersje i plotki. Uwielbiana przez mężczyzn, cieszyła się jak najgorszą opinią kobiet (por.: Łojek 1982: 103–105).

Mier, jak i wielu współczesnych, włączył się w spekulacje na temat pięknej Greczynki. We wspomnianym wierszu twierdzi, że chłodne traktowanie przez nią innych jest przejawem poważania, natomiast płomiennie uczucia wyrazem zmysłowości:

Lód — respektu, miłości — ogień jest obrazem.
 Te czucia w jednej duszy nie mieszczą się razem,
 Lecz w niej mogą bezpiecznie koleją panować:
 Można się w nocy kochać, a we dnie szanować. (79)

Te dwie antagonistyczne cechy nie mogą współwystępować u jednej osoby. Inaczej dzieje się w przypadku Zofii, która doskonale opanowała grę pozorów, potrafi połączyć wspomniane sprzeczności. W dzień stwarza wrażenie niedostępnej, w nocy natomiast oddaje się zmysłowej miłości. Zofia Wittowa budziła ciekawość oraz podsycała fantazję skłonnego do romansów poety. Nie można z całą pewnością orzec, jakie uczucie dominuje w wierszu. Wprawdzie autor wiersza podkreśla podwójną moralność damy, czego na ogół nie uznaje się za zaletę, jednak sam wielokrotnie występował w roli zagorzałego przeciwnika cnoty. Może więc wiersz jest pochwałą Zofii, która w towarzystwie potrafiła zachować pozory przyzwoitości, natomiast nocą dawała upust swojej prawdziwej naturze. Wydaje się jednak, że argumenty, podług których jest kobietą rozwiązłą i zepsutą, przemawiają za negatywną oceną Zofii Wittowej.

Podobna niejednoznaczność pojawia się w wierszu *Do Pani R. [III]*. Adresatką utworu jest Ludwika Pelagia z Potockich Rzewuska⁸. Poeta pozostawał z nią w bliskiej znajomości. Swego czasu starał się także o jej względy, jak odnotowali świadkowie — bez powodzenia (por.: *Kronika* 1991: 32). Może właśnie to stało się powodem złośliwych uwag kierowanych

⁷ Niewykluczone, że Mier spotkał się z Wittową w salonach Kamieńca — w rezydencji Wittów — lub w Warszawie, gdzie gościła w 1781 r., ale nie ma na to potwierdzenia.

⁸ Siostra Szczęsnego Potockiego; od 1779 r. rozwiedziona z Kazimierzem Rzewuskim. Od tego czasu datuje się jej bliższe kontakty z Mierem. Uległy one ochłodzeniu około połowy r. 1780. Utwór powstał w 1782 r. Por.: *Poezje* 1991: 306; *Objaśnienia*.

do owej damy. Wiersz jest formą przeprosin za niedelikatność, której dopuścił się poeta we wcześniejszym utworze *Portret Pani R. [I]⁹*, w którym wypomnił jej niestałość uczuć.

Częstom, prawda, powtarzał, żeś w miłości płoża,
Lecz nie wiem czy to wdziękiem nazwać mam, czy wadą?
Któż Cię dlatego mniej kocha,
Że się znasz częstokroć z zdradą? (104; w. 6–9)

Poeta tłumaczy się przed urażoną damą, ale czyniąc to, ponownie wypomina, że jest rozwiązła. Tym razem jednak nie traktuje niestałości uczuć jako wady. Mier przewrotnie nazywa tę cechę wdziękiem i zapewnia, że nie wpływa ona na atrakcyjność i poszanowanie Rzewuskiej. Oczywiście przeprosiny są pozorne, bo złośliwie, acz zręcznie, potwierdzają słowa wypowiedziane wcześniej przez poetę. Możemy przypuszczać, że wiersz ten był odwetem za ignorowanie amanta.

Wojciech Mier kierował złośliwe wierszyki także do anonimowych adresatów. Przeważają tu zdecydowanie kobiety. Utwór o incipicie „Jakże to trudno damom utrzymywać wiernie...” kieruje do kobiet in gremio. Ma o nich bardzo niepochlebne zdanie.

Jakże to trudno damom utrzymywać wiernie,
A jak słodko utracić, co zowią honorem!
Płci swojej mogła stać się Lukrecja wzorem,
Lecz ten Tarkwini musiał brzydki być niezmiernie. (111)

Według niego kobiety są rozwiązłe, a z cnotą rozstają się z radością. Jediną przeszkodą do jej utraty jest nieprzeciętna brzydota mężczyzny. Do wysnucia takich wniosków skłoniło poetę przywołane przez niego wydarzenie z ok. 509 r. p.n.e., z udziałem wspomnianej w wierszu Lukrecji. Mier zniekształcił je jednak, nie uwzględniając istotnych szczegółów¹⁰. Twierdził bowiem, że niechęć damy wynikała jedynie z braku urody amanta. Mier dopuścił się mistyfikacji dramatycznej historii, by uargumentować swe niepochlebne zdanie o kobietach. Według niego obyczajne płci pięknej są zepsute. Można także wywnioskować, że, w opinii autora, panie kierują się w swym postępowaniu jedynie pozorami.

Dwa wierszyki o tytule *Piosneczki na Panią N. Pierwszą. Druga* poświęca poeta adresatce, której nazwisko nie jest znane. Mier ironizuje na temat moralności owej damy. W pierwszym utworze uważa, że z racji swego wieku zaczęła tracić adoratorów, a chcąc jeszcze poczuć się atrakcyjną, stała się amantem bardziej przychylna. Poeta naigrywa się z damy, twierdząc, że obecnie już nawet nie trzeba starać się o jej względy, gdyż stają się one coraz łatwiejsze do zdobycia. Zamyka wiersz przypuszczeniem, że:

I stąd sobie można wnosić,
Że przy zgonie...

⁹ „Piękność, powaby, śmiechy, gust, nauka,
Podobania się bardzo trudna sztuka,
Wdzięków bez miary, fochów przy tym trocha,
W przyjaźni stała, w reszcie dosyć płoża,
Zawsze, nie myśląc, dowcipna i nowa —
To Twego ledwie obrazu połowa.”
(*Poezje* 1991: 76–77)

¹⁰ Lukrecja, będąca żoną Kollatyna, uchodziła za najpiękniejszą i najwierniejszą Rzymiankę. Sekstus, syn władcy Rzymu, Tarkwiniusza Pysznego, zapalał do niej gwałtownym pożądaniem. Wykorzystując nieobecność męża, przekradł się do jej komnaty. Zhańbiona Lukrecja popełniła samobójstwo. Jej śmierć stała się przyczyną wybuchu powstania i obalenia władzy Tarkwiniuszy (informacje za: Zieliński 1989: 31–37).

Bo już o nie
Dziś nie trzeba nawet prosić. (*Pierwsza*; 110; w. 5–8)

Piosneczka [druga] porusza tę samą tematykę. W tym przypadku jednak, poza rozwiązłością, poeta zarzuca adresatce igranie z uczuciami adoratorów. Tych, którzy byli przekonani o wierności damy, czeka zawód. Zapewniając ich o swojej wierności, wdzięki ofiarowała już innym. Kobieta jest wyrachowana i próżna, ponieważ przyjemność sprawia jej zwodzenie naiwnych i zaślepionych miłością mężczyzn, którzy, licząc na rychłe zbliżenie z ukochaną, nie byli świadomi zdrady:

Bardzo są ci oszukani,
Którzy myślą, że kochani
i w miłości szczęścia bliscy.
Zbyt jest wierne serce pani:
Jeden je ma ... resztę wszyscy. (*Druga*; 110.)

Równie subtelnie rozprawia się Mier z adresatką wierszyka zaczynającego się słowami „Ta, z którą się wlecze nuda...”. Hrabina, bo tak ją tytułuje poeta, znana jest z wygłaszania opinii, iż piękno to wada. Osobom urodziwym nie szczędzi złośliwości. Autor uważa, że wynika to z kompleksów. Jednak jej cierpkie uwagi nie mogą nikomu zaszkodzić, ponieważ, jak twierdzi:

Jakże nasza dziś hrabina
W swym zapale nieostrożna!
Wcale o tym zapomina,
Że bez zębów gryźć nie można. (80; w. 5–8)

Wiersz ten jest wyjątkowo złośliwy. Mier wypomina damie, że lata jej młodości i urody dawno minęły, o czym, zdaje się, zapomniiała. Poza tym stawia zarzut dyskredytujący ją towarzysko, a mianowicie, że jest nużąca. Mało tego, to właśnie wraz z jej pojawieniem się w towarzystwie zaczyna panować nuda, a taka osoba nie może być pod żadnym względem atrakcyjną bywalczynią salonów. Inicjalny wers został wzmocniony poprzez użycie czasownika „wlecze”, który ukazuje jednoznacznie negatywny stosunek autora względem owej damy.

Jedynym przykładem salonowych złośliwości wobec mężczyzn jest *Fragment satyry*. Poeta pastwi się nad nadmiernie zaborczym mężem pewnej damy. Opętany zazdrością, wszędzie dopatruje się aktów niewierności żony. Mier naśmiewa się z mężczyzny, przypominając mu, że skoro się ożenił, powinien wiedzieć, co się z tym wiąże.

Po co ta próżna bojaźń? po co to szaleństwo?
Czyliż nie wiesz, że w herbie ma rogi małżeństwo?
[...]
Ty jeden, gruby, mały, głupi i pękaty,
Nie chcesz mieć na łbie rogów, choć jesteś żonaty. (123; w. 11–12, 17–18)

Uważa, że w małżeństwo wpisana jest zdrada i należy się z tym pogodzić. Jest ona bowiem towarzyszką ludzkości niemalże od zarania dziejów. Obraża podejrzliwego męża słowami: „gruby, mały, głupi i pękaty”. Radzi, aby nie zdręczał żony, lecz gdy zobaczy, że flirtuje, westchnął tylko czasem, by nie urzeczywistnić swoich przeczuć i nie wepchnąć jej w ramiona amanta:

[...] Bo każda nieochybnie od męża nudzona
W sidła lube amantów prędko wpadnie żona (124; w. 37–38)

Dodaje, że nie tacy jak on mężowie musieli pogodzić się z powszechnym występowaniem zdrad małżeńskich.

Grzeczni ludzie dzisiejsi, wielcy ludzie dawni,
Przez dowcip, przez talenta i przez cnoty sławni,
Którym nie zrównasz pono figurą ni duszą,
Do przedwiecznych wyroków stosować się muszą. (123; w. 13–16)

Z sytuacji lirycznej wiersza wynika, że poeta, będący miłośnikiem kobiecego piękna, konwersował ze wspomnianą damą, czym naraził się na wyrzuty jej zazdrosnego małżonka. Mier twierdzi, że prowadząc rozmowę nie uwodził jego żony. Nie uczyniłby tego nawet wówczas, gdyby posiadała nadzwyczajną urodę. Powodem niechęci jest sam adresat, którego podejrzliwe usposobienie potrafi zniszczyć radość romansowania z piękną kobietą. Słowa puentujące wiersz są usprawiedliwieniem i zapewnieniem dla nieufnego małżonka:

Bywaj zdrów! Ja cię mogę z mej upewnić strony,
Że najmniejszej do twojej nie mam chęci żony
[...]
Choćby miała być świata największą ozdobą,
Wolałbym się jej wyrzec niżeli żyć z tobą. (124; w. 39–40, 43–44)

Poeta uważa, że zdrada jest nierozłączną towarzyszką małżeństwa, dlatego należy traktować ją jak coś zupełnie zwyczajnego i nie walczyć z nią. Wówczas każda ze stron, zarówno małżonkowie, jak i kochankowie, mogą być szczęśliwi. W ten sposób również daje się współmałżonkowi przyzwolenie na romans, co można postrzegać jako wyraz troski o niego. Tu do głosu dochodzi epikureizm Miera. Obcowanie z zazdrosnym małżonkiem byłoby prawdziwą męką — pełne wyrzutów i podejrzeń, a tego każdy epikurejczyk pragnął uniknąć.

Z nieskrywaną przyjemnością Wojciech Mier wytykał wady współuczestnikom salonowych spotkań. Wynikało to po części z jego krytycznego usposobienia, ale również stanowiło to dla niego formę rozrywki. Poeta był tak dojmujący i dokuczliwy, że każdy, za wyjątkiem najbliższych przyjaciół, unikał jego towarzystwa (Prek 1959: 466). Na podstawie przywołanych wierszy można ustalić listę cech, które szczególnie prowokowały Miera do krytyki. Najbardziej rażąca u kobiet wady to, według niego, brak manier i fałszywa obyczajność. Ze szczególnie akcentem piętnował także rozwiązłość oraz próżność i zgorzkniałość. Wszystkie te defekty czyniły z damy postacią niepożądaną w towarzystwie. Trzeba jednak dodać, że pomimo krytycznego stosunku do rozwiązłości, poeta nie negował miłostek. Były one bowiem dla niego przepelnioną erotyzmem grą, opartą na niepewności i zmysłowości, zabarwioną intelektualną rozmową, a więc zjawiskiem całkowicie pożądanym. U mężczyzn najbardziej irytowała Miera naiwność i zaborczość. Jednak chyba wielu takich na swej drodze nie spotykał, o czym może świadczyć liczba utworów im poświęconych.

Poezja Miera, przede wszystkim miała dostarczać przyjemności i rozrywki. Wśród jego wierszy można wprawdzie odnaleźć kilka o tematyce refleksyjno-filozoficznej, jednak przeważająca większość to krótkie utwory okolicznościowo-towarzyskie. Przejawia się w nich zdolność autora do wnikliwej, aczkolwiek złośliwej obserwacji, doskonale podkreślającej dominujące cechy ludzkich charakterów. Te subiektywne, najczęściej imienne opisy, będące naruszeniem normy stosowności, „stanowiły interesującą, aczkolwiek w niewielkim stopniu zrealizowaną, perspektywę wyjścia poza deklarowaną prezentację postaw spod znaku epikureizmu i stylizacyjne obnażanie odrzucanych konwencji poetyckich.” (Kostkiewiczowa 1975: 344). Poeta w sztuce złośliwości doszedł niewątpliwie do mistrzostwa. Dotkliwie godził w osoby, o których wyrażał opinie. Nie oszczędzał nikogo, nawet własnych przyjaciół. Skłonność do oceniania innych doskonale wyostrzyła jego pióro. Złośliwość w niektórych utworach była jednak tak zawoalowana, że trudno, zwłaszcza dziś, uchwycić intencje autora. Z pewnością dokładne zbadanie życia towarzyskiego epoki, ze szczególnym uwzględnieniem towarzyskich relacji

Wojciecha Miera, pomogłoby w ustaleniu wielu faktów istotnych dla właściwej interpretacji wierszy. Na razie zostajemy z przypuszczeniami i pytaniami, na które niemożliwe jest udzielenie jednoznacznych odpowiedzi.

BIBLIOGRAFIA

- Aleksandrowska Elżbieta** (1992). *Wojciech Mier (1759–1831)*. W: *Pisarze polskiego Oświecenia*. Red. Teresa Kostkiewiczowa i Zbigniew Goliński. T. 1. Warszawa: PWN. ISBN: 8301104862. S. 789–818.
- Cytowska Maria, Szelest Hanna** (1981). *Literatura grecka i rzymska w zarysie*. Warszawa: PWN. ISBN: 8301022248.
- Kostkiewiczowa Teresa** (1975). *Wojciech Mier — próba uzasadnień filozoficznych*. W: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa: PWN. S. 336–344.
- Kronika życia i twórczości Wojciecha Miera z lat 1778–1831* (1991). Na podst. pozostawionych przez Edmunda Rabowicza materiałów oprac. Elżbieta Aleksandrowska. W: *Poezje zebrane Wojciecha Miera*. Zebrał i oprac. Edmund Rabowicz, uzup. i przygotowała do druku Elżbieta Aleksandrowska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo PAN. ISBN: 830403445X. S. 29–59.
- Łojek Jerzy** (1982). *Dzieje pięknej Bitynki*. Warszawa: „PAX”. ISBN: 8321103375.
- Mała encyklopedia kultury antycznej* (1988). Red. Zdzisław Piszczek. Warszawa: PWN. ISBN: 8301035293.
- Poezje zebrane Wojciecha Miera* (1991). Zebrał i oprac. Edmund Rabowicz, uzupełniła i przygotowała do druku Elżbieta Aleksandrowska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo PAN. ISBN: 830403445X.
- Prek Franciszek Ksawery** (1959). *Czasy i ludzie*. Przygotował do druku Henryk Barycz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rabowicz Edmund** (1991). *Wojciech Mier — zapomniany poeta „dobrego gustu”*. W: *Poezje zebrane Wojciecha Miera*. Zebrał i oprac. Edmund Rabowicz, uzupełniła i przygotowała do druku Elżbieta Aleksandrowska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo PAN. ISBN: 830403445X. S. 5–28.
- Zielińska Zofia** (1983). *Kalikst Poniński*. W: *Polski Słownik Biograficzny*. T. 27. Wrocław: Wydawnictwo PAN. ISBN: 8304001489. S. 539–541.
- Zieliński Tadeusz** (1989). *Rzeczpospolita Rzymska*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”. ISBN: 8321607675.

Małgorzata Pawłowska

A MALICIOUS POET IN SALON SOCIETY — WOJCIECH MIER'S DEDICATED POEMS

(summary)

The article is dedicated to the poems of Wojciech Mier, a forgotten Enlightenment poet who was known for his cutting remarks towards various characters and personalities of Warsaw public and social life in the second half of the 18th century. The author pays particular attention to the works whose themes are inspired by observation of the salon and which are addressed mainly to women. The considerations aim at throwing light on, how much the poet was teasing frequent visitors of the salon by his ready pen. The article presents as well the collection of flaws that were usually used as the subject of criticism by Rococo writer in his poems. Moreover, the author pays attention to the works which on the one hand are characterized by their ambiguous meaning and intention which cannot be defined precisely but on the other hand show that their author perfectly mastered the art of being malice.

KEYWORDS

Wojciech Mier; social life in the eighteenth century; women morality; salons

Emilia Uryszek

EGZYSTENCJALNIE W „DESZCZU”. OPOWIADANIA MROŹKA Z 1962 ROKU

SŁOWA KLUCZOWE

Sławomir Mroźek; *Deszcz*; opowiadania Sławomira Mroźka; egzystencjalizm

Ukazanie się w 1962 roku *Deszczu* było dla wielu sympatyków twórczości Sławomira Mroźka sporym zaskoczeniem. Gdy po serii cieszących się dużym zainteresowaniem satyrycznych i humorystycznych opowiadań, autor niespodziewanie zrezygnował z uprawianego dotychczas sposobu pisarstwa — jak podaje Halina Stephan — niektórzy czytelnicy okazywali wręcz niezadowolenie z tego faktu, twierdząc, że wraz z nową perspektywą Mroźek utracił bezpośredni kontakt z rzeczywistością, co było istotnym atutem jego tekstów (Stephan 1996: 92). O przyczynach tego niezadowolenia pisał w *Nowej Kulturze* Włodzimierz Maciąg:

Literatura, która interesuje się ideami najwyższego rzędu, uchodzi w pewnym kodeksie za literaturę głębszą. Ale gatunek satyryczny bardziej niż inne czerpie swą siłę z kontaktu z codziennością, ze zjawisk potocznych, w których umie dostrzec pierwiastek dziwaczności. Ten kontakt był zawsze ogromną zaletą utworów Mroźka. Kiedy autor się od niego uwalnia, czytelnik traci orientację. (Maciąg 1963; cyt. za: Stephan 1996: 92)

O ile w pierwszych opowiadaniach *Deszczu* odnajdujemy jeszcze humor charakterystyczny dla wcześniejszych tekstów Mroźka, tak dalsze utwory tomu zdominowane są przez ton niezwykle posępny. Nastroj smutku, który pojawił się już w *Weselu w Atomicach*, wyrażany poprzez nostalgiczne opisy przyrody oraz balladowość, towarzyszył najczęściej opisom prowincji, bądź wiązał się z tęsknotą za nieobecnymi we współczesnym świecie wartościami humanizmu. W *Deszczu* ów przygnębiający ton przybiera formę zdecydowanie poważniejszą, wywołującą u czytelnika niepokój.

Pojawienie się w zbiorze nastrojów pesymistycznych należy łączyć z dotarciem do Polski egzystencjalizmu, który po roku 1956 stał się jednym z głównych nurtów filozoficznych. Stefan Morawski wyznaczył pięć cech dzieła literackiego, których obecność pozwala na łączenie utworu z tym kierunkiem, przy czym, wedle niego, pojawienie się już dwóch z nich spełnia podane kryterium (Morawski 1972: 465–532). Są to: subiektywizm, problem absurdu i tragizmu istnienia, wolność i autentyczność, ahistoryczność, irracjonalność (jw.). Opowiadania *Deszczu* w większości posiadają te cechy, na pierwszy plan wysuwają się jednak tragizm jednostki i towarzyszący temu pesymizm. Występowanie związków między egzystencjalizmem a teatrem absurdu, którego Mroźek jest przedstawicielem, jest kolejną przesłanką skłaniającą do odczytywania zbioru w kontekście tego nurtu.

Emilia Uryszek — mgr, Katedra Oświecenia i Literatury Stosowanej, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: emiury11@wp.pl

Pisarz kontynuuje w *Deszczu* wypracowaną przez siebie poetykę, opartą na grotesce, parodii oraz paraboli. Ż form językowej stylizacji korzysta już dość rzadko, przeważnie w opowiadaniach o zabarwieniu humorystycznym (*Góral, Testament optymisty*). Tego zabiegu pozbawione są natomiast ostatnie teksty zbioru, poruszające najpoważniejsze zagadnienia (*Interwał, Szach, Pasażer*). Halina Stephan proponuje, aby dla lepszego wyobrażenia o tym, w jakim kierunku rozwija się proza Mrożka, przyjrzeć się różnicy pomiędzy pierwszym a ostatnim opowiadaniem (Stephan 1996: 93). Wówczas okaże się, że obecny w pierwszych utworach *Deszczu* humor, właściwy tekstom Mrożka, stopniowo zanika, aby w opowiadaniu zamykającym zbiór (*Pasażer*) pojawić się już tylko w formie gorzkiego śmiechu ironisty.

Osią konstrukcji większości tekstów jest w dalszym ciągu pozycja narratora,

który konsekwentnie stosuje się do wymogów starożytnej etyki i nieustannie popada w kłopoty i nieporozumienia z otoczeniem. [...] Poprzez dziewiętnastowieczny kostium autor ujawnia niespójność prezentowanej rzeczywistości: nawet jeśli ze swej strony dotrzemyśmy „warunków umowy”, nie możemy mieć gwarancji, że otoczenie odwzajemni nasze starania. (Jw.)

Kolejne rozczarowania serwowane przez świat nie są już jednak największym zmartwieniem bohaterów Mrożka. Obok tych dylematów pojawiają się problemy znacznie poważniejsze, dotyczące sensu samego istnienia i braku autentycznej wolności. W przeciwieństwie do poprzednich zbiorów, to nie problematyka społeczno-polityczna, ale zagadnienia o charakterze egzystencjalno-filozoficznym są głównym tematem *Deszczu*.

Problem absurdu i tragizmu istnienia

Głównym obszarem zainteresowania współczesnej literatury egzystencjalnej jest kwestia absurdu świata oraz ukazanie dążeń człowieka do osiągnięcia autentycznej wolności. We wcześniejszych utworach Mrożka ograniczenie wolności miało przyczyny polityczne i społeczne lub wiązało się ze zniewoleniem człowieka przez tradycję i narzucane mu wzorce kulturowe. W *Deszczu* brak wolności ma wymiar metafizyczny i jest doświadczeniem uniwersalnym, gdyż dotyczy wszystkich ludzi, a nie tylko wybranych jednostek czy społeczeństw.

Parabolą ludzkiej egzystencji, obrazującą tragiczną sytuację człowieka, jest opowiadanie *Szach*. Tekst wykorzystuje motyw gry, w której ludzie są tylko pionkami uzależnionymi od sił wyższych. Narrator utworu w zastępstwie chorego kolegi bierze udział w żywych szachach. Bohatera szybko nudzi rola białej wieży, która bezsensownie musi poruszać się po planszy, bowiem największą wadą gry jest panujący chaos i brak jakiegokolwiek koncepcji ze strony graczy, co powoduje ogólne zobojętnienie i poczucie nonsensu.

Panowało tak powszechne znudzenie, taka obojętność, że nikt nie wiedział, ani się nie zastanawiał, czy czarni mają ruch, czy biali. Co do samych graczy, od czasu do czasu cierpieli na okresowe zapaści [...]. (Mroźek 1997: 245)

Starzy pracownicy, przyzwyczajeni do niewygód i pogodzeni z losem pionka, bez narzekania wykonują przydzielone im funkcje. Narratora, który jeszcze nie orientuje się w zasadach gry i nie zna panujących na szachownicy zwyczajów, bulwersuje ta sytuacja. Zmęczony, jest skłonny nawet poddać się, byle tylko szybko zakończyć partię. Położenie bohaterów opowiadania jest paralelne do kondycji człowieka, którego tragizm polega na braku wolności i możliwości decydowania o własnym losie. Narrator, który pragnie wpłynąć na zmianę swojego położenia, przekonuje się, że poza szachownicą czeka na niego tylko śmierć.

Zagadnienie śmierci i sensu życia porusza kolejne opowiadanie, zatytułowane *Interwał*. Bohaterami utworu jest para sławnych i niepokonanych zapaśników, którym przychodzi zmierzyć się w walce. Nieunikniona wydaje się zatem rychła porażka jednego z nich, lecz ze względu

na fakt, iż żaden z zawodników nie jest w stanie uzyskać zdecydowanej przewagi, a widzowie są już zmęczeni długo trwającym widowiskiem, sędziowie postanawiają opieczetować sportowców i wznowić pojedynek następnego dnia. Pozostawieni w ciemnej i zimnej sali, bohaterowie powoli rezygnują z siłowej rywalizacji i postanawiają wypełnić czas rozmową. Komunikacja i myślenie przychodzi im jednak z trudem, gdyż: „nigdy nie wdawali się w żadne rozważania, praca umysłu była dla nich dziedziną nieznaną” (Mrozek 1997: 235). Pseudointelektualna dysputa osiłków daje tragikomiczny efekt. Przez wiele godzin rozprawiają na różne tematy i poruszają coraz trudniejsze kwestie, by w końcu podjąć próbę odpowiedzi na najważniejsze pytanie:

— Pyton, co jest lepiej: być czy też nie być? — zagadnął wreszcie Szatan-Maty. — To zależy, co jest szlachetniejsze — na to z zastanowieniem Gross-Pyton.

— To znaczy, czy przezwyciężać trudności i mimo wszystko kontynuować, czy też spowodować koniec, choćby za pomocą kawałka żelaza?

— Najgorsza jest ta niepewność — podjął Szatan-Maty przy niemym akompaniamencie świtu, który coraz wyraźniej wypełniał przestrzeń pod kopułą. — Bo nie wiadomo, co potem. Gdyby to było wiadome, to kto by znosił to dokuczanie ze strony osób o złym charakterze, nieposzanowanie prawa, czy też bezczelność władzy. (Jw. 237)

Próba rozwiązania tego egzystencjalnego problemu przypomina raczej odtwarzanie wiadomości zapamiętanych ze szkolnej interpretacji *Hamleta*, niż jakieś głębsze osobiste przemyślenia. Z uwagi na to, iż bohaterowie nie są w pełni świadomi kwestii, którą poruszają, ich sytuacja jest nieco mniej tragiczna, bo nie do końca zdają sobie sprawę z powagi problemu. Opowiadanie *Interwał* — podobnie jak utwór *Szach* — przynosi obraz człowieka zawieszonoego pomiędzy okrucieństwem świata, a możliwością wyboru śmierci, która może nie przynieść oczekiwanego uwolnienia. Autor nie daje odpowiedzi na postawione w tekście pytanie i kolejny raz pozostawia czytelnika z nierozwiązanym problemem.

Pomimo niemożności racjonalnego zrozumienia sensu istnienia, bohaterowie *Deszczu* nieustannie próbują znaleźć odpowiedź na nurtujące ich pytania, dotyczące tajemnic bytu, czy możliwości realizacji absolutu. Wysiłki te, z góry skazane na niepowodzenie, prowadzą oczywiście do wielkiego rozczarowania lub druzgocących wniosków na temat kondycji człowieka, tak jak ma to miejsce w opowiadaniu pt. *Ptaszek ugupu* (nazwa tytułowego ptaka jest już jawnym nawiązaniem do ludzkiej głupoty). Główny bohater — naukowiec z dziedziny zoologii — pragnie znaleźć odpowiedź na zajmujące go od dzieciństwa zagadnienie: „Jakie jest miejsce człowieka w wielkim kole przyrody? Jaka rola?” (Mrozek 1997: 164). Aby wyjaśnić kwestię, udaje się wraz ze swoim asystentem w głąb dziewiczej puszczy, by poprzez obserwację natury zgłębiać zagadnienie współzycia i współzależności między różnymi gatunkami zwierząt, co, jak sądzi, pozwoli mu zrozumieć rolę człowieka w świecie. Naukowiec, wierząc w porządek świata i system wartości moralnych, naiwnie marzy o ucywilizowaniu natury:

Kiedys — kontynuowałem — w ten łańcuch zależności w przyrodzie wkroczy człowiek. Wnieśnie on w bezmyślny żywioł instynktów pierwiastek wartości moralnych. Nie naruszając obiegu natury, przeciwnie: stając się jego świadomym ogniwem, nada mu nową, szlachetną treść. (Jw. 167)

Profesor boleśnie przekonuje się, że człowiek nie jest krzewicielem moralności, a jego rola w łańcuchu przyrody ogranicza się do czerpania korzyści z dobrodziejstw natury i zaspokajania własnych przyjemności. Osoba, która próbuje wydrzeć naturze jej tajemnice i rozwikłać kwestie przewyższające możliwości intelektu, sama skazuje się na śmieszność oraz kompromitację. Skoro więc człowiek nigdy nie pozna tajemnic bytu, a tym samym nie nada sensu swojej egzystencji, to może powinien pogodzić się z tą tragiczną sytuacją i skupić jedynie na

przetrwaniu. Ale takie założenie rodzi kolejne pytanie: jak żyć w świecie pełnym zła, który nie uznaje żadnych wartości?

Pesymizm i jego źródła

Obecnemu w *Deszczu* poczuciu nonsensu istnienia towarzyszy nastrój pesymizmu, u którego źródeł leży przekonanie, że świat jest jedynie siedliskiem zła, a życie ludzkie pasmem cierpień i rozczarowań. Kwestia zła posiadającego niszczycielską siłę pojawia się już w otwierającym zbiór opowiadaniu pt. *Mały przyjaciel*. Narrator, człowiek dla którego nie liczą się żadne wartości, przygarnia bezdomnego kota. Zwierzę, niczym kozioł ofiarny, przyjmuje na siebie konsekwencje niemoralnych występków bohatera (wyrzuty sumienia, choroby, złe samopoczucie). Narrator, zauważając, że jego winy pozostają bezkarne, postanawia wykorzystać okazję i krzywdzi innych bez opamiętania. Gdy zwierzę zaczyna poważnie chorować, bohater zmuszony jest zaprzestać dotychczasowego sposobu życia. Kieruje nim jednak wyłącznie własny egoizm, a nie troska o życie kota, którego traktuje czysto instrumentalnie:

Parę dobrych uczynków — pomyślałem sobie — a kotkowi oczyści się skóra i będzie można zacząć na nowo. [...] Ale widocznie kotek działał tylko w jedną stronę i nic mu się nie poprawiło. Było w nim coś z owych mrocznych, twardych zasad Reformacji, coś z determinizmu, poglądu, że grzech raz popełniony nie może być zmyty. (Mrozek 1997: 155)

Historia kota i jego pana ukazuje niszczycielską siłę zła i przekonuje, że jego konsekwencje są nieodwracalne. Sam pomysł utworu oparty jest na znanej od wieków zasadzie współzależności winy (pojmowanej staroświecko jako krzywdzenie wdów i sierot — Stephan 1996: 93) i kary (jako zapłaty za popełnione grzechy), przed którą nie ma ucieczki. Zgodnie z przewidywaniami, przebiegły i bezwzględny bohater zostaje aresztowany i otrzymuje wyrok śmierci.

Nastrój pesymizmu, a nawet atmosfera pewnej schyłkowości, widoczne są w utworze pt. *Upadek Orlego Gniazda*, w którym autor ponownie ukazuje problem zła, ukrywanego tym razem za fasadą dobra. Jednym z bohaterów opowiadania, pełnego elementów fantastycznych, jest słynący z dobroczynności ksiądz, którego pasją są polowania na ulepione ze śniegu żywe bałwany, znane w kręgu myśliwskim jako śniegusy. Obłudę bohatera ujawnia jego siostrzenica, wyznając narratorowi (goszczącemu w zamku przyjacielowi księcia), że wuj utrzymuje liczne sierocińce tylko po to, aby mieszkające w nich dzieci wykorzystywać do produkcji bałwanów.

Pan myśli, że śniegusy lepienie w kraju, podczas zwyczajnej, dobrowolnej zabawy, wystarczyłyby do zaspokojenia tych... namiętności wuja? [...] To nie szlachetna walka człowieka z elementami natury, gra przypadku. To rzeź, ukartowana od samego początku, od stworzenia ofiar samych, to... [...]

— Sadysta? — dokończyłem. (Mrozek 1997: 203)

Narrator uważa, iż proceder powoływania do życia śniegusów kosztem katorżniczej pracy sierot jest niemoralny. Czytelnik staje natomiast przed kolejnym trudnym zagadnieniem: czy zły może być już sam akt stworzenia? Czy powołanie kogoś do życia, a tym samym dawanie mu nadziei, tylko po to, by po jakimś czasie tę istotę uśmiercić, nie jest przypadkiem niegodziwością? Chociaż opowiadanie nie przynosi jednoznacznej odpowiedzi na postawione pytanie, to zwykle współczucie nakazuje stanąć czytelnikowi po stronie ofiar.

Optymistyczny stosunek do świata stać się może dla autora *Deszczu* powodem do kpiny, jak w opowiadaniu pt. *Testament optymisty*. W ręce narratora trafia pamiętnik mężczyzny, który: „dostrzegał nie tylko przykre strony życia, ale starał się naświetlić je wielostronnie” (Mrozek 1997: 219). Autor zapisków, człowiek o pogodnym usposobieniu, snuje plany na przyszłość i cieszy się, że w końcu wszystkie sprawy zaczęły układać się pomyślnie. Okazuje się jednak, że położenie samego bohatera nie powinno napawać go optymizmem:

Jednego tylko nie bardzo mogę zrozumieć: dlaczego czterech mężczyzn niesie mnie w drewnianej skrzyni, na leżąco, z wiekiem przybitym silnie, na głucho... (Jw. 220)

Ten groteskowy i humorystyczny utwór, choć nie mieści się jeszcze w nurcie pesymistycznym, wyśmiewa nieuzasadniony optymizm, w sytuacji, gdy życie pełne jest problemów i nieszczęśliwych wydarzeń.

Pesymistyczny charakter zbioru określa już jego tytuł, który nie pochodzi od tytułu żadnego z zamieszczonych w zbiorze opowiadań (jak miało to miejsce w przypadku poprzednich tomów). Motyw deszczu obecny jest w dwóch opowiadaniach, skrajnie różniących się pod względem stylu i wymowy. Pierwsze z nich, zatytułowane *Góral*, przypomina jeszcze humorystyczne teksty z poprzednich zbiorów i nie zawiera, obecnego w dalszych utworach, nastroju pesymizmu. Tytułowy bohater wraz z narratorem, który zabłądził podczas górskiej wędrowki, spędzają noc pod gołym niebem. Narratorowi, w przeciwieństwie do juhasa, nie przeszkadza w zaśnięciu nawet ulewny deszcz. Góral interpretuje zachowanie swojego gościa jako konsekwencję braku życia wewnętrznego, typowe dla ludzi niezastanawiających się nad sensem własnego życia. Okazuje się, że człowiek, który nie zwraca uwagi na zewnętrzne niedogodności, potrafi cieszyć się chwilą i nie ma egzystencjalnych dylematów. Jednak, jak twierdzi juhas, życie osoby, która nie posiada żadnej duchowości, jest jałowe i nie ma większego sensu.

W drugim ze wspomnianych opowiadań — *Szach* — rola deszczu polega na spotęgowaniu w utworze nastrojów pesymistycznych. Bohaterowie, którzy biorą udział w absurdalnej grze, zmuszeni są stać na plany zupełnie bezcelowo i moknąć w strugach wody. Deszcz podkreśla obecne w opowiadaniu uczucia smutku i zniechęcenia oraz współtworzy atmosferę marazmu.

Opowiadania *Deszczu* pozbawione są jakiegokolwiek moralizatorstwa, a ich autor odwołuje się raczej do pewnych ustalonych wyobrażeń o relacji pomiędzy dobrem i złem. Mroźek, zniechęcony doświadczeniami wyniesionym z epoki socrealizmu, nie zamierzał pisać pouczających tekstów, co nie znaczy, że poczuł się zwolniony od poruszania istotnych problemów.

Dylematy i obsesje bohaterów

Bohaterów przeżywających duchowe dylematy spotykaliśmy już we wcześniejszych opowiadaniach Mroźka (*Spotkanie*, *Rękopis znaleziony w lesie*, *O nagości*), jednak ich ontologiczna sytuacja była nieco inna. Nie zastanawiali się nad swoim życiem i często bez zastrzeżeń oraz żadnych refleksji przyjmowali to, co zgotował im los. Opowiadania ze zbiorów *Słoń czy Wesele w Atomicach* odnosiły się najczęściej do pewnych konkretnych sytuacji, do problemów bliskich ludziom żyjącym w postsocrealistycznej rzeczywistości, rzadziej — nawiązując do ogólnej kondycji człowieka. Niektóre z nich podejmowały jednak zagadnienia nicości, nieskończoności czy sensu istnienia, zapowiadając tym samym dominującą w *Deszczu* problematykę egzystencjalną.

Do najczęstszych problemów, z jakimi muszą zmagać się bohaterowie utworów Mroźka, należą poczucie zagrożenia i brak oparcia w bliźnich. Człowieka wyalienowanego, outsidera, któremu stale towarzyszy uczucie nieznośnego lęku, napotykaemy w opowiadaniu *Na biwaku*. Utwór rozpoczyna się wyznaniem, opisującym sytuację wewnętrzną narratora:

Czułem się zagrożony. Lęk towarzyszył mi stale. Bałem się ludzi. Tęskniłem za poczuciem bezpieczeństwa tak bardzo, że stopniowo myśl o azylu stała się moją obsesją. Będąc człowiekiem wolnym, nie cieszyłem się tym przywilejem jak należy. (Mroźek 1997: 210)

Bohater ma nadzieję, że poczucie bezpieczeństwa zapewni mu protekcja władzy. W tym celu postanawia rozbić obóz w budynku komendy policji. To, jak się wydaje, absurdalne przedsięwzięcie początkowo daje bohaterowi wrażenie opieki i spokoju. Z czasem zaczyna

on nawet czerpać przyjemność z widoku więzionych przestępców i zauważa u siebie pewien sadyzm, właściwy dla „człowieka słabego, chronionego przez sztuczną, urzędową potęgę” (Jw. 211). Niebawem narrator przekonuje się, że w świecie pełnym zła i przemocy uczucie bezpieczeństwa jest tylko pozorne i krótkotrwałe. W obawie, aby nie być posądzonym o przestępstwo, którego nie popełnił, ucieka z komisariatu. Wyjściu na zewnątrz towarzyszy jednak powrót dawnych uczuć:

Przyciłem się w korytarzu. Stwierdziłem z ulgą, że na zewnątrz nie ma wartownika. Porzucając mój obozisk, urządzony tak pracowicie — uciekłem.

Uciekłem w ciemność, pełną wilgotnego wiatru i kołysania ulicznych lamp. (Jw. 212)

Bohatera-mizantropa, wyobcowanego i unikającego kontaktu z ludźmi, odnajdujemy także w opowiadaniu *Mon général*. Narrator, aby pokonać uczucie bezradności i zagubienia, szuka oparcia w sztuce, a konkretnie w przykładach ze starożytności. Naiwnie sądzi, że rozmyślanie nad czynami antycznych bohaterów doda mu odwagi i pozwoli przezwyciężyć wszelkie trudności. Narzeka także na niedobre stosunki między ludźmi, wzajemną nieżyczliwość i — podobnie jak narrator opowiadania *Na bivaku* — tęskni za czyjąś opieką oraz poczuciem bezpieczeństwa. Szczęście uśmiecha się na chwilę do bohatera, gdy ten ratuje tonącego łyżwiarza. Okazuje się, iż wyłowionym z wody mężczyzną jest sam Generał-Gubernator, który w zamian za ocalenie życia, w geście podziękowania, wysyła do mieszkania swojego wybawcy dwóch adiutantów. Bohater, mając taką ochronę, pozwala sobie na zbyt wiele w stosunku do stróża, jednak niespodziewanie role odwracają się i narrator traci otrzymane przywileje. Zakończenie opowiadania znów potwierdza prawdę o ironii losu i iluzyjności poczucia bezpieczeństwa:

— Szedłem ci ja przez park dzisiaj — odzywa się on [stróż — przyp. E.U.] nagle, jakoś tak śpiewnie.

— I... wiesz ty, kotku, co? nasz Pan Eksceleńcja Jego Generał Gubernator [...] na ślizgawce się topił, to i ja go uratowałem. [...]

— Aha! *Mon Général* — zauważyłem ni stąd, ni zowąd. — No, to ja już idę.

Stróż leniwie oparł się znowu o ścianę.

— A idź, idź, kotku, idź. Tam już czekają na górze. Ci sami, co rano.

— Przystanąłem, ale tylko na chwilę. Potem, mocno obejmując poręcz i zaciskając powieki, ruszyłem na górę krok za krokiem, starając się ze wszystkich sił uwierzyć w przyciętą Orfeusza.

Marek Skwarnicki zauważa, że *Deszcz* to portret wyobcowania ze świata, a bohaterowie opowiadań Mrożka osiągają niekiedy: „stopień wyobcowania o cechach nerwowo-patologicznych” (Skwarnicki 1963: 6). Na skraju choroby psychicznej znajduje się między innymi narrator utworu *Nadzieja*. Bohater prowadzi śledztwo w sprawie przychodzących do niego anonimowych listów, zawierających jedynie niezapisane kartki. Z początku przesyłki traktuje jako głupi żart, jednak z powodu poniżenia, jakiego doznaje za każdym razem, gdy z nadzieją otwiera kolejne listy, postanawia udać się do miejscowości nadawcy i zdemaskować żartownisia. Zagadkę tajemniczych przesyłek postanawia rozwiązać: „drogą wniosku o psychologię pobudek, które mogły kierować nadawcą” (Mrozek 1997: 188). To nie przynosi jednak zamierzonego efektu, a bohatera ogarnia coraz większy strach. Aby nie popaść w paranoję, narrator ucieka do puszczy, gdzie tylko na chwilę odzyskuje poczucie bezpieczeństwa, bo w najmniej spodziewanym momencie kolejny list dociera do adresata. Bohater, chcąc wyzwolić się od jednej obsesji, popada w kolejną, gdyż niszcząc w akcie desperacji kopertę, skazuje się na wieczną niewiedzę:

No cóż, może tam nic nie było, na pewno nie... Dlaczego by miało coś być tym razem?

Nic nie było?

A jeżeli? (Jw. 190)

Dla bohaterów *Deszczu* każda próba uwolnienia się od swoich słabości i chęć ich pokonania kończy się niepowodzeniem, a mimo wszystko nieustannie podejmują oni aktywne próby ratowania się. Źródło ich dylematów nie tkwi bowiem w czynnikach zewnętrznych, ale w samym istnieniu. Rola uwarunkowań społecznych jest oczywiście niezaprzeczalna, ale otoczenie może tylko zagłuszać lub potęgować uczucia egzystencjalnego smutku.

Kwestia ironii

Stałym elementem twórczości Mrożka jest obecność w jego utworach ironii. Dla pisarza, który uwielbia przedstawiać świat na opak, ironia wydaje się wręcz idealnym środkiem opisu rzeczywistości i wyrażania myśli. Według Aleksandry Okopień-Sławińskiej, ironia jest sposobem igrania z odbiorcą, sygnałem dystansu do własnej mowy i zmaganiem się z odbitymi w niej cudzymi poglądami (Okopień-Sławińska 1988: 203). Mrozek w swoich opowiadaniach wykorzystuje niemalże całą skalę ironicznych wypowiedzi: komizm, satyrę, parodię, drwinę, szyderstwo, sarkazm. W *Deszczu* natomiast posługuje się ironią głównie w celu wyrażenia tragizmu i absurdu istnienia. Jak zauważa Marek Skwarnicki:

Mrozek ironizuje wszystko. Źródłem jego ironicznej energii jest jakby poczucie, że w obliczu nicości, spraw najważniejszych z ważnych, wszystko jest pozorem i śmiesznością. (Stephan 1996: 92)

W tym kontekście szczególnie interesujące jest ostatnie opowiadanie zbioru, pt. *Pasażer*, które ze względu na swój autoironiczny i autotematyczny charakter jest nowością w repertuarze Mrożka (Jw. 93). Utwór, jak pisze Halina Stephan:

Stanowi studium na temat funkcjonowania humoru i satyry. Studium współzależności autora i czytelnika. Jest także gorzką refleksją nad rolą humorzysty. (Jw. 93)

Głównymi bohaterami opowiadania są dwaj uczestnicy rejsu statkiem: niewidomy mężczyzna (narrator) i pewien niezwykle cyniczny pasażer, który swoimi szyderczymi komentarzami i nietaktownymi żartami zdążył zrazić do siebie innych uczestników podróży. Ślepcowi towarzystwo ekscentryka jest jednak na rękę, gdyż zapewnia mu utrzymanie kontaktu ze światem zewnętrznym. Klótnia pomiędzy bohaterami wybuchu dopiero w momencie ewakuacji promu, gdyż cynik nie chce opuścić pokładu i pomóc w ucieczce niewidomemu. Sprowokowany przez narratora, wyjawia mu powody swojego dziwnego zachowania. Wyznaje, że żarty i ironia to tylko pewien system obronny przed absurdalnością życia. Sądzi przy tym, że prawdziwa śmieszność tkwi nie w opowiadanych dowcipach, ale w człowieku, w samej egzystencji, bo, jak mówi:

istniejąc, z góry pretendujemy do czegoś. Ale nie umiemy porządnie odpowiedzieć, do czego, nie wiemy, do czego. I przez to już narażamy siebie na śmieszność, bo udajemy, choćby nawet samych siebie, a każde udawanie jest z reguły śmieszne, pretensjonalne. Ja też jestem, niech pan wybaczy, kaleką. Bo przyszedłem już na świat ze zmysłem tej immanentnej śmieszności. Widzę ją w każdym człowieku, a także kiedy patrzę na zwierzę, czy przedmiot. To nie wynik intelektualnej spekulacji. Widzę ją tak, jak podobno niektórzy mają przekłętą dar widzenia w żywym człowieku, widzę ją zmysłowo. (Mrozek 1997: 257)

Narrator uważa jednak swojego rozmówcę za wariata, bo tylko taki człowiek w obliczu śmiertelnego niebezpieczeństwa nie podejmuje próby ratunku. Twierdzi, że jego towarzysz, chcąc uciec przed nicością, popada w jeszcze większą śmieszność:

Rozumiem wszystko. Nie chce pan zejść, bo tylko nicość jest poważna, nie jest śmieszna. A przeto czynne unikanie nicości, ucieczka przed nią, a więc nie tylko pozostawanie w śmieszności, ale aktywne ratowanie jej, utrwalanie się w niej i to jeszcze za cenę wysiłku, to już śmieszność spotęgowana do kwadratu, nie do zniesienia dla pana. (Jw. 258)

Niespodziewanie cyniczny pasażer przyznaje się do strachu i wraz z narratorem rzucają się do ucieczki. Okazuje się, że w sytuacji skrajnie niebezpiecznej chęć ocalenia życia wygrywa nawet z własnymi przekonaniem. Zakończenie opowiadania jest jednak niezwykle ironiczne: pasażerowie wracają na pokład, gdyż alarm był tylko rutynową czynnością, przeprowadzaną zapobiegawczo na wypadek katastrofy. Ironista ma żal do narratora, iż ten sprowokował go do ucieczki. Humor oraz ironia zostały bowiem wystawione na próbę i, ulegając nicości, skompromitowały bohatera.

Dla autora *Deszczu* ironiczna postawa pozostaje jednak jedynym sposobem radzenia sobie z okrucieństwem świata i poczuciem tragizmu istnienia. Pozwala ona na zachowanie dystansu i nieangażowanie się w dylematy współczesności.

Satyra, jakkolwiek byłaby niezręczna i szorstka, jest obroną przed pretensjonalnością, niekonsekwencją, bezsensownością ludzkiej egzystencji. Kondycja ludzka jest komiczna, powiada zgorzkniały pasażer, a satyryczne podejście staje się samoobroną przed powszechną beznamiętnością, polegającą na wdrażaniu umysłu w gotowe formuły. (Stephan 1996: 94)

Niedługo po ukazaniu się *Deszczu*, jeszcze w roku 1962, w artykule pt. *Jak napisać opowiadanie pozornie interesujące*, Mrozek stwierdził, iż przestał czerpać satysfakcję z tworzenia opowiadań, które nie wnoszą do literatury nic nowego.

Na zakończenie wyjaśniam, co rozumiem przez „opowiadanie pozornie interesujące”. To znaczy: dla kogo „pozwornie interesujące”. Czy dla czytelnika, tego nie wiem. Ale dla autora na pewno „pozwornie interesujące”, bo autor znudził się śmiertelnie przedsięwzięciem takich prac, które nie mają już dla niego żadnych tajemnic i które nie stawiają mu żadnego oporu. (Mrozek 1962: 12; cyt. za: Stephan 1996: 95)

Pisarz przyznał, że zaprzestał uprawiania tego modelu prozy, gdyż sposób tworzenia swoich opowiadań ograniczył do prostych chwytów, z których mógł korzystać na zawołanie (Stephan 1996: 94). Zapiski z *Dziennika* pisarza dowodzą, że miał on trudności z wypracowaniem nowej poetyki i tworzeniem opowiadań, które zaspokajałyby jego pisarskie ambicje:

A jednak wydaje mi się, że trudność teraz, przed napisaniem nowego opowiadania, to problem przede wszystkim techniczny. Chcę i chyba mogę napisać dużo więcej niż dotąd, ale nie wiem jak. Trzeba by znaleźć jakiś nowy sposób, jakiś nowy tok narracji, ale jak, jaki? Nie mam pojęcia. (Mrozek 2010: 115)

Po wyjeździe z Polski (w 1963 roku) jego zainteresowania skierowały się w stronę dramatu. Część krytyków przez długi czas uważała jednak, że to brzemień sukcesu, jakie spadło na Mrozka po opublikowaniu pierwszych zbiorów opowiadań, na długi czas zniechęciło pisarza do uprawiania prozy (Stephan 1996: 94).

BIBLIOGRAFIA

- Maciąg Włodzimierz** (1963). *Dlaczego świat jest śmieszny?*. „Nowa Kultura” 10 (10.03.1963). S. 2.
- Morawski Stefan** (1972). *Wątki egzystencjalistyczne w polskiej prozie lat trzydziestych*. W: *Problemy Literatury Polskiej 1890–1939*. Red. Hanna Kirchner i Zbigniew Żabicki. Wrocław: Ossolineum. S. 465–532.
- Mrozek Sławomir** (1962). *Jak napisać opowiadanie pozornie interesujące*. „Przegląd kulturalny” 51–55. S. 12.
- Mrozek Sławomir** (1997). *Deszcz*. W: *Opowiadania 1960–1965*. Warszawa: Noir Sur Blanc. *Mały przyjaciel*. S. 153–157. *Ptaszek Urupu*. S. 164–168. *Nadzieja*. S. 186–190. *Upadek Orlego Gniazda*. S. 197–209. *Na biwaku (Opowiadanie kryminalne)*. S. 210–212. *Testament optymisty*. S. 219–220. *Mon General*. S. 221–229. *Interwał*. S. 223–237. *Szach*. S. 238–248. *Pasażer*. S. 249–259. ISBN: 8386743166.

Mrozek Sławomir (2010). *Dziennik 1962–1969*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 9788308044933.

Okopień-Sławińska Aleksandra (1988). *Ironia*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. Janusz Sławiński. Wrocław: Ossolineum. ISBN: 8304046156. S. 221–222.

Skwarnicki Marek (1963). *Prawdziwa śmieszność*. „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 14 (7.04.1963). S. 6.

Stephan Halina (1996). *Mrozek*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 8308026508.

Emilia Uryszek

EXISTENTIAL IN „THE RAIN” — SHORT STORIES BY MROŻEK (1962)

(summary)

The paper is devoted to the last of before emigration collection of short stories by Sławomir Mrozek. Released in 1962, *Rain*, refers to the earlier volumes of satirical prose by Mrozek (*Elephant*, *Wedding in Atomville*), but introduces new plots which dominate in his later works. The author of the article analyses the short stories in terms of themes characteristic for the existential literature, linking the conjectures with facts from the biography of the writer. The study shows the direction in which are evolving the stories from the *Rain*. However, special attention is paid to the pessimistic tone texts, bringing up the subject of tragedy and absurdity of existence.

KEYWORDS

Sławomir Mrozek; *Rain*; short stories by Sławomir Mrozek; existentialism

Tłum. Dominika Pajszczyk

Jacques Chaplain

[NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE :] CHARLES EDMOND CHOJECKI,
PATRIOTE POLONAIS, EXPLORATEUR, SOLDAT, POÈTE, DRAMATURGE,
ROMANCIER, JOURNALISTE, BIBLIOTHÉCAIRE...
PAR EMMANUEL DESURVIRE

Après la parution, en 2011 des trois volumes de l'historiographie de Karol Edmund Chojecki (voir Chaplain 2013 : 189–203), l'auteur, Emmanuel Desurvire, a poursuivi son entreprise encyclopédique avec la même ardeur. Ainsi, un quatrième volume de compléments a été publié en 2012, et en 2013 l'ensemble se présente sous la forme d'une seconde édition corrigée et indexée, représentant plus de 1800 pages de correspondances, de documents et d'articles de l'époque, et d'analyses diverses de l'auteur. A noter que les 4 index sont téléchargeables sur internet¹, par égard pour les lecteurs et bibliothèques étant en possession de la première édition. Un cinquième tome de compléments, qui n'a rien à envier à ses prédécesseurs en termes de taille et de contenu, devrait paraître fin 2013, accompagné d'un Index Général, de l'ensemble des notes biographiques portant sur 600 personnalités, et d'une table par auteur/date de près d'un millier de correspondances.

Les trois premiers tomes correspondent à un savant dosage biographique en trois grandes phases de la vie de Charles Edmond Chojecki : 1822–1856 (T. 1), 1857–1872 (T. 2), et 1873–1899 (T. 3). Ce dernier ouvrage comporte de nombreuses additions concernant « Charles Edmond vu du XX^{ème} siècle ». Les deux tomes de compléments (T. 4 et T. 5) sont organisés chacun en trois parties correspondant au découpage précédent. L'auteur s'est ainsi assuré que les nombreuses découvertes qu'il put faire à la suite, pouvaient retrouver leur place et contexte dans un tout cohérent.

Succinctement je vous donne les principaux éléments des tomes 2 à 5 :

— pour le Tome 2 : l'Exposition Universelle, le siège de Paris, les péripéties du montage de *Mademoiselle La Quintinie* de George Sand, et le coup de pouce donné à Flaubert, à la mort de son ami Louis Bouilhet, pour son fameux brûlot « Lettre à la Municipalité de Rouen » ;

— pour le Tome 3 : la rupture avec le prince Napoléon, personnalités pittoresques de son équipe de bibliothécaires aux Luxembourg (et démission d'A. France), la disparition de son ami Louis Blanc, la campagne de Clemenceau, l'échec à l'Odéon de *La Bûcheronne*, le duel manqué avec Becque, la mort de Charles Edmond, et les historiographies du XX^{ème} siècle (A. Chojecki, M. Clemenceau-Jacquemaire, Z. Zaleski, Z. Markiewicz...) ;

— pour le Tome 4 : les « petits papiers » des salons, les coulisses de l'Odéon, les dîners Bréban, 13 lettres de Herzen, les charmes et célébrités de Meudon-Bellevue, souvenirs du *Temps*, l'analyse critique de 6 articles de Markiewicz ;

Jacques Chaplain — Les Jardins du Lorient; 60, chemin de la Tour La Mancelière, 85190-Venansault, France.

¹ http://www.charles-edmond-chojecki.com/x_livre.htm [17.10.2013].

— pour le Tome 5 : articles inédits de Charles Edmond et de Herzen dans *La Voix du Peuple*, le destin de la Comtesse Laura Czosnowska (ancêtre d'E. Desurvire), la cousine Maria Trembicka et l'ami Cyprian Norwid, *Maroussia* et P.J. Stahl, et lettres au prince Napoléon, G. Herwegh, A. Herzen, C. Vogt, Jeanne de Tourbey, Juliette Adam, J.I. Kraszewski, L. Regulski, S. Buszczyński (traductions du polonais pour la plupart), l'expédition des invités du Khédive, le siège de Paris d'après son gendre le Capitaine Bureau, la troisième insurrection polonaise, le dernier article de Markiewicz sur l'œuvre théâtrale, et divers fragments épistolaires.

Les 5 tomes couvrent le résumé et/ou les critiques de l'ensemble des 33 titres de l'œuvre française de Charles Edmond Chojecki, dont la partie romancière (ouvrages jusqu'alors introuvables pour la plupart chez les libraires antiquaires), vient d'être rééditée par Emmanuel Desurvire². On pourra se faire ainsi une idée de l'incroyable richesse de ses romans, qui inaugurerait la tradition du « roman-feuilleton », style contraint mais fait pour captiver et émouvoir à chaque épisode, comme savait si bien faire son amie George Sand.

² Les 10 romans de Charles Edmond plus un recueil de 3 nouvelles ont été intégralement réédités en 2013, voir détails sur le site.

Jacques Chaplain

[NOTA O KSIĄŻCE:] EMMANUEL DESURVIRE, „KAROL EDMUND
CHOJECKI, POLSKI PATRIOTA, ODKRYWCA, ŻOŁNIERZ, DRAMATURG,
POWIEŚCIOPISARZ, PUBLICYSTA, BIBLIOTEKARZ...”

SŁOWA KLUCZOWE

Karol Edmund Chojecki (Charles Edmond); biografia; literatura polska XIX wieku; literatura francuska XIX wieku; Emmanuel Desurville; polonica zagraniczne; nota o książce; przekład

Po ukazaniu się w 2011 roku trzech tomów biografii materiałowej Karola Edmunda Chojeckiego (por. Chaplain 2013: 189–203), Autor, Emmanuel Desurville, kontynuował swoje encyklopedyczne przedsięwzięcie z jednakowym zapałem. W ten sposób w roku 2012 opublikowany został tom czwarty uzupełnień, a w roku 2013 całość prezentuje się pod postacią wydania drugiego, poprawionego i opatrzonego indeksami, przedstawiającego ponad 1800 stron korespondencji, dokumentów i artykułów z epoki oraz różnych omówień pióra Autora. Należy zaznaczyć, że 4 indeksy są udostępnione na stronach internetowych — z myślą o czytelnikach i bibliotekach będących w posiadaniu edycji pierwszej¹. Tom piąty uzupełnień, który w niczym nie ustępuje poprzednim pod względem objętości ani zawartości, powinien ukazać się pod koniec roku 2013 — wraz z Indekssem Ogólnym, zestawieniem zbiorczym not biograficznych 600 osobistości oraz tabelą porządkującą korpus blisko tysiąca listów według dat i nazwisk autorów².

Trzy pierwsze tomy przynoszą wiedzę biograficzną odpowiednio o trzech głównych okresach życia Karola Edmunda Chojeckiego: 1822–1856 (T. 1), 1857–1872 (T. 2) i 1873–1899 (T. 3). To ostatnie dzieło zawiera liczne przypisy odnośnie „Charles’a Edmonda widzianego z perspektywy XX wieku”. Każdy z dwóch tomów uzupełnień (T. 4 i T. 5) jest ułożony w trzy części odpowiadające przyjętemu wcześniej podziałowi. Autor w ten sposób mógł mieć pewność, że wiele odkryć, które poczynił w dalszej kolejności, znajdzie swoje miejsce i kontekst w spójnej całości.

Poniżej dają krótki przegląd najważniejszych treści zawartych w tomach od drugiego do piątego:

— w Tomie 2: Wystawa Powszechna [w Paryżu w 1867 roku], oblężenie Paryża [19 IX 1870 – 28 I 1871], perypetie towarzyszące powstawaniu *Panny La Quintinie* [1863; przeróbka sceniczna 1872, niewyst.] George Sand oraz wsparcie udzielone [Gustave’owi] Flaubertowi,

Joanna Rażny — dr, Katedra Oświecenia i Literatury Stosowanej, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: jsrazny@wp.pl

¹ Por. http://www.charles-edmond-chojecki.com/x_livre.htm [data ostatniej modyfikacji: 04.03.2014] (przyp. uzup. przez tłum.).

² T. 5: *Compléments* (Uzupełnienia), o którym tu mowa, ukazał się 6 grudnia 2013 (przyp. tłum.).

po śmierci jego przyjaciela Louis Bouilheta — jako autorowi słynnego pamfletowego *Listu do Władz Miasta Rouen* [powst. 1871, prwdr. „Le Temps” z 24 I 1872];

— w Tomie 3: zerwanie z księciem Napoleonem [Józefem Bonaparte] [1873], barwne postaci z grona bibliotekarzy w Pałacu Luksemburskim (i dymisja A[natole’a] France’a [właśc. François Thibaulta] [1 II 1890]), odejście na zawsze przyjaciela — Louis Blanka [1882], kampania [Georges’a] Clemenceau³, niepowodzenie *Drwalki* w Odeonie [1889], niedoszły pojedynek z [Henry] Becque’em [1894], śmierć Charles’a Edmonda [1899] oraz historiografia XX wieku (A[rtur] Chojecki, M[adeleine] Clemenceau-Jacquemaire, Z[ygmunt] Zaleski, Z[ygmunt] Markiewicz...);

— w Tomie 4: „kartki” z salonów, kulisy Odeonu, obiady u Brébanta⁴, 13 listów [Aleksandra] Hercena, uroki życia i sławne osobistości Meudon-Bellevue, wspomnienia o „Le Temps”, omówienie krytyczne 6 artykułów Markiewicza⁵;

— w Tomie 5: niepublikowane artykuły Charles’a Edmonda i Hercena w „La Voix du Peuple” [1852], koleje losów hrabiny Laury Czosnowskiej (antenatki Desurvière’a), kuzynka Maria Trębicka i przyjaciel Cyprian [Kamil] Norwid, *Marusia* [na podst. legendy Marko Wowczoka⁶, 1878] i P.J. Stahl [właśc. Pierre-Jules Hetzel] oraz — listy do księcia Napoleona, G[eorga] Herwegha, Hercena, C[arla] Vogta, Jeanne de Tourbey [właśc. Marie-Anne Detourbay], Juliette Adam, J[ózefa] I[gnacego] Kraszewskiego, L[eon]a Regulskiego, S[tefana] Buszczyńskiego (w większości tłumaczone z polskiego); ekspediowanie gości zaproszonych przez kedywa [Egiptu na uroczystość otwarcia Kanału Sueskiego w 1869 roku]; oblężenie Paryża w świetle relacji zięcia, kapitana [Edmonda] Bureau; trzecia irredenta polska [powstanie styczniowe 1863 roku]; ostatni artykuł Markiewicza o twórczości teatralnej [Chojeckiego]⁷ i rozmaite wyimki z korespondencji.

Pięć tomów dopełniają streszczenie i/lub recenzje wszystkich spośród 33 pozycji z francuskiej twórczości Karola Edmunda Chojeckiego, której część powieściowa (tytuły aż do tej pory w większości nie do odnalezienia w antykwariatach), została niedawno wznowiona przez Emmanuela Desurvière’a⁸. Będzie można w ten sposób zyskać wyobrażenie o zdumiewającym bogactwie jego powieści, które zapoczątkowało tradycję „powieści w odcinkach”, pretensjonalnej w stylu, lecz po to, by trzymać w napięciu i wzruszać z każdym kolejnym epizodem, co potrafiła tak znakomicie jego przyjaciółka George Sand.

Przełożyła z francuskiego i opracowała
Joanna Rażny

³ Mowa o wyborach do Zgromadzenia Ustawodawczego z października 1885 roku.

⁴ Do restauracji Paula Brébanta, przy bulwarze Poissonnière 32, od roku 1869 przenieśli się bywalcy dawnych obiadów literackich u Magny’ego.

⁵ Chodzi o następujące prace tegoż autora: *Charles Edmond voyageur et comparatiste oublié*. [W:] *Connaissances de l'étranger : mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*. Paris : Marcel Didier, 1964, s. 292–300; *Les relations de Charles Edmond avec Herzen et les émigrés (1849–1867)*. „Annali dell’Istituto Universitario Orientale. Szionę Slava” T. 7 (1964); *La servitude sans grandeur d’un écrivain bilingue (Ch. Edmond Chojecki)*. [W:] *Actes du VI^e Congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée*. La Hague–Paris : Mouton 1966; *Charles Edmond Chojecki collaborateur de Sainte-Beuve*. [W:] *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Brahmmer*. Warszawa: PIW, 1967, s. 337–343; *Charles Edmond Chojecki intermédiaire entre le monde slave et la France*. „Canadian Slavonic Papers” Vol. 9, N° 1, 1967; *Flaubert et Charles Edmond, leur correspondance (1857–1877)*. Paris : Didier Érudition, 1967, ss. 15 lub *Charles Edmond Chojecki et son activité dans le camp des démocrates (1847–1899)*. „Acta Poloniae Historica” T. 37 (1978), s. 163–174.

⁶ Właśc. Maria Oleksandriwna Wilińska.

⁷ Mowa o artykule: *Francuska twórczość teatralna Edmunda Chojeckiego* w „Pamiętniku Teatralnym” (*Francuska* 1971: 223–238).

⁸ Dziesięć powieści Charles’a Edmonda, jak również zbiór trzech jego nowel zostały wznowione w wydaniu książkowym w 2013 roku; więcej por. na stronach internetowych.

BIBLIOGRAFIA

Chaplain Jacques [Rec.] (2013). *Emmanuel Desurvire, „Karol Edmund Chojecki, polski patriota, podróżnik, żołnierz, poeta, dramaturg, powieściopisarz, publicysta, bibliotekarz...”* Lulu. com, 3 tomy, grudzień 2011 – styczeń 2012, 1300 ss. Przełożyła z francuskiego, opracowała i opatrzyła przypisami Joanna Rażny. „Prace Polonistyczne” LXVIII, 2013. ISSN: 0079–4791. S. 189–203.

Desurvire Emmanuel (2013). *Charles Edmond Chojecki. Patriote polonais, explorateur, soldat, poète, dramaturge, romancier, journaliste, bibliothécaire...* T. 1–4. Seconde édition, corrigée et indexée. T. 5. Première édition, indexée. Saint-Escobille: Lulu. com. ISBN-13: 9781470977931, 9781470981259, 9781470981358, 9781291004281, 9781291100884.

Francuska twórczość teatralna Edmunda Chojeckiego. „Pamiętnik Teatralny” 1971, z. 2, s. 223–238. ISSN: 0031–0522.

Desurvire Emmanuel (2013). *Charles Edmond Chojecki. Patriote polonais, explorateur, soldat, poète, dramaturge, romancier, journaliste, bibliothécaire...* T. 1–4. Seconde édition, corrigée et indexée. T. 5. Première édition, indexée. Saint-Escobille: Lulu. com. ISBN-13: 9781470977931, 9781470981259, 9781470981358, 9781291004281, 9781291100884. *Les Index des Tomes I à V* [online] http://www.charles-edmond-chojecki.com/x_livre.htm [dernière modification: le 4 mars 2014].

Jacques Chaplain

[ANNOTATION ABOUT THE BOOK:] EMMANUEL DESURVIRE, 'KAROL EDMUND CHOJECKI, POLISH PATRIOT, EXPLORER, SOLDIER, POET, PLAYWRIGHT, NOVELIST, PUBLICIST, LIBRARIAN...'

(summary)

This text is a complement to the presented a year ago in the translation into Polish, Jacques Chaplain's review which is a fragmentary overview of the three volume monograph by a world-known physicist Emmanuel Desurvire, devoted to his ancestor, Karol Edmund Chojecki (1822–1899). Source materials, meticulously collected by the French biographer — family archives and other documents that were not printed before — enable us to get to know closely this Polish emigrant of the era of Romanticism, known in France under the pseudonym Charles Edmond, inter alia of the side of various, closer or further relationships with the representatives of French culture, science and politics of that time (such as Gustave Flaubert, Georges Sand, Louis Blanc or Georges Clemenceau), as well as his own creative achievements (in the fields of playwriting, dramaturgy, publicism and art of translation) and their twentieth-century reception. Desurvire's work — of impressive size and substantive content — has been currently published for the second time. The second edition, revised and bearing indices is completed with the two-volume supplement.

KEYWORDS

Karol Edmund Chojecki (Charles Edmond); biography, Polish literature of 19th Century; French literature of 19th Century; Emmanuel Desurvire; foreign polonica; annotation about the book; translation

Tłum. Joanna Włodarczyk-Bulska

NOTKI O AUTORACH

Jacques Chaplain — prawnik i politolog, członek Société Octave Mirbeau (z siedzibą w Angers), współpracownik pisma „Cahiers Octave Mirbeau”, autor licznych artykułów poświęconych m.in. twórczości Octave’a Mirbeau, malarstwu Claude’a Moneta i sztuce ogrodowej. Obecnie administruje rozległym kompleksem ogrodowym Les Jardins du Lorient (15 km od La Roche-sur-Yon, w regionie Kraj Loary), którego jest założycielem. Ważniejsze prace: *Octave, côté jardins — Mirbeau et l’art des jardins* („Cahiers Octave Mirbeau” nr 18, 2011, s. 117–134); *Octave, côté jardins (suite) — Aux jardins de l’imaginaire mirbellien* (jw., nr 19, 2012, s. 113–114); *Octave, côté jardins (suite) — Du „Jardin des délices” au „Jardin des supplices”* (jw., nr 20, 2013, s. 80–92).

Kamil Dźwiniel — doktorant literaturoznawstwa w Zakładzie Literatury Młodej Polski i Dwudziestolecia Międzywojennego ILP UMK w Toruniu. Laureat 11. edycji Nagrody „Archiwum Emigracji” (2012). Zajmuje się poezją polską XX i XXI wieku, a także spuścizną europejskich bardów, związkami literatury i muzyki oraz kulturą czeską w jej rozmaitych przejawach. Publikował w licznych czasopismach (m.in. „Actach Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Tekstualiach”) oraz w książkach zbiorowych.

Lidia Ignaczak — absolwentka łódzkiej polonistyki, doktor nauk humanistycznych, od 1986 roku zatrudniona w Uniwersytecie Łódzkim najpierw w Katedrze Literatury Polskiej Oświecenia, Pozytywizmu i Młodej Polski, następnie w Katedrze Literatury i Tradycji Oświecenia, obecnie w Katedrze Oświecenia i Literatury Stosowanej. W pracy badawczej koncentruje się na rozszyfrowywaniu funkcji pełnionych przez formy słowno-muzyczne w polskim teatrze rozrywkowym (śpiewogry, wodewile, operetki, opery i widowiska kabaretowe). Melice teatralnej poświęciła książkę: *W podróży po Szpargalii. Palimpsestowe czytanie śpiewników teatralnych Józefa Cybulskiego* (2007).

Magdalena Jarnotowska — doktorantka w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku UŁ, pisuje recenzje, redaguje książki, interesuje się międzywojnem, napisała pracę magisterską o Stefanie Napierskim, pisze doktorat na temat fantazmatu ojca w twórczości pisarza żydowskiego pochodzenia: Bruno Schulz, Adolf Rudnicki, Stefan Napierski.

Marzena Karwowska — doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, adiunkt w Katedrze Oświecenia i Literatury Stosowanej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Prowadzi badania z zakresu mitokrytyki i antropologii wyobraźni twórczej. Zrealizowała z tego zakresu staże naukowe w Uniwersytecie Paris IV Sorbonne oraz w Uniwersytecie Stendhala w Grenoble. Autorka książek: *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008; *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011.

Jolanta Kowal — adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainteresowania badawcze: późne oświecenie na Litwie, ze szczególnym uwzględnieniem Parnasu wileńskiego; zawartość literacka „Dziennika Wileńskiego” z lat 1805–1806 i 1815–1830; Józef Ignacy Krasiński a Wilno. Autorka monografii naukowej pt. *Droga na Parnas. O twór-*

czości poetyckiej Antoniego Goreckiego (Kraków 2008). Prace edytorskie: P. Żbikowski, *Horyzonty polskiego Oświecenia. Wykłady z epoki (1740–1830)*, oprac. J. Kowal (Kraków 2010), a także A. Gorecki, *Wiersze wybrane*, wstęp i oprac. J. Kowal (Kraków 2011). Autorka szeregu artykułów naukowych, np.: *Józefa Ignacego Kraszewskiego krytyczny ogłód „Literatury w Wilnie w początku XIX w.”*; „*O tem że dumać na paryskim bruku...*” czyli o emigracyjnej jesieni życia Adama Mickiewicza i Antoniego Goreckiego; *Wileńska Haskala wobec głównych idei Oświecenia europejskiego; Późne oświecenie na Litwie — pierwodruki „Sofijówki” Stanisława Trembeckiego na łamach czasopism wileńskich*.

Małgorzata Lisicka — doktorantka w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, członek Pracowni Literatury Okolicznościowej i Użytkowej (UW) oraz Zespołu Badań Obszarów Trzecich Literatury (PAN). Specjalizuje się w twórczości Stanisława Kostki Potockiego, w ramach rozprawy doktorskiej opracowuje jego spuściznę literacką. Interesuje się kulturą rękopiśmienną, edycją źródeł oraz literaturą XVIII i XIX wieku.

Magdalena Lubelska-Renouf — absolwentka polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, doktor literatury polskiej (Sorbona Paris 4), *professeur agrégée du polonais*. Wykładała w uniwersytetach w Caen i Lille 3; aktualnie pracuje na Sorbonie (Paris 4). W obszarze jej zainteresowań badawczych znajdują się takie zagadnienia jak: poezja i jej powiązania z filozofią, mistyka, teologia, mitologią, historią religii; teologia prawosławna (S. Bułgakow, W. Sołowjow, P. Florenski); myśl żydowska (F. Rosenzweig, W. Benjamin, G. Scholem). Jest autorką książki *Czesław Miłosz en quête du Réel* (Sarrebruck 2009). Uczestnictwo w konferencjach i ważniejsze publikacje: *Eros, kobieta i Bóg w poezji Czesława Miłosza*. Międzynarodowa konferencja *Miłosz and Miłosz*, zorganizowana przez Uniwersytet Jagielloński (2011); *Ikoniczna przestrzeń lasu w Dolinie Isy*. Międzynarodowa konferencja *Czesławo Miłoszo kuryba: modernioji LDK tradiciju tąsa*, zorganizowana przez Uniwersytet Wileński (2011); *Unde malum dans le poème de Czesław Miłosz « To »*. Międzynarodowa konferencja *Miłosz, dialogue des cultures*, zorganizowana przez Paris-Sorbonne i INALCO (2012); *Mûrir à son enfance. Schulz et Miłosz*. Międzynarodowa konferencja *Schulz lu et interprète en Europe Centrale : entre modernisme et modernité. Poétique, réception, regards croisés*, zorganizowana przez Paris-Sorbonne i INALCO (2013); *Submerged Reality. Analysis of a fragment of the Polish literary landscape in the 1990s*. „Književna smotra” 2014 (w druku).

Anne-Marie Monluçon — doktor nauk humanistycznych, komparatystka, adiunkt Uniwersytetu Grenoble-Alpes. Absolwentka l'École Normale supérieure. W obszarze jej zainteresowań badawczych znajdują się takie zagadnienia jak: wpływ tradycji antycznej na literaturę współczesną, fikcja biograficzna, literatura polska.

Małgorzata Pawłowska — doktorantka w Katedrze Oświecenia i Literatury Stosowanej Uniwersytetu Łódzkiego; absolwentka Filologii Polskiej UŁ. W kręgu jej zainteresowań pozostaje literatura Oświecenia, ze szczególnym uwzględnieniem estetyki rokoka, oraz życie towarzyskie XVIII i XIX wieku. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą poetyckiej spuściznie Brunona Kicińskiego.

Tadeusz Półchlopek — doktor, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainteresowania naukowe koncentruje wokół romantyzmu, publikując rozprawy o twórczości Aleksandra Fredry oraz poezji i publicystyce Leszka Dunina Borkowskiego itp. Autor książki *Recepcja twórczości komediowej Aleksandra Fredry 1821–1882* (Rzeszów 2012), współredaktor tomu *Kształcenie literacko-kulturowe w dobie kultury masowej polisensorycznej* (Rzeszów 2010).

Joanna Rażny — adiunkt w Katedrze Oświecenia i Literatury Stosowanej Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują literaturę polską z przełomu XIX i XX wieku, a w tym obszarze zwłaszcza twórczość epigonów i polemicznych kontynuatorów „przybyszewszczyzny”. Na marginesie prac badawczych zajmuje się przekładami z literatury francuskiej — dawnej i współczesnej. Jest autorką rozprawy poświęconej twórczości Wacława Grubińskiego. Publikowała na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Prac Polonistycznych”, „Folia Litteraria Lodziensis” oraz w zbiorach pokonferencyjnych. W wydaniach osobnych (dwujęzycznych) ukazały się dwa jej przekłady (wraz z opracowaniem): *Cudowny szafir czyli Talizman szczęścia. Powiastka wschodnia* S.F. de Genlis (2008) i *Epidemia. Farsa w jednym akcie* O. Mirbeau (2009).

Emilia Uryszek — absolwentka łódzkiej polonistyki. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą literatury politycznej związanej z końcową fazą epoki napoleońskiej i Kongresem Wiedeńskim. Zainteresowania naukowe: poezja polityczna doby oświecenia, twórczość poetów okresu klasycyzmu postanisławowskiego, historia Polski XVIII i XIX w., współczesna poezja polska.

Katia Vandenborre — badaczka postdoktorancka na Wydziale Filozofii i Literatury Uniwersytetu Brukselskiego (Université Libre de Bruxelles — ULB), zatrudniona przez Narodowy Fundusz Badania Naukowego (Fonds National de la Recherche Scientifique — FNRS). Autorka rozprawy doktorskiej *Baśń w literaturze polskiej dwudziestego wieku* (2012), przygotowanej pod kierunkiem prof. dr Doroty Walczak-Delanois (ULB) i prof. dr hab. Danuty Knysz-Tomaszewskiej (Uniwersytet Warszawski). Publikowała m.in. w „Revue pour la Recherche en Education”, „Russian Literature”, „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim”, „Pracach Filologicznych”, „Roczniku Komparatystycznym”, „Textyles”; jest członkinią redakcji „Slavica Bruxellensia”. Obecnie kontynuuje badania nad polskimi baśniami, ze zwróceniem szczególnej uwagi na ich związki — intertekstualne, intermedialne i interkulturowe — z tradycją europejską.

Izabela Woszczak — doktorantka w Katedrze Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu Łódzkiego, kierowanej przez prof. dr hab. Bogdanę Mazana. Obecnie prowadzi badania nad zagadnieniem egzotyzy i spraw transcendentalnych w twórczości Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy).

Erik Zillén — docent literaturoznawstwa i wykładowca (universitetslektor) w Uniwersytecie w Lundzie. Był wcześniej zatrudniony m.in. jako wykładowca języka szwedzkiego w Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Do głównych obszarów jego zainteresowań naukowych należy literatura tzw. nowoczesnego przełomu w literaturze skandynawskiej (1870–1910) oraz szwedzka i europejska historia bajki ezopowej, zwłaszcza w aspekcie komparatystycznym.

INDEKS

INDEX

A

- Abramowska Janina 136, 137, 141
Adamczyk Adam 122, 127
Adam Juliette, z d. Lamber, 1^o v. La Messine 222, 224
Afanasjew Aleksandr Nikolajewicz 147, 149, 152, 153, 160
Aleksander I Pawłowicz Romanow 70
Aleksander Jagiellończyk, król polski 135
Aleksandrowska Elżbieta 137, 141, 199, 209
Anakreont z Teos 201
Anczyc Władysław Ludwik 20
Ashenburg Katherine 127
Augustyn, św. 177

B

- Błotnicki Hipolit 11
Bach Anna Magdalena, z d. Wilcke 74, 75
Bach Jan Sebastian 66, 72–77, 80, 82
Bachórz Józef 20
Baczyński Krzysztof Kamil 163–168, 171–175
Baka Józef 16, 18
Balcerzan Edward 84, 90, 98
Baliński Karol 51
Bańkowski Piotr 46
Baraniecki T. 11
Baranowski Rajmund 15
Barańczak Stanisław 83–85, 87–101
Barnes Julian 67, 81
Baron Marta 86, 99
Bartmiński Jerzy 100
Bartoszewicz Antonina 29, 30
Bartoszewicz Julian 52, 58
Bartoszewicz Kazimierz 52, 53, 55, 58, 61
Barz Paul 66, 72–77, 80–82
Bauman Zygmunt 119, 120, 124, 125, 127
Beauvois Daniel 10, 12, 19
Beckett Tomasz 76, 80
Becque Henry 221, 224
Belmont Nicole 148, 152
Bennich-Björkman Bo 134, 141
Bere Stanisław 167–171, 174
Bergqvist Carl Erik 133
Berki János 149, 161
Berkovj Dagmar 153, 160
Bernacki Ludwik 32
Bernatowicz Faustyn 11
Berwiński Ryszard 21, 30
Bettelheim Bruno 152, 160
Biała Alina 94, 99
Biedrzycki Krzysztof 84, 86, 87, 90, 93, 98, 99
Biegelisen Henryk 25, 30

- Bielawski Józef 36, 39
Bieńkowski Zbigniew 173, 174
Biernacka Katarzyna 43
Biernacki Andrzej 12, 19
Biesiekierski Henryk 11
Bizouerne Gilles 152, 160
Björklund Martina 141
Blake William 180, 183
Blanc Louis 221, 224
Bobkowska Barbara, z d. Birtus 145
Bobkowski Andrzej 148, 152, 158, 160
Bobowicz Zofia 145, 153, 160
Bogucki Klemens 30
Bogusławski Wojciech 65, 67–72
Bogusławski Wojciech 43
Boileau Nicolau 12
Bolecki Włodzimierz 117, 118, 120, 127
Bolesław V Wstydlivy, książę polski 135, 138, 140
Bonhomme Dominique 161
Borowski Leon 10, 15, 19
Borowski Tadeusz 173
Bouilhet Louis 221, 224
Bouvier Nicolas 159, 160
Braniccy, ród 36
Branicka Anna z Potockich 36
Branicka Beata 36
Branicka z Poniatowskich Elżbieta 202
Branicki Adam 36
Brébant Paul 221, 224
Breitholtz Lennart 131, 134, 141
Brodzka Alina 100
Brzostek Dariusz 100, 101
Bulharyn Tadeusz 11
Bubna und Littitz Ferdinand 202
Buczyński Maurycy 11
Bujnicki Kazimierz 13
Bureau Edmond 222, 224
Bury Laurent 160
Buszczyński Stefan 222, 224
Buzkovj Jarmila 160
Byron George Gordon 14

C

- Calame-Griaule Geneviève 148
Capote Truman 81
Carlier Théo 160
Cavalieri Caterina 78
Celan Paul 190, 198
Chłędowski Walenty 23, 30
Chamfort Sébastien-Roch-Nicolas 136
Champion Honoré 160
Chaplain Jacques 221, 225

Chauvin Danièle 114
 Chmielowski Piotr 10–12, 19, 30
 Chodźko Ignacy 13
 Chodźko Jan 11, 13
 Chodźko Aleksander 14
 Chojecki Artur 221, 224
 Chojecki Charles Edmond
 Patrz: Chojecki Karol Edmund.
 Chojecki Karol Edmund 221–225
 Chomiński Ksawery 12
 Chrapowicki Antoni 11
 Chreptowiczowie, ród 17
 Chwin Stefan 158
 Cichowicz Stanisław 100
 Cieślak-Sokołowski Tomasz 84, 99
 Cieślak Tomasz 114, 115
 Clemenceau Georges 221, 224
 Clemenceau-Jacquemaire Madelaine 221, 224
 Clément Claude 160
 Corti José 161
 Cytowska Maria 204, 209
 Czabanowska-Wróbel Anna 99
 Czarnocki Karol 13
 Czartoryscy, ród 36
 Czartoryska Izabela z Flamingów 36
 Czartoryski Adam Kazimierz 39
 Czechowicz Józef 164, 165, 167, 172
 Czechowska Anna 11
 Czepulis-Rastenis Ryszarda 19
 Czernianin Halina 19
 Czernianin Wiktor 10, 19
 Czernyszewski Nikołaj 122
 Czosnowska Laura, z d. Górską, 2^o v. Labarthe
 222, 224

D

Daneyko Michał 12
 Dastur Françoise 197
 Dąbrowski Stanisław 82
 Delaperrière Maria 161
 Delille Jean Jacques 12, 20
 Dembińska-Pawelec Joanna 83, 92, 94, 99, 100
 Dembowski Edward 24, 30
 Denhoffowie, ród 36
 Desurviere Emmanuel 221, 222, 224, 225
 Deszcz Marian 137, 141
 Dębicki Ludwik 24, 29, 30
 Dickinson Emily 96, 98, 99
 Długosz Jan 133
 Dmitruk Krzysztof 23, 30
 Dmochowski Franciszek Ksawery 9
 Dmochowski Franciszek Salezy 27
 Dobrowolny Mieczysław 82

Dobrzański Jan 26, 30
 Dostojewski Fiodor 122, 127
 Douglas Mary 118–120, 124, 125, 127
 Dunin Borkowski Józef 32
 Dunin Borkowski Leszek (Aleksander) 21–33
 Durand Gilbert 104, 105, 114, 115
 Dyèvre Laurence 160
 Dzierzkowski Józef 33
 Dziewiątkowicz Adam 11
 Dziewulska Małgorzata 96, 99
 Dźwinel Kamil 83, 101

E

Ejtmin Stanisław 11
 Elżbieta Łokietkówna, królowa polska, królowa
 węgierska 139
 Eliade Mircea 104–108, 113, 114, 189, 197
 Eliot Thomas Stearns 80, 82
 Escarpit Robert 160
 Estreicher Karol 29, 51, 55, 60–62, 132, 141
 Estreicher Stanisław 141

F

Faleński Felicjan 53, 56, 57, 62
 Fast Piotr 100
 Fazan Katarzyna 104, 114
 Feldman Wilhelm 21, 29, 32
 Ficowski Jerzy 126–128, 145, 148, 149, 152,
 154, 157–161
 Fik Ignacy 118, 119, 127
 Fischer-Dückleemann Anna 126, 127
 Flaubert Gustave 67, 221, 223–225
 Fonseca Isabelle 145, 149, 160
 Forman Miłoś 81
 Forstner Dorothea 106, 114
 Franaszek Andrzej 92, 99
 France Anatole, właśc. François Thibault 221,
 224
 Franzén Olle 132, 134, 135, 141
 Fredro Aleksander 22, 96
 Fryderyk I Heskki, król Szwecji 141
 Furmanik Stanisław 137, 141, 142

G

Głowiński Michał 22, 32
 Gadon Włodzimierz 11
 Gajcy Tadeusz 163, 167–175
 Gawin Bolesław 32
 Gay Michel de 160
 Gebethner Gustaw Adolf 19, 20
 Gide André 136
 Gierowski Józef 132, 141
 Girardin Saint-Marc 136

- Girard Renè 67, 82
 Gizińska Csilla 82
 Glavani Zofia, 1^o v. Wittowa, 2^o v. Potocka 205
 Gleń Adrian 86, 87, 99
 Głowiński Michał 83, 99
 Goethe Johann Wolfgang von 177
 Gogh Vincent van 190
 Golicyn Aleksander 10
 Goliński Zbigniew 46
 Gombrowicz Witold 95, 99
 Gomulicki Juliusz Wiktor 39, 42, 43, 46, 47, 53, 54, 61–63
 Gorecki Antoni 11, 16–18
 Görög Veronika 145, 149, 153, 154, 159, 161
 Grabowski Michał 11, 25, 27, 32
 Grill Erik 141
 Grimm Jakob 146, 149, 151–153, 157, 161
 Grimm Wilhelm 146, 149, 151–153, 157, 161
 Grochulska Barbara 39, 46
 Groddeck Gotfryd Ernest 10
 Gruel-Apert Lise 157, 160, 161
 Gubrynowicz Władysław 19
 Gutt T. 11
 Gzik Katarzyna 95, 99
- H**
- Hałabuda Stanisław 81
 Haendel Fryderyk 66, 72–77, 82
 Hallman Johan Göstaf 132–143
 Hammarsköld Lorenzo 132, 134, 141
 Harel Émilie 160
 Havel Václav 90
 Hegel Georg Wilhelm 177
 Heidegger Martin 177–198
 Hejmej Andrzej 91, 99
 Heraklit z Efezu 177, 186, 187, 190
 Herbert Zbigniew 92, 98, 99
 Hercen Aleksandr Iwanowicz 221, 222, 224
 Hervegh Georg 222, 224
 Hjertén Ivar 137, 141
 Hlebowicz A.B. 12
 Hobot Joanna 95, 99
 Hölderlin Friedrich 177, 181, 189, 197
 Holeniewicz B. 12
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 10–12, 201
 Horain Julian 16, 19
 Hornostajowie, ród 36
 Hozjusz Stanisław 142
 Hrehorowiczowa Helena 67
 Husserl Edmund 181, 184
 Huxley Aldous 89
- I**
- Iłakowiczówna Kazimiera 165, 173
 Ignaczak Lidia 82, 104, 114
 Ingłot Mieczysław 96, 99
 Ivers Mette 155, 160
- J**
- Jabłonowski Jan Stanisław 136, 137, 141
 Jadwiga Eleonora z Holstein-Gottorp, królowa szwedzka 132
 Jakitowicz Maria 100
 Jakuboszczak Agnieszka 160
 Jakubowski Wojciech 136, 137, 141
 Jakutowicz Dionizy 11
 Janion Maria 22, 23, 30, 32, 117, 127
 Jankowski Placyd 11, 12, 19
 Janowiczowa Brygida 17
 Januszkiewicz A. 11
 Jaracz Stefan 65, 82
 Jarnotowska Magdalena 128
 Jarzębski Jerzy 99
 Jasiński Jan Tomasz Seweryn 67
 Jastrun Mieczysław 173
 Jastrzębski Zdzisław 115
 Jastrzębski Jędrzej 11
 Jean-Pierre Collinet 142
 Jelscy, ród 17
 Józef II Habsburg, cesarz rzymski 79
 Judkowiak Barbara 96, 99
- K**
- Kaczkowski A. 11
 Kafka Franz 95
 Kaleta Roman 39, 44, 46
 Kamińska Marianna / Marcjanna 68, 70
 Kamiński Jan Nepomucen 22, 32
 Kamiński Kasper 68
 Kamiński Piotr 82
 Kandyżora Jerzy 88, 93, 94, 96, 97, 100
 Kania Ireneusz 19
 Karłowicz Aleksander 11
 Kartezjusz (Descartes René) 178
 Karwowska Marzena 110, 114, 115
 Katon Starszy Cenzor (Marcus Porcius Cato Maior Censorius) 11
 Katullus (Caius Valerius Catullus) 204
 Kazimierz I Odnowiciel, książę 135
 Każyński / Kaziński Maciej 65, 68–71
 Kądziała Jerzy 174
 Kątsy, ród 36
 Kątski Apolinary 48, 50
 Keller J. 11
 Kiciński Bruno 17, 20

- Kiec Izolda 100
 Kinga, żona Bolesława V Wstydlwego 138
 Kirchner Hanna 218
 Kitowska-Lysiak Małgorzata 126, 128
 Kjellberg Lennart 131–133, 135, 141
 Klemming Gustaf 133, 141
 Klodia (Clodia Maior) 204
 Klossowski Andrzej 35, 46
 Kniahnicki J. 12
 Knianin Franciszek 142
 Knot Antoni 32
 Kołpaczewski Michał 11
 Kołpaczewicz Michał 12
 Kołodzki Augustyn 132, 133, 141
 Koenig Józef 47
 Koliński Michał 121, 128
 Komar Stanisław 142
 Komian Kajetan 18, 22, 32, 58, 63
 Komiński Jan Ksawery 161, 154
 Komorowski Józef 47
 Konopacki S. 11
 Konrad I Mazowiecki, książę 138
 Korsak Rajmund 11
 Kostkiewiczowa Teresa 46, 209
 Kotużyński Aleksander 12
 Kotzebue August Friedrich Ferdinand von 67
 Kowalczykowa Alina 16, 20
 Kowal Jolanta 9
 Kowalska Małgorzata 100
 Kowalski Piotr 110, 111, 113, 114
 Kozłowski Adam 11
 Kozaczewski Jakub 98, 100
 Kozakowski Ignacy 11
 Krajewski Józef 23, 32
 Krajewski Marek 158
 Krasicki Aleksander 23, 24
 Krasicki Ignacy 39
 Krasinscy, ród 35, 43
 Kraszewski Józef Ignacy 13, 19, 25, 31, 32, 59, 60, 62, 63, 222, 224
 Kristeva Julia 121, 128
 Krynicki Ryszard 99, 100
 Krysztalewicz Ignacy 15, 16
 Krzywicka Irena 121, 122, 126–128
 Kułakowski G. 11
 Kułakowski Ignacy 12
 Kuncewicz Piotr 165, 174
 Kunegunda
Patrz: Kinga, żona Bolesława V Wstydlwego.
 Kurecka Maria 82
 Kwiatkowski Jerzy 87, 100, 164, 174
 Kwintus Cecyliusz Metellus Celer (Quintus Caecilius Metellus Celer) 204
- L**
- Lachnicki Ignacy Emanuel 11, 16
 Lachnicki Michał 11
 Lachnicki Roman 11
 Laffont Robert 160
 La Fontaine Jean de 12, 132, 135–143, 201
 Laguirande-Duval Julie 161, 154
 Lamennais Hugues Felicite Robert de 33
 Lebrun Ponce Denis Ecouchard 11
 Lech II, legendarny władca Polski 135
 Le Corbusier, właśc. Charles-Édouard Jeanneret-Gris 122
 Lednicki Waclaw 66, 82
 Leeuw Gerardus van der 107–109, 114
 Legatowicz Ignacy 11
 Lemian Bolesław 169, 170, 172, 174
 Lenartowicz Teofil 51
 Lennon John 96
 Lesser Aleksander 54
 Leszczyński Stanisław
Patrz: Stanisław I Leszczyński, król polski.
 Leszek III, legendarny władca Polski 135
 Leśmian Bolesław 104–106, 109–115
 Lévinas Emmanuel 92, 100
 Libera Antoni 91, 100
 Lichtenberger André 161
 Lisicka Małgorzata 39, 43, 44, 46
 Lubelska-Renouf Magdalena 198
 Lubomirska Izabela 202
 Lubomirski Henryk 43
 Lubomirski Jerzy 39
 Lubomirski Stanisław 36
 Lucjusz Tarkwiniusz Kollatyn 206
 Ludwik I Wielki
Patrz: Ludwik Węgierski, król polski i węgierski.
 Ludwik Węgierski, król polski i węgierski 133, 135, 139, 140
 Lukrecja, żona Lucjusza Tarkwiniusza Kollatyna 206
 Lundberg Helena 141
 Lusseyran Claire 160
- Ł**
- Łapiński Henryk 32
 Łebkowska Anna 100
 Łempicki Zygmunt 30, 32
 Łęski Antoni 11
 Łętowski Ludwik 54, 62
 Łojek Jerzy 205, 209
 Łomnicki Tadeusz 65
 Łopatyńska Lidia 137, 142
 Łoziński Bolesław 26, 32

Łuszczewska Kazimiera 52, 53
 Łuszczewska Jadwiga (ps. Deotyma) 48–63
 Łuszczewska Magdalena (Nina) 47–54, 56, 58, 60
 Łuszczewski Wacław 47, 52, 53, 59, 60, 62

M

Machwitz Edward 11
 Maciąg Włodzimierz 211, 218
 Macias Agnieszka 147, 160
 Maeterlinck Maurice 172
 Magnuszewski Dominik 31
 Magryś Roman 46
 Maj Bronisław 168, 169, 171, 174
 Major Tamás 65
 Makarowski Józef 11
 Makuszyński Kornel 93
 Malanka Julian 32
 Malikowska Felicja Joanna 11
 Malinowski Mikołaj 14, 19
 Mallarmé Stéphane 182, 198
 Mandelsztam Nadieżda 81
 Mann Thomas 177
 Marcinkowski Antoni (ps. Nowosielski Antoni) 49, 50, 62
 Margański Janusz 82
 Markianowicz Michał 11
 Markiewicz Henryk 88, 100
 Markiewicz Zygmunt 221, 222, 224, 225
 Markowski Michał Paweł 120, 128
 Marks Karol 177
 Massalski T.E. 11
 Mattiussi Laurent 104, 114
 Mayaux Catherine 160
 Mączewski Ryszard 123, 128
 McCartney Paul 96
 Miłosz Czesław 167, 172–174, 177–195, 197, 198
 Michalczyk Adam 81, 82
 Michalik Jan 81
 Michel Albin 160
 Miciński Tadeusz 164
 Mickiewicz Adam 19, 23, 25, 26, 33, 54, 169, 173, 174
 Mier Wojciech 39, 201–209
 Migasiński Jacek 100
 Mikołajewska Barbara 82
 Mikołaj I Pawłowicz Romanow, cesarz rosyjski 52
 Miłosz Oscar 197
 Miłosz Czesław 98, 99
 Mingot Françoise 145
 Misiak Iwona 99
 Miziewicz Wojciech 12

Moczkodan Rafał 100
 Modzelewska Antonilla 11
 Molière / Molière, właśc. Jean Baptiste Poquelin 65, 67, 69–72
 Moll Jan Ignacy 17
 Moniuszko Aleksander 11
 Monluçon Anne-Marie 161, 155
 Morawski Franciszek 17–19
 Morawski Stanisław 14–17, 19
 Morawski Stefan 211, 218
 Morel Fabienne 152, 160
 Morski Tadeusz 202
 Mozart Konstanca 79
 Mozart Wolfgang Amadeusz 66, 77–82
 Mrożek Sławomir 211–219
 Müldner-Nieckowski Piotr 121, 128

N

Nadolski Bronisław 24, 32
 Nalepa Marek 46
 Napierski Stefan 117, 118, 120–122, 128
 Napoleon Józef Bonaparte, książę 221, 222, 224
 Narbutt Teodor 11
 Naruszewicz Adam 16
 Nathan Fernand 161
 Nawarecki Aleksander 99
 Nester Jerzy 11
 Neustrojew Władimir 160
 Niemcewicz Julian Ursyn 35, 37, 40, 46
 Niemirycz Krzysztof 136, 137, 141, 142
 Nietzsche Friedrich 177–179
 Niewiarowski Aleksander 56, 57, 62, 63
 Nishitani Keijto 177, 178, 197
 Nitecki Hanna 157, 161
 Norwid Cyprian Kamil 32, 35, 51, 167, 222, 224
 Novikov Baraget 153
 Novikov Mikołaj Władimirowicz 157, 161
 Nowicka Elżbieta 96, 99
 Nowicki Joanna 160
 Nowosilcow Mikołaj 14
 Nycz Ryszard 84, 94, 100

O

Ochmański Jerzy 19
 Odyniec Antoni Edward 10, 11, 13–16, 20, 63
 Okopień-Sławińska Aleksandra 217, 219
 Olizar Narcyz 11
 Ołędzki F. 12
 Ołędzki T. 11
 Opacka-Walasek Danuta 88, 100
 Orlicki Dominik 11
 Orlov Janina 141
 Orwell George 89

- Orzeszkowa Eliza 30, 32
 Osiński Ludwik 18
 Ostrogski Wincenty 26, 32
 Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 201
- P**
- Pachciarek Paweł 114
 Pajdzińska Anna 83, 100
 Pajgert Józef Kalasanty z Sidorowa 23, 32
 Papusza, właśc. Bronisława Wajs 149, 154, 159
 Pascal Blaise 177, 194, 195
 Passaret Anne-Marie 160
 Paszkiewicz Benedykt 11
 Pawłowska Małgorzata 209
 Paweł, św. 177
 Pawelec Dariusz 84, 85, 99, 100
 Paxton Joseph 122
 Pecold Kazimierz 21, 32
 Peiper Tadeusz 90
 Pelus-Kaplan Marie-Louise 160
 Perrault Charles 151, 152
 Petri Laurentius 134
 Petri Olaus 134
 Piątkowska Ignacya 154, 161
 Pierożyński 11
 Pietrych Krystyna 89, 100
 Pigoń Stanisław 23, 32
 Pindar (Pindaros) 12
 Piorunowa Aniela 32
 Piotrowski Konstantyn 11
 Piramowicz Grzegorz 39
 Piszczek Zdzisław 209
 Pitschman A. 11
 Pięknowska Ludwika 67
 Platen Magnus von 133, 140, 142
 Plater Adam 12
 Platerowie, ród 17
 Platon 90, 178
 Platt Julian 137, 142
 Plutarch 19
 Podraza-Kwiatkowska Maria 100
 Poklewska Krystyna 16, 20, 21, 32
 Polański Roman 82
 Pollak Seweryn 82
 Poniatowski Stanisław August, król Polski 16
 Ponińska z Lubomirskich Barbara 201
 Poniński Kalikst 201
 Popiel I, legendarny władca Polski 135
 Poprawa Adam 96, 100
 Porębski Patrycjusz 12
 Potańska Placyda 11
 Potoccy, ród 36
 Potocka Aleksandra z Lubomirskich 36
 Potocki Ignacy 39, 201, 202
 Potocki Jan Nepomucen 39
 Potocki Jerzy 39
 Potocki Kajetan 39
 Potocki Stanisław Kostka 36–46, 201, 202
 Potocki Stefan 36
 Potocki Szczęsny 205
 Póchlópek Tadeusz 21
 Prek Franciszek Ksawery 208, 209
 Prokopiuk Jerzy 114
 Propp Vladimir Jakowlewicz 151, 153, 161
 Prusinowski Jan 50–52, 58, 63
 Przeclawski Józef Emanuel 11
 Przedzieccy, ród 17
 Puszkina Aleksander 66, 81, 82
 Pusz Wiesław 17, 20
- R**
- Rabowicz Edmund 199, 202, 209
 Racine Jean Baptiste 17, 201
 Radziwiłłowie, ród 17
 Rahoza Józef 13
 Rajewska Ewa 96, 100
 Raszewski Zbigniew 82
 Régnier Henri 142
 Regulski Leon 222, 224
 Ricoeur Paul 66, 82, 88, 100, 104, 114
 Rimasson-Fertin Naracha 152, 161
 Rogalski Leon 12
 Rogowski Józef 70
 Romanowski Mieczysław 29, 32
 Rosenberg Franz Orsini 79
 Rosner Katarzyna 114
 Rosołowski Stanisław 12
 Roszkowski Arkadiusz 12
 Rousseau Jean Baptiste 11
 Różewicz Tadeusz 173
 Rudnicka Jadwiga 36–40, 46
 Rzewuscy, ród 36
 Rzewuska z Potockich Ludwika Pelagia 205
 Rzewuski Henryk 50, 59
- S**
- Sadowska-Daguin Małgorzata 160
 Sadzik Józef 177, 198
 Sahlstedt Abraham 140–142
 Salieri Antonio 66, 77–82
 Sandauer Artur 83
 Sand Georges, właśc. Aurore Dupin baronowa
 Dudevant 221–225
 Sartre Jean-Paul 154
 Sawicki Stefan 86, 100
 Schalotte Weronika 82

- Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 179
 Schmidt Jan Krzysztof 73, 76, 77
 Schmidt Władysław 19
 Schnür-Peplowski Stanisław 26, 32, 33
 Schopenhauer Arthur 177, 184, 185, 190–192,
 195, 198
 Schubert Franz 85, 90, 91
 Schulz Bruno 117–121, 123–128
 Schweitzer Albert 66, 67, 82
 Sebyła Władysław 167
 Sekstus Tarkwiniusz, syn Tarkwiniusza Pysznego
 206
 Semkowicz Władysław 36, 40, 46
 Serwański Maciej 160
 Sękowski Józef 12
 Shaffer Peter 66, 77–82
 Shakespeare William 67
 Siemieński Lucjan 22, 33, 60, 63
 Sierociński Teodozy 12
 Siganos André 114
 Sikora Adam 23, 33
 Simmler Józef 56
 Siomkajło Alina 12, 20
 Sirovička Oldřich 145, 160
 Sito Jerzy S. 82
 Skarga Barbara 100
 Skibińska Józefa z Piotrowskich 70
 Skibiński Kazimierz Michał 71
 Skimborowicz Hipolit 36
 Sławiński Janusz 219
 Sławiński Ksawery 11
 Słowacki Euzebiusz 10
 Słowacki Juliusz 164
 Skubaczewska-Pniewska Anna 100
 Skwarczyńska Józefa 32
 Skwarczyński Zdzisław 15, 16, 20
 Skwarnicki Marek 216, 217, 219
 Smuszkiniówna Betty 12, 20
 Sobolewski Ludwik 11
 Sołyk Kajetan 44
 Sosnowski Platon 11
 Sozdanowski Antoni 12
 Spinoza Baruch 181
 Spiró György 65–72, 77, 82
 Spitznagel Ludwik 12
 Srokowski Jerzy 160
 Stabro Stanisław 164, 165, 174
 Stafiej Anna 81
 Stahl P.J., właśc. Pierre-Jules Hetzel 222, 224
 Stala Marian 100
 Stålmarch Torkel 135, 142
 Staniewicz Emeryk 11
 Stanisław I Leszczyński, król polski 131, 133, 135
 Stankiewicz-Kopeć Monika 12, 19, 20
 Starzyński Stanisław 11
 Stasiuk Andrzej 158
 Stefanowska Zofia 23, 33
 Steiner George 177, 178, 186, 188, 190, 198
 Stelmaszczuk Barbara 114, 115
 Stephan Halina 214, 217–219
 Stoff Andrzej 84, 100, 101
 Stone Rochelle 103, 104, 110, 114, 115
 Strawiński Adam 13
 Strawiński W. 12
 Styczyński Jan Gwalbert 11
 Styron William 81
 Sudolski Zbigniew 32
 Sumiński Kazimierz 40
 Swach Antoni 133
 Swedenborg Emanuel 180, 183
 Syrokomla Władysław 15
 Szacfajer Walenty 12
 Szajnocha Karol 23
 Szary-Matywiecka Ewa 83, 100
 Szczukowie, ród 36
 Szczygieł Mariusz 90, 100
 Szelest Hanna 204, 209
 Szhinház József 65
 Szurlowski Jan 15, 16
 Szydłowski Ignacy 11, 12, 14
 Szymanowski Adam 81
 Szymanowski Józef 39
 Szymanowski Piotr 82
 Szymanowski Wacław 50, 57, 58, 63
 Szymanowski Wacław 55
 Szymkajło Daniel 12
- Ś
- Świętochowski Aleksander 25, 29, 33
- T
- Talma François Joseph 67
 Tarkwiniusz Pyszny (Lucius Tarquinius Superbus)
 206
 Tarnowski Karol 100
 Tasso Torquato 14
 Tokarska-Bakir Joanna 127
 Tokarski Stanisław 114
 Tokarz Bożena 93, 100
 Tokarzówna Krystyna 56, 57, 63
 Tollet Daniel 160
 Tomasik Józef 30, 33
 Tomasz z Akwinu, św. 183
 Tomkiewicz Władysław 46
 Tourbey Jeanne de, właśc. Detourbay Marie-Anne,
 kurtyzana 222, 224

- Traczyk Michał 100
 Traherne Thomas 184
 Trelkowski Bogumił 82
 Trembecki Stanisław 136, 137, 142
 Trembecki Stanisław 39
 Treter Tomasz 131, 133, 135, 142
 Trościński Grzegorz 46
 Truskowski Józef 12
 Trzebiński Andrzej 163, 174
 Trznadel Jacek 104, 114, 115
 Trębicka Faleńska Maria 222, 224
 Turkowski Tadeusz 9, 20
 Turski Ksawery 12
 Turski Wojciech 40
 Turzyński Ryszard 114
 Tuwim Julian 104, 115
 Tyszkiewiczowa z Lubomirskich Łucja 204, 205
 Tyszkiewiczowie, ród 17
 Tyszkiewicz Wincenty 12
 Tyszyński Aleksander 47
 Tytkowska Anna 104, 115
 Tyzenhauzowie, ród 17
- U**
- Uggla Andrzej Nils 133, 140, 142
 Ujejski Kornel 30, 33, 55
 Ulryka Eleonora Wittelsbach, królowa szwedzka 131
 Urban Waclaw 135, 142
 Uryszek Emilia 219
 Ustrzycki Kazimierz 38, 45
- V**
- Vandenborre Katia 164, 174
 Vernet Thierry 160
 Vierne Simone 111, 113, 115
 Vogt Carl 222, 224
 Vollmer Hans 142
- W**
- Władysław Biały, książę 139
 Walter Philippe 114
 Wejssenhoff M. 12
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 10, 12, 20
 Weysenhoffowie, ród 17
 Węgierski Tomasz Kajetan 37, 39, 40, 41, 44
 Węgrzyniakowa Anna 91, 100
 Widacka Hanna 131–133, 137, 142
 Widman Karol 29, 33
 Wierusz-Kowalski Jan 114
 Wilkońska Paulina 50, 56, 63
 Winkelmann, właśc. Johann Joachim Winckelmann 36, 44
 Wirion Janusz 12
- Wirpsza Witold 82
 Wiśniowiecki Michał Korybut 131
 Witkowska Alina 9, 20
 Wittgenstein Ludwig 181, 198
 Witt Józef 205
 Wodziński Cezary 178, 179, 181, 189, 190, 194, 198
 Wolff August Robert 19, 20
 Wolski Mikołaj 12
 Wolter, właśc. François-Marie Arouet 133
 Wonowski Waclaw 136, 142
 Woszczak Izabela 58, 63
 Wójcicki Kazimierz Władysław 27, 33
 Wrangel Ewert 134, 135, 137, 142
 Wróblewska Tekla z Borzymowskich 14
 Wróblewski Kazimierz 29, 33
 Wróblewski Maciej 89, 101
 Wyczańska Irena 174
 Wądźga Stanisław 54
 Wyka Kazimierz 21, 33, 117–121, 127, 128
 Wypsiański Stanisław 165, 166
 Wężyk Franciszek 58, 63
 Węgierski Tomasz Kajetan 16
- Z**
- Załuska Apolonia 12, 20
 Zabłocki Franciszek 40
 Zając Joanna 81, 82
 Zakrzewska Wanda 114
 Zakrzewski Bogdan 24, 33
 Zaleski Zygmunt 221, 224
 Załuscy, ród 35
 Zamorski Roman 51
 Zamoyscy, ród 35
 Zarych Elżbieta 104, 115
 Zawadzki Andrzej 99
 Zawadzki Józef 15, 19
 Zawadzki Władysław 27, 33
 Zgierski Kiszka Wincenty 14, 16
 Ziejka Franciszek 161
 Zielińska Zofia 201, 209
 Zieliński Tadeusz 206, 209
 Zillén Erik 134, 142
 Zimet Ben 160, 161
- Ż**
- Żabicki Zbigniew 218
 Żmichowska Narcyza 56, 57
 Żółkiewski Stanisław 40