

Rocznik Komparatystyczny
Comparative Yearbook

12 (2021)

Szczecin

Rada Naukowa

prof. dr hab. Dalibor Blažína, prof. dr hab. Mieczysław Dąbrowski,
prof. dr hab. Andrzej Hejmej, prof. dr hab. Ulrike Jekutsch, prof. dr hab. Marta Skwara,
prof. dr hab. Lech Sokół, prof. dr Dorota Walczak-Delanois,
dr hab. Bożena Zaboklicka prof. de la Universitat de Barcelona

Redaktor naczelna

prof. dr hab. Marta Skwara

Zastępca redaktor naczelnej

dr hab. Katarzyna Jaworska-Biskup

Sekretarz Redakcji

mgr Magdalena Formella

Recenzenci

prof. dr hab. Janusz Gruchała (UJ), prof. dr hab. Dorota Heck (UWr),
dr hab. Mariusz Jochemczyk prof. UŚ (UŚ), prof. dr hab. Michał Kuźniak (UW),
prof. dr hab. Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku),
dr hab. Justyna Łukaszewicz prof. UWr (UWr), dr hab. Olga Płaszczewska prof. UJ (UJ),
dr hab. Ewa Rajewska prof. UAM (UAM), prof. dr hab. Lech Sokół (IS PAN),
dr hab. Artur Żywiełek prof. UJD (UJD)

Redaktor tematyczny numeru

dr Michał Bajer

Redaktorzy językowi

mgr Joanna Sygit (język polski), mgr Magdalena Siemieńczuk (język angielski)

Korekta

Ewelina Piotrowska

Skład komputerowy

Wiesława Mazurkiewicz

Projekt okładki

Paweł Kozioł

Na okładce wykorzystano formę przestrzenną M.C. Eschera

Adres Redakcji

Instytut Literatury i Nowych Mediów US, 71-065 Szczecin, al. Piastów 40b

e-mail: rocznik.komp@usz.edu.pl

Bieżące numery czasopisma dostępne są w Internecie: <https://wnus.edu.pl/rk/pl/issues>

Numery archiwalne: <http://www.us.szc.pl/main.php/Rocznik%20komparatystyczny>

Wersja papierowa jest wersją pierwotną

Czasopismo jest indeksowane w bazach:

The Central and Eastern European Online Library (CEEOL), www.ceeol.com

EBSCO, www.ebsco.com

ERIH Plus, <https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus>

oraz w BazHum, <http://bazhum.muzhp.pl>

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2021

ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu SZCZECIŃSKIEGO

Nakład 65 egz. Ark. wyd. 17,5. Ark. druk. 20,3. Format A5

Spis treści Contents

Wstęp Introduction

Michał Bajer

Wielogłos, epoki i tematy.

Współczesna komparatystyka literacka wobec historii idei 9

I

Konstruowanie i dekonstruowanie obrazów przeszłości Constructing and Deconstructing Images of the Past

Aleksandra Arndt

Antynomie Atalanty i ich konkretyzacje antyczne 15

Magdalena Siwiec

Legenda o Wandzie i jej romantyczne reinterpretacje.

Interferencje polsko-francuskie 51

Mirosława Kozłowska

Koncepcje teatru ludowego. Romain Rolland i Jędrzej Cierniak..... 71

Luiza Rzymowska

Powrót do *Lalki i perły*.

O wartości eseju Olgi Tokarczuk w ujęciu komparatystycznym..... 95

Klaudia Sordyl

Prefiguracja a historiografia Haydena White'a

w opowiadaniu *Zielone Dzieci* Olgi Tokarczuk 131

II

Inedita i komentarze Inedita and Commentaries

Roman Krzywy

Ponownie odnaleziona *Gryzelida* (1641) Macieja Głoskowskiego –
przyczynek do dziejów recepcji Petrarki w Polsce 153

Magdalena Bober-Jankowska

Fénelon czy Naruszewicz? Inspiracje i nawiązania w powieści
Leszek Biały, książę polski Michała Dymitra Krajewskiego 171

Katarzyna Batora

Wątki conradowskie w pracach przekładowych i krytycznych
Andrzeja Tretiaka 199

Olga Szadkowska-Mańkowska

In Search of Collective Identity.
The Formation of National Consciousness
in Julian Ursyn Niemcewicz's Travels Abroad 225

III

Metafory i Dyskursy Metaphors and Discourses

Marek Skwara

Dzieje pewnej oświeceniowej metafory, czyli o „sprężynie”
w literaturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku.
Rekonesans 243

Marta Sukiennicka

Charles Nodier i wieża Babel nauki 257

Adam Regiewicz

Odkrywanie cielesnego Boga.

Refiguracje postaci Chrystusa w literaturze współczesnej..... 275

Esther Makwin Ephraim

The Uniting Cultural Topoi In Chinua Achebe's *Things Fall Apart*

and Czesław Miłosz's *The Issa Valley*..... 293

IV

Książki nadesłane

Books Sent

Łukasz Kraj

Zwielokrotnione podwojenie – poeta Marian Pankowski

w oczach Doroty Walczak-Delanois 311

Noty o autorach | Biographical Notes..... 321

Wstęp

Introduction



Michał Bajer

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-2880-8189

Wielogłos, epoki i tematy.

Współczesna komparatystyka literacka wobec historii idei

Spotkanie komparatystyki literackiej z historią idei trwa równie długo, co same badania porównawcze. Choć we wstępie do *Wykładu literatury porównawczej*, wygłaszanego na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1818–1830, Ludwik Osiński ograniczył cel swego kursu do wykształcenia technicznych umiejętności pisarskich („śledząc klasyczne piękności, porównywając je ze sobą [...] poznamy drogę, jaką postępować przystoi, aby dojść do utworzenia płodów i nowych, i godnych zalety”, Osiński: 8), niewiele dalej, w prelekcji poświęconej Homero-
rowi, odnaleźć możemy następujące uwagi:

[...] inne są obowiązki filozofa, inne wcale poety. Od pierwszego wymagamy słusznie, aby się wznosił ponad wyobrażenia swojego wieku, aby je prostował i doskonalił. Poeta zaś dosyć czyni, gdy wiernie maluje to, co jest przed jego oczyma. Powinien on być historykiem przyrodzenia, a przez to samo staje się nauczycielem przyszłych pokoleń.

(Osiński: 31)

Oddalamy się od perspektywy, w ramach której badania porównawcze stanowiły nieledwie rozwinięcie i systematyzację wiedzy wyniesionej z gimnazjalnych klas retoryki oraz poetyki. W ujęciu warszawskiego profesora pisarz zanurzony jest w „wyobrażeniach swojego wieku”, którym (w przeciwieństwie do filozofa) ulegać może z niefrasobliwą biernością przeobrażoną w cnotę, dzięki

czemu literatura staje się bezcennym dokumentem historycznym – wiernym obrazem mentalności minionych pokoleń. Nie odrzucając opinii o programowo nienowoczesnych założeniach teoretycznych kursu Osińskiego (Żbikowski: 211; Kowal; Patro-Kucab), zaznaczyć należy, że pierwszemu akademickiemu komparatyście w dziejach nauki polskiej nie całkiem obcy był świat myśli, otwarty przez niemieckie i francuskie nurty badań historycznoliterackich, zainaugurowane w końcu XVIII stulecia.

Perspektywa historii idei zajmuje ważne miejsce w rozwijanej od lat 70. XX wieku serii syntez „Comparative History of Literatures in European Languages”, publikowanych pod egidą Międzynarodowego Stowarzyszenia Literatury Porównawczej (AILC). Wydaje się, że w komparatystycznej historii idei monograficzne ujęcia starzeją się jeszcze szybciej niż w wielu innych dziedzinach, skutkiem czego z każdym rokiem bardziej paląca staje się kwestia uzupełniania stanu badań, zaprezentowanego w przywołanym cyklu. Przedstawione w tym numerze „Rocznika Komparatystycznego” artykuły uznać można za próbę podobnych uzupełnień. Składają się na nie prace autorów z wielu ośrodków naukowych, poświęcone szerokiemu spektrum zagadnień i oparte na zróżnicowanych metodologiach badawczych. Ta różnorodność sama w sobie przynosi obraz kondycji współczesnej komparatystyki literackiej nakierowanej na dociekania historycznoideowe. Dominuje tu wielogłos. Zarazem jednak w zespole prezentowanych czytelnikowi wypowiedzi dość wyraźnie zaznaczają się elementy wspólne.

W pierwszej kolejności wyodrębnić można prace podejmujące zagadnienie długiego trwania poszczególnych wątków i tradycji literackich. Kluczowa jest tu kwestia ciągłości oraz jej zerwań, prowadząca do niejednoznacznej refleksji nad tradycyjną periodyzacją zjawisk historycznoliterackich i historycznoideowych. Artykuł Aleksandry Arndt, *Antynomie Atalanty i ich konkretyzacje antyczne*, wpisuje starożytny mit w bardzo szeroką perspektywę czasową i komparatystyczną, obejmującą zarówno ceramikę z IV w. p.n.e., jak i literaturę II stulecia n.e., a nawet – po części – współczesność, w twórczości polskich tłumaczy i tłumaczek starożytnych tekstów. Magdalena Siwiec omawia dziewiętnastowieczne, polskie i francuskie opracowania postaci z historii bajecznej (*Legenda o Wandzie i jej romantyczne reinterpretacje. Interferencje polsko-francuskie*), ukazując trwałość i wielofunkcyjność antropologicznej kategorii legendy w myśleniu autorów

epoki romantyzmu. Mirosława Kozłowska, w studium *Koncepcje teatru ludowego. Romain Rolland i Jędrzej Cierniak*, i Luiza Rzymowska, w artykule *Powrót do „Lalki i perły”. O wartości eseju Olgi Tokarczuk w ujęciu komparatystycznym*, podejmują problem świadomego sięgania twórców pierwszej połowy XX i początku XXI wieku do utworów i zjawisk wcześniejszych. Temat poszukiwania adekwatnego języka teoretycznego, służącego konstruowaniu wiedzy o przeszłości, zajmuje Klaudię Sodryl w eseju *Prefiguracja a historiografia Haydena White’a w opowiadaniu „Zielone Dzieci” Olgi Tokarczuk*.

Drugą grupę stanowią artykuły, w których istotną rolę odgrywają szeroko pojęte kwestie edytorskie. Roman Krzywy (*Ponownie odnaleziona „Gryzelida” (1641) Macieja Głoskowskiego – przyczynek do dziejów recepcji Petrarki w Polsce*), Magdalena Bober-Jankowska (*Fénelon czy Naruszewicz? Inspiracje i nawiązania w powieści „Leszek Biały, książę polski” Michała Dymitra Krajewskiego*) i Katarzyna Batora (*Wątki conradowskie w pracach przekładowych i krytycznych Andrzeja Tretiaka*) omawiają utwory niewydane bądź czekające na nowoczesne edycje krytyczne. Pisma pozostające dotąd na marginesie historii literatury analizuje również Olga Szadkowska-Mańkowska.

Na trzeci blok tematyczny składają się studia poświęcone językowi literatury. Marek Skwara (*Dzieje pewnej oświeceniowej metafory, czyli o „sprężynie” w literaturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku. Rekonesans*) pochyla się nad wielością sensów przypisanych jednemu obrazowi, podczas gdy trójka autorów rozważa zagadnienie spotkań literatury z dyskursem innych dziedzin – naukami przyrodniczymi (studium Marty Sukiennickiej, *Charles Nodier i Wieża Babel nauki*, podejmujące niezwykle istotną na początku XIX w. kwestię terminologii naukowej w kontekście rozwoju nowożytnego łaciny i języków nowożytnych) oraz religioznawstwem (Adam Regiewicz, *Odkrywanie cielesnego Boga. Refiguracje postaci Chrystusa w literaturze współczesnej*, Esther Makwin Ephraim, *The Uniting Cultural Topoi in Chinua Achebe’s „Things Fall Apart”* and Czesław Miłosz’s *„The Issa Valley”*).

Chociaż w zakresie podziału i nazewnictwa zespołów oraz jednostek naukowych reforma szkolnictwa wyższego z roku 2018 owocowała niejednokrotnie odrzuceniem utartej terminologii historycznoliterackiej (skutkiem czego z części uczelni zniknęły zakłady „literatury staropolskiej”, „literatury oświecenia”, „literatury romantyzmu”, „literatury najnowszej” itp.), chronologiczny zakres analiz

prezentowanych w poszczególnych artykułach odzwierciedla dawną periodyzację. Inna, już nie „epokowa” ciągłość, dotyczy powracania dwóch zagadnień tematycznych: religii (poza pracami Adama Regiewicza oraz Esther Makwin Ephraim temat ten odgrywa znaczną rolę w artykułach Marka Skwary, Luizy Rzymowskiej, Marty Sukiennickiej) i płci (kobiecości u Aleksandry Arndt, Romana Krzywego, Marty Sukiennickiej i Magdaleny Siwiec oraz męskości u Magdaleny Bober-Jankowskiej). Współwystępowanie dwóch typów ciągłości – periodyzacyjnej i tematycznej – skłania do zasadniczego pytania o trwałość klasycznego podziału na epoki historycznoliterackie w powiązaniu z komparatystyczną refleksją nad dziejami określonych struktur ideologicznych i myślowych. Czy „epokowe” osadzenie prezentowanych tutaj rozpraw stanowi wyłącznie konsekwencję dawnych instytucjonalnych nawyków, czy może jest zgoła inaczej i komparatystyka potrzebuje jasnej periodyzacji jako kryterium porządkującego dyscyplinę, ogarniającą *ex definitione* bezprecedensowo szeroki zakres tekstów i środowisk?

Choć odpowiedź na tak sformułowane pytanie przyniosą następne lata, wpisana w prezentowane tu studia dwoistość kryteriów systematyzujących wydaje się znamienna dla sytuacji komparatystyki literackiej u progu trzeciej dekady XXI stulecia.

Bibliografia

- Osiński, Ludwik. „Wykład literatury porównawczej”. Tęgoż. *Dziela*. T. 2. Warszawa: Nakład wdowy po autorze, 1861.
- Kowal, Jolanta. „Ludwik Osiński – ojciec literackiej komparatystyki? Głosa do historii badań porównawczych w Polsce”. *Nová Filologická Revue* 2 (2020): 33–48.
- Patro-Kucab, Magdalena. „Ludwik Osiński – profesor-esteta. Próba waloryzacji wykładów literatury porównawczej”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica* 5 (2017): 101–114.
- Żbikowski, Piotr. „Ludwik Osiński (1775–1838)”. *Pisarze polskiego Oświecenia*. T. 3. Red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996. 199–223.

I

Konstruowanie i dekonstruowanie
obrazów przeszłości

Constructing and Deconstructing
Images of the Past



Aleksandra Arndt

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0002-4276-5605

Antynomie Atalanty i ich konkretyzacje antyczne

Rekonstrukcja na podstawie zachowanych źródeł antycznych losów greckiej Atalanty – urodziwej heroiny, słynnej z niebywalej zwinności i wybitnych umiejętności łowieckich – wymaga pracy iście akrybiczej. Kompleksowego „pakietu danych”, a zatem detali biograficznych, umożliwiających odtworzenie kolejnych etapów jej życia, od narodzin, przez dzieciństwo i młodość, aż po finalną przemianę w zwierzę, dostarcza bowiem jeden zaledwie twórca, przynależny do grona „kanonicznych” mitografów starożytności Grek Apollodor (najpewniej¹ drugie stulecie po Chr.).

Z jego obszernej *Biblioteki opowieści mitycznych*² dowiadujemy się o porzuceniu nowo narodzonej Atalanty przez ojca, żadnego męskiego potomka, jej wykarmieniu przez niedźwiedzicę i dorastaniu w środowisku pasterskim (III 105–109). Następnie pisarz zaznajamia nas z aktywnym udziałem dorosłej już heroiny w polowaniu na dziką kalidońskiego; niebagatelną rolę dziewczyny w obławie uszczegóławia zresztą wcześniej w księdze pierwszej (I 69–71), tam również wzmiankuje dołączenie Atalanty, jako jedynej postaci płci żeńskiej, do załogi Argonautów (I 111). W dalszej kolejności odsłonięte zostają przed odbiorcami arkana jej relacji intymnych. I tak referuje pisarz okoliczności, w jakich pozyskała ona małżonka:

¹ Zob. Apollodor: 69–70.

² Propozycja tytułu autorstwa Tomasza Mojsika dla greckiej *Βιβλιοθήκη*.

[...] kiedy [...] ojciec namawiał ją do małżeństwa, udała się do miejsca [zdatnego do biegu na odległość jednego] stadionu i wbiła w środek [toru] trzyłokciowy słup; posłanych stąd przodem zalotników ścigała, [biegnąc] w pełnym uzbrojeniu. Tego, kogo dogoniła, czekała śmierć, kogo zaś nie dogoniła – małżeństwo.

(III 107; tłum. Tomasz Mojsik)

Cenę życia za nieumiejętność sprostania matrymonialnym wymaganiom Atalanty zapłaciło wielu jej adoratorów. Aż wreszcie – ciągnie Apollodor – pojawił się młodzieniec, o imieniu Melanion czy też Hippomenes, który stanąć zdołał na wysokości zadania. W starciu z bohaterką wspomogła go znacząco sama Afrodyta, bogini piękna i uczuć, obdarowując trzema jabłkami złotej barwy. Mężczyzna w trakcie wyścigu po kolei rzucał za siebie precjoza, czym skutecznie odciągał uwagę rywalki od celu; w efekcie pokonał ją i pojął za żonę. Pożycie obojga nie trwało jednak długo: pewnego razu, zatraciwszy się w szale zmysłów na obszarze świątyni Zeusa, ulegli oni transformacji w zwierzęta, odpowiednio: lwa oraz lwicę. Na koniec pisarz dodaje jeszcze (III 109), iż udziałem heroiny stało się ponadto macierzyństwo; jej związek z prawowitym małżonkiem (lub może z Aressem) przypieczętowały narodziny synka Parthenopajosa, późniejszego uczestnika ekspedycji przeciw Tebom. Tyle Apollodor.

Za swoiste *complementum* do jego relacji potraktować możemy elementy biografii Atalanty rozproszone po utworze *Opowiastki*³, autorstwa mitografa rzymskiego z przełomu er⁴, Hyginusa. W odróżnieniu od autora *Biblioteki...*, pisarz ów nie zgłosił co prawda pretensji do systematycznego opracowania losów bohaterki, opisane przezeń „erotyka i łowy”, niewątpliwie najgłośniejsze wypadki jej życia, obfitują jednak w szczegóły, które grecki twórca przemilczał. I tak eksponują *Opowiastki* wielką urodę oraz dziewiczy status dziewczyny (*fab.* CLXXXV), utwór rzuca też nowe światło na osobliwą przemianę, jakiej podległa ona wraz z mężem. Podobnie jak w przypadku triumfu Melaniona, tak i tutaj siłą sprawczą wydarzeń okazała się boska patronka miłości: Wenerę⁵ rozsierdził brak wdzięczności ze strony młodzieńca za wsparcie, jakie okazała mu w śmiertelnie niebezpiecznych konkurach. Najpewniej ona zatem (pisarz

³ Taki odpowiednik łacińskiego tytułu *Fabulae* proponuje Marlena Puk.

⁴ Por. jednak Apollodor: 64.

⁵ Imiona bogów z opowieści Apollodora podaję tu za Hyginusem zgodnie z zasadą *interpretio Romana*. Postępuję tak dalej w przypadku pozostałych twórców rzymskich.

unika tu eksplicytności) wznieciła w mężczyźnie silne pożądanie do Atalanty podczas obecności pary w przybytku Jowisza – świadoma, iż na terenach świątynnych śmiertelnicy zobowiązani są zachowywać seksualną wstrzemięźliwość. Mitograf wyjaśnia poza tym, dlaczego najpotężniejszy z bogów w akcie zemsty z rozmysłem przedzierzgnął występnych kochanków akurat we lwy: zwierzętom tym wskutek zrzędzenia boskiego obca miała być bowiem wszelka rozkosz cielesna⁶ (*fab.* CLXXXV).

Niewątpliwie dopełniający charakter mają wreszcie napomknięcia Hyginusa o rodzielstwie Atalanty (*fab.* LXX). Rzymianin przytacza znane później także z relacji Apollodorowej imię syna – Parthonopajos, przypisuje natomiast chłopcu innego ojca: wskazuje tu na Meleagra, sojusznika heroiny z okresu łowów kalidońskich (*fab.* CLXXIV). Jeszcze ciekawsze od rozmaitych wariantów onomastycznych wydają się wszelako okoliczności narodzin dziecka, w *Bibliotece*... pominięte. Autor *Opowiastek* ujawnia oto, że bohaterka tuż po rozwiązaniu na górze Parthenion porzuciła potomka i że ocalał on dzięki opiece pasterzy (*fab.* XCIX). Jeśli idzie o dzieje Parthenopajosa-mężczyzny, opowieść Hyginusa współbrzmi na powrót z wersją greckiego mitografa; uwypuklona zostaje zatem rola bohatera w oblężeniu Teb. Wątek ten ubogaca Hyginus jedynie wzmianką o śmierci wodza w trakcie walk (*fab.* LXX).

Zasługą obydwu mitografów pozostaje bez wątpienia ekspozycja w porządku diachronicznym wydarzeń w życiu Atalanty przełomowych, które, jak można domniemywać, miały na nią szczególnie formujący wpływ. Bezosobowy charakter relacji pisarzy, suchość ich stylu oraz odczuwalny w lekturze indyferentyzm wobec dokonań i, nierzadko sprzecznych ze sobą, postanowień bohaterki sprawia, że wnikięcie w jej świat wewnętrzny staje się niemożliwe – emocje, ambicje i motywacje dziewczyny pozostają przed odbiorcą zakryte. Rzecz jasna ani Hyginus, ani Apollodor nie ponoszą za ten stan rzeczy żadnej odpowiedzialności. Twórcy ci świadomie ograniczyli swoją aktywność literacką

⁶ Aseksualność lwów potwierdza następnie Pliniusz Starszy (I wiek po Chr.) w słynnej encyklopedii *Historia naturalna* (VIII 43). Z kolei na kartach wcześniejszej literatury greckiej, jak w artykule *Agamemnon i jego lwia rodzina* zauważa Elżbieta Wesołowska, zwierzęta te przedstawiane bywają jako seksualnie aktywne – por. Wesołowska: 33–44.

w związku z mitami do li tylko „sprawozdawczej”⁷, wyznaczając sobie inne, niejako pozaartystyczne cele: ich prozatorskie opracowania mogły służyć wszak za, *sit venia verbo*, mitologiczny elementarz⁸ całym rzeszom niewtajemniczonych – uczniom, wyzwolenciom czy nowym obywatelom z obrzeży cesarstwa, istotną funkcję spełniały zapewne również w pracowniach myślicieli, uczonych czy literatów, dla których mit stanowił zaledwie punkt wyjścia do rozważań na inne tematy⁹.

Ani Hyginus, ani (zwłaszcza) Apollodor nie dysponowali szczęśliwie prawem do spisывania dziejów Atalanty „na wyłączność”. Niezależnie od nich istniał w starożytności szeroki krąg twórców – poetów, pisarzy, ale też reprezentantów sztuk plastycznych – którzy raz po raz „rozpraszali” wybrane detale z życia heroiny po własnej twórczości. Czytelowanie przez nich poszczególnych epizodów biograficznych siłą rzeczy uznać można *post factum* – tudzież zachowując świadomość anachroniczności całej operacji (znakomita większość podobnych artystów działała wszak wcześniej od mitografów) – za przyczynkarski wkład do oficjalnego biogramu antycznego dziewczyny, wzbogacenie go o brakujące komponenty psychologiczne. Na podobnym rozumowaniu nie wolno jednak

⁷ Filolog klasyczny Michael von Albrecht w monumentalnej pracy *Geschichte der römischen Literatur* określa Hyginusa mianem „przedstawiciela piśmiennictwa fachowego” – von Albrecht: 737.

⁸ Uprawnione wydaje się przyrównanie ich *mutatis mutandis* do współczesnych słowników mitologicznych o silnej tendencji dokumentacyjnej. Trudno natomiast uznać je za opracowania o charakterze narracyjnym, do jakich w naszym kraju należą chociażby słynne, wznawiane po wielokroć *Mitologie* Jana Parandowskiego (1924 r.¹) i Zygmunta Kubiaka (1997 r.¹). Umiejętna selekcja materiału, mnogość kulturowych asocjacji oraz piękny język czynią z tych książek błyskotliwe erudycyjne eseje o wyraźnym *engagement* emocjonalnym autorów w przedstawiane wypadki.

⁹ Za przykład posłużyć tu mogą rozważania Seneki Młodsze w dziewięćdziesiątej epistule z cyklu *Listy moralne do Lucyliusza*, zogniskowane wokół Wieku Złotego (ten etap w dziejach ludzkości charakteryzował wcześniej poeta-mitograf Hezjod na kartach utworu *Prace i dni* 109–126). *Aetas aurea* budzi zaciekawienie pisarza wyłącznie z uwagi na tkwiący w koncepcie potencjał filozoficzny. Tak oto zakładany przez siebie brak świadomości „złotowiecznych” ludzi przeciwstawia „cnocie mądrości” właściwej przedstawicielom Wieku Żelaznego, postulując, zgodną z duchem stoicyzmu, intencjonalną ascezę materialną tych ostatnich. Tym samym dystansuje się Seneka od standardowych prezentacji Złotego Wieku w poezji antycznej – jako okresu największej szczęśliwości człowieka, za którym winien on tęsknić i na którego powrót oczekiwać.

poprzestać. Każdorazowa ewokacja¹⁰ mitologiczna z Atalantą w roli protagonistki, czy to pod postacią poetyckiego ornamentu lub dydaktycznego *exemplum*, czy przeciwnie – istotnego czynnika fabularnego, pozostaje w ścisłym związku z fakturą genologiczną oraz dominantą tematyczną utworu, w jakim ją pierwotnie osadzono (jeśli chodzi o prace plastyczne, decydująca będzie oczywiście dziedzina sztuki wraz z przeznaczeniem charakterystycznych dla niej wytworów). I na tym wszelako nie koniec. O obecności heroiny w danym dziele rozstrzygać może przecież nie tylko wyjątkowość jej losów, ale także powtarzalność niektórych elementów fizjonomii czy wydarzeń z życia dziewczyny u innych mitologicznych postaci. Wątki typu ochrona dziewiczości, metamorfoza lub utrata dziecka współtworzą wszakże ogromny rezerwuar mitologicznych motywów, które raz po raz, w rozmaitych wariantach i konfiguracjach, zaznaczają swoją obecność w literaturze i sztuce antycznej. Zdarza się zatem, że twórcy, z nadzieją na efekt perswazyjny, komiczny czy nawet czysto dekoratywny, zestawiają w swoich utworach bliźniacze motywy ze sobą. W praktyce oznacza to – tak dla Atalanty, jak dla każdej innej istoty – sprowadzenie jej do składnika enumeracji, wyróżnienie poprzez wykazanie podobieństwa z innym. Jak jednak przekonamy się na przykładzie bohaterki, podobny *modus operandi* niekoniecznie musi przynosić ujmę pojedynczym postaciom w grupie. Wiele zależy od tego, z kim kogo się łączy – i dlaczego.

Pośród elementów o silnym oddziaływaniu na swoistość danej ewokacji (jak i utworu, w ramach którego funkcjonowała) uwzględnić winniśmy wreszcie czas jej powstania: intelektualny i emocjonalny koloryt epoki, specyfikę polityczno-kulturową, preferencje obyczajowe i gusta. W historii kultury do pełnej swobody twórczej mało kiedy przyczyniała się całkowita niepodatność myślicieli i artystów na bieżące wydarzenia i mody. Sama starożytność, rozciągnięta wszak na kilkanaście stuleci, wydała z siebie co najwyżej kilka w tym zakresie samorodnych dzieł¹¹. Po Atalantę sięgali jednak częstokroć autorzy „zaangażowani”, wchodzący w interakcję z otaczającą ich rzeczywistością.

¹⁰ Nie dotarło do naszych czasów żadne dzieło antyczne z heroiną w roli głównej; sztuki *Atalanta* ateńskiego tragika, Ajschylosa (VI/V wiek przed Chr.), i rzymskiego tragika, Pakuwiusza (III/II wiek przed Chr.), znamy jedynie z tytułu.

¹¹ Dla przykładu: wyjęty z kontekstu dziejowego jawi się poemat Lukrecjusza (pierwszy wiek przed Chr.) *O naturze wszechrzeczy*, systematyczny wykład filozofii epikurejskiej. Autor,

Zakotwiczenie w realiach nie oznaczało dla nich bynajmniej artystycznej niewoli. Działo się tak między innymi z uwagi na przywilej twórców współkształtowania słowem pisany świat. Na myśl przychodzi tutaj chociażby Propercjusz ze środkowoitalskiej Umbrii (druga połowa I wieku przed Chr.). Jego debiutancki zbiór poezji, o tytule *Monobiblos*, stanowi pierwszy uchwyt dla nas¹² segment tzw. rzymskiej elegii miłosnej, której ogniwem konstytutywnym stały się społeczne i emocjonalne więzi *à rebours* w stosunku do postulowanych przez ówczesnego cesarza, konserwatystę Augusta. Gdy ten uchwalał kolejne ustawy, obligujące senatorów między innymi do poślubiania przedstawicieli ich własnego stanu¹³ oraz do posiadania z nimi potomstwa¹⁴, elegicy, zamiast wspierać władcę w jego „prorodzinnych” działaniach, ostentacyjnie sławili w utworach swe nieformalne i bezdzietne¹⁵ związki z wyzwolenicami o artystycznych talentach.

Propercjusz, rozmiłowany w poezji greckiej, zwłaszcza zaś w jej hellenistycznej odsonie (nie bez przyczyny określił siebie mianem „rzymskiego Kallimacha” [*Romani... Callimachi*]; IV 1, 64), przeszczepić zdołał na grunt własnej twórczości ważki element aleksandryjskiej techniki obrazowania poetyckiego, jakim były „obiektywne”, a zatem przynależne korpusowi mitów, historie miłosne. Z ogromnym wyczuciem i precyzją przetykał nimi „subiektywną” narrację elegijną (skojarzenie z rękodziłem jest tutaj nieprzypadkowe) – opowieść

zgodnie z własną deklaracją, napisał go dla „uwolnienia ludzi od strachu przed bogami i lęku przed śmiercią”, a zatem z pobudek o charakterze uniwersalnym, ponadczasowych. Jedynie inwokacyjną prośbę do Wenery o pokój na świecie zdaje się przenikać znużenie artysty destrukcyjną atmosferą wojen domowych, które znał z autopsji (transformacja w I stulecie przed Chr. systemu republikańskiego w jedynowładztwo odcisnęła krwawe piętno na italskiej ziemi). Klarowność owego błagania i jego umocowanie w precyzyjnym kontekście politycznym rozplývają się wszelako w gęstym, poetyckim języku dzieła oraz filozoficznych refleksjach...

¹² Nie zachował się czteroksiąg miłosny najstarszego z elegików rzymskich, Korneliusza Gallusa.

¹³ Jak podaje Adam Ziółkowski w *Historii Rzymu*, „senatorom i ich agnatycznym przodkom do trzeciego pokolenia nie wolno było odtąd zawierać małżeństw z osobami o statusie wyzwolńczym lub uprawiającymi „niegodne” zawody (występującymi na scenie) – Ziółkowski: 382.

¹⁴ Zgodnie z Ziółkowskim „cel ustawy był jasny: republika potrzebowała nowych pokoleń oficerów i wodzów, sędziów i administratorów” – Ziółkowski: 384.

¹⁵ Najmłodszy z elegików, Owidiusz, nie ukrywa wręcz, iż jego wybranka dwukrotnie spędziła płód (*Am.* II 13 i 14).

o swoim własnym, niespełnionym uczuciu do dziewczyny. Nie postępował tak rzecz jasna „sobie a muzom”: ewokowane *love stories* podporządkowywane były zasadniczej warstwie relacji elegijnej, jako jej dopełnienie czy uzasadnienie, funkcjonowały też na zasadzie asocjacji albo poetyckich żartów¹⁶. Niekwestionowana pozostaje ich nośność: również Tibullus i Owidiusz, dwaj późniejsi twórcy elegijni, inkrustowali swoje utwory mitologicznymi *exemplami*.

Tak się składa, że sekwencję ewokacji w poezji Propercjusza inauguruje właśnie mit o Atalancie. Poeta poprzedza go zwięzłym, acz esencjonalnym opisem sytuacji emocjonalnej, w jakiej się znalazł: padł oto ofiarą nagłej, intensywnej i nieodwzajemnionej miłości do Cyntii, artystki z rzymskiego *demi-monde*¹⁷. Jednostronność uczucia i związana z nią udręka nakazują mu szukać pocieszenia w imaginarium mitologicznym (tymczasem już od kilku stuleci oddzielano *mythos* i *logos* – dyskurs racjonalny, domenę filozofów i historyków). Dzieje heroiny wydają się idealnie wręcz skrojone na konsolację dla niefortunnie zakochanego mężczyzny. Rzecz jasna, nie w całości: uwaga poety ogniskuje się wokół perypetii erotycznych dziewczyny, a ściślej rzecz biorąc – naznaczonych wysiłkiem, uwieńczonych jednak triumfem zalotów Melaniona:

Milanion nie unikał, Tullu, żadnych trudów
I pokonał surowość twardej Atalanty.
W pieczarach Parteniosu błdził jak szalony,
Śmiało na kudłatego wyprawiał się zwierza.
On także, powalony ciosem Hylajosa,
Pośród skał arkadyjskich jęczał poraniony.
Tak więc zwinną on zdołał ujarzmić dziewczynę:
Tyle w miłości prośby oraz czyny znaczą.

(I 1, 9–16; tłum. Jerzy Ciechanowicz)

Na przykładzie powyższego cytatu doskonale widoczna staje się celowość fabularnej selekcji mitu. Polega ona z jednej strony na Propercjuszowej chęci sprostania elegijnym kryteriom gatunkowym – które można tu określić mianem motywacji „zewnętrznej” – z drugiej zaś na upodobaniu poety, podobnie jak wcześniej aleksandryczyków, do rzadkich wersji mitów – niewątpliwie

¹⁶ Niezwykle cennej analizy ewokacji mitologicznych w poezji rzymskiej dostarcza studium Antoniego Bobrowskiego, *Mitologia w rzymskiej elegii i liryce miłosnej okresu augustowskiego*.

¹⁷ Por. Lilja: 36–42.

motywacji „wewnętrznej”. Wypadkową obydwu czynników staje się przywołanie w elegii epizodu miłosnego z Melanionem w roli głównej, odmiennej jednak od tej, w jakiej osadzą zakochanego młodzieńca mitografowie (Apollodor wzmiankuje tylko krótko konfrontację Atalanty z Hylajosem, Hyginus nie uwzględnia jej w ogóle). W zamyśle poety *exemplum*, jako zakończone *happy endem*, tworzyć ma antytezę dla jego osobistych przeżyć, zarazem jednak – stymulować go do dalszych zabiegów o ukochaną. Skoro Melanion zdołał poskromić Atalantę, „twardą” (*dura*; I 1, 10) dziewczynę z anekumeny, powiedzie się także i jemu.

Mitologiczne ewokacje posiadają dalej swoją skromną reprezentację w księgach Tibullusa (I wiek przed Chr.). Poeta ów, jakkolwiek przejawia tendencje do sytuowania elegijnych wydarzeń pośród przyrody, w biografii Atalanty nie znajduje dla siebie inspiracji; wybranka jego serca, Delia¹⁸, zgłasza silne pretensje wielkomiejskie. Postać heroiny żywo zajmuje natomiast ostatniego z elegików – który za sprawą późniejszych swoich dzieł znalazł trwałe miejsce na poetyckim Parnasie – Owidiusza (przełom er).

W juvenilnych elegiach z cyklu *Amores* Owidiusz traktuje bohaterkę na wzór Propercjusza, biorąc jej postać za punkt odniesienia dla osobistych doznań miłosnych. Z jedną różnicą. O ile Umbryjczyk epatuje w swojej pieśni smutkiem i rezygnacją (owe jednostki nastrojotwórcze nadają zresztą ton większości jego utworów), poeta z Sulmony, adekwatnie do tytułu elegijnego trójsięgu (za odpowiednik *Amores* służyć mogą w polszczyźnie *Miłości*), traktuje swoje przeżycia intymne z dystansem, tudzież sporą dozą ironii – i według podobnego klucza dobiera do nich ekwiwalenty mitologiczne. W Atalancie, podobnie jak poprzednik, dostrzega przede wszystkim „niezdobytą twierdzę”, co świetnie współgra z wizerunkiem jego własnej ukochanej, Korynny. Jako taka stanowi heroina wyzwania dla Melaniona. Przynajmniej po części. Twórca bezceremonialnie¹⁹ rozczłonkowuje bohaterkę, obiektem pożądania zalotnika czyniąc... jej nogi:

¹⁸ Za bardzo subtelne nawiązanie do Atalanty uznać można by jedynie przydomek ukochanej Tibullusa, urobiony od toponimu „Delos” – cykladzka wyspa znana była w starożytności jako miejsce narodzin Diany. Na temat możliwych związków bogini z poezją elegika zob. Tibullus: 84.

¹⁹ Inny przejaw postrzegania przez Owidiusza ciała ludzkiego w kategorii zbioru oddzielnych elementów stanowi elegia I 5 z zawartą w niej enumeracją poszczególnych części ciała Korynny. Na temat postrzegania ciała przez starożytnych por. również artykuł piszącej te

Tak piękne nogi miała Atalanta hoża
I dla nich to Milanion długie lata gorzał.

(III 2, 29–30; tłum. Anna Świderkówna)

Poprzez uwypuklenie urody kończyn eksponuje twórca, tak jak już wcześniej Propercjusz, status Atalanty-biegaczki. Jej kompetencje atletyczne mają na celu dodatkowo unaocznić odbiorcom ogrom inwestycji energetycznej zakochanego młodzieńca w zdobycie dziewczyny²⁰. W odróżnieniu od Umbryjczyka Owidiusz decyduje się wszelako na jeden jeszcze poetycki manewr – konfrontacji dziewczyny z jej olimpijską opiekunką, Dianą:

Takie nogi malarze zwykli dawać Dianie,
Kiedy – dzika – w las dziki mknie na polowanie.

(III 2, 31–32; tłum. Anna Świderkówna)

Buńczuczne porównanie, obliczone zapewne na rozbawienie odbiorców, nie dawało jeszcze należytego wyobrażenia o więzi pomiędzy Atalantą a jej olimpijską zwierchniczką. Tymczasem była ona niezwykle głęboka i bardzo intymna – tego w każdym razie dowiadujemy się stulecie później z *Tebaidy*, eposu mitologicznego autorstwa Stacjusza, „poety z Neapolu” (I wiek po Chr.). Utwór w dwunastu księgach osnuty jest wokół wyprawy przeciwko Tebom siedmiu wodzów argiwskich, w tym – syna heroiny, Parthenopajosa. Wysoce ryzykowne plany młodzieńca motywują Atalantę do wygłoszenia pod adresem Diany przejmującej modlitwy w intencji syna, boginię zaś – do wymownej odpowiedzi na tą prośbę:

„Wstawiam się za tym, co teraz na wojnę rusza odważnie,
ach! nadto tobie ufając... Niechajże będzie mi dane
ujrzeć, jak wraca zwycięski, albo zwyczajnie, że wraca...
[...]

słowa Z XIX-wiecznego wokabularza erotycznego. *Miłosny wymiar „Metamorfóz” w szacie językowej Brunona hr. Kicińskiego* – Arndt: 118.

²⁰ Jak błyskotliwie zauważa w swoim studium *La poética de Propertio (Autobiografía artística del ‘Calimaco romano’)* Arturo Álvarez Hernández, „esos versos son casi un comentario de nuestro pasaje [chodzi o analizowane wcześniej wersy 9–16 z elegii I 1 Propercjusza – przyp. A.A.], pues explicitan los implícitos del tratamiento properciano del mito” – Álvarez Hernández: 77.

Jeśli się prawdą okażą złowróżbne senne widzenia,
Diano szlachetna, ja ciebie na ból twej matki zaklinam,
na brata twego wspaniałość: przebij z pomocą strzał wszystkich
nieszczęsny brzuch mego syna. Niech jego najpierw dosięgnie
o śmierci matki wieść!”, rzekła i, chociaż płacząc, ujrzała,
jak wilgotnieje od potu świetlisty posąg bogini.

(IX 622–24 i 631–36; tłum. Aleksandra Arndt)

Cytowany passus oddaje doskonale ogrom zaufania heroiny do swojej zwierchniczki, która ze swojej strony potrafi współodczuwać z dziewczyną.

Co dotyczy się piśmiennictwa greckiego, matronat bogini nad bohaterką uwidacznia się w nim po raz pierwszy za czasów Grecji klasycznej, najpierw u Eurypidesa²¹, kilkadziesiąt lat później u Ksenofonta²². Zarówno twórca *Andromachy*, jak i autor *Anabazy* związek Atalanty z Artemidą zaledwie jednak zarysowują, jak gdyby optymalna pora na jego dogłębną charakteryzację dopiero miała nadejść. I w istocie. Na skutek podbojów Aleksandra Wielkiego, kiedy konglomerat helleńskich państw-miast zastąpiony został rozległą, sięgającą wybrzeży afrykańskich i Azji środkowej, kosmopolityczną ekumeną z Aleksandrią jako jej centrum kulturowym, zaczyna manifestować się w poezji greckiej tendencja do deskrypcji z użyciem szkła powiększającego: bogate w detale, czulej na niuanse, językowo i stylistycznie wyczelowane. Trudno się temu dziwić: coś dla artystów słowa stanowić mogło skuteczniejsze antidotum na zagrożenia nagłej „globalizacji” świata niż zatrącenie się w pięknie jego drobnych elementów? W jakim innym sposobie docierać zdołaliby do grona odbiorców, które nie konstituowało już sobą, jak dawniej, wyzwani natury pajdeutycznej, żadne stało się natomiast wiedzy rzadkiej i szczegółowej, a przy tym „ambitnej”? Na gruncie takich i tym podobnych lęków oraz oczekiwań wykwitła hellenistyczna poezja „nowej ery”²³, a wraz z nią – nowa relacja Atalanty.

²¹ *Fenicjanki*, ww. 151–52.

²² *Podręcznik łowiectwa* XIII 18.

²³ Bardzo udanie charakteryzuje tę poezję Artur Sandauer w swoim wprowadzeniu do *Sielanek* Teokryta: „Młody, ambitny człowiek nie próbuje – jak dawniej – trafić krasomówną do serc współobywateli, lecz zręcznością madrygałów, natarczywością podań i protekcji dotrzeć do monarchy. [...] Stopniowo i sztuka, związana dawniej z działalnością obywatelską, staje się zajęciem zawodowców. Powstają kluby ludzi »interesujących się literaturą«; [...]. Te zamknięte środowiska cenią sobie w dziele przede wszystkim pokaz majsterstwa; nad siłę przekonania,

Właściwego obrazowania boskich koneksji heroiny w literaturze podjął się jako pierwszy sam Kallimach (IV/III wiek przed Chr.) z afrykańskiej Cyreny, właściwy autor poetyki aleksandryjskiej. Przyjrzał się im z zaciekawieniem, nie zdecydował jednak o uwzniośleniu tak wysoko protegowanej dziewczyny w ramach oddzielnego, jej tylko poświęconego utworu – stworzył natomiast hymn na cześć Artemidy i w jego treści wplótł zreczenie wątek z Atalantą.

Wzniosła pieśń odznacza się strukturą *ab ovo*, prezentuje zatem losy bogini „od samego początku”. Za sprawą takiego sekwencjonowania wydarzeń dowiadujemy się wprzód o odczuwanym przez małą siostrę Feba pragnieniu strzelania z łuku, tudzież o znaczącej roli Zeusa w zdobyciu dla swej młodocianej latorośli odpowiednich części myśliwskiego ekwipunku, wreszcie – o pierwszym samodzielnym użyciu broni przez boginię (ww. 1–109). Przedstawiając obrazowo strzelniczą edukację Artemidy, odsłania Kallimach przez odbiorcami kolejny etap jej boskiego żywota – wprowadzanie innych w arkana sztuki łowieckiej. To właśnie wówczas na hymniczną scenę wkracza Atalanta. „Szybkonoga” (w. 215) dziewczyna osadzona zostaje przez Kallimacha w roli uczennicy bogini; czytamy, że pod jej okiem nabiera wprawy w obsłudze broni oraz wykorzystywaniu psów podczas polowań. W zamyśle twórcy pojętność heroiny ubarwiać ma w pierwszym rzędzie portret jej protektorki, czynić ją postacią wielowymiarową. Zarazem pragnie jednak Cyrenejczyk uczynić zadość wysuwanemu przez siebie postulatowi „ajtiologizacji” poezji – wyjaśniania przez nią początków określonych zdarzeń, tradycji czy kultów²⁴. Opis kynegetycznej formacji Atalanty doskonale spełnia ten warunek. Ba! Dopiero na takim tle rumieńców nabiera dalsza wzmianka poety o uczestnictwie dziewczyny w łowach na dzika z Kalidonu:

A myśliwi sprozeni na łowy do Kalydonu
nic jej nie mogą zarzucić w sprawie odyńca – zwycięstwa
dowód jest w Arkadii: tam kły się zwierza znajdują.

(*Hymn na Artemidę*, 218–20; tłum. Janina Ławińska-Tyszkowska)

nad rozmach kompozycji przenoszą wykończenie szczegółu, subtelną aluzję. Jest to poezja erudytów i smakoszy” – Sandauer: 6.

²⁴ We wcześniejszej literaturze znany był zasadniczo jedynie ajtiologiczny wariant kosmogoniczny, obecny w poematach Hezjoda. Właściwa świadomość przeszłości, tudzież tzw. zarania dziejów, narodziła się dopiero w Grekach epoki hellenistycznej.

Za sprawą powyższej wzmianki pozostaje Kallimach, jako reprezentant sztuki słowa, o pół kroku wstecz w stosunku do przedstawicieli sztuk plastycznych; wśród zdobień na greckich naczyniach ceramicznych kalidońska przygoda Atalanty pojawia się bowiem już w pierwszej połowie VI wieku przed Chr. i ewokowana jest ze sporą regularnością na przestrzeni dwóch kolejnych stuleci²⁵. Predylekcja artystów doby archaicznej względem owego zdarzenia znajduje swoje uzasadnienie w obowiązującym podówczas w literaturze kulcie bohaterów (choćby Edypa czy Achillesa): również na dzika zasadzają się wszak najsłynniejsi herosi Hellady.

Atalanta zajmuje w ich gronie miejsce szczególne. Wyróżniają ją zarówno płeć, jak i atrybuty – te, które u progu epoki hellenistycznej wymieni w hymnie na Artemidę Kallimach, a zatem broń oraz psy. W malarstwie wazowym analizowanego okresu atrybuty te stanowią zwyczajowy *entourage* śmigłej heroiny, umożliwiając łatwe rozpoznanie zarówno jej samej, jak i całej sceny polowania. Emblematyczne pod tym względem jawi się, przynajmniej do pewnego stopnia, najstarsze z zachowanych naczyń, zwane od nazwiska jego włoskiego znalazcy „wazą François”, z około 570 roku przed Chr.²⁶ O wyjątkowości krateru oprócz ogromnych rozmiarów – sześćdziesiąt sześć centymetrów wysokości i pięćdziesiąt siedem centymetrów szerokości – decydują czarnofiguralne dekoracje autorstwa wybitnego w tej dziedzinie Klitiasa z Aten. Na pięciu horyzontalnych pasach przedstawił on wybrane incydenty mitologiczne, skupione wokół dwóch bohaterów pryncypalnych – Achillesa i Peleusa. Pretekstem do uwzględnienia na najwęższym, górnym pasie krateru także łowów kalidońskich stał się drugi z herosów; nie tylko współpolował on na dzika, ale został też przez niego raniony. Na zdobieniu artysta konfrontuje Peleusa bezpośrednio ze zwierzęciem, tuż za nim umieszcza natomiast Atalantę: uzbrojona, z towarzyszącym psem, staje się łatwo identyfikowalna nawet przy abstrahowaniu od imienia, które, podobnie jak w przypadku pozostałych postaci, zamieścił malarz na naczyniu. Z późniejszą wzmianką u Kallimacha nie współgra jedynie rodzaj oręża; Atalanta Klitiasa dzierży w ręce oszczep. Na wielu dalszych ewokacjach zdobniczych polowania, tak czarno-, jak i czerwonofiguralnych, dziewczyna pojawia się jednak zbrojna

²⁵ Warto zaznaczyć, że z V wieku przed Chr. pochodzi pierwszy utwór literacki na ten temat – zachowana we fragmentach tragedia *Meleager* Eurypidesa.

²⁶ W zbiorach Narodowego Muzeum Archeologicznego we Florencji.

w łuk. Pozostaje to nie bez znaczenia dla odbioru owych ornamentów *a posteriori*, w procesie ich rozpatrywania przez pryzmat hymnu – do wyróżników heroiny dołącza wówczas, choć malarsko nieuchwytne, zwierchnictwo potężnej Artemidy²⁷. Czy snuł nad nim refleksje również Klitias, gdy na jednym z uchwytych krateru zamieszczał sylwetkę bogini?

Pewnym mankamentem archaicznych wyobrażeń plastycznych Atalanty, niezależnie od pieczołowitości ich wykonania, pozostaje niedostateczne uwypuklenie kobiecego powabu bohaterki. Jawi się ona na naczyniach jako atletyczna wojowniczka; podobnie jak wojownicy płci męskiej, z szeroko rozstawionymi nogami, odróżnia się od nich jedynie za sprawą jasnej karnacji²⁸ i nieco delikatniejszych rysów twarzy²⁹. A przecież wiadano już wówczas, jak bardzo jest piękna. Krasę heroiny rozślawił po raz pierwszy *Katalog kobiet*, fragmentarycznie zachowany utwór poetycki o niepewnym autorstwie, łączony³⁰ z postacią Hezjoda.

Jak wynika ze szczęśliwie ocalałych urywków, *Katalog*... traktował w całości o genealogiach heroin i śmiertelniczek oraz ich „bohaterskiego” potomstwa. Za czasów archaicznych temat ów odznaczał się w literaturze niebywałą nośnością; rodowody wybranych przedstawicieli helleńskiego panteonu wyjaśniał w swych eposach Homer³¹, wokół nich osnuta była akcja Hezjodejskiej *Teogonii* czy Hekatajosowych *Genealogii*. Nie powinno to budzić zdziwienia:

²⁷ Jeśli idzie o wzajemny stosunek do siebie Artemidy i Atalanty, łowy kalidońskie rzucają nowe, intrygujące światło na boginię: z faktu, że wychowanka olimpijki skutecznie stawiała na nich czoła zwierzęciu, można wszak wnosić chęć położenia przez Artemidę kresu pladze, jaką sama, powodowana urazą i potrzebą zemsty, zesłała wcześniej na tereny przyległe do Kalidonu. Zbyt dumna na przyznanie się do błędu, zabija dzika za pośrednictwem m.in. swojej wychowanki.

²⁸ Kolorystycznie zróżnicowanym Atalancie i mężom-bohaterom wtórują analogiczne rozwiązania w rzeźbie. I tak na tympanonie świątyni Ateny Alea w Tegei (IV wiek przed Chr.) ze sceną łowów kalidońskich, postać heroiny oddana została w marmurze z cykladzkiej wyspy Paros, postaci męskie natomiast w marmurze z arkadyjskiej Doliany – por. Druilhé: 50.

²⁹ W utworze *Obrazy* autorstwa (najpewniej) sofisty Filostrata Młodszego (II/III wiek po Chr.), prezentujących kolekcję dzieł z galerii na przedmieściach Neapolu, przy okazji deskrypcji obrazu z Atalantą pojawia się natomiast wzmianka o jej „męskiej urodzie” (*Imag.* 15).

³⁰ Argumenty za autorstwem Askrejczyka przytacza Paul Dräger w monografii *Untersuchungen zu den Frauenkatalogen Hesiods* – Dräger: 1–26.

³¹ Np. w ramach katalogu okrętów w II księdze *Iliady*.

zaprowadzając ład w życiu politycznym i społecznym, Grecy pragnęli uporządkować również swoje wierzenia³².

Atalanta nie odgrywała w nich nigdy dominującej roli, również i w *Katalogu*... nie zajęła zatem uprzywilejowanej pozycji; autor podzielił tu swoją uwagę pomiędzy córę Jazosa³³ a pozostałe postaci żeńskie dzieła – Danaidy, Atlantydy i inne. Niezależnie od zaangażowania w zależności rodzinnych każdej z nich, potrafił uwydatnić wszelako także wyjątkowość fizjonomii bohaterek. W przypadku Atalanty oznaczało to zachwyt nad jej znakomitą kondycją fizyczną oraz urokiem wejrzenia (fr. 73 M.-W.), podobnym wyrazowi oczu Charyt, wdzięcznych boginek z orszaku Afrodyty. Dalej, jak gdyby na zasadzie przekory, informował twórca o niechęci dziewczyny do małżeństwa. Zaś w kolejnym wyimku (fr. 76 M.-W.) przedstawił mit, który, jak zobaczymy, w okresie nowożytnym elektryzować będzie europejskie malarstwo i rzeźbę – o wyścigu z Hippomenesem i trzech jabłkach³⁴. W ten oto sposób dopełniony został wczesny portret Atalanty: wyrazisty, konkretny, miejscami pociągnięty być może nazbyt zdecydowaną kreską.

Na przestrzeni kolejnych stuleci sukcesywnie ulegał on natomiast złagodzeniu. Zaważył na tym zwrot artystów w stronę doznań miłosnych³⁵ dziewczyny: z upodobaniem zaczęli przedstawiać je dramaturdzy, poeci, prozaicy, a także malarze wazowi. Za swoisty zwiastun owych „zmian wizerunkowych” służyć może attycki lekty z początków epoki klasycznej, wykonany najpewniej przez Durisa, jednego z najsłynniejszych ceramików i malarzy greckich (ilustr. 1). Widnieje na nim Atalanta „czarowna”, strojna w bogato zdobiony chiton, przezroczysty himation oraz welon. Uchwycona w biegu, prawym ramieniem stara się odepchnąć skrzydlatego młodzieńca³⁶, który podąża w ślad za nią. Gestem

³² Nie bez przyczyny Walter Burkert, powołując się na Paulę Philippson, określa genealogię mianem „forma de pensar radicalmente arcaica” – Burkert: 22.

³³ Miano „córy Jazosa” kilkakrotnie przydziela Atalancie Hyginus (*fab.* LXX; XCIX).

³⁴ Za miejsce pochodzenia owoców uważano później Ogród Hesperyd (tak Wergiliusz, *ec.* 6, 61) albo wyspę Cypr (Owidiusz, *Met.* X 644–651), ich barwę określano zaś mianem złotej (Owidiusz, *Met.* X 650; Apollodor III 9, 2).

³⁵ Na temat przyczyny owego zwrotu por. s. 43.

³⁶ Erosa pod postacią młodego mężczyzny o wielkiej urodzie wyobrażano sobie zwłaszcza w okresie klasycznym. Epoka hellenistyczna utrzymała z kolei „niemowłęcy” wizerunek boga

tym manifestuje zdecydowaną niechęć do przeżyć zmysłowych i mariażu³⁷. Eros – tożsamość postaci, podobnie jak w przypadku dziewczyny, ujawnia napis u góry malunku – nie daje jednak za wygraną: konsekwentnie przesuwając dłoń z wieńcem w kierunku twarzy heroiny. Kiedy zdoła założyć go jej na głowę, nastąpi „tryumf miłości”³⁸.



Ilustracja 1. Duris [?], Lekyt z Atalantą, ok. 500–490 r. p.n.e.,
Cleveland Museum of Art

Źródło: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atalanta_Lekythos,_500-490_BC,_Greek,_Attic,_attributed_to_Douris,_ceramic_-_Cleveland_Museum_of_Art_-_DSC08215.JPG.

Scenkę na lekycie, jedyną taką w całej sztuce antycznej, moglibyśmy przy użyciu terminologii filmoznawczej określić mianem spoilera; zdradza ona wszak sam finał zmagania Atalanty o uczuciową niezależność, i to jeszcze

z łukiem i strzałami; w zbanalizowanej formie funkcjonuje on po dziś dzień, jako ozdoba walentynkowa.

³⁷ W sukurs takiemu odczytaniu gestu przychodzi kwestia, jaką kilkadziesiąt lat później wypowiada heroina w *Meleagrze* Eurypidesa: „Jeśli miałabym wyjść za mąż – a to oby nie nastąpiło nigdy! [...]” (fr. 12).

³⁸ Por. Druilhe: 75–76.

przed pojawieniem się większości artystycznych opracowań wątku z Melanionem (Hippomenesem)³⁹. Malunek budzi jednak zarazem pewien – by znów posłużyć się filmową aparaturą pojęciową – moralny niepokój: jak bowiem klasyfikować ostateczne zwycięstwo boga miłości nad bohaterką? W kategorii patriarchalnego „poskromienia złoŹnicy”? Przeznaczeniem kobiet w tradycyjnej wspólnocie greckiej było wszak małżeństwo i Atalanta skapitulowała tu być może przed siłą owego paradygmatu społecznego – z dziewiczej heroiny koniec końców zmieniła się w żonę... Zważywszy na uniwersalizm całego mitu oraz na możliwość jego odczytań również poza kontekstem cywilizacji antycznej, interpretacja taka budzi wszakże niedosyt. Dla wydobycia głębokich sensów całej sceny bardziej pomocne okazują się słowa, jakie bez mała pięćset lat po powstaniu wazy zawrze w jednej ze swoich bukolik Wergiliusz: *omnia vincit amor et nos cedamus amori* (ecl. 10, 69), ‘wszystko zwycięża miłość, i my zatem poddajmy się miłości’. Umożliwiają one dostrzeżenie w Atalancie przede wszystkim kochanki, pozwalają również na obserwowanie zmian, jakie pod wpływem konfrontacji z mężczyzną zachodzą wewnątrz niej samej.

Co ciekawe, transformacja owa rzadko tylko zaprzętała umysły literatów antycznych i, jeżeli w ogóle, traktowali o niej zdawkowo⁴⁰. O dogłębną analizę emocjonalnych stanów heroiny w newralgicznym momencie przejścia pokusił się jedynie Owidiusz.

W korpusie dzieł Sulmończyka wiadomości o dziewczynie narastają stopniowo – stopniowo też zyskują na relewancji. W debiutanckich *Miłoskach*, jak widzieliśmy, poeta poczyną sobie z heroiną nader swobodnie: „rozkłada” ją na części pierwsze niczym lalkę, wyselekcjonowane członki przyrównuje zaś do adekwatnych części ciała Diany. Owa bezceremonialność w podejściu do obydwu postaci wpisuje się doskonale w krotochwilną atmosferę zbioru, prowadzającego tak motywy elegijne, jak ilustrujące je ewokacje mitologiczne *ad absurdum*. Rozbawienie nie opuszcza twórcy również przy tworzeniu *Sztuki*

³⁹ Chronologia odwołań do poszczególnych wielbicieli Atalanty czyni prawdopodobnym przypuszczenie, iż na lekcje opiera się dziewczyna uczuci do Melaniona (Hippomenesa).

⁴⁰ Do wyjątków należy fraza z trzeciej idylli Teokryta „Atalanta ujrawszy Hippomenesa, popadła w zachwyt i głęboką miłość do niego” (3, 41–42). Por. również pieśni Katullusa 2a i 2b oraz komentarz do nich Aleksandry Klęczar w artykule *Poezja miłosna Katullusa* – Klęczar: 61–64.

kochania, swoistej parodii wielkich poematów dydaktycznych z przeszłości. Pokazuje tam Melaniona podczas zbliżenia intymnego z Atalantą, a wszystko to z intencją czysto instruktażową – celem zarekomendowania odbiorcom pozycji, jaką wybierają podczas aktu:

Pozwól się widzieć z tyłu, gdy tył jest niebrzydki,
a jeśli twarz masz ładną, połóż się na plecach.
Melanion na ramiona brał kochanki łydki,
więc gdy masz zgrabne nogi, ten układ zalecam.

(III 773–776; tłum. Ewa Skwara)

Wraz z upływem czasu Owidiusz jednak poważnie, dojrzewa jako artysta i jako człowiek. Pełnię swoich możliwości twórczych objawia na kartach monumentalnego poematu epickiego *Przemiany*⁴¹ w XV kunsztownych księgach, niekwestionowanego *opus magnum* literatury rzymskiej. Pod względem zawartości treściowej dzieło to jest, przynajmniej do pewnego stopnia⁴², wypadkową dwóch nurtów poezji hellenistycznej: erotycznego⁴³ oraz „metamorficznego”⁴⁴ – prezentuje rozmaite relacje interpersonalne⁴⁵ oraz wielorakie transformacje długiego szeregu postaci, głównie proveniencji mitycznej. Zmianom ulega również nastrój dzieła: korelując z ciężarem gatunkowym poszczególnych opowieści, już to przywodzi na myśl swawolną atmosferę z Owidiuszowych utworów młodzieńczych, już to zadziwia powagą i patosem.

Fakt, iż w galerii bohaterów uwzględnił poeta między innymi parę, którą dopiero co potraktował z cynizmem, nie powinien zaskakiwać: Atalantę i Melaniona łączyło wszak wzajemne pożądanie, a w ślad za nim – wspólne przeobrażenie. Jednak Sulmończyk nie przestał być w *Przemianach* wielkim

⁴¹ Jakkolwiek w obiegu naukowym przyjął się tytuł *Metamorfozy*, posługuję się tutaj jego starszym wariantem, zaproponowanym po raz pierwszy przez staropolskiego tłumacza poematu, Waleriana Otfinowskiego (wyd. 1683 r.), i spopularyzowanym następnie przez preromantycznego translatora dzieła, Brunona hr. Kicińskiego (wyd. lata 1825–26); z jego przekładu korzystam też w niniejszym artykule.

⁴² Dzieła, na których oparł się Owidiusz, komentuje szeroko Stanisław Stabryła w monografii *Owidiusz. Świat poetycki* – Stabryła: 231–237.

⁴³ Zob. s. 43.

⁴⁴ Transformacji dotyczyły np. utwory dwóch greckich poetów małoazjatyckich: Nikandra z Kolofonu (III/II wiek przed Chr.) i Partheniosa z Nikai (I wiek przed Chr.).

⁴⁵ Zob. Arndt: 109–113.

bardem miłości. Jako taki doskonale rejestrował zatem przeobrażenia, jakie zachodziły w Atalancie również na płaszczyźnie duchowej. W jego ujęciu wychodzi dziewczyna za Melaniona nie tylko na skutek swojej porażki w konkursie – współdecydują o także tym uczucia do młodzieńca, budzące się w niej przed przystąpieniem do biegu:

[...]

„Gdybym była szczęśliwszą, Hypomenie luby,
I wyrok mi nie wzbraniał iść w małżeńskie śluby,
Ze wszystkich byłbyś jeden dostał mię za żonę.”
Już go kocha, lecz serce pierwszy raz ranione
Nie wie, że to, co czuje, miłością się zowie.
Chciwie czekają nowej gonitwy widzowie.

(X 640–45 [632–635]⁴⁶)

Objaśnienia w przywołanym cytacie wymaga słowo „wyrok”, za pomocą którego oddał tłumacz łacińskie *fata* (w. 634); pozostaje ono w związku ze wcześniejszą konsultacją heroiny u wyroczni w sprawie przyszłego małżonka. Usłyszawszy o deklarowanej przez boga (*deus*; w. 564)⁴⁷ niechęci względem jej ewentualnego mariażu, bohaterka w geście samoobrony piętrzyć zaczyna trudności przed kandydatami na mężów. Co oczywiste, Owidiusz uwypukla tutaj głównie subordynację Atalanty względem bogów, traktując ją jako pretekst do dalszego rozwijania fabuły – jest jednak coś jeszcze. W pragnieniu docieczenia przez dziewczynę tożsamości partnera życiowego *in spe* akcentuje się po raz pierwszy w ogóle jej otwartość na relację z drugim człowiekiem.

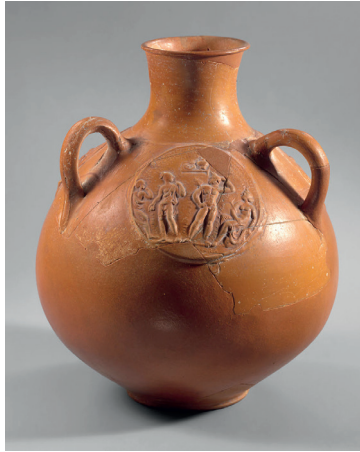
Jak wspomniano, Owidiuszowa wiwisekcja duszy⁴⁸ Atalanty pozostała literacko odosobniona, nie znalazła ponadto swojego ekwiwalentu w antycznych sztukach plastycznych. Do wrażliwości artystów w o wiele większym stopniu przemawiała wcześniejsza więź dziewczyny z Meleagrem i to ją dokumentowali z lubością na rozlicznych artefaktach⁴⁹. Tymczasem przychylność bohaterki

⁴⁶ W nawiasach kwadratowych podano numerację wersów oryginału.

⁴⁷ Chodzi najpewniej o patrona mantyki, Apollona – por. Bömer: 191.

⁴⁸ Pojęcia „dusza” używam tu w znaczeniu, jakim w związku z analizą poematów Homero-
wych posługuje się Jacqueline de Romilly w książce „*Patience, mon coeur*”... (Romilly: 23–45).

⁴⁹ Zob. s. 45–46.



Ilustracja 2. Trójchudy dzban z reliefowymi medalionami, ok. II/III w. n.e.,
Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku

Źródło: Metropolitan Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/250096?searchField=All&sortBy=Relevance&ao=on&ft=atalanta&offset=0&rpp=30&pos=16>.

względem triumfatora wyścigu odzwierciedla w zasadzie jedno⁵⁰ tylko naczynie – trójchudy gliniany dzban z przełomu II i III wieku po Chr., autorstwa niejakiego Felixa, pochodzący najpewniej z doliny Rodanu (ilustr. 2). Zdobny jest on w trzy gliniane apliki w formie odcisniętych stemplem medalionów, z trzema różnymi epizodami mitologicznymi; jeden z nich przedstawia Atalantę i Hippomenesa (formalnie: Hippomedona, taką wersję imienia umieszczono bowiem na przedmiocie) tuż po zakończeniu biegu. Mają oni zwrócone ku sobie twarze i nawet mówią ciał komunikują wzajemne zainteresowanie. Podczas gdy

⁵⁰ Inne dzieła sztuki z Atalantą i Melanionem znamy z kolei wyłącznie z tradycji pośredniej – dzięki opisowi geografą i podróżnikiem greckim, Pausaniasza (II wiek po Chr.). Jego *Wędrówki po Helladzie*, pośród wielu innych, zawierają deskrypcję skrzyni, jaka stała w świątyni Hery w Elidzie: „z cedru, na niej wyrzeźbiono małe postacie: jedno z kości słoniowej, inne ze złota, jeszcze inne wykonano z samego cedru” (V 17; tłum. Janina Niemirska-Pliszczyńska). Zgodnie z dalszą relacją pisarza, na jednej z płaszczyzn kosztownego rekwizytu można było zobaczyć „Melaniona, obok niego Atalantę z jelonkiem” (V 19; tłum. Janina Niemirska-Pliszczyńska). Por. też przyp. 26.

młodzieniec dumnie pręży mięśnie, eksponując przy tym palmę zwycięstwa, heroina przybiera pozę zalotną: odsłania zza chitonu krągłą pierś, w dłoń ujmując zaś jabłko. Tym samym zdaje się proklamować Atalanta erotyczny wymiar całego konkursu oraz jego sensualne konsekwencje. Kiedy Bolesław Leśmian w *Jadwidze* określi piersi tytułowej postaci mianem „wonných jak dwa jabłá”, będzie miał za sobą długą, ponad tysiącpięćsetletnią tradycję.

Obecny w tranzyjacji Atalanty magnetyzm z niebywałą siłą przyciągnął później twórców doby nowożytnej⁵¹. Sprzyjały temu zresztą rozmaite czynniki pozafabularne: z jednej strony – kaskada tłumaczeń na języki wernakularne samych *Przemian*, najistotniejszego kompendium mitologicznego dla europejskich artystów „w służbie antykowi”, z drugiej zaś – wzrastające z wieku na wiek zainteresowanie twórców nagością postaci mitologicznych. Rezultatem stały się dziesiątki dzieł sztuki – płócien, arrasów, rzeźb czy miedziorytów – ilustrujących Owidiuszową deskrypcję emocjonalnego i erotycznego przebudzenia heroiny.

Do szczególnie „introspektywnych” należy bezspornie obraz francuskiego malarza barokowego, Nicolasa Colombela, *Atalanta i Hippomenes*⁵², na którym tytułowe postaci ścierają się ze sobą w słynnym biegu (ilustr. 3). Narastającą w bohaterce gotowość do zmysłowej relacji partnerskiej symbolizuje tutaj jej odsłonięta krągła pierś wraz z leżącym naprzeciw kulistym owocem o cechach afrodyzjaku (czyżby nawiązanie do wazy Felixa?⁵³).

⁵¹ Średniowieczne wydania *Przemian* – które w największym bodaj stopniu popularyzowały mit o Atalancie po upadku Cesarstwa Zachodniorzymskiego – czy też komentarze do dzieła „w duchu [...] moralistycznej alegorezy chrześcijańskiej” (Stabryła: CV) ilustrowane były bardzo skąpo. Do nielicznych przedstawień pary należy miniatura w manuskrypcie *Épître d'Othéa* (ok. 1400 r.) pióra włoskiej poetki Christine de Pisan, przechowywanym w Holenderskiej Bibliotece Narodowej w Hadze.

⁵² Punktem wyjścia dla Colombela były dwa płótna Guidego Reni, *Hippomenes i Atalanta*: jedno z lat 1618–1619 (Muzeum Narodowe Prado w Madrycie), drugie zaś z lat 1620–1625 (Muzeum Capodimonte w Neapolu).

⁵³ Przypuszczenie to wydaje się tym bardziej prawdopodobne, że także pozycja, w jakiej ukazał artysta Atalantę, wskazuje na inspirację sztuką antyczną: podobną pozę przybiera atleta z rzeźby *Dyskobol* Myrona (V wiek przed Chr.; niezachowany oryginał, liczne kopie) – za błyskotliwe spostrzeżenie dziękuję pani Małgorzacie Rutkowskiej.



Ilustracja 3. Nicolas Colombel, *Atalanta i Hippomenes*, ok. 1699 r.,
Liechtenstein Museum w Wiedniu

Źródło: Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Colombel_-_Atalanta_et_Hippom%C3%A8nes_\(ca._1680\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Colombel_-_Atalanta_et_Hippom%C3%A8nes_(ca._1680).jpg)

Silną emanacją erotyczną odznacza się dalej płótno francuskiej portrecistki neoklasycystycznej, Elisabeth Vigée-Lebrun⁵⁴, *Młoda kobieta jako Atalanta* (ilustr. 4): co prawda przedstawia ono heroinę w biegu, jednak zarówno jej karminowe usta i czerwone ozdoby – korale, wstążka we włosach, pasek wokół talii – jak i triumfalnie wzniesiona w górę dłoń z jabłkiem wskazują na zmysłowe przeobrażenie postaci⁵⁵.

⁵⁴ Vigée-Lebrun uważa się za prekursorkę trendu, w myśl którego artystyczna wizualizacja mitu ograniczona zostaje wyłącznie do Atalanty (Dewes: 157).

⁵⁵ W przypadku tego obrazu możliwe jest poza tym jego odczytanie w kontekście biografii malarki. Jak podaje Eva Dewes w monografii *Freierprobe und Liebesapfel* (Dewes: 412), miała ona za pośrednictwem dzieła przestrzegać swoją jedyną córkę, Jeanne Julie Louise Lebrun,



Ilustracja 4. Elisabeth Vigée-Lebrun, *Młoda kobieta jako Atalanta*, ok. 1799 r., kolekcja prywatna

Źródło: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%89lisabeth_Vig%C3%A9-Lebrun_-_Portrait_of_a_Young_Woman_as_Atalanta_L07031-69-lr-1.jpg.

Nie brakuje poza tym przedstawień Atalanty całkowicie po drugiej, miłosnej stronie lustra. Jej wizerunek kochanki *par excellence* uwiecznia na przykład zachwycająca skulptura w marmurze *Toaleta Atalanty*, dłuta Jeana-Jacquesa Pradier (ilustr. 5). Artysta ukazał heroinę w pozie, która do złudzenia przypomina „Afrodytę kucającą” – typ prezentacji cypryjskiej bogini, jaki zapoczątkował hellenistyczny rzeźbiarz Doidalses (III wiek przed Chr.) i jaki multiplikowano w kolejnych stuleciach⁵⁶. Podobnie jak pierwowzór pozbawioną

przed zamążpójściem (Atalanta niedługo wszak cieszyła się pożyciem małżeńskim) – wbrew jej woli dziewczyna krótko po zakładanym powstaniu portretu w 1799 r. poślubiła jednak dyrektora teatru cesarskiego w Sankt Petersburgu, Gaetana Bernarda Nigrisa.

⁵⁶ By wspomnieć chociażby olśniewającą Wenus Lely z kolekcji Gonzagów (British Museum w Londynie).

szat, marmurową Atalantę Pradiera przystroja jedynie wieniec z kwiatów. Ornament ten wraz z trzema jabłkami, uplasowanymi na postumencie przed jej prawym kolanem, pozwala domniemywać, iż gonitwa z zalotnikiem dobiegła już końca, dziewczyna zaś tuż po zażyciu kąpeli spotka się z nim z ponownie, tym razem w alkowie⁵⁷.



Ilustracja 5. Jean-Jacques Pradier, *Toileta Atalanty*, 1850 r., Luwr
Źródło: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pradier_Toilette_d%27Atalante.jpg.

⁵⁷ Eva Dewes proponuje interpretację posągu, w myśl której kucająca Atalanta z jabłkami jest swoistym *pars pro toto*, symbolizując cały mit – Dewes: 425.

Wspólny mianownik dla powyższych artefaktów – jak również znakomitej większości innych, nieuwzględnionych w niniejszym artykule – stanowią, obok protagonistki, owoce jabłoni. Dbałość artystów o ich należyte wyeksponowanie daje się łatwo wytłumaczyć funkcją istotnego czynnika sprawczego, jaką pełnią w opowieści; urastają one ponadto do rangi atrybutu Atalanty. Ze względu na swój „doskonały” kształt i szlachetną barwę (w przypadku obrazów czy arrasów) dostarczają poza tym odbiorcom niewątpliwej przyjemności estetycznej. Na tym wszelako nie wyczerpują się wszystkie ich zasługi – w jabłkach zawierają się bowiem dwie niezwykle relewantne dla Starego Kontynentu tradycje: obok antycznej, również chrześcijańska. Fakt ten predestynuje niejako widzów do wielopoziomowych odczytań dzieł, rozważenia ich w kontekście odmiennych od siebie kultur i ich symboli. Czy Hippomenes z płótna Colombela, rzucający owoce w kierunku rywalki, staje się pogańskim odpowiednikiem biblijnej Ewy, kusicielki Adama⁵⁸? Albo co oznacza owoc, który dzierży w dłoni Atalanta z portretu Vigée-Lebrun? Rychłe „zelwienie” bohaterki? Lub może raczej „zmartwychwstanie”, przebudzenie do życia w małżeństwie? Ku jakim wreszcie wnioskom poprowadzi ilość⁵⁹ jabłek, którą wyeksponował na postumencie swojej rzeźby Pradier? Trójka miała w antyku swoją specjalną wymowę apotropaiczną, inna jej symbolika przeniknęła z kolei chrystianizmem...

Niepomiernie mniejszą popularnością niż wyścig cieszył się wśród twórców nowożytnych segment małżeński z biografii Atalanty, zakończony przemianą partnerów w lwią parę. Niejako wbrew nośności, tudzież bogatej symbolice lwiego motywu w sztuce – by wspomnieć tu chociażby malarskie wyobrażenia

⁵⁸ Trzeba oczywiście pamiętać, iż w Księdze Rodzaju owoc pierwszych rodziców nie zostaje jeszcze dookreślony pod względem gatunkowym. Z jabłkiem utożsamił go wiele stuleci później Święty Hieronim (IV/V wiek po Chr.) w swoim przekładzie Biblii na łacinę. O zastosowaniu przezeń zamienni zdecydowała zapewne graficzna zbieżność dwóch pojęć: odpowiednikiem zarówno „jabłka”, jak i „zła” jest w łacinie *malum*. Propozycję tłumacza podchwycili następnie europejscy malarze religijni. Owoce jabłoni jako jedno z najpopularniejszych na Kontynencie ułatwiały im dotarcie ze swoim przekazem biblijnym do rodzimej publiczności.

⁵⁹ Od czasów starożytnych zaznacza się niekonsekwencja artystów co do liczby prezentowanych owoców. Jak już wzmiankowano, jedno tylko jabłko widnieje na dzbanie Felixa, zaledwie jedno ozdabia też płótno Vigée-Lebrun. W innych przypadkach zredukowano z kolei ilość owoców do dwóch: tak na miniaturze z rękopisu *Épître d'Othéa* (ok. 1400 r.), znajdującym się w londyńskim British Museum.

Świętego Hieronima z nieodłącznym „królem zwierząt”⁶⁰, któremu podług *Złotej legendy* uratował życie – artyści rzadko kiedy podchwytywali go *à propos* heroiny. Do wyjątków należy spektakularna fontanna na jednym z najważniejszych i najpiękniejszych placów Madrytu, Plaza de Cibeles, projektu architekta José de Hermosilli; zrealizowana w 1777 roku przez innego architekta, Venturę Rodrígueza, przedstawia zwierzęta w zaprzęgu Kybele, małoazjatyckiej bogini płodności i urodzaju.

Całkiem niedawno⁶¹ zaciekawienie osobliwą przemianą kochanków okazali ponadto twórcy kinematograficzni – we francuskim filmie *Métamorphoses* Christophe’a Honoré z roku 2014, „pierwszej długometrażowej, aktorskiej ekranizacji *Metamorfoz*” (Piętka: 362), wątek romansu (bohaterowie nie biorą tu ślubu) „współczesnych aż do granic” – by pozostać w atmosferze skojarzeń kinowych – Atalanty i Hippomenesa wieńczy ujęcie lwicy i lwa, wyraźnie sobie niechętnych; dzieło, którego związki ze źródłowym poematem pozostają dosyć luźne⁶², nie uwzględnia dla odmiany poddańczości bohaterów względem Wielkiej Macierzy.

Obydwie składowe partii finalnej mitu pojawiają się natomiast u Owidiusza, scalone ze sobą na kartach *Przemian*. Poeta poprzedza ich niezwykle sugestywny opis informacją, którą sugeruje także Hyginus w *Opowiastkach*: że sama Wenera rozpałała w Hippomenesie silną namiętność względem Atalanty jako zemstę za to, że młodzieniec nie okazał jej czci. Miało to mieć dla pary dalekosiężne konsekwencje:

Ciemna była w pobliżu kościoła jaskinia,
W twardej opoce, czasu potęgą wykuta,
Miejsce to było święte. Tam pięknością dłuta
Sławne bogów posagi kapłani przynoszą:
Tę grotę świętokradzką skazili rozkoszą.

⁶⁰ Np. *Święty Hieronim w pracowni* Niccoló Antonio Colantonio z ok. 1444 r. (Muzeum Capodimonte w Neapolu).

⁶¹ Dla porównania: pierwsze ekranizacje *Odysei* Homera powstały w latach pięćdziesiątych XX wieku.

⁶² Por. Piętka: 364: „Można odnieść wrażenie, że źródłem tego rodzaju uwspółcześnionych przekształceń jest nie tyle wnikliwa, »filologiczna« lektura tekstu, ile przede wszystkim pewna wizja mitologii jako zestawu uniwersalnych, nieustannie »aktualnych« prawd, a *Metamorfozy* są tu taktowane po prostu jako zbiór owych mitologicznych opowieści”.

Bogi wzrok odwracają, Cybela już nie wie,
 Czy ich w Styksu otchłaniach pogrążyć ma w gniewie.
 Kara lekką się zdaje, w lwy zmienia zuchwalce,
 Szyje grzywą okrywa, uzbraja ich palce,
 Grzbiet im twardnieje, wściekłość ich oczy rozzarza,
 Długi ogon za nimi po piasku się tarza,
 Moc cała w piersiach; ryczą, bo mówić nie mogą.
 Las jest ich strzechą, wszystkich napawają trwogą.
 Tylko ich⁶³ matka bogów powściąga wędzidły.

(X 697–711 [691–704])

Powyższe wydarzenia na sposób inny niż wcześniejsza rywalizacja wpisują się w nadrzędną zasadę organizacyjną poematu – metamorfozę. Jak pamiętamy, przy okazji wyścigu obrazował twórca wewnętrzną przemianę dziewczyny – tym razem utrwalił zaś przeobrażenie fizjonomii jej i jej małżonka, doprecyzował też zakres obowiązków nowo powstałej pary zwierząt. Incydenty te poddają się interpretacji niejako podwójnej. Można oto, wyekscerpowawszy wpierw z kontekstu dzieła, rozpatrywać je w kategorii dzieła „samego w sobie”, finezyjnego poetyckiego odpowiednika dla omówionych wcześniej relacji mitografów. Wszystkie trzy źródła razem wzięte uprawniają poza tym postawienie tezy o swoistej „budowie pierścieniowej” biografii Atalanty. Dziewczyna, która swoje dzieciństwo i wczesne lata młodzieńcze spędziła w leśnej głuszy, pod opieką najpierw niedźwiedzicy, później zaś Artemidy (Diany), po kilkukrotnej konfrontacji z ludźmi – w związku z łowami w Kalidonie oraz wyprawą Argonautów – wraca ostatecznie na łono dzikiej natury jako element zwierzyńca swojej patronki⁶⁴.

⁶³ Zaimek „ich”, adekwatnie do wersji oryginalnej, łączyć należy z rzeczownikiem „wędzidły”.

⁶⁴ Ogólnie rzecz biorąc, stosunek patronki Atalanty do zwierzyny łownej nie był jednoznaczny, co szczególnie dobrze widać na przykładzie jeleni. I tak z Kallimachowego *Hymnu na Artemidę* wynika, iż w posiadaniu greckiej Diany były psy myśliwskie, zdolne wytrąpać legowiska tych zwierząt (w. 91). Liczni twórcy przywołują poza tym historię myśliwego Akteona: bogini – z zazdrości o jego sukcesy łowieckie (Eurypides, *Bachantki* 337 i nn.) czy może w odpowiedzi na to, że zobaczył ją nagą (Owidiusz, *Przemiany* III 138–152) – przedzierzgnęła go w jelenia, skutkiem czego rozszarpany został przez własne psy. Z kolei Strabon (przełom er) odnotowuje w swojej *Geografii*, że ze stałego łądu na świętą wyspę bogini w pobliżu Kolofonu przyływały cielne łanie, by pod jej pieczę wydawać na świat młode (XIV 1, 29). Jeśli chodzi o lwy, świadectwem opiekuńczości Artemidy względem ich potomstwa stają się słowa z tragedii *Agamemnon* Ajschylosa: „Wszelkiego zwierza łąk i kniej / bezbronny miot / w pieczy ma śliczna pani. / Drobiazg leśny miłuje serdecznie, / Groźnej

Inaczej będzie miała się rzecz, gdyby rozpatrzyć zakończenie mitu na tle całego poematu. Wpisze się ono wówczas w szereg opowieści, w których bogowie z rozmaitych powodów mszczą się na istotach niższej rangi, przedzierzgając je w zwierzęta. Z losem Atalanty bodaj najbardziej współgra w *Przemianach* historia Kallisto (II 409–508), zobowiązanej do dziewiczości nimfy z orszaku Diany. Podobieństwa sygnalizuje Sulmończyk już w opisie zewnątrz bohaterki. I tak, córka Jazosa⁶⁵

Gładką haftką od góry szatę swoją spięła,
W jeden węzeł na głowie włos prosto ujęła.
Kołczan zaś, brzęcząc, spadał z lewego ramienia;
W lewej dłoni łuk niosła, jak gdyby z niechcenia.

(VIII 325–328 [318–421]),

gdy tymczasem

Prząść ani włosów trefić nie lubi Kallisto,
Ubiór ma skromny, haftka spina suknię czystą,
Wstążka biała włos ściska niedbale związany.
Zawsze zbrojna, jest godną rycerką Dyjany.

(II 417–420 [409–415])

Symetryczność obydwu opisów uwidacznia się jeszcze bardziej w łacińskiej wersji oryginalnej (odpowiednio: VIII 318–21 i II 409–415)⁶⁶. Składową

lwicy karmiony mlekiem...” (ww. 137–141; tłum. Stefan Srebrny). Prototypy tych zwierząt w dojrzałej fazie życia figurują również na szacie wczesnego (VII wiek przed Chr.) posagu Artemidy Efeskiej.

⁶⁵ Owidiusz wyróżnia w *Przemianach* dwie Atalanty: pogromczyni dzika z Kalidonu przypisuje arkadyjskiego ojca o imieniu Jazos (VIII 317), z kolei w uczestniczące wyścigu dostrzega potomkinię Schojneusa z Beocji (X 609). W niniejszym artykule, niejako z inspiracji Apollodora, obydwie bohaterki potraktowane zostały łącznie: mitograf zaznacza w *Bibliotece...* (III 109) mnogość imion ojcowskich jednej i tej samej Atalanty, podawanych na przestrzeni czasu przez różnych twórców.

⁶⁶ *Met.* VIII 318–321: *rasilis huic summam mordebat fibula vestem, / crinis erat simplex, nodum conlectus in unum, / ex umero pendens resonabat eburnea laevo / telorum custos, arcum quoque laeva tenebat;*[...] oraz *Met.* II 409–415: *dum redit itque frequens, in virgine Nonacrina / haesit, et accepti caluere sub osibus ignes. / non erat huius opus lanam mollire trahendo / nec positu variare comas; ubi fibula vestem, / vitta coercuerat neglectos alba capillos; / et modo leve manu iaculum, modo sumpserat arcum, / miles erat Phoebe* [...].

obydwu opisów jest grupa nominalna *fibula vestem* ('haftka suknie'; VIII 318 i II 412), umieszczona każdorazowo na końcu wersu (notabene nie pojawia się ona nigdzie więcej w poemacie). Uwagę zwraca ponadto słowo „łuk” (*arcus*) na określenie broni, jaką dzierży każda z dziewcząt (VIII 321 i II 414), oraz definiowanie posługi bohaterek przy pomocy terminów militarnych: podczas gdy Atalanta funkcjonuje jako *telorum custos* ('strażniczka broni'; VIII 321), o Kallisto wiadomo, że *miles erat Phobes* ('żołnierką była Diany'; II 415); obydwa epitety umieścił zresztą poeta w inicjalnej pozycji wersów.

W dalszej kolejności unaocniają się zbieżności w warstwie fabularnej każdego z mitów. Po pierwsze, obydwie protagonistki stają się obiektem niekontrolowanego pożądania ze strony mężczyzn, odpowiednio: Hippomenesa i Jowisza, w efekcie czego dochodzi do współżycia każdej z par (na Kallisto zostaje ono zresztą całkowicie wymuszone i zakończone ciążą). Po drugie, mimo iż każda z bohaterek dopuszcza się owego wykroczenia z inicjatywy partnera, konsekwencje zmuszona jest ponieść osobiście. I tak, nimfa Diany za sprawą Junony⁶⁷ doznaje przeobrażenia w niedźwiedzicę, którą z kolei dawny uwodziciel, uratowawszy wpierw od śmierci z rąk wspólnego potomka pary – Arkas wymierzył do „niedźwiedziącej” Kallisto z łuku, nieświadom prawdziwej tożsamości zwierzęcia – umieszcza wraz z synem na niebie⁶⁸ pod postacią gwiazdozbiorów: Wielkiej i Małej Niedźwiedzicy. Gdy idzie o Atalantę, za równoważnik owego katasteryzmu uznać można służbę dziewczyny⁶⁹ u Kybele, której kult w okresie powstania poematu przeżywał w Rzymie swój renesans⁷⁰.

⁶⁷ Niektóre źródła antyczne podają, że za metamorfozą bohaterek w zwierzęta stała sama bogini łowów: w związku z opowieścią o Kallisto wskazuje Dianę Hyginus (traktat *O astronomii* [II 1]), w nawiązaniu do mitu o Atalancie wspomina Artemidę Nonnos (IV/V wiek po Chr.) z afrykańskiego miasta Panopolis (poemat *Dionisiaka*, V 12, 87–89).

⁶⁸ Zgodnie z treścią Kallimachowego *Hymnu na Artemidę* (ww. 214–216) Arkas był pradiadkiem Jazosa. Postulowane przez poetę pokrewieństwo stanowić może dodatkowe uzasadnienie dla odnotowanych przez Owidiusza podobieństw między bohaterkami.

⁶⁹ Inną paralela pomiędzy bohaterkami polega na tym, że o ile Kallisto łni na firmamencie niebieskim wraz z synem, Atalanta swoją posługę u Kybele pełni razem z Melanionem. Pewnej atrakcyjności spostrzeżeniu temu przydaje fakt, iż wzmiankę o zakochanej parze wplata do swojego poematu o gwiazdach *Astronomica* (V 174–182) poeta Maniliusz (I wiek po Chr.).

⁷⁰ U Owidiusza objawia się on zwłaszcza na kartach kolejnego dzieła, kalendarza poetyckiego *Fasti*. Poeta czyni w nim m.in. aluzję do dokonanej z inicjatywy cesarza Augusta odbudowy

Przemiany uwydatniają jednocześnie ważne dyferencje pomiędzy bohaterkami; najważniejsza z nich wiąże się z kwestią prokreacji. Kallisto wydaje na świat syna i, nim jeszcze załśni razem z nim na firmamencie niebieskim, doświadcza na Ziemi trudów samotnego rodzicielstwa – Atalanta pozostaje tymczasem bezdzietna. Dzięki relacjom Hyginusa oraz Apollodora wiemy wszelako, że również jej przypadło w udziale macierzyństwo. Między pisarzami nie ma natomiast jednności co do ojca dziecka: podczas gdy autor *Opowiastek* sugeruje Meleagra, twórca *Biblioteki*... opowiada się za Melanionem⁷¹.

Na małżonka Atalanty⁷² jako na rodzica chłopca wskazywał także domniemany⁷³ rówieśnik Apollodora, geograf i podróżnik Pausaniasz, w swoich *Wędrówkach po Helladzie* (III 12,9). Dwa stulecia później wtórował mu z kolei gramatyk i komentator Wergiliuszowej *Eneidy*, Serwiusz (*ad VI* 480). Z kolei wersja Hyginusa nie znajduje potwierdzenia w żadnym innym utworze literackim; na samo uczucie pomiędzy heroiną a Meleagrem pozostaje jednak wrażliwa sztuka.

Uwagę autorów skupili na sobie zakochani u progu epoki hellenistycznej. Obok wzmiankowanego już wcześniej rozmiłowania ówczesnych twórców w detalu i ich preferencji względem zagadnień pozaspółecznych⁷⁴, coraz wyższa stawała się w dziełach owego czasu frekwencja odniesień do wątków miłosnych. W zjawisku tym widzieć można wypadkową dynamicznych zmian politycznych w świecie greckim po śmierci Aleksandra Wielkiego, jak i wpływy – zwłaszcza na gruncie poezji – osiągnięć literatury wcześniejszej. Silne piętno na poezji

świątyni Kybele na Palatynie w pierwszych latach naszej ery (*Fast.* IV 347–348), stwierdza również, że „ona bogów zrodziła, jest z nich najważniejsza” (*Fast.* IV 359–360; tłum. Elżbieta Wesołowska). Znaczeniu Wielkiej Macierzy w okresie augustowskim poświęcone zostało studium Roslynne Bell, *Power and Piety*... Na temat okoliczności sprowadzenia bogini do Rzymu za drugiej wojny punickiej zob. Stankiewicz: 109–113.

⁷¹ Apollodor dopuszcza ponadto możliwość ojcostwa Aresa. Opcja ta znajduje później potwierdzenie w jednym jeszcze źródle starożytnym – komentarzu Serwiusza (IV wiek po Chr.) do *Eneidy* (*ad VI* 480; bóg wojny występuje tu rzecz jasna pod rzymskim imieniem Mars). Warto zaznaczyć, iż Atalanta, Ares i Parthenopajos pojawiają się we trójkę na apulij-skim kraterze czerwonofigurowym z około 350 roku przed Chr., jako dzieło tzw. malarza Likurga (Erymita w Sankt Petersburgu).

⁷² Por. przyp. 1.

⁷³ Por. przyp. 1.

⁷⁴ Por. s. 24.

aleksandryjskiej odcisnął zwłaszcza Eurypides⁷⁵ ze swoją umiejętnością wyrażania słowem silnych namiętności człowieczych.

Najwybitniejszym dziełem tragika pozostaje tragedia *Medea*, trudno zatem dziwić się, iż losy kolchidzkiej czarodziejki znalazły się następnie w repertuarze wątków z dużą pieczołowitością opracowywanych przez aleksandryczyków. Zatoszczył się o to Apollonios Rodyjski (III wiek przed Chr.); jego epos *Wyprawa Argonautów* w dużej mierze ogniskuje się wokół młodzieńczego etapu życia królewny – praktyk magicznych, miłości do Jazona, ucieczki z ojczyzny oraz pierwszych zbrodni. Nim jednak poeta nakierował swoją uwagę na Medę, wyraził zaciekawienie Atalantą. Obsadził ją w roli co prawda epizodycznej, za to wielce wymownej: niedoskiej⁷⁶ uczestniczki podróży na okręcie, na którym (czego dziewczyna zupełnie nie była świadoma) płynąć miał obok wielu innych herosów Hellady także i Meleager:

W prawej swej ręce miał [Jazon] włócznię daleko wodzącą –
od Atalanty ten dowód przyjaźni otrzymał, gdy został
przez nią gościnnie przyjęty na górze Majnalos, ponieważ
bardzo pragnęła iść z nimi. On jednak sam ją powstrzymał,
gdyż się obawiał, że spory wybuchną z powodu dziewczyny.

(I 771–775 [769–773]; tłum. Emilia Żybert-Pruchnicka)

Epik w kilku zaledwie wersach ukazać zdołał współtworzące heroinę sprzeczności: wydobył na światło dzienne jej skłonność do awanturniczności, udziału w przedsięwzięciach ryzykownych, o trudnych do przewidzenia skutkach. Zarazem jednak, jak gdyby pomny treści *Katalogu...* i właściwej bohaterce siły uwodzenia, powstrzymał Jazona od wpuszczenia jej na pokład⁷⁷. Uczynił tak – by sparafrazować tu współczesne słowa o innym wielkim żeglarzu

⁷⁵ Por. Lesky 1957: 671.

⁷⁶ Jak pamiętamy, zgodnie z wersją Apollodora (I 111) Atalanta wzięła jednak udział w wyprawie.

⁷⁷ Na okręcie znalazło się jednak miejsce dla broni Atalanty, подарowanej przez dziewczynę Jazonowi. Emilia Żybert-Pruchnicka, stwierdzając we wprowadzeniu do swojego przekładu *Wyprawy...*, iż „w pewien sposób włócznia bohaterki zastępuje jej fizyczną obecność” – Apollonios z Rodos: 30 – zachowuje słuszność jedynie do pewnego stopnia. Mamy tu bowiem do czynienia nie tyle z substytucją heroiny jako takiej, co z redukcją jej barwnej osobowości li tylko do aspektu waleczności.

starożytności, Odysie – „na pewno z korzyścią dla mitu, ale być może ze szkodą dla dziewczyny”: mimo erotycznej orientacji całego poematu, nie udzielił Atalancie prawa do miłości⁷⁸.

Zaniechania owego nie dopuszczono się natomiast w hellenistycznej sztuce plastycznej – wręcz przeciwnie: wątek romansowy łowów w Kalidonie cieszył się wśród artystów owego czasu szczególnym zainteresowaniem, niepomrotnie większym niż samo polowanie na zwierza. Taki obraz wyłania się w każdym razie z malowideł na wazach czerwonofigurowych twórcy, który z uwagi na swe upodobanie w słynnym Kalidończyku zaskarbił sobie przydomek „malarza Meleagra” (IV stulecie przed Chr.). Emocjonalną więź pomiędzy bohaterami uwydatniał zwykły artysta poprzez ich odpowiednie gesty, dotyk, spojrzenia. Widoczne jest to między innymi na amforze z lat 420–380 przed Chr. (ilustr. 6). Obok wymienianych przez parę czułości frapuje bijący z Atalanty kobiecy czar; wyraża się on w kokieteryjnym ułożeniu jej stóp, strojnej szacie, ozdobach w uszach, na włosach i przegubie ręki. Jedynie ostatek, który dzierży w dłoni, nie pozwala zapomnieć o dzikiej, nieokiełznanej naturze dziewczyny.

Artyści w Rzymie rozproszyli natomiast swoją uwagę pomiędzy uniesienia miłosne Atalanty⁷⁹ a jej rozpacz po śmierci ukochanego. Tę ostatnią niezwykle sugestywnie oddaje zwłaszcza sarkofag z II stulecia po Chr.⁸⁰: heroina widnieje na nim z głową pochyloną w dół, z twarzą ukrytą w dłoni. W górę ku dziewczynie spogląda z kolei pies u jej stóp – niewątpliwym symbol sztuki łowieckiej, która obydwu bohaterów scalała ze sobą uczuciowo⁸¹.

⁷⁸ Tym samym okazał się Apollonios spadkobiercą Homerowej „tradycji marynistycznej”; także Odyseusz w powrotną podróż do Itaki nie zabrał ze sobą żadnej kobiety.

⁷⁹ Choćby mural na Domu Centaura w Pompejach.

⁸⁰ Muzea Kapitolińskie w Rzymie.

⁸¹ Warto zaznaczyć, że trumienną dekorację „rozpacźliwą” o jedno stulecie poprzedza lament Atalanty nad śmiercią zupełnie inną, dopiero bowiem przeczuwaną: śmiercią własnego dziecka. Wewnętrzne rozdrażnienie heroiny zdjętej lękiem o bezpieczeństwo Parthenopajosa podczas wyprawy przeciwko Tebom rejestruje Stacjusz w *Tebaidzie* (IV 310–344).



Ilustracja 6. Amfora, Polowanie na dzika kalidońskiego, ok. 420–380 r. p.n.e.,
Narodowe Muzeum Archeologiczne w Atenach

Źródło: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NAMA_15113_Calydonian_Hunt_3.JPG.

Odtworzona biografia Atalanty sprzyja zadumie nad jej osobliwym losem, pragnieniami niestandardowymi w świetle antycznych obyczajów, nad nieoczywistym „typem kobiecości”... Przy okazji pojawić się mogą wątpliwości co do współbrzmienia osobowości heroiny z istotą wydarzeń, w jakich brała udział. Zwłaszcza końcowa partia życiorysu wydaje się zawierać w sobie pewne cechy nieprawdopodobieństwa – bo czy równie niezależna, dynamiczna postać jak Atalanta faktycznie potrafiła wykazać się cierpliwością na tyle dużą, by u boku obojętnego jej partnera w nieskończoność ciągnąć wóz Wielkiej Macierzy? Żaden z mitografów antycznych nigdy tego nie zakwestionował – kwestię trudno jednak uznać za zamkniętą. Na nowo podjęła ją niedawno profesor Elżbieta Wesołowska, znawczyni literatury antycznej i miłośniczka poezji Owidiusza (który, jak pamiętamy, zaprzął bohaterkę-lwicę do jarzma). W utworze *Atalanta* wkłada w usta tytułowej postaci intrygującą deklarację⁸²:

⁸² Pełny tekst utworu znajduje się w księdze jubileuszowej *Aetas aurea. Sto lat Filologii Klasycznej na Uniwersytecie w Poznaniu* (s. 538).

Mam ja szybkie nogi.
Do biegania-m skora.
Znajdę sobie skałę stromą lub otchłań jeziora.

(ww. 10–12)

Czy pobrzmiewa tu piętnasta epistula z młodzieńczego cyklu *Heroidy*⁸³ Sulmończyka, w której Safona przymierza się do samobójczego skoku w morską kipiel po utracie kochanka Faona? A może odbija się w utworze echo sylwy II 3 Stacjusza, gdzie dla nimfy Pholoe jedynym sposobem ucieczki przed półzwierzęcym Panem okazuje się przepadnięcie w jeziornej głębinie – i do której to decyzji inspirowe boginkę potężna Diana?... Wydaje się, że Atalantą powodują jednak inne pobudki. Dla niej, długonogiej atletki, skok „z wysokości” lub „na główkę” będzie co najwyżej przystankiem w pogoni za wolnością – tą od jarzma, ale i od miłości. Właściwy epilog do antycznej biografii heroiny zapewne dopiero powstanie.

Bibliografia

- Aetas aurea. Sto lat Filologii Klasycznej na Uniwersytecie w Poznaniu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019.
- Albrecht, Michael von. *Geschichte der römischen Literatur*. Bd. 1. Berlin–Boston: de Gruyter, 2012.
- Álvarez Hernández, Arturo. *La poética de Propertio (Autobiografía artística del ‘Calímaco romano’)*. Assisi: Accademia Propertiana del Subasio, 1997.
- Alpatow, Michał W. *Historia sztuki*. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1968.
- Apollodor. *Biblioteka opowieści mitycznych (Bibliothèque)*. Tłum. i oprac. Tomasz Mojsik. Wrocław: ISKŚiO UWŕ, 2018.
- Apollonios z Rodos. *Wyprowa Argonautów po Złote Runo (Argonautiká)*. Tłum. i oprac. Emila Żybert-Pruchnicka. Wrocław: ISKŚiO UWŕ, 2012.
- Arndt, Aleksandra. „Z XIX-wiecznego wokabularza erotycznego. Miłosny wymiar »Metamorfóz« w szacie językowej Brunona hr. Kicińskiego”. *Dwa millennia z Owidiuszem*. Red. Łukasz Berger, Monika Miazek-Męczczyńska, Marlena Puk,

⁸³ Formalnie rzecz biorąc, Atalantę wzmiankuje twórca krótko w liście czwartym, kreślonym przez Fedrę do Hippolita (*Her.* 4, 40).

- Ewa Skwara, Elżbieta Wesołowska. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2020. 99–132.
- Bell, Roslynne. *Power and Piety: Augustian Imagery and the Cult of The Magna Mater*. Ph.D. Thesis. Christchurch: Classics Department of University of Canterbury, 2007.
- Bobrowski, Antoni. *Mitologia w rzymskiej elegii i liryce miłosnej okresu augustowskiego*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 1997.
- Bömer, Franz. *P. Ovidius Naso: Metamorphosen. Kommentar*. Bd. 4. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1980.
- Burkert, Walter. „Mito y Mitología”. *El Mundo Antiguo. 1200 a. C. – 600 d. C.* Madrid: Ediciones Akal, 1998. 11–35.
- Dewes, Eva. *Freierprobe und Liebesapfel. Der Mythos von Atalante und Hippomenes in der Kunst und seine interdisziplinäre Rezeption*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011.
- Dräger, Paul. *Untersuchungen zu den Frauenkatalogen Hesiods*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.
- Druilhe, Émilie. *Farouche Atalante. Portrait d'une héroïne grecque*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Encyklopedia sztuki starożytnej. Europa, Azja, Afryka, Ameryka*. Wstęp Kazimierz Michałowski. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975.
- Grimal, Pierre. *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Red. Jerzy Łanowski. Tłum. Maria Bronarska, Barbara Górka, Anna Nikliborc, Joanna Sachse, Olga Szarska, Jerzy Łanowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987.
- Kłęczar, Aleksandra. „Poezja miłosna Katullusa” Katullus. *Poezje wszystkie*. Tłum. Aleksandra Kłęczar, Grzegorz Franczak. Oprac. Aleksandra Kłęczar. Kraków: Homini, 2013. 7–217.
- Lesky, Albin. *Geschichte der griechischen Literatur*. Bern: Francke Verlag, 1957/58.
- Lilja, Saara. *The Roman Elegists' Attitude to Women*. Helsinki: Suomalainen Tiedakatemia, 1965.
- Piętka, Radosław. „Owidiusz filmowy”. *Dwa millenia z Owidiuszem*. Red. Łukasz Berger, Monika Miazek-Męczyńska, Marlena Puk, Ewa Skwara, Elżbieta Wesołowska. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2020. 359–379.
- Romilly, de Jacqueline. „Patience, mon coeur!”. *L'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*. Paris : Les Belles Lettres, 1984.

- Stabryła, Stanisław. *Owidiusz. Świat poetycki*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- Stankiewicz, Lucyna. „Pierwsze bóstwo azjatyckie w Rzymie / The First Asian Deity in Rome”. *Religia i polityka w świecie antycznym*. Red. Ryszard Sajkowski. Ostróda: Muzeum w Ostródzie, 2005. 109–113.
- Wesołowska, Elżbieta. „Agamemnon i jego lwia rodzina”. *Zabójstwo dziecka w literaturze i kulturze*. Red. Kazimierz Iłski, Małgorzata Chmielarz, Zbigniew Kopeć, Ewa Kraskowska. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2014. 33–44.
- Sandauer, Artur. „Wstęp”. Teokryt. *Sielanki*. Tłum. i oprac. Artur Sandauer. Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy, 1981. 5–21.
- Tibullus. *Elegie miłosne*. Tłum. i oprac. Aleksandra Arndt. Kraków: Homini, 2015.
- Ziółkowski, Adam. *Historia Rzymu*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2008.

Atalanta Antinomies and Their Ancient Concretizations

Summary

The article presents the image of Atalanta in ancient literature and art. Changes in the manner of presenting Atalanta depend on the temperament of the creators and external factors, chiefly on the literary fashions and the political situation. The characteristics of Atalanta presented by the artists contain numerous contradictions. The heroine combines the features of an adventurer, seducer and woman mourning the loss of her lover. Some of her character traits inspire poets, while painters and sculptors show a rather different side of her personality.

Keywords: Atalanta, poetry, evolution of image

Słowa kluczowe: Atalanta, poezja, sztuka, ewolucja wizerunku

Cytowanie

Arndt, Aleksandra. „Antynomie Atalanty i ich konkretyzacje antyczne”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 15–49. DOI: 10.18276/rk.2021.12-01.



Magdalena Siwiec

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0001-5363-5294

Legenda o Wandzie i jej romantyczne reinterpretacje. Interferencje polsko-francuskie

Oświecenie – w imię rozumu – ośmieszyło dzieje bajeczne, w tym legendę o Wandzie, traktując je jak zmyślenie (wystarczy wspomnieć *Historię* Ignacego Krasickiego). Dramatyczna zmiana sytuacji politycznej Polski po rozbiorach przyniosła jednak także zmianę stosunku do tych dziejów. Wobec utraty państwowości, kiedy gwarantem tożsamości narodowej stała się kultura, zwłaszcza literatura, sięgnięto do najstarszych polskich legend i mitów fundacyjnych. Przywrócono również legendę o Wandzie, jako jedną z wielu zyskujących na popularności pod koniec XVIII i w XIX wieku kompensacyjnych opowieści o utraconej świetności, nadając jej nowy wymiar. Te początkowe ustalenia wydają się oczywiste w odniesieniu do literatury polskiej. Warto jednak – mając w pamięci, że najważniejsi polscy pisarze romantyczni to pisarze emigracyjni, mieszkający w Paryżu – zadać pytanie o miejsce polskich śladów w kulturze francuskiej. „Sprawa polska” odbiła się we Francji głośnym echem, sympatyzowali z nią Victor Hugo, Casimir Delavigne czy Gérard de Nerval (Beauvois; Jakuboszczak, Tollet). Zapewne właśnie z tej sytuacji politycznej i społecznej (znajomość z Polakami) wypływa także nie tylko afirmatywne, ale i krytyczne zainteresowanie krakowską legendą francuskich pisarzy tego okresu.

Proponuję zatem komparatystyczne spojrzenie na romantyczne polskie i francuskie dziewiętnastowieczne reinterpretacje legendy, którą poddawano

rewitalizacji, ale także – jak mam zamiar pokazać – rewizji. Skupię się tutaj przede wszystkim na tym, w jaki sposób dialog z tradycją prowadzą poprzez legendę o Wandzie znaczący polscy i francuscy twórcy XIX wieku oraz na ile wspólne są wątki, które podejmują, i jak przypisane tym wątkom znaczenia związane z polskością odrywają się od samej legendy. Polscy pisarze odwołują się do opowieści o królownie Wandzie w sposób bezpośredni – u francuskich nie jest to takie oczywiste i można nawet kwestionować związki interesujących mnie utworów z legendą, będę się jednak starała te związki wydobyć. Polacy sięgają do prehistorii, by wyjaśnić (czy też zrozumieć) współczesną tożsamość własnego narodu, która składa się na ich własną tożsamość, Francuzi – patrząc z zewnątrz, sytuują swoją refleksję bezpośrednio we współczesności. Dlatego francuskie Wandy nie są córkami króla Kraka żyjącymi w VIII wieku nad Wisłą, ale dziewiętnastowiecznymi kobietami wpisującymi się w topos pięknej Polki – „belle Polonaise” (Rosset, 1997: 161–189).

Rozpocząć jednak należy od krótkiego przypomnienia tych inwariantnych elementów legendy, które mogły zainteresować polskich romantyków i dziewiętnastowiecznych pisarzy francuskich (Ratajczak; Maślanka; Mortkowiczówna; Rudaś-Grodzka). Córka Kraka, objąwszy rządy po tym, jak jeden z jej braci zabił drugiego, a sam został wygnany, jako władczyni doskonała, odpierała najazdy wrogich książąt, którzy bądź – jak w wersji Kadłubka (na przełomie XII i XIII w.) – uznawali, że jako kobieta jest za słaba, by bronić kraju, bądź (w późniejszych kronikach) starali się także o jej rękę, by podporządkować sobie królową i jej dziedzictwo (na temat legendy o Wandzie w kronikach: Kumaniecki; Banaszkiewicz; Śniadała; o Wandzie w renesansowej poezji łacińskiej: Łukaszewicz-Chantry). Jednym z motywów inwariantnych jest męstwo Wandy prowadzącej wojska, odmowa przez nią zamążpójścia oraz jej wielka chwała czy uroda, na widok której rycerze odmawiali walki i poddawali się lub – jak zakochany w niej przywódca Germanów nazwany przez Długosza w XV wieku Rytygierem (właśc. Rithogarus) – popełniali honorowe samobójstwo. Dopiero w późniejszych wersjach Wanda sama, ofiarowując się bogom w dziękczynieniu za zwycięstwo nad wrogiem, rzuca się w nurt Wisły. Pamiętając o prasłowiańskich źródłach legendy (Rudaś-Grodzka: 628, 636–639¹; Banaszkiewicz:

¹ Tu: kontekst kultu Wielkiej Matki.

63–149), można zastanawiać się nad wpływami na średniowiecznych kronikarzy i podejmujących ten temat renesansowych poetów wzorców starożytnych, jak Juturna, Semiramida, Kamilla, Hippolita a zwłaszcza Dydona, czy wskazywać na podobieństwo do innych słowiańskich legendarnych władczyń, jak czeska Libusza (Śniadała; Łukaszewicz-Chantry: 74–76; Maślanka: 106, 142, Rosset 1995: 456). Niemniej najważniejsze wydaje się to, że imię Wanda pojawia się po raz pierwszy właśnie jako imię królowej w kronice Kadłubka i z tą legendą jest ściśle związane, dlatego – to moja teza – nazwanie tym imieniem bohaterki literackiej nie jest niewinne.

W samej legendzie tkwi potencjał interpretacyjny związany z sytuacją historyczną Polski w XIX wieku². Po pierwsze to kwestia kształtowania tożsamości wspólnotowej w opozycji wobec tego, co inne, obce, co postrzegane jest jako zagrożenie. Po drugie to ofiarnictwo – poświęcenie jednostki na rzecz wspólnoty, wpisujące się w dziewiętnastowieczny mesjanizm³. Po trzecie wreszcie legenda ta jest interesująca z perspektywy feministycznej. Panowanie Wandy jest kwestionowane, ponieważ jest ona kobietą; odmawiając poślubienia Rytygiera, walczy o autonomię – własną i kraju zarazem, do której prawa jej się odmawia. Ponadto królową można uznać za postać „ofieliczną”⁴. Ten aspekt legendy nie interesował jednak polskich pisarzy XIX wieku, bardziej atrakcyjny wydawał im się wątek romansowo-matrymonialny, rozwinięty zresztą późno, związany z romantycznym fantazmatem kobiecości. Mógł on natomiast zajmować pisarki feministyczne, takie jak George Sand. Zwycięski ukwiecony pochód Wandy staje się jej konduktem żałobnym. Samo sypanie kopca Wandy – a krakowskie kopce to wszak typowe *lieux de memoire* zgodnie z nomenklaturą Pierre’a Nory (Nora: 23–25; Szpociński) – jej upamiętnienie, przetwarzanie w legendę, jest integralnym elementem tej opowieści. Straceńczość, połączone ze sobą w gorzkim splocie zwycięstwo i śmierć, zdolność do poświęcenia, a nawet konieczność takiego poświęcenia, odmowa szczęścia indywidualnego na rzecz

² Jak pisze Dobrochna Ratajczakowa, pisarzy dziewiętnastowiecznych interesowało to, co się dało zaktualizować, odnieść do współczesnej sytuacji (Ratajczak: 108).

³ Na temat ofiarnictwa jako „dziedzictwa Wandy” pisze już H. Mortkowiczówna (Mortkowiczówna: 23–24; Maślanka: 241). To aspekt ostatnio szczególnie mocno wyeksponowany przez S. Chwiną piszącego o schrytlanizowanym altruistycznym samobójstwie Wandy jako polskim micie fundacyjnym (Chwin: 66–98).

⁴ Myślę tu zarówno o Ofelii jako ofierze, jak i o pewnym kodzie wizualnym (Czczot).

dobra wspólnoty – to treści legendy interesujące pisarzy polskich, a pośrednio także, jak się zdaje, francuskich.

Opowieść o Wandzie w literaturze polskiej powracała – co oczywiste – wielokrotnie, znana była jednak także Francuzom. Polska zaczęła ich interesować od wstąpienia na tron polski Henryka Walezego. Z tej okazji powstały kroniki: Blaise'a de Vigenère *Les chroniques et annales de la Pologne* (1573) i François Balduina *Histoire des Roys et Princes de Poloigne* (1586), a także *Polonia foelix Henrico Franco Valesio regnante tantopere exoptato* Stefana Forcadela (1587) (o Wandzie w literaturze francuskiej – Rosset, 1995). Wszystkie były mniej lub bardziej wiernymi przekładami łacińskich kronik z XVI wieku (głównie Marcina Kromera). Także w XVI wieku powstał sonet, prawdopodobnie autorstwa Gui du Faur de Pibraca, o grobie Wandy pod Krakowem odwiedzionym przez poetę, opublikowany dopiero w 1875 r. w *L'intermédiaire des chercheurs et curieux. Correspondance littéraire, Notes and queries français, questions et réponses, communications diverses à l'usage de tous, littérateurs et gens du monde, artistes, bibliophiles, archéologues, généalogists, etc.* W roku 1647 wydano w Paryżu *Relation du voyage de la Royne de Pologne et du retour de Madame la Mareschalle de Guebriant...* Jeana le Labourea, a w 1698 w Amsterdamie (drukarnia Daniela Paina) anonimową *Histoire de Pologne et du Grand Duché de Lituanie* (autorem jest J.G. Jolli). Wszystkie te dzieła zawierają historię Wandy frapującą autorów głównie ze względu na decyzję królowej o odmowie małżeństwa i o samobójstwie (Rosset, 1997: 165–167; Malinowski, Styczyński; Nieuważny, Laforest; Lavocat; Ponty; Lorentowicz). Z czasem – jak dowodzi François Rosset (Rosset 1995: 456; Lavocat: 9–10) – wzrasta popularność samej Wandy: jej legenda zyskuje autonomię jako temat literacki, budząc przy tym opory Francuzów, którzy mają kłopot z wyjaśnieniem jej decyzji, której przyczyny (np. szaleństwo) próbują podać lub prowadzą jej losy w zupełnie innym kierunku (np. w kierunku pozorowanej śmierci i – ostatecznie – szczęśliwego małżeństwa)⁵. W 1647

⁵ Francuskim czytelnikom posługującym się łaciną znane być mogły także pisane w tym języku dzieła pisarzy polskich, jak choćby Kochanowski, Janicki czy Jan z Wiślicy. Te dawne teksty dowodzą, że także dla Polaków sprawa samobójstwa królowej była problematyczna (szczególnie z perspektywy chrześcijańskiej) i próbowali ją jakoś racjonalnie wyjaśnić (Łukaszewicz-Chantry: 75, 77). Małgorzata Łukaszewicz-Chantry pokazuje też, że pojawiają się – w epitalamiach z epoki – wersje o zaślubinach Wandy z bogiem rzeźnym (Łukaszewicz-Chantry: 80–84); czasem Wanda (np. u Rozjusza) staje się – jako niechętna małżeństwu

roku Gilliet de La Tessonerie wydaje tragikomedię *Sigismond, duc de Varsau* dotyczącą – wbrew pozorom – właśnie Wandy (Zygmunt jest pretendentem do jej ręki), zakończoną zamążpójściem królowej. Dużą popularnością cieszy się kilkakrotnie wznawiana anonimowa powieść *Venda, reine de Pologne ou l'histoire galante et curieuse de ce qui s'est passé de plus mémorable en ce temps-là* z 1705 roku. W 1747 roku Michel Linant wystawia w Paryżu tragedię *Venda, reine de Pologne*.

W wyobraźni dziewiętnastowiecznych Francuzów Polska żyje w dużej mierze za sprawą *Cosidérations sur le gouvernement de Pologne* Rousseau, a także dzięki uosabiającym stworzony przezeń obraz polskim emigrantom⁶. Polskie ślady w literaturze francuskiej tego okresu, przyjaźnie z artystami i pisarzami polskimi to ogromne zagadnienie badawcze. W tym miejscu skupię się jedynie na tym, co w związku z zainteresowaniem Francuzów Polską stało się z legendą o Wandzie. Lazare Nicolas Marguerite Carnot („le grand Carnot”, dziecko Rewolucji), który do Polski przybył w 1815 roku, w 1820 wydał *Opuscules poétiques* zawierające poemat *Wanda, la reine polonaise*, prezentujący główne, znane z kronik, elementy legendy (Carnot: 182–185). Carnot zwraca uwagę także na grobowiec-kopiec usypany przez lud na cześć królowej, co podkreśla znaczenie wspólnotowe legendy związane z pamięcią. Do znajomości Wandy w XIX wieku przyczyniły się wspomniane już wcześniejsze dramaty i powieści, a także opublikowany po francusku w 1834 roku romans historyczny *Vanda ou la superstition* napisany przez Helenę Ponińską.

W kulturze polskiej XIX wieku legenda o Wandzie powraca przede wszystkim w formie dramatycznej, można wymienić co najmniej dwanaście dramatów i librett operowych o władczyni (Ingłot; Sokalska)⁷. Większość z nich

– antybohaterką. Wszystko to dowodzi, że legenda nie była jednorodna fabularnie i ideowo. O problemach z akceptacją samobójstwa Wandy w literaturze polskiej XVII i XVIII w. zob. Mortkowiczówna: 23–24; M. Rudaś-Grodzka: 630; Chwin: 66–71.

⁶ „Albowiem jeśli Polska miała żyć w wyobraźni przez cały wiek XIX, rekompensując w symbolicznym wymiarze swój polityczny niebyt, to właśnie przy pomocy obrazu przekazanego przez Rousseau i ucieleśnianego na oczach Francuzów przez orszak emigrantów” (Rosset, 1997: 203). Zob. też: Rosset, 1997: 139–141, 170, 202–203.

⁷ O znaczeniu legendy o Wandzie w wymiarze patriotycznym od XVIII zob. M. Rudaś-Grodzka: 631–632, natomiast o Wandzie jako wzorcu parenetycznym (także np. w XIX-wiecznych pismach o wychowaniu o tytule „Wanda” czy wersjach jezuickich) zob. Marciński, 2007.

jest apologią Wandy, by jednak wzmocnić potencjał dramatyczny legendy⁸, dokonywano różnych przesunięć, przede wszystkim wprowadzając wątki i postaci epizodyczne: szczególnie wątek miłosny między Wandą a Rytygierem, który stał się podstawą przeciwstawienia szczęścia osobistego i dobra narodu, a który we wcześniejszej literaturze był nieobecny – konstytuują go w polskiej kulturze dramaty Franciszka Wężyka i – zwłaszcza – Tekli Łubieńskiej⁹. I choć losy Wandy w polskiej kulturze są dużo bardziej różnorodne i pod względem rozwiązań fabularnych, i pod względem oceny postawy protagonistki, ta wersja – jako najbardziej popularna – stała się paradygmatyczna¹⁰. Najciekawsze są jednak te utwory, które przekraczają wymiar apologetyczny legendy, jej wymiar „złoty” (*dorée*) – według nomenklatury przyjętej w książce pod redakcją Nathalie Grande i Chantal Pierre (*Légendes noires, légendes dorées*) – i dokonują rewizji ducha narodowego poprzez jej renarrację. Można bowiem – za Julianem Maślanką – mówić o pewnej banalizacji w Polsce historii Wandy na początku XIX wieku (Maślanka: 236–237). Dopiero polski romantyzm uruchamia to, co Claude Millet określa jako „dispositif du légendaire”, obserwując zresztą jego szczególny rozwój w romantyzmie (Millet: 1). Juliusz Słowacki w *Królu-Duchu* (1847), Cyprian Norwid w dramacie *Wanda* (pierwsza, zaginiona wersja – 1847, druga – 1851) i Zygmunt Krasiński we fragmencie dramatu o królowej (1837) sięgają do legendy i przepisują ją na nowo, skupiając się na „białych plamach”, miejscach pomiędzy, momentach zawieszenia nieprzedstawionych w dawnych kronikach. W pewnym sensie ukoronowaniem tego rodzaju renarracji (i zarazem rewizją wersji romantycznych) jest *Legenda* Stanisława Wyspiańskiego powstała pod koniec XIX wieku (1897).

⁸ Według D. Ratajczak sama legenda ma potencjał dramatyczny niewielki, więc potrzebne były rozbudowane wątki poboczne i postaci epizodyczne (u Łubieńskiej, Wężyka, Fredry na plan pierwszy wysuwa się konflikt między obowiązkiem i skłonnościami), zob. Ratajczak: 104. Przeciwnego zdania jest J. Maślanka, który podkreśla właśnie bogactwo elementów dramatycznych w samej legendzie (Maślanka: 147).

⁹ Na temat dziewiętnastowiecznych literackich opracowań legendy zob. Chwin: 71–87; Inglot: 136–151.

¹⁰ M. Rudaś-Grodzka wskazuje dwa kierunki interpretacji postaci Wandy: pierwszy jako postaci mocnej, rycerskiej, męskiej i drugi – jako ofiary, istoty słabej, ofielicznej (Rudaś-Grodzka: 632).

Francuscy twórcy do samej legendy nie sięgają bezpośrednio, ale nadają imię Wandy swoim bohaterkom, co, jak już zaznaczyłam, nie jest gestem niewinnym. Czynią to Alfred de Vigny w poemacie *Wanda* (powst. ok. 1847) ze zbioru *Les Destinées*, Honoré de Balzac w *Krzywym zwierciadle historii współczesnej* (*L'Envers de l'histoire contemporaine*, 1848) i George Sand w *Hrabinie Rudolstadt* (*La Comtesse de Rudolstadt*, 1843). Podejmują się tego samego zadania, co polscy pisarze – reinterpretacji polskości, która interesuje ich z innych niż Polaków powodów. W tym artykule skupię się – wybierając tylko pewne ich aspekty, które pozwolą na interpretacyjny gest komparatystyczny, nie aspirując do pełnego, wielopoziomowego ich odczytania – na dwóch tekstach polskich: epopei Słowackiego (w kontekście fragmentów o Beniowskim) i dramacie Norwida i dwóch francuskich: poemacie Vigny'ego oraz powieści Balzaka – wszystkie, co ciekawe, powstały około roku 1847.

Mickiewicz, postać paradymatyczna dla polskiego romantyzmu, wprawdzie nie napisał utworu o Wandzie, ale w wykładach w Collège de France mówił o dziejach bajecznych:

Po raz ostatni przypomnę Panom symboliczne i mityczne dzieje starożytnej Polski [...]

Przebiegając kroniki Polski nabiera się przekonania, że ta historia symboliczna jest pierwowzorem wszystkich epok następnych; w każdej z nich się powtarza, lubo na coraz szerszą, coraz wyższą miarę.

(Mickiewicz, 1997: 228)¹¹

Tym samym w legendarnych dziejach Polski chciał widzieć, palingenetycznie, załazek, czy może matrycę, jej współczesnego charakteru. Podobnie myśleli inni romantycy. Co istotne, Mickiewicz w cytowanym wykładzie nie miał wątpliwości, że powodem odmowy małżeństwa przez Wandę nie był brak skłonności ku mężczyźnie, a niechęć do poślubienia obcokrajowca¹². Przyświecała jej zatem, zdaniem profesora, polityczna idea niezawisłości: „widzimy dziewicę, która staje się ofiarą swojej miłości dla ojczyzny: Wanda woli zginąć

¹¹ Wykład z 15 marca 1842 r. W tym samym wykładzie Mickiewicz powołuje się na słowa traktowanego jako autorytet Rousseau o Polakach i konieczności zachowania przez nich praw ukonstytuowanych w tradycji.

¹² Jak pisze K. Marciniak, przywołując przykłady z literatury i kultury popularnej, Rytgiery był w XIX w. po prostu utożsamiany z zaborcą (Marciniak, 2008: 91–92).

aniżeli poślubić Niemca, chociaż go nawet kochała” (Mickiewicz, 1900: 242)¹³. Drogą interpretacji Mickiewicza-prawodawcy (wiadomo, jak wiele znaczyła opinia wieszcz, który jednym słowem potrafił piętnować czyjeś życie¹⁴) podążają młodszy romantycy.

Krasiński i Norwid wpisują w swoich dramatach panowanie Wandy w zderzenie kultury pogańskiej z chrześcijańską. U Krasińskiego Wanda jest obrończynią dawnych słowiańskich wierzeń, a chrześcijaństwo sytuuje poeta po stronie obcych najeźdźców. Badacze stawiają nawet tezę, że Krasiński jako twórca katolicki właśnie z powodu negatywnej prezentacji chrześcijan nie skończył utworu (Maślanka: 236–237, 241). Norwid w swoim dramacie o charakterze misterium pokazuje Wandę w momencie przejściowym – jej smutek jest chorobą wynikającą z poczucia braku, a ten brak związany jest z przecuciem chrześcijaństwa¹⁵. Poeta podkreśla wielokrotnie, że ból królowej nie może być przez nikogo zrozumiany i że ona sama nie umie wyrazić powodu swojego nieszczęścia. Utwór poprzedzony jest mottem – pieśnią nabożną o Chrystusie patrzącym z krzyża w kierunku Północy, a przedśmiertna wizja Wandy to właśnie wizja Ukrzyżowanego. Jej ofiara na rzecz ludu jest analogonem ofiary najwyższej, czyli ofiary Chrystusa. Co istotne, Norwid dedykuje swój dramat mogile Wandy (ważnej także w literaturze francuskojęzycznej – u Carnota

¹³ Cytuję w tym miejscu przekład F. Wrotnowskiego, bardzo zbliżony do wersji francuskiej: „[...] une femme, la reine Wanda, se suicide pour ne pas épouser un Allemand, dont elle était pourtant amoureuse” (Mickiewicz 1849). Natomiast w przekładzie L. Płoszewskiego rzecz przedstawia się następująco: „[...] widzicie kobietę, która woli raczej zginąć jako ofiara miłości niż poślubić Niemca, obcego” (Mickiewicz, 1997: 230), a zatem podobnie, tyle że nie pada tu imię Wandy. Mickiewicz dalej powołuje się na Jadwigę jako powtarzającą ten sam schemat (odtrącenie ukochanego, ponieważ jest Niemcem). Są to bohaterki dla Mickiewicza wcielające ten sam etos. Jadwiga porównana z Wandą jest już u Rozjusza (Łukaszewicz-Chanttry: 81–82). O tym zestawieniu zob. Mortkowiczówna: 41. Ciekawe w tym kontekście, że Wanda i Jadwiga to kolejne wcielenia Umiłowanej Króla-Ducha Słowackiego.

¹⁴ Myślę tu o przypadku Juliana Sękowskiego, zob. Węgrzyn: 104–120.

¹⁵ Stefan Chwin pisze, że chrystianizacja samobójstwa Wandy u Norwida przybiera formę ekstremalną (Chwin: 83). „Kto oddaje życie za naród, zachowuje się jak Chrystus, który oddał życie za ludzkość” pisze o wymowie dramatu Norwida badacz, nazywając Wandę „prekursorką polskiego katolicyzmu narodowego” (Chwin: 85). Na temat chrystianizacji krakowskiej legendy u Norwida i Słowackiego zob. Inglot: 127–133, 147–153.

czy Ponińskiej)¹⁶, podkreślając tym samym związek legendy ze śmiercią, ale i z pamięcią, gdyż grób jest początkiem nowego życia. Tajemniczą chorobę królowej uleczyć może, wedle zaleceń jej samej, rozrzewnienie i płacz; by ten płacz wywołać, do zamku ściągają poddani, lekarze, zielarze, bardowie, także przebrany za skalda Rytygier. Nikt jednak nie znajduje sposobu, by władczyni wyzdrowiała. Sypanie kopca, czy raczej wznoszenie stosu, jest także tym, co ma ostatecznie uzdrowić Wandę – paradoksalnie śmierć ma ją wyzwolić. Wanda Norwida jest przede wszystkim samotna i niezrozumiana przez lud, który kocha i dla którego zdolna jest złożyć ofiarę – jej miłość obejmuje każde drgnienie życia, dlatego – jak miłość Chrystusa – jest niepojęta. Wraz z jej śmiercią otwiera się dla jej ludu droga chrześcijaństwa, opozycje nacjonalistyczne nie są tak wyraziste – ważna jest osobność Wandy, także od Rytygiera. Można – za Włodzimierzem Szturcem – widzieć tu dramat dojrzewania bohaterki, docierania przez nią do własnej tożsamości w śmierci (Szturc: 137)¹⁷. Można jednak uznać również, że jest uwięziona w swojej roli doskonałej władczyni, staje się jej ofiarą¹⁸. Ta rola, ta doskonałość, pochłania ją i determinuje jej los.

W eposie Słowackiego Popiel, dowódca wojsk ojca królowny Wandy, króla Lecha (poeta swobodnie łączy różne cykle legend z historią i mitologią), zostaje wtrącony do więzienia, kiedy powraca z bitwy z orłimi skrzydłami zatkniętymi na helmie. Jest to bowiem realizacja wizji królowny, która śniła, że orły zerwą jej z głowy koronę. Wanda jest zatem jasnovidzką, a czując się za sprawą swojej wizji winna uwięzienia Popiela, uwalnia go z lochów. Wygnany, po śmierci

¹⁶ O dedykacji w kontekście motywu mogiły u Norwida i staropolskich źródeł dramatu zob. Nurzyńska: 238–243. Na temat znaczenia mogiły w dramacie zob. Inglot: 129–133, 152. O *Wandzie* Norwida jako przybierającym formę misterium micie fundacyjnym narodu konstituującego się wokół ofiary królowej zob. Szturc.

¹⁷ Trafne wydaje się stwierdzenie badacza, że „Wanda istnieje jako współbyty, istnieje o tyle, o ile przeblyskuje w swych odniesieniach. Jest więc właśnie wtedy, kiedy jej nie ma, lub lepiej – kiedy się daje odczuć jako skutek swej ofiary” (Szturc: 132).

¹⁸ Interesujące z punktu widzenia opisanego przez Katarzynę Czczot ofelizmu jest to, w jaki sposób Słowacki i Norwid przedstawiają umarłą Wandę – u Norwida jej ciało przelewa się w wodę, w *Królu-Duchu* przystrojone przez dziewice kwiatami jest powodem rozpacz, ale i przedmiotem uwielbienia Popiela (projekcja czuwania przy jej zabalsamowanych zwłokach), wyrazem romantycznej nekroestetyki. U obu jest „płomienna” – skojarzona jednocześnie z ogniem i z wodą. U obu także na utratę ukochanej Rytygier reaguje rozpaczą i agresją, a mający nieść pokój czyn Wandy staje się zarzewiem wojny.

Lecha powraca na czele Germanów (w ten sposób Słowacki reinterpretuje najazd Rytygiera, utożsamiając go z wygnanym Popielem). Posłuszeństwo wojsk zdobywa siłą swego ducha, bowiem jest on właśnie Królem-Duchem, któremu podporządkowane są inne duchy. Ten powrót jest jego zemstą za uwięzienie i zapewne także za podbicie jego serca przez królową. Od Wandy – już królowej – żąda poddania się i upokorzenia się, zaśpiewania mu pieśni. Wanda jednak zjawia mu się w śnie w płomieniach, dyrygująca jakimś powietrznym chórem, budzącym trwogę w Popielu taką, że chce odwołać swoje ultimatum. Jest jednak za późno, bo Wanda już nie żyje, już popełniła honorowe samobójstwo i odtąd rozpacz i gniew będą kierować życiem Popiela. Historia miłosna Wandy i Popiela to realizacja romansu metempsychicznego – oboje są parą, która spotyka się i rozstaje w kolejnych inkarnacjach przez wieki (Maślanka: 223–229). Sama Wanda jest wszak jednym z wcieleń odwiecznej Umiłowanej, a Popiel staje się winny jej utraty i swego naznaczonego rozpaczą losu. Słowacki przekracza w ten sposób ramy czasowe legendy, aktualizując ją. Pokazuje także historię Polski jako historię zmagania się duchów zmierzającego do jej wzmocnienia, również przez okrucieństwo, którego jednak nie usprawiedliwia, nawet jeśli wpisuje je w wyższy boski plan.

Późny nieukończony dramat Słowackiego o Beniowskim również przywołuje legendę Wandy od początku zniekształconą, jest to bowiem jeden z tych niezwykłych tekstów, w których aporetycznie ironia zderza się z mistyką. W *Królu-Duchu*, w każdym razie w pierwszym rapsodzie, ironia jest znacznie mniej obecna. Wanda – w ujęciu jednego z uczestników dialogu w *Beniowskim*, księcia Radziwiłła – to baba z szabelką na koniu. Słowa księcia jako postaci nie do końca wiarygodnej można wziąć w nawias, trudniej natomiast uczynić to w konfrontacji z instancją najwyższą, czyli Chrystusem, a taka konfrontacja – w skutkach demistyfikacyjna – ma tu miejsce. To istotne, że Wanda dochodzi w dramacie do głosu jako Wanda martwa, leżąca w mogile, z mogiłą tożsama. Mimo że przyznaje, iż jej samobójczy czyn był aktem rozpacz, pewna swych racji, oczekuje boskiego przebaczenia i prosi o wskrzeszenie („Leżę w hełmie u nóg mego Pana – / Niech mię wskrzesi... w pancernej odzieży!”, Słowacki: 34¹⁹).

¹⁹ Dramat Słowackiego wymaga osobnej lektury, uwzględniającej nakładające się tu na siebie języki – mistyczny, ironiczny, metapoetycki, historyczny, budujący i jednocześnie burzący iluzję. Na temat tego dramatu zob. Makowski; Saganiak, 1999: 146–147; Saganiak, 2000: 189–195.

Jej prośba jednak nie zostaje wysłuchana (Chrystus sprawia tylko, że wyrastają na mogile lilie, które dostrzega, nie dostrzegając bohaterów z zaświatów, Beniowski), co podaje w wątpliwość jednoznacznie apologetyczną lekturę legendy, zwłaszcza jej ofiarniczego wymiaru. Wątek miłosny w dramacie Słowackiego znika. W *Wandzie* Norwida i w *Królu-Duchu* relacja władczyni z najeżdźcą jest relacją miłosną i jak przystało na miłość romantyczną – niezrealizowaną, niemogącą się spełnić na ziemi. Nieszczęśliwa miłość jest w kontekście polskiej mitologii dodatkowym czynnikiem piętnującym polskiego ducha narodowego utratą, smutkiem, melancholią. Obaj pisarze w swych wersjach legendy skupiają się na śmierci i mogile. Jest to już pewien krok od apologii ofiarnictwa ku jego rewizji (jeszcze dalej idącej w dramacie o Beniowskim), choć ofiara pozostanie pojęciem kluczowym i dla Norwida, i – bardziej jeszcze – dla Słowackiego.

Podkreślam, że żaden z polskich utworów tu przeze mnie wymienionych nie mógł być znany pisarzom francuskim, nawet jeśli – jak zaznaczyłam – wszystkie powstały w tym samym czasie. Oczywiście nie bez znaczenia jest, że każde z trojga wymienionych przeze mnie autorów francuskich miało związki z polskimi emigrantami. Vigny znał Mickiewicza, podobnie jak George Sand, która z nim korespondowała, krytykowała jego zwrot mistyczny (towianistyczny), a wcześniej w *Eseju o dramacie fantastycznym* (1838) zestawiała jego *Dziady* z *Faustem* i *Manfredem*. Związki Balzaka z Polską są doskonale znane, zwłaszcza z powodu jego romansu z panią Hańską (Korwin-Piotrowska). Balzac to jeden z autorów, którego głębokie obserwacje emigrantów polskich przyniosły może najciekawsze rezultaty literackie, wystarczy wspomnieć *Falszywą kochankę* (*La Fausse Maîtresse*), *Kuzynkę Bietkę* (*La Cousine Bette*) czy właśnie napisane w Wierchowni *Krzywe zwierciadło historii współczesnej*.

Poemat Alfreda de Vigny nosi tytuł *Wanda. Histoire russe*. Może się zatem wydawać, że z polską legendą nie ma nic wspólnego. Jego osnową jest historia hrabiny Katarzyny Trubeckiej, która podążyła za mężem na Syberię (Malinowski, Styczyński: 320–321)²⁰. Vigny usłyszał tę opowieść od siostry Trubeckiej, Aleksandry Kossakowskiej, żony polskiego hrabiego Stanisława Krowin-Kossakowskiego. Trubecka i Kossakowska były córkami Francuza, Jeana de la Loubrierie de Laval i Polki, a o tym, że z polsnością się utożsamiała,

²⁰ Tu też sugestia, że Vigny Wandę mógł znać z powieści Ponińskiej.

świadczy korespondencja Vigny'ego z Kossakowską. Wiadomo, że usłyszawszy tę opowieść, poprosił ją wyraźnie o podanie najpiękniejszych poetyckich imion polskich (jak pisze w liście z 11 czerwca 1846: „noms d'hommes Polonais, des noms poétiques”, zob. Bikoulitch, Nikolski: 20–28; Saint-Gérard: 289–290). To, że wybrał właśnie imię Wanda – jako imię i polskie, i poetyczne – nie wydaje się kwestią przypadku. Jego heroina nosi imię polskiej królowny, choć jest damą rosyjską („dame russe”), wiadomo jednak, że w jednym z wariantów rękopisu Vigny dawał do zrozumienia, że chodzi o wielką damę polską („grande dame polonaise”, zob. Żurowska: 52). Ponadto w *Dzienniku poety* (*Journal d'un poète*) znajduje się szkic *Despota* (*Le Despot*), w którym autor oddaje głos Polakom na Syberii, mówiącym: „Jesteśmy wykorzenieni z naszej ziemi jak potężne drzewa i skazani rosnąć w śniegu i lodzie. [...] Ta ziemia jest odrażająca i zimna” (Vigny, 2016a: 325)²¹. Obraz ten przypomina wizję Syberii przedstawioną w poemacie *Wanda*. Można powołać się na badania Baldenspergera nad polonizmem Vigny'ego, dowodzić, że poeta poznał Kossakowską na balu u Czartoryskich w Hotelu Lambert (Baldensperger: 55–79; Żurowska: 53)²², nie w tym jednak rzecz. Nie chodzi tu bowiem bynajmniej o dowodzenie, że kontekst polski był dla Vigny'ego ważniejszy niż rosyjski. Vigny, jak sędzę, świadomie w swym legendotwórczym geście zmierza do zatarcia różnicy między buntującymi się przeciw caratowi Polakami (powstanie 1830) a buntującymi się Rosjanami (dekabryści 1825), ignorując konflikt polsko-rosyjski, i w swoim poemacie posługuje się pojęciem Słowanie – *les Slaves*:

Et puisqu'il est écrit que la race des Slaves
Doit porter et le joug et le nom des esclaves,
Je descendrai vivante au tombeau du mineur (Vigny, 1948b: 215).

I żywa zejdę do grobu górnika.
Dane však nosić imię niewolnika
Słowiańskiemu ludowi, jarzmo bolesne (Vigny, 2016b: 322).

²¹ „Nous sommes déracinés de notre sol comme des arbres puissants, et condamnés à pousser dans les neiges et les glaçons [...] Cette terre est hideuse et froide” (Vigny, 1948a: 989).

²² Według Charlotte Krauss pomysł *Wandy* zrodził się na balu, ale wydanym nie przez Czartoryskich, a przez księżną de Circourt, zob. Krauss: 161–165.

Co istotne, podobnego zrównania dokonuje w swoich ostatnich wykładach w Collège de France, opublikowanych właśnie jako *Les Slaves*, Mickiewicz, zmierzający do słowiańskiej idei braterstwa. Swoją drogą opisy wiezionych na Sybir więźniów, przegląd wojsk carskich, krzyk zakutych w kajdany przeciw tyranowi, pragnienie zemsty to motywy bardzo bliskie obrazowaniu Vigny'ego, pojawiające się w zakończeniu III części *Dziadów*, zamkniętej zresztą wierszem *Do przyjaciół Moskali*²³.

Bliska jest mi teza Thérèse Lasalle, że Wanda Vigny'ego pozbawiona jest wymiaru ściśle narodowego, stanowi raczej wcielenie oporu ofiar wobec despotyzmu (Lasalle: 327–333). Mamy tu do czynienia z przekroczeniem zarówno granic polskiej legendy, jak i problemu polskości z nią zawiązanej. Vigny tworzy nową, współczesną legendę opartą na faktach historycznych, odwołując się tylko figuralnie (ale to nie bez znaczenia) do legendarnej królowny, której pozycja jest zagrożona i która przeciwstawia się oprawcy (nb. wątek czasowej utraty królestwa przez Wandę na rzecz rosyjskiego księcia pojawia się w wersji legendy przedstawionej we wspomnianej przeze mnie anonimowej powieści *Venda, reine de Pologne ou l'histoire galante et curieuse de ce qui s'est passé de plus mémorable en ce temps-là...*). Jego Wanda, podążająca za mężem na Sybir, nosi pewne cechy legendarnej królowej: heroizm, świadomy wybór ofiary jak u Słowackiego i Norwida, tym razem jednak nie dla narodu, a w imię wierności i miłości małżeńskiej. Przede wszystkim jednak reprezentuje wszelki opór wobec przemocy, tyranii, zniewolenia. Nie dramat narodowy, a dramat ludzki, egzystencjalny, wysuwa się na plan pierwszy. Wolność w tej nowej legendzie wciąż jest wartością najwyższą, ale już w odniesieniu do jednostki, choć bez wątplenia to w losie jednostki jak w soczewce skupia się los całych narodów. Obie Wandy – legendarna i romantyczna – odnoszą moralne zwycięstwo.

Z kolei Wanda w drugiej części *Krzywego zwierciadła historii współczesnej* Balzaka zatytułowanej *Członek tajnego bractwa (L'Initié)* od początku związana jest z męczeństwem, bardziej ojca i syna niż własnym, choć własnym także, bo jej choroba przysparza jej straszliwych cierpień. Wanda baronowa de Mergi, jest

²³ Na temat relacji między Mickiewiczem i Vigny'm i wzajemnych wpływów zob. Lednicki: 111–117. O *Wandzie* zob. Lednicki: 113–116. Skądinąd Trubecka pojawia się także w *Anhelim* – dziele Słowackiego, w którym widoczne są inspiracje poezją Vigny'ego (szczególnie w kreacji Eloie).

córką Polki, również Wandy, po której dziedziczy chorobę. Jak się ostatecznie okazuje, choroba ta to utajona *plica polonica*, istotniejsze jednak niż sam kołtun jest to, jak owa choroba przejawia się w powieści i z czym się wiąże. Postawiłabym tezę, że jako choroba dziedziczna po kądzieli jest chorobą polską *par excellence*, czy raczej – chorobą na polskość (Forycki, 2015, 2016)²⁴. Doktor Halpersohn diagnozuje ją jednoznacznie: „Pani ma w ciele pewien zasadniczy jad, humor narodowy, który trzeba wypędzić” (Balzac, 1954: 183). Bohaterka po matce przejmuje i imię, i właściwe Polakom, a w zasadzie Polkom, skłonności. W samej kreacji Wandy można dostrzec pewne podobieństwo do postaci legendarnej królowej z powieści Ponińskiej, takie jak: ciemne pukle i wyjątkowy dźwięk głosu, namiętna miłość do kwiatów (których u Ponińskiej królowna musi się wyrzec, a które Wandzie Balzaka zapewnia mimo braku środków głodujący ojciec), choroba (u Ponińskiej matki królowny, którą ta się opiekuje, u Balzaka samej Wandy).

Co jednak znacznie ciekawsze, Wanda Balzaka ma wiele wspólnego także z kreacją Norwida, której Balzak nie mógł znać. Obie Wandy są chore na tajemniczą chorobę związaną ze smutkiem i melancholią, chorobę, na którą wszyscy starają się bezskutecznie znaleźć lekarstwo. U Norwida, jak u Balzaka, wśród potencjalnych uzdrowicieli pojawia się żydowski lekarz (tylko że we francuskiej wersji – skuteczny). Choroba Wandy de Mergi przybiera formy wręcz groteskowe – szczególnie w sferze somatycznej (paraliż, katalepsja, wykręcanie kończyn, szczekanie jak pies, wypadanie zębów, ataki szału). Czyni ona z niej osobę ułomną, niedostosowaną do rzeczywistości, absurdalną i śmieszną, ale także jasnowidzącą, co zbliża ją do kreacji Norwida i Słowackiego. Szczególnie uduchowienie, przekroczenie cielesności, które obserwuje Balzakowski Godfryd, jest przecież także stałą cechą prezentacji królowny przez Słowackiego. Obie Wandy są związane w sposób szczególny z muzyką jako sztuką najbardziej duchową, bo nieuchwytną, najmniej materialną. Wanda Słowackiego przenika swą duchową muzyką duszę Popiela i w ten sposób zmienia jego decyzję, wywołuje w nim wyrzuty sumienia. W kolejnym wcieleniu jako Dobrawna będzie grać na harfie jak św. Cecylia, wywołując anielskie wizje. Wanda paryska jest

²⁴ Za cenne uważam przywołanie przez badacza zawartej w *Encyklopedii* definicji kołtuna wraz z objawami choroby zbliżonymi do objawów Balzakowskiej Wandy (Forycki 2016: 751–752) i wskazanie, jak Balzak – nie tylko metaforycznie, ale całkiem zgodnie z ówczesną wiedzą medyczną – mógł rozumieć chorobę, którą przypisał bohaterce.

melomanką. Godfryd jak Popiel Słowackiego czuje się jej muzyką uniesiony, jest w siódmym kręgu niebios, zwłaszcza kiedy Wanda w cudowny sposób śpiewa polską piosenkę, tę samą, którą śpiewała jej matka. Bohater odkrywa także podobieństwo jej gry do – bagatela – talentu Chopina: „Godfryd odkrył w niej talent identyczny z talentem Chopina. Dusza wypowiadała się tu w dźwiękach, których głównym motywem była melancholijna słodycz” (Balzac, 1954: 178).

Bez wątpienia Balzac podejmuje polemikę z apologią polskości tak przez niego przerysowanej – rekwizyty w mieszkaniu Bernarda, jak portret księcia Poniatowskiego (nb. skok do Elstery, który zakończył się śmiercią księcia, porównywano wówczas do skoku Wandy do Wisły, zob. Ratajczak: 110–111), przywołanie Lelewela, Chopina, Mickiewicza, Towiańskiego, Hoene-Wrońskiego, Targowicy (w której nb. miał uczestniczyć przodek Wandy, zob. Zaleski: 77–104). To nazwiska i wydarzenia emblematyczne dla ówczesnego stanu Polski. To, co w polskości urzeka Francuza, to poezja nieszczęścia, melancholia. Polscy geniusze to „okaleczeni giganci” („géants tronqués”) – wytwory „wielkich wstrząśnień narodowych” („des grandes commotions nationales”, Balzac, 1954: 179; Balzac, 1855: 192)²⁵, ale właśnie na kontemplacji tego nieszczęścia polega stagnacja, w jaką popadają. Dla Wandy Norwida polskość jest osaczająca i petryfikująca, wymagająca dopełnienia w chrystianizmie, u Balzaka natomiast – przy całej jego sympatii dla Polaków – jak kołtun, wymagająca częściowej amputacji. Balzac tworzy nową miejską legendę o panu Bernardzie i jego beznadziejnie chorej córce utrzymywanej w nieświadomości bankructwa i o dobroczynnej działalności towarzystwa założonego przez Madame de la Chanterrie. Co ciekawe, także Norwid, pisząc nowelę *Bransoletka*, dziejącą się we współczesnej Florencji (choć niemającą nic wspólnego z legendarną królowną), nazwie ją „legendą XIX wieku”.

Można zatem stwierdzić, że polscy pisarze XIX wieku dokonują reinterpretacji legendy o Wandzie w całym jej bogactwie, z pełną wielowątkową narracją i starają się przez tę opowieść wyjaśnić ducha narodowego, wiążąc ją z polskością, ale także poddać ją rewizji, skorygować. Pisarze francuscy natomiast dokonują wyraźnej redukcji – z rozbudowanej narracji zostaje tylko

²⁵ W kierunku interpretacji kołtuna jako kary za grzechy przodków i symbolu wszystkiego, co złe w polskości (jak Targowica), gdzie indziej pozytywnie ocenianej przez pisarza, zob. Forycki, 2016: 756.

imię, ale imię znaczące²⁶. Podejmują oni już nie fabułę, opowieść, ale związane z nią znaczenia – a zatem także i oni w jakimś stopniu nawiązują do stereotypu polskości wprowadzonego przez legendę. W obu przypadkach można dostrzec ową aktywność krytyczną („activité critique”) opisaną przez Milleta (Millet: 9). Być może właśnie redukcja opowieści jest głosem Francuzów dostrzegających konieczność stworzenia nowej narracji, oderwania od historii, której kurczowo trzymają się Polacy, pokazania bohaterki współczesnej, pokonującej – jak u Balzaca – chorobę, ale bez straty dla wyjątkowości.

Bibliografia

- Baldensperger, Fernand. *Alfred de Vigny: nouvelle contribution à sa biographie intellectuelle*. Paris: Les Belles Lettres, 1933.
- Balzac, Honoré de. *Krzywe zwierciadło historii współczesnej*. Tłum. Julian Rogoziński. Warszawa: Czytelnik, 1954.
- , „L'Envers de l'histoire contemporaine. Deuxième épisode: Initié”. *Œuvres complètes de H. de Balzac*. Red. Alexandre Houssiaux. T. 18. Paris: Francis Guillot, 1855. 131–218.
- Banaszkiewicz, Jacek. *Polskie dzieje bajeczne Mistrza Wincentego Kadłubka*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.
- Beauvois, Daniel, red. *Pologne. L'insurrection de 1830–1831, sa réception en Europe. Actes du Colloque de Lille, 14 et 15 mai 1981*. Lille: Université de Lille III, 1982.
- Bikoulitch, Vladislav B., Alexiei D. Nikolski. „Une correspondance de Vigny avec la comtesse Kossakowskaïa”. *Europe* 589 (1978): 20–83.
- Carnot, Lazare Nicolas Marguerite. „Wanda, la reine polonaise”. Tłum. Wiesław Mateusz Malinowski, Karol Pietrowicz. *Polska i Polacy w literaturze francuskiej (XIV–XIX w.)*. Red. Wiesław Mateusz Malinowski, Jerzy Styczyński. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016. 182–185.

²⁶ Dla Rosseta *Wanda* de Vigny’ego, podobnie jak *L'Envers de l'histoire contemporaine* Balzaka stanowią przykłady życia postaci mających swój rodowód w legendzie, ale wykraczających poza nią, umocowanych w prawdzie powieściowej; Wanda jest coraz mniej królową, a coraz bardziej zwykłą kobietą, mniej figurą, bardziej postacią literacką; zob. Rosset, 1995: 465.

- Chwin, Stefan. „Samobójstwo kobiety jako początek dziejów Polski”. Tegoż. *Oddać życie za Polskę. Samobójstwo altruistyczne w literaturze polskiej XIX wieku*, Gdańsk: Wydawnictwo Tytuł, 2021. 56–98.
- Czczot, Katarzyna. *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia. Feministyczne interwencje*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016.
- Forycki, Remigiusz. „Balzak i medycyna: fizjognomiczny portret Wandy”. *Dialog kultur: studia nad literaturą, kulturą i historią: prace ofiarowane Profesorowi Tomaszowi G. Pszczółkowskiemu z okazji 65 urodzin*. Red. Anna Warakomska, Anna Górajek, Michał Jamiołkowski, Anna Damińska-Wójcik. Warszawa: Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2016. 747–758.
- , „Dziecko Wierchowni (Honoriusz Balzak)”. *Teologia Polityczna* 21.08.2015. <https://teologiapolityczna.pl/remigiusz-forycki-dziecko-wierchowni-honoriusz-balzak> [dostęp: 4.09.2021].
- Grande, Nathalie, Chantal Pierre, red. *Légendes noires, légendes dorées, ou comment la littérature fabrique l'histoire (XVII^e–XIX^e siècle)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2018.
- Inglot, Mieczysław. *Norwida chrześcijańska reinterpretacja legendy o Wandzie na tle polskiego dramatu pierwszej połowy XIX wieku*. Tegoż. *Drogami pielgrzymia. Studia i artykuły o twórczości „czwartego wieszcza”*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2007. 127–153.
- Jakuboszczak, Agnieszka, Daniel Tollet, red. „*Toute la France est polonaise!*”. *La présence polonaise en France aux XIX^e et XX^e siècles*. Poznań–Paris: Wydawnictwo Poznańskie, 2007.
- Korwin-Piotrowska, Sophie de. *Balzac et le monde slave. Madame Hanska et l'œuvre balzacienne*. Paris: Honoré Champion, 1933.
- Krauss, Charlotte. *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIX^e siècle (1812–1917). D'une image de l'autre à un univers imaginaire*. Amsterdam–New York: Rodopi, 2007.
- Kumaniecki, Kazimierz Feliks. „Podanie o Wandzie w świetle źródeł starożytnych”. *Pamiętnik Literacki* 22–23 (1925–1926): 46–55.
- Lasalle, Thérèse. „En amont du mythe. De Aleksandra Kossakowska à Wanda: quelques réflexions sur le choix d'un titre”. *La France et la Pologne. Histoire, mythes, représentation*. Red. Fañchoise Lavocat. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000. 327–333.
- Lavocat, Fañchoise, red. *La France et la Pologne. Histoire, mythes, représentation*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- Lednicki, Wacław. „Alfred de Vigny et les Slaves”. *Bulletin of the Polish Institute of Arts and Sciences in America* 1.1 (1942): 111–117.

- Lorentowicz, Jan. *La Pologne en France. Essai d'une bibliographie raisonnée*. T. 1: *Littérature-théâtre-Beaux-arts*. Paris: Honoré Champion, 1935.
- Łukaszewicz-Chantry, Małgorzata. „Wanda – sarmacka amazonka w poezji łacińskiej w Polsce. Od Jana z Wiślicy do Jana Kochanowskiego”. *Terminus* 1.30 (2014): 71–91.
- Makowski, Stanisław. *Dramat o Beniowskim*. Tegoż. *Tęcze i świerzopy. Słowacki, Beniowski, Mickiewicz*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984. 196–211.
- Malinowski, Wiesław Mateusz, Jerzy Styczyński, red. *Polska i Polacy w literaturze francuskiej (XIV–XIX w.)*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.
- Marciniak, Katarzyna. „Królowna Wanda – pierwsza polska feministka?”. *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*. Red. Iwona Maciejewska, Krystyna Stasiewicz. Olsztyn: Wydawnictwo Littera, 2008. 89–98.
- , „Legenda o Wandzie, czyli jak wychować Wandala”. *Horyzonty Wychowania* 6.12 (2007): 185–197.
- Maślanka, Julian. *Literatura a dzieje bajeczne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.
- Mickiewicz, Adam. *Dzieła*. T. 9: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, Tłum. Leon Płoszewski, oprac. Julian Maślanka. Warszawa: Czytelnik, 1997.
- , *Les Slaves. Cours professé au Collège de France*. T. 3: *La Pologne et le Messianisme, histoire, littérature et philosophie*. Paris: Au comptoir des imprimeurs-unis, 1849.
- , *Wykłady o literaturze słowiańskiej wygłoszone w Kolegium francuskim w Paryżu*. T. 3. Tłum. Feliks Wrotnowski. Lwów: Drukarnia „Słowa Polskiego”, 1900.
- Millet, Claude. *Le légendaire au XIX^e siècle* (EPUB). Paris: Presses Universitaires de France, 2018.
- Mortkowiczówna, Hanna. *Podanie o Wandzie. Dzieje wątku literackiego*. Warszawa: W Księgarni Towarzystwa Wydawniczego, 1927.
- Nieuważny, Andrzej, Christophe Laforest. *De tout temps amis. Cinq siècles de relations franco-polonaises*. Paris: Nouveau monde, 2004.
- Nora, Pierre. „Entre Mémoire et Histoire”. *Les lieux de mémoire*. T. 1. Red. Pierre Nora. Paris: Gallimard, 1997. XVI–XLII.
- Nurzyńska, Agnieszka, „Wanda Cypriana Norwida wobec tradycji staropolskiej”. *Colloquia Litteraria* 20/1 (2016): 229–252.
- Ponińska, Helena. *Wanda, czyli zabobon. Romans historyczny*. Tłum. K.M. Grabowski. Wrocław: Wilhelm Bogumił Korn, 1834.
- Ponty, Janine. *Les Polonais en France. De Louis XV à nos jours*. Monaco: Rocher, 2008.

- Ratajczak, Dobrochna. „Wanda w świątyni dziejów”. *Studia Polonistyczne* 8 (1980): 103–117.
- Rosset, François. *Drzewo Kraków. Mit polski w literaturze francuskiej 1573–1896*. Tłum. Krzysztof Błoński. Kraków: Znak, 1997.
- , „Wanda, du mythe au roman”. *Dix-Huitième Siècle* 27 (1995): 453–465.
- Rudaś-Grodzka, Monika. „Wanda”. ...czterdzieści i cztery. *Figury kobiece. Nowy kanon*. Red. Monika Rudaś-Grodzka i in. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016: 628–642.
- Saganiak, Magdalena. *Mistyka i wyobrażenia: Słowackiego romantyczna teoria poezji*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2000.
- , „Słowacki postmodernistyczny”. *Słowacki współczesny*. Red. Marek Troszyński. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1999: 146–147.
- Saint-Gérard, Jacques-Philippe. „La Correspondance d’Alfred de Vigny: laboratoire d’écriture”. *Cahiers de l’AIEF* 45 (1993): 265–293.
- Słowacki, Juliusz. „Beniowski (dramat niedokończony)”. Tegoż. *Dzieła wszystkie*. T. 10. Red. Juliusz Kleiner. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957: 13–57.
- Śniadała, Przemysław. „Kim jest Wanda, co Niemca nie chciała...? Próba reinterpretacji mitu o Wandzie zawartego w *Kronice Polskiej* Mistrza Wincentego zwanego Kadłubkiem”. *Napis* 17 (2011): 227–235.
- Sokalska, Małgorzata. „Wanda – między misterium a librettem”. *Studia Norwidiana* 36 (2018): 95–116.
- Szpociński, Andrzej. „Miejsca pamięci (lieux de mémoire)”. *Teksty Drugie* 4 (2008): 11–20.
- Szturc, Włodzimierz. „Mit fundacyjny narodu w *Wandzie* Cypriana K. Norwida”. Tegoż. *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobrażeniach*. Bydgoszcz: Homini, 1997. 127–137.
- Vigny, Alfred de. „Despota”. Tłum. Wiesław Mateusz Malinowski. *Polska i Polacy w literaturze francuskiej (XIV–XIX w.)*. Red. Wiesław Mateusz Malinowski, Jerzy Styczyński. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016a. 325.
- , „Journal d’un poète”. Tegoż. *Œuvres complètes*. T. 2. Red. Fernand Baldensperger. Paris: Gallimard, 1948a. 875–1392.
- , „Wanda”. Tegoż. *Œuvres complètes*. T. 1. Red. Fernand Baldensperger. Paris: Gallimard, 1948b. 213–220.
- , „Wanda. Historia rosyjska”. Tłum. Wiesław Mateusz Malinowski. *Polska i Polacy w literaturze francuskiej (XIV–XIX w.)*. Red. Wiesław Mateusz Malinowski, Jerzy Styczyński. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016b. 321–324.

Węgrzyn, Iwona. *Wyczerpana tradycja. Studia o literaturze polskiej XIX wieku*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2021.

Zaleski, Zygmunt. „Les incidences slaves dans la vie et dans l'œuvre de Balzac”. *Littératures* 3 (1955): 77–104.

Żurowska, Joanna. „Stanisław Wedkiewicz chroniqueur de rencontres franco-polonaises”. *La France et la Pologne. Histoire, mythes, représentation*. Red. Fañçoise Lavocat. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000. 47–60.

The Legend of Wanda and Its Romantic Interpretations. Polish-French Interference

Summary

The article deals with traces of the legendary Polish ruler Wanda in Polish and French literature of the 19th century. On the one hand, the interpretative potential inherent in the legend, exploited by Polish Romantic writers, is evoked; on the other, the history of the French reception of the story of Wanda from the sixteenth century onwards is presented, as well as the circumstances of the popularity of “la question polonaise” in Paris thanks to the Great Emigration. The comparative analysis discusses the works by Zygmunt Krasiński (*Wanda*), Juliusz Słowacki (*Król-Duch* and a drama about Beniowski) and Cyprian Norwid (*Wanda*), who re-write Wanda's legend, as well as the French works whose heroines bear the name of Wanda: in particular, Alfred de Vigny's poem *Wanda. Histoire russe* and Honoré de Balzac's novel *L'Envers de l'histoire contemporaine. Second épisode: L'initié*. The comparative approach leads to an exposition of Polish and French critical and creative reinterpretations not only of the story of Wanda, but also of the stereotype of Polishness.

Keywords: legend, Wanda, romanticism, Polish-French literary relationships

Słowa kluczowe: legenda, Wanda, romantyzm, polsko-francuskie związki literackie

Cytowanie

Siwiec, Magdalena. „Legenda o Wandzie i jej romantyczne reinterpretacje. Interferencje polsko-francuskie”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 51–70. DOI: 10.18276/rk.2021.12-02.



Mirosława Kozłowska

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-6098-4174

Koncepcje teatru ludowego.

Romain Rolland i Jędrzej Cierniak

Prawodawcy i twórcy, wpisujący się w bardzo różnorodny nurt Wielkiej Reformy Teatru w dążeniu do uwolnienia sztuki teatru od prymatu literatury oraz ograniczeń konwencji sceny pudełkowej, poszukiwali nowych środków artystycznego wyrazu w obrębie niemal wszystkich struktur dzieła teatralnego: od gry aktorskiej, przez ukształtowanie przestrzeni, aż do kształtowania kompetencji i funkcji publiczności oraz postulatów skierowanych do dramaturgów. Ich koncepcje oscylowały od bogactwa widowiskowości, prymatu widzialności, przez wagnerowską koncepcję syntezy i współistnienia sztuk, stapiających się w jedną – sztukę sceniczną, do koncentracji na aktorze jako głównym medium. Od czerpania z rytuałów, aktów transgresji, szukania inspiracji dla ekspresji w odnawianiu relacji z szeroko rozumianą naturą, aż do idei prymatu improwizacji nad wszelkim kodyfikowaniem i świadomym poszukiwaniem środków artystycznej ekspresji.

Gdyby szukać miejsc wspólnych, należałoby wskazać zdecydowaną niechęć do mimetyczności rozumianej jako tożsamer z weryzmem i odtwarzanie poza-teatralnej rzeczywistości według ustalonych schematów¹. Coraz intensywniej zaznaczały się wpływy sztuk plastycznych na kształtowanie przestrzeni sceniczej,

¹ Odnosiło się to szczególnie do dekoracji scenicznych, które pełniły funkcję ilustratywnego tła dla akcji. Zazwyczaj były też wielokrotnie wykorzystywane do różnych realizacji.

a dekoracje i kostiumy coraz wyraźniej tworzyły jedną estetyczną całość jako scenografia, często też wyraźnie wpisywały się w aktualne nurty estetyczne sztuk plastycznych (kubizm, ekspresjonizm). Natomiast kluczowymi pojęciami dla refleksji o sztuce teatru są niewątpliwie rytm oraz wspólnota. Rytm rozumiany jest jako dynamika przedstawienia i poszczególnych jego elementów, ujmowany w kategoriach warsztatowo-estetycznych: jako tempo akcji, dynamika obrazów scenicznych (tu przypisywano dużą rolę światłu, jako elementowi dynamicznemu i kreującemu barwy), istotny element sztuki aktorskiej i kreacji postaci (biomechanika, manekinizacja, elementy akrobacji) oraz różne formy tańca i pantomimy. Rytm, w perspektywie komunikacyjnej, był także jednym z istotnych elementów kształtowania relacji z widzami, spoiwem w budowaniu wspólnoty w obrębie przestrzeni teatralnej (terenu gry i obserwacji), jako że dążono do przełamania dualizmu sceny i widowni.

Nowa (czy raczej odnowiona) sztuka teatru wymagała też widza wzbogaczonego o nowe kompetencje. Teatr już od blisko 300 lat był instytucją artystyczną powszechnie dostępną², gromadziła się w nim publiczność o różnym statusie społecznym, wykształceniu, wyrobieniu artystycznym. Wielu reformatorów teatru przyjmowało założenie, że nowa, wyzwolona z konwencji, autentyczna sztuka swoją wewnętrzną „prawdą” artystyczną, siłą ekspresji dotrze do każdego widza. Takie przekonanie żywili realizatorzy widowisk monumentalnych, plenerowych, gromadzących bardzo liczną publiczność, np. Max Reinhardt³, Georg Fuchs⁴

² Powszechność dostępu polegała na tym, że powstawały budynki teatralne mieszczące teatry-instytucje. Każdy, kto wykupił bilet, mógł obejrzeć przedstawienie. Oczywiście zachowana była hierarchia społeczna, zróżnicowane ceny miejsc i osobne wejścia dla publiczności wywodzącej się z niższych warstw.

³ Max Reinhardt nie stworzył teorii. Realizował w praktyce teatr masowy, zatrudniający na scenie tłumy statystów i gromadzący wielotysięczną publiczność, np. widowisko pantomimowe *Cud* według scenariusza Karla Gustava Vollmoellera, z muzyką Engelberta Humperdincka (premiera 23.12.1911), zrealizowane w Londynie w salonie automobilowym w Olympia Hall w South Kensington oglądało jednocześnie 4000–5000 widzów (Leyko: 31, 131).

⁴ Georg Fuchs podkreślał integracyjną funkcję Festspiele. Widowisko Pasyjne w Oberammergau było dla niego dowodem trwałości tradycji. Przewidywał rozwój „nowoczesnych misterii”. Uważał, że potrzeba sztuki „jest niezależna od stopnia wykształcenia”, czego dowodzi wysoki poziom artystyczny pieśni ludowych czy też rękodziela. *Król Edyp* w inscenizacji Reinhardta – zdaniem Fuchsa – jest przykładem teatru dla wszystkich: dla środowiska robotniczego i dla wykształconych humanistów (Fuchs: 133–141).

czy – w Polsce – Leon Schiller⁵ i Juliusz Osterwa⁶. Dość powszechne, żywione także przez krytykę, było przekonanie, że przedstawienie zrodzone z emocji, głębi przeżyć artysty, zrealizowane w odpowiedniej formie, trafi do intuicji i wrażliwości estetycznej odbiorcy, który jeżeli nawet nie zrozumie, to podda się wywołanym przeżyciom. Widz ulegnie wrażeniom, dynamice działań artystycznych, wytworzy w sobie indywidualny ciąg skojarzeń, zostanie oczarowany, pograży się w kontemplacji świata scenicznego. Tym idealistycznym założeniom przeciwstawiano postulaty kształcenia estetycznego (zwanego u nas w I poł. XX w. wychowaniem estetycznym), które wiązało się nie tylko z kształtowaniem postaw odbioru, ale i zmierzało do pobudzenia twórczości własnej, rozwijania indywidualnej wrażliwości oraz samodoskonalenia i samopoznania. To drugie stanowisko wiązało się ściśle z postrzeganiem sztuki teatru jako zanurzonej w rzeczywistości pozateatralnej, powiązanej ze sprawami publicznymi: polityką, ruchami społecznymi czy projekcjami świata najbardziej sprzyjającemu człowiekowi, jego wszechstronnemu rozwojowi. Nic dziwnego, że idee wychowania estetycznego i sztuki (szeroko rozumianej) łączyły się często z koncepcjami społecznymi, wizjami nowego świata, a często wypływały z przekonania, że głębokie, kompleksowe zmiany społeczne są nieuchronne i nowa sztuka musi powstać.

W kulturze polskiej taki kierunek refleksji reprezentował m.in. Edward Abramowski, który w 1898 roku w artykule *Co to jest sztuka? (Z powodu rozprawy L. Tolstoja „Szto takoje isskustvo?”)*, pisał:

Proces twórczy, który dziś ludzkość przeżywa, wylania się z wnętrza dusz ludzkich nowego świata społecznego, zagarnia po kolei wszystkie dziedziny życia; i w miarę tego, jak przenika je coraz głębiej, różne dorobki cywilizacyjne, ogniska, wokoło których rozwija się i skupia wielostronne życie zbiorowe, zostają wyciągnięte ze swych ciepłarni uprzywilejowanych mózgów, aby w charakterze winowajcy stanąć przed sądem nowego trybunału – mas ludzkich, przed sądem „prostego” człowieka.

⁵ Leon Schiller zrealizował w Reducie trzy widowiska oparte na tekstach staropolskich: *Pastoralka*, premiera 24 grudnia 1922; *Wielkanoc – Historyja o Męce Najświętszej i Chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, premiera 2 kwietnia 1923; *Dawne czasy w piosence, poezji i zwyczajach polskich*, premiera 17 lutego 1924.

⁶ Juliusz Osterwa we współpracy z Iwo Galleem wystawił *Księcia Niezłomnego* jako widowisko plenerowe – premiera miała miejsce 22 maja 1926 na Dziedzińcu im. Piotra Skargi Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. W tym roku w objeździe dano 15 przedstawień, w następnym – 62 wystawienia w 60 miejscowościach. W Krzemieńcu widowisko oglądało ok. 15 000 osób, w Częstochowie na Jasnej Górze – 11 000 (Simon: 123–135).

(Abramowski: 3)

Po prawie, moralności, instytucjach i systemach ekonomicznych – jako tych, które według Abramowskiego są najbardziej związane z bytem człowieka i porządkiem społecznym – przyszedł czas na konfrontację sztuki z szeroką publicznością, z „masami”. Dzieje się tak mimo wysiłków zachowania podziału na sztukę elitarną i dla mas. Demokratyzacja sztuki, jak dowodzi Abramowski, jest nieuchronna, „nie wynika z nowych pojęć o sztuce, nie pochodzi z gabinetów myślicieli, ani pracowni artystów, lecz bezwiednego łóżyska podstawowych przeobrażeń społecznych”, wobec których bezradne są wszelkie teorie i wysiłki próbujące powstrzymać ten proces. Demokratyzacja ta następuje stopniowo dlatego, że „między nią [sztuką – dop. M.K.] i masami zadzierzga się bezpośredni łącznik potrzeby życiowej” (Abramowski: 4). Aby zaistniała potrzeba obcowania ze sztuką i uświadomiony brak przeżyć estetycznych, człowiek musi się wyzwolić z wszechogarniających go trosk o zaspokojenie potrzeb bytowych. Musi „przyzwyczać się do próżniaczego stanu swych mięśni, do głębokiego oddechu ludzi kontemplujących, do radowania się bezcelowego, do przyjemności bezużytecznych dla życia” (Abramowski: 5). Aby więc sztuka stała się egalitarna, muszą nastąpić przemiany społeczne, które – zdaniem Abramowskiego – zdejmą częściowo z jednostki całą odpowiedzialność za byt jej i rodziny. Kiedy zaspokojenie potrzeb bytowych stanie się sprawą społeczną, jednostka zyska tym samym „prawo do próżnowania” i w konsekwencji możliwość pełnego obcowania ze sztuką.

Postęp cywilizacyjny końca XIX wieku i początku XX utwierdzał w przekonaniu o nieuchronności przemian we wszystkich dziedzinach życia społecznego, w tym – kulturze artystycznej. Rozwój przemysłu, gwałtowny wzrost warstwy robotniczej, coraz większa aktywność społeczna mieszkańców wsi, konstituowanie się partii i stronnictw reprezentujących interesy klasowe i wreszcie wrzenie rewolucyjne inspirowały do refleksji o potrzebie nowego teatru dla „mas”, przy czym teoretycy i praktycy sztuki scenicznej pojęcie to rozumieli jako teatr dla wszystkich. Zapowiadano schyłek teatru elitarnego, a dynamiczny rozwój – egalitarnego.

Funkcjonujący dotychczas w Europie – w mniej lub bardziej rozbudowanej formie – teatr „dla ludu” wyrastał przede wszystkim z przekonania o wartościach kształcących i wychowawczych sztuki teatru, będącej też godziwą

rozrywką. Bazował on w gruncie rzeczy na repertuarze mieszczańskim i specjalnie napisanych dramatach z przesłaniem moralnym (melodramaty, komedie, scenki rodzajowe itp.) dla „mniej wyrobionej publiczności”. Ofertę uzupełniały przedstawienia popołudniowe wybranych sztuk z aktualnego repertuaru teatru (najczęściej wówczas, kiedy przedstawienie już schodziło z afisza). Aby zaś widzów przygotować do odbioru trudniejszych treści, przed podniesieniem kurtyny wygłaszane były krótkie wprowadzenia.

Przekonanie o nadchodzących przemianach społecznych i ich wpływie na oczekiwania kierowane do artystów przez nowych konsumentów sztuki zrodziło potrzebę poszukiwań form organizacyjnych i estetyki teatru, który nie tylko masy uznają za swój, ale i będzie reprezentował wysoki poziom artystyczny. Na tych założeniach powstały koncepcje teatru ludowego, zazwyczaj rozumianego przez ich twórców jako teatru dla mas, wyrastającego z potrzeb nowej publiczności.

Teatr dla mas.

Koncepcja teatru ludowego Romain Rollanda

Romain Rolland wydał swoje artykuły poświęcone zagadnieniom teatru ludowego dwukrotnie – w 1903 i 1913 roku. Zarysowana przez niego koncepcja zaczęła oddziaływać na europejską refleksję o teatrze dopiero w latach 30., 40., 50. dwudziestego wieku. Za szczególnie inspirujące uznano jego rozważania o konieczności decentralizacji życia teatralnego i kształtowania go zgodnie z oczekiwaniami i – przede wszystkim – specyfiką środowiska, w którym teatr działa⁷. Dojrzewająca najprawdopodobniej w połowie lat dziewięćdziesiątych XIX wieku⁸ koncepcja teatru ludowego, rozumianego przez Rollanda jako

⁷ Odnosił się ten postulat także do Paryża. Działanie teatru ludowego w stolicy powinno poprzedzić rozpoznanie potrzeb, upodobań, specyfiki potencjalnej publiczności, z której ma się zrodzić teatr (Rolland: 103).

⁸ Było to zjawisko ogólnoeuropejskie. Industrializacja i rozwój miast powodowały wzrost publiczności robotniczej. Powstawanie ugrupowań politycznych, emancypacja warstw dotąd nieaktywnych przyczyniły się do rozwoju form działań propagandowych, wychowawczych i edukacyjnych.

teatr masowy, nazywany też teatrem popularnym, a więc dla wszystkich, miała odpowiadać potrzebom ludu, czyli nowemu społeczeństwu:

[...] w Paryżu są dwa ludy: ten, który wygrzebawszy się z nędzy, został natychmiast pochłonięty przez mieszczaństwo, i ten, który zwyciężony i opuszczony przez swoich szczęśliwych braci egzystuje w czeluściach swej nędzy. Pierwszy z nich nie chce teatru ludowego, drugi, wycieńczony pracą i dobijany zmęczeniem, nie może do tego teatru chodzić. Mieszczańska polityka zakłada unicestwienie jednego z tych ludów i wchłonięcie drugiego. Nasza polityka, nasz ideał zarówno artystyczny, jak i socjalny to ponowne zespolenie obu części ludu i przywrócenie mu świadomości klasowej.

(Rolland: 104)

Stworzony przez Rollanda projekt miał charakter kompleksowy. Uwzględnił on kwestie organizacji teatru (łącznie z podziałem miejsc i cenami za bilety), jego cele, repertuar, (na który miał się składać nowy dramat), elementy estetyki i przede wszystkim publiczność – środowisko, w którym konkretny teatr funkcjonował. Wizja ta była oparta na krytycznym, twórczym podejściu do dziedzictwa teatru Wielkiej Rewolucji Francuskiej⁹, pism Denisa Diderota, Fryderyka Nietzschego i dorobku Ryszarda Wagnera, a także bezpośredniej obserwacji teatrów popularnych, przede wszystkim Théâtre du Peuple (Teatru Ludowego) w Bussang, który został utworzony przez Maurice'a Pottechera. Teatr letni w Bussang, położony na wzgórzu za miastem, nawiązywał do koncepcji Wagnera. Rolland, obserwując zaangażowanie mieszkańców okolicy, ich fascynację teatrem, nabrał przekonania, że dotychczasowy system funkcjonowania teatrów we Francji, z Paryżem jako centrum, z którego płyną impulsy na prowincję, wymaga głębokiej zmiany. Głosił potrzebę organizowania stałych teatrów regionalnych, których repertuar byłby dostosowany do potrzeb i upodobań lokalnej społeczności (ludu) oraz możliwości finansowych, stąd postulował wyrzeczenie się kosztownych dekoracji, wyrafinowanej architektury – wszystkiego, co by zwiększało koszty utrzymania sceny. Merytoryczną bazę dla tych przedsięwzięć miały stanowić badania prowadzone nad dotychczasowymi próbami tworzenia teatru ludowego. Rolland proponował system

⁹ Rollanda pasjonowała historia Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Jedną z jego ulubionych lektur była *Historia rewolucji francuskiej* Jules'a Micheleta.

ankiet umożliwiających zgromadzenie doświadczeń organizatorów, artystów i innych osób zaangażowanych w takie przedsięwzięcia. Uważał, że można też czerpać z modeli teatrów ludowych funkcjonujących w innych państwach, głównie w Niemczech, co ze względów politycznych, z powodu panującej we Francji niechęci do wschodniego sąsiada, było trudne. Za szczególnie cenne uważał tu doświadczenia *Festspiele* oraz Oberammergau. Upatrywał inspiracji w widowiskach masowych organizowanych we Francji z okazji święta rewolucji według projektów Dawida (Rolland: 169–177). Zakładał też współistnienie różnorodnych form: teatru repertuarowego, plenerowego (letniego) i teatru-święta, co stwarzałoby możliwości budowania zróżnicowanego repertuaru, który zaspokoiłby w sposób optymalny potrzeby nowej publiczności. Tak pomyślany system teatrów pozwalałby na realizację celów ludycznych, integracyjnych oraz pobudzanie intelektu.

Stosunkowo dużo miejsca w eseju poświęconym przyszłemu teatrowi zajęła kwestia dramatu i przyszłego repertuaru. Na podstawie obserwacji publiczności robotniczej i lokalnej (w teatrze w Bussang i w teatrach paryskich), Rolland doszedł do wniosku, że dialogi dramatów klasycznych, dotąd stanowiących „żelazny repertuar”, są przez widzów ze środowisk robotniczych nierozumiane, a więc nie powinny się one znaleźć na scenach przyszłych teatrów ludowych. Wykluczał realizację dramatów m.in. Moliера, Pierre’a Corneille’a, Jeana Baptiste’a Racine’a, Williama Shakespeare’a i innych. Według jego obserwacji część publiczności nie rozumiała tekstów Moliера, co nie wpływało wprawdzie na jej zafascynowanie teatrem jako takim, ale było niepożądane. Z repertuaru przyszłego teatru wykluczał także dramaty bezpośrednio odnoszące się do sytuacji robotników: Maksyma Gorkiego, Lwa Tołstoja, Gerharda Hauptmanna. Argumentował, że utwory tych autorów miały przede wszystkim poruszyć widzów zamożnych, inteligencję, utwierdzić działaczy rewolucyjnych o potrzebie doprowadzenia do przewrotu społecznego. Lud (masy) – zdaniem Rollanda – nie będzie chciał oglądać ponurych obrazów dawnej nędzy i upokorzenia, wręcz przeciwnie – zechce jak najszybciej „wyrzucić z umysłu wszelkie koszmary” (Rolland: 63). Teatr musi budzić zainteresowanie i sprawiać przyjemność, aby widzowie nie mieli poczucia straconego czasu, nie czuli się zdezorientowani. Rolland wierzył też, że sztuka teatru może wpływać na postawy ludzi i przyczynić się do pozytywnych przemian społecznych.

Za najwłaściwsze dla teatru ludowego gatunki dramatu uważał melodramaty i epepeje historyczne. Melodramaty, oczywiście inne niż powstałe w wieku XIX, powinny dostarczać widzom zróżnicowanych emocji (wzruszać i bawić do łez). Dbałość o „prawdziwy realizm” pozwoliłaby odbiorcom łatwiej wejść w akcję. Autor tekstu musi także pamiętać, że widz ma pełne prawo do potwierdzenia swego przekonania, że dobro zawsze zwycięży. Troską dyrektora teatru ludowego (popularnego) powinny być uczciwe relacje między teatrem a jego publicznością, przejawiające się w tym, że lud przychodzi obejrzyć sztukę, a teatr dba o właściwy repertuar oraz organizację przedstawienia¹⁰. Nowe melodramaty dla teatrów ludowych – co szczególnie istotne – powinny zawierać w sobie „tragiczne czyny” jako konsekwencje konfrontacji charakterów albo ich „naturalnego rozwoju”. Czyny tragiczne rozumiał Rolland jako takie, „[...] które osiągałyby szczyty tragizmu i granice czynu”. Ich ukazanie sprawi, że dramaty będą „pełne błyskawic i grzmotów, podobne do największych sił Natury” (Rolland: 121). Dzieło takie może stworzyć tylko „nadludzki stwórca” miary Ajschylosa, Shakespeare’a i Wagnera, oczywiście patrząc z perspektywy teatru sprzed spodziewanej rewolucji, klasycy ci bowiem nie byli rekomendowani do repertuaru teatrów ludowych. W teatrze przyszłości powinny być grane dramaty ukazujące zarazem „tragedię życia codziennego”¹¹, jak i tkwiący w owej codzienności „element nieprzemijający, tajemnicę, wewnętrzną muzykę” (Rolland: 121).

Epepeja historyczna natomiast, osnuta na wydarzeniach z dziejów narodu i podaniach, ukazując zwycięstwa oraz ważne wydarzenia, wywoływałyby uczucie dumy i utrwalala wspólnotę. Podobne walory miały cechować widowiska plenerowe, parady, wielkie masowe świętowanie.

O samej inscenizacji, środkach teatralnej ekspresji pisał Rolland niewiele, zdecydowanie najważniejsi dla niego byli widzowie, dramaturgia i kwestie organizacyjne teatru. Za absolutnie podstawowy warunek nowego teatru – w sensie

¹⁰ Rolland jako przykład niewłaściwych relacji podaje nadmierne wydłużanie pobytu widzów w teatrze: 4 godziny, podczas których rzeczywista akcja na scenie realizowana jest w niespełna dwie godziny (Rolland: 120).

¹¹ Jako przykład twórcy, który potrafił odnaleźć i ukazać tragizm codzienności oraz tkwiące w niej „fantastyczne moce, równe antycznym legendom” wymienił Rolland Honoriusza Balzaca (Rolland: 121).

dosłownym (gmachu) i programowym – uważał otwarcie sceny i sali na tłumy, na „lud i atrakcje dla ludu” (Rolland: 113). Bliska mu była koncepcja André E.M. Grétry’ego, którego obszernie cytował i przetransponował jego uwagi o teatrze muzycznym do koncepcji teatru ludowego. A więc wykluczyć trzeba wszelkie cieniowania psychologiczne, to, co można usłyszeć lub zobaczyć z bliska, symbolizmy, subtelne złośliwości czy aluzje. Z upodobaniem cytował słowa Grétry’ego: „Trzeba malować za pomocą miotły”. Teatr ludowy w swojej estetyce „powraca siłą rzeczy do optyki teatru greckiego. Wielkie akcje, silnie i odważnie zarysowane postaci, podstawowe uczucia o silnym rytmie, freski zamiast malarstwa sztalugowego, symfonie zamiast muzyki kameralnej. Monumentalna sztuka stworzona przez lud dla ludu!” (Rolland: 116).

Interesujące, że Rolland jako muzykolog, autor *Jana Krzysztofa*, podejmując zagadnienia budowania wspólnoty, monumentalności widowiska teatralnego lub święta nie wspomina o muzyce jako komponencie teatru ludowego. Pisząc o *Śpiewakach norymberskich* Wagnera, których uważał za gotowy model teatru ludowego, stwierdził, że w ustalaniu repertuaru dla francuskiego teatru dla mas pomija kwestie muzyczne, gdyż „we Francji edukacja muzyczna ludu dopiero raczkuje i potrzeba jeszcze wielu lat, aby przyniosła rezultaty” (Rolland: 64).

Koncentracja na publiczności teatrów ludowych wyróżnia zdecydowanie Rollanda spośród reformatorów teatru, którzy – nie ignorując kwestii widzów – o wiele więcej miejsca poświęcali samej sztuce teatru, mając nadzieję, że odnowiony teatr znajdzie uznanie publiczności, spełni jej oczekiwania. Rolland odwrócił ten porządek:

[...] jedni chcą dać ludowi „teatr jaki jest”, „jakikolwiek bądź”. Drudzy chcą, by z ludu, tej nowej siły, wyłoniła się nowa sztuka, nowy teatr. Jedni wierzą w Teatr. Drudzy – swoje nadzieje pokładają w Ludzie. Nie mają ze sobą nic wspólnego. Mistrzowie przeszłości. Mistrzowie przyszłości.

(Rolland: 34)

Podstawy koncepcji teatru ludowego Rolland zawarł w kilku punktach, postulatach, które sformułował – jak przyznał – na podstawie aktualnej kondycji „ludu Paryża”. Teatr, aby był „naprawdę ludowy”, musi spełnić określone warunki, z których pierwszy i najważniejszy to – „być wytchnieniem”, czyli zapewnić wypoczynek fizyczny (wszystkie, nawet najtańsze miejsca powinny być wygodne) i moralny (sztuki dające radość, optymizm). Drugi – bycie źródłem

energii, „dając ludowi wytchnienie, teatr powinien go oczyszczać i zachęcać do działania w następnym dniu” (Rolland: 109). Warunek ten można spełnić przez stworzenie iluzji pozwalającej widzom zapomnieć o codziennych trudach i jednocześnie pokazywać, że może być lepiej, można odnieść sukces, osiągnąć cel. Kolejny warunek to – „być światłem dla intelektu”. Teatr może ten cel osiągnąć, umiejętnie ucząc „trzeźwo patrzeć i trzeźwo oceniać rzeczy, ludzi i siebie samego” (Rolland: 109). Dla pracującego fizycznie, dowodzi Rolland, wypoczynkiem może być właśnie pobudzenie do myślenia, rozbudzanie ciekawości i skłonienie do poszukiwania odpowiedzi na pytania dostosowane oczywiście do jego psychiki i intelektu. Przyszły teatr popularny (ludowy, masowy) powinien unikać dwóch skrajności, którymi jest obecnie zainfekowany: pedagogicznego moralizatorstwa i dyletantyzmu w rozbawianiu widza za wszelką cenę. Podstawę tego nowego teatru stanowić muszą: „radość, siła, i inteligencja” (Rolland: 110).

Interesująca koncepcja teatru ludowego stworzona przez Rollanda, mimo wielkiej estymy, jaką darzy on lud jako inspiratora przyszłego teatru, oparta jest na doświadczeniach już funkcjonującego teatru popularnego. Na pytanie, co wnosi lud do tego teatru, można odpowiedzieć: swoją obecność, dobrą wolę, wrażliwość i wreszcie pieniądze, które umożliwiają teatrowi funkcjonowanie. Rolland w gruncie rzeczy nakreślił pewien model funkcjonowania teatru popularnego *hic et nunc* oraz w przyszłości. Zbyt mglista jest wizja przyszłego społeczeństwa, zbyt mocno osadzone są rozważania autora w rzeczywistości życia teatralnego Paryża, Francji i Niemiec, aby esej o teatrze ludowym potraktować jako wizję nowego teatru. O wartości pracy Rollanda stanowi kompleksowość ujęcia problemu teatru popularnego: od przestrzeni, przez kwestie finansowe, odpowiedni repertuar i estetykę oparte na znajomości środowiska, w którym działa, do sformułowania przed nim celów i funkcji. Spośród wielu postulatów organizacyjnych i badawczych, takich jak: prowadzenie badań publiczności, gromadzenie doświadczeń animatorów i artystów związanych z teatrami ludowymi, najsilniej wybijają się ten o decentralizacji życia teatralnego, tworzeniu teatru dla konkretnej dzielnicy, regionu, miejscowości.

Od teatru ludowego do narodowego. Program teatralny Jędrzeja Cierniaka

Emancypacja chłopstwa jako warstwy społecznej, zwiększenie jej aktywności obywatelskiej, tworzenie związków i stowarzyszeń w II połowie XIX oraz na początku XX wieku doprowadziło także do kulturalnej aktywizacji środowisk wiejskich. Wspierane przez władze państwowe i lokalne oraz przez osoby prywatne działania oświatowe, tanie wydawnictwa kierowane do włościan, robotników, ludzi świadczących pracę najemną (służba domowa, czeladnicy, drobni rzemieślnicy itp.), specjalne przedstawienia teatralne dramatów popularnych¹², stworzyły grunt do powstawania na wsiach chórów, zespołów śpiewających i teatralnych. Zespoły te często zakładane były z inicjatywy wiejskich elit: nauczycieli, księży, organistów czy ziemian. Związki i stowarzyszenia wspierające edukację starały się wspomagać też animatorów, organizując kursy instruktażowe, wydając dla nich broszury i propozycje repertuarowe. Najczęściej powielano w pracy grup teatralnych wzorce teatrów profesjonalnych, co rzadko dawało dobre efekty. Odzyskanie przez Polskę niepodległości przyczyniło się do intensywniejszych działań o charakterze kulturalno-oświatowym w środowiskach wiejskich, małomiasteczkowych i robotniczych. Podejmowano próby łączenia w programach przedsięwzięć integrujących, niwelujących podziały powstałe przez zabory oraz zmierzających do zachowania lokalnych tradycji. W ten nurt pracy oświatowej i animacji wpisuje się Jędrzej Cierniak, który sformułował, propagował i wdrażał praktycznie swoją koncepcję teatru ludowego. Główne fora jego działalności to: warszawski Związek Teatrów Ludowych, miesięcznik „Teatr Ludowy” oraz prasa regionalna, gdzie drukowane były jego artykuły i wywiady; spotykał się także z instruktorami, zespołami, nauczycielami itp.

W obszernym czteroodcinkowym artykule pt. *Nasz cel i nasze drogi*, opublikowanym w 1927 roku na łamach „Teatru Ludowego”, Cierniak zdefiniował

¹² Wśród kierujących scenami zarówno zawodowymi, jak i amatorskimi, szczególną popularnością cieszyły się dramaty Ludwika Anczyca i Elżbiety Bośniackiej, oparte na wydarzeniach historycznych, których celem była edukacja, budzenie świadomości narodowej i patriotyzmu. Dużą rolę odegrał dramat Anczyca *Kościuszkę pod Racławicami*, ufundowany na micie politycznym Tadeusza Kościuszki, Insurekcji, bitwy racławickiej i idei solidaryzmu narodowego, której ikonami stali się Kościuszkę, Bartosz Głowacki, kosynierzy i Racławice. Zob. Ziejka: 164–206.

rozumienie teatru ludowego przyjęte przez Związek Teatrów Ludowych: teatr ludowy to taki, który funkcjonuje w obrębie konkretnej społeczności, z niej wywodzą się jego aktorzy i widzowie. Teatr ten „wyrasta spontanicznie w danym środowisku, jest artystyczną potrzebą, nie ogląda się za postronną publicznością¹³, a wśród swoich jest bezpośrednio dobrze rozumiany i odczuty” (Cierniak: 39). Ma często charakter doraźny, działa nieregularnie, zespół nie jest stały, ale każde przedstawienie takiego teatru ma charakter odświętny dla całej gromady – aktorów i widzów. Cierniak przyznaje, że teatr ludowy jest teatrem amatorskim, miłośniczym, jednakże dystansuje się od tej nazwy, gdyż zbyt mocno kojarzona jest z repertuarem i naśladowaniem teatrów profesjonalnych, co jest sprzeczne z jego rozumieniem teatru ludowego (wiejskiego lub miejskiego). Teatr ludowy bowiem powinien być oryginalną twórczością konkretnego środowiska (chłopskiego, żołnierskiego, szkolnego, robotniczego), jego powstanie i dokonania zaś winny wynikać z estetycznych i kulturalnych potrzeb, a także z potrzeby teatru „wrodzonej każdemu człowiekowi”. Jest twórczością samorodną. W jego obręb włącza też widowiska dożynkowe, obrzędowe, jasełka. Teatr ludowy nie jest zaprzeczeniem ani konkurencją dla teatru zawodowego, jest innym teatrem. Nie jest też teatrem „dla ludu”, rozumianym jako przedstawienia przygotowane przez teatr profesjonalny lub amatorski dla publiczności wywodzącej się z niższych warstw społecznych¹⁴.

Aktywizacja środowiska, wynajdywanie i rozwijanie talentów przy zachowaniu poszanowania dla oryginalności, bez narzucania gotowych szablonów, pielęgnowanie twórczości samorodnej, zachowanie własnej tradycji i obyczaju – to główne cele ruchu teatrów ludowych, które Cierniak nazywał ogólnymi. Biorąc

¹³ Nie było to absolutną regułą. W drugiej połowie lat dwudziestych i pierwszej lat trzydziestych XX wieku teatry ludowe występowały poza swoimi siedzibami, w innych regionach, z inscenizacjami wesel. Najczęściej nie były to tylko rekonstrukcje samych obrzędów, ale połączenie obrzędu z akcją dramatyczną.

¹⁴ Popularną formą umożliwiania kontaktu ze sztuką teatru dla robotników, pracowników najemnych były już w ostatnim dziesięcioleciu XIX w., na początku XX i w okresie międzywojennym przedstawienia popołudniowe, na które bilety sprzedawano po cenach zniżonych. Bilety były dofinansowywane także przez np. cechy rzemieślnicze, stowarzyszenia kulturalno-oświatowe lub władze miejskie. Zazwyczaj wystawiano wówczas łatwiejsze w odbiorze przedstawienie z aktualnego repertuaru teatru, w którym były także dramaty popularne. Swoistym przebojem scen był *Kościuszko pod Racławicami* Władysława Ludwika Anczyca czy też – od swojej premiery w 1904 r. – *Betlejem polskie* Lucjana Rydla.

pod uwagę ówczesną sytuację w Polsce, uważał, że teatr ludowy w powojenny chaos, tandetę życia wprowadzić może więcej „przyrodzonej sobie powagi”, jako oparty na tradycji i zawierający elementy sakralne (chrześcijańskie lub wiążące się z uznaniem potęgi natury). Rozwój twórczości samorodnej przyczyni się do wzbogacenia narodowej kultury artystycznej. Teatr ten byłby także sposobem „wypowiedzenia” kultury lokalnej w oryginalnej formie widowiskowo-teatralnej. Być może powinien przyczynić się również do ochrony i zachowania kultury ludowej¹⁵, kultywowania tradycji i obyczajów, kształtowania postaw odpowiedzialności za stan kultury oraz integracji gromady (społeczności), w której działa. Na bazę repertuarową dla teatru ludowego składa się przede wszystkim materiał etnograficzny: wesela, chrzciny, pogrzeby, dożynki, szopki, sobótki, legendy, podania, tańce i pieśni. Jest to materiał dla każdego rodzaju teatru ludowego – jak to Cierniak określa – sakralnego, obrzędowego, obyczajowego i zabawowego.

Teatr jest sumą środków do ucieleśnienia wyimaginowanego życia; wyimaginowanych idei; wyimaginowanej ich realizacji. Skoro zaś człowiek tak chętnie robi teatr, to z tego należy wyciągnąć wniosek, że człowiek lubi się łudzić [...] jest to rodzaj działalności społecznej, która [...] musi być ściśle związana z życiem i ideami tego środowiska, w którym ten teatr jest prowadzony.

(Cierniak: 115–116)

Wychodząc z takiego rozumienia teatru, Cierniak nie tylko kieruje uwagę zespołów na ich środowisko i lokalną kulturę jako źródła inspiracji. Nie wyklucza wykorzystywania gotowych tekstów dramatycznych. Zaleca jednak, aby były to albo utwory fantastyczne, bliskie podaniom ludowym, albo żeby ich treść wiązała się z życiem wsi, obchodami świąt i rocznic. W widowiskach lub przedstawieniach opartych na gotowych tekstach powinny znaleźć się elementy swojskie, które będą sprzyjały integracji występujących z widzami. I tu autor *Franusiowej doli* proponuje wykorzystać muzykę oraz pieśni, które mogą (i powinny) być śpiewane przez wszystkich obecnych. Udramatyzowane obrzędy

¹⁵ Kultura ludowa według Cierniaka to nie tylko kultura wiejska, ale także miejska, środowiskowa (robotnicza, żołnierska, podmiejskich peryferii). Teatr ludowy to teatr chłopski, żołnierski, szkolny, robotniczy, środowiskowy.

i obyczaje mogą także kończyć się wspólnym śpiewem¹⁶ albo zaproszeniem do tańca, co nadałoby płynności całemu przedsięwzięciu, zatarłyby się granice teatru i wzmocniła spójność, jedność gromady.

Samorodna twórczość oparta na lokalnych tekstach kultury jest pierwszym, początkowym etapem działalności teatru ludowego. Kolejnym będą próby opracowania arcydzieł literatury dramatycznej polskiej i obcej. I tu Cierniak podkreślał, że musi to być działanie bardzo odpowiedzialne i trudne. Największym niebezpieczeństwem jest pokusa wejścia w szablony i schematy scen zawodowych, czego teatr ludowy robić absolutnie nie może, jeżeli chce zachować swoją specyfikę i oryginalność. Cierniak zgłasza też postulat, aby doświadczeni pisarze zaczęli tworzyć dla teatru ludowego dramaty, szczególnie w formie misterii oraz widowisk odpustowych. Dramaturg musi uwzględniać specyfikę teatru ludowego, warunki działania. Ze względu na brak typowej sali teatralnej z całym zapleczem technicznym wskazane byłoby uwzględnienie jako przestrzeni gry sceny jednoczesnej lub trójdzielnej, misteryjnej. Postacie dramatu powinny być wyraziste, bez cieniowania psychologicznego, prezentowane bardziej przez działanie niż dialogi. Cierniak, jako znawca kultury ludowej, przestrzega przed stosowaniem gwary bez jej dobrej znajomości, także wykorzystanie obrzędów wymaga konkretnej wiedzy. Jeżeli obrzęd jest epizodem, to Cierniak proponuje, aby pozostawić jego odegranie zespołowi według lokalnego rytu (dawnego albo aktualnego, w zależności od czasu akcji).

Cierniak był także praktykiem teatralnym, dramaturgiem i instruktorem. Zalecał, aby opracowywanie tekstu i koncepcji przedstawienia albo widowiska miało charakter zespołowy. Instruktor powinien kierować pracą dyskretnie, proponując lub naprowadzając na konkretne rozwiązania, i nie ulegać pokusie stosowania wzorca zachowań teatralnego reżysera. Jako pozytywny przykład teatralnej pracy podaje metody pracy stosowane w Reducie, która pod wieloma względami mogła służyć za przykład modelowy¹⁷. Za cenne uważał także

¹⁶ W dramatach rocznicowych autorzy proponowali najczęściej popularne pieśni patriotyczne, w jasełkach, szopkach, betlejkach – kolędy lub pastorałki (czasem autor umieszczał w didaskaliach wskazówkę, że wszyscy powinni zaśpiewać kolędę, zostawiając wybór zespołowi).

¹⁷ Cierniak cenił Redutę za zespołowość, eliminowanie gwiazdorstwa (na afiszu widniało najczęściej: reżyseria i wykonanie – zespół Reduta), danie pierwszeństwa w repertuarze dramatom polskim, przygotowywanie wielu przedstawień tak, aby można je było wystawiać poza salą teatralną (w świetlicach, klubach itp.).

możliwości bezpośredniego kontaktu animatorów i aktorów teatrów ludowych z objazdowymi zespołami Reduty, które występowały w niewielkich miejscowościach, często w plenerze lub świetlicach. Osterwa, obejmując teatr na Pohulance w Wilnie, zapowiadał gotowość do współpracy z organizatorami teatrów amatorskich, organizowanie konsultacji i wsparcie repertuarowe. Czy i w jakim stopniu te plany zostały zrealizowane – trudno dziś powiedzieć. Wiadomo, że po przedstawieniach objazdowych aktorzy spotykali się z widzami. Dość systematyczne były także kontakty Reduty z wileńskimi szkołami, szczególnie z gimnazjami im. Adama Mickiewicza i im. Zygmunta Augusta. Mieczysław Limanowski, uważany za czołowego wileńskiego regionalistę, wielokrotnie w swoich artykułach i pogadankach radiowych podkreślał, że szczególną wartość ma kultura tych społeczeństw, które zachowały silne związki z naturą, jak to określał – z „rytmem ziemi”. Polska „dusza zbiorowa” została ukształtowana przez klimat, geografę, rytm zmian pór roku, dnia i nocy oraz powiązane z nimi rytmy pracy i świąt (Limanowski: 80). Praca, zanurzenie w naturze, wspólne kultywowanie obrzędów to – zdaniem Limanowskiego – podstawowe elementy integrujące społeczność¹⁸. W tym kontekście nie dziwią wysiłki Limanowskiego i Osterwy, aby nadać wileńskiemu „kaziukowi”¹⁹ bardziej obrzędowy, integracyjny charakter, podobnie jak i świętu powitania wiosny przez organizowanie barwnego pochodu ze Smokiem/Bazyliżkiem z Bakszty (*O zespole Reduty*: 232–233), a także kiermaszowi świętojańskiemu.

Cierniak podkreślał, że każdy teatr powinien działać w swoim rytmie, zadbać też o współpracę z innymi organizacjami działającymi w jego środowisku, co będzie kontynuacją już pewnej tradycji, gdyż jeszcze na przełomie XIX i XX wieku kółka rolnicze, stowarzyszenia edukacyjne i charytatywne inspirowały do działań teatralnych i widowisk²⁰.

¹⁸ O koncepcji kultury M. Limanowskiego zob. Grzelak: 277–296.

¹⁹ „Kaziuki” obchodzone były w Wilnie w dniu 4 marca. Najważniejszym punktem obchodów był jarmark, pierwszy po zimie, na który zjeżdżali się chłopcy z wyrobami z drewna. W okresie międzywojennym starano się, aby było to święto regionalne, poszerzano jego program, podobnie jak i ofertę jarmarku.

²⁰ W Galicji w 1907 r., z inicjatywy Towarzystwa Kółek Rolniczych, powołano Związek Teatrów i Chórów Włościańskich z siedzibą we Lwowie. Warszawski oddział Związku Teatrów Ludowych miał charakter centralny w ograniczonym zakresie. Oddziały związku w poszczególnych miastach wojewódzkich zachowywały dużą autonomię. Miały swoją działalność

Wiele artykułów Cierniak poświęcił sprawom organizacyjnym oraz aktualnym problemom ruchu teatrów ludowych, a także prezentowaniu działalności związków w poszczególnych województwach. Podstawową jednostką wspomagającą działalność teatrów ludowych był Związek Teatrów Ludowych Oddział w Warszawie, który wydawał miesięcznik „Teatr Ludowy”, powołał także Instytut Teatrów Ludowych²¹, którego celem było gromadzenie materiałów etnograficznych: kostiumów, zabytków kultury materialnej, tekstów, opisów obrzędów – wszystkiego, co byłoby pomocne w pracy instruktorów i zespołów teatralnych oraz autorów dostarczających repertuaru dla teatrów ludowych. Pierwszym wydawnictwem Instytutu był druk *Pastorałki* w opracowaniu Leona Schillera. Wydawano też broszury z propozycjami repertuarowymi. Działały także autonomiczne Związki Teatrów Ludowych w innych miastach, prowadziły one własną działalność wydawniczą oraz prace dokumentujące kulturę ludową regionu. Wpisywały się w ten sposób w program regionalizmu, tak popularny w okresie międzywojennym. Cierniak nie dążył do centralizacji, nie tworzył systemu zależności czy podległości związków wojewódzkich oddziałowi warszawskiemu. Każdy miał działać według własnych potrzeb, możliwości i koncepcji. Na przykład oddział w Wilnie jako jeden z istotnych celów działalności obrał pracę nad eliminowaniem rusycyzmów.

Oddział w Warszawie wraz z instytutem pełnił funkcje inspirujące, umożliwiał wymianę doświadczeń. Organizowane w poszczególnych województwach kursy oświaty pozaszkolnej dla nauczycieli i starszej młodzieży wspierane były przez warszawski lub lokalny oddział Związku Teatrów Ludowych. W ich program włączano zajęcia teatralne. Przykładem może być zorganizowany przez Kuratorium Okręgu Szkolnego Wileńskiego w styczniu 1935 roku dwutygodniowy kurs teatralno-muzyczny dla nauczycieli (łącznie dla siedemdziesięciu pięciu osób, po 3–4 osoby z każdego powiatu). W programie rozpisany na 97 godzin wykładów i warsztatów znalazły się następujące tematy: problemy oświaty pozaszkolnej na terenie Okręgu Szkolnego Wileńskiego, śpiew i muzyka

bardziej orientować na lokalne potrzeby i warunki, niż kierować się inspiracjami płynącymi z Warszawy. Na łamach „Teatru Ludowego” oddział warszawski był prezentowany przede wszystkim jako ośrodek mogący udzielać pomocy, wspierać akcje lokalne.

²¹ 13 maja 1928 r. podjęto decyzję o utworzeniu instytutu i wybrano zespół do opracowania jego statutu. Jesienią tegoż roku instytut rozpoczął swoją działalność.

w pracy społeczno-oświatowej, elementy historii muzyki i śpiewu, harmonia, instrumentoznawstwo, dyrygowanie, cieniowanie, repertuar pieśni szkolnych i pozaszkolnych, organizacja chórów szkolnych i pozaszkolnych, metoda pracy w zespole chóralnym, rola teatru w pracy społeczno-oświatowej, repertuar teatrów ludowych, reżyseria, zasady charakteryzacji, technika sceny, tańce ludowe.

Wileński Związek Teatrów i Chórów Ludowych, który powstał z Towarzystwa Polskiego Teatru Ludowego w Wilnie, w 1935 roku dysponował wzorami i wypożyczalnią kostiumów; jego „szatnia teatralna” liczyła 2000 sztuk ubiorów i dodatków. Animatorzy mogli skorzystać z porad fachowych instruktorów, którzy także pośredniczyli w dostarczaniu sztuk teatralnych i śpiewników. Gromadzone były także materiały etnograficzne: opisy obrzędów, teksty pieśni itp. Wydano drukiem *Śpiewnik wileńsko-nowogródzki* i obrzędowe widowisko *Kupała*²².

Działalność Związków Teatrów Ludowych, akcje prowadzone w regionach, dostępność „Teatru Ludowego” oraz propozycje repertuarowych publikowanych w seriach regionalnych powoli, wolniej jednak niż oczekiwał tego Cierniak, przyczyniały się do eliminowania z repertuarów teatrów ludowych, szczególnie wiejskich, płaskich komedii, które w niewybredny sposób bardziej ośmieszały chłopów, niż bawiły.

Jak autor *Franusiowej doli* widział przyszłość teatrów ludowych? Uważał, że będą się one przeobrażały wraz ze zmianami zachodzącymi w życiu społecznym, kulturze oraz poziomie edukacji. Miał też świadomość nieuchronności zanikania tradycyjnej kultury ludowej, czego przejawy już obserwował: zarzucanie strojów ludowych, ograniczanie zwyczajowych obrzędów, coraz mniejsza znajomość ich sensów, odchodzenie od dotychczasowych form spędzania wolnego czasu, coraz bardziej ograniczone rękodzieło. Uważał jednak, że

[...] dawna, tradycyjna kultura ludowa, ginąc w dotychczasowej postaci w życiu, przenieść się winna jako tworzywo do sztuki już nie ludowej nawet, ale narodowej.

²² W okresie międzywojennym ukazywały się w Wilnie dwie serie biblioteczek teatralnych: „Teatrzyk Wileński” i „Scena Wileńska”. Obie serie wydawnicze omówiłam w artykule: „*Scena Wileńska i Teatrzyk Wileński*. Uwagi o propozycjach repertuarowych dla *tutejszych* teatrów amatorskich” (w: *Kresy w literaturze*. Red. Bolesław Hadaczek. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 1998).

Są różne próby wydobycia wyrazu w widowiskach ludowych, uniezależnienia się od teatru mieszczańskiego, utrwalenia w tym wyrazie swojskości rdzennie polskiej, piastowskiej jakby dostojności. [...] A to co dziś robimy po izbach, świetlicach, na różnych dożynkach [...], owe inscenizowane obrzędy i rytuały – to wszystko budulec pod przyszły teatr ludowy, który stanie się teatrem narodowym. [...] możemy spodziewać się w tym teatrze naszego narodowego, polskiego stylu.

(Cierniak: 212–213)

Tą wypowiedzią Cierniak włączył się w dyskusję o teatrze narodowym i polskim stylu w teatrze²³, kilkakrotnie odradzając się w okresie międzywojennym. Najczęściej Teatr Narodowy, jako reprezentacyjną i reprezentatywną scenę polską, chciano widzieć ukształtowaną na wzór Komedii Francuskiej, a więc z tzw. żelaznym polskim i obcym repertuarem, zachowaniem wybitnych inscenizacji i polskim stylem gry aktorskiej. Rolę adekwatną do dramatów Moliera w teatrze francuskim miał pełnić Aleksander Fredro. Styl polski w grze aktorskiej wywodzono z tradycji kreowania postaci kontuszowych. Cierniak natomiast podstawy narodowego polskiego stylu w teatrze widział także w kulturze wiejskiej, chłopskiej i w teatrze ludowym, jako formie pośredniej, przejściowej. Rozwinięta sieć teatrów ludowych, systematyczny ich rozwój miał doprowadzić do przekształcania się twórczości lokalnej, samorodnej w uniwersum narodowej kultury.

U podstaw koncepcji teatrów ludowych Rollanda i Cierniaka leżało przekonanie, poparte obserwacją zachodzących procesów społecznych, że zmiany w gospodarce, edukacji, kształtowanie się świadomości społecznej i obywatelskiej, przemiany obyczajowe wywrą szczególnie znaczący wpływ na sztukę teatru jako najbardziej społeczną spośród innych dziedzin kultury artystycznej. Lud, rozumiany jako „masy”, potrzebuje i będzie potrzebował teatru odpowiadającego jego oczekiwaniom, a więc dającego godziwą rozrywkę, teatru swojskiego – w rozumieniu poruszanych problemów i w stosowanej estetyce, osadzonego w realiach *hic et nunc*. Bazą dla teatru ludowego Rollanda miały być naukowe badania pozwalające określić specyfikę środowiska, w którym

²³ W 1925 r. „Przegląd Warszawski” (t. I, rocznik V) opublikował odpowiedzi na ankietę dotyczącą organizacji oraz programu Teatru Narodowego. Odpowiedzi udzieliło 30 osób, ludzi teatru, m.in. Tadeusz Żeleński-Boy, Kornel Makuszyński, Wiktor Brumer, Jan Kasprowicz, Wacław Grubiński, Stefan Jaracz, Stanisław Siedlecki, Arnold Szyfman, Jan Lorentowicz, Juliusz Osterwa.

teatr działa. Sam teatr, jako stały, zawodowy, funkcjonować powinien dla konkretnej widowni, ale – można by rzec – z pewnego dystansu, jako twór zewnętrzny starający się spełnić oczekiwania swoich potencjalnych widzów. Cierniak natomiast koncentrował się na teatrze incydentalnym, samorodnym, lokalnym, który starał się modelować, rozwijać jego formy, a który z czasem miał współtworzyć teatr polski, narodowy i wnieść do niego to, co najcenniejsze w kulturze chłopskiej, żołnierskiej, robotniczej czy szkolnej. Rolland zakładał, że ukształtowany teatr profesjonalny dostosuje swoje formy organizacyjne i repertuar do potrzeb konkretnej społeczności, zainicjuje także widowiska – święta lokalne, w których będą brali czynny udział okoliczni mieszkańcy. Dla Cierniaka teatr ludowy jest formą nie tylko artystyczną, ale i spełnieniem potrzeby teatralności, gry, i jako taki współistnieje obok teatrów profesjonalnych. Jako swojski i lokalny utrwała miejscowe tradycje, obrzędy, przedłuża ich żywotność w świadomości środowiska, reaguje też na zmiany i nowe zjawiska, procesy, którym podlegają jego aktorzy i widzowie. I tu, podobnie jak Rolland, Cierniak widzi konieczność zawarcia sojuszu z nauką – etnografią, etnologią, folklorystyką – aby ocalić kulturę ludową rozumianą jako tradycja oraz twórczość efemeryczna (okolicznościowe pieśni, rymowanki itp.). I Rolland, i Cierniak uważają widowiska plenerowe, pochody za niezwykle istotne formy wspólnego świętowania. Integrują one środowisko i z czasem stają się jednym z wyznaczników lokalnej tożsamości. Dla obu teoretyków jest oczywiste, że teatr ludowy to teatr lokalny, autonomiczny, zorientowany na lokalną społeczność, która go kształtuje (Rolland) lub z którego się wywodzi (Cierniak).

Historia i zjawiska zachodzące obecnie w szeroko rozumianym życiu teatralnym potwierdzają wyrażoną przez Rollanda potrzebę decentralizacji teatru, jak i potencjał historii, tradycji lokalnych i widowisk plenerowych jako święta społeczności. Ruch rekonstrukcyjny, święta lokalne kreowane na prezentację tożsamości²⁴ i zarazem atrakcję turystyczną, budowanie repertuaru opartego na historii miejsca – to aktualne, swoiste świadectwa trafności wizji Rollanda i Cierniaka. Jako przykład scen szczególnie osadzonych w historii lokalnej można wymienić Teatr Zagłębia w Sosnowcu, Teatr Korez oraz Teatr

²⁴ Zagadnienie to podjęłam w artykule „Odzyskiwanie i osvajanie historii Ziemi Odzyskanych. Performatywne kreacje miejsca. Rekonesans” (w: Wąchocka, Fox, Głowacka: 71–88).

Śląski w Katowicach²⁵ czy Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy i wystawioną tam *Balladę o Zakaczerwaniu*, opartą na opowiadaniach mieszkańców dzielnicy, obejmującą okres od lat 50. do wielkiej powodzi w 1997 roku (reż. Jacek Głomb, premiera 7 października 2000 r.). Z narracji świadków historii powstał kultowy dla mieszkańców Ziemi Odzyskanych *Transfer* w reżyserii Jana Klaty (Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, premiera 18 listopada 2006 r.). Zrodził się także nurt teatru antropologicznego, okreśłany przez Leszka Kolankiewicza jako „teatr zarażony antropologią” (Kolankiewicz), który wykorzystuje efekty prac antropologów badających kultury tradycyjne albo sam takie badania prowadzi na potrzeby konkretnych realizacji. Klasycznym przykładem takiej grupy jest Teatr Węgajty/ Projekt Terenowy²⁶ czy Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” organizujący wyprawy do miejsc powiązanych z realizowanymi projektami przedstawień²⁷, np. wędrówkę po pograniczu polsko-białoruskim w poszukiwaniu materiałów do realizacji *Gusła* na podstawie *Dziadów* Adama Mickiewicza.

Lokalność i uniwersalność współczesnego teatru przenikają się na poziomie genezy przedstawień, ich źródeł, jak i samych artefaktów. Zatarły się natomiast granice między sceną zawodową a amatorską w sferze estetyki i w stosowanych środkach ekspresji, aczkolwiek tak zwane teatry offu zdecydowanie bardziej radykalnie zrezygnowały z dramatu jako podstawy przedstawienia, szukając inspiracji w różnych tekstach oraz własnych doświadczeniach i obserwacjach zespołu. Decentralizacja życia teatralnego jest faktem, podobnie jak powszechność sztuki teatru z założenia adresowanej do każdego widza (jedyne ograniczenia to wiek odbiorcy). Ekspansja lokalności, historii miejsca, choć wyraźnie zaznacza swój wpływ na kształt teatru, to współlistnieje z językiem opartym na uniwersum popkultury czy tradycji teatralnej przywoływanej bezpośrednio lub przez aluzje, nawiązania, kalki, cytaty.

²⁵ Zob. Aneta Głowacka, „Lokalność w budowaniu porozumienia z publicznością na Górnym Śląsku” (w: Wąchocka, Fox, Głowacka: 148–166).

²⁶ Zob. Kamila Paprocka, „Teatr Węgajty/ Projekt Terenowy, czyli wielka narracja odzyskana przez narrację litotyczną” (w: Wąchocka, Fox, Głowacka: 203–211).

²⁷ O wyprawach oraz ich roli w budowaniu przedstawień pisze Tadeusz Kornaś w książce *Włodzisław Staniewicz i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice* (Kraków: Homini, 2013).

Teatr pozostał sztuką egalitarną i elitarną zarazem, jako instytucja jest otwarty dla wszystkich, jego repertuar jest bardzo zróżnicowany. Teatr popularny ukierunkowany na ludyczność jest przeznaczony dla każdego widza, bez względu na jego status społeczny czy wykształcenie. Lokalność, historia i mity miejsca stały się podstawą teatru antropologicznego, poszukującego inspiracji w kręgu rytuałów i odkrywanych tradycji. Być może w większym stopniu, niż tego chcieli i mogli się spodziewać Rolland i Cierniak, rozwinęły się widowiska plenerowe, gry masowe, które już nie mieszczą się – jak chciała tradycja – w sferze magii lub sacrum. Społeczeństwo spektaklu wprowadziło je także w obręb wszystkich sfer swego życia (Debord: 135–153). Spektakl nie zawsze jest świętem wspólnoty, coraz częściej jest sposobem jej unifikacji i podporządkowania, zamiast integracji – ujawnia antagonizmy, staje się formą ubezwłasnowolnienia.

Bibliografia

- Abramowski, Edward. „Co to jest sztuka? (Z powodu rozprawy L. Tołstoja *Szto takoję isskustwo?*). Tegoż. *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i oprac. Krystyna Najder-Stefaniak. Kraków: Universitas, 2011. 3–44.
- Cierniak, Jędrzej. *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego: wybór pism, inscenizacji i listów*. Oprac. Antoni Olcha. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1963.
- Deobord, Guy. *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Tłum. i wstęp Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Fuchs, Georg. „Uroczyste przedstawienie ludowe”. Tegoż. *Scena przyszłości*. Tłum. i oprac. Małgorzata Leyko. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004. 133–156.
- Grzelak, Agnieszka. „Przestrzeń interdyscyplinarnej rozmowy. Mieczysława Limanowskiego koncepcja kultury”. *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów*. Red. Maria Kalinowska, Andrzej Sadurskiego. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1998. 277–296.
- Kolankiewicz, Leszek. „Teatr zarażony etnologią”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 3–4 (1991): 13–22.
- Leyko, Małgorzata. *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego „teatr dla pięciu tysięcy”*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2002.
- Limanowski, Mieczysław. *Był kiedyś teatr Dionizosa*. Wybór, wstęp i oprac. Zbigniew Osiński. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1994.

-----, „Istota kultury”. *Kultura wsi. Biuletyn XIII Konferencji Oświatowej poświęconej zagadnieniom kultury wiejskiej w Polsce*. Warszawa 1930. 13–47.

O zespole Reduty 1919–1939. Wspomnienia. Warszawa: Czytelnik, 1970.

Rolland, Romain. *Teatr ludowy*. Tłum., wstęp i oprac. Piotr Olkusz. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.

Simon, Ludwik, oprac. *Spis przedstawień Zespołu Reduty w ciągu dziesięciu lat 1919–1929. Repertuar*. Wilno: Nakładem Zespołu Reduty, 1929.

Wąchocka, Ewa, Dorota Fox, Aneta Głowacka, red. *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.

Ziejka, Franciszek. „Raclawickie kosy”. Tegoż. „*Wesele*” w *kręgu mitów polskich*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977. 184–206.

Conceptions of Folk Theatre. Romain Rolland and Jędrzej Cierniak

Summary

The basis for conceptions of folk theatres, formulated at the end of the 19th century and in the first 40 years of the 20th century by Romain Rolland and Jędrzej Cierniak, was the conviction that changes in the economy and education, the formation of social and civic consciousness, as well as changes in customs have an impact on the art of theatre being the most social of the fields of artistic culture. The people understood as “the masses” need and will need theatre that meets their expectations and provides decent entertainment. The basis for Rolland’s folk theatre was supposed to be scientific research enabling one to determine the specific environment in which the theatre operates. The permanent and professional theatre in itself should operate for a specific audience as an institution attempting to meet the expectations of its spectators. Cierniak, on the other hand, concentrated on self-generated, local theatre. He tried to model its forms. In time, the theatre was to co-create the Polish national theatre. For Cierniak, folk theatre is not only an art form but also a way of satisfying the need for theatricality. It coexists alongside professional theatres. Being both familiar and local, it perpetuates local traditions and rituals, prolongs their vitality in the consciousness of the environment, and also reacts to new phenomena to which its actors and spectators are subjected. And here, like Rolland, Cierniak sees the need for an alliance with science – ethnography, ethnology, folklore studies – to save folk culture understood as tradition and ephemeral creativity (occasional songs, rhymes, etc.). Both Rolland and Cierniak see outdoor performances as important forms of creating and sustaining community and a marker of local identity. For both theorists, it is evident that folk theatre is local,

autonomous, oriented towards the local community that shapes it (Rolland) or from which it derives (Cierniak).

Phenomena currently taking place in theatrical life confirm the need expressed by Rolland and Cierniak for decentralisation of theatre, as well as the potential of local history and traditions. Examples of theatres particularly rooted in local history include the *Zagłębie Theatre* in Sosnowiec, the *KOREZ Theatre* and the *Stanisław Wyspiański Theatre* in Katowice, the *Helena Modrzejewska Theatre* in Legnica or anthropologically oriented: *Teatr Węgałty/Field Project* and the *Gardzienice Centre for Theatre Practices*.

Keywords: popular theatre, folk theatre, Romain Rolland, Jędrzej Cierniak

Słowa kluczowe: teatr popularny, teatr ludowy, Romain Rolland, Jędrzej Cierniak

Cytowanie

Kozłowska, Mirosława. „Koncepcje teatru ludowego. Romain Rolland i Jędrzej Cierniak”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 71–93. DOI: 10.18276/rk.2021.12-03.



Luiza Rzymowska

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-2747-5108

Powrót do *Lalki i perły*.

O wartości eseju Olgi Tokarczuk w ujęciu komparatystycznym

Latem 2021 roku bodaj najczęściej wspominaną w Polsce książką Olgi Tokarczuk był esej *Lalka i perła*¹, kiedy to fragment wypowiedzi noblistki dla włoskiego dziennika „Corriere della Sera” wywołał burzliwe komentarze na forach internetowych. Jedną z reakcji odbiorców było przypomnienie słów Stanisława Lema właśnie na temat tej publikacji, wydanej dwadzieścia lat wcześniej. W 2001 roku, podczas rozmowy udokumentowanej w książce pt. *Tako rzeczy... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, pisarz powiedział:

Czytałem niedawno książkę Tokarczuk o *Lalce*. To jest nie tylko mowa-trawa, ale również dowód na to, że autorka studiowała psychologię w ubiegłych wiekach. *Lalka* to piękna książka o miłości, która z *Hymnem o Perle* ma tyle wspólnego, że Izabela Łęcka mogła nosić sznur pereł. Innym związków nie widzę. Książka ta zirykowała mnie tak, że więcej niż połowy nie uczytałem. Nie wykluczam, że na ostatnich stronach mogły się w niej znaleźć jakieś mądrości, ale wątpię, bo to jest dobre dla dziesięcioletnich dzieci, ale nie dla mnie.

(Bereś, 2002b: 454)

¹ W dalszej części pracy, przywołując *Lalkę i perłę*, stosuję skrót LiP.

I zakończył tę wypowiedź z humorem:

Tokarczuk do tego stopnia obraziła mój rozum, że chciałem napisać polemikę, ale uznałem, że gra jest niewarta świeczki, bo musiałbym jej książkę doczytać do końca.

(Bereś, 2002b: 454)

Ostatnie zdanie zaczęto cytować w dyskusjach dotyczących nie literatury, lecz poglądów politycznych i postaw. Uderza przy tym brak znajomości zarówno konwencji rozmowy-rzeki, jak też konwencji swobodnej, często uszczypliwej wypowiedzi krytycznej o dziele literackim, będącej przywilejem mistrzów pióra. Emfaza, ironia, sarkazm, hiperbola to najczęściej stosowane tropy w opiniach słynnych powieściopisarzy o innych powieściopisarzach; wystarczy wspomnieć choćby słowa Witolda Gombrowicza o Henryku Sienkiewicz – „Homerze drugiej kategorii” – które w niczym sławie noblisty nie zaszkodziły, a też autora *Ferdynand* nie okryły hańbą. Dodać trzeba, że to właśnie Stanisław Lem zwierzył się Stanisławowi Beresowi ze swego upodobania w pisarstwie Sienkiewicza: „Od lat nie czytam nic innego niż *Ogniem i mieczem*. Nic lepszego nie udało się i nie uda się napisać” (Bereś, 2002: 117). I tak oto przeplatają się owe żywiołowe sądy o sztuce literackiej, stąd trafny tytuł jednego z rozdziałów wspomnianej książki Beresia – *Gusta i dyzgusta*.

Kpiąca wypowiedź pisarza o *Lalce i perle* skłania jednak do zastanowienia się nad zagadnieniem, które jest problemem komparatystyki: nad sensownością porównywania tekstów niepowiązanych ze sobą ani pokrewieństwem lub powinowactwem historyczno-literackim, ani wyłonionymi z nich kategoriami literacko-artystycznymi lub aksjologicznymi. Jest wiele uzasadnień niedorzeczności bądź przynajmniej ryzykowności takich zestawień. Co jednak począc, gdy bliskość wybranych tekstów jest ustalana eseistycznie, nie naukowo?

W artykule tym powracam do lektury frapującego eseju Olgi Tokarczuk z pytaniem o wartość zastosowanej w nim metody, lecz bez wglądu w twórczość pisarki oraz w jej ujęcia teoretycznoliterackie. Poza analizą pozostawiam także manifest sztuki pisarskiej zawarty w *Czułym narratorze*. Ponieważ esej o *Lalce* Prusa jest w pisarstwie autorki pozycją osobną, założenie takie wydaje się słuszne.

W celu własnego, niezależnego odczytania arcydzieła literatury polskiej noblistka połączyła ze sobą dwa odległe od siebie w czasie utwory, niepowiązane

genetycznie: powieść stworzoną w dziewiętnastowiecznej Warszawie oraz pieśń, która powstała najpóźniej w pierwszej połowie III wieku w Syrii. Efekt tego zabiegu jednych przekonuje, innych irytuje, lecz pomieszczone tu rozważania nie będą ani pochwałą, ani naganą *Lalki i perły*, a jedynie namysłem filologa nad zjawiskiem interpretacji rodzimego i kanonicznego tekstu literackiego. Owa interpretacja została dokonana „w akcie zaangażowanej i wymagającej lektury”, utożsamianej przez George’a Steinera z komparatystyką literacką (Szewczyk: 18). Zauważmy bowiem, że w tym zjawisku manifestuje się potęga lektury – ta sama, o której pisał David Damrosch w *Dość czasu i świata*:

Wielka rozmowa literatury światowej odbywa się na dwóch bardzo różnych poziomach: między autorami, którzy znają i odpowiadają na dzieła innych, i w umyśle czytelnika, gdzie dzieła spotykają się i wchodzi w interakcje na sposoby, które mogą mieć niewiele wspólnego ze wzajemną kulturową i historyczną bliskością. [...] Literatura światowa jest w grze, kiedy kilka zagranicznych dzieł zaczyna współbrzmieć razem w naszym umyśle. Dostarcza nam to kolejnego rozwiązania problemu drzemącej wśród komparatystów trwogi: literatura światowa nie jest niezmiernym korpusem materiału, który musi zostać w jakiś niemożliwy sposób opanowany; to jest tryb czytania, którego można doświadczać intensywnie z kilkoma dziełami równie efektywnie, co w przypadku badania ekstensywnego z dużą ich liczbą.

(Damrosch: 123)

Żałożenie twórcze

Na okładce wydanego przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie 2001 roku tekstu Tokarczuk czytamy wypowiedź Henryka Markiewicza, badacza *Lalki* Prusa i autora jej najpopularniejszego dwutomowego wydania: „Esej wybitnej pisarki jest cenną próbą nowego odczytania powieści Prusa, odkrywającą w niej wiele nowych znaczeń. Wszyscy miłośnicy *Lalki* przyjmą go z wielką satysfakcją i upodobaniem” (LiP: okładka).

Tak się jednak nie stało i właśnie od tego wątku rozpoczyna Stanisław Bereś rozmowę z autorką w Krajanowie w 2001 roku – zapisaną w rozdziale pt. *Nigdy nie płakałam nad żadną postacią w jego Historii literatury polskiej w rozmowach. XX–XXI wiek*. Bereś pyta:

Z tego, co wiem, historycy literatury i krytycy mają ci za złe, że napisałaś książkę o *Lalce* Prusa. Zastanawiam się, dlaczego. Ciekawi mnie również impuls, który skłonił cię do podjęcia tego literaturoznawczego tematu.

(Bereś, 2002a: 493)

Pisarka odpowiada powtórzeniem pytania:

Dlaczego mają mi za złe? Nie napisałam przecież książki naukowej. Nie jestem literaturoznawcą, ale jako czytelniczka chciałam opowiedzieć o tym, jak czytam jedną z najważniejszych książek w moim życiu.

(Bereś, 2002a: 493)

Po wymianie myśli z autorką na temat bezwładu szkolnych interpretacji literatury Bereś dopytuje:

- Czego chciałaś dowieść rozprawą o *Lalce*? Co traktujesz jako swoje odkrycie?
- Moje czytanie *Lalki* było następujące: Prus napisał książkę wspartą na archaicznym micie. Sugerowałam, że ten mit jest właściwie zawsze obecny w wielkich dziełach.
- Co to znaczy?
- Wielkie dzieła nie dlatego trafiają do ludzi, że są współczesne i aktualne. Wręcz przeciwnie, one zagnieżdżają się w naszej świadomości, ponieważ opowiadają nam stare, nie do końca uświadomione prawdy. *Lalka* jest powieścią o ocaleniu duszy i głębokim rozwoju duchowym człowieka (Wokulskiego), rekonstruującą językiem z czasów Prusa mit znany między innymi z pięknego *Hymnu o perle*.

(Bereś, 2002a: 494)

Z rozmowy tej wynika, że niezależnie od ocen krytyków, pisarka ma swoją własną, wyrazistą wizję idei *Lalki*, jak też ugruntowaną wiedzę o mitach i archetypach w literaturze, choć nie jest literaturoznawczynią. Z kolei ze *Wstępu do Lalki i perły* dowiadujemy się o jej emocjonalnym stosunku do dzieła Prusa.

Tokarczuk dzieli się refleksją, że radość z czytania każdej dobrej powieści płynie z dwóch źródeł: „bezkarnego śledzenia ludzi” i mocy „niemego osądzającego świadka wydarzeń” (LiP: 5). *Lalka* należy jednak, według niej, do powieści wyjątkowych, gdyż nie można tutaj oglądać bohatera z bezpiecznego dystansu – przeciwnie, Wokulski domaga się „próbnej identyfikacji z nim” (LiP: 5), „staje się – niczym figura z testu Rorschacha – obszarem identyfikacji dla każdego chyba czytelnika” (LiP: 7). Autorka określa pewien rodzaj literatury, który „pomaga

nam rozpoznać się w cudzych istnieniach, [...] nazywa puste przestrzenie między naszymi własnymi doświadczeniami, myślami, emocjami, łączy je, nadaje im wspólny, całościowy sens i uprawomocnia tak dalece, że w końcu bierzemy je za rzeczywistość” (LiP: 5). Wydaje się, że w ten sposób odczytywana *Lalka* jest parabolą – w rozmowie z Beresiem autorka nazwie ją przecież „mitologiczną przypowieścią” (Bereś, 2002a: 495). Właśnie dlatego utwór ma ową „magiczną podwójność, którą mają tylko arcydzieła” (LiP: 6): z jednej strony opowiada konkretny czas historyczny i historie żyjących w nim ludzi (choć nie jest to opis tego, „jak było”, a opis tego, „jak mogłoby być”); z drugiej – mówi „jak jest”, odwołując się niezmiennych prawd psychologicznych. Takie powieści pociąga „jakaś ponętna stałość jednostki, która jest niezależna od historii” (LiP: 6) – Wokulski to „człowiek współczesny, czyli wieczny” (LiP: 6).

Tokarczuk przyznaje się do fascynacji tym bohaterem – złożonym, sprzecznym, wielokrotnym i niejednoznacznym (LiP: 7). Zdradza też, iż urzekł ją temat powieści: „podążanie za marzeniami”, czyli dążenie ku konkretnemu celowi ze „świadomym lub niejasnym, onirycznym samozaparciem” (LiP: 6). Chodzi również o „odkrywanie w tym poruszaniu się kolejnych możliwości siebie” (LiP: 6). Autorka pisze więc o integracji psychicznej – bo jak inaczej rozumieć jej słowa o „scalaniu siebie w jedność z rozbitych fragmentów”? (LiP: 6) Posługując się chętnie kategoriami psychologicznymi, pisarka odrzuca jednak paradygmat psychoanalizy w próbie opisanego tożsamości Wokulskiego:

Starłam się unikać „rozkładania” go na kozetce psychoanalityka, nie lubię takiego myślenia. Próbowalam natomiast pokazać go jako człowieka, który przechodzi w życiu wielką zmianę, bo obcuje z drugim człowiekiem i projektuje na niego swój życiowy cel. Odnajduję w *Lalce* mitologiczną przypowieść o poszukiwaniu siebie. Potraktowałam te postaci bardziej jako symbole niż ludzi. Nie pisałam o Wokulskim z punktu widzenia jego kontaktu z innymi ludźmi, psychologii czy historii, nie traktowałam go jako realnej konkretnej jednostki, która tkwi w jakichś kontekstach. Starłam się dotrzeć do najgłębszego poziomu. Wokulski jako bohater mitu. W tym sensie pytanie o jego tożsamość nie jest pytaniem o to, kim jestem w ogóle, ale kim jestem wobec Boga, przeznaczenia, sensu istnienia, po co się urodziłam, do czego dążę. Nie chodzi o to, żeby się określić w świecie, ale wobec świata, czy nawet poza światem.

(Bereś, 2002a: 495)

Tym samym Tokarczuk uwalnia swoją interpretację od Freudowskich analiz bohatera, które były i są prowadzone w Polsce², a znajduje dla niej przestrzeń przy brzegu Jungowskiej psychologii głębi, eksplorującej archetypy i symbole. Napisałam „przy brzegu”, gdyż obszar ten nie został tutaj precyzyjnie określony – z pewnością dlatego, że nie mamy do czynienia z obszarem badań, lecz fragmentem wiedzy psychologicznej ogólnie dostępnej, a pochodzącej istotnie z minionych wieków, jak zauważył Lem (co też wcale nie jest deprecjonujące). Prócz fascynacji mitem i jego bohaterem jest też – wyjawiona we *Wstępie* – fascynacja formą powieści, porządkiem opowiadania. Pisarka prawidłowo analizuje inwencję retoryczną w dziele: zauważa, że Prus w *Lalce* nie stosuje narracji po to, by dać czytelnikowi poczucie ciągłości rzeczywistości w czasie. Ta narracja została rozbita na fragmenty i dlatego dochodzi do „nieoczekiwanego odsłonięcia iluzorycznego charakteru naszego potocznego, sekwencyjnego doświadczenia” (LiP: 7).

W rozmowie z Beresiem Tokarczuk nazywa zatem wprost cel swojego pisania *Lalki i perły*: dowiedzenie, że rdzeniem powieści Prusa jest mit gnostycki, pojmowany jako mit uniwersalny, obecny właściwie we wszystkich arcydziełach literatury. Z kolei we *Wstępie* autorka ustanawia kształt tego pisania. Czytamy, że jej esej „powstał jako prywatny notatnik z kolejnej lektury *Lalki*” (LiP: 7). Wycofane zaś zostały z pola obserwacji:

- język powieści,
- jej miejsce w historii literatury,
- recepcja,
- wątki niezwiązane z Wokulskim.

Gdyby zatem *Lalka i perła* była tekstem naukowym, wówczas jej tytuł mógłby brzmieć następująco: *Wątek Stanisława Wokulskiego w „Lalce” Bolesława Prusa a mit gnostycki w „Hymnie o Perle”. Eksperyment porównawczy*.

² Wśród starszych prac znajdziemy wspomniane w *Lalce i perle* studium pt. *Wokulski neurotyczny*, zob. Tomkowski. Wśród nowszych – studium psychoanalityczne bohatera, zob. Forajter.

Dobór gnostyckiego klucza

W swoim esej Tokarczuk odczytuje *Lalkę* w duchu gnozy. Z pewnością historyków religii niepokoi nadmierne rozciąganie pojęcia gnozy w kulturze współczesnej – pojęcia ściśle religijnego, oznaczającego wyższe poznanie, wiedzę niezapośredniczoną o boskich tajemnicach, zastrzeżonych tylko dla wybranych – jak też nadużywanie pojęcia gnostycyzmu, oznaczającego zbiór dualistycznych prądów religijnych, które rozwinęły się na Bliskim Wschodzie w II i III wieku n.e. w synkretyczną religię starożytnej gnozy, o silnych związkach z chrześcijaństwem. Podobnie – mylenie znaczenia przymiotnika „gnostycki”, pochodnego od gnostycyzmu, oraz przymiotnika „gnostyczny”, pochodnego od gnozy. Badacze jednak nie kwestionują sensu posługiwania się mitologią gnostycką dla odczytania utworu literackiego, skoro charakter tych mitów, występujących w nich wątków, postaci, symboli jest uniwersalny, a niektórzy twierdzą, że archetypiczny (lub archetypowy). Oto pozwalają się one odnajdywać w utworach różnych czasów, choćby w twórczości Hermana Hessego, który zainspirowany psychologią głębi, korzystając z odkryć Carla Gustava Junga, wprost sięgał do jego interpretacji mitów gnostyckich.

Do tego szczególnego odczytania *Lalki* posłużyła Oldze Tokarczuk *Pieśń o perle*. Jako tłumaczka greckiej wersji tego utworu z radością przyjęłam w 2001 roku próbę potraktowania tego gnostyckiego hymnu jako tekstu-klucza w poznawaniu polskiego dzieła literackiego³. Taka próba – naukowa, nie eseistyczna – była już wcześniej przeprowadzona przez inną polską autorkę, ale w odniesieniu do utworu wybranego z literatury obcej. Przedstawiła ją w 1996 roku Anna Z. Zmorzanka w swoim artykule pt. *Transformacje mitu gnostyckiego we współczesnych utworach literackich*.

Badaczka wskazuje na wątki gnostyckie w trzech dziełach: *Krainie ślepców* Wellsa, *Demianie* Hessego i *O bohaterach i grobach* Sabato. *Pieśnią o perle* posługuje się dla odczytania powieści Wellsa, podkreślając, że podobieństwo *Krainy ślepców* do *Pieśni* opiera się na analogii treści i poszczególnych w niej

³ *Pieśń o perle* (znana jako *Hymn o Perle* dzięki przekładowi Czesława Miłosza), zawarta jest w apokryficznych *Dziejach Tomasza*. Zob. „Pieśń o perle”: 124–129. O swojej pracy translatorskiej nad pieśnią pisałam w artykule pt. *Czy teksty mistyczne są przekładalne?* (Rzymowska, 2004: 123–139). O polskich przekładach *Pieśni o perle* zob. Dembińska-Pawelec: 261–275.

elementów, „co daje podstawy również do analogicznej interpretacji utworu, w myśl której [...] może on być odczytany jako mit o upadku duszy w materię (kraię cienia), jej przebywaniu w ciele, duchowym oczyszczeniu, polegającym na przypomnieniu sobie swojego pochodzenia, i jej powrocie do miejsca, z którego przyszła” (Zmorzanka: 87). Autorka starannie śledzi szczegóły treści w *Krainie ślepców*, porównując tekst z *Pieśnią o perle*. Młody peruwiański góral Nunez – podobnie jak królewicz z *Pieśni*, choć z innych powodów – zstępuje w dół: do kotliny, w której panuje klimat o tej właściwości, że tamtejsi mieszkańcy stopniowo tracą wzrok. Tak jak królewicz, Nunez przebywa w świecie całkowicie różnym od ojczystego, pośród ludzi żyjących w społeczności zorganizowanej tak, aby w pełni zaspokajać wszelkie ich potrzeby. Ludzie ci nawet nie zdają sobie sprawy z połowiczności swojej egzystencji. I tak jak królewicz, obcy przybysz zaczyna poddawać się wpływom tej nowej kultury i z czasem zapomina o ojczyźnie. Godzi się nawet na rytualne oślepienie, ale w momencie swoistej iluminacji – jak w *Pieśni o perle* – następuje w nim przebudzenie, uruchomienie wspomnień i pragnienie powrotu. Nunez – jak królewicz – wraca bogatszy o swoje zwycięstwo, rozpoczynając górską wspinaczkę coraz wyżej ku światłu (Zmorzanka: 85 i n.).

Zmorzanka konstatuje, że *Kraina ślepców*, opublikowana anonimowo, mogłaby zostać odebrana jako sfabularyzowany wyraz gnostyckich sympatii autora (Zmorzanka: 85). Tymczasem Herbert George Wells chyba nawet nie znał idei gnozy, skoro nie wspomina o tym w swej autobiografii, choć trzeba przyznać, że *Krótką historią świata* świadczy o dobrej znajomości kultury starożytnej. Badaczka jednak stwierdza, że nie jest dla nas ważne to, czy Wellsowi znana była gnoza w jakiegokolwiek formie. Ważne, iż „stworzył piękny mit posiadający niewątpliwie gnostycką aurę, który opowiada o odwiecznej tęsknocie za prawdą i Bogiem” (Zmorzanka: 87).

Tu autorka zbliża się do poglądu, zaprezentowanego zresztą już w 1966 roku na kongresie badaczy gnozy i gnostycyzmu w Messynie, że gnoza jest pewnym fenomenem religijnym, niezwiązanym z żadną określoną historyczną postacią religijności, ale odnoszącym się do każdej wiedzy o charakterze ezoterycznym w danej religii lub systemie myślowym (Myszor: 70). Hans Jonas interpretował ją za pomocą pojęć z filozofii egzystencjalizmu Heideggera

– były to samotność, lęk, więzienie – i nazywał je stanem świadomości, który zobiektywizował się w literackich przekazach starożytnych gnostyków, gdzie ewokowano możliwość zbawienia za pomocą motywu wezwania z zewnątrz (Jonas: 337–358). Ten specyficzny stan świadomości samego siebie został najlepiej wyrażony w gnostycyzmie, ale uobecnia się także w egzystencjalizmie (obu prądom wspólny był motyw „wrzucenia” w świat) – o powinowactwie świadczy choćby twórczość Alberta Camusa. Z kolei Gilles Quispel nawiązał do Junga i zdefiniował gnozę jako „mityczny wyraz doświadczenia samego siebie”, pokazując, że jest to „jedna z religijnych możliwości człowieka, która ciągle na nowo pojawia się w różnych czasach” (Quispel: 76). Sam zaś Carl Gustav Jung odkrywał strukturę gnostycznego myślenia w tekstach gnostycznych i w symbolicznym myśleniu i snach swoich pacjentów (zob. Prokopiuk; Rzymowska, 1999).

Odnajdywanie elementów wspólnych w systemach religijnych porównywanych z gnostycyzmem pozwolił badaczom powoływać się na jedną z czterech teorii: po pierwsze teorię wzajemnych zapożyczeń; po drugie teorię wspólnego autorstwa (w myśl której Azja i Europa wywodziła się z jednej całości poruszanej jednym rytmem gwarantującym rozwój); po trzecie teorię paralelnego rozwoju (według której pewne podstawowe religijności jak gnoza powielają się w każdej epoce, gdyż powstają z tożsamyh duchowych doświadczeń); po czwarte teorię istnienia *philosophia perennis*, czyli stałości podstawowych idei, wymyślonych w czasach przed rozproszeniem się ludzi po różnych kontynentach. W tych strukturach wspólnych różnym przejawom religijności kryją się – można przypuszczać – archetypowe obrazy i motywy, uniwersalne wzorce, regularne typy pewnych sytuacji i pewnych postaci, pod którymi ukazują się, zdaniem Junga, pierwotne, strukturalne elementy ludzkiej psychiczności. Twórca psychologii głębi pisał:

Archetypy to systemy gotowości do działania, a zarazem obrazy i emocje. Są one dziedziczone wraz ze strukturą mózgu – w istocie stanowią jego psychiczny aspekt. Z jednej strony reprezentują bardzo silny instynktowy konserwatyzm, z drugiej zaś stanowią najbardziej skuteczny z dających się pomyśleć środek adaptacji instynktownej. Są zatem z istoty swej chthoniczną częścią psyche... tą częścią, poprzez którą psyche łączy się z naturą.

(cyt. za Sharp: 38)

Twierdził również, że w każdej kolejnej epoce stoi przed człowiekiem zadanie zrozumienia od nowa ich treści i skutków.

Pod wpływem teorii Junga ukształtowały się koncepcje Northropa Frye'a – choć jednocześnie Frye odrzucił Jungowską koncepcję nieświadomości zbiorowej. Ten autor książki o mitotwórstwie Blake'a pt. *Fearful Symmetry*, jeden z twórców krytyki archetypowej, zwanej też mitograficzną, utożsamiał mit z archetypem czy raczej mitem określał narrację, archetypem zaś jej znaczenie. Frye za główne zadanie krytyki literackiej uważał zbudowanie teorii naukowej ujmującej literaturę jako jednolity system symbolów – zależny od kontekstu społecznego, lecz rozwijający się wedle swych praw autonomicznych. Jego zdaniem literatura to „przemieszczona” mitologia, przystosowana do aktualnej wiarygodności i moralności (zob. Frye). Jej różnorodność to nic więcej jak komplikacja i przekształcenie niewielkiej liczby archetypów występujących w formie opowiadań mitycznych i rytuałów.

W tym świetle uzasadnione jest poszukiwanie perspektywy gnostyckiej w *Krainie ślepców* – tekście, którego genetycznej zależności od *Pieśni o perle* pokazać w żaden sposób nie można. Z kolei związki genetyczne można wskazać, analizując wpływ gnostycyzmu na kształt literatury i kultury europejskiej – wpływ ten dokonał się poprzez chrześcijaństwo, którego doktryna została uformowana z udziałem gnostycyzmu. Tak zatem za pośrednictwem chrześcijaństwa gnostycyzm wpłynął na całą myśl europejską.

Przed powstaniem *Lalki i perły* polskie utwory literackie były odczytywane przez pryzmat gnostycyzmu na przykład w znanej książce Marii Cieśli-Korytowskiej o *Romantycznej poezji mistycznej* (1989 r.), gdzie wskazane zostały gnostyckie poglądy i motywy w twórczości Słowackiego, albo w *Obliczach gnozy* (2000 r.) pod redakcją Elżbiety Przybył, gdzie w rozdziale pt. *Gnostyckie inspiracje w literaturze i kulturze* badacze analizują elementy gnozy także u Sebastiana Grabowieckiego, Aleksandra Wata i Tadeusza Micińskiego. Znaczący był również artykuł Artura Jocz *Bruno Schulz a gnostycyzm* (1996 r.). Także Jocz bynajmniej nie dowodzi, że Schulz to gnostyk – próbuje jedynie ukazać, że gnostycyzm „w swej pierwotnej wersji umarł przed wiekami, ale przeniknął do religii, filozofii i kultury następnych epok” i jako taki, przyswojony skądinąd, a niezamierzony przez Schulza, istnieje w strukturze głębokiej jego opowiadań, sprowadzony „do wymiaru znaku pozbawionego pierwotnej treści” (Jocz: 172).

Odkrywanie fabuł w fabule

Esej Tokarczuk może wydawać się uznaniem tezy Michaela Edwardsa o apriorycznej tajemniczości opowieści:

Opowieść jest rzeczywiście tajemnicą i z pewnością nie powinno się uważać jej za rzecz oczywistą. Powinniśmy się raczej dziwić, że opowiadamy historie zawsze i wszędzie, obsesyjnie je spisujemy i czerpiemy przyjemność z rozważań nad hipotetycznymi scenariuszami, fikcyjnymi postaciami i wydarzeniami, które się nie wydarzyły, w świecie niezupełnie naszym. Zgłębiać opowieść to nieustannie stawiać jedno podstawowe pytanie: co ona znaczy? Sięga ono głębiej niż bardziej znajome pytania o naturę eposu, romansu, powieści czy baśni i odsuwa na bok formy gatunkowe, aby skupić się na samej fabule.

(Edwards: 91)

W *Lalce i perle* Tokarczuk prócz *Pieśni o perle* zostały przywołane i powiązane z głównym bohaterem jeszcze dwie opowieści-tajemnice oraz wiele okrucichów większych opowieści, okrucichów mitów. Autorka starannie zazębia wybrane wątki *Lalki* z tymi fabułami.

Pierwsze opowiadanie to legenda o młodym Siddharcie – dwudziestodwuletnim księciu, który wymknąwszy się z pałacu, po raz pierwszy w życiu spotkał i zobaczył ludzi cierpiących, starych i umierających. Przemieniony objawieniem wszechbólu, rozpoczął poszukiwanie drogi wyzwolenia. Tokarczuk widzi podobieństwo między tym doświadczeniem Buddy a doświadczeniem granicznym – i jej zdaniem: mistycznym – Wokulskiego, któremu na Powiśle objawia się świat od zawsze i w każdym szczególnie naznaczony cierpieniem. Ta epifania wyzwala w bohaterze poczucie wspólnoty z innymi bytami. Tak się zaczyna owo porównanie w *Lalce i perle*: „Przypadkowa wyprawa Wokulskiego na Powiśle przypomina wędrówkę pewnego młodego Hindusa [...]” (LiP: 29) – i czytelnik już wie, że nie była ona przypadkowa.

Dруга opowieść nie została przydana *Lalce* przez autorkę: tkwi ona w samej strukturze narracji powieści Prusa i zarazem stanowi w niej wyłom. To baśń Węgiełka o młodym kowalu, który dla zdobycia skarbów spod kamienia w potoku w noc świętojańską próbował usunąć zatrutą igłę z głowy uśpionej pięknej panny, lecz nie powiodło mu się i został zabity przez demony. Tokarczuk daje nową interpretację tej baśni, splatając ją ze swoiście pojmowaną historią

Wokulskiego: widzi w niej przełamanie baśniowego porządku, bo zakwestionowana zostaje wartość celu, do którego dąży bohater. Ten bowiem, demaskując Izabelę, śpiącą księżniczkę, odkrywa, że nie ona jest celem. „Powieść jednak w zaskakujący sposób podejmuje dialog z baśnią” (LiP: 75) – pisze autorka. „Wygląda to tak, jakby śmiałek z baśni zrozumiał nagle, że wcale nie chodziło mu o księżniczkę, że stanowiła ona dla niego tylko drogowskaz. Drogowskaz udawał miejsce docelowe” (LiP: 75).

Poza osadzeniem buddyjskiej fabuły w fabule *Lalki* i poza reinterpretacją fabuły baśni Węgiełka Tokarczuk dokonuje jeszcze innych spleceń różnorodnych opowieści z powieścią Prusa. Na przykład, domykając rozdział XI, podsuwa czytelnikowi dodatkową płaszczyznę ciekawej interpretacji zdarzeń w Zasławku: „Jak Achilles w kobiecym przebraniu” (LiP: 68). To tylko jedno zdanie i nawiązanie do greckiego mitu: oczywiście do pobytu Achillesa w przebraniu kobiecym na dworze Lykomedesa, wśród jego córek. Achilles, ukrywany tam przed wojenną wyprawą, nabiera sił do walki pod Troją. Według Tokarczuk podobnie Wokulski – ten, który doświadczył dzieciństwa bez matki – „zbiera swoje siły przed ostateczną rozgrywką” (LiP: 68): w królestwie kobiet, jak pisarka nazywa Zasławek, majątek prezesowej Zasławskiej. Interpretując powieść, kreuje miejsce, do którego mężczyźni przybywają, aby odpocząć lub żeby się czegoś nauczyć – Królestwo Matek. Tutaj każda kobieta jest archetypiczna, zdefiniowana mitologicznie: „Jest staruszką albo Amazonką” (LiP: 68):

W eseju znajdziemy również nawiązanie do mitu o Hermesie – ale w odniesieniu do innego bohatera: do profesora Geista. Nie tylko bowiem podstawowe fabuły, nasycone archetypami, mogą oddziaływać na wyobraźnię czytelnika eseju dzięki zazębieniu z wątkami powieści – także inne aluzje literackie, toposy zewnętrzne, liczne w *Lalce i perle*. Autorka przywołuje rozmaite metafory: między innymi gąsienicę, motyla, kamień i szatę; różnorodne motywy i toposy: homunkulusa, wampira, lampę Aladyna, Świętego Graala, Oblubieńca i Oblubienicę z *Pieśni nad Pieśniami*, świętego Pawła w drodze do Damaszku. Potrafi też nakładać na siebie toposy warstwami, aby pokazać naszą dyspozycję do odbioru archetypów, jak w tym fragmencie: „Wiadomo, co się stanie, a jednak nie można temu zapobiec. Wilk zje babcię, królowna ukłuje się wrzecionem, skarb zapadnie się w jezioro, Edyp nieświadomie spełni przepowiednię. Czytam jednak *Lalkę* dalej” (LiP: 41). Wielorakie toposy i motywy literackie

tworzą w eseju całą konstelację: na przykład topos magicznego kamienia, topos drogi, pielgrzymki, snu, rozpoznania, motyw lustra czy perły. Wszystkie mogą być nośnikami archetypowych obrazów. Część z nich to motywy typowo gnostyckie, jak motyw obcego, motyw sobowtóra czy pary bliźniaczej, motyw wołania z góry czy przebudzenia. Wokół nich w naturalny sposób kumuluje się bogata symbolika literacka, odczytywana przez Tokarczuk refleksyjnie, nie automatycznie, nie leksykonowo.

Pisarka potrafi na przykład objaśnić symbol perły krótko, nie przelewając strumienia jej rozbudowanej symboliki, a zgodnie z wykładnią religii gnozy:

A co z perłą? Co w istocie zdobywa Wokulski? Co osiąga, rezygnując z walki o Izabelę, o prestiż, o władzę i pieniądze? Czym jest perła? W *Hymnie* mamy przejrzysty symbol – perła to drogocenny klejnot ukryty w zwierzęcych muszlach na dnie morza, kropla boskości uwięziona w odmętach materii. Czym jest jednak perła dla Wokulskiego?

(LiP: 79)

To objaśnienie spotka się kilka akapitów dalej z ostatecznym podsumowaniem analizy: dla Wokulskiego perła to jego dusza. Autorka pisze o tym zwięźle, wręcz powściągliwie: „To właśnie z Izabelą, z tym co najbardziej kochane i pożądane, Wokulski stoczył największą walkę. Uratował z niej perłę, swoją duszę – świadka i uczestnika przedczasowej, jedynie prawdziwej egzystencji” (LiP: 80).

Skoro Wokulski w interpretacji Tokarczuk wszedł na ten poziom samopoznania i samodoskonalenia, to znaczy, że jego doświadczenie graniczne na stacji kolejowej było czymś więcej niż przeżyciem udaremnienia desperackiego kroku. Autorka widzi tę logikę zdarzeń i konsekwentnie wyprowadza wniosek, sięgając po motyw wtajemniczenia: „Niedoszła śmierć pod kołami pociągu była ostatnim etapem wtajemniczenia. Przeżycie własnej śmierci – konieczny element każdej inicjacji – sprawia, że od tego momentu Wokulski staje się wolny” (LiP: 80). Po tym stwierdzeniu pisarce pozostaje już tylko zinterpretować jeden wątek *Lalki*: pogłoski o zniknięciu Wokulskiego – aby uzyskać pełną, spójną interpretację powieści w końcowym akordzie swojej analizy. Dlatego pisze:

Przeczuwają tę prawdę ci powieściowi świadkowie wydarzeń, którzy projektują mu jakąś tajemniczą, ale konkretną przyszłość – Ochocki, Rzecki, Węgielek.

Poniekąd ma także rację pesymista Szuman utrzymujący, że Wokulski zginął przywalony gruzami zamczyska, w którego podziemiach ukryto skarb. Ma rację, ponieważ zniknięcie Wokulskiego ze świata *Lalki* jest w istocie jego wyjściem poza ramy powieści, przejściem na inny poziom rzeczywistości, opuszczeniem papierowego świata śpiących ludzi.

(LiP: 80)

Pogłębianie bohaterów

Najbardziej charakterystyczne w *Lalce i perle* jest nadawanie bohaterom głębi. Stanisław Wokulski, oglądany przez swojego twórcę poza światem powieści, jest niepokojąco konkretny i przyziemny. Bolesław Prus tak bowiem o nim pisze:

Wokulski jest to człowiek, w którym myśl, uczucie, wola i siły organiczne dosięgnęły wysokiego stopnia natężenia. Gdy los zламаł w nim rycerza, obudził się uczony; gdy zrobił go wdowcem po starszej kobiecie, ocknął się (z powodu niezużycia sił fizycznych) kochanek, który stał się spekulantem. Gdy zginął kochanek i spekulant, ocknął się znowu uczony.

Dowodem siły Wokulskiego jest bodaj miłość, która w nim dosięgnęła stopnia monomanii. Mimo to Wokulski nie kwili, nie wzdycha, lecz działa. Rzuca się na spekulację, ażeby zdobyć samiec, ale do tego dba o społeczeństwo i różnych biedaków. Jego obłęd nie paraliżuje ani rozumu, ani serca, ani woli.

(Prus: 140)

Zupełnie inaczej pokazuje czterdziestopięcioletniego bohatera Tokarczuk – uznaje, że ów „pojawia się w powieści w samym środku egzystencjalnego kryzysu połowy życia” (LiP: 48), przeżywa drogę o głębokim inicjacyjnym sensie, ratuje siebie „z pozorności i miałości *świata formy*” (LiP: 79), odkrywa cierpienie wszystkich żywych istot, także Izabeli, i właśnie z nią toczy swoją największą walkę. Ten Wokulski przeczuwa własną śmierć, ocala swoją wewnętrzną istotę, wolną od cierpienia jaźni. W tej drodze pomagają mu Rzecki, Szuman, Zasławska, Geist, brat Wysockiego – może sami przeczuwający istnienie jakiegoś wyższego porządku.

Także Izabela zyskuje inny, duchowy wymiar w *Lalce i perle* – nie może się stać „głębsza”, lecz staje się głębiej znacząca. Tokarczuk bowiem odkrywa ją

jako makietę, kukiełkę⁴. Autorka pisze: „W tradycji wschodniej mówi się, że nie każda istota, która ma ludzki kształt, musi być człowiekiem. Iza jest stałością zamkniętą w swoim świecie, porusza się po swych wewnętrznych orbitach, donikąd nie idzie, realizuje swoje dwuwymiarowe potrzeby, *komponuje przestrzeń*” (LiP: 42). Cenna też zdaje się obserwacja autorki, że „Izabela po prostu jest” (LiP: 43) – przekonana, że świat obdarza miłością za to, że się jest, a nie za to, że coś się robi. Nazywa to pisarka „syndromem Izabeli” w przeciwieństwie do „syndromu Wokulskiego”, który ślepo zdąza ku przemianie, za wszelką cenę chce się stać kimś innym, działa, więc jest – co z kolei odpowiada sugestiom Prusa.

Izabelę zaś twórca powieści opisuje ironicznie i chłodno – jak osobowość socjopatyczną:

Panna Izabela nie jest „lalką” (lalką jest lalka Heluni Stawskiej). Panna Izabela jest fizjologicznie zimną kobietą, a w wyobraźni Messaliną, która jeżeli nie fizycznie, to przynajmniej duchowo oddaje się każdemu mężczyźnie, który się jej podoba: wynalazcom, wodzom, skrzypkom i cyrkowym atлетom. Dopóki miała majątek, uważała się za bóstwo; zbankrutowawszy, gotowa była sprzedać się każdemu, kto zapłaci.

(Prus: 140 i n.)

W interpretacji Tokarczuk Izabela jest kimś więcej wobec Wokulskiego – zadaniem, które on musi rozwiązać, złem, które trzeba zdemaskować. Choć autorka tego tak nie formułuje (być może w obawie przed niepożądanym efektem komicznym stwierdzenia), bohaterka to smok, który zrabował perłę, a nie perła. To z nią musi walczyć Wokulski o duszę, tak jak król walczy ze smokiem w *Pieśni o perle*.

Pogłębieniu w interpretacji Tokarczuk ulega także tajemniczy głos, który kilkakrotnie słyszy w toku powieści Wokulski. Pisząc o walorach stylu *Lalki*, Teresa Skubalanka zauważyła, że „całe mistrzostwo narracji Prusa wychodzi w trakcie analizy opisu stanów psychicznych Wokulskiego po rozstaniu z Izabelą” (Skubalanka: 325). Przypomina również o tym, że „opisy przeżyć Wokulskiego należą do najwcześniejszych introspekcyjnych analiz w naszej prozie dziewiętnastowiecznej” (Skubalanka: 325). Markiewicz też pisał o tym w kontekście

⁴ Być może w jakimś stopniu na tę interpretację postaci wpłynęła poetyka filmowa *Lalki* w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa – wybitnego, a nie w pełni zrozumiałego przez odbiorców dzieła z 1968 r.

zjawiska „psychologizacji powieści polskiej”, któremu służyły zarówno nowe środki konstrukcyjne, poszarpany, chaotyczny monolog, składnia emocjonalna, jak i tradycyjne sposoby narracji, czyli między innymi widzenia postaci o wyglądzie halucynacji czy „częste dialogi spierających się w psychice postaci głosów wewnętrznych” (Markiewicz: 9).

Tokarczuk nie wyjaśnia tego zjawiska jako schizofrenicznej rozmowy głosów wewnętrznych, ale jako teofanię. Autorka pisze bowiem: „Czym jest Głos, z którym rozmawia Wokulski? [...] Myślę, że Wokulski, choć sam o tym nie wie, rozmawia z Bogiem” (LiP: 33). Dlatego zapisuje „głos” wielką literą, jako Głos.

Głos ujawnia się kilka razy: Tokarczuk bardzo ładnie to syntetyzuje. Pierwszy raz Wokulski słyszy go na Powiślu – to Głos podsuwa mu pomysł przeniesienia brata Wysockiego pod Skierniewice, więc ocala mu życie. Drugi raz słyszy go w kościele na kweście, gdy mówi mu, że dlatego jest obcy im wszystkim, że jest okiem żelaznego przetaka, czyli narzędziem oddzielenia ziarna od plew. Trzeci raz bohater odbiera go w salonie Łęckich, gdy mówi mu, że nawet jeśli Wokulski zginie w walce ze „światem form wykwinnych” (LiP: 31), pozostawi po sobie przebaczenie i litość. Czwarty raz słyszy go, gdy chce popełnić samobójstwo i roi sobie, że jest kamieniem. Głos mówi mu: „Więc niech się stanie człowiek” (LiP: 33).

Należy przyznać, że z wielką wrażliwością buduje tutaj Tokarczuk siatkę znaczeń, odwzorowując logikę zdarzeń w utworze według swojego pomysłu. Jest ciekawe, że precyzyjnie rozróżnia Głos oraz Wezwanie, czyli interwencję ze świata z góry. Tę w swoich mitach opisali starożytni gnostycy, zwłaszcza ze środowiska walentynian.

Przyjętą przez pisarkę metodę mitycznej interpretacji bohaterów i zdarzeń można odkryć, przyglądając się, w jaki sposób pisarka posługuje się wstawkami narracyjnymi. Są to pojawiające się w tekście eseju opowiadania fragmentów treści *Lalki*, ale nie streszczenia, lecz specyficzne obserwacje, a nawet wglądy: spojrzenia wprost na stan psychiczny bohatera, ukazany przez Prusa pośrednio: poprzez wewnętrzne monologi Wokulskiego, poprzez sugestie co do jego samopoczucia. Autorka patrzy na bohatera „z zewnątrz”, pisząc w rozdziale IV pt. *Wezwanie*:

Przyjazd Wokulskiego do Paryża rozpoczyna dziwną część powieści (rozdział *Szare dni i krwawe godziny*). Po letargicznej podróży bohater znajduje się w ówczesnym

centrum świata. Jest to z pewnością moment zwrotny całej powieści. Akcja zwalnia, nic się nie dzieje, cała intryga schodzi nagle na plan dalszy. Wokulski staje się okiem, które zyskało głębię i ostrość widzenia. Nabiera dystansu nie tylko do siebie, ale także do tego, co go otacza.

(LiP: 21)

Tokarczuk stara się pokazać, że właśnie w Paryżu Wokulski zyskuje dystans do siebie, co zapoczątkowuje proces odrodzenia. Bohater usłyszał wezwanie ze świata duchowego, ale w jego czasach takie wezwanie, będące ofertą przemiany, jest już znacznie subtelniejsze niż w przeszłości. Dlatego trzeba umieć rozpoznać je w toku akcji *Lalki*. Autorka upatruje tego wezwania w następujących wydarzeniach: po pierwsze w ujrzeniu przez Wokulskiego swego sobowtóra w paryskim hotelu. Dzięki temu bohater nabiera ozdrowieńczego dystansu do siebie. Po drugie – w jego odkryciu, dokonanym dzięki studiowaniu mapy Paryża, że miasto jest monstrualną gąsienicą, żywą istotą. Wokulski słyszy z kafejki piosenkę o motyłu – pisarka upatruje w tym sygnał i symbol przemiany: „Żywe miasto komentuje wewnętrzny proces psychiczny człowieka” (LiP: 28). Bohater uzmysławia sobie, że „świat na zewnątrz jest żywy. Jest częścią wyższego porządku i zawiera go w sobie” (LiP: 28).

Paryskie wydarzenia pisarka analizuje z przenikliwością. Narracja w tych miejscach w *Lalce* Prusa bywa bardzo naznaczona emocją, co widać zwłaszcza w składni – rozrywane wielokropkami zdania kończą się wykrzyknikowymi dopowiedzeniami: „Wtem otworzył oczy i włosy powstały mu na głowie. Naprzeciw siebie zobaczył taki sam pokój jak jego, takie samo łóżko z baldachimem, a na nim... siebie!... Było to jedno z najsilniejszych wstrząśnięć, jakich doznał w życiu, sprawdzwszy własnymi oczyma, że tu, gdzie uważał się za zupełnie samotnego, towarzyszy mu niedostępny świadek... on sam!...” (cyt. za LiP: 23). Tokarczuk zaś interpretuje ten cytowany przez siebie fragment trafnie i ze spokojem, okalając go dwoma komentarzami. Cytat poprzedza mikroopisem: „W pokoju Wokulskiego znajduje się ogromne lustro. Odbija się w nim cały pokój i oczywiście wszystko, co dzieje się w pokoju, lecz z jakichś powodów ujrzenie własnego odbicia budzi w bohaterze niespodziewaną grozę” (LiP: 23). Po cytacie zaś komentuje: „Nieoczekiwana emocja, która pojawia się w sytuacji, wydawałoby się, banalnej, może być znakiem, że oto stało się coś ważnego w psychice bohatera – Wokulski zyskał do siebie dystans” (LiP: 23). Następnie

autorka wprowadza retardację: „Jest to początek jakiegoś procesu, którego sens i cel trudno na razie odgadnąć” (LiP: 23).

Bardzo efektowne są też fragmenty, w których pisarka dokonuje streszczenia powieściowych wydarzeń, ale celem streszczenia jest budowanie określonej atmosfery – w wypadku wydarzeń w Paryżu: onirycznej atmosfery niesamowitości. Tak Tokarczuk prowadzi opis zdarzeń:

Gdy tylko Wokulski rozgascza się w hotelu, zaczyna się karuzela dziwnych odwiedzin. Jakiś Escabeau myli go ze znanym handlarzem bronią, kompulsywny hazardzista chce mu sprzedać swój niezawodny system gry w ruletkę, osobliwa baronowa ma na zbyciu jakąś ważną tajemnicę, doktor filozofii dwóch uniwersytetów proponuje mu swoje usługi przewodnika. Uciekając przed nimi, spacerując po mieście, Wokulski trzykrotnie dostrzega w innych kobietach Izabelę, widzi płaskorzeźbę przedstawiającą Sąd Ostateczny, pada ofiarą złodzieja kieszonekowego. Z perspektywy Paryża Warszawa wydaje się mała i daleka, tak samo jak jego całe dotychczasowe życie – nikłe i nieważne. Wokulski czuje się jak dziecko.

(LiP: 23–24)

Tu następują cytaty z *Lalki*, po czym autorka załącza komentarz psychologiczny:

Dlaczego wymieniam te drobne, banalne, wydawałoby się, zdarzenia? Ponieważ uderza mnie ich dziwność, jakby pochodziły z jakiegoś opowiadania Prospera Mérimée, a nie z prozy Bolesława Prusa. Ponieważ w tę bardzo konkretną powieść wdzierają się coś onirycznego, niesamowitego, co zresztą nie ma wpływu na samą akcję, czyni w niej mały wyłom, pomyłkę w precyzyjnym hafcie. Mówiąc jeszcze innymi słowami – w racjonalnym nastawieniu Wokulskiego pojawia się szczelina, przez którą przedostają się demony. Przypomina to stan znany w psychologii jako obniżenie progu świadomości, gdy świadomość w momentach krytycznych zostaje pozbawiona energii i staje się receptywna, przytłumiona i zarazem najbardziej uwrażliwiona na znaki. To mały epizod psychotyczny w tej prozie – wzbudza czujność czytelnika, uaktywnia zmysł symboliczny, działa jak dźwięk budzika. W takich chaotycznych, niezwykłych wędrówkach, wspomnieniach, przecuciach i zachwytach Wokulski rodzi się na nowo.

(LiP: 24)

Styl tego komentarza wskazuje na to, że Tokarczuk w *Lalce i perle* podejmuje się refleksji psychologicznej na temat stanów świadomości czy też nieświadomości bohaterów oraz na temat przyczyn i skutków wybranych zdarzeń. Ten typ refleksji, tak Jungowski w charakterze, przypomina psychologiczne analizy snów, które wielokrotnie prezentował szwajcarski psychiatra w swych dziełach.

Autorka sama przyznaje sobie do tego prawo, skoro w rozdziale I pt. *Czy istnieje coś takiego jak plan?* pisze:

Wyobraźmy sobie, że *Lalka* jest zwerbalizowanym i przeniesionym na papier snem. Może w ten sposób należałoby spojrzeć na całą literaturę, ponieważ największym wyzwaniem dla języka jest opowiedzenie snu. Co by było, gdyby literatura okazała się jakimś rodzajem zapisanego zbiorowego snu? Dawałoby to prawo do szukania w niej znaczeń metodami właściwie nieograniczonymi, można by sięgać do teorii, które przyjdą akurat do głowy, kojarzyć dowolnie wszystko ze wszystkim, nie szukając porządku i prawdopodobieństw, wyrażając na przemian uczucia, intuicje i oceny. Żadna pojedyncza teoria nie ma bowiem patentu na tłumaczenie snów – stąd prawo do dowolności. Tak samo żadna teoria nie jest w stanie raz na zawsze, od początku do końca, wytłumaczyć sensu dzieła literackiego. Ludziom często się zdaje, że także w swym postrzeganiu pozostają wolni, lecz z pewnością tak nie jest. Także na spostrzeganie wpływa bowiem jakiś wspólny duch, który uzgadnia z nami barwy czasu i każe nam wiedzieć nie to, co jest, ale to, co nam się zdaje, że jest.

(LiP: 11 i n.)

Odczytanie głównego wątku

Najcenniejsze informacje o zastosowanej przez Tokarczuk metodzie lektury kryją się w ramie tekstu *Lalki i perły*. Wyznacza ją odautorski *Wstęp* i zakończenie, którego rolę pełni ostatni, dwunasty rozdział, zatytułowany *Perła. Czego chce Wokulski?* Poza tą ramą znajduje się *Appendix* – jest to *Hymn o Perle* w przekładzie Czesława Miłosza z wydania z 1983 roku, samodzielny utwór będący dla eseju Tokarczuk punktem odniesienia, a nie tylko załączonym materiałem ilustrującym, jaki zazwyczaj zamieszcza się w apendyksie, które to słowo w języku łacińskim oznacza: ‘przyczynek, dodatek, uzupełnienie’. Pisarka ujmuje tutaj ten tekst, ponieważ:

- przez swoją krótką formę jest łatwy do przytoczenia w całości;
- jest tekstem poetyckim, który pobudzając do refleksji, dobrze towarzyszy tekstowi pisanemu prozą i otwiera raczej, niż domyka wiele nowych znaczeń – i tych odkrytych w *Lalce* Prusa, i tych nadbudowanych;
- na przełomie wieków XX i XXI był wciąż mało znanym przez polskich czytelników, archaicznym i „zamorskim” utworem, mimo autorytetu tłumacza.

Były więc ważne przesłanki do załączenia utworu. W ostatnim rozdziale *Lalki i perły* Tokarczuk dokonała niełatwej analizy porównawczej dwóch tekstów odrębnych rodzajów literackich, gdyż – trzeba to podkreślić – analizowana jest struktura obydwu. *Pieśń o perle* nie pełni więc tutaj roli motta, ornamentu, lecz równorzędnego tekstu, a może nawet i nie równorzędnego, tylko ważniejszego od *Lalki*, prymarnego: dzieli je wszak szesnaście czy siedemnaście stuleci. *Pieśń o perle* została zawarta w *Dziejach Tomasza*, apokryfie napisanym prawdopodobnie w II lub III wieku, lecz chyba nie w I wieku, jak pisze Tokarczuk (LiP: 76).

Dzieli te teksty również całkowicie odmienna tradycja. *Pieśń o perle* powstała w Syrii. Włączona w apokryf anonimowego autora, a być może stworzona przez samego Bardesanesa, gnostyka i ojca hymnologii syryjskiej, ma cechy starożytnej poezji semickiej, jest najbardziej skondensowanym i bogatym w symbolikę wykładem zasad religii starożytnej gnozy. *Lalka* Prusa wydana zaś została osobno w 1890 roku w Warszawie, przez czterdziestotrzyletniego polskiego pisarza i społecznika, będącego u szczytu twórczości literackiej. Ma wszystkie cechy takiej powieści XIX-wiecznej, która łączy wielowątkową panoramę społeczeństwa z pogłębionym studium jednostkowych bohaterów. I choć powstała w kręgu tradycji chrześcijańskiej, jest bez wątpienia utworem świeckim; co więcej – kwestie religijne nie są w niej bezpośrednio roztrząsane.

Gdybyśmy nie znali *Lalki i perły* i przyszedłby nam ten sam pomysł zestawienia tych dwu tak różnych utworów, moglibyśmy bez trudu rozpoznać jeden łączący je motyw: motyw obcego, paralelę pomiędzy królewiczem udającym się po symbolizującą duszę perłę do Egiptu, w którym jest i czuje się samotny i obcy, a Wokulskim, poszukującym swej duszy w kobiecie i jednakowo obcym pośród salonów Warszawy, na nędznym Powiślu i wśród subiektów we własnym sklepie. Jednakże gdyby nie wnikać do wnętrza, czyli do fabuły tych utworów, to czy można by stwierdzić jakiegokolwiek zewnętrznego podobieństwo? Co łączy te dwa teksty?

Po pierwsze oba utwory są arcydziełami. *Pieśń o perle* jest uważana za arcydzieło twórczości hymnicznej, poezji religijnej, mistycznej. Jest też arcydziełem *Lalka* Prusa. „Uchodzi za najdoskonalszy artystycznie, najgłębszy intelektualnie utwór polskiej prozy powieściowej, za najbardziej europejską powieść polską” – pisze Janina Kulczycka-Saloni w encyklopedii literatury polskiej (Krzyżanowski: 545). A ponieważ miarą arcydzieł, według Janusza Sławińskiego, jest nie tyle

doskonałość i oryginalność w spełnieniu historycznie określonych standardów sztuki, co raczej adaptowalność semantyki takich utworów „do zmieniających się kontekstów społeczno-kulturalnych odbioru”, podatność „na wciąż nowe odczytania i *odnawiania znaczeń*”, zdolność treści utworu do odpowiedzi „na pytania poznawcze, moralne i światopoglądowe czytelników różnych epok” (Sławiński: 41) – należy uznać tekst Tokarczuk za świadectwo odbioru dwóch arcydzieł, z których na jej życzenie jedno przegląda się w drugim i wówczas jego znaczenia ulegają zaskakującemu odnowieniu. Oba utwory stanowią dwa ważne punkty orientacyjne w przestrzeni tradycji literackiej i oba są „ponadczasowe”, w sensie: uniwersalne, nieprzerwanie otwarte na interpretację. Autorka eseju pisze o tym we *Wstępie*: „Czas inaczej obchodzi się z literaturą niż z ludźmi. *Lalce* czas nic nie zrobił” (LiP: 6).

Po drugie oba utwory przez dłuższy czas nie były uznawane przez publiczność za arcydzieło w jakiejkolwiek kategorii: gatunku, stylu, prądu, epoki, literatury narodowej, światowej czy też literatury pewnego kręgu. *Pieśń o perle* była odrzucana w kręgach ortodoksyjnych chrześcijan jako utwór heretycki, jej związek z uważaną od któregoś wieku za herezję gnozą przekreślał możliwość choćby pozytywnego odbioru formy, z jakim miało szczęście się spotkać u schyłku starożytności i we wczesnym średniowieczu tak wiele utworów nazywanych „pogańskimi” (np. *Przemiany* Owidiusza, które jako źródło wątków, motywów i cytatów cieszyły się w średniowieczu wielkim uznaniem). To szczęście nie mogło spotkać *Pieśni o perle*, zwanej kwiatem kacerstwa. Z kolei kunsztownej formie *Lalki* jej współcześni odmówili jakiejkolwiek wartości w ogóle. W ich ocenie była powieścią źle skomponowaną, o całkowicie chybionym pomysłem konstrukcyjnym. Największym jej błędem miała być niefunkcjonalna, niecelowa i nieatrakcyjna beletrystycznie fragmentaryczność fabuły. Jeśli chodzi o treść, uznano tę powieść za utwór o znaczeniu lokalnym, interesujący wyłącznie warszawian, i za utwór zbyt pesymistyczny. Artyzm *Lalki* dostrzegło dopiero młodsze pokolenie krytyków (Krzyżanowski: 546). Oba utwory, choć tak klasyczne w formie – hymn oraz powieść realistyczna – z różnych więc powodów należą do tej samej grupy tekstów przez chwilę zepchniętych na peryferia kultury, choć ten zły czas dla *Lalki* trwał o wiele stuleci krócej.

Po trzecie styl obu utworów wolny jest od ozdobności – *Pieśń o perle* przemawia raczej językiem symboli niż wyszukanymi środkami poetyckimi, operuje

skrótom, czy w wersji syryjskiej, czy greckiej, pozbawiona jest rymów, ale nie jest to bynajmniej – jak wydaje się Oldze Tokarczuk – „proza narracyjna”, nie hymn: pieśń oparta jest na wyrazistym rytmie zdaniowym i spełnia wymogi gatunkowe hymnu. Dość surowy, szlachetny język nie pozbawia pieśni piękna – tekst jest silnie zmetaforyzowany – i dobrze służy jej skondensowanej formie konstrukcyjnej, która w swoim charakterze nieco przypomina nowotestamentalną parabolę. Obecność niezwykle, nieprawdopodobnych, zaskakujących motywów współbrzmi z pewną powściągliwością poetyckiej narracji, z ograniczeniem wielu epizodów do niezbędnych szczegółów. Bogactwo zdarzeń w pieśni dawałoby przecież możliwość znacznej rozbudowy treści i ornamentacji formy, a tego autor unika⁵.

Z kolei *Lalka* utrzymana jest w stylu realistycznym – przezroczystym, nieprzesłaniającym świata przedstawionego, przechodzącym tylko niekiedy, w odniesieniu do postaci Izabeli i Rzeckiego, w styl ironiczny i satyryczny. Jest to także styl dążący do jednoznaczności i rejestrujący cechy faktycznej mowy potocznej w pamiętniku Rzeckiego. Wszyscy polscy powieściopisarze-realiści „przestrzegają zasady naturalności wysłowienia”, starając się zbliżyć do profilu społecznego, do umysłowości i typu osobowości postaci literackiej, która się wypowiada, ale, jak pisze Jerzy Speina, „tak pojęta naturalność języka – kumulująca najważniejsze sprawy ludzkiego poznania i ludzkiej aktywności twórczej w układzie empiryczno-logicznym – osiągnęła na gruncie polskim pełnię artystyczną w *Lalce*” (Speina: 84). Oba utwory, choć jeden hymniczny, a drugi powieściowy, są więc na poziomie języka i stylu wysoce komunikatywne.

Tu się podobieństwa historyczno-literackie wyczerpują. Czy są one wystarczające dla sensownego zestawienia obu tekstów? Znamy odczytania Dostojewskiego poprzez tekst Ewangelii. Oczywiście Dostojewski sam do tego zaprasza, kształtując w określony sposób tematykę swych powieści, czyniąc liczne aluzje biblijne, jak też cytując Nowy Testament. W przypadku Prusa można w ogóle wątpić, czy niezmiernie szczupła literatura gnostycka, mało popularna w zachowanych zabytkach, w ogóle była mu znana, choć *Faraon* jest niekłamanym dowodem pogłębianych studiów przynajmniej nad fragmentem kultury

⁵ Zob. przypis 266 do mojego przekładu *Pieśni o perle* („Pieśń o perle”: 123–125).

starożytnej. I tu kryje się problem: czy próba gnostyckiego odczytania utworu niegnostyckiego w istocie nie jest jakimś wobec czytelników nadużyciem?

Tokarczuk postanowiła odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ta książka ją porusza. Refleksję nad tym uważa za wymianę między czytelnikiem a dziełem: świat *Lalki* rozpostarł się przed nią, ona zaś nadała mu swój własny sens, nakładając nań „prywatną siatkę znaczeń” (LiP: 7). Pisarka wyraża nadzieję, że nie jest to nadużycie (LiP: 7).

Kluczowy dla zrozumienia *Lalki i perty* jest również „docelowy” rozdział XIII, zatytułowany *Perła. Czego chce Wokulski?*, czyli ten, którego Stanisław Lem już nie chciał przeczytać. Dopiero w nim autorka powołuje się na gnostycki tekst *Pieśni o perle*, choć przygotowaniem na jego przyjęcie był już rozdział IV pt. *Wezwanie*, w którym Tokarczuk ukazuje zachodzący w Paryżu początek przemiany duchowej Wokulskiego, jego odpowiedź na wołanie ze świata duchowego. Rozdział XII zaś, pt. *Co się zdarzyło u Geista?*, odkrywa przesłanie-pytanie, jakie otrzymał Wokulski od duchowego przewodnika, ekscentrycznego profesora Geista. Odpowiedź na to pytanie brzmi: świat jest iluzją, Izabela jest iluzją, realna jest tylko śmierć. I właśnie przeżycie-odegranie własnej śmierci pod kołami pociągu będzie dla Wokulskiego prawdziwym przebudzeniem.

Należy podkreślić, że w opisach tych doświadczeń bohatera krytyka widziała dotąd wnikliwą analizę miłości czy raczej miłosnego oblędu (zob. Markiewicz, 1967). Tymczasem Tokarczuk traktuje przeżycia Wokulskiego jako graniczne, jako kryzys psychiczny, ale kryzys o duchowym, nie patologicznym podłożu, jako proces indywiduacji, warunkujący rozwój indywidualnej osobowości, uwolnienie jaźni z fałszywych osłon, zapoznanie się z własną, niepowtarzalną rzeczywistością psychiczną. To ujęcie jest zakorzenione nie tyle w światopoglądzie gnostyckim, co w psychologii Junga, lecz w stosunku do tekstu polskiej powieści realistycznej – świeże, oryginalne.

W rozdziale trzynastym autorka wyjaśnia ostatecznie sensy, do których odkrycia próbowała przygotować czytelnika stopniowo w kolejnych odsłonach dwunastu rozdziałów poświęconych planowi powieści, figurze autora, psychologii głównych postaci i psychologii świata przedstawionego w *Lalce*. Posługuje się *Pieśnią o perle*, w której rozpoznaje następujący porządek: „1 – bohater w pełni mocy (w swoim prawdziwym domu, królestwie), zstępujący w dół, w świat obcy, nieczysty”, „2 – przyjęcie atrybutów tego świata (zmiana szat,

spróbowanie pokarmu, sen)”; „3 – przebudzenie dzięki wezwaniu z królestwa (list)”; „4 – zdobycie perły”; „5 – pozbycie się atrybutów niższego świata”; „6 – przyjęcie na powrót atrybutów prawdziwej natury bohatera („suknia chwały”)”; „7 – powrót i tryumf” (LiP: 77).

Porządek ten ustala autorka zgodnie ze współczesną wiedzą o gnostycyzmie – jej interpretacja *Pieśni o perle* jest poprawna. Widać, że autorka zna rozdział piąty w części drugiej klasycznego dzieła Hansa Jonasa pt. *Religia gnozy* (pierwsze wydanie – 1958 r., przekład polski – 1994 r.), gdzie autor analizuje we wzorcowy sposób strukturę *Hymnu o Perle*⁶. W swoich czynnościach interpretacyjnych utworu Tokarczuk idzie w zasadzie w ślad za nim.

Następnie pisarka odkrywa ten prototyp w historii Wokulskiego, który pojawia się, przybywszy z równie tajemniczego, co w *Pieśni o perle*, Wschodu. Świat odnaleziony przez niego w Warszawie to „świat formy” (LiP: 78). Bohater wchodzi w niego, ale czuje się w nim obco mimo prób przystosowania, czyli włożenia jego szat. „Zapomina o celu swojego przybycia, myli go z kobietą” (LiP: 78). Pojawiają się znaki z zewnątrz – ujrzenie sobowtóra, czyli przypomnienie sobie o swej dwoistości, odczytanie w chaosie miasta przesłania o przemianie, potem spotkanie z Geistem – duchem – i z Głosem na torach w Skierniewicach, czyli jakby otrzymanie dwóch rodzajów tego samego komunikatu: „Jesteś tu obcy, twoje zadanie jest inne” (LiP: 79). Następuje spotkanie z prawdziwym sobą, należącym „do innego, wyższego porządku” (LiP: 79) i Wokulski rezygnuje z walki o Izabelę. „W rozmowie z kamieniem wśród majaczeń w Skierniewicach ustala się dla Wokulskiego pewien porządek wartości” (LiP: 79). Tokarczuk tak go nazywa: „Bycie człowiekiem jest wielką szansą, ponieważ tylko człowiek wśród innych bytów jest zdolny do transcendencji i świadomego uwolnienia się od cierpienia” (LiP: 79). W jej interpretacji Wokulski spełnia gnostyckie wezwanie do samopoznania, zapisywane wielką literą – „Wezwanie”.

Odsłonięcie pełni interpretacji w końcowym rozdziale nie jest ani gwałtowne, ani zaskakujące. Autorka stopniowo prowadzi ku niemu czytelnika *Lalki i perły*, prezentując kolejne wybrane elementy fabuły powieści i odczytując je jak ewangeliczne znaki. Nawiązuję tu do Ewangelii Jana, której pierwsza część

⁶ Zob. Jonas: 128–134. Tu podrozdziały: A. Tekst utworu; B. Komentarz, podzielony na siedem części o tytułach: 1) *Wąż, Morze, Egipt*; 2) *Nieczysta Szata*; 3) *List*; 4) *Pokonanie Węża i Wstępowanie w górę*; 5) *Niebiańska Szata; Obraz*; 6) *Transcendentalna Jazn*; 7) *Perła*.

(1–12) bywa nazywana „księgą znaków”; wiadomo, jak doniosła jest funkcja słowa w odczytywaniu znaków towarzyszących mowom Jezusa – przejście od znaku do wiary nie zachodzi przecież automatycznie, a zaświadczone cuda są tajemnicze. Tokarczuk posługuje się pojęciem znaku wtedy, gdy pisze, że wybrała „właśnie *Hymn o Perle* ze względu na bardzo znamionną w nim obecność metafor snu i przebudzenia, drogi i celu, zstępowania i dźwigania się w górę – tych samych znaków, które tak bardzo poruszyły mnie w *Lalce*” (LiP: 76) oraz w przedostatnim zdaniu eseju:

Lalka opowiada historię człowieka, który spotyka się ze znakami. W ten sposób staje się historią inicjacji, historią zapomnienia i odnalezienia zapomnianego, wędrówką wśród złudzeń i iluzji, odkrywaniem własnej przynależności do świata i własnej w nim obcości.

(LiP: 81)

Do odbioru tej końcowej interpretacji czytelnik eseju jest stopniowo przygotowywany. Służą temu rozmaite zabiegi autorskie, na przykład wnioskowanie przeprowadzone w podrozdziale *Miłość* w rozdziale IX pt. *Kosmos „Lalki”. Trzy główne siły grawitacyjne*:

Proces opisany w *Lalce* jest ewolucją miłości czy raczej uwalnianiem się od miłości pojmowanej jako przywiązanie, jako niewola. Jest to proces bolesny i angażujący, spontaniczny i nieprzewidywalny. W rozdziale *Dusza w letargu* Wokulski dochodzi do siebie po nieudanej próbie samobójczej. Wątpi w swoje władze umysłowe, pogrąża się w apatii, falami powraca ból. Spontaniczna próba pozbycia się miłości przez pozbycie się samego siebie na szczęście się nie udała – byłoby to jak wylanie dziecka z kąpielą. Izabela rozplywa się.

(LiP: 61)

Wszystkie bowiem linie konstrukcji eseju biegną ku rozszyfrowaniu wątku głównego bohatera poprzez mit gnostycki. Jeśli *Lalka i perła* jest istotnie notatnikiem z lektury, to takim, w którym poszczególne notatki zostały uporządkowane w celowym układzie kompozycyjnym, wyznaczającym granice interpretacji *Lalki*, czyli kształtującym stały ład na morzu interpretacyjnej swobody. Układ ten przedstawia się następująco: rozdziały I–III określają fundamenty powieści – *Czy istnieje coś takiego jak plan?*; *Kim jest autor?*; „*Lalka*” – *o czym jest ta powieść?* Rozdział IV odwołuje się do przełomowego momentu w rozwoju akcji dzieła; nosi tytuł: *Wezwanie*. Rozdziały V–VII charakteryzują

bohaterów: *Kim jest Wokulski? Syndrom Wokulskiego; Kim jest Izabela?; Co to za dziwna para: Wokulski i Rzecki?* Rozdziały VIII–XI definiują świat przedstawiony *Lalki* – we wszystkich wymiarach potrzebnych autorce do dokonania interpretacji – a łączy je ze sobą identyczny pierwszy tytuł: *Kosmos „Lalki”. Mechanizmy* (w dwóch podrozdziałach: *Czy to dobrze, że boli? Idea rozwoju poprzez kryzysy* oraz *Czy romantyzm jest chorobą?*); *Kosmos „Lalki”. Trzy główne siły grawitacyjne* (w trzech podrozdziałach: *Obcość; Późność; Miłość*); *Kosmos „Lalki”. Wielość światów; Kosmos „Lalki”. Pierwiastek bezkobiecy*. Rozdział XII dotyczy wydarzeń: *Co się zdarzyło u Geista?* Rozdział XIII zawiera odczytanie całego utworu poprzez *Pieśń o perle*, dlatego nosi tytuł: *Perła. Czego chce Wokulski?* Całość kompozycji okalają *Wstęp* oraz *Appendix*, w którym Tokarczuk umieściła *Hymn o Perle* w wolnej przeróbce Czesława Miłosza.

Warto zwrócić jednak uwagę na to, że ów układ jest celowo niedopracowany, przypominający szkic – przenika go owa „doraźna szkicowność” gatunku eseistycznego, o którym pisał Tadeusz Kotarbiński (Krzyżanowski: 246). Pisarka dąży do uporządkowania swojego dyskursu poprzez stawianie najprostszych pytań – mają one pełnić rolę wektorów analizy dzieła. Ich funkcja w objaśnianiu czytelnikowi interpretacji autorskiej przypomina rolę badawczą, jaką pełnią w sztuce retoryki – w *inventio – circumstantiae*, czyli okoliczności, składniki spraw konkretnych. Przewijają się tutaj przede wszystkim pytania dotyczące osoby (*quis?*), zdarzenia (*quid?*), miejsca/źródła/celu (*ubi?*). Scalają one notatki z lektury.

Typ poznania arcydzieła

Olga Tokarczuk proponuje więc swoistą metodologię bez metodologii. Jest to znak nienaukowego – co nie znaczy bezwartościowego – spojrzenia na literaturę. Takiemu objaśnianiu *Lalki* Prusa, jakby snu, podporządkowany jest cały tekst autorski. Twórczyni *Lalki i perły* objaśnia nie tylko swoje intuicje i skojarzenia, ale także i narzędzia, którymi próbuje tekst otworzyć – podstawowe zasady i mechanizmy psychologiczne. Jej esej cechuje się przy tym prostotą. To szkic, w którym autorka cierpliwie tłumaczy wszystkie elementy wymyślonej przez siebie układanki. Tak jakby jakiś obraz został według pewnego planu pocięty na fragmenty, po czym w ostatnim rozdziale na powrót złożony.

Autorka nie pisze eseju w klasycznym kształcie gatunkowym, nowe znaczenie powieści Prusa odkrywa ze skromnością, tworzywem swego tekstu bawi się z umiarem, prosto tłumaczy znaczenia. Nie miałby, zdaje się, problemu z przyswojeniem sobie tego tekstu licealista. *Lalka i perła* jest powolnym odkrywaniem tajemnicy, którą autorka rozpoznaje w powieści Prusa, lecz której nie narzuca poprzez epatowanie swoją erudycją. Jednocześnie pisarka usprawiedliwia się ze swego „nadużycia” – miał to być przecież prywatny notatnik z lektury. Może tłumaczy różne fakty sama sobie? A może, upubliczniając swój prywatny notatnik, nie umie wyżyć się pewnego dydaktyzmu? Na pewno odnajdujemy pouczenie w zakończeniu tekstu, gdy Tokarczuk pisze: „Każdy może być poszukiwaczem perły, ale żeby sobie to uświadomić, trzeba umieć przeniknąć ukryty sens swojego błędzenia i zrozumieć je jako ciąg prób inicjacyjnych i jako serię przeszkód na drodze prowadzącej do domu” (LiP: 80).

Lalka i perła gatunkowo nie jest takim esejem literackim, do jakiego przyzwyczaili nas mistrzowie tego gatunku – w Polsce na przykład Czesław Miłosz. Być może Tokarczuk w 2001 roku była prekursorką nowego gatunku: prywatnego notatnika z lektury arcydzieła – notatnika zachęcającego do ponownej lektury, skromnej książeczki pełnej zadumy. Powrót do *Lalki i perły* po dwudziestu latach od jej wydania okazuje się być – najzwyczajniej – powrotem do *Lalki* Prusa i ma to sens.

Jedną z najciekawszych prac o poznaniu dzieła literackiego jest *Esej o metodach i granicach stylistyki* z 1950 roku. Jego autor to Dámaso Alonso, urodzony w 1898 roku w Madrycie poeta, filolog i krytyk literacki, wykładowca literatury hiszpańskiej. Autor ten pisze:

W dziele literackim zbiegają się dwie intuicje: autora i czytelnika. Dzieło jest rejestrem, tajemniczym depozytem pierwszej, nieświadomym budzicielem drugiej. Dzieło implikuje te dwie intuicje i jest bez niej niepełne.

(Alonso: 79)

I dalej:

Poznanie intuicyjne, jakie osiąga czytelnik w dziele literackim, jest poznaniem bezpośrednim i tym czystszy, im mniej obcych elementów włączyło się między obie intuicje.

(Alonso: 79)

Wydaje się, że Tokarczuk, mimo nieuchronnego obciążenia różnymi odczytaniem *Lalki*, wykorzystwała właśnie taki rodzaj poznania dzieła w swoim eseu.

Alonso rozważa rodzaj iluminacji, przedziwnie wspólnej twórcy i czytelnikowi:

Czym jest, na czym polega odkrycie jakiejś treści artystycznej, owo olśnienie, które jeden umysł przekazuje drugiemu? Te intuicje (twórcy i czytelnika), literackie, artystyczne, różnią się od intuicji naukowej (o wiele prostszej) tym, że mobilizują, by tak rzec, całość psychiczną człowieka [...]. W myśleniu naukowym wyczuwamy intuicyjnie jedną częścią naszej psyche (intuicja naukowa nie jest imaginatywna ani afektywna). W myśleniu estetycznym wyczuwamy intuicyjnie całą naszą psyche nakierowaną automatycznie ku marzeniu, chwilowemu dzieciństwu czy dniu świątecznemu, tzn. na stan nieużyteczny, niepraktyczny, niekomercyjny, czysty, jak najbardziej swobodny, pełen blasku. Intuicja literacka, intuicja marzenia i zabawy dziecięcej są zjawiskami pozostającymi w łączności. Ale czytelnik wie, że marzy, wie, iż wie, że igrą.

(Alonso: 79 i n.)

Odnosząc się zaś do powieści, Alonso pisze o intuicji dzieła, którą pojmuje tak, jak starożytni teoretycy retoryki pojmowali zasadę organiczności: odnosi ją bowiem „do wizji, do zrozumienia dzieła jako całości, a dokładniej – jako organizmu” (Alonso: 80). Opisuje tę wizję poetycko:

Przez czytelnika przepływa nieustanny ciąg intuicji. Poruszający się kil pozostawia świetlny ślad w wyobraźni i ustawicznie w ciągu lektury objawia się, coraz bardziej rozdzierając ciemności niebytu. Każdy moment tego przepływu i tego olśnienia jest ważny.

(Alonso: 80)

Autor z pasją nazywa intuicję czytelnika niezastąpioną. Pisze: „Intuicja autora, zarejestrowanie jej na papierze: lektura, intuicja czytelnika. Istnieje tylko to, nic więcej” (Alonso: 85). Tę władzę pojmuje radykalnie:

Owa intuicja czytelnika nie da się zastąpić czy wywołać środkami zewnętrznymi (prócz samej lektury). Ale nie każdy, kto czyta, jest „czytelnikiem”. Owa intuicja... posiada się ją albo się jej nie posiada, jak w mistyce „charyzmaty” i łaski specjalne. Nic nie powinno się włączać – o ile to możliwe – między czytelnika a dzieło!

(Alonso: 85)

Ten nobilitowany przez badacza czytelnik „jest artystą, który nie tworzy intuicji spontanicznych, lecz refleksyjne, zawsze dzięki podnietom z strony twórcy; jest artystą, któremu brak ekspresji, którego sztuka polega właśnie na *impresji*. Ileż subtelności, jakaż szlachetność i siła w tej sztuce impresyjnej!” (Alonso: 85).

Krytyk zaś różni się od czytelnika nasileniem przymiotów. To czytelnik idealny, „jego zdolność recepcyjna jest głęboko intensywna i zarazem rozlegle ekstensywna” (Alonso: 87):

Lektura winna pobudzić w krytyku głębokie i wspaniałe intuicje scalające dzieła. Krytyk jest przede wszystkim niepospolitym przedziwnym aparatem rejestrującym, o delikatnej precyzji i szerokiej amplitudzie. Ale jako inną naturalną skłonność swej osobowości krytyk posiada również aktywność ekspresywną. Dawać, komunikować w skrócie, szybko, obrazy owych otrzymanych intuicji – oto jego misja. (Alonso: 87)

Owo poznanie tym się różni od poznania czytelniczego, że „przechodzi od prostego stosunku do dzieła i zmienia się w pedagogię: krytyk ocenia dzieło, a jego sąd jest przewodnikiem czytelników” (Alonso: 88). Ponieważ zaś intuicja estetyczna jest sama w sobie niewyraźna, krytyk wyraża ją twórczo, poetycko. Wobec dzieł dawnych krytyk, ten idealny czytelnik, jest w szczególnej sytuacji: „[...] nie może wtrącać się w związek czytelnik–dzieło, ale powinien zdjąć powłokę rdzy pokrywającą metal i uniemożliwiającą zespolenie. Krytykowi dzieł dawnych nie wystarcza wrażliwość i zdolność ekspresji – potrzebna jest mu również należyta erudycja” (Alonso: 88).

Poznanie krytyczne dzieła literackiego Alonso uważa również za nie-naukowe i w tym niespełniające się, że – jego zdaniem – krytyka współczesna zawodzi. Krytyka jest sprawą wielu pokoleń i dopiero łańcuch pomyłek w ocenie tekstu pozwala usunąć straszne deformacje sądów. Zdefiniowanego jednak wyżej krytyka, czyli czytelnika idealnego, znaleźć nie można. Trzeci sposób poznania dzieła literackiego to poznanie naukowe, lecz badacz przestrzega przed nadmiernym zaufaniem do wyników badań metodycznych:

Na polu poezji (lub w ogóle sztuki) istotna jest właśnie reszta, to, co się nam wymyka. Nigdy przez analizę nie odtworzymy intuicji scalającej, jaka w jednej

chwili będzie udziałem pierwszego lepszego chłopca, gdy z książką w ręku idzie wiosennym rankiem przez parkową aleję.

(Alonso: 103)

Stwierdza, że dążąc do poznania naukowego faktu artystycznego, „[...] nie dotrzemy do tajemnicy. Ale możemy ją ograniczyć, możemy z chaosu różnych elementów w jej atmosferze wydobyć wiele faktów, które mogą być badane naukowo” (Alonso: 103).

Autor zauważa, że jedynym krokiem naprzód ku ukonstytuowaniu prawdziwej nauki o literaturze jest stylistyka literacka, mimo jej niedojrzałości. Stylistyka bowiem prowadzi do momentu początkowego – do odkrycia impulsu, jaki zdecydował o intuicyjnym wyborze przez autora elementów ekspresywnych. W istocie zaś trzy rodzaje poznania literackiego przeżywane przez Alonso dają się tylko teoretycznie oddzielić, ponieważ w praktyce trzecie poznanie wymaga pomocy pierwszego i drugiego.

W świetle tych rozważań rozpoznajemy, czym jest *Lalka i perła*. Wydaje się, że esej Tokarczuk to taki zapis intuicji scalającej, który jest aktem pierwszego poznania czytelniczego – ma ono o tyle związek z drugim poznaniem krytycznym, ze sztuką krytyki, że jest przecież głosem wypowiedzianym na zewnątrz, przekazem dzieła, budzeniem na nowo wrażliwości jego czytelników. Nie ma natomiast tekst Tokarczuk pretensji do poznania naukowego. Pomimo to jej esej, jako nowe i swobodne odczytanie *Lalki* Prusa, okazał się interesujący także dla historyków i teoretyków i literatury, a zwłaszcza dla komparatystów.

Bywa tak, że pisarz sam wypowiada się o poszukiwaniach krytyków. Tak było w przypadku *Lolity* Vladimira Nabokova, który w 1956 roku napisał w posłowie o różnych ważnych dlań scenach w dziele:

Oto nerwy powieści. Oto sekretne punkty, podświadome koordynaty, wytyczające plan książki, chociaż uświadamiam sobie jak najdokładniej, że te i jeszcze inne sceny przerzucą lub nie zauważą ich, albo i nie doczytają do nich ci, którzy zabrali się do lektury w przekonaniu, że jest to coś w rodzaju *Pamiętników kurtyzany* albo *Les Amours de Milord Grosvisir*”.

(Nabokov: 412)

Nabokov przyznaje coś, czego nie mógłby jeszcze sformułować Prus – że istnieją podświadome koordynaty wytyczające plan książki. O tym samym pisze Tokarczuk w rozdziale I *Lalki i perły*, zatytułowanym *Czy istnieje coś takiego jak plan?* Podejrzewa, że całość powieści, nieznana jej autorowi, była „spontanyczną grą aktywnej wyobraźni”, skoro dopisywał ją tydzień po tygodniu, czasem z większymi przerwami, i wysyłał do redakcji „Kuriera Codziennego”, gdzie drukowano ją w odcinkach. W rozdziale II pt. *Kim jest autor?* pisarka nazywa powieść procesem psychicznym, „gdzie czytelnik i autor uzgadniają wspólnie świat” (LiP: 15). Tokarczuk ryzykuje stwierdzenie, „że powieściopisarz nie ma tożsamości – nieustannie się kształtuje i wypełnia jakieś inne ciała tworzonych przez siebie postaci” (LiP: 16). W powieści wyczuwa autorka fakt nienaukowy – obecność podmiotu nadrzędnego, niemieszczącego się w autorskiej samowiedzy. Nazywa go obserwatorem.

Tokarczuk przenosi do literatury psychologiczną ideę jaźni, nadrzędną wobec *ja*. „Pisanie obserwatorem” (LiP: 17) byłoby dla niej zawierzeniem wewnętrznemu rytmowi, który otwiera pisarza na wiedzę nieświadomą. Tylko obserwator dostrzega proces pisania w całości, zna plan dzieła. Pisarz często nie zdaje sobie sprawy z jego istnienia, a jest przecież jego czułym, delikatnym narzędziem. Pisarka przypomina, że kiedyś taką kreacyjną siłę nazywano daimonionem, geniuszem, muzą. Czym się najbardziej różni obserwator od autora? „Zainteresowania obserwatora są jednak monotematyczne. Zajmuje się on cały czas tym samym, do znudzenia. Interesują go tylko rzeczy ostateczne” (LiP: 18). Tym samym autorka zakłada jakąś wyższą, być może gnostyczną świadomość, która może stać się nieświadomym udziałem pisarza. Z tym założeniem buduje siatkę znaczeń, nieprzeciwstawiającą się wypowiedziom Prusa o bohaterach swojej powieści, ale przekraczającą je. Jednocześnie *Lalka i perła* to tylko szkic, niewyczerpujący rozpoznania wszystkich znaczeń kumulujących się wokół gnostycznego odczytania tekstu *Lalki*.

Uzyskanie takiej interpretacji z pewnością nie szkodzi powieści, a ożywia bardzo już zapomnianą tradycję. Myślę tu o tradycji metafizycznych odczytań tekstów epickich i zaludnionych bohaterami. Taka była egzegeza mistyczna Homera: pitagorejska, neopitagorejska i neoplatońska alegoryczna interpretacja *Iliady* i *Odysei*. W taki sposób rozważają te starożytne odczytania Andrzej Wypustek i Anna Krzyszowska-Wypustek:

To prawdziwa inicjacja (*mystagogia*) w tajemnicę innego świata. Dla profanów Proteusz to bohater bajki o sztuczkach magicznych, w rzeczywistości jest to symbol pierwotnej, otrzymującej różne formy materii. Homer opisuje walkę duszy o ujęcie z doczesności gwałtu, wygnania i tęsknoty symbolizowanej przez wojny i bitwy (*Iliada*) oraz niebezpieczne przygody i błędzenie (*Odyseja*). Odys omijający Syreny, wymykający się Kirke, Cyklopom, Kalipso, Lotofagom to dusza każdego z nas, powoli i z wysiłkiem przebijająca się ku innej rzeczywistości, ku swej prawdziwej ojczyźnie. W ten sposób z jednego z najbardziej ludzkich i najmniej mistycznych poetów, chwalcę doczesnego życia, przejętego tym, jak bardzo jego cieniem jest to, co czeka nas w Hadesie, zrobiono mistyka bardziej platońskiego niż Platon.

(Wypustek, Krzyszowska-Wypustek: 337)

Istnieje zatem tradycja widzenia podobieństw. Zważmy więc i na to, że Tokarczuk odwołała się w apendyksie do określonego wydania utworu gnoptyckiego. *Hymn o Perle* to nie tylko tytuł tej pieśni, ale całej książki, skomponowanej przez Czesława Miłosza z pięciu cyklów utworów, wydanej po raz pierwszy w Paryżu w 1982 roku i rok później w Krakowie. *Hymn* to rozdział I, który poprzedza pięć rozdziałów zawierających pięć zbiorów poetyckich, gęsto przetykanych rozmaitymi nawiązaniem – na przykład drugi cykl, *Czarodziejska góra*, nie tylko swoim tytułem odsyła czytelnika do powieści Tomasza Manna. Piąty rozdział, zatytułowany *Kabir*, to swoista gra poetycka z twórczością piętnastowiecznego poety z Benares, którego tłumaczyli Rabinadranath Tagore, Evelyn Underhill i Robert Bly. Miłosz poprzedza cykl krótkim wprowadzeniem. Odkrywając indyjską poezję Kabira, rozpoznaje w niej podobieństwa do poezji zachodniej. Nawet w skrótowym ujęciu podobieństwa te układają się w drzewo zależności opartych wyłącznie na uniwersalności tematyki:

Poezja jego nie brzmi dla nas obco. Zastosowanie metafor erotycznych do związku duszy ludzkiej z Bogiem ma za sobą tradycję tysiącleci, pojawia się w Biblii i u Platona, a w czasach bliższych Kabirowi w mistyce żydowskiej i mistyce hiszpańskiej XVI stulecia. Czyli że „wschodniość” Kabira nie jest tak znowu bardzo wschodnia, przyświadcza on raczej podobieństwom niż różnicom pomiędzy Indiami i naszymi wybrzeżami Morza Śródziemnego.

(Miłosz: 88)

Na zakończenie należy dodać, że czynność poszukiwania i odnajdywania innych planów w literaturze jest silnie związana z dialektyką twórczości, z nieustannym przesuwaniem się twórcy od tradycji do nowoczesności, od dialogu

z innymi dziełami do ustanawiania oryginalności własnego. Wśród przeciwnieństw, które w procesie twórczym wyróżnił Władysław Stróżewski, znajdują się i takie: s t w a r z a n i e i o d k r y w a n i e . Charakter tej opozycji filozof uzależnił od pytania:

Czy wartość można wprost wytworzyć, czy też trzeba się ograniczyć do przygotowywania warunków umożliwiających jej pojawianie się w dziele? Inaczej: czy dzieło (i proces twórczy, który do jego powstania prowadzi) stwarza wartość za pomocą środków, jakie są w nim zrealizowane, czy też środki te są jedynie sposobem jej odkrycia?

(Stróżewski: 426).

Stróżewski cytuje również Augusta Zamoyskiego, który widział w człowieku tego, kto nie tworzy, lecz tylko odkrywa, odsłania (Stróżewski: 432). Jeżeli uznamy intuitywne odczytanie *Lalki* przez Olgę Tokarczuk za to najwłaściwsze (do czego sama autorka nie zachęca), to musimy przyjąć transcendencję świata tej powieści i na przykład zastosować teorię Junga: założyć, że powieściopisarz, tworząc arcydzieło, odkrywał treści archetypów, odsłaniał to, co nieświadome. Bolesław Prus określił bowiem temat *Lalki* inaczej. Napisał w *Słódku o krytyce pozytywnej*:

Temat *Lalki* jest następujący: „przedstawić naszych polskich idealistów na tle społecznego rozkładu”. Rozkładem jest to, że ludzie dobrzy marnują się lub uciekają, a łotrom dzieje się dobrze. Że upadają przedsiębiorstwa polskie, a na ich gruzach wznoszą się fortuny żydowskie. Że kobiety dobre (Stawska) nie są szczęśliwe, a kobiety złe (Izabela Łęcka) są ubóstwiane. Że ludzie niepospolici rozbijają się o tysiące przeszkód (Wokulski), że uczciwi nie mają energii (książe), że człowieka czynu gnębi powszechna nieufność i podejrzenia itd.

(Prus: 139)

Bibliografia

Alonso, Dámaso. „Esej o metodach i granicach stylistyki”. Tłum. Stefania Ciesielska-Borkowska. *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 1: *Metody stylistyki literackiej. Kierunki ergocentryczne*. Oprac. Henryk Markiewicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976. 77–125.

- Bereś, Stanisław. *Historia literatury polskiej w rozmowach. XX–XXI wiek*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2002a.
- , *Tako rzecze... LEM. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002b.
- Cieśla-Korytowska, Maria. *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche – Novalis – Słowacki*. Kraków: Znak, 1989.
- Damrosch, David. „Dość czasu i świata”. Tłum. Adam Franciszek Kola. *Teksty Drugie* 4 (2014): 100–130.
- Dembińska-Pawelec, Joanna. „Literacki apokryf. O *Hymnie o Perle* Czesława Miłosza”. W *kręgu apokryfów*. Red. Edward Jakiel, Janusz Mosakowski. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2002. 261–275.
- Edwards, Michael. *Ku poetyce chrześcijańskiej*. Tłum. Monika Szuba. Red. Jean Ward, Maria Fengler. Gdańsk–Pelplin: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Bernardinum, 2017.
- Forajter, Wacław. „Rozpustny Wokulski – problemów ciąg dalszy”. *Napis* 21 (2015): 173–184.
- Frye, Northrop. „Mit, fikcja i przemieszczenie”. Tłum. Elżbieta Muskat-Tabakowska. *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 1. Red. Michał Głowiński, Henryk Markiewicz. Wrocław: Ossolineum, 1977. 290–307.
- Jacobi, Jolande. *Psychologia C. G. Junga. Przedmowa – Carl Gustav Jung*. Tłum. Stanisław Łypacewicz. Warszawa: Wydawnictwo Ewa Korczewska, 1996.
- Jocz, Artur. „Bruno Schulz a gnostycyzm”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 3 (1996): 165–172.
- Jonas, Hans. *Religia gnozy*. Tłum. Marek Klimowicz. Kraków: Wydawnictwo Platan, 1994.
- Jung, Carl Gustav. „Odrodzenie”. Tegoż. *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wybór, przekład i wstęp Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik, 1993. 125–168.
- Krzyżanowski, Julian, red. *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Warszawa: PWN, 1984.
- Markiewicz, Henryk. „*Lalka*” Bolesława Prusa. Warszawa: Czytelnik, 1967.
- , *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964.
- Miłosz, Czesław. *Hymn o Perle*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.

- Myszor, Wincenty. „Elementy gnostyczne w nowej religijności”. *Studia Antiquitatis Christianae* 12 (1996): 70–83.
- Nabokov, Vladimir. „O książce zatytułowanej *Lolita*”. Tegoż. *Lolita*. Tłum. Robert Stiller. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991. 405–413.
- „Pieśń o perle”. *Dzieje Świętego Tomasza Apostoła*. Tłum., wstęp i przypisy Luiza Rzymowska. Red. Jacek Sokolski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002. 124–129.
- Prokopiuk, Jerzy. „C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku”. Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wybór, przekład i wstęp Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik, 1993.
- Prus, Bolesław. „Słowo o krytyce pozytywnej (Poemat realistyczny w 6-ciu pieśniach)”. Tomasz Sobieraj, *Prus versus Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę naukową i „Lalkę”*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Nauk, 2008. 96–154.
- Przybył, Elżbieta, red. *Oblicza gnozy*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2000.
- Quispel, Gilles. *Gnoza*. Tłum. Beata Kita. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1988.
- Rzymowska, Luiza. „Czy teksty mistyczne są przekładalne?”. *Od starożytności do współczesności. Język – literatura – kultura. Księga poświęcona pamięci Profesora Jerzego Woronczaka*. Red. Irena Kamińska-Szmaj. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004. 123–139.
- , „Stanowisko Carla Gustava Junga wobec gnostycyzmu – próba rekonstrukcji”. *Seminaria Naukowe Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego* 2 (1999): 39–50.
- Sharp, Daryl. *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Wrocław: Wydawnictwo Wrocławskie, 1998.
- Skubalanka, Teresa. „Bolesław Prus. Iluzja rzeczywistości”. Też. *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*. Wrocław: Ossolineum, 1984. 312–331.
- Sławiński, Janusz, red. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum, 1988.
- Speina, Jerzy. *Typy świata przedstawionego w literaturze*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1993.
- Stróżewski, Władysław. *Dialektyka twórczości*. Kraków: Znak, 2007.
- Szewczyk, Grażyna Barbara. „Literatura – kultura – dialog. Problemy i dylematy współczesnej komparatystyki literackiej”, *Transfer. Reception Studies* 1 (2016): 11–27.
- Tokarczuk, Olga. *Lalka i perła*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Tomkowski, Jan. „Neurotyczni bohaterowie Prusa”. *Pamiętnik Literacki* 2 (1986): 27–64.

Wypustek, Andrzej, Anna Krzyszowska-Wypustek. „Homer i metafizyka, czyli o starożytnych odczytaniach *Odysei i Iliady*”. *Literatura na Świecie* 8–9 (1996): 327–354.

Zmorzanka, Anna Z. „Transformacje mitu gnostyckiego we współczesnych utworach literackich”. *Studia Antiquitatis Christianae* 12 (1996): 84–92.

Return to *The Doll and the Pearl*. On Comparative Value of Olga Tokarczuk's Essay

Summary

The Doll and The Pearl by Olga Tokarczuk, published by Wydawnictwo Literackie in 2002, is an essay on reading *The Doll* by Bolesław Prus. The author of the article investigates how and for what purpose the writer connected two literary works vastly distant in time and genetically unrelated: the novel written in nineteenth-century Warsaw and *The Hymn of the Pearl* (translated by Czesław Miłosz) – the song written in a Gnostic environment in Syria not later than in the first half of the 3rd century. In the course of the analysis, the following were revealed: Tokarczuk's creative assumption, the sense of the selection of the Gnostic key to interpret Prus's masterpiece; the method of combining various plots with the plot of this novel; the technique of deepening Prus's characters; and the purposefulness of reading the main plot. On this basis, the author defined the type of cognition of Prus's masterpiece presented in *The Doll and the Pearl*, and recognized reading *The Doll* by Tokarczuk was prompted by her fascination with Carl Gustav Jung's depth psychology. The study of Tokarczuk's essay is accompanied by general reflections on the tasks of comparative literary studies.

Keywords: Olga Tokarczuk, *The Doll and The Pearl*, essay, Bolesław Prus, *The Doll*, Czesław Miłosz, *The Hymn of the Pearl*, *The Song of the Pearl*, gnosticism, gnosis, comparative studies, reading, Carl Gustav Jung, literary characters, archetypes, symbols, motifs, topos

Słowa kluczowe: Olga Tokarczuk, *Lalka i perła*, esej, Bolesław Prus, *Lalka*, Czesław Miłosz, *Hymn o Perle*, *Pieśń o perle*, gnostycyzm, gnoza, komparatystyka, lektura, Carl Gustav Jung, bohaterowie literaccy, archetypy, symbole, motywy, toposy

Cytowanie

Rzymowska, Luiza. „Powrót do *Lalki i perły*. O wartości eseju Olgi Tokarczuk w ujęciu komparatystycznym”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 95–130. DOI: 10.18276/rk.2021.12-04.



Klaudia Sordyl

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

ORCID: 0000-0001-7989-3689

Prefiguracja a historiografia Haydena White'a w opowiadaniu *Zielone Dzieci* Olgi Tokarczuk

Henryk Markiewicz w swojej książce *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa* zwrócił uwagę na następujące funkcje mitów: „[Mity] wyjaśniają początki kosmosu i świata ludzkiego, interpretują ich ustrój i sens, zapowiadają przyszłość, stanowią wzorce (paradygmaty) utwierdzające i uświęcające porządek kosmiczny i społeczny” (Markiewicz: 66), jednak ta definicja zdaje się być niekompletna w dzisiejszym dyskursie literaturoznawczym. W starożytnej Grecji mit miał swoje różne znaczenia i właściwości, inaczej posługiwał się nim Homer, a inaczej Arystoteles (Kuźma: 57). W kulturze judaistycznej problemem jest to, iż zakłada ona wiarę w Biblię, czyli też w opowieści w niej zawarte, zatem termin „mity biblijne” narzucałby za Platonem twierdzenie, że są one „fantastyczną opowieścią sprzeczną z religią i moralnością” (Kuźma: 57).

Erazm Kuźma w swoich badaniach zwracał uwagę na opozycję mitu i mitologii: „Mit to jedna zasada, idea sterownicza, arystotelesowska entelechia; mitologia – to tylko wytwór, przejaw tej siły sprawczej” (Kuźma: 60). Zauważa się, że to mit „zwyciężył”, działa nadal, może być ciągle stwarzany. Warto też wspomnieć o „mityczności”, z której to „rodzi się mit, a mitologia jest spetryfikowaną materią mitów”, jak przytacza za Heinrichem Schmidtem-Henkelem polski badacz; podaje on również siedem klas użycia słowa „mit”: 1) powtarzalność, 2) geneza, 3) prefiguracja, 4) struktura, 5) komunikacja społeczna,

6) znaczenie, 7) wartość (Kuźma: 66–73). To właśnie poprzez prefigurację i powtarzalność Tokarczuk prezentuje historię Zielonych Dzieci z Woolpit, która została spisana przez angielskich kronikarzy Williama z Newburgha¹ oraz Ralpha, opata Coggeshall. Można przyjąć, że Olga Tokarczuk w *Zielonych Dzieciach* posłużyła się zapisaną przez Wiliama z Newburgha historiograficzną relacją. Powtarzalność cechowałaby się przyjęciem określonej tematyki mitu, którą można opisać jako mit posthumanistyczny, osadzający się w immanentnym świecie „dzikiej” natury. Z kolei prefiguracja², w rozumieniu Kuźmy, „prowadzi do próby roszczyfrowania, jakie to dzisiejsze znaczenia mogą być przekazane za pomocą odwołania do dawnego mitu” (Kuźma: 69).

Historia i fabuła *Zielonych Dzieci* jest niewątpliwie „bizarna” i niespotykana, prowadzi do rozpoznania w tekście przekazu, w którym ukryta jest nieznana moc natury i jej możliwości. Pokazuje również, jak człowiek oddalił się od natury i że nawet medyk-botanik wobec tej nieogarnionej przyrody pozostaje bezbronny i lękliwy. Dystans człowiek–natura zarysowuje się w wypowiedzi bohatera:

Miałem oto bowiem głębokie przeświadczenie, że do domu nie wrócę i że wobec tych mokradel wszechobecnych, wobec lasu wilgotnego, niskiego nieba, kałuż pokrytych cienkim lodem, które przypominały rany jakiegoś leżącego na ziemi olbrzyma, wszyscy, biednie czy bogaciej przystrojeni, królowie, panowie, żołnierze czy chłopci, wszyscy jesteśmy niczym.

(ZD: 18)³

[...] był to jakiś dziwny lęk, liściasto-zielonkawy, cuchnący błotem i porostami. Lęk lekki, bezsłowny, który mieszał nam myśli i kierował je ku paprociom, ku bezdennemu bagnu. Owady zdawały się nas obserwować, a tajemnicze dźwięki z lasu brałismsy za nawoływania i lamenty.

(ZD: 33)

¹ W całości analizy będę się posługiwać historią zapisaną przez Williama z Newburgha, która jest dostępna w domenie publicznej (William of Newburgh), oraz swoim jej tłumaczeniem.

² O humanistycie prefiguratywnej pisze Ewa Domańska, określając termin ten jako „[...] taką humanistykę, która jest w stanie wyobrazić sobie przyszłość »zawczasu«; niejako zwiastuje jej nadejście, a jednocześnie bierze udział w kształtowaniu możliwych scenariuszy przyszłości” (Domańska, 2017: 36).

³ Cytując fragmenty opowiadania Tokarczuk (2018), będę posługiwała się skrótem ZD.

Dariusz Kulesza porównuje świat *Zielonych Dzieci* do heterotopii⁴ (Kulesza: 36–37), o których Tokarczuk pisze tak:

Nagle mechanizmy altruistyczne, wspierające, przestaną być dziwactwem organizmów nieprzystosowanych i skazanych na wymarcie, ale staną się równie „naturalne”. Heterotopianie tak właśnie widzą przyrodę. Dzięki temu nie traktują innych istot jako użytecznych przedmiotów i nigdy nie wykorzystują ich dla własnych korzyści. Nie ma mowy o zabijaniu i zjadaniu. To są partnerzy, bliscy. Inni i czasem kłopotliwi, ale jednak bliscy. Heterotopianie zakładają raczej wzajemny szacunek i koegzystencję niż współzawodnictwo i naturalną sprzeczność interesów.

(Tokarczuk, 2012: 12)

Taką heterotopię stanowi Zielony Lud, którego historię poznajemy za pośrednictwem Ryczywolskiego i Ośródk – Zielonej Dziewczynki odnalezionego całkowicie przypadkowo, pośród bagien, w ostatnim kręgu świata.

Olga Tokarczuk o micie i mitologii wyraża się tak:

Myślenie mityczne nie wyróżniało człowieka spośród innych elementów świata: nie doszło jeszcze do alienacji istoty ludzkiej od przyrody. Człowiek uważał, że jest spokrewniony ze zwierzętami i z roślinami i że pomiędzy nim a światem przyrody występuje łączność.

(Tokarczuk, 2020: 217)

To właśnie myślenie mityczne ukazuje się na kartach *Zielonych Dzieci*. Sfery natury i człowieka łączą się poprzez bagna, jako przestrzeń graniczną, gdzie świat nierzeczywisty – świat Ośródk i jej brata – bez problemu przechodzi w świat ludzi, którzy niestety zapomnieli o tym, czym jest przyroda. Król Kazimierz mówi o niej: „– To jest wielkie nic” (ZD: 20). Połączenie sfery mitycznej z historiograficzną tworzy „bizarny” obraz rzeczywistości, w której świat na bagnach stanowi zagadkowe miejsce o niezwyklej proveniencji ontologicznej.

⁴ Dariusz Kulesza porównuje Olę Tokarczuk do matrixowego Morfeusza – noblistka daje nam wybór: niebieska pastylka niewiedzy czy czerwona, uświadamiająca: „Heterotopie to sposób na wyjście z matrixa bez czerwonej pigułki. Wystarczy uwierzyć, że może być zupełnie inaczej, niż jest. Wystarczy wymyślić świat, w którym chcielibyśmy żyć. Ale uwaga, nie chodzi o kosmetyczne korekty, początkowo najważniejsze powinno być kreowanie rzeczywistości maksymalnie nieprawdopodobnej, czyli naruszającej te reguły naszego świata, które wydają się niepodważalne w takim samym stopniu jak na przykład teoria doboru naturalnego” (Kulesza: 36–37).

William z Newburgha był niewątpliwie dziejopisarską znakomitością zachodnio-europejskiego średniowiecza. „Części swego dzieła odnoszące się do czasów dawniejszych oparł on na źródłach historiograficznych, zaś sprawy współczesne przedstawił na podstawie dokumentów oraz autopsji”, pisze w *Dziejach historiografii* Andrzej Grabski (Grabski: 87). Sposób opisu wydarzeń przez Williama z Newburgha jest bardzo subiektywny, historyk sam niedowierza w historię Zielonych Dzieci, nazywa to wydarzenie „cudem”:

Nor does it seem right to pass over an unheard-of prodigy, which, as is well known, took place in England during the reign of king Stephen. Though it is asserted by many, yet I have long been in doubt concerning the matter, and deemed it ridiculous to give credit to a circumstance supported on no rational foundation, or at least one of a very mysterious character; yet, at length I was so overwhelmed by the weight of so many and such competent witnesses, that I have been compelled to believe, and wonder over a matter, which I was unable to comprehend, or unravel, by any powers of intellect⁵.

(William of Newburgh)

Zakończenia obu historii zdają się być podobne:

These, and many other matters, too numerous to particularize, they are said to have recounted to curious inquirers. Let every one say as he pleases, and reason on such matters according to his abilities; I feel no regret at having recorded an event so prodigious and miraculous⁶.

(William of Newburgh)

I spisuję to, com na rubieżach zobaczył, uczciwie, tak jak było, niczego nie dodając, niczego nie ujmując; I liczę, że Czytelnik pomoże mi pojąć, co się tam wtedy

⁵ „Niesłusznym może okazać się również pominięcie niewiarygodnego cudu, jaki, jak wiadomo, miał miejsce w Anglii za panowania króla Stefana. Mimo że jest to potwierdzone przez wielu, ja od dawna podawałem w wątpliwość tę sprawę i uważałem za niedorzeczne dawać wiarę okolicznościom niepopartym żadnymi racjonalnymi podstawami i o tak tajemniczym charakterze; jednak przytłoczony ogromem tylu tak kompetentnych świadków, byłem zmuszony uwierzyć i zastanawiać się nad sprawą, której nie potrafiłem zrozumieć ani rozwikłać przy pomocy logicznego myślenia” [tłum. K.S.].

⁶ „Te, i wiele innych spraw, zbyt licznych, by się wyróżnić, opowiadali ciekawskim pytającym. Niech każdy mówi, jak mu się podoba, i wnioskuje na temat takich spraw zgodnie ze swoimi umiejętnościami; nie czuję żalu po opisanie tego wydarzenia tak cudownym i zdumiewającym” [tłum. K.S.].

wydarzyło. I co mnie zrozumieć trudno, jako że peryferia świata naznaczają nas na zawsze tajemniczą niemocą.

(ZD: 46)

Dodatkowo charakterystyczne dla opisu Davissona są zwroty do czytelnika, które wpisane są w językową konwencję epoki np. „wystaw sobie” (ZD: 11), nawet sam botanik-narrator się przedstawia, zarysowując pokrótce życiorys, przybliżając tym samym swoją postać, co nadaje rzeczywistości opowiadanym wydarzeniom.

Zgodnie z koncepcją Haydena White'a (który był kontynuatorem myśli Giambattisty Vico oraz Friedricha Nietzschego) wszelkie obiektywne poznanie faktów historycznych jest niemożliwe, co wiąże się z antyesencjalizmem, który zakładał, że człowiek jest wytworem tego, co historyczne i zewnętrzne. Jak pisała Ewa Domańska:

White występował także przeciwko mitowi obiektywizmu, ujawniając, jak w pisarstwie nawet najbardziej pozytywnie zorientowanego historyka już sama stosowana przez niego forma i język narracyjnego przedstawienia ujawnia skażenie ideologią.

(Domańska, 2000: 12–13)

Rozumienie historii i jej mechanizmów według White'a jest możliwe za pomocą trzech strategii, w których można wyróżnić po cztery wzorce narracyjne. Strategia fabularyzacji oferuje wzorce: satyryczny, komiczny, tragiczny, romantyczny; strategia argumentacji wytwarza wzorce: kontekstualistyczny, organicystyczny, mechanicystyczny, formistyczny; strategia ideologizacji odpowiada za wzorce: liberalny, konserwatywny, radykalny, anarchistyczny (Markowski: 504–505). Według badacza odtwarzanie historii nigdy nie będzie neutralne, a raczej zawsze bardziej przypominało „akt poetycki”, w którym korzysta się z tropów: metafory, metonimii, synekdochy i ironii. Tropy modelują przekaz, nacechowują znaczeniowo, i każda wypowiedź o przeszłości ma charakter tropologiczny, historyk „ujmuje opowiadanie jako pewien metakod; ludzki powszechnik, dzięki któremu mogą być przekazywane transkulturowe treści” (Domańska, 2000: 23). Zgodnie z badaniami White'a nie jest zatem możliwe istnienie „czystej historiografii”, ponieważ badanie historii zależy od „przyjętej strategii retorycznej” (Markowski: 505). Biorąc pod uwagę teorię *facta ficta* Fryderyka Nietzschego, historyk, badacz historii, nie „rekonstruuje”, lecz

„konstruuje” sens zdarzeń historycznych (Markowski: 503). Zgodnie z tym typem myślenia, nasze zainteresowanie dziejami minionymi jest związane w dalszym ciągu z ich oddziaływaniem na ludzi, nie można więc mówić o historii, należałoby przyjąć, że wszelkie historyczne narracje są historiografią – „pisanie o...” historii. Olga Tokarczuk w *Czułym narratorze* wyraża się tak:

Fikcja straciła zaufanie czytelników, odkąd kłamstwo stało się niebezpieczną bronią masowego rażenia, nawet jeśli wciąż pozostaje prymitywnym narzędziem. Nader często spotykam się z pełnym niedowierzaniem pytaniem: „Czy to prawda, co Pani napisała?”. Za każdym razem mam wtedy wrażenie, że wieszczę ono koniec literatury.

(Tokarczuk, 2020: 272)

Poddając analizie *Zielone Dzieci*, należałoby zatem wyjść nie od pytania czy to, co napisała Tokarczuk, jest zgodne z prawdą i zapiskami Williama z Newburgha, lecz od tego, jak pisarka skonstruowała przeszłość (albo: fikcję przeszłości) na nowo, nadając jej wymiar doświadczenia metafizycznego. Hipertekstualne odniesienie jest jasne, jednak nadawanie etykietek „prawda”, „fałsz” byłoby niespójne z poetyką pisarstwa historycznego Haydena White’a i założeniami literackimi Olgi Tokarczuk.

Zielone Dzieci zasadałyby się na strategii fabularyzacji, przyjmującej w poszczególnych fragmentach wzorce: ironiczne, komiczne i tragiczne. Z założenia poetyka opowiadania wyrażałaby się poprzez synekdochę, zaś opisane zdarzenia, idąc śladami Vico, charakteryzowałyby się przejściem od synekdochy do ironii (Domańska, 2000: 16). To, co uczyniła Olga Tokarczuk z historiograficzną relacją, jest pewnego rodzaju amplifikacją, stanowi jej dopełnienie. Ironia w opowiadaniu realizuje się na językowo-sytuacyjnej osi, na której narrator-botanik zostaje umieszczony. To oś kultur nieustannie konfrontowanych także w ujęciu politycznym czy religijnym:

Przyniósł nam także wieści o ślubach, które Król, szczęśliwie do Lwowa dotarłszy, uroczysto złożył w lwowskiej katedrze, oddając Rzeczpospolitą pod opiekę Matce Boskiej, by chroniła kraj przed Szwedami, Moskalami, Chmielnickimi i wszystkimi, którzy się na Polskę rzucili niby wilki na kulawą sarnę.

(ZD: 24)

Tutaj każda kapliczka Maryi jest poświęcona, toteż do jej wizerunków przywykłem tak dalece, że i ja sam do niej jąłem wznosić modlitwy podłymi wieczorami,

kiedyśmy zziębnięci i głodni rozkładali się na nocleg, mniemając w skrytości serca,
że ona jest tutaj kraju tego władczynią, podczas gdy u nas Jezus Chrystus króluje.

(ZD: 18)

Synekdochiczność opowiadania wyrażałaby się poprzez reprezentację całej natury zaledwie jej wyimkiem, „kawałkiem” mieszczącym się w dworze w Hajdamowiczach i okalających go lasach i bagnach. Niewątpliwie również Zielone Dzieci stanowią rodzaj mediatyzującego medium między przyrodą a ludźmi i prezentują życie w pełnej zgodzie z naturą, nieantagonistyczne, w symbiozie. Wymowa opowiadania sugeruje, że ludzie przyjmują często postawę antagonistyczną, amensalistyczną, gdy jeden gatunek ma negatywny wpływ na rozwój drugiego.

Tytuł opowiadania – *Zielone Dzieci, czyli Opis dziwnych zdarzeń na Wołyniu sporządzony przez medyka Jego Królewskiej Mości Jana Kazimierza, Williama Davissona* – przywołuje na myśl barokową manierę stylistyczną, jest bardzo rozbudowany, precyzuje sytuację nadawczą. W opowiadaniu autorka połączyła czasy potopu szwedzkiego z przestrzenią Wołynia i wprowadziła do fabuły postacie Zielonych Dzieci, uzyskując efekt niezwykłości, dziwności („bizarności”). Sprawiała, że czytelnik musi wyjść poza strefę komfortu swojej wyobraźni historycznej, musi porzucić przyjmowaną dotychczas aksjologię historii. Wymieniony w tytule narrator, William Davisson, jest postacią historyczną. Czuwał nad zdrowiem Jana Kazimierza, a także Jana III Sobieskiego, jest on narratorem opowiadania, którego akcja toczy się w 1656 roku na przełomie wiosny i lata na Wołyniu. Sam tytuł sugeruje architekstualność opowiadania ze względu na „opis”, który został sporządzony przez Williama Davissona. Poza tym elementy historii, m.in. śluby lwowskie Jana Kazimierza, które miały miejsce 1 kwietnia 1656 roku, potop szwedzki (1655–1660), bitwa pod Gołębem (1655–1660), powstanie Chmielnickiego (1648–1654), wojna polsko-rosyjska (1654–1667), stanowią tło wydarzeń, które opisuje Davisson i miały one miejsce w czasie rzeczywistym. William Davisson i król Jan Kazimierz nie są jedynymi postaciami historycznymi, we wspomnieniu o bitwie pod Gołębem pojawia się również postać Stefana Czarnieckiego, który w tym czasie pełnił funkcję regimentarza.

Zauważalna jest historiograficzna dychotomiczność opowiadania, uwiadacznia się w nim prefiguracja kronikarskiej legendy uczyniona przez Olę

Tokarczuk – umieszczenie historii Zielonych Dzieci w XVII wieku i pytanie o jej posthumanistyczną interpretację – ale też patrząc „głębiej”, można przyrzeć się historyczności „opisu” Williama Davissona i wziąć pod uwagę jego „historyczne” zapiski. Zgodnie z założeniem *facta ficta* nie jesteśmy w stanie udowodnić, że użyta w opowiadaniu historia mogła w jakiś sposób realnie zaistnieć – jedynymi wzmiankami są wymienione wyżej kronikarskie legendy, które zgodnie z myślą White’a są stworzone przy użyciu tropów. Pisarka figuruje więc wypowiedź Davissona, któremu – jako postaci z własnego opowiadania – każe fabularyzować, wyposażając jego narrację w ironiczne, tragiczne i komiczne wzorce wypowiedzi. Uwiarygodnia przy tym słownictwo bohatera, stosując stylizację archaiczną, czas zaprzeszyły i inwersję: „Dla mnie była to pierwsza wyprawa w ten peryferyjny dziki kraj, a zacząłem być jej żałować, już kiedyśmy opuścili przedmieścia Warszawy” (ZD: 13); „Tego dnia, gdy król dostał ataku podagry, zatrzymaliśmy się w posiadłości pana Hajdamowicza, podkomorzego łuckiego” (ZD: 18–19).

Davisson zostaje „wrzucony” w obszar „nieucywilizowanej” Europy, co sprzyja sytuacjom tragicznym i komicznym. Porównuje kraj, z którego pochodzi, z rzeczywistością obserwowaną w nieznanym mu przestrzeni społeczno-kulturowej: „Bałem się obcych zwyczajów, gwałtowności ludów wschodnich i północnych, lecz nade wszystko tutejszej nieprzewidywalnej aury, chłodu i wilgoci” (ZD: 10–11); „Widzieliśmy strawione ogniem mury kościoła” (ZD: 18); „Dwór był wprawdzie bogaty i duży, ale stajnie i stodoły wydawały się pochodzić jakby z dużo dalszego kręgu ucywilizowania” (ZD: 27). Ponadto botanik zdaje się wyznawać swoją teorię dotyczącą świata, w którym najodleglejszym kręgiem byłby właśnie dworek podkomorzego Hajdamowicza:

Myślę, że świat jest zbudowany z kręgów wokół jednego miejsca. I że owe miejsce, zwane środkiem świata, zmienia się w czasie – onegdaj były nim Grecja, Rzym, Jerozolima, a teraz bezsprzecznie jest to Francja, właściwie Paryż.

(ZD: 25)

Koncepcja Davissona zdaje się jednak w pewnym momencie zahaczać o metafizyczną i mistyczną wizję, sugeruje też samoświadomość bohatera:

Zasada jest prosta: im bliżej środka, tym bardziej wszystko wydaje się prawdziwe i namacalne, im dalej zaś, tym mocniej świat się rozłazi, jak zetlałe płótno w wilgoci.

(ZD: 25)

Postać porównuje tę wizję z *Boską Komedią* Dantego, a swoje położenie podsumowuje tak: „samotny jak wygnaniec Ovidius w Tomi” (ZD: 25).

Komizm opisu wynika wielokrotnie z zastosowanych w tekście pytań retorycznych i wykrzyknień botanika królewskiego: „A bo i co to za królestwo, gdzie władcę obiera się za pomocą głosowania! Widział to kto?” (ZD: 16); „Zaszlochałem bardziej z rozpaczy niż fizycznego cierpienia. Pożegnałem się ze łzami z Jego Wysokością, którego orszak ruszył dalej. Beze mnie!” (ZD: 23) oraz z jego przekonania o słuszności własnej wiedzy. Davisson, jako botanik, który objął stanowisko królewskiego medyka i zarządcy ogrodów królewskich, preferował w swoim leczeniu metody z trudem akceptowalne w warunkach polskich. Medyk z poczuciem wyższości prezentuje swoje poglądy:

Na razie o nadwyżęzone zdrowie Jego Wysokości czynił starania inny lekarz, co napawało mnie niepokojem. Metoda kuracji merkurialnej, którą chciałem Królowi zaaplikować, była mało jeszcze znana. Sztuka i praktyka lekarska w Polsce są niedokładne, doktorzy nie wiedzą o tym, co w najnowszych czasach odkryto w anatomii i nauce aptekarskiej, polegają na starych jakichś sposobach, bliższych ludowej mądrości niż rezultatom wnikliwych badań.

(ZD: 35)

Davisson dostarcza wiadomości o stanie zdrowia Króla Jana Kazimierza i z jego punktu widzenia poznajemy również historię Zielonych Dzieci, „przeniesioną” przez Tokarczuk w realia XVII-wiecznej Rzeczypospolitej. Według źródeł historycznych w średniowiecznej Anglii w hrabstwie Suffolk pojawiło się dwoje tajemniczych dzieci o niezwykłym odcieniu skóry. Według Williama z Newburgha chłopiec i dziewczynka mieli zieloną skórę i nie mówili w żadnym ze znanych języków:

During harvest, while the reapers were employed in gathering in the produce of the fields, two children, a boy and a girl, completely green in their persons,

and clad in garments of a strange color, and unknown materials, emerged from these excavations⁷.

(William of Newburgh)

At length, by degrees, they changed their original color, through the natural effect of our food, and became like ourselves, and also learnt our language⁸.

(William of Newburgh)

Tokarczuk kreuje bohaterów w podobny sposób, ich sylwetki zdają się być mocnym składnikiem (kon)fabularyzacji historiograficznej. Istnienie dzieci prowokuje do pytań o zakres zmyślenia w przekazie o przeszłości. Twórczyni podkreśla ich zaniedbany wygląd, ubogi strój: „Było to dwoje dzieci, drobnych i chudych, ubranych marnie, a nawet gorzej niż marnie, bo jakieś grubo tkane płótno, podarte i umazane błotem” (ZD: 21). Pisarka „wyposażyła” je ponadto w typowo polską przypadłość, czyli tzw. kołtun polski – *plica polonica* – którym nadworny medyk Jana Kazimierza w opowiadaniu szczególnie się interesował⁹:

[...] *plica polonica*, kołtun, jak go tu zwą: dziwny twór ze skręconych, zbitych włosów w różnych postaciach, a to postronków, a to kłębu włosianego, czy jakby warkocza podobnego do bobrzego ogona. Uważano, że ów kołtun jest pełen dobrych i złych mocy, tak iż jego właściciele woleli podobno umrzeć, niż się go pozbyć.

(ZD: 13)

⁷ „W czasie żniw oczom pochłoniętych zbieraniem plonów z pól żniwiarzy ukazała się dwójka dzieci, chłopiec i dziewczynka o całkowicie zielonej karnacji. Odziane były w szaty dziwnego koloru, z nieznanego materiału. Wylonili się z wykopalisk” [tłum. K.S.].

⁸ „Z czasem, stopniowo, zmieniły one swój zielonkawy kolor, poprzez naturalny wpływ naszego jedzenia, i stały się podobne do nas, a także nauczyły się naszego języka” [tłum. K.S.].

⁹ Warto zwrócić również uwagę na to, że fryzura Tokarczuk składa się z dredów, czyli niejako skołtunionych włosów. Autorka pisała o tym w *Momencie niedźwiedzia*: „Moje dredy wzbudzają tu wiele sympatii, zwłaszcza wśród czarnych. Co i rusz ktoś zaczepia mnie z uśmiechem i zagaduje, czy nie mam męża z Afryki. Z uśmiechem tłumaczę, że dredloki wcale nie są wynalazkiem rastamanów i Afrykanów. I powołuję się na pojęcie «kołtuna polskiego», dokładnie opisanego w relacjach podróżników odwiedzających nasz kraj w XVII wieku. Kołtun był wtedy zjawiskiem tak powszechnym, że wszędzie w Europie określano go łacińską nazwą *plica polonica* i kojarzono z Polską. W pewnym sensie możemy być dumni, że wprowadziliśmy ten rodzaj uczesania do Europy” (Tokarczuk, 2012: 69).

Davisson, próbował dociec genezy owych kołtunów, spotkał się jednak z różnymi, rozbieżnymi informacjami:

Taka liczba sprzecznych teorii i biały śnieżny bezkres sprawiły, że najpierw pogrążony w umysłowym otępieniu, popadłem w końcu w twórcze podniecenie i badałem *plica polonica* w każdej wsi, którą mijaliśmy.

(ZD: 14)

Istotne jest jednak działanie kołtuna, którym dziewczynka uleczyła nie tylko króla, ale także samego Davissona:

Poczęła pocierać paluch [Króla – K.S.] swoimi skołtunionymi włosami. Zdumiony władca nakazał gestem, żeby jej na to pozwolić. Jego Wysokość stwierdził po chwili zaskoczony wielce, że boli mniej, po czym polecił, aby dzieci dobrze nakarmiono i odziano wreszcie jak ludzi, co też uczyniono.

(ZD: 22)

Syczałem, bo nawet ten dotyk włosów bolał, ale m zdzierzył go dzielnie, aż powoli ból osłabł i obrzęk jakby się zmniejszył.

(ZD: 27)

Nadzwyczajne zdolności uzdrawiające przypisane dziewczynce pozostają niewyjaśnione¹⁰. Wzmagają ciekawość przybysza z Anglii. Korespondują też z koncepcją dziwności świata w jego wszelkich przejawach, którą przyjęła pisarka. O semantyce i genezie kołtuna pisały Zofia Sawaniewska-Mochowa oraz Małgorzata Kasner, dla których inspiracją do zainteresowania się tematem kołtuna było właśnie opowiadanie Tokarczuk:

Rozumienie kołtuna jako choroby o tajemniczym pochodzeniu jest już we współczesnej kulturze zapomniane, chyba że mamy do czynienia z konceptualizacjami literackimi (tak jak w przywołanym opowiadaniu O. Tokarczuk), które osadzają to pojęcie w kontekście magiczno-mitologicznym, lub z dyskursem specjalistycznym (etnograficznym lub medycznym) na temat praktyk lecznictwa ludowego.

(Sawaniewska-Mochowa, Kasner: 183)

¹⁰ Zauważyć można, że Tokarczuk ma tendencję do wyposażania postaci w pewne nadprzyrodzone dary, przykładem może być Kłoska z *Prawieku i innych czasów* i jej magiczne zdolności uzdrawiania (Tokarczuk, 2014). Nie tylko Ośródką miała magiczne zdolności, w tekście pojawia się również postać Szeptuchy, starszej kobiety z bagien, która leczyła złamaną kończynę Davissona.

Opowiadanie pisarki jest więc uwzględnione w kulturoznawczych i językoznawczych badaniach nad powstaniem i pochodzeniem kołtuna, który u Ośródk miał dodatkowo kolor zielony. Kolor zielony symbolizuje naturę, przyrodę, ale w *Zielonych Dzieciach* przede wszystkim równowagę. Dzieci w opowiadaniu wystawiały się na słońce, niczym rośliny potrzebujące go, by nabrać energii, zachowywały się podobnie jak bohaterowie kroniki Williama z Newburgha. Początkowo nie chciały jeść, nie znały chleba, odmawiały spożywania jedzenia, jakie im ofiarowano. Ostatecznie, wycieńczone głodem, zjadły fasolę:

But, when they were nearly exhausted with hunger, and yet could relish no species of support which was offered to them, it happened, that some beans were brought in from the field, which they immediately seized with avidity, and examined the stalk for the pulse, but not finding it in the hollow of the stalk, they wept bitterly. Upon this, one of the bystanders, taking the beans from the pods, offered them to the children, who seized them directly, and ate them with pleasure. By this food they were supported for many months, until they learnt the use of bread¹¹.

(William of Newburgh)

Zielone Dzieci nie jadły nic poza okruszami chleba i fasolą, dziewczynka wyjadała środek z kromki, dlatego też nazwano ją Ośródką. Rodzeństwo porozumiewało się ze sobą chrapliwymi dźwiękami, które były niezrozumiałe dla ludzi. Jednak we dworze, w którym przebywał Davisson, zajęto się dziećmi, ochrzczono je. Niestety chłopiec tuż po chrzcie zmarł, co uznano (mowa pozor- nie niezależna) za dowód na jego diabelskie pochodzenie:

Niestety, jakiś czas po ich chrzcie w drewnianym kościółku, podobnym do kur- nika, zdarzyło się, że chłopczyk w nocy zachorował i ku wielkiemu zaskoczeniu i przerażeniu nagle umarł, co cała służba wzięła za oznakę jego diabelskości – kogóż jak nie czarta mogła zabić woda świecona! A że nie od razu? – cóż złe walczyło o swoje... Summa summarum uznano, że w sprawę Zielonych Dzieci wdały się siły wyższe.

(ZD: 31)

¹¹ „Nie mogły wskrzesić się żadnym rodzajem pożywienia, jakie im oferowano do czasu gdy, prawie całkiem wycieńczone z głodu, ujrzały fasolę przyniesioną z pola, którą natychmiast łapczywie złapały i przeszukiwały, by znaleźć w niej ziarna. Nie znalazły ich w zagłębieniu łodygi, gorzko zapłakały. Jedna z osób, która to widziała, wyciągnęła ziarna fasoli ze strąków i przekazała je dzieciom. Te zaś od razu zjadły ziarna z przyjemnością. Tym żywiły się przez następne miesiące, dopóki nie nauczyły się jeść chleba” [tłum. K.S.].

Wtręty łacińskie i porównania do natury zdają się być właściwe wykształconemu botanikowi: „theatrum” (ZD: 13), „incognito” (ZD: 15), „qui pro quo” (ZD: 26), „de facto” (ZD: 36); „Dzieci związane niczym sarny” (ZD: 19), „[włosy – K.S.] niczym omszałe kamienie” (ZD: 20), „żem zawył niczym zwierz” (ZD: 22), „rzucili niby wilki na kulawą sarnę” (ZD: 24).

Co znamienne, ciało chłopca po chrzcie zniknęło, a cała przyroda grała wtedy żałobne pieśni: „Właśnie tego dnia bagna wokół dworu rozgadyły się dziwnymi dźwiękami ni to ptactwa, ni to żab – niczym orkiestra żałobna” (ZD: 31). Z pewnością w ten sposób natura żegnała chłopca, który w swoim mniemaniu był owocem, jak opowiadał Ryczywolski, relacjonując wypowiedź Ośródk: „Oni uważają się za owoce. Człowiek jest owocem, mówią, i zjedzą go zwierzęta. Dlatego swoich zmarłych przywiązują do gałęzi drzew i czekają, aż ciało pożrą ptaki i zwierzyzna leśna (ZD: 41).

„Pieśni” wydobywające się z lasów i bagien były rodzajem pożegnania i upomnienia o swoje. Zgodnie z zasadami funkcjonowania w otoczeniu Zielonych Dzieci, chłopiec powinien zostać zwrócony naturze.

Medyk zajął się wykształceniem Ośródk, uczył ją pisać i mówić. Okazało się, że dziewczynka umie mówić. Jednak jej głos, zdaniem Davissona, płynął gdzieś z zaświatów. Ośródka wybrała młodego bohatera, Ryczywolskiego, jako swojego powiernika. On zadawał dziewczynce pytania, a ona opowiadała mu o życiu na drzewach:

– Ona opowiada, że w lesie, daleko za bagnami, jest kraina, gdzie księżyc świeci równym blaskiem ze słońcem ciemniejszym niż nasze [...]. – W krainie tej ludzie żyją na drzewach i śpią w dziuplach. W ciągu księżycowego dnia wędrują na same szczyty drzew i tam wystawiają nagie ciała do księżycy, od czego ich skóra robi się zielona. Dzięki temu światłu nie muszą wiele jeść i wystarczają im leśne jagody, grzyby i orzechy.

(ZD: 38)

Zachowanie Ośródk i jej brata przypomina rodzaj mutyzmu wybiórczego, inaczej selektywnego, w którym dziecko wybiera sobie na powiernika pewne osoby, zaś w stosunku do innych pozostaje milczące i może wykazywać się agresją. Dodatkowo sam medyk stwierdził, że gardła dzieci są zbudowane prawidłowo, według anatomicznych parametrów przyjętych dla ludzi, zaś brak mowy wynika z czegoś innego. Przykładem niechęci wobec innych może być

sytuacja, w której Davisson chciał pogłaskać chłopca, a ten ugryzł go boleśnie w nadgarstek. Tajemnicze zniknięcie zarówno Ośródk, jak i dzieci, a zwłaszcza Ryczywolskiego, dodaje enigmatyczności opisowi Davissona. Być może Ryczywolski nazbyt zbliżył się z Zieloną Dziewczynką. Botanik parokrotnie to podejrzewał, jednak, nie zauważywszy u niej oznak kobiecości, uznał, że jego domysły są nierozsądne.

Można uznać zatem *Zielone Dzieci* za rodzaj prefiguracyjnej historiografii, w której należałoby wyróżnić strategię narracyjną opierającą się na synekdosze i ironii, z których ta pierwsza, związana silnie z przyrodą ze względu na botanika-narratora, będzie wyznacznikiem tropiczności. Według Haydena White'a

[...] narracje historyczne są nie tylko modelami wydarzeń i procesów z przeszłości, lecz także wypowiedziami metaforycznymi sugerującymi związek odpowiedniości między tymi wydarzeniami i procesami a typami fabuł, przy pomocy których konwencjonalnie nadajemy zdarzeniom z naszego życia kulturowo usankcjonowane sensy.

(White: 90)

Można również odczytywać *Zielone Dzieci* w kontekście geostorii. Aleksandra Ubertowska podaje:

W ujęciu Browsimmera historyczność i czasowość natury ustanawiają osie związane siecią wzajemnych zależności, zazębiające się w porządku wertykalnym i horyzontalnym, tworzące w ten sposób nową jakość, którą dobrze określa Lato-urowskie pojęcie „geostorii” (*geostories*). Jest to wizja, w której w głąb dziejowości włączone zostają *non-humans*, nieludzkie czynniki sprawcze historii.

(Ubertowska: 9)

Jednym z takich czynników w opowiadaniu byłoby zamarznięcie Bałtyku, które uważane jest jedynie za legendę, a o którym pisze Olga Tokarczuk w kontekście „małej epoki lodowej” w *Czułym narratorze*:

Szwecja zwróciła więc łakomy wzrok na południe, wdając się w wojny z Polską (zwłaszcza, że zamarzł Bałtyk, przez co łatwo było się przezeń przeprowadzić armii) i angażując się w wojnę trzydziestoletnią w Europie.

(Tokarczuk, 2020: 282)

Noblistka widzi w tym „efekt motyla”, w którym zjawiska pozornie od siebie niezależne mają na siebie wpływ. W *Zielonych Dzieciach* czytamy:

Wiedz, Czytelniku, że zimy w Polsce, jak w ogóle na północy, bywają srogie – wystaw sobie, że do Szwecji podróżuje się po skutym lodem Mare Balticum, a na wielu zamrożonych stawach i rzeczkach urząda się karnawałowe jarmarki.

(ZD: 11)

Dodatkowo temporalność wyznaczana jest krajobrazem otaczającym dworek Hajdamowicze, czas mierzony jest suchością bagien, sam Davisson określa Polskę wielokrotnie jako dziką, bagnistą krainę:

Marcowa pogoda przypominała a to zimową jeszcze, a to tę z przednówka wiosny, błoto na drogach naprzemiennie zamarzało i rozmarzało, zamieniając się w straszną breję.

(ZD: 15)

Był to dwór drewniany, na suchym cyplu wśród bagien pobudowany, otoczony chałupami drwali, nielicznych chłopów i służby.

(ZD: 19)

Bagno nie tylko staje się miernikiem czasu, lecz także sprawcą historii, to na bagnach poślizgnął się Davisson, przez co musiał pozostać w dworku, zamiast jechać dalej w orszaku królewskim do Lwowa:

I tam też, przy wodzie, na błotnistym i grząskim brzegu, stało się, żem się poślizgnął fatalnie i spadając, uderzyłem całym ciałem o mostek drewniany, tak że składowane obok drewno runęło na mnie w jednej chwili.

(ZD: 22)

Myślałem więc o mojej fortunie, o tym, że nie bez powodu przyszło mi dochodzić do zdrowia tutaj, na tych bagnach, i że Bóg przeznaczył mi to wszystko, aby bezpiecznego ukryć mnie przed przemocą, wojną i ludzkim szaleństwem.

(ZD: 36)

Bagna zostają także zanimizowane (poniższy cytat służył wcześniej do zarysowania problemu zaginionego ciała chłopca i praktyk pogrzebowych zielonego ludu): „Właśnie tego dnia bagna wokół dworu rozgadyły się dziwnymi dźwiękami ni to ptactwa, ni to żab – niczym orkiestra żałobna” (ZD: 31).

Pory roku zostają utożsamione z systemem zasychania/zamarzania/odmarzania bagien, stają się osią utworu, w którym wilgoć, bagnistość i roślinność są przytłaczające nawet dla botanika:

Wiosna z coraz większą siłą dobywała się z okolicznych lasów i rozlewała na bagna, tak że wkrótce zabarwiły się one od kwiatów na grubych łodygach, lilii wodnych o niespotykanych kształtach i kolorach oraz od wielkolistniennych pływających roślin, których nazwy nie znałem, co przynosiło mi wstyd jako botanikowi.

(ZD: 33)

Lato było w pełni, więc bagna przeszły, lecz nikt się z tego zbytnio nie cieszył, stawały się one bowiem teraz przejezdne dla wszystkich, przez co Hajdamowicze narażone były na ciągłe ataki rozzuchwalonych nieustanną wojną hultajów i bandytów.

(ZD: 37)

W połowie sierpnia, gdy bagna jeszcze bardziej przeszły, a drogi nabrały twardości, zjawił się wreszcie w Hajdamowiczach tak długo przez mnie oczekiwany posłaniec od Króla.

(ZD: 41)

Idąc tropem myśli Anny Olejarczyk, można powiedzieć, że Tokarczuk poszerza definicyjne granice mitu, łącząc go właśnie z perspektywą historyograficzną i humanistyką prefiguratywną:

Obserwowaliśmy już, że opowieść mityczna wykorzystuje zastane znaki, często stawiając je w nowym kontekście. Wykorzystuje ich stary sens, nadając jednak im swój własny. Z „migotania” kolejnych warstw sensu wynika moc mitu.

(Olejarczyk: 35–36)

Umiejscowienie legendy o Zielonych Dzieciach z Woolpit w takim kontekście będzie służyło również ekokrytycznemu odczytaniu tekstu Tokarczuk, w którym istnienie jest ściśle powiązane z cyklem przyrody, stanowiącej niekiedy swoistą barierę przed wojną i ludzką ingerencją. Taka idea jest spójna z myśleniem autorki o otaczającej nas rzeczywistości i świecie, w którym zarówno historia, jak i powieści osadzają się na relacyjności i są ze sobą ściśle powiązane. Nie sposób nie wspomnieć również o pewnej nacechowanej ideologicznie (i politycznie) opozycji centralne–marginalne, tak charakterystycznej dla dyskursu postkolonialnego: Paryż jako centrum cywilizowanego świata *versus* dwór podkomorzego Hajdamowicza jako peryferie. O „przebiegunowaniu” świata współczesnego kapitalizmu (radikalnej zmianie „centrum”) pisze, między innymi, Kacper Pobłocki:

Nasza kondycja peryferyjności jest dziś zapośredniczona – głównie przez Unię Europejską, która stała się naszym najważniejszym partnerem handlowym,

politycznym i kulturowym. Jako że Zachód nie jest już prawdziwym centrum, my niepostrzeżenie staliśmy się peryferiami „z drugiej ręki”.

(Pobłocki, 2017: 12)¹²

Opowiadanie Olgi Tokarczuk niesie przesłanie, wedle którego świat nie daje się opisać za pomocą prostych antynomii – nie można już ujmować go w kategoriach binarnych, skoro „centrum” nieustannie zmienia swoją pozycję.

Bibliografia

- Domańska, Ewa. „Wokół metahistorii”. Hayden White. *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński. Kraków: Universitas, 2000. 7–31.
- , „Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej”. *Teksty Drugie* 1, (2017): 32–46.
- Grabski, Andrzej Feliks. *Dzieje historiografii*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2003.
- Kulesza, Dariusz. „O *Drzewie* Wiesława Myśliwskiego i kilku dendrologicznych tropach literatury polskiej po 1989 roku”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica* 8 (2020): 27–42.
- Kuźma, Erazm. „Kategoria mitu w badaniach literackich”. *Pamiętnik Literacki* 4 (1986): 53–73.
- Markiewicz, Henryk. *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa: PWN, 1989.
- Markowski, Michał Paweł. „Historyzm”. *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007. 497–517.
- Moore, Jason W., red. *Antropocen czy kapitalocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*. Tłum. Krzysztof Hoffmann, Patryk Szaj, Weronika Szwebs. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2021.

¹² Ten sam autor proponuje decentralizacyjną zmianę w opisie Rzeczypospolitej szlacheckiej, odmitologizowując tamten czas w historii Polski, w centrum stawiając marginalizowane dotychczas doświadczenia pańszczyźnianego świata, co także pozwoliłoby na nowe odczytanie stosunków społecznych utrwalonych w opowiadaniu *Zielone Dzieci* (Pobłocki, 2021). Natomiast o procesie przeformułowania humanistyki, jej „przebiegunawianiu”, świadczy też nowo powołana seria „Humanistyka Środowiskowa”, przybliżająca polskiemu odbiorcy kluczowe, zagraniczne prace z tego zakresu (Moore).

- Olejarczyk, Anna. „Granice definicyjne mitu”. *Studia mitoznawcze. Filozoficzne i socjologiczne aspekty mitu*. Red. Ilona Błocian, Ewa Kwiatkowska. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2010. 23–57.
- Pobłocki, Kacper. *Chamstwo*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2021.
- , *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2017.
- Sawaniewska-Mochowa, Zofia, Małgorzata Kasner. „Wariancje semantyczne pojęcia kołtuna w wybranych tekstach kultury polskiej i litewskiej”. *LingVaria* 15.1 (2020): 179–198.
- Tokarczuk, Olga. *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.
- , *Moment niedźwiedzia*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- , *Prawiek i inne czasy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014.
- , „Zielone Dzieci, czyli Opis dziwnych zdarzeń na Wołyniu sporządzony przez medyka Jego Królewskiej Mości Jana Kazimierza, Williama Davissona”. Też. *Opowiadania bizardne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018. 10–44.
- Ubertowska, Aleksandra. *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2020.
- White, Hayden. „Tekst historiograficzny jako artefakt literacki”. Tegoż. *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Kraków: Universitas 2000. 78–109.
- William of Newburgh. „Chapter 27: Of the Green Children”. Tegoż. *Book One*. <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/williamofnewburgh-one.asp#27> [dostęp: 18.02.2021].

Prefiguration versus Hyden White's Historiography in the Short Story *Green Children*

Summary

In this article we link the category of myth prefiguration – as proposed by Erazm Kuźma – with Hayden White's historiographical approach, as visible in *Green Children* from *Bizarre Stories* by Olga Tokarczuk. The goal of conceptualizing the story in the category of fictionalization (with comic, ironic and tragic patterns) is to compare traces of William of Newburgh's historiographic relations to Olga Tokarczuk's prefigurative

storytelling model. The article is enriched with meta-reflections by the author herself, considering myth and history.

Keywords: historiography, prefiguration, history, myth, Olga Tokarczuk, Hayden White

Słowa kluczowe: historiografia, prefiguracja, historia, mit, Olga Tokarczuk, Hayden White

Cytowanie

Sordyl, Klaudia. „Prefiguracja a historiografia Haydena White’a w opowiadaniu *Zielone Dzieci* Olgi Tokarczuk”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 131–149. DOI: 10.18276/rk.2021.12-05.

II

Inedita i komentarze

Inedita and Commentaries



Roman Krzywy
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0001-9964-7362

Ponownie odnaleziona *Gryzelida* (1641) Macieja Głoskowskiego – przyczynek do dziejów recepcji Petrarki w Polsce

Grzegorzowi Franczakowi – z przyjaźnią

W 1845 roku znany kolekcjoner książek Andrzej Edward Koźmian w publikacji przywoływanej najczęściej pod zastępczym tytułem *Wyciągów piotrowickich poszyt drugi* (lub *Wyciągi piotrowickie, poszyt 2*)¹ poinformował m.in. o rzadszych drukach ze swej biblioteki. Wśród nich wymienił poemat o Gryzeldzie (podając tytuł w wersji oryginalnej: *Griselida*, Koźmian: 165²). Jego autorem jest klient Leszczyńskich Maciej Głoskowski (zm. 1658), przyjaciel Jana Amosa Komeńskiego, uzdolniony matematyk i kartograf związany ze środowiskiem braci czeskich w Lesznie, który okazjonalnie parał się również układaniem polskich i łacińskich wierszy (Birkenmajer: 114–117; Dworzaczkowa: 208–209).

¹ Nagłówek ten, który stanowi nawiązanie do wcześniejszej publikacji Koźmiana *Wyciągi piotrowickie, czyli niektóre wyjątki z księgozbioru piotrowickiego*, wydanej we Wrocławiu w 1842 r., poprzedza wstęp wydawcy. Właściwy tytuł zapowiada zawartość tomu: *Rękopism historyczny polski dworzanina i wychowańca Zygmunta Augusta wydany przez Andrzeja Ed[warda] Koźmiana z dodatkowem opowiadaniem i z przyłączeniem testamentu Marka Matczyńskiego, wojewody ruskiego, z r[oku] 1695 tudzież satyry politycznej wierszem polskim r[oku] 1703 napisanej*, Wrocław: Nakładem Zygmunta Schlettera, 1845. Tytuł ten pomija ostatnią, czwartą część, wyszczególnioną w spisie treści jako „Wiadomość o niektórych rzadszych dziełach znajdujących się w zbiorze piotrowickim”.

² W artykule posługuję się tytułem zmodernizowanym wedle obowiązujących obecnie reguł transkrypcji (w tekście bohaterka bywa nazywana zresztą także Gryzeldą, co tym bardziej motywuje uwpółcześnienie zapisu).

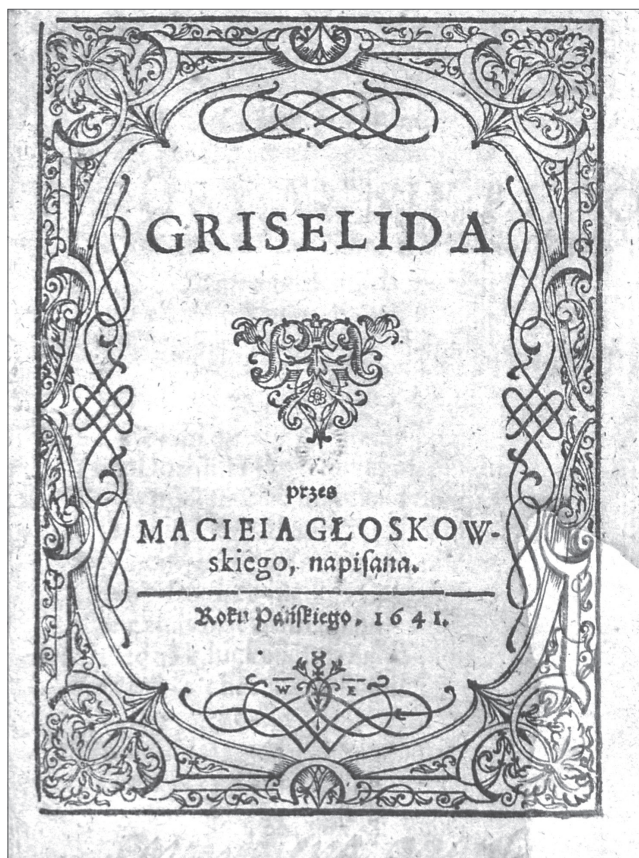
Koźmian rozpoznał pierwowzór całej rodziny układanych prozą i mową wiązaną nowel o pokornej małżonce („dziesiąta dziesiątego dnia powieść o Gryzelidzie z *Dekameronu* Bokacjusza”), określił podstawowe cechy zabytku („druk gocki, format in 4°, miejsca druku wymienionego nie ma, stronic 28”), ocenił również jego wartość artystyczną („polszczyzna gładka, wiersz piękny i potoczysty”; Koźmian: 165), a następnie przedrukował dwa krótkie (łącznie 28 wersów) wyminki z utworu.

Był to dotąd niemal jedyny ślad lektury *Gryzelidy* Głoskowskiego. Prawdopodobnie pod koniec stulecia jeszcze Karol Estreicher widział unikat w Bibliotece Branickich w Suchej, gdzie trafił księgozbiór Koźmiana (Estreicher: 188–189)³, jednakże późniejszy los egzemplarza z Piotrowic nie jest znany. Na wyminki ogłoszone przez XIX-wiecznego bibliofila powoływał się w swych przedwojennych pracach Julian Krzyżanowski (Krzyżanowski, 1929: 216, 232, przyp. 32; Krzyżanowski, 1962: 225 i 260, przyp. 14). Późniejsze bibliografie poprzestawać musiały na informacjach z drugiej ręki (Rudnicka: 118; *Bibliografia literatury*: 198; Loth: 335; zob. też Żaboklicki: 228). Również szeroko zakrojone kwerendy Grzegorza Franczaka, przeprowadzone niedawno na potrzeby jego rozprawy doktorskiej, nie przyniosły pozytywnego rezultatu (Franczak: 196). Poemat uznano za zaginiony także w najnowszych opracowaniach (Miszańska, Gurgul, Surma-Gawłowska, Woźniak: 81; Maślanka-Soro: 128; Staniszewski: 64, przyp. 179).

Gromadząc materiały do edycji wierszowanych utworów Głoskowskiego, którą planuję opublikować w „Bibliotece Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej”, natknąłem się na unikat *Gryzelidy* w zbiorach specjalnych Biblioteki Narodowej w Warszawie, gdzie odnaleźć go można pod sygnaturą XVII 3.5243⁴. Nie jest to egzemplarz pochodzący z Biblioteki Branickich, gdyż brak na nim jakichkolwiek wpisów i stempli pozwalających określić proveniencję. Biblioteka Narodowa nabyła go w 1965 roku od Danuty Siodowej z Gliwic wraz z innymi drukami z XVI i XVII wieku, które przypuszczalnie należały do zbiorów rodzinnych (Buchwald-Pelcowa: 166).

³ Bibliograf, który był częstym gościem w Suchej, w swym kompendium podał pod hasłem właśnie siglum Biblioteki Branickich, zob. Chamera-Nowak: 79.

⁴ Kopia dostępna w bibliotece cyfrowej Polona pod adresem: <https://polona.pl/item/griselida,MTQyODUyOA/6/#info:metadata> (dostęp: 24.04.2021).



Maciej Głoskowski, *Gryzelida* (1641). Karta tytułowa

Źródło: Polona.

Mimo że nabytek uszedł uwadze historyków literatury i bibliografów, nie był zupełnie niezauważony. O egzemplarzu powiadomiła Alodia Kawecka-Gryczowa w studium poświęconym leszczyńskiemu wydawnictwu Jednoty. W pierwszej jego wersji (z 1964 r.) pisała: „Tu zapewne wytłoczono w 1641 r. wierszowaną przeróbkę z Boccaccia *Griselidy* (egzemplarz dziś nie istniejący widział jeszcze Estreicher)” (Kawecka-Gryczowa, 1964: 232), w wersji zaktualizowanej (z 1975 r.) skorygowała tę informację: „[...] unikatowy egzemplarz nabyła przed kilku laty Biblioteka Narodowa” (Kawecka-Gryczowa, 1975: 342),

stwierdzając też już bez wahania, że wytłoczono go prasami Daniela Vettera (w druku nie ujawniono miejsca publikacji), u którego Głóskowski ogłaszał także inne swe prace. Warto zauważyć, iż utwór był już wówczas skatalogowany, gdyż uczona podała sygnaturę (Kawecka-Gryczowa, 1975: 388, poz. 42). Można przypuszczać, że przeoczenie tej informacji wynikło z potraktowania wznowienia pracy Kaweckiej-Gryczowej jako wiernego przedruku, a trudności z odszukaniem zabytku przez katalog biblioteczny spowodowane mogły być choćby przypadkowym przetasowaniem kart w skrzynce katalogowej.

Liczący prawie 700 wersów poemat o Gryzelidzie zadedykował twórca Annie Leszczyńskiej, żonie Bogusława Leszczyńskiego, który w roku 1641 dopiero rozpoczynał karierę dygnitarską (w kolejnym za zasługi dla dworu królewskiego otrzymał nominację na starostwo generalne Wielkopolski). W niedługiej, zbudowanej z czterech oktaw dedykacji adresatka pozostaje nieco w cieniu męża. To jego pierwsze dokonania, o których pisze autor nader ogólnikowo w oktawie III („ojczyste syny poratowane”)⁵, zapowiadają świetlaną przyszłość obojgu małżonkom. Przyszłe czyny poeta chętnie uświetni wierszami, jeśli jego dar spotka się z uznaniem⁶, a tymczasem ofiarowuje za doznane łaski „upominek mały” (umniejszanie własnych możliwości twórczych – zgodnie z obowiązującą we wstępach topiką – decyduje o wymowie całego przypisania, ale też w *proemium* poematu Głóskowski określa go „podłym wierszem”, Głóskowski: 1). Zapewnienia te uznać należy nie tylko za wyraz wdzięczności, ale też za świadectwo zabiegów o dalszy patronat. Leszczyńska to oczywiście adresat pośredni, motywowany typem bohatera utworu – głównym odbiorcą słów poety był niewątpliwie dziedzic Leszna.

⁵ Wszystkie przytoczenia z utworu za pierwodrukiem: Maciej Głóskowski, *Gryzelida*, [Leszno] 1641. Dedykacja na k. A₂.

⁶ Formułując tę myśl w oktawie IV, nawiązał Głóskowski do słów z dedykacji *Psalterza Dawidowego* Jana z Czarnolasu. Naśladowca pisał:

Wtenczas, jeżeli jakiej dojdą ceny
I między ludźmi miejsce będą miały
Moje, lub dotąd nieznaczące, Kamieny,
Godności wasze będą opiewały.

– Kochanowski zwracał się do Piotra Myszkowskiego:

Jedeneś ty rozumiał, że moje Kamieny
Mogły jednak być godne jakiegokolwiek ceny (Kochanowski: 30, dedykacja, w. 8–9).

Podobnie jak Koźmian, Kawecka-Gryczowa uznała *Gryzelidę* za przeróbkę noweli Boccaccia, nadmieniając ponadto, że „przekład Głoskowskiego różni się całkowicie od *Grizelli*, wydanej niegdyś we Wrocławiu w 1571 r.” (Kawecka-Gryczowa, 1975: 342). Mowa o poetyckiej i uchodzącej za wierną parafrazie wcześniejszego utworu prozaicznego, będącego jednakże spolszczeniem wersji nie Boccaccia, lecz Petrarki (Krzyżanowski, 1962: 223–224; Franczak: 117–118). Oba utwory szesnastowieczne ukazały się anonimowo⁷. Także utwór Głoskowskiego stanowi niewątpliwą przeróbkę listu Petrarki do Giovanniego Boccaccia (*Seniles* XVII 3), który zawiera łacińską trawestację zamykającej *Dekameron* noweli. Na podstawie fragmentów przedrukowanych przez Koźmiana przypuszczenie takie sformułował Krzyżanowski, a utrzymał je Franczak⁸. Obecnie można potwierdzić słuszność tego domysłu.

Już inicjalna partia narracji w utworze Głoskowskiego, stanowiąca typowe dla wielu dawnych opowieści rozpoczęcie o charakterze topografii, to ewidentna parafraza wersji Petrarki (u Boccaccia brak takiego zagajenia). Warto zestawzić polski odpowiednik z oryginałem, by wskazać na najbardziej ewidentne cechy polskiej translacji:

1. Petrarka

Est ad Italie latus occiduū Vesulus, ex Appennini iugis mons unus altissimus, qui vertice nubila superans liquido sese ingerit etheri, mons suapte nobilis natura, Padi ortu nobilissimus, qui eius e latere fonte lapsus exiguo, orientem contra solem fertur mirisque mox tumidus incrementis brevi spatio decurso non tantum maximorum unus amnium sed «fluviorum» a Virgilio «rex» dictus, Liguriam gurgite violentus intersecat, dehinc Emiliam atque Flaminiam Venetiamque disterminans, multis ad ultimum et ingentibus ostiis in adriacum mare descendit. Ceterum pars illa terrarum de qua primum dixi, que et grata planitie et interiectis collibus ac montibus circumflexis aprica pariter ac iucunda est atque ab eorum quibus subiacet pede montium nomen tenet, et civitates aliquot et oppida habet egregia.

(Petrarca, 2017: 448, 450)

⁷ Przypomniła je edycja z roku 2008 (*Historija znamienita*).

⁸ Zob. Krzyżanowski, 1692: 225; Franczak, 2006: 196. Błędą informację, że utwór Głoskowskiego stanowi przekład z *Dekameronu*, utrwalają niestety słowniki biograficzne, zob. Dworaczkova; Tadeusiewicz: 109.

(W zachodniej stronie Italii wznosi się w łańcuchu Apeninów wysoka góra zwana Monviso [oryg. Vesulus], której szczyt ponad chmurami nurza się w płynnym eterze – góra z samej swej nazwy sławna, a tym sławniejsza, że z jej zbocza niewielkim strumykiem wytryska Pad, który płynie stamtąd ku wschodowi słońca i po krótkim biegu dziwnie potężnieje, stając się, jak pisze Wergiliusz, nie tyle jedną z największych rzek, ile prawdziwą ich wszystkich królową. Potem gwałtownym nurtem przecina Ligurię, odgranicza Emilię i Flaminię od posiadłości Wenecji, by wreszcie tysiącem szerokich ujść połączyć się z Adriatykiem. Co więcej, ów zakątek kraju, o którym na wstępie się rzekło, jest słoneczny i rozkoszny, ciesząc oko równiną urozmaiconą pasmami wzgórz i otoczoną górami, u których stóp leży i którym zawdzięcza swą nazwę: Piemont. Jest tam miast kilka i bogate osady.)

(Petrarca, 2004a: 303)

2. Głoskowski

Jest góra znamienita we włoskiej krainie,
Z której nie mniej wstawiona boku rzeka płynie –
Tę Padem, a zaś owę Wezulem mianują
Mieszkańcy i ci, którzy do Włoch pielgrzymują.
Poniższ góry rzeczonoj, która pod obłoki
Wierzch swój kryje, równina bierze plac szeroki,
Kędy i ludne miasta, i wsi leżą gęste,
I oracze pożytki z ról bierają częste.

(Głoskowski: 1)

Nie mamy jeszcze wiedzy, z jakiego przekazu historii o Gryzeldzie tłumaczył Głoskowski – tekst był łatwo dostępny dzięki licznym przedrukowi, które różnią się jednak w szczegółach⁹. Wziąwszy pod uwagę różnice, na których stwierdzenie pozwala zestawienie z cytowanym wydaniem z 2017 roku, należy uznać polską parafrazę za selektywną i swobodną, lecz w znaczących szczegółach przystającą do oryginału. Za istotną wskazówkę uznać należy imię męża tytułowej bohaterki, którego Głoskowski nazywa w zależności od potrzeb rytmicznych Gwalterem lub Gwaltijerem, co odpowiada jednej z form występujących w niektórych redakcjach listu Petrarki: Gualterius. Drugi wariant (Valterius)

⁹ Dobre wprowadzenie w kwestie tekstologiczne związane z łacińskim listem Petrarki zawiera edycja krytyczna (Severs: 251–327). Jej autor wykorzystał 24 przekazy drukowane i rękopiśmienne, do kolejnych odsyłając w zestawieniu wariantów. Zob. też Albanese: XXI–XXIII.

we wcześniejszych polskich przeróbkach – być może nie bez wpływu wersji niemieckich – oddano jako Walter¹⁰.

Dążność do kondensacji jest widoczna także w dalszych partiach utworu. Dłuższe napomnienie poddanych, ujęte u Petrarki w *oratio recta*, Głoskowski oddał mową zależną w jedenastu wersach, pomijając zarówno kurtuazyjną introdukcję, jak i niektóre argumenty. Z kolei z responsu markiza Saluzzo zniknął fragment, w którym mowa o odpowiedzialności Boga za kojarzenie małżonków:

[...] quicquid in homine boni est non ab alio quam a Deo est. Illi ego et status et matrimonii mei sortes sperans de sua solita pietate commiserim. Ipse michi inveniet quod quieti mee sit expediens ac saluti.

(Petrarca, 2017: 452)

(Cokolwiek w człowieku jest dobrego, nie od kogo innego, jak tylko od Boga pochodzi. Bogu więc poleć staranie i los mojego małżeństwa, On znajdzie dla mnie tę, która przyniesie mi pokój i zbawienie.)

(Petrarca, 2004a: 305)

Zamiast tych górnolotnych fraz, polski twórca rozwinął myśli bezpośrednio je poprzedzające: „Quid unius enim claritas confert alteri? Sepe filii dissimillimi sunt parentum” (Petrarca, 2017: 452), co w tłumaczeniu filologicznym brzmi: „Czyż sława jednego może spłynąć na drugiego? Często dzieci nie wdają się w rodziców” (Petrarca, 2004a: 305):

[...] jak wiele takich się znajduje,
Po których coś dobrego zwierchnia obiecuje
Postawa, ale w sercu jad się tai żywy,
A takiej kto by dostał [żony], nader nieszczęśliwy.
Z rodziców zaś na córki nie tak zwykły cnoty
Spadać, jako pieniądze i insze klenoty.
A choćby i tak było, kto jest z was tak śmiały,
Co by zgadł, jakie w matkach niestatkki bywały?

(Głoskowski: 3)

Rodzi się pokusa, by modyfikację łączyć z wyznaniem Głoskowskiego, który należał do wspólnoty braci czeskich, jednak w innych passusach poeta nader często łączył z działaniem Boga zdarzenia z życia bohaterów, np. nieco

¹⁰ Zob. komentarz Franczaka do listu Petrarki (Petrarca, 2004a: 374).

dalej Gryzelda godzi się zostać żoną Gwaltera, skoro „Bóg to uradził” (Głoskowski: 7). Zmianę motywował zatem inny zamiar, który w tym wypadku łączyć należy – o czym za chwilę – z pouczeniem.

Oprócz opuszczeń zaobserwować zatem można w polskiej przeróbce zmiany wynikające z tendencji przeciwniej. Podczas lektury dają się zauważyć rozmaite, stosunkowo niezbyt liczne, amplifikacje i retusze. Jeśli się nie mylę, ich celem było zmniejszenie dystansu między rodzimymi odbiorcami a obcą fabułą, a także wyostrenie przesłania. Zaliczyć do nich należy drobne polonizacje i poszerzenia, a ponadto przesunięcia niektórych motywów w obrębie epizodów.

W oryginale łacińskim ojciec Gryzeldy nosi imię Ianicola. Pierwszy polski tłumacz noweli nazwał go Janikułą, Głoskowski natomiast Jaszkciem, dodając, że „tak po ojcu kmiotka mianowali sąsiedzi” (s. 6), co musiało kierować uwagę czytelników ku znanym z własnego doświadczenia zwyczajom. Charakteryzując go nieco wcześniej, wprowadził kilkuwersowy ustęp, w którym odwołał się do wiedzy czytelników:

Między tymi był jeden nauboższy prawie
Wieśniaczek, ale jak to widzamy na jawie [wyróżnienia – R.K.],
Że Bóg i podłych ludzi cnotą nie brakuje,
Lecz i tym łaski swojej znaki pokazuje.

(Głoskowski: 4)

Po raz pierwszy widzimy bohaterkę, gdy niesie wodę z oddalonego od swej wsi źródła. Translator wprowadził szczegół nieznany wersji oryginalnej: „ze dzbanem zielonym” (s. 6). W wersji łacińskiej poślubioną już Gryzeldę mąż zabiera do pałacu, sadzając ją na śnieżnobiałym koniu – w wersji polskiej bohaterka jedzie powozem (jazdę wierzchem chłopki rodzimi odbiorcy mogliby uznać za ekstrawagancję). Stwierdzając, że córkę Gryzeldy Gwalter rozkazał zawieźć do mieszkającej w Bononii (Bolonii) siostry, narrator z wersji Petrarke napomyka, że była zamężna z hrabią de Panico – Głoskowski pominął tę informację, zapewne jako niewiele mówiącą rodakom, zastępując ją ogólnikiem: „z zacnych familijey grafów męża miała” (s. 13). Gdy mąż Gryzeldy powiadamia ją o niezadowoleniu poddanych z tego, że po jego śmierci rządzić będzie nimi wnuk chłopca, kończy swą wypowiedź rzekomym i swojsko brzmiącym złorzeczeniem ludu: „Da Bóg, tego nie doczeka!” (s. 15). Z kolei w rozmowie ze sługą, którego Gwalter wysłał do żony z żądaniem, by oddała mu syna, bohaterka zwraca się do posłańca: „miły

bracie” (s. 16). Tego typu nieznaczne retusze służyły, jak sądzę, dostosowaniu fabuły do oczekiwań współczesnego odbiorcy polskiego, choć niektóre z tych dodatków można też oczywiście uzasadniać względami metrycznymi.

O wiele istotniejsze znaczenie ma sposób profilowania fabuły o pastwiącym się nad posłuszną, pochodzącą z niższego stanu żoną wielmoży, który wręcz nieprawdopodobnie psychologicznie oddanie ostatecznie wynagradza ponownym wyniesieniem chłopskiej córki. Zwraca jej też dzieci, zmuszając ją uprzednio, by oddała je na niechybną – w jej mniemaniu – śmierć. Opowieść można potraktować w istocie jako transpozycję biblijnej opowieści o Hiobie na relacje małżeńskie, co Petrarca – za Boccacciem zresztą – zdaje się zapowiadać bezpośrednim nawiązaniem: „Nuda e domo patris egressa, nuda itidem revertar” (Petrarca, 2017: 468), w tłumaczeniu filologicznym: „Nago z domu ojca mego wyszłam, naga mogę doń wrócić” (Petrarca, 2004a: 313). Głoskowski zauważył oczywiście tę reminiscencję, pominął jednak drugą część cytatu, a pierwszą wzmocnił dodatkowym przytoczeniem z Księgi Hioba. Myśl główną oddał lapidarnie: „Nagom od ojca wyszłam”, nadmieniając jednak kilka wersów wcześniej: „jako gdy mię matka urodziła” (s. 22). Oba wyrażenia stanowią echo słów starotestamentowego męża: „Nagom wyszedł z żywota matki mojej” (Hi 1,21)¹¹. Poza losami Hioba inspiracji dla fabuły mogła również dostarczać próba wiary, na jaką wystawiony został biblijny Abraham – na żądanie Gwaltera Gryzelda bowiem oddaje swe dzieci na śmierć, nie kwestionując woli męża¹².

Te oczywiste paralele między losami bohaterów pozwoliły Petrarce – prawdopodobnie nieusatisfakcjonowanego niejednoznacznością wymowy wersji Boccaccia – zinterpretować historię Gryzeldy alegorycznie jako przypowieść aktualizującą biblijne kwestie niezasłużonego cierpienia i odpłaty:

Postanowiłem innymi słowami [niż Boccaccio] wysnuć tę historię nie tyle po to, żeby nakłonić damy naszych czasów do naśladowania cierpliwości tej małżonki – a sądzę, że naśladować jej niepodobna – ile po to, by zachęcić czytelnika

¹¹ Cytuję za przekładem protestanckim: *Biblia święta, to jest Księgi Starego i Nowego Zakonu*, Brześć Litewski 1563, k. 274v.

¹² Na temat paraleli biblijnych oraz nawiązań do patrystycznych tradycji egzegetycznych w redakcji Petrarki zob. Bessi: 279–292. Zwraca się także uwagę na rysy maryjne w wizerunku Gryzeldy, widoczne już w pierwowzorze włoskim (całkowite zawierzenie się mężowi można uznać za analogię do Zwiastowania). Zob. Bessi: 289; Branca: 17, 97.

przynajmniej do brania wzoru z tej kobiecej stałości, a mianowicie, żeby miał odwagę to ofiarować naszemu Bogu, co ona ofiarowała swemu mężowi. [...] I wystarcza mi ten jeden powód, aby takiego – kimkolwiek by był – policzyć między odznaczających się stałością, który umiałby bez słowa skargi tyle ścierpieć na chwałę swojego Boga, ile dla swego ziemskiego oblubieńca wycierpiała ta prosta wiejska dziewczyna¹³.

(Petrarca, 2004a: 316)

Dla włoskiego poety skrajność ofiary Gryzeldy była nazbyt niepojęta, by mogła stanowić przykład do naśladowania dla innych żon¹⁴. Wykładnia niedosłowna dopuszczała traktować okrucieństwo Gwaltera jako odpowiednik dopustów Bożych, które chrześcijanin winien z pokorą i niezachwianą wiarą znosić. Interpretacja taka rozmija się jednak z niechybnie ludowym charakterem opowieści¹⁵, pozwalającym inaczej rozumieć jej logikę i poczucie sprawiedliwości. Nieoczekiwany awans wiejskiej dziewczyny na markizę, więc jawny, wręcz niemożliwy w dawnych realiach mezalians, nieludzkość męża, który nie liczy się

¹³ Szerzej na temat kształtu formalnego, stylistyki oraz wymowy przeróbki Petrarki zob. np. Albanese: XXXIX–XLIX; Franczak: 27–40; McLaughlin: 23–29; Lorenzini: 205–223. Uwagi na ten temat najczęściej są wynikiem porównania z pierwowzorem. Z pewnością jedną z ważniejszych modyfikacji było podniesienie stylu noweli, nadanie jej patosu, co ostatecznie spowodowało przekształcenie opowieści o szalonym bestialstwie Gualtieriego w popularny wyciskacz łez, mimo że Petrarka raczej adresował swój przekład do odbiorców z kręgów humanistycznych. O literackiej karierze postaci Gryzeldy zob. np. studia zebrane w tomie *La storia di Griselda in Europa...* (w przypisach tej publikacji dalsze wskazówki bibliograficzne).

¹⁴ Choć zauważyć należy, że w późniejszym liście do Boccaccia Petrarka donosił przyjacielowi, że gdy po głośniejszej lekturze ich wspólny znajomy wyznał, iż nie wierzy, by kobiety o takich cechach mogły istnieć, on sam chciał zaprzeczyć (czego ostatecznie nie zrobił, by nie wdawać się w niepotrzebny spór). Wyznawał jednak: „Ale odpowiedź miałem gotową: są tacy, którzy, cokolwiek zda się im samym trudne do wykonania, to uznają za ogólnie niewykonalne i mierząc wszystko swoją miarką, chcą sami zawsze być pierwsi przed innymi. A przecież było wielu – i jest nawet może – którym łatwo przychodzą rzeczy powszechnie uznane za niemożliwe” (Petrarca, 2004b: 218). Lorenzini pisze w związku z tym o podwójnym dydaktyzmie utworu: świeckim i duchowym (Lorenzini: 216–217).

¹⁵ Mam na myśli popularny obieg literacki w średniowieczu, który funkcjonował przede wszystkim w formie oralnej i z którego Boccaccio najprawdopodobniej przejął fabułę. Geneza opowieści jest o wiele bardziej złożona: wskazuje się zarówno antyczne (opowieść o Amorze i Psyche), bliskowschodnie, jak i folklorystyczne źródła konstrukcji narracyjnych zastosowanych w noweli. Zob. Franczak: 30 (w przypisach autor zamieszcza odesłania do literatury przedmiotu).

z odczuciami krzywdzonej żony (czytelnik wie, że nieludzkość ta jest poniekąd udawana, że stanowi próbę, ale to, czego doświadcza Gryzelida, udawane nie jest), lecz ostatecznie nagradza jednak jej wytrwałość – to wszystko mieściło się w granicach narracji o ludowej genezie. Fabuła zmierza też do jasnego, choć mocno przerysowanego przekazu: bezwarunkowe posłuszeństwo mężowi jest godne zalecenia.

Taką właśnie interpretację preferował Głoskowski, najwyraźniej abstrahując od wskazówki Petrarki sugerującej alegorezę fabuły. W krótkim egzordium złożył jasną deklarację, która nie pozostawia wątpliwości co do intencji tłumacza:

Kwoli dobrym małżonkom i dla ochronienia
Z wielu miar skrzywdzonego białychgłów plemienia
Wizerunk bogobojnej i cnotliwej żony
I przykład posłuszeństwa powiem niezmyślony
Wam, o panie przezacne, z których wszystkie kraje
Na wzór cnotę i chwalne biorą obyczaje,
I któreście ozdobą cnej Polskiej Korony,
Niech ze mną mój podły wiersz będzie zalecony.

(Głoskowski: 1)

Powołując się na międzynarodową popularność wizerunku (nazwiska autora przekładanego utworu jednak nie podał, traktując przypuszczalnie historię o Gryzeldzie jako dobro wspólne), który uprzystępnia rodaczkom nie po to, by je pouczać, gdyż same mogą uchodzić za wzór cnót i obyczajów, stwierdza, że służyć ma opromienieniu dobrego imienia kobiet, a zwłaszcza cnotliwych i bogobojnych małżonek. Dopatrzyć się można w tej deklaracji polemiki z licznymi w epoce wypowiedziami dyktowanymi przez oskarżający płęć piękną o niemal całe zło tego świata mizoginizm, bujnie krzewiący się na pożywcze religijnej, który domagał się od kobiet posłuszeństwa i uległości. Dość wspomnieć, że dopełnienie o takiej wymowie – wiersz skierowany *Do białychgłów* – pojawia się we wspomnianej już wierszowanej *Gryzelli* z XVI stulecia:

Wszak Chrystus z apostoły żonom to przykazał,
aby poddane były mężom swym [...]
Ty, miła, wyrządzaj cześć małżonkowi swemu,
gdyż ci go Pan Bóg dał ku lepszemu twemu.

(Anonim: 171–172)

Inne zamiary przyświecały Głoskowskiemu. Leszczyński literat – rozmijając się nieco z zacytowaną wyżej deklaracją – konsekwentnie ukazuje bohaterkę jako wzór cnót zamężnej kobiety: jest pokorna, posłuszna, kochająca (co nie oznacza uczucia romantycznego, lecz ślepe oddanie), szczerą, „stateczną” (tj. stałą), bogobojną, nieskazitelną obyczajów, gotowa wypełniać każdą męzowską wolę, oddać za niego własne życie, a nawet poświęcić swe dzieci¹⁶. Ten zespół zalet oddaje oczywiście męski punkt widzenia, charakterystyczny dla dawnej refleksji o związkach matrymonialnych, która określała rolę kobiety jako podrzędną wobec męża i jego rodu¹⁷. Autor parafrazy nie zawierał ideałom patriarchalnym bezgranicznie, dostrzegając za Petrarką niewłaściwość zachowania Gwaltera, a nawet posuwając się nieco dalej w krytyce. Włoch zauważał ogólnie:

Poterant rigidissimo coniugi hec benivolentie et fidei coniugalis experimenta
sufficere, sed sunt qui, ubi semel inceperint, non desinant, imo incumbant
hereantque proposito.

(Petrarca, 2017: 464)

(Mogły okrutnemu małżonkowi wystarczyć takie próby miłości i wierności małżeńskiej: są jednak tacy, co gdy raz coś zaczną, nie ustają, lecz brną dalej i upierają się przy swym przedsięwzięciu.)

(Petrarca, 2004a: 311)

Głoskowski jest bardziej konkretny, doprecyzowując oskarżenie:

Tak wiara nieodmienna i niezwyknięta
Statecznej Gryzelidy i miłość wrodzona
Mogła była człowieka natwarszego użyć
I na większą się cenę u ludzi przysłużyć.
Lecz się czasem takowi mężowie znajdują,
Którzy jak się zawezmą, tak swoim folgują
Afektom, że im kresu nie będzie ni miary,
A swych żon doświadczając, nie szanują wiary.

(Głoskowski: 17)

¹⁶ Gotowość do poświęcenia własnego potomstwa jako klóćca się z wyobrażeniem bezwarunkowej miłości matczynej wzbudza aż niepokój narratora, który za Petrarką stwierdza: „Rzekłby, że jej z srogości ta rzecz przychodziła” (Głoskowski: 17).

¹⁷ Co interesujące, Walter z noweli Boccaccia skłonny jest traktować zachowanie Gryzelidy jako wynik rozwagi i mądrości.

Jest to jednak najmocniejsza w utworze bezpośrednia krytyka poczynąń męża, którego decyzje nie są kwestionowane, gdyż przeczyłoby to afirmowanej przez opowieść wizji solidarnego związku, choć podporządkowanego woli tylko jednej strony¹⁸. Nadmienić należy, że wymaganą od kobiety wytrwałość polska parafraza – tak jak łaciński oryginał – kojarzy nie tylko z wytrwałością Hioba, ale też ze stoicką refleksją egzystencjalną:

Trwała jednak statecznie, a umysł wspaniały
Gotowała na wszystkie nieszczęścia nawały. (Głoskowski: 19)

Nigdy szczęście jednak nie służy nikomu. (Głoskowski: 21)

[...] ni znaku żadnego nie dała
Lub smutku, lub Fortuny tak prędkiej odmiany,
Mając na każdą trwogę umysł zgotowany. (Głoskowski: 23–24)

Co zastanawiające, zarówno Petrarka, jak i Głoskowski nie odwołali się do Boga jako instancji mogącej przynieść ciemionej Gryzeldzie pocieszenie. Bóg jest traktowany w opowieści jako szafarz ludzkich losów, lecz bohaterka nie zwraca się do niego z prośbą o ich odmianę. Jej postawa dowodzi więc nie tyle wiary w Opatrzność, ile przekonuje – jak chętnie przypominało wielu moralistów głoszących ideały stoickie – że niezachwiana cnota jest najlepszym remedium na dopustы losu.

Wstępne omówienie wprowadzonych do przeróbki modyfikacji oraz deklaracji Głoskowskiego pozwala określić jego pracę jako adaptację, która mieściła się jednak w staropolskim rozumieniu pracy przekładowej¹⁹. Polski twórca

¹⁸ Dobrze ten ideał oddają słowa narratora, powtarzającego za Petrarką (Głoskowski: 8):
Podług myśli i jego z serca miłowała,
[...]
Tak iż umysł obojga, i męża, i żony,
Nie tylko że między nie nie był rozdzielony,
Ale był jeden prawie, i to mężów z całą,
Bo Gryzelda swych myśli, swej woli nie miała.

¹⁹ Por. „Lektura materiałów źródłowych z XVII i XVIII wieku prowadzi do wniosku, że wywodząca się z obiegowej wiedzy filologicznej regułę niedosłowności uznawano na ogół za rudymenarną normę translatorską. [...] Zwolennicy przekładowej swobody interpretowali niedosłowność jako argument uprawniający do różnych przekształceń oryginału” (Ziętarska: 32).

nie czuł potrzeby literalnego odwzorowania fabuły, lecz parafrazując wierszem intrygującą nowelę i podporządkowując ją określonej na wstępie poematu funkcji parenetycznej, stosował rozmaite licencje. Jest to pareneza swoista, gdyż afirmując określoną postawę, wykorzystuje w celach egzemplarycznych opowiadanie ukazujące zachowania skrajne, które poza wzruszeniem wywoływać mogły zdziwienie, a nawet oburzenie czytelników.

Bibliografia

- Albanese, Gabriella. „La novella di Griselda: De insigni obedientia et fide uxoria”. *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*. Red. Marziano Guglielminetti. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1994. Addenda XIX–XLIX.
- Anonim. „Do białychgłów”. *Historyja znamienita o Gryzellii (przed 1571). Gryzella (1571)*. Red. Grzegorz Franczak. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008. 170–172.
- Bessi, Rosella. „La Griselda del Petrarca”. Też: *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2004. 716–726.
- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. T. 2: Piśmiennictwo staropolskie*. Warszawa: PIW, 1964.
- Birkenmajer, Aleksander. „Głoskowski Maciej”. *Polski słownik biograficzny*. T. 8. Wrocław: Ossolineum, 1959–1960.
- Branca, Vittore. *Boccaccio medievale e nuovi studi sul „Decameron”*. Firenze: Sansoni Editore, 1992.
- Buchwald-Pelcowa, Paulina. „Zakład Starych Druków i Ośrodek Opieki nad Dawną Książką”. *50 lat Biblioteki Narodowej, Warszawa 1928–1978*. Red. Witold Staniewicz i in. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1984.
- Chamera-Nowak, Agnieszka. *Biblioteka, której nie ma... Andrzej Edward Koźmian i jego książki*. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, 2015.
- Dworczakowa, Jolanta. „Głoskowski Maciej”. *Wielkopolski słownik biograficzny*. Warszawa: PWN, 1981. 208–209.
- Estreicher, Karol. *Bibliografia polska*. T. 17. Kraków: Towarzystwo Naukowe Krakowskie, 1899.
- Franczak, Grzegorz. *Vix imitabilis. La „Griselda” polacca fra letteratura e cultura popolare*. Kraków–Udine: Stowarzyszenie Twórcze Artystyczno-Literackie, 2006.

Głoskowski, Maciej. *Gryzelida*. [Leszno] 1641.

Historja znamienita o Gryzelli (przed 1571). Gryzella (1571). Red. Grzegorz Franczak. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.

Kawecka-Gryczowa, Alodia. „Leszno – ośrodek wydawniczy Jednoty”. *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* (1964): 217–271.

-----, „Leszno – ośrodek wydawniczy Jednoty”. Tejze. *Z dziejów polskiej książki w okresie Renesansu. Studia i materiały*. Wrocław: Ossolineum, 1975.

Kochanowski, Jan. „Psałterz Dawidów”. *Dzieła polskie*. Red. Julian Krzyżanowski. Warszawa: PIW, 1982.

Koźmian, Andrzej Edward. *Rękopism historyczny polski dworzanina i wychowawca Zygmunta Augusta wydany przez Andrzeja Ed[warda] Koźmiana z dodatkowem opowiadaniem i z przyłączeniem testamentu Marka Matczyńskiego, wojewody ruskiego, z roku 1695 tudzież satyry politycznej wierszem polskim roku 1703 napisanej*. Wrocław: Nakładem Zygmunta Schlettera, 1845.

Krzyżanowski, Julian. „Pogłosy Dekameronu w powieści polskiej XVI i XVII w.”. *Szymon Szymonowic i jego czasy. Rozprawy i studia*. Red. Stanisław Łempicki. Zamość: Nakładem Komitetu Obchodu 300-nej Rocznicy Zgonu Szymona Szymonowicza, 1929.

-----, *Romans polski wieku XVI*. Warszawa: PIW, 1962.

Lorenzini, Simona. „Petrarch and Boccaccio. The Rewriting of Griselda's Tale (Dec. 10.10). A Rhetorical Debate on Latin and Vernacular Languages”. *Heliotropia* 16–17 (2019–2020): 205–227.

Loth, Roman, red. *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*. T. 1. Warszawa: WSiP, 2000.

Maślanka-Soro, Maria. „Nowołacińska literatura włoska w Rzeczypospolitej XV–XVIII wieku”. *W przestrzeni Południa. Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej wobec narodów romańskich: estetyka, prądy i style, konteksty kulturowe*. Red. Mirosława Hanusiewicz-Lavallee. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016. 119–164.

McLaughlin, Martin. „Humanist Rewriting and Translation. The Latin Griselda from Petrarch to Neri de' Nerli”. *Humanistica. An International Journal of Early Renaissance Studies* 1–2 (2006): 23–40.

Miszalska Jadwiga, Monika Gurgul, Monika Surma-Gawłowska, Monika Woźniak. *Od Boccaccio do Eco. Włoska proza narracyjna w Polsce (od XVI do XXI wieku)*. Kraków: Collegium Columbinum, 2011.

- Petrarca, Francesco. „Do Giovanniego Boccaccia z Certaldo. O bezprzykładnym posłuszeństwie i wierności małżonki”. Tłum. Grzegorz Franczak. *O niewiedzy własnej i innych. Listy wybrane*. Red. Włodzimierz Olszaniec, Albert Gorzkowski, współpr. Piotr Salwa. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004a. 301–316.
- , „Do tegoż. O poprzednim liście i o konieczności przerwania korespondencji”. Tłum. Grzegorz Franczak. *O niewiedzy własnej i innych. Listy wybrane*. Red. Włodzimierz Olszaniec, Albert Gorzkowski przy współpr. Piotra Salwy. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004b. 317–319.
- , „Ad eundem [Iohannem Boccacium de Certaldo], insignis obedientia et fides uxoria”. Tegoż. *Res seniles. Libri XIII–XVII*. Red. Silvia Rizzo, współpr. Monica Berté. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2017. 474–484.
- Rudnicka, Jadwiga. *Bibliografia powieści polskiej 1601–1800*. Wrocław: Ossolineum, 1964.
- Severs, Jonathan Burke. *The Literary Relationships of Chaucer's „Clerkes Tale”*. New Haven: Yale University Press, 1942.
- Staniszewski, Andrzej Tadeusz. *Historyje krakowskie. Funkcjonowanie narracyjnych tekstów popularnych we wczesnonowożytnej aglomeracji krakowskiej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- Tadeusiewicz, Hanna, red. *Słownik biograficzny Wielkopolski południowo-wschodniej (Ziemi Kaliskiej)*. T. 1. Kalisz: Kaliskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 1998.
- Ziętarska, Jadwiga. „Etyka – estetyka – filologia. U źródeł dawnej myśli translatorskiej”. *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*. Red. Alina Nowicka-Jeżowa, Danuta Knysz-Tomaszewska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997. 29–39.
- Żaboklicki, Krzysztof. „La diffusione in Polonia della storia di Griselda”. *La storia di Griselda in Europa*. Red. Raffaele Morabito. L'Aquila–Roma: Japadre Editore, 1990. 225–239.

**Rediscovery of *Gryzelid* (1641) by Maciej Głoskowski –
A Contribution to the History of Petrarch's Reception in Poland**

Summary

The hereby article provides information about the copy of *Gryzelida* (1641) by Maciej Głoskowski, which was purchased by the National Library in Warsaw in 1965. Although this purchase was noted by Alodia Kawecka-Gryczowa in her 1975 study, the printed specimen was still regarded as being lost. Bibliographers and literary historians referred to the description of the work and a reprint of a short fragment by Andrzej Edward Koźmian dated on 1845. Głoskowski's poem is a relatively faithful paraphrase of Petrarch's Latin modification of the last short story from Boccaccio's *Decameron*. Głoskowski treated Gryzelida not only as a model of unconditional submission to her husband, but also as a monument of female virtues.

Keywords: *Griselda*, Petrarca in Latin, old Polish translation, parenetic literature

Słowa kluczowe: *Griselda*, łacińska redakcja Petrarki, przekład staropolski, literatura parenetyczna

Cytowanie

Krzywy, Roman. „Ponownie odnaleziona *Gryzelida* (1641) Macieja Głoskowskiego – przyczynek do dziejów recepcji Petrarki w Polsce”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 153–169. DOI: 10.18276/rk.2021.12-06.



Magdalena Bober-Jankowska

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID: 0000-0002-7013-8203

Fénelon czy Naruszewicz? Inspiracje i nawiązania w powieści *Leszek Biały, książkę polski* Michała Dymitra Krajewskiego

W 1784 roku ukazała się w Warszawie powieść *Podolanka wychowana w stanie natury, życie i przypadki swoje opisująca*. Anonimowy utwór, stanowiący głos w dyskusji dotyczącej koncepcji wychowawczych Jana Jakuba Rousseau (Guzek: 440), stał się natychmiast przedmiotem jednej z najbardziej wyrazistych polemik literackich polskiego wieku świateł¹. *Podolanka* nie była jednak dziełem oryginalnym, lecz swego rodzaju adaptacją utworu Henri Josepha Du Laurensa *Imirce, ou la Fille de la nature* (1765) (Klimowicz: 291), która wyszła spod pióra literata, historyka i pedagoga, Michała Dymitra Krajewskiego.

Rok później maszyny drukarskie wytłoczyły kolejną książkę uczonego pijara, *Wojciecha Zdarzyńskiego życie i przypadki swoje opisującego*. W 1786 roku, jako drugi tom, ukazała się jej swoista kontynuacja, czyli *Pani Podczaszyna*. Również te utwory noszą znamiona symptomatycznych dla twórczości Krajewskiego zapożyczeń. Tym razem autor sięgnął po rodzime wzory. W obu utworach uwidaczniają się daleko idące inspiracje *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkami* oraz *Panem Podstolim* Ignacego Krasickiego (Klimowicz: 293).

¹ Polemikę wywołaną pojawieniem się na rynku czytelnicznym *Podolanki* szczegółowo przedstawia Agnieszka Kwiatkowska (Kwiatkowska: 24–39).

Kolejne dzieło Krajewskiego, *Leszek Biały książę polski, syn Kazimierza Sprawiedliwego*, dostępne było u warszawskich księgarzy w 1791 roku². Tym razem w powieści proboszcza koneckiego dostrzeżono zależność od wybitnego francuskiego pierwowzoru – *Przypadków Telemaka* François Fénelona.

Powieściopisarstwo Krajewskiego od początku nosiło piętno braku twórczej niezależności, co wywoływało kontrowersje i stwarzało trudności interpretacyjne. Heterogeniczne strategie zapożyczeń stosowane przez proboszcza z Końskich skutkowały zakradaniem się do rozpoznań badawczych głębokich ambiwalencji, rodząc dystans wobec całej jego twórczości.

Niejednoznaczne oceny, oscylujące pomiędzy krytyką wykorzystania cudzej własności intelektualnej a dostrzeżeniem i zaaprobowaniem autorskich rozwiązań Krajewskiego, towarzyszyły niezmiennie wszystkim powieściom pijara (Łossowska, 1980). W tym kontekście najmniej uwagi poświęcono *Leszkowi Białemu*, który nie wywoływał takich kontrowersji jak jego poprzednicy. Zainteresowanie badaczy skupiało się natomiast wokół chętnie analizowanej swoistej hybrydyczności gatunkowej dzieła³. Zależność od cudzych wzorców, a konkretnie od *Przypadków Telemaka*, jawiła się jako oczywista i niewymagająca głębszego uzasadnienia, dlatego nie poświęcano zbyt wiele uwagi relacjom między francuskim dziełem i jego polskim odpowiednikiem, a spostrzeżenia na ten temat ograniczały się zwykle do lakonicznych konstatacji (Bentkowski: 459; Stankowska: 94; Łossowska, 2002: 160; Łossowska, 1994: 291; Kostkiewiczowa: 210).

Tymczasem właściwa powieściom Krajewskiego wariantywność eksploataowania cudzych tekstów wręcz prowokuje do zgłębienia zagadnienia, zwłaszcza że francuskie dzieło, które uznaje się za źródło inspiracji i zapożyczeń, nie było przeciętnym wytworem twórczej imaginacji.

Przypadki Telemaka François Fénelona wzbudzały w całej Europie powszechne uznanie, które z czasem przerodziło się w fascynację, określaną przez

² Według bibliografii oraz literatury przedmiotu dotyczącej Michała Dymitra Krajewskiego pierwodruk *Leszka Białego* (t. 1) ukazał się w 1789 r. Najnowszy stan badań zasadnie dowodzi, że doszło tu do powielanej przez długie dekady pomyłki, a pierwsze wydanie powieści przypada na rok 1791 (t. 1) oraz 1792 (t. 2), zob. Ostaszewska: 39–52.

³ Najnowsze, skrupulatne rozpoznania tego problemu proponuje Teresa Kostkiewiczowa. Zob. Kostkiewiczowa: 208–230.

badaczy telemakomanią (Chérel: XII). Popularności *opus magnum* arcybiskupa z Cambrai najlepiej dowodzą liczby. We Francji, od momentu wytłoczenia pierwodruku w 1699 roku, *Przypadki Telemaka* spektakularnie podbijały rynek czytelniczy. W samym tylko roku wydania ukazało się 16 edycji. Identyczną, zawrotną, liczbę wznowień odnotowano w pierwszej dekadzie XVIII stulecia (Szyrwińska: 283)⁴. Przedruków dokonywano również później. Według badaczy Fénelonowa wizja wędrówek syna Ulissesa była we Francji – tuż po Piśmie Świętym – najchętniej czytana lekturą pierwszej połowy XVIII wieku. Doczekała się również licznych przekładów i choć pod koniec stulecia jej wymowa straciła we Francji na aktualności, była niezmiennie obecna na rynku czytelniczym jeszcze u progu XIX wieku (Schmitt-Maaß, Stockhorst, Ahn: 13–14)⁵. Książkę Fénelona – jako najpoczytniejszą lekturę – zdetronizowała dopiero *Nowa Heloiza* Jana Jakuba Rousseau, opublikowana w 1761 roku.

Przypadki Telemaka zawładnęły więc sercami i umysłami czytelników w całej Europie. Czytano je przede wszystkim w języku oryginału, lecz powstawały również niezwykle liczne przekłady zarówno wierszowane, jak i prozatorskie. Powszechne uznanie dla dzieła arcybiskupa sprawiło, że stało się ono źródłem inspiracji i wyzwaniem, motywując wielu twórców do snucia opowieści wzorowanych na przygodach Fénelonowego Telemaka, w konsekwencji czego na fali telemakomanii wypłynęły liczne, zróżnicowane pod względem form i gatunków, adaptacje i przeróbki⁶.

Polska fascynacja czytelnicza nie odbiegała w tym przypadku od europejskich trendów, lecz nie wynikała jedynie z aktualności warstwy ideowej *Przypadków Telemaka* dla polskiego oświecenia, choć badacze jednogłośnie akcentują walory dydaktyczne utworu (Sinko, 1968: 214–216). Jego recepcja, również w Polsce, była – jak odnotowuje nie bez słuszności Zofia Sinko, wspierając

⁴ Na popularność *Przypadków Telemaka* zwracano uwagę również wcześniej. Zob. Sinko, 1966: 615; Sinko, 1968: 209; Jackl: 203.

⁵ Autorzy pisali: „Unsurprisingly, it soon became ‘the most read literary work in France’ after the Bible, and was translated into many other European languages. By the end of the 18th century, it had lost its original political overtones, but continued to circulate in large numbers well into the 19th century”.

⁶ Jedną z nowszych publikacji szeroko opisujących to zagadnienie jest praca zbiorowa *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations* pod red. Ch. Schmitta-Maaßa, S. Stockhorst oraz D. Ahna (2014).

swoją tezę badaniami Alberta Cherela (Chérel: XII) – „odbiciem ogólniejszego zjawiska, wyraźnej akceptacji dzieła Fénelona przez wiek osiemnasty” (Sinko, 1968: 209). Opinię tę podziela także Marcin Cieński, nie zawężając swoistej mody na lekturę *Przypadków Telemaka* do specyfiki uwarunkowań społeczno-kulturowych w oświeceniowej Polsce (Cieński: 254).

Polacy bez wątpienia pozostawali pod urokiem osobliwych przygód młodzieńca z Itaki i jego niezwykłego nauczyciela. O tym zauroczeniu świadczą ustalenia Zofii Sinkowej, która analizując księgozbiory magnackie i szlacheckie oraz katalogi drukarskie epoki oświecenia, pisała: „ciekawie przedstawiają się liczby obrazujące częstotliwość występowania wybranych powieści w uwzględnionych tu księgozbiorach. Na czoło wysuwa się *Telemak* z wprost niewiarygodną [podkr. – M. B.-J.] liczbą 68 egzemplarzy na 58 spisów, przy czym w 24 katalogach księgarskich, które również uwzględniono w obliczeniach, ogłoszono *Telemaka* 35 razy” (Sinko, 1966: 614–615). Warszawska badaczka doprecyzowała swoje rozpoznania, dodając, że Michał Gröll w katalogu wydawniczym z 1765 roku proponował polskim czytelnikom edycję powieści w ośmiu różnych językach (Sinko, 1966: 615).

Popularność i prestiż *Przypadków Telemaka* przełożyły się na wzmoczoną aktywność translatorską. W Polsce przekładano zarówno dzieło Fénelona, jak również jego przeróbki (Sinko, 1966: 217–219). Pierwszy, wierszowany przekład wyszedł spod pióra Jana Stanisława Jabłonowskiego, wojewody ruskiego, w 1726 roku (Fénelon, 1726). Kolejny akt translacji zmaterializował się pół wieku po wytłoczeniu francuskiego pierwodruku. Autorem przekładu był profesjonalny tłumacz, warszawianin niemieckiego pochodzenia, Michał Abraham Troc⁷ (1689–1769).

Wzbogacona miedziorytami edycja, która wyszła w 1750 roku spod prasy w lipskiej drukarni Chrystiana Salbacha, została opatrzona tytułem *Przypadki Telemaka, syna Ulisesa, przez nieboszczyka J[ego]m[os]ci ks[ięcia] Franciszka de Salignac de la Motte Fenelona, królewiczów francuskich inspektora, a potym*

⁷ W literaturze przedmiotu pojawiają się wahania w zakresie zapisu nazwiska tłumacza: Trotz oraz Troc. Jednak według ustaleń Aleksandry Iwanowskiej: „Sprawa polskiej pisowni jego nazwiska – dzięki nowym argumentom popartym zapisami pochodzącymi z zachowanych archiwaliów oraz z korespondencji i dzieł tego mieszkającego w Lipsku warszawianina – budzi obecnie mniej kontrowersji” (Iwanowska, 1989: 17–29; Iwanowska, 1993: 36).

arcybiskupa ks[ię]cia kamerackiego, ks[ię]cia S.P.R po francusku napisane, a teraz na polski przełożone i kopersztynchami przyozdobione⁸. O możliwości zakupu lipskiego przekładu donosił „Kurier Polski” w numerze 721 z 15 lipca 1750 roku⁹. Książkę można było nabyć za siedem tyńfów w księgarni na warszawskim Marywilu, którą po śmierci Moritza Georga Weidmanna (1686–1743) prowadził znany wówczas bibliopola, Krzysztof Bogumił Nicolai (Ratajewski: 625).

Przekład Troca uznawany jest za wierny (zob. Sinko, 1968: 207; Szyrwińska: 267–269), choć współcześni nie szczędzili krytycznych uwag wobec pracy tłumacza¹⁰. Wynikało to prawdopodobnie z odmiennego rozumienia aktu translacji. Dla Troca kwestią priorytetową było oddanie w języku polskim francuskiej treści zgodnie z oryginałem (por. Troc: 2). Tłumacz daleki był od wszelkich form adaptacji czy innych modyfikacji tekstu. Zmierzał – po pierwsze – do tłumaczenia wiernego semantycznie i stylistycznie oraz – po drugie – niepozabawionego walorów literackich i estetycznych (zob. Miszalska: 90–91). Te dwa założenia stałe towarzyszyły Trocowi w pracy nad tłumaczeniem *Les aventures de Télémaque*. Anna Szyrwińska słusznie zauważa, że takie podejście do procesu przekładu warunkowane było względnie stabilną sytuacją polityczną w kraju. Troc ukończył swoje tłumaczenie na blisko dwie dekady przed pełnym rozkwitem oświecenia, stawiającego przed każdym wytworem twórczej imagacji wymóg użyteczności. Autor przekładu nie musiał więc w akcie translacji koncentrować się na realizacji utylitarnych założeń epoki. Jego praca opierała się na synergii wierności przekładu z wartościami estetycznymi¹¹.

⁸ Transkrypcja tytułu przygotowana zgodnie z zasadami wydawania tekstów oświeceniowych w serii „Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia” IBL PAN.

⁹ W anonsie pisano: „Podaje się do wiadomości, że tu, w Warszawie, w sklepie weidmańskim w Marywilu znajduje się księga in 8vo pod tytułem *Przypadki Telemaka, syna Uliksesa* bardzo piękna i ciekawa, drukowana polskim językiem w Lipsku z kopersztynchami. Kto by ją życzył sobie mieć ma się referować do p[ana] Nicolai, bibliopoli sklepu weidmańskiego lub do J[ąśnie] P[ana] Kaulfusa, pisarza Pocht Koronnych i Litewskich, pretium zaś jej tyńfów 7”. Zob. również: Lossowska, 1976: 22–23.

¹⁰ Por. uwagi Józefa Boelckego przytaczane przez Jerzego Jackła (Jackl: 204).

¹¹ Anna Szyrwińska pisała: „It was also a magnificent field for the practical application of his own theories concerning the art of translation. Thus, among the translators mentioned here, Trotz was the only one to directly address the act of translating a foreign text as a problem in itself. He completed his translation during the period before the First Partition of Poland and before the development of the urgent need to preserve Polish culture. It was

Translacja Troca, wznowiona przez Grölla w Lipsku w 1775 roku i ponownie w Krakowie w 1811 roku przez Ignacego Grebla, na długo zaspokoiła polski rynek czytelniczy. Mimo to w 1805 roku ukazało się kolejne tłumaczenie autorstwa warszawskiego prawnika, Ignacego Franciszka Stawiarskiego (1776–1835) (Fénelon, 1805). Najwyraźniej chętnie sięgano po *Przypadki Telemaka* w polskim przekładzie. Zofia Sinko, badając przywoływane już księgozbiory, konstatowała:

Była to w XVIII w. lektura obowiązkowa i mieli ją w Polsce w swoich bibliotekach magnaci, szlachcice, uczeni, literaci oraz mieszczenie – nie gustowały w *Telemaku* jedynie damy modne. Posiadano w jednej bibliotece po kilka egzemplarzy *Telemaka* w rozmaitych językach: francuskim, angielskim i włoskim. Na pewno odgrywały tu nie małą rolę ambicje bibliofilskie, a może uważano, że Telemak jest stosowną lekturą przy nauce obcego języka. 15 egzemplarzy polskich stanowi również liczbę wcale pokąsną – w każdym razie żadna inna powieść w języku polskim jej nie osiągnęła.

(Sinko, 1966: 616)

Przypadki Telemaka były zatem w Polsce powszechnie znane zarówno w oryginale, jak i w przekładach. Moda na tę książkę spowodowała, że chętnie czytano nie tylko dzieło arcybiskupa z Cambrai, ale rozmaite jego naśladownictwa, pojawiające się w Europie i tłumaczone na język polski. Do najpopularniejszych należały *Podróże Cyrusa* (Ramsay, 1770)¹², *Przypadki Neptolema, syna Achillesowego, na wzór przypadków Telemaka* (Chansierges, 1730) oraz *Przypadki Pirrusa, syna Achillesowego*¹³. Nie brakowało również licznych adaptacji teatralnych¹⁴.

the period in which it was possible for the contributors to concentrate on the enrichment of Polish literary and linguistic culture as such, without being determined to concentrate on the political and social realms, as was the case in the latter phase. Trotz' reasons to create his version of the *The Adventures of Telemachus* were therefore not actually rooted in the current political situation of Poland, and his priority was to realize a linguistic and literary challenge" (Szyrwińska: 272).

¹² Na temat autorstwa przekładu zob. Strzałkowa: 222–237.

¹³ *Przypadki Pirrusa, syna Achillesowego, dzieło pośmiertelne nieboszczyka J[ęgości] Ks[ięcia] Fénelona, za dodatek do Przypadków Telemaka ująć mogące, z francuskiego na ojczysty język przełożone usiłowaniem W.J.P.M.F.K.*, Warszawa 1776. Według Marii Strzałkowej *Przypadki Pirrusa* oraz *Przypadki Neoptolema* są dwiema wersjami dzieła M. Chansiergesa. Por. Strzałkowa: 223.

¹⁴ Szerzej na temat adaptacji teatralnych *Przypadków Telemaka* zob. Janiec: 481–491.

Utwór Fénelona inspirował nie tylko twórców europejskich. Dzieło to pozostawiło trwałe ślady recepcji także w oświeceniowej Polsce. W gronie literatów zafascynowanych *Przypadkami Telemaka* znalazł się Michał Dymitr Krajewski, autor „poematu epicznego”¹⁵ *Leszek Biały, książę polski, syn Kazimierza Sprawiedliwego*, w którym inspiracje francuskim utworem przez długie dekady wydawały się niewymagającą pogłębianych rozpoznań oczywistością. Wszak sam Krajewski, formułując uzasadnienie wyboru na bohatera książki niepełnoletniego księcia dzielnicowego, wyraźnie wskazuje cechę Leszka, która eksplicytnie wpisana w tekst powieści, odsyła bezpośrednio do Fénelonowego bohatera. „Telebaka sprawą celniejszą było szukanie ojca i uwolnienie Penelopy, matki – pisał Krajewski – przeto bojaźń nawałnicy morskiej nie maże w nim bohatera pobożności synowskiej” (Krajewski, t. 2: 64). Autor *Leszka Białego* postrzegał Telebaka jako wzór miłości synowskiej i właśnie ten aspekt akcentował w swojej powieści.

Trudno również nie dostrzec pomiędzy francuskim i polskim utworem swoistych paraleli w konstruowaniu par bohaterów (Mentor – Goworek, Telebak – Leszek, Kalipso – Irena), analogicznych schematów fabularnych (Telebak opowiada swoje losy Kalipso, zaś Leszek Irenie) czy w końcu ekwiwalentów refleksji społeczno-politycznej (model władcy, zagadnienie nierówności społecznych). Zatem wydawać by się mogło, że sprawa długu twórczego zaciągniętego przez Krajewskiego u Fénelona – jako bezsporna i aż nadto wyraźna – nie wymaga szczególnego zainteresowania. Tymczasem to aksjomatyczne założenie, implikując daleko idące uproszczenia, może sprowadzać odbiorców dzieła Krajewskiego na interpretacyjne manowce, w konsekwencji pociągając za sobą niewysoką ocenę wartości literackiej powieści oraz kompetencji pisarskich jej autora, co wydaje się krzywdzące.

Mimo to przez stulecia problem relacji pomiędzy dziełami Fénelona i Krajewskiego uchodził za pozadyskusyjny pewnik, który kwitowano zwykle prostym twierdzeniem. W 1814 roku, a zatem zaledwie osiem lat po drugim wydaniu *Leszka Białego*, Feliks Bentkowski, ceniący przecież twórczość Michała Dymitra Krajewskiego, niezwykle sugestywnie ograniczył wartość ideową i literacką jego powieści, opatrując *Leszka Białego* jednym zdaniem komentarza: „Dzieło to jest

¹⁵ Określenie za Krajewski, t. 2: 64.

na wzór *Telemaka* Fénelonowskiego napisane” (Bentkowski: 459). To znamienne zawężenie literackiej jakości dzieła stałe towarzyszyło dwudziestowiecznym badaczom powieściopisarstwa wieku światła, nierzadko intensyfikowane deprecjonującymi opiniami na temat zarówno walorów artystycznych powieści, jak i warsztatu twórczego samego autora.

Słowa jawnej krytyki wyczytać można z kart książki Haliny Stankowskiej, dostrzegającej w *Leszku Białym* utwór „wzorowany na *Telemaku* Fénelona” (Stankowska: 36), „wyjątkowo trudny w lekturze i chybiony artystycznie” (Stankowska: 36). Stankowska nie była odosobniona w swoich poglądach. Podzielała je Maria Jasińska, która inspiracje *Przypadkami Telemaka* wykorzystana jako narzędzie zanegowania całej twórczości Michała Krajewskiego, jako artystycznie jałowej, gdyż niesamodzielnej, w całości zależnej od cudzych wzorców. Sygnalizując powinowactwa między *Przypadkami Telemaka* a dziełem Krajewskiego, nie szczędziła słów krytyki. „Wiadomo – pisała w 1965 r. – że stanowił [tj. utwór Fénelona] zarazem podniętę i wzór dla zawsze naśladowającego kogoś [podkr. – M. B.J.] autora *Leszka*” (Jasińska: 94). Do twórczości Krajewskiego rzeczywiście przyłgnęła etykieta artystycznej wtórności i w tym zakresie konstatacja Jasińskiej jest w pewnym sensie słuszna, jednak, jako przyjęta *a priori*, ma prawo wzbudzać badawcze wątpliwości.

Dalekie od entuzjazmu spostrzeżenia, jednak niepozbawione znamion obiektywnego oglądu, odnaleźć można natomiast w publikacjach Ireny Łossowskiej, autorki monografii o Michale Dymitrze Krajewskim (Łossowska, 1980). Warszawska badaczka, pochylając się nad *Leszkiem Białym*, ponownie koncentruje uwagę na zależności dzieła Krajewskiego od francuskiego oryginału, powielając wcześniejsze ustalenia:

Marzenia pisarza o idealnej strukturze społecznej i dobrobycie mieszkańców ujawniają się w zarysowanym obrazku sielskiej społeczności, którą na wzór Fénelonowego Telemaka i Mentora odwiedza główny bohater Leszek ze swym doradcą Gowórkiem. Gowórek, podobnie jak Mentor, pragnie uczyć przyszłego króla mądrzej sztuki rządzenia.

(Łossowska, 1994: 291; Łossowska, 2002: 160)

W konsekwencji powielanych latami, choć skądinąd słusznych, opinii o inspiracjach *Przypadkami Telemaka* w *Leszku Białym* utwór postrzegany jest jako przeróbka niewolniczo podążająca za pierwowzorem, pozbawiona autorskiej

kreatywności, wyobraźni, a zwłaszcza świadomości twórczej. Wydaje się, że czynnikiem mającym decydujący wpływ na tak daleko idące symplifikacje było zaniechanie pogłębianych rozpoznań w obszarze powinowactw między francuskim dziełem i jego – jak uważano – polską wariacją. Właściwie dopiero u progu XXI wieku (na marginesie badawczych ustaleń o charakterze ogólniejszym) poddano powieść Krajewskiego zabiegom interpretacyjnym z większą niż dotychczas wnikliwością, implicytnie sygnalizując zasadność rehabilitacji *Leszka Białego* jako dzieła literackiego (zob. Zajac: 125; Kostkiewiczowa: 225–228). W konfrontacji z nowym stanem badań wcześniejsze oceny powieści i całej twórczości Krajewskiego zaczęły odsłaniać drobne pęknięcia w jednolitych dotychczas, ugruntowanych od lat stanowiskach badawczych, dowodząc jednoznacznie potrzeby nowych ustaleń i rozstrzygnięć. I nie chodzi tu bynajmniej o odrzucenie tezy o swoistej obecności *Przypadków Telemaka* w dziele Krajewskiego, lecz o próbę dookreślenia metod literackich zapożyczeń oraz wskazania obszarów, w których uobecniają się elementy pierwowzoru.

Dlaczego czytelnicy i badacze widzieli w *Leszku Białym* akt epigonizmu i uznawali to za niewymagającą weryfikacji i uzasadnień oczywistość? Być może dlatego, że pewne analogie są bezsprzeczne. Dzieło Michała Dymitra Krajewskiego opowiada losy młodego księcia, Leszka Białego, który osierocony przez ojca, Kazimierza Sprawiedliwego, w wieku zaledwie dziesięciu lat, trafił pod troskliwą opiekę wojewody sandomierskiego, przyjaciela i doradcy zmarłego króla, Goworka. Między niepełnoletnim chłopcem i jego wychowawcą szybko nawiązała się nić porozumienia, która z czasem przerodziła się w dozonną, niezachwianą przyjaźń. Goworek przygotowuje Leszka do objęcia władzy i sprawowania rządów. Pod okiem wojewody, ceniącego pokój, tolerancję, szacunek wobec każdego człowieka, a także humanitaryzm, młody książę przechodzi swego rodzaju formację, wyrastając na młodzieńca o klarownie zarysowanym systemie wartości.

Niestety Leszek zakochuje się z wzajemnością w córce wojewody, Bożenie. Goworek, chcąc uchronić młodzieńca przed megalomanią, za pozwoleniem matki, królowej Heleny, wyrusza z nim w podróż na Ruś Kijowską. Wędrówka staje się asumptem do rozważań o formach sprawowania władzy, kondycji polskiego i ruskiego społeczeństwa, doniosłej roli chłopów w rozwoju kraju czy kwestii ekonomii, handlu i kultury. Goworek jest dla Leszka nauczycielem

i przewodnikiem po krętych ścieżkach zależności i uwarunkowań społecznych, stanowiących podskórną siłę napędową państwa.

W Kijowie Leszek wraz z całym swym dworem goszczony jest przez księcia Ruryka i jego piękną małżonkę, Irenę, która od pierwszego wejrzenia darzy polskiego następcę tronu namiętym, acz nieodwzajemnionym uczuciem. Księżniczka próbuje zjednać sobie serce księcia, desperacko poszukując sposobów uzyskania wzajemności. To właśnie jej przez dwie noce Leszek opowiada swoje dzieje. Ostatecznie, niezmiennie wierny córce Goworka, odrzuca miłość ruskiej księżniczki, co ma daleko idące konsekwencje. Irena w akcie zemsty wydaje rozkaz porwania Bożeny, potem nakazuje ją zamordować. By pozbyć się statusu kobiety zamężnej, dokonuje zamachu stanu, zleca zabicie swojego męża i przejmuje władzę. Ponieważ jej działania wywołują w Leszku odrazę, postanawia go uwięzić, a gdy i groźba śmierci nie jest w stanie przekonać polskiego księcia, sięga po czarną magię, by korzystając ze wsparcia sił piekielnych, zmusić Polaka do odwzajemnienia namiętności.

Działania Ireny okazują się bezskuteczne, gdyż wychowany przez Goworka Leszek jest człowiekiem o silnym kręgosłupie moralnym. Ponadto może liczyć na wsparcie sił niebieskich, wzywanych przez pozostającego w zaświatach Kazimierza Sprawiedliwego, wstawiającego się za synem u Boga. W końcu Irena, osaczona przez wrogów, których nieświadomie ściągnęła przez zamach stanu, załamana odrzuceniem, popełnia samobójstwo.

Leszkowi udaje się opuścić Kijów, ale rozpętany przez Irenę konflikt między ruskimi książętami przenosi się do Polski. Leszek musi bronić kraju, podczas gdy w tle tych wojennych wydarzeń trwają polityczne rozgrywki o władzę zwierzchnią w dzielnicowej wówczas Polsce. Książę ma prawo do krakowskiego tronu. Nieoczekiwanie kartą przetargową w rozgrywkach staje się Goworek – warunkiem przejścia dzielnicowej senioralnej przez Leszka jest skazanie wojewody na wygnanie. Książę, jako jego serdeczny przyjaciel, odrzuca tę niemoralną propozycję, lecz Goworek potajemnie wyjeżdża z kraju, by umożliwić księciu działanie. Wychowawca Leszka prowadzi jednocześnie intensywne poszukiwania Bożeny, choć obaj są przekonani, że dziewczyna nie żyje. Po wielu perypetiach zostaje jednak ujawnione, że nie tylko przeżyła, ale okazała się córką księcia ruskiego, Jarosława.

Niekończący się ciąg przygód i zwrotów akcji wiedzie jednak do szczęśliwego zakończenia. Leszek zasiada ostatecznie na krakowskim tronie, a Bożena, jako córka książęca, zostaje jego żoną.

Analogie między *Przypadkami Telemaka* a *Leszkiem Białym* nasuwają się wręcz same. W największym uproszczeniu można powiedzieć, że Goworek jest polskim odpowiednikiem Mentora, zaś literackim pierwowzorem Leszka jest Telemak. Struktura relacji mistrz–uczeń w dziele Krajewskiego stanowi w zasadzie odbicie Fénelonowej konstrukcji. Irena, której Leszek snuje swoje opowieści, ewokuje postać Kalipso.

Jednak samo dostrzeżenie miejsc analogicznych niewiele jeszcze mówi o technice zapożyczeń Krajewskiego. Autor *Leszka* – wbrew pozorom – nie jest bezrefleksyjnym imitatorom. Najlepiej dowodzi tego kreacja powieściowej Ireny, której pierwowzór zwykło się dostrzegać w Fénelonowej Kalipso. Ta analogia wynika z podobieństwa schematu fabularnego pojawiającego się w *Przypadkach Telemaka* i *Leszku Białym*. Telemak opowiada swoje dzieje córce Atlasa. W dziele Krajewskiego tytułowy bohater snuje opowieść na życzenie księżniczki ruskiej, Ireny. Kalipso kocha wędrowca z Itaki, lecz ten nie odwzajemnia tej uczuć. Podobnie układają się relacje między Ireną i Leszkiem. Zakochana w Leszku księżniczka równie bezskutecznie jak Kalipso musi zabiegać o względy ukochanego. Związek między dziełem Fénelona i Krajewskiego jest tu zatem wyraźny, lecz to w zasadzie wszystkie wspólne dla obu postaci elementy, gdyż polski autor, tworząc bohaterkę swojej powieści, dokonuje daleko idących modyfikacji.

Irena Krajewskiego to kobieta na swój sposób niezależna, zdecydowana, znająca swoją wartość i możliwości. W przeciwieństwie do Kalipso, która jest marionetką w rękach kapryśnych mieszkańców Olimpu, potrafi działać i podejmować samodzielne decyzje. Drobiazgowo planuje i skrupulatnie realizuje swoje przedsięwzięcia. Niezwykle skutecznie manipuluje ludźmi ze swojego otoczenia i właśnie tę umiejętność wykorzystuje, by zdobyć serce polskiego księcia. Irena bez trudu dokonuje niezwykle trafnych rozpoznań systemu wartości Leszka, jego stosunku wobec bliskich mu osób, a także ogólnej kondycji emocjonalnej. Nie robi jednak tego, by go bliżej poznać. Ten zabieg staje się w jej rękach narzędziem manipulacji, tym groźniejszym, że niezwykle subtelnym. Irena prosi swojego gościa, by opowiedział jej losy Kazimierza Sprawiedliwego. Księżniczka dostrzega niezmiennie silne uczucie miłości, jakie Leszek żywił

wobec ojca, trafnie zakładając, że opowieść wywoła uzewnętrznienie najgłębiej skrywanych emocji, a Leszek, pozostający w stanie silnego poruszenia, wywołanego wspomnieniem o ostatnich chwilach życia Kazimierza Sprawiedliwego, będzie poszukiwał przestrzeni współodczuwania, której pozory w mistrzowski sposób stwarzała Irena.

Prośba ruskiej księżniczki jest zatem tylko pretekstem. Nie interesują jej losy, sposób sprawowania rządów czy okoliczności śmierci Kazimierza Sprawiedliwego. Irena, prosząc Leszka o opowieść o ojcu, pragnie w sposób niewzbudzający podejrzeń o ukryte intencje, mogące zdradzić jej uczucia, zbliżyć się do polskiego księcia. Działa dyskretnie, ale nie pozostawia niczego biegowi losu.

Kalipso miałyby sprzeczne uczucia. Widząc miłość Telemaka do Eucharis, pragnęła, by ten opuścił wyspę, jednak w sytuacji realnej utraty ukochanego wycofuje się z decyzji. Jest załamana, aczkolwiek jej wewnętrzne rozdarcie i bezradność mają w sobie coś z teatralizacji. Oddawane poprzez stereotypowe gesty (załamywanie rąk, złowrogie spojrzenia na rywalkę), tracą znamiona autentyczności, stając się zaledwie imitacją prawdziwych uczuć.

Konstrukcja Ireny jako bohaterki jest daleka od sztampowości. Postać powołana do życia przez Krajewskiego to kobieta zdeterminowana w dążeniu do celu. By zdobyć Leszka, nie waha się przed niczym. Jej rozpaczliwe działania kończą się tragicznie, lecz do ostatniej chwili zachowuje na swój sposób rozumianą godność. Mając świadomość ostatecznej utraty Leszka i przegranej w wojnie domowej, popełnia samobójstwo, by uniknąć upokorzenia.

W powieści Krajewskiego Irena jest elementem dynamizującym akcję. Ekspansywność jej działań sprawia, że bohaterka staje się siłą napędową wydarzeń, tworząc tym samym, w odróżnieniu od Kalipso, aktywny schemat fabularny.

Mamy tu zatem do czynienia z sytuacją, w której oczywista i – jak się wydaje – słusznie dostrzeżona analogia pomiędzy bohaterkami Fénelona i Krajewskiego nie prowadzi do jednoznacznych konstatacji o zapożyczeniu francuskiego wzorca. Konecki proboszcz wykorzystuje sytuację powieściową z *Przypadków Telemaka*, lecz zdecydowanie rozbudowuje ją, sprawiając, że w polskiej realizacji bohaterki niełatwo odnaleźć rysy pierwowzoru. Krajewski nie jest zatem marnym imitatorem twórczości Fénelona. Motywy fabularne pojawiające się w dziele Francuza są dla niego bodźcem, mogącym stanowić punkt wyjścia, lecz zawsze poddawany świadomym, artystycznym przekształceniom.

Warto dodać, że owe przekształcenia zmierzają zwykle w kierunku pogłębiania rysu psychologicznego bohaterów, przez co powieść Krajewskiego zaludnia się postaciami wewnątrznie bogatymi, skomplikowanymi, dynamicznymi, często nieprzewidywalnymi, co wzbogaca lekturę i czyni ją niezwykle atrakcyjną odbiorczo.

Fenomenalna kreacja Ireny nie wyczerpuje zagadnienia strategii zapożyczeń w *Leszku Białym*. Doniosłe znaczenie dla postrzegania dzieła Krajewskiego ma – pozornie ewidentny – akt kreowania głównych bohaterów oraz łączących ich relacji.

Fénelon powołał do życia parę fikcyjnych bohaterów: Telemaka i Mentora. Jego postaci, będące owocem twórczej imaginacji, zostały – jak wiadomo – stworzone na potrzeby dydaktyczne. W powieści Krajewskiego pojawiają się, na zasadzie pewnej analogii, Leszek i Goworek, co wiodło badaczy wprost do konstatacji o zapożyczeniu francuskiego konstruktu (Łossowska, 1976: 23). W obu bowiem przypadkach mamy do czynienia ze zbliżoną emocjonalnie i intelektualnie relacją mistrz–uczeń. Jednak Fénelon stworzył parę bohaterów w znacznej mierze *ex nihilo*. Inaczej było w przypadku postaci Krajewskiego. Leszek i Goworek jako postaci historyczne, nie zaś fikcyjne, stanowili konstrukt oswojony i niejako zakotwiczony w świadomości czytelniczej polskiego oświecenia. Leszek Biały, książę sandomierski, choć nie zapisał się na kartach polskiej historii jako wybitny monarcha, zwracał uwagę oświeconych swoimi wyborami moralnymi. Jego niepospolity, autentyczny gest rezygnacji z tronu dla przyjaźni zaowocował w oświeceniu swego rodzaju nobilitacją dzielnicowego księcia i wojewody sandomierskiego.

Krajewski nie musiał zatem powoływać do życia fikcyjnego ideału, mogącego – chyba zasadnie – jawić się jako mało realny i nieosiągalny. Bo po cóż powielać obce wzorce, gdy historycznie poświadczone losy rodzimych postaci stanowią doskonałą kanwę dzieła literackiego? Autentyczność pary niezwyklej przyjaźni była dla twórców oświecenia źródłem inspiracji. Franciszek Salezy Jezierski uczynił Goworka bohaterem swego utworu pt. *Gowórek Herbu Rawicz, wojewoda sandomierski. Powieść z widoku we śnie* z 1789 roku. Leszek i Goworek stali się głównymi postaciami jednego ze śpiewów Juliana Ursyna Niemcewicza pt. *Leszek Biały*. Jednak w najbardziej zwięzły, oddający istotę rzeczy, sposób

sformułował postrzeganie księcia i wojewody w oświeceniu Michał Wyszkowski. W utworze *O przyjaźni Leszka z Goworkiem* pisał:

Rzadka jest przyjaźń prawdziwa,
skąpo swych skarbów udziela.
Co za szczęścia ten używa,
kto mógł znaleźć przyjaciela!

Grecy byli tak szczęśliwi,
Wśród nich żył Orest z Piladem.
Dotąd się jeszcze świat dziwi
Nad tym bajecznym przykładem.

Był on dowcipu tworem,
Lecz nam księga dziejów przyzna,
Że pięknym przyjaźni wzorem
Szczyli się nasza ojczyzna.

W naszym ona kraju mieszka,
Czcijmy ją pieniem wspaiałem,
ona Goworka i Leszka
świętym natchnęła zapiałem.

(Wyszkowski: 102–103, w. 5–20)

Optyka Michała Wyszkowskiego była bliska ludziom oświecenia. Przyjaźń łącząca Leszka i Goworka zdawała się nawet przysłańać publiczną działalność księcia i wojewody. Z nieukrywaną ironią, acz niezwykle celnie, spuentował ten sposób myślenia autor hasła *Goworek* zamieszczonego w II połowie XIX wieku w nowoczesnym kompendium, jakim była Encyklopedia Orgelbranda:

W naszych czasach dopiero postać historyczna Goworka dosyć w cieniu stojąca, dziwnie wyolbrzymiała. Było to skutkiem czułych elegij, jakie na temat przyjaźni księcia z wojewodą pisali poeci. Karpińskiemu przyszło na myśl rozwozić wierszowane żale swoje nad Leszkiem Białym. Niemcewicz w śpiewie historycznym o Leszku najwięcej mówi o Goworku, o przyjaźni. Zdawałoby się, że stosunki księcia z wojewodą najważniejszą były także sprawą z całego panowania Leszka. Goworek, że ustępuje przed Mikołajem, jest ofiarą tak wielką, że postać jego idealizuje się na wielkiego męża, bohatera, zbawcę ojczyzny. Za nutą raz wyśpiewaną poszły inne objawy późnego współczucia. Pisano i u nas całe rozprawy o przyjaźni Leszka z Goworkiem, wywlekano najniefortunniej dla porównania wszystkie przykłady ze starożytności: Damonów, Patyjasów itd. Ideał rosnął i dzięki temu zajęciu powierzchownemu się historiją Goworek należy dzisiaj do liczby ludzi

najpopularniejszych, najbardziej znanych w narodzie. Mają ludzie swoje szczęście nawet po śmierci.

(Bartoszewicz: 369)

Można zatem zaryzykować twierdzenie, że wobec tak postrzeganych postaci historycznych, reprezentujących określony zespół cech i kompetencji, Fénelonowy Mentor i Telemak byli postaciami wtórnymi, choć w powieści Krajewskiego sama konstrukcja relacji uczeń–mistrz mogła wywodzić się z francuskiego pierwowzoru. Zależność tę klarownie formułuje Irena Łossowska:

Spśród różnorodnych modeli przyjaźni Krajewski wybiera układ uczeń–nauczyciel. Pierwowzoru dostarczyli niewątpliwie Telemak i Mentor, stąd duże podobieństwo sytuacyjne i motywacyjne obu utworów. I tu, i tam uczeń poddaje się posłuszenie nauczycielowi, który wychowuje go na przyszłego oświeconego władcę, dobrego i sprawiedliwego ojca dla poddanych, stróża praworządności i nosiciela idei pacyfistycznych.

(Łossowska, 1976: 23)

Obserwacja Łossowskiej nie budzi większych zastrzeżeń. Trudno nie zgodzić się zwłaszcza z ostatnim zdaniem zacytowanego fragmentu, jednak wiele wskazuje na to, że francuskie dzieło nie tyle inspirowało Krajewskiego do kreowania nowych bohaterów na wzór Fénelonowego Mentora i Telemaka, ile raczej ewokowało – odświeżony w oświeceniu – wywierający silny wpływ na myśli i wyobraźnię twórców obraz niezwyklej przyjaźni Leszka i Goworka.

Do grona literatów, którzy z nieukrywaną estymą o nich pisali, należał jeden z najwybitniejszych twórców polskiego oświecenia, Adam Naruszewicz. Biskup koadiutor nie poświęcił wprawdzie żadnemu z bohaterów utworu poetyckiego, lecz zrobił coś znacznie więcej. Losy młodego księcia i jego opiekuna utrwalił na kartach monumentalnego dzieła, *Historii narodu polskiego*, wypełniając przedstawieniem historii syna Kazimierza Sprawiedliwego całą księgę II w czwartym tomie (Naruszewicz: 99–224) swojego *opus magnum*.

Stosunek Naruszewicza wobec księcia sandomierskiego był szczególny. Opisując wydarzenia, w których przyszło brać udział Leszkowi Białemu, powściągliwy, choć niestroniący od waloryzacji autor niejednokrotnie odsłania swój emocjonalny stosunek wobec młodego monarchy, ukazując go w jak najlepszym świetle. Z kart Naruszewiczowej historii wyłania się nieskazitelna

postać księcia: wrażliwego, uczciwego człowieka i sprawiedliwego, kochającego ojczyznę oraz swoich poddanych monarchę.

Podobnie została wykreowana sylwetka tytułowego bohatera powieści Krajewskiego. I nie jest to bynajmniej zbieg okoliczności. Proboszcz konecki doskonale znał *Historię narodu polskiego*, do czego z resztą przyznaje się w kilku przypisach (Krajewski, t. 1: 130, 242, 280), zawsze z wielkim poważaniem podchodząc do dzieła Naruszewicza. Odsyłacze stanowią zwykle naukowe potwierdzenie informacji o charakterze historycznym, wykorzystywanych w procesie budowania tła powieściowych wydarzeń. Istnieje jednak w dziele Krajewskiego zespół zapożyczeń, które autor konsekwentnie pomija milczeniem, mających kluczowe znaczenie w próbie dookreślenia szeroko rozumianych powinowactw między *Leszkiem Białym* a utworami postrzeganymi jako źródła inspiracji.

Wyraźna obecność *Historii narodu polskiego* ma niebagatelne znaczenie w akcie kreacji tytułowego bohatera, w którym badacze widzą polską wersję Telemaka. W księgach IV i V Leszek opowiada Irenie swoje dzieje, poprzedzając je krótkim rysem panowania Kazimierza Sprawiedliwego. Książę mówi o prowadzonej przezeń polityce wewnętrznej i zewnętrznej, w końcu o jego nieoczekiwanej śmierci i drażliwej, grożącej wojną domową, kwestii objęcia władzy przez niepełnoletniego Leszka.

Długi monolog pozwala odbiorcy na drobiazgowie poznanie szerokiego politycznego tła wydarzeń. Daje także możliwość obserwacji losów Leszka, który pod czujnym okiem Goworka wyrasta na młodzieńca o nieskazitelnym charakterze. Proces dorastania, emocjonalnego dojrzewania oraz kształtowania postaw życiowych i światopoglądu skupia się w opowieści Leszka niczym w soczewce, dowodząc, że wojewoda sandomierski rzeczywiście wychował, jak pisała Łossowska, „oświeconego władcę, dobrego i sprawiedliwego ojca dla poddanych, stróża praworządności i nosiciela idei pacyfistycznych” (Łossowska, 1976: 23). Warszawska badaczka uważała, że przygotowanie do życia, jakie Leszek otrzymał od Goworka, stanowi odbicie formowania przyszłego monarchy zaproponowane przez Fénelona w *Przypadkach Telemaka*. Ustalenia te zapewne nie budziłyby wątpliwości, gdyby nie ślady zależności *Leszka Białego* od *Historii narodu polskiego*.

Obecność Naruszewiczowego dzieła ujawnia się w powieści od początku księgi IV. Przybliżona w niej krótka prezentacja panowania Kazimierza

Sprawiedliwego zdradza powiązania między *Leszkiem Białym* i *Historiją*. Krajewski modyfikuje tekst biskupa, dokonując autorskiej selekcji informacji przekazywanych przez Naruszewicza, by zaakcentować – w myśl ideałów oświeceniowych – reformatorskie i prospołeczne działania Kazimierza (Krajewski, t. 1: 199–203). Kontynuując pisanie, stale wykorzystuje dzieło królewskiego historyka.

Dowodzą tego przypisy c i d do Księgi IV (Krajewski, t. 1: 241–242). Przypis c w całości został zaczerpnięty z dzieła Naruszewicza (por. Naruszewicz: 99–224) i poddany zaledwie drobnym retuszom stylistycznym, lecz autor nie odsyła czytelnika do źródła informacji. Wskazuje je dopiero w przypisie d (Krajewski, t. 1: 242), jednak czyni to w odniesieniu do zaledwie jednej partii odsyłacza, podczas gdy całość stanowi fragment *Historyi* (Naruszewicz: 94–95).

Wykorzystanie cudzego tekstu w uzupełniających zapisach pod kreską, choć jako naruszenie cudzej własności intelektualnej, rodzi dzisiaj pewien dystans odbiorczy, nie może prowadzić do generalizujących konstatacji o zależności dzieła Krajewskiego od *Historyi narodu polskiego*, lecz proboszcz konecki posunął się znacznie dalej. W wartki, niezwykle dynamiczny tok Leszkowej opowieści Krajewski wplótł dość długą wypowiedź biskupa Pełki, zaniepokojonego realną groźbą wojny domowej:

Niemasz bracia innej dla nas ulgi w żalu po stracie pana tak dobrego ani skuteczniejszego sposobu zaradzenia nieszczęściu, które kraj zewsząd uciska, tylko to jedno, aby jak najprędzej myśleć o następcy tronu. Zostawieni bez króla pośród największych rozruchów podobni jesteśmy do osierociałej czeladki, która idzie w rozsypkę, utraciwszy pana. Potrzebna jest dostojność królewska dla chwały narodu i całości państwa, a do nas należy wybrać takiego monarchę, który by wstępując w ślady poprzednika swego, zjednoczył dobrocią i łagodnością umysły obywatelów, rozróżnione niezgodą książąt i podziałem państwa. Monarcha jest jak głowa ciała, bez której wszystkie członki stają się martwymi. Podobne są narody do rojów pszczelnych, które nikną natychmiast, skoro utracą swą matkę. Umarł nam monarcha, lecz żyje krew jego w pozostałych dwóch synach, Leszku i Konradzie. A kiedy przez cnoty i zasługi swoje został nieśmiertelnym w narodzie, niechby przez potomstwo w późne czasy panował.

(Krajewski, t. 1: 224–225)

Cytat ten stanowi znamieny przykład eksploatacji *Historii*. Krajewski sięga po fragment książki, nie siląc się nawet na głębsze przeredagowanie. Partia Naruszewiczowego brzmi następująco:

W zdarzonej tak naglej ze śmierci monarchy żałości, a w mogących nastąpić zamieszkach, innej folgi i ratunku nie było, nad prędkie wakującego tron zastąpienie. Podobne są – mówił – narody do rojów pszczelnych: rychło się ta zgraja rozsypuje i ginie, gdy wodza nie ma. Umarł nam monarcha, lecz żyje krew jego w pozostałych dwu synach, Leszku i Konradzie. A kiedy w narodzie przez cnoty i zasługi został nieśmiertelnym, niech by na tronie w starszym synu i wnukach wiecznie panował.

(Naruszewicz: 101)

Takie zabiegi są u Krajewskiego symptomatyczne. Autor bez najmniejszych oporów wybiera elementy *Historii*, poddając je stosownym stylistycznym przeróbkom, by tekst, który pierwotnie miał charakter naukowy, nie wprowadzał obiektywizacji niepożądaną w wypowiedziach o silnym zabarwieniu emocjonalnym. Doskonałym przykładem jest tu wypowiedź jednego z bohaterów, Sędziwoja, będąca głosem w dyskusji na temat objęcia tronu przez niepełnoletniego Leszka:

Nikt z nas nie przeczy temu, że nam potrzebny monarcha, lecz nad wyborem osoby na tę dostojność trzeba się zastanowić. Nie przystoi sędziwej głowie mech brody pacholęcej i starości upoważnionej latami schylać się przed niedojrzałym wiekiem dzieciństwa. Powaga i wysokość korony chce tego, aby nią uwieńczyć skronie ozdobione cnotą, rozumem i doświadczeniem. Żle się w tym domu dzieje, gdzie gospodarz nie zdoła zaradzić czeladce, tonie i łódź pośród fali poruczona niedoświadczonemu majtkowi, a jakże królestwo ostać się może przy panu niezdolnym sobą jeszcze zarządzać?

(Krajewski, t. 1: 228)

Także ta partia tekstu powieści ma swój odpowiednik u Naruszewicza:

Zgadza się wszyscy na to, że nam potrzebny jest monarcha, lecz nad wyborem osoby na tę dostojność zastanowić się pilnie wszystkim należy. Nie przystoi sędziwej głowie mech brody pacholęcej, nie przystoi, aby wiek latami i roztropnością dojrzały, uchylał się przed dzieciństwem. Biada tej ziemi, mówi pismo, gdzie królem niedorostek. Powaga i wysokość korony chce być złożoną na czele w cnoty, rozum i doświadczenie ozdobionym.

Bo jeśli dom prywatny bez mądrego gospodarza, łódź bez zdatnego sternika ostać się nie może, a jakże się królestwo ostoï bez zdolnego do rządu pana?

(Naruszewicz: 102)

Graficzne wyróżnienia w cytowanych partiach obu dzieł pokazują całkowitą zgodność między treścią *Leszka Białego* i *Historiją narodu polskiego*. Druk standardowy sygnalizuje partie tekstu poddane przez Krajewskiego zaledwie minimalnym retuszom. Sens obu przywołanych passusów pozostaje bez zmian. Ta reprezentatywna próbka odsłania skalę problemu, jakim jest wykorzystanie tekstu cudzego przez Krajewskiego. Księgi IV i V w pełni odsłaniają jego strategię zapożyczeń. Są tam i dosłowne przytoczenia, są przeredagowane fragmenty dzieła biskupa smoleńskiego, są i tawestacje jego myśli. Nie może być tu mowy o powinowactwach czy inspiracjach. IV i V księga *Leszka Białego* to bez wątpienia literacka przeróbka fragmentów I i II księgi czwartego tomu *Historiji narodu polskiego*.

Skala zapożyczeń jest w tej partii powieści wprost niebywała, lecz nie można odmówić Krajewskiemu talentu „adaptowania” dziejów Polski. Proboszcz konecki czyni z *Historiji* szkielek konstrukcyjny V księgi, redagując tekst naukowy i uzupełniając wydarzeniami fikcyjnymi, przykrojonymi do potrzeb dzieła literackiego, z wielkim wyczuciem wybierając z tekstu Naruszewicza wszystkie zgrabniejsze stylistycznie, atrakcyjne literacko wypowiedzi czy sformułowania. W tym zakresie rekord zapożyczeń został pobity w Księdze V.

Sekwencję wydarzeń *Historiji* wyeksploatowanych przez Krajewskiego otwiera wypowiedziana już na początku przez Leszka refleksja na temat reakcji Mieszka Starego (w utworze Mieczysław) na przekazanie tronu młodemu synowi Kazimierza: „Mieczysław, nadaremnie obiecując sobie koronę, a przynajmniej władzę namiestniczą monarchy, zapalony gniewem przeciw krakowianom i sandomierzanom, umyślił mocą dobijać się o to, czego dopiąć nie mógł przez podstęp” (Krajewski, t. 1: 247). Zacytowany passus jest nieco zmodyfikowaną partią *Historiji* (Naruszewicz: 104), ale kontynuacja wywodu Naruszewicza w wersji Krajewskiego doczekała się poważniejszych zmian. Biskup koadiutor opisuje bowiem rozkład sił wrogich obozów, wskazując układy, na które zdecydowały się obie grupy walczących, w toku enumeracyjnym wyliczając zwolenników i przeciwników Leszka (Naruszewicz: 104–105). Krajewski, sięgając po ten fragment, rozbudowuje go, by podążając za konwencją eposu,

uczynić z Naruszewiczowego wyszczególnienia przegląd wojsk (Krajewski, t. 1: 251–252).

Następujące bezpośrednio po wyliczeniu zdanie zaczerpnięte z *Historii* autor *Leszka* spożytkował w inny sposób. Dokonując niezbędnych retuszy stylistycznych, dopełnił je niewielką deskrypcją, której plastyczność subtelnie eksponowała literacki kształt dzieła. Dzięki tym zabiegom spod pióra Krajewskiego wyszła następująca wypowiedź:

Ale na tak potężnego nieprzyjaciela, jak był Mieczysław, który oprócz sił narodowych ściągał oraz wojska postronne, potrzeba było także obcych posiłków. Wezwani przeto na pomoc księżęta ruscy Włodzimierz, książę halicki, i Roman, książę włodzimirski, przybyli z licznym ludem od Łucka, Beresteczka, Krzemieńca, skąd Słucz, Horyń i Prypeć biorą swe źródła i gdzie długie pasma gór i lasów bukowych kończą ruskich książąt osady.

(Krajewski, t. 1: 252)

Naruszewiczowy pierwowzór ograniczał się w tym przypadku do silnie zobiektywizowanej relacji:

Lecz na tak potężnego nieprzyjaciela, który przy ludziach narodowych zaciągał wojska posiłeczne, potrzeba było pomocy Rusinów. Zawołany do spółki Włodzimierz przysłał swoich Haliczanów. Romana Włodzimierskiego, także hołdownika, wierność powierzchowna i potrzeba do tejsze pomocy nakłoniła.

(Naruszewicz: 104)

Wprowadzone przez Krajewskiego w tym fragmencie zmiany są znaczne, mimo to zależność od Naruszewiczowego oryginału wydaje się oczywista. *Historia narodu polskiego* jest w *Leszku Białym* niemal wszechobecna. Następujący po przeglądzie wojsk opis bitwy pod Mozgawą stanowi niezwykle barwną, zdynamizowaną deskrypcję, w której autor, bez najmniejszych zakłóceń harmonii wypowiedzi, przechodzi od perspektywy indywidualnych potyczek do panoramicznych ujęć krwawej batalii. Ale nawet w tym bogatym w szczegóły, plastycznie odmalowanym obrazie pojawiają się zdania wprost zaczerpnięte z *Historii* (Naruszewicz: 107; Krajewski, t. 1: 261), a kontynuacja opowieści o bitwie mozgawskiej, poza fikcyjnymi wątkami pobocznymi wplatanymi przez Krajewskiego, potęgującymi ekspresywność wypowiedzi, nosi znamiona daleko idącej analogii między tekstem Naruszewicza i Krajewskiego.

Przebieg historycznych wydarzeń opisany przez biskupa koadiutora w księdze II pod datą 1196 roku został w całości przeredagowany przez Krajewskiego na potrzeby powieści. Analogiczne mechanizmy autor *Leszka Białego* zastosował, sięgając po Naruszewiczowe dzieje z roku 1198, kiedy to po śmierci Włodzimierza, księcia halickiego, Polska wsparła w walce o tron Romana, księcia włodzimierskiego (Naruszewicz: 114–115). Naruszewicz analizował tam pozytywne i negatywne konsekwencje potencjalnego udziału Polaków w konflikcie ruskim. Krajewski dokonał redakcji, przekuwając rozważania historyka w dyskusję swoich bohaterów, wypowiadających argumenty Naruszewicza¹⁶. Nawet powieściowy Leszek przemawia fragmentami *Historyi*:

Prosiłem królowej matki i opiekunów, aby mię nie trzymali dłużej w miękkim towarzystwie kobiet. – Potomek – mówiłem – walecznych przodków, czemuż nie mam od dzieciństwa przyuczać się do oręża? Teraz przytomnością i zachęcaniem, potem własną dzielnością przywodzić będę rycerstwu.

(Krajewski, t. 1: 275–276)

Wypowiedź Leszka odsyła wprost do pierwowzoru:

Leszek żądał być przytomnym tej wyprawie, wyprosiwszy u rady, która go dla dzieciennego wieku w domu mieć chciała, aby go więcej w miękkim białychgłównym towarzystwie nie chowano, a potomek walecznych przodków z pieluch się do zbroi i oręża przyuczając, teraz przytomnością i zachęcaniem, potem ręką i wodzą rycerstwu czoło trzymał.

(Naruszewicz: 115–116)

Z tak bliskimi powinowactwami mamy do czynienia w całej księdze V, a Krajewski tylko czasem wskazuje dzieło Naruszewicza w przypisach (w księdze V odsyłać k oraz l). Wydaje się jednak, że to zwykła mistyfikacja. Powieściopisarz celowo ujawnia źródło inspiracji. W pewnym sensie sankcjonuje to niejednoznaczne etycznie działania, nadając im pozory autorskiej uczciwości, jakkolwiek nie zmienia to faktu, że twórca świadomie wprowadza swoich odbiorców w błąd.

W przeróbkach i różnego rodzaju innych formach zapożyczeń z Naruszewicza Krajewski nie ograniczył się do ksiąg IV–V. Bliższe i dalsze zbieżności

¹⁶ Refleksje Naruszewicza wypowiada zarówno Goworek, jak i wojewoda Mikołaj (Krajewski, t. 1: 273–275).

obecne są w całej powieści, zwłaszcza w partiach bezpośrednio odsyłających do wydarzeń historycznych. Dowodzi tego kolejna, szósta, księga *Leszka Białego*. Pierwsza jej połowa nie wykazuje większych związków z *Historią narodu polskiego*, ale sytuacja ta diametralnie zmienia się, gdy Krajewski wkracza w obszar nawiązań do dziejów Polski. Tytułem przykładu można wskazać chociażby długi monolog Mieczysława z księgi VI, w całości zaczerpnięty z Naruszewiczowej księgi II (rok 1199) (Naruszewicz: 119–120). Krajewski niewiele w nim zmienił. Dokonał zaledwie drobnych przekształceń kompozycyjnych (nadając nieco inny układ poszczególnym segmentom wypowiedzi) oraz stylistycznych (Krajewski, t. 1: 306–308). W procesie przyswajania cudzego tekstu nie zaniechał nawet usunięcia charakterystycznych dla Naruszewiczowej prozy porównań, wiodących bardziej czytelnego odbiorcę wprost do pierwowzoru¹⁷. Powieściowy Leszek, kontynuując opowiadaną Irenie historię, mówi niejako słowami Naruszewicza (Krajewski, t. 1: 311–312), gdyż Krajewski przereklamował na własne potrzeby opis dziejów za rok 1200 i 1201 z dzieła historyka (Naruszewicz: 123–127) i bezceremonialnie zamieścił go w swej powieści.

Wszelako nie można odmówić tej przeróbce walorów literackich, a jej autorowi inwencji twórczej. Samodzielnie stworzone partie powieści, a do takich należą księgi VII i VIII, stanowią najatrakcyjniejsze literacko części utworu i próżno w nich szukać zależności od Naruszewicza czy Fénelona. Zdynamizowana, niezwykle płynna narracja, eskalacja napięcia emocjonalnego, świat czarnej magii i mocy piekielnych, nieprzewidywalność zachowań wykreowanych z niezwykłym rozmachem artystycznym bohaterów, zwłaszcza negatywnych, sprawiają, że całkowicie zanika tok nużącego wywodu. Krajewski, pozbywając się zależności od jakichkolwiek wzorców, uruchamia twórczą wyobraźnię, zachwycając czytelnika retrospekcjami, mnogością wątków pobocznych, serią niezwyklej wydarzeń, inicjowanych przez owładniętych namiętnościami bohaterów, którzy dla osiągnięcia celu nie cofają się przed morderstwem, porwaniem, zdradą, oszustwem... Ta wykreowana przez Krajewskiego atmosfera mroczności wciąga i fascynuje zarazem. Korowody demonicznych postaci z piekła rodem

¹⁷ Por. Krajewski, t. 1: 307 („Zdejm z głowy synowskiej ten wieniec nie złotej korony, ale raczej podłej gliny skorupę”) oraz Naruszewicz: 120 („Zdemi z głowy synowskiej ten nie złocistej korony okrąg, ale raczej skorupę z nikczemnej gliny”).

snują się przed oczyma czytelnika, potęgując w nich przerażenie, by ostatecznie ulec siłom niebieskim.

Krajewski powraca do eksploatawania dzieła Naruszewicza dopiero w księdze IX, stale stosując przedstawione wyżej mechanizmy. Tym razem obróbcę poddaje wydarzenia opisane przez biskupa pod rokiem 1203 (Naruszewicz: 129–134). Stanowią one punkt kulminacyjny utworu. Po śmierci Mieszka Starego władzę w kraju próbuje przejąć Mikołaj, wojewoda krakowski, wraz ze swym bratem, biskupem Pelką. Pragną jednak uniknąć przelewu krwi w kolejnej wojnie domowej. Dlatego proponują Leszkowi, niepełnoletniemu księciu, niestanowiącemu dla nich konkurenta politycznego, tron krakowski. Stawiają wszakże jeden warunek: młody władca musiałby skazać na wygnanie swego opiekuna i przyjaciela, Goworka. Leszek nie chce wyrazić zgody, słusznie dostrzegając w propozycji formę szantażu i sygnał przyszłego zniewolenia siebie jako monarchy. Wojewoda prosi Leszka, by dla dobra ojczyzny przyjął propozycję. Gdy książę zdecydowanie ją odrzuca, Goworek, by ułatwić przyszłemu monarsze decyzję, w tajemnicy, dobrowolnie opuszcza kraj i z pokorą poświęca swoje dotychczasowe życie, by zapobiec rozlewowi krwi rodaków. Z kolei Leszek, właśnie dla tej przyjaźni, rezygnuje z korony na rzecz Władysława Laskonogiego. Taki przebieg wydarzeń proponuje Naruszewicz, a za nim Krajewski. Dlatego stopień zapożyczeń w księdze IX wydaje się nawet wyższy niż w księgach IV i V. Niektóre partie tekstu, zwłaszcza mowa Goworka (Krajewski, t. 2: 154; Naruszewicz: 131–132) godzącego się na los wygnańca dla dobra ojczyzny oraz odpowiedź dana posłom krakowskim przez Leszka (Krajewski, t. 2: 164–165; Naruszewicz: 133–134) są – poza niewielkimi modyfikacjami – zgodne treściowo.

Kolejna księga *Leszka Białego*, w której tytułowy bohater spotyka we śnie ojca, Kazimierza Sprawiedliwego, i odbywa z nim wędrowkę w przyszłość, poznając dzieje Polski, stanowi odpowiednik typowego dla konwencji eposu pobytu w zaświatach. Księciu dane jest poznanie przyszłości ojczyzny, lecz w tym wypadku wydarzenia historyczne nie odsyłają do *Historii*. Swą formą przypominają serię miniaturowych obrazów, stanowiących owoc pracy twórczej Krajewskiego, niezależny od jakichkolwiek wzorców.

Dwie ostatnie księgi *Leszka Białego* noszą wprawdzie ślady wyraźnych zapożyczeń z *Historii narodu polskiego*, lecz w odróżnieniu od ksiąg IV, V, VI czy IX wzajemne relacje tych tekstów przybierają zdecydowanie luźną postać.

W księdze XI Krajewski, korzystając z Naruszewiczowego kompendium, kreśli dzieje konfliktu z księciem ruskim, Romanem, zakończonego spektakularnym zwycięstwem oręża polskiego pod Zawichostem (Krajewski, t. 2: 272–285; Naruszewicz: 138–141). Księga XII natomiast wykazuje nieliczne, acz znamienne, analogie w zakresie przedstawienia okoliczności odzyskania tronu krakowskiego przez Leszka (Krajewski, t. 2: 293–294; Naruszewicz: 157–160).

Ślady wielowymiarowej zależności między dziełami Naruszewicza i Krajewskiego dowodzą, że *Historija narodu polskiego* stanowi w *Leszku Białym* kluczowe źródło daleko idących zapożyczeń i inspiracji. W świetle tych ustaleń *Przypadki Telemaka* tracą status niedoścignionego wzorca. Nie oznacza to całkowitego odrzucenia obecności dzieła Fénelona w powieści proboszcza koneckiego, ujawniającej się w sygnalizowanych już paralelnych kreacjach bohaterów czy swoistej hybrydyczności gatunkowej dzieł obu autorów. Niemniej postrzeganie utworu Krajewskiego w kategoriach miernego naśladownictwa francuskiego bestselleru wydaje się niezasadne.

Powinowactwa między *Historiją narodu polskiego* i *Leszkiem Białym* pozwalają na nowo spojrzeć na tytułowego bohatera, w którym przez dekady widziano słabą artystycznie imitację Telemaka. Nic zatem dziwnego, że powieściowy Leszek w zestawieniu z bohaterem Fénelona nie wypadł najlepiej. Irena Łossowska, konfrontując obu bohaterów, pisała:

Telemak jest postacią ciekawą, wewnętrznie zróżnicowaną, skomplikowaną w reakcjach – oczywiście jeśli działa sam. Obecność przy nim Mentora wpływa uszlachetniająco i prowadzi konsekwentnie do cnoty. Leszek jest niezmienny od początku do końca, niemal odarty ze wszystkich cech ludzkich, niepodlegający słabości. Nudny – chyba tak. Pierwowzór historyczny tej postaci, zdaniem badaczy, nie odznaczał się energią ani przebiegłością potrzebną w tej epoce. Toteż zginął.

(Łossowska, 1976: 23)

Abstrahując całkowicie od mocno przerysowanej końcowej konkluzji na temat postaci historycznej, negatywna ocena powieściowego Leszka, oparta na kontrastowym zestawieniu z Telemakiem, traci aktualność. Pierwowzorem tytułowego bohatera dzieła Krajewskiego była autentyczna postać uwieczniona piórem Adama Naruszewicza. Proboszcz konecki kreuje Leszka, wiernie podążając za naukowym tekstem biskupa, dlatego książę jawi się jako postać mało dynamiczna i nieskomplikowana wewnętrznie.

Odkrycie *Historji narodu polskiego* jako źródła inspiracji Krajewskiego dowodzi, że polski twórca nie był – jak powszechnie uznawano – tylko biernym naśladowcą François Fénelona, chociaż paradoksalnie odślania głęboką zależność jego utworu od innego dzieła. Mimo to traktowanie Krajewskiego wyłącznie jako powieściopisarza „zawsze naśladowującego kogoś” (Jasińska: 94) byłoby w przypadku *Leszka Białego* niezasadną symplifikacją.

Krajewski jest naśladowcą, lecz z pewnością nie można zarzucić mu braku twórczego namysłu nad sposobami wykorzystania cudzych tekstów. Powinowactwa z dziełem Fénelona, implicytnie wpisane w tekst powieści, są niezwykle subtelne. Wątki, motywy zaczerpnięte z *Przypadków Telemaka* dyskretnie odsyłają do francuskiego pierwowzoru lub stanowią, jak w przypadku kreacji powieściowej Ireny, impuls do przekształceń.

Zależność od *Historji narodu polskiego* jest bardziej wyrazista, lecz i tu przybiera różne formy. Mechanizmy zapożyczeń mają znaczną rozpiętość: od zamieszczania dosłownych fragmentów, poprzez poddawanie partii tekstu Naruszewicza redakcjom, aż po dalekie od wzorca przekształcenia, tworzące nierzadko nowe jakości literackie.

W taki oto sposób Michał Dymitr Krajewski po raz kolejny ujawnił się jako kontrowersyjny literat. Czerpiąc obficie z cudzej twórczości, stworzył dzieło oryginalne. Strategia pisarskich zapożyczeń ponownie okazała się niezwykle skuteczna artystycznie i chyba powinna być postrzegana jako swoisty znak rozpoznawczy Krajewskiego-powieściopisarza.

Bibliografia

Chansierges. *Przypadki Neoptolema, syna Achillesowego na wzór przypadków Telemaka, w których wystawia się obraz młodego, zacnie urodzonego kawalera, prawdziwą się cnotą i pocziwymi zdaniem rządzającego, napisane po francusku przez pana Chansierges, a teraz na polski język z dodaniem geograficznych i historycznych przypisków przełożone*. Tłum. Antoni Izyski. Warszawa 1773.

Bartoszewicz, Julian. „Goworek”, [hasło] *Encyklopedia powszechna*. T. 10. Warszawa: Towarzystwo Odlewni Czioneck i Drukarni S. Orgelbranda Synów, 1862. 366–369.

Bentkowski, Feliks. *Historja literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*. T. 1. Warszawa: Zawadzki, 1814.

Chérel, Albert. *Fénelon au XVIII^e siècle en France (1715–1820). Son prestige – son influence*. Paris: Hachette, 1917.

Cieński, Marcin. „Literackie lektury antyku w polskim oświeceniu wobec europejskich zjawisk kulturowych i literackich. Podobieństwa, powiązania, swoistość”. *Antyk oświeconych. Studia i rozprawy o miejscu starożytności w kulturze polskiej XVIII wieku*. Red. Tomasz Chachulski. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2012. 253–268.

Fénelon, François. *Historyja Telemaka, syna Ulissesa, króla greckiego Itaku, który ojca swojego spod Troi błędzącego szukał, drogi, ekspedycyje, awantury jego dziwne i różne, przez jednego wybornego autora w języku francuskim mądrym konceptem soluté wypisane i drukowane, a zaś polskim wierszem w książkę dziesięć przetłumaczone przez Jana Jabłonowskiego, wojewodę ruskiego*. Sandomierz: Drukarnia Jezuitów, 1726.

-----, *Podróże i Przypadki Telemaka, syna Ulisesowego z dzieł francuskich Fenelona na nowo przełożone przez I[gnacego] Stawiarskiego*. Warszawa: Zawadzkiej Wdowy, 1805.

Guzek, Andrzej Krzysztof. „Polemiki literackie” [hasło]. *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1996. 439–443.

Iwanowska, Aleksandra. „Michał Abraham Troc w kulturze naukowej lat czterdziestych XVIII w.”. *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki* 38.3 (1993): 34–60.

-----, „Troc czy Trotz? Cz. 1” *Studia z filologii polskiej i słowiańskiej* 25 (1989): 17–29.

Jackl, Jerzy. „Przypadki Telemaka”. *Wokół Doświadczyńskiego. Antologia romansu i powieści*. Oprac. Jerzy Jackl. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969. 5–7.

Janiec, Waldemar. „Przypadki Telemaka w polskim teatrze szkolnym XVIII wieku”. *Pamiętnik Teatralny. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru* 3.4 (1984): 481–491.

Jasińska, Maria. *Narrator w powieści przedromantycznej 1776–1831*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.

Klimowicz, Mieczysław. *Oświecenie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.

Kostkiewiczowa, Teresa. „Historia i pamięć w Leszku Białym”. Też: *Mnemozyne i córki. Pamięć w literaturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2019. 207–281.

Krajewski, Michał Dymitr. *Leszek Biały, książę polski, syn Kazimierza Sprawiedliwego*. T. 1–2. Kraków: Drukarnia Tekli Gröblowej, 1806.

Kwiatkowska, Agnieszka. *Wojny piórowe. Polemiki literackie polskiego oświecenia*. Poznań: Sorus Wydawnictwo i Drukarnia, 2001.

- Łossowska, Irena. *Michał Dymitr Krajewski: zarys monograficzny*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1980.
- , „Tadeusz Michał Dymitr Krajewski (1746–1817)”. *Pisarze polskiego oświecenia*. Red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. T. 2. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994. 283–304.
- , *Tradycja i nowoczesność dydaktycznej powieści Oświecenia w Polsce. Studia i szkice*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2002.
- , „Zarys problematyki sentymentalnej w powieściach Michała Dymitra Krajewskiego”. *Pamiętnik Literacki* 2 (1976): 3–25.
- Miszalska, Jadwiga. „Przekład literatury włoskiej w staropolszczyźnie na tle porównawczym”. *Przekładaniec* 21 (2010): 78–93.
- Naruszewicz, Adam. *Historyja narodu polskiego*. T. 4. Warszawa: W Drukarni J.K.Mci i Rzeczypospolitej uprzywilejowanej Gröllowskiej, 1783.
- Ostaszewska, Aleksandra. „Czy istniał pierwodruk *Leszka Białego*? Problemy edytorskie powieści Michała Dymitra Krajewskiego”. *Problemy wypowiedziane. XVI Warsztaty Młodych Edytorów*. Red. Ewelina Dubicka. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2019. 39–52.
- Ramsay, Andrew Michael. *Podróże Cyrusa, historyja obyczajna z rozmową o bajkach pogańskich i ich teologii przez kawalera Ramsay po francusku opisane, a dla pożytku kraju na polski język przetłumaczone*. Tłum. Maurycy Franciszek Karp. Warszawa: Drukarnia Pijarów, 1770.
- Ratajewski, Jerzy. „Nicolai Krzysztof Bogumił”. *Słownik pracowników książki polskiej*. Red. Irena Treichel. Warszawa–Łódź: PWN, 1972. 625.
- Schmitt-Maaß, Christoph, Stefannie Stockhorst, Doohwan Ahn. „Early Modernism, Catholicism and the Role of the Subject – Fénelon as a Representative of the Age of Enlightenment”. *Fénelon in the Enlightenmen: Traditions, Adaptations, and Variations*. Red. Christoph Schmitt-Maaß, Stefannie Stockhorst, Doohwan Ahn. Amsterdam–New York: Rodopi, 2014. 13–24.
- Sinko, Zofia. *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego oświecenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1968.
- , „Powieść zachodnioeuropejska w Polsce stanisławowskiej na podstawie inwentarzy bibliotecznych i katalogów”. *Pamiętnik Literacki* 4 (1966): 581–624.
- Stankowska, Halina. *Początki powieści historycznej w Polsce*. Opole: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1965.
- Strzałkowa, Maria. „Nieznany tłumacz dwu powieści francuskich Maurycy Franciszek Karp (1749–1817)”. *Pamiętnik Literacki* 1 (1955): 222–237.

- Szyrwińska, Anna. „Polish Translations of Fénelon's *The Adventures of Telemachus* in the 18th and Early 19th Century”. *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*. Red. Christoph Schmitt-Maaß, Stefannie Stockhorst, Doohwan Ahn. Amsterdam–New York: Rodopi, 2014. 263–280.
- Troc, Michał. „Do łaskawego czytelnika”. *Przypadki Telemaka, syna Ulissesa, przez nieboszczyka J[ego]m[os]ci ks[ięcia] Franciszka de Salignac de la Motte Fenelona, królewiczów francuskich inspektora, a potem arcybiskupa ks[ięcia] kamerackiego, ks[ięcia] S.P.R po francusku napisane, a teraz na polski przełożone i kopersztynchami przyozdobione*. Lipsk: Drukarnia Ulryka Chrystyana Salbacha, 1750. 1–3.
- Wyszkowski, Michał. *Poezyje*. Warszawa: A. Gałęzowski, 1830.
- Zajac, Grzegorz. *Fabula powieści polskiego oświecenia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002.

Fénelon Or Naruszewicz? Inspirations and Textual References in *Leszek Biały, książę polski* by Michał Dymitr Krajewski

Summary

The author analyzes the relations between *The Adventures of Telemachus* by François Fénelon and *Leszek Biały, książę polski* by the Polish novelist. On the basis of her analyze, she claims that the thesis of the Polish novel's complete dependence on French pattern should be verified. In fact, Krajewski uses only some of Fénelon's narrative schemes which he modifies and adapts to his own needs. His novel, however, shows a deep relationship with *Historyja narodu polskiego* by Adam Naruszewicz. The author demonstrates that Krajewski edited and included large fragments of Adam Naruszewicz's text in his own novel. As a consequence, various fragments of *Leszek Biały* are rather a recast of the second book of the fourth volume of Naruszewicz's historical work than an adaptation of Fénelon.

Keywords: Krajewski, Fénelon, Naruszewicz, adaptation, imitation, intellectual property

Słowa kluczowe: Krajewski, Fénelon, Naruszewicz, adaptacja, naśladownictwo, własność intelektualna

Cytowanie

Bober-Jankowska, Magdalena. „Fénelon czy Naruszewicz? Inspiracje i nawiązania w powieści *Leszek Biały, książę polski* Michała Dymitra Krajewskiego”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 171–198. DOI: 10.18276/rk.2021.12-07.



Katarzyna Batora

Instytut Badań Literackich (Warszawa)

ORCID: 0000-0003-1614-9654

Wątki conradowskie w pracach przekładowych i krytycznych Andrzeja Tretiaka

Wątki conradowskie w pracy przekładowej i tekstach krytycznych Andrzeja Wojciecha Tretiaka (1886–1944) istotne są z wielu powodów. Przede wszystkim dotyczą pisarza, którego znaczenie dla kultury polskiej i obcej (niezależnie od sporów i polemik wokół niego) jest niepodważalne. Ponadto występują one w okresie, kiedy – po osiedleniu się w 1894 roku w Anglii i rozpoczęciu twórczości literackiej w języku angielskim wydaniem powieści *Almayer's Folly* w 1895 – Joseph Conrad zaczyna być coraz bardziej na polskim gruncie obecny. Pojawiają się pierwsze refleksje nad jego życiem i twórczością, a rozwijająca się myśl krytyczna oscyluje wokół kierunków określonych przez badacza recepcji Conrada Stefana Zabierowskiego jako „romantyczno-młodopolskie” i „pozytywistyczne” i jest w dużej mierze wynikiem lektury jego ówczesnych przekładów. Jak zauważył Stefan Zabierowski:

Okazuje się, że – zapewne pod wpływem wzorców wykształconych przez literaturę polską okresu romantyzmu, które uległy pewnej modyfikacji w latach Młodej Polski – dla polskiej oceny Conrada nie wystarczyły przez długie lata wartości literackie jego pisarstwa, lecz że były one podporządkowane po pierwsze: zawartym w jego dziełach propozycjom moralno-filozoficznym, po drugie zaś ocenie jego biografii. Przy czym często nie mieliśmy do czynienia z obiektywnym obrazem faktów z życia autora, lecz z narosłą wokół nich legendą.

(Zabierowski, 1971: 224)

W nurt zainteresowania twórczością Conrada wpisuje się też Andrzej Tretiak – badacz, krytyk i tłumacz literatury angielskiej, pierwszy profesor filologii angielskiej oraz pionier neofilologii na odradzającym się po zaborach i I wojnie światowej Uniwersytecie Warszawskim. Zasluguje on na oddzielną uwagę jako jedna z ciekawszych osobowości naukowych I połowy XX wieku.

Andrzej Tretiak i jego pierwsze prace krytycznoliterackie

Urodził się 8 czerwca 1886 we Lwowie. Był synem Józefa Tretiaka (1841–1923), uczestnika organizacji spiskowych w czasie powstania styczniowego 1863, który po upadku powstania przebywał na emigracji w Szwajcarii i Francji, gdzie kontynuował rozpoczęte na Uniwersytecie w Kijowie studia. W 1867 roku powrócił do kraju i zamieszkał we Lwowie. Początkowo zajmował się pracą dziennikarską i pisaniem wierszowanych utworów literackich, a później podjął pracę naukową z zakresu historii literatury, i po osiedleniu się w Krakowie został profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego¹. Ożenił się w 1881 roku z Zofią Wilczyńską, córką urodzonego w 1829 roku w Warszawie pisarza Alberta Wilczyńskiego, który (jak napisano w 1900 r. w jego nekrologu), kiedy z powodu unickiego przodka rząd rosyjski zażądał od niego, aby trzy jego córki zapisane zostały do cerkwi prawosławnej, sprzedał swe posiadłości i w 1871 roku zamieszkał we Lwowie („Ś.P. Albert Wilczyński”: 3) wraz z żoną Olgą z Biernackich – siostrą

¹ W pracy naukowej zajmował się głównie piśmiennictwem XIX w., zwłaszcza historią literatury polskiego romantyzmu. Był autorem licznych prac historycznoliterackich, krytycznoliterackich i historycznych (dotyczących też w. XVI–XVIII). Największy rozgłos uzyskał jako krytyk kultu Słowackiego, publikując dyskusyjną książkę *Juliusz Słowacki*. Wiele prac poświęcił Mickiewiczowi, m.in. badał wpływ poety na twórczość A. Puszkina i T. Szewczenki. Krytycznie odnosił się do naturalizmu i „metody eksperymentalnej” E. Zoli. Przekładał z języków rosyjskiego (F. Dostojewski, *Wspomnienia z martwego domu*, Kraków 1897 i nast.) i niemieckiego. Pisał głównie o literaturze polskiej, ruskiej (ukraińskiej) i rosyjskiej, a sporadycznie niemieckiej, fińskiej, francuskiej i indyjskiej („Józef Tretiak”: 101–108). Jego esej *O dramacie staroindyjskim* opublikowany w dodatku do „Gazety Lwowskiej” pt. „Przewodnik Naukowy i Literacki” (1879 R. 7 nr 11, 12) na nowo odczytała Halina Marlewicz (Marlewicz: 163). Większość ustaleń biograficznych prezentowanych w artykule jest wynikiem mojej pracy nad hasłem Andrzeja Wojciecha Tretiaka, przeznaczonym do *Polskiego słownika biograficznego* (w przygotowaniu). W cytatach z autografów Tretiaka zmodernizowano pisownię niektórych wyrazów.

poety Mikołaja Biernackiego, pseud. Rodoć (1836–1901). Młodsza siostra Andrzeja Tretiaka, Zofia, w czasie studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim należała do ekumenicznej organizacji Chrześcijański Związek Akademików w Polsce (Gajewski: 215–250), a w liście do Zofii Bastgen z 27 czerwca 1960 roku pisała o swoim bliskim związku z mistyką karmelitańską (Gajewski: 248). Tretiak wychowywał się w rodzinie, w której kształtowano postawy duchowe i kultywowano tradycyjne wartości, a kwestie moralne, patriotyzm i zaangażowanie społeczne miały duże znaczenie. Od roku 1896 uczył się w Gimnazjum im. Króla Jana III Sobieskiego w Krakowie; w 1904 roku uzyskał świadectwo dojrzałości. Następnie studiował polonistykę i germanistykę na Wydziale Filozoficznym UJ, uzyskując absolutorium w roku 1908. Studiował też filologię angielską na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Wiedniu w roku akademickim 1906/07 (Stopka: 132). Jak podaje w swoim życiorysie (Akta osobowe Andrzeja Tretiaka), uczył się u znawców poezji angielskiej Jakoba Schipperera (1842–1915) i Rudolfa Brotanka (1870–1944). Już jako student publikował rozprawy, m.in. w roku 1907 w „Bibliotece Warszawskiej” pt. *Oskar Wilde jako liryk* (Tretiak, 1907), w której na marginesie amerykańskiego wydania utworów Wilde’a *Poems* (New York 1907) analizował m.in. motywy religijne w jego poezji. Badaczka literatury angielskiej tego okresu, Wanda Krajewska, zauważyła, że pokazał pisarza „od zupełnie dotąd nieznaney strony. Zwrot to w widzeniu jego osobowości całkowity” (Krajewska: 102). Studia kontynuował jeszcze przez pół roku w Anglii. W roku 1909 (20 stycznia) na podstawie rozprawy o formach językowych występujących jednorazowo w dramatach Williama Shakespeare’a pt. *Über hapax legomena bei Shakespeare*, której promotorem był niemiecki uczony wykładający literaturę angielską na Uniwersytecie Jagiellońskim profesor Wilhelm Creizenach (1851–1919), uzyskał stopień doktora filozofii. Była to pierwsza praca doktorska z zakresu literatury angielskiej na UJ, jej egzemplarz nie zachował się w archiwum uczelni. W roku 1911 debiutował jako tłumacz przekładem ostatniego napisanego za życia utworu Wilde’a, poematu *Ballada o więzieniu w Reading*, ogłoszonego na łamach „Museionu” (Tretiak: 1911); w recenzji *Poems* z 1907 roku uznał go za „najpiękniejszy z całej literackiej spuścizny Wilde’a” (Tretiak, 1907: 119). Rozwijał twórczość naukową z zakresu literatury angielskiej. W 1912 roku w „Przeglądzie Powszechnym” ogłosił rozprawę pt. *Z powodu setnej rocznicy urodzin Dickensa*, podpisaną kryptonimem:

A.T. (Tretiak, 1912), po latach uznaną przez Andrzeja Weselińskiego za jedną „z najlepszych i najbardziej wnikliwych prac dickensologicznych w piśmiennictwie polskim tego okresu”, uwzględniającą kontekst kulturowy, uwarunkowania społeczne i czynniki religijne („istotny wpływ Biblii”) w życiu i twórczości pisarza (Weseliński: 277–278). Zauważone przez badacza zagadnienia powracały w późniejszych pracach Tretiaka (także w tych dotyczących Conrada), wpływając na to, co w omawianych przez siebie tekstach dostrzegał i jak je interpretował. Zrezygnował jednak wówczas z rozwijającej się kariery naukowej i ku zaskoczeniu rodziny, po zdaniu egzaminu rolniczego w 1911 roku, zapisał się na Studium Rolnicze na Uniwersytecie Wrocławskim, które ukończył rok później. Następnie podjął pracę administratora dóbr ziemskich w Małopolsce. Administrował kolejno czterema majątkami. Przez pewien czas mieszkał we wsi Szówsko pod Jarosławiem, okresowo w Zakopanem, gdzie prowadziła pensjonat jego teściowa Teresa Świderska², i w Szczucinie (Akta osobowe Andrzeja Tretiaka). Nie zrywając kontaktu z literaturą, pisał własne utwory literackie. W roku 1913 (15 listopada) wysłał do redakcji „Museionu” list w sprawie zamieszczenia swojego wiersza, który nie zachował się i nie został opublikowany (Lewandowski: 432). Pracował też nad przekładami z języka angielskiego.

Przekład *An Outcast of the Islands*

Geneza rękopisu przekładu powieści Josepha Conrada *An Outcast of the Islands* pt. *Rozbitek*, będącego pierwszym wątkiem conradowskim w pracy Tretiaka jako tłumacza, związana jest z postacią Ostapa Ortwina (1876–1942, właściwe nazwisko: Oskar Katzenellenbogen), lwowskiego krytyka literackiego i teatralnego,

² Jak pisał Wacław Borowy, teściowa miała duży wpływ na zainteresowania literackie A. Tretiaka: „[...] była to postać arcyciekawa, nie tylko jako tłumaczka Scotta, Dickensa, Bennetta, Galsworthy’ego i innych. Prowadzony przez nią pensjonat *Osobita* w Zakopanem był w okresie Młodej Polski kontynuacją najlepszych tradycji salonów literackich. Jego gośćmi bywali Przybyszewski, Kasprowicz, Reymont, Berent i liczni inni pisarze, artyści i uczeni” (Borowy, 1950: 4). Tretiak pisał wstępy do jej przekładów. Najbardziej znana jest jako tłumaczka powieści Charlotte Brontë *Dziwne losy Jane Eyre* (Przedmowa: A. Tretiak. Poznań: Nakład Księgarni św. Wojciecha, 1930), która w jej przekładzie była wielokrotnie wznawiana (m.in. Warszawa: Świat Książki, 2021). Z Tretiakiem przełożyła też pisma Woodrowa Wilsona (Wilson: 382).

publicysty, redaktora czasopism, wydawcy, i sięga początku roku 1913, kiedy to Ortwin, jak pisze badaczka jego biografii, Jadwiga Czachowska³, powziął zamiar wycofania się z pracy w lwowskiej firmie wydawniczej Bernarda Połonieckiego „Księgarnia Polska” i założenia własnego wydawnictwa:

Równocześnie od jesieni 1913 r. Ortwin zaczął zabiegać o stworzenie spółki wydawniczej pod nazwą Ateneum. Udziałowcami mieli być poza Ortwinem Leopold Staff, Izidor Kreisberg, Norbert Blaustein; dyrektorem Ortwin. Zgodnie ze swymi koncepcjami przedstawionymi w artykule *O zadaniach i celach naszego księgarstwa* („Książka” 1914, nr 6 z czerwca) na temat konieczności ścisłej współpracy polskich wydawnictw z wszystkich ziem, zwrócił się do kilku firm z propozycjami udziału finansowego w spółce [...]. Pierwszymi pozycjami Ateneum miały być przekłady z literatur obcych: angielskiej, francuskiej i rosyjskiej. Ortwin zawarł szereg umów: z Marią Feldmanową (na przekład *Far from the Madding Crowd* T. Hardy’ego), Andrzejem Tretiakiem (na przekład powieści J. Conrada *An Outcast of the Islands*), Romanem Jaworskim (na przekład *An Unsocial Socialist* B. Shawa), Józefem Mondscheinem (na przekład wyboru nowel A. Awerczenki).

(Czachowska, 1969: 36–37)

³ Jadwiga Czachowska (1922–2013), profesor Instytutu Badań Literackich (IBL) PAN, bibliograf, edytor, historyk literatury. Urodzona we Lwowie. Od 1949 r. w IBL w Warszawie. Autorka i redaktorka licznych prac z zakresu dokumentacji literackiej, m.in. monografii bibliobibliograficznej poświęconej Gabrieli Zapolskiej. Archiwum Ostapa Ortwinia we Lwowie Zakładu Narodowego im. Ossolińskich było opisywane podczas pobytu badaczki w maju 1967 r. (liczyło wtedy 28 teczek) w związku z przeprowadzaniem kwerendy dotyczącej życia i twórczości Ortwinia, mającej na celu przygotowanie edycji wyboru jego pism krytycznych w serii *Biblioteka Studiów Literackich*. Informacja o przekładzie powieści Conrada została też uwzględniona przez badaczkę w tekście w późniejszej publikacji (Czachowska, 2007: 177–195) jako „Teczka 21. Joseph Conrad, *Rozbitek* w przekładzie Andrzeja Tretiaka (rkps)” (Czachowska, 2007: 193). W opisie podano też informację o listach A. Tretiaka do O. Ortwinia (Czachowska, 2007: 190). We wstępie do opisu zawartości archiwum badaczka pisała: „Mając świadomość, iż zamierzony przez kierownictwo Działu Rękopisów katalog zbiorów nie zostanie szybko opracowany, starałam się możliwie dokładnie opisać całą zawartość poszczególnych teczek, aby notatki robocze, nieprzeznaczone do publikacji, mogły służyć dalszym pracom poświęconym twórcom i życiu literackiemu Lwowa. Ze względu na pośpiech spowodowany krótkim okresem delegacji (dwa tygodnie), ograniczyłam notowanie danych formalnych, koncentrując uwagę na treści rękopisów, tak aby ustalić ich temat, a przy tekstach ważniejszych ze względu na osobę autora i poruszane sprawy podać zwięzłe streszczenie, niekiedy nawet z zacytowaniem fragmentów szczególnie interesujących” (Czachowska, 2007: 178). Obecnie dostęp do zbiorów umożliwiły prace digitalizacyjne zmierzające do umieszczenia ich na platformie cyfrowej, gdzie znajdują się (co zrozumiałe) w innym niż opisywany przez badaczkę układzie.

Jak podaje Zdzisław Najder w posłowie do powieści *An Outcast of the Islands* pt. *Wykolejencie* w przekładzie Anieli Zagórskiej (Conrad, 1956), „*An Outcast* ukazał się w marcu 1896 roku w nakładzie trzytyśięcznym” (Najder: 385) w Londynie w wydawnictwie T. Fisher Unwin w serii „Unwin Colonial Library”. Lektorem wydawnictwa był Edward Garnett, przyjaciel i wieloletni korespondent Conrada. Autor posłowa o powieści pisze:

Z uznaniem spotkały się przede wszystkim partie opisowe, chwalono też charakterystykę postaci (Najder: 385).

[...] najbardziej zawiła i nierówna powieść Conrada. [...] Trudno też mówić o jednolitości stylistycznej (Najder: 387).

[...] Tekst *An Outcast* jest terenem walki ideowej z kilkoma rozmaitymi postawami wobec życia. Walki tym cięższej, że pisarz rozumie wprawdzie błędność tych postaw, ale nie potrafi jeszcze znaleźć odpowiedzi na pytanie: *ubi veritas?* (Najder: [391]).

Niezbędnym, cennym komentarzem objaśniającym kontekst i dynamikę powstawania rękopisu przekładu *Rozbitka* są zachowane w Archiwum Ostapa Ortwina listy Tretiaka do Ortwina: sześć listów z lat 1913–14 oraz jeden list z roku 1918 (Korespondencja Ostapa Ortwina 1913–1918). Listy Ortwina nie zachowały się, i choć z krótkich i pisanych jakby „szyfrem” listów Tretiaka możemy odgadnąć jego intencje, niemniej próbując opisać tę korespondencję, trzeba mieć na względzie jej aluzyjność i jednostronność. W pierwszym wysłanym z Urzejowic (powiat Kańczuga) liście z 24 listopada 1913 roku Tretiak, dziękując za propozycję dokonania przekładu powieści Conrada, informuje, iż chętnie i od razu podjąłby się takiego zadania, jednak zależałoby to od przysłania egzemplarza oryginału, gdyż jako osobie przebywającej stale na wsi trudno jest mu być na bieżąco z najnowszą literaturą angielską. Twórczość pisarza nie jest dla niego obca. Informuje Ortwina, że

[...] jedna z lepszych rzeczy Conrada *The Secret Agent* wyszła przed czterema czy pięcioma laty w felietonie wieczornym „Czasu” pt. *W służbie chwały* w doskonałym przekładzie p. Teresy Świdorskiej [...].

(Korespondencja Ostapa Ortwina 1913–1918: k. 1–2)

W następnym liście z 21 grudnia 1913 roku ponawia prośbę o przesłanie drogą pocztową egzemplarza *An Outcast of the Islands* możliwie szybko, gdyż jako rolnik wolne miesiące ma tylko zimą (grudzień–styczeń, ewentualnie luty) (Korespondencja Ostapa Ortwina 1913–1918: k. 3–4). Prosi, aby korespondencję przysyłać do Zakopanego do willi „Osobita” na ul. Nowotarską, gdzie mieszka jego narzeczona [Adela Świdorska – dop. K.B.] (Korespondencja Ostapa Ortwina 1913–1918: k. 3–4). W liście z 7 stycznia 1914 roku, wysłanym z Zakopanego, pisze, że „cenną książkę” otrzymał zaraz następnego dnia po wysłaniu jej ze Lwowa, część już przetłumaczył – „niełatwe to, ale bardzo miłe do tłumaczenia” (Korespondencja Ostapa Ortwina 1913–1918: k. 5) – a rękopisy przekładu I i II części prześle, jak tylko je skończy. „Stanowią one u Tauchnitza 230 stron pierwszego tomu” (Korespondencja Ostapa Ortwina 1913–1918: k. 5) – pisze Tretiak, a informacja ta umożliwia określenie, co było podstawą jego tłumaczenia. Wynika z niej, iż był to wydany w języku angielskim w niemieckim wydawnictwie Bernharda Tauchnitza⁴ w Lipsku egzemplarz *An Outcast of the Islands* z 1896 roku (Conrad, 1896b). Do vol. 2, zaczynającego się od cz. III rozdziału IV powieści, dołączono dodatek, katalog wydawniczy z datą „september 1896”, uwzględniający numery serii do 3156, z czego wynika, że został wydany nie wcześniej niż w październiku. W 1913 roku Tretiak mógł otrzymać kolejny nakład tej książki (były rozpowszechniane w miękkich okładkach). List z Szówska (powiat Jarosław) z 9 kwietnia roku 1914 zawiera informację o przesłaniu I i II części tłumaczenia. Tretiak wyjaśnia, iż opóźnienie nastąpiło na skutek poprawiania przekładu, które zajęło mu „nieproporcjonalnie dużo czasu”. Pisze:

W przeciągu kwietnia dośle koniec I tomu Tauchnitza, tj. początek III części powieści obejmujący mniej więcej 4 arkusze Tauchnitza.

(Korespondencja Ostapa Ortwina 1913–1918: k. 7)

Prosi też bardzo (gdyby druk miał się zaraz rozpocząć) o przesłanie „makulatury” do korekty; obawia się, że na skutek jego nie dość wyraźnego pisma może dojść do pomyłek, „a przede wszystkim w nazwach miejsc i ludzi” (Korespondencja Ostapa Ortwina 1913–1918: k. 7–8); chodzi mu zapewne

⁴ Christian Bernhard Tauchnitz (1816–1895) – właściciel wydawnictwa Tauchnitz Verlag, po jego śmierci wydawnictwo przejął jego syn Christian Karl Bernhard Tauchnitz (1841–1921).

o słownictwo malajskie⁵. Sygnalizuje zatem istotną dla niego konieczność dokonania nowych jeszcze poprawek. Z listu dowiadujemy się też, że tytuł przekładu *Rozbitek* został nadany przez Tretiaka, który zastrzega:

Gdyby WPan uważał tytuł *Rozbitek* za nie dość silny i nieoddający treści samej zgodzę się na ewentualnie zaproponowaną przez WPana zmianę.

(Korespondencja Ostapa Ortwina 1913–1918: k. 8)

Jak wynika z dotychczasowych ustaleń, w obiegu czytelnicznym były wtedy (we fragmentach) dwa tłumaczenia Marii Gąsiorowskiej (podpisane M.G.) pt. *Wygnaniec*. Pierwsze opublikowano w warszawskim czasopiśmie „Tygodnik Mód i Powieści. Pismo ilustrowane dla kobiet z dodatkiem Ubiory i Roboty” z 1897 roku w numerach od 1 (z 2 stycznia) do 26 (z 26 czerwca) (Dürr)⁶; na przedostatniej stronie każdego numeru anonsowano druk *Wygnańca* w dodatku z powieściami (informacja w spisie treści o druku w numerach od 1 do 26 włącznie, w numerze 1 druk pierwszego odcinka na stronach 9–10)⁷. Drugie tłumaczenie wydawane było w tym samym czasie pt. *Wyrzutek* w warszawskim „Tygodniku Romansów i Powieści. Z dodatkiem ilustrowanym ubrań i robót kobiecych” (Piechota)⁸. Funkcjonowało również tłumaczenie Wilhelminy (Wili) Zyndram-Kościałkowskiej, wydane pt. *Banita*, drukowane w wydawanym w Wilnie „Kurierze Litewskim” 1913 roku (od nr 147 z 2 [15] lipca do nr 243 z 23 października [5 listopada], z przerwami)⁹. Przed pierwszym odcinkiem

⁵ W wydaniu pt. *Wykolejeniec* z 1956 r. słownictwo i realia malajskie opracował tłumacz z języka malajskiego Robert Stiller (1928–2016). W jego opracowaniu ukazała się m.in. *Antologia literatury malajskiej* (Stiller).

⁶ Powołując się na informacje uzyskane od Zdzisława Dębickiego, redaktora serii „Biblioteka Dzieł Wyborowych”, Dürr ustalił też, że pod kryptonimem M.G. kryje się właśnie Maria Gąsiorowska (s. 237).

⁷ Czasopismo dostępne on-line: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/271718/display/Default> [dostęp: 23.09.2021].

⁸ Autor, odnajdując druk w „Tygodniku Romansów i Powieści”, wykluczył równoległy druk na łamach „Tygodnika Mód i Powieści”, podając w wątpliwość cenne i pionierskie ustalenia Dürra (Dürr).

⁹ Druk w 68 odcinkach w numerach: 147–158; 160–163; 165–169; 172–175; 177–179; 180–181; 183–184; 186; 189–192; 194–198; 201; 204; 207–210; 212–216; 218–220; 222; 225–228; 231–233; 237–238; 240; 243.

zamieszczono krótki wstęp tłumaczki (przedrukowany w wydaniach następnych), w którym pisze ona o Conradzie:

Przyswoił sobie język angielski i uchodzi za pierwszorzędnego stylistę w przybranej swej ojczyźnie. [...] Opisuje kraje i typy egzotyczne, charaktery dzikie, awanturnicze, ludzi, na pozór grubych i prostych, w rzeczy samej subtelnych i subtelnie zrozumianych i odczuty. [...] Realista skończony, głębokim jest psychologiem.

(Zyndram-Kościółkowska: 2)

Zauważa też, że „nie posiada zwięzłości” i „bywa rozwlekły” (Zyndram-Kościółkowska: 2). Tłumaczenie publikowano również (jak ustaliłam) w cotygodniowym niedzielnym dodatku „Kuriera Lwowskiego” (od numeru 493 w 1913 r. z 26 października do numeru 214 z 1914 r. z 24 maja, z osobną numeracją stron 1–326); ukazało się z datą 1913 nakładem „Kuriera Lwowskiego” w wersji książkowej pt. *Banita* (Conrad, 1913). Druk powieści zapowiadano na łamach pisma już 27 września w numerze 446. Conrada anonsoowano jako pisarza angielsko-polskiego, a tłumaczenie jako „doskonałe”. Stali prenumeratorzy na żądanie mogli otrzymać za darmo początek książki, a następnie całość. W roku 1914, w numerze 13 z 15 stycznia, na pierwszej stronie redakcja informowała:

Aby powetować Prenumeratorom brak numeru wieczornego, będziemy od dziś dodawali do wydania południowego, przez czas strajku [zecerów] arkusz powieści *Banita*.

Propozycja przekładu skierowana przez Ortwiną do Tretiaka zbiega się w czasie z drukowaniem *Banity*. Nie wiem, czy Tretiak znał wtedy poprzednie tłumaczenia, których tytuły mogły budzić negatywne skojarzenia, i czy stanowiły dla niego punkt odniesienia, ale sądzę, że nadając utworowi tytuł *Rozbitek*, ustawił się w roli interpretatora powieści, dostrzegając w jej bohaterze (bohaterach) nie tyle kogoś wyrzuconego przez morze na brzeg, ile człowieka „pogubionego”, doświadczonego przez los i szukającego właściwej drogi. Wspomnieć można, że w roku 1929, wymieniając utwór w recenzji *Ocalenia*, sam Tretiak posługuje się tytułem *Wyrzutek ze społeczeństwa Archipelagu* – Tretiak, 1929: 183. Pierwotny wybór Tretiaka koresponduje z tekstem Conrada opisującego odczucia Willemsa po dramatycznej scenie z Aisah:

W ciężkiej ciszy tej nocy walczył z czemś nieokreślonym, walczył z cieniami, z ciemnością, z milczeniem. Walczył bez żadnego odgłosu, uderzając w próżnię, zataczając się z boku na bok, uparty, zrozpaczony i zawsze pobity, jak człowiek zamknięty w niewidzialnym, zaczarowanym kręgu.

(w przekładzie A. Tretiaka, z zakończenia części II, k. 229–230,
Archiwum Ostapa Ortwin)

Jak podaje Najder (Najder: 383), w liście z 18 sierpnia 1894 roku do Margaretę Poradowskiej, Conrad opisał swój pierwotny zamysł literacki dotyczący krótkiego tekstu, który miał mieć tytuł *Two Vagabonds*¹⁰ [Dwaj włóczędzy]:

[...] chcę naszkicować w szerokim zarysie, bez cieniowania drobiazgów, dwa wraki ludzkie, jakie spotkać można w zapadłym kącie świata.

(Najder: 383)

Z listów nie wynika, żeby Ortwin wypowiadał się w kwestiach filologicznych, zależy mu raczej na szybkim otrzymaniu całości przekładu i w liście z Szówska z 29 czerwca 1914 roku Tretiak tłumaczy się z opóźnienia w dostarczaniu rękopisu, usprawiedliwiając się pracą zawodową w rolnictwie, obiecując jednak, iż koło 10 lipca prześle cz. III i IV, tak „że zostanie tylko 7 i 1/2 arkusza Tauchnitza, które prawdopodobnie prześlę do końca sierpnia” (Korespondencja Ostapa Ortwin 1913–1918: k. 10).

W kolejnym liście wysłanym z Szówska z dnia 18 lipca 1914 roku informuje, iż 20 lipca ma zamiar wysłać poprawioną III i IV część przekładu Conrada. Odpisuje też, że podjąłby się tłumaczenia *Almayer's Folly* (Korespondencja Ostapa Ortwin 1913–1918: k. 12). Wynika z tego, że Ortwin złożył

¹⁰ Katalogowy opis pozycji *An Outcast of the Islands* (oryginału zachowanego w Rosenbach Museum and Library, Philadelphia, USA): „Complete autograph manuscript with numerous alterations and corrections and with annotations in blue and purple pencil. All pages are present, and numbered as follows: 1–13, 12–56, 58–74, 76–181, 183–235, 237–516 (269, 324, 353 repeated; 388–389 on 1 p.). Accompanied by two large envelopes which formerly contained the manuscript, each sealed with Conrad's arms in red wax. The envelope numbered 1 is marked, 18th Nov. 94: 14th Sept. 95 (Passed for the press 28th Jan. 1896 published 4th March 1896). The first page has the caption *Two vagabonds*, and the subtitle *A tale of the islands*. *Two vagabonds* has been crossed out in blue pencil, but no other title has been substituted. The same words are written in the top corner of the opening pages of each chapter up to the eighth, which has *An outcast of the islands*” – <https://www.worldcat.org/title/outcast-of-the-islands-ams-and-envelopes-1894-nov-18-1895-sept-14/oclc/122586175> [dostęp: 19.09.2021].

mu kolejną propozycję, ale z terminem do końca kwietnia 1915 roku, co dla Ortwina „może wydać się nieco przydługim czekaniem”. Tretiak pisze:

Co najwyżej zobowiązuje się do przesłania częściami, o ile sobie tego Szan. Pan życzyć będzie, przekładu V-tej części Conrada do dnia 8 września 1914 r. O ile Szan. Pan teraz druk rozpocznie, sądzę, że nie skończy się on w całości przed tym terminem.

(Korespondencja Ostapa Ortwina 1913–1918: k. 12)

Prawdopodobnie część V również została przełożona w roku 1914. O efektach inicjatywy wydawniczej Ortwina informuje J. Czachowska:

W kwietniu 1914 r. do Drukarni Narodowej w Krakowie zostały przekazane do składu utwory: *Drobný bies* F. Sołoguba w przekładzie Savitri (Anny Zahorskiej) oraz przekład powieści Shawa, pierwotnie pod tytułem *Amator-socjalista*, zmienionym następnie na *Socjalista na ustroniu*. Korekty wykonał Ortwin w sierpniu 1915 r. (Obie książki ukazały się nakładem Ateneum w 1916 r.). Powołanie Ortwina do wojska austriackiego przekreśliło jednak projekty dalszej działalności wydawnictwa i ambitne zamiary uczestnictwa w organizowaniu ogólnokrajowego ruchu wydawniczego. [...] 1 listopada 1918 r. przyjęty został do Wojska Polskiego w Zakopanem, gdzie przebywał na kuracji. [...] Do rezerwy przeszedł w maju 1922 r.

(Czachowska, 1969: 37)

Ostatni list Tretiaka wysłany z Urzejowic z dnia 21 października 1918 roku może świadczyć o tym, że Ortwin pamiętał o rękopisie i upomniał się o niego w liście wysłanym z Zakopanego. Odpowiedź Tretiaka nie jest jednoznaczna, nie wiadomo, o jakim rękopisie jest mowa, wiadomo tylko, że przypadkowo ocalał z zupełnie zniszczonego mieszkania w Szówsku (do Urzejowic przeprowadził się dwa lata wcześniej):

Po zrobieniu kilku poprawek prześlę go [?] w najbliższych dniach – [?] o ile by na to zezwalały koszty – powinno się takie rzeczy puszczać u nas w świat – wobec okropnych książek z „Lektora”, a mam wrażenie, że Conrad rozszedłby się prędko i łatwo u naszej publiczności obecnie. Łączę wyrazy prawdziwego poważania i radości, że WPan mógł wrócić do swojej pracy po tych strasznych latach.

(Korespondencja Ostapa Ortwina 1913–1918: k. 13)

Tretiak nawiązuje tutaj prawdopodobnie do anglojęzycznych wydań Tauchnitza i jego polityki wydawniczej oraz do lwowskiego Instytutu

Wydawniczego „Lektor” (w 1919 r. ukaże się tam kolejne wydanie książkowe *Banity* z błędami na okładce). Warto wspomnieć, że Ortwin już w 1912 r. próbował skontaktować się z Conradem. Napisał w tej sprawie list do mieszkającego w Krakowie Józefa Korzeniowskiego¹¹, a Korzeniowski w odpowiedzi informował w liście do Ortwina z 14 kwietnia 1912 r. (Korespondencja Ostapa Ortwina 1912), że nie znalazł adresu pisarza (kiedyś z nim korespondował), proponując skontaktowanie się z zamieszkałym we Lwowie Leonem Syroczyńskim lub z londyńskim wydawnictwem T. Fisher Unwin (podał adres). Spowinowacony z Conradem Syroczyński był też bliskim znajomym Józefa Tretiaka z czasów powstania styczniowego. Nie wiem, czy kontakt został nawiązany. Jeśli przyjmiemy, że w liście Andrzeja Tretiaka chodzi o V część powieści *An Outcast of the Islands*, to jeśli nie zaginęła, ostatecznie nie została wysłana¹². Zachowany rękopis przekładu zawiera części I–IV: 363 karty rękopisu ułożono w takiej kolejności, że na początkowych trzech kartach znalazła się I część I rozdziału, części III i IV, a następnie, począwszy od karty 4, dalszy ciąg I części i część II (Archiwum Ostapa Ortwina¹³). Przekład powieści nie został wydany i prawdopodobnie opublikowanie go w zachowanej formie nie wpłynęłoby znacząco na recepcję *An Outcast of the Islands*, a raczej potwierdziło tezę o „nieudanych” pierwszych próbach tłumaczenia Conrada na język polski. Zachowane rękopisy listów Tretiaka i jego autograf przekładu stanowią obecnie cenne historyczne świadectwo tych zmagañ. O swojej pracy nad przekładem nie wspominał Tretiak w latach późniejszych, nie uwzględnił go w wykazach prac. Około 1920 roku, zachęcona i upoważniona przez Conrada, przekładami jego książek zajęła się spokrewniona z nim Aniela Zagórska. Tretiak natomiast zajął się twórczością dramaturgiczną Williama Shakespeare’a (Stanisz).

¹¹ Józef Korzeniowski (1863–1921), historyk, bibliotekarz, wnuk pisarza Józefa Korzeniowskiego (1797–1863), niespokrewniony z Conradem. Podczas jego pobytu w Krakowie w czerwcu 1914 r. pokazywał mu rękopisy złożone w Bibliotece Jagiellońskiej przez jego ojca Apolla Korzeniowskiego (Zabierowski, 2008: 58).

¹² Tretiak nie miał możliwości dokonania korekty, nie dostał też zaliczki. Już w liście do Ortwina z 29 VI 1914 pisał: „będę zmuszony zastanowić się nad całą sprawą” (Korespondencja Ostapa Ortwina 1913–1918: k. 10).

¹³ Rękopis dostępny w internecie: https://dbs.ossolineum.pl/kzc/pobpdf.php?fond_73/rl_f73_rkps_306.pdf.

Conrad w późniejszej pracy naukowej Tretiaka

Po powstaniu serii wydawniczej „Biblioteka Narodowa”, zainicjowanej przez Stanisława Kota w 1919 roku i wydawanej początkowo przez Krakowską Spółkę Wydawniczą, w 1921 roku Tretiak został naczelnym współpracownikiem działu literatur obcych (seria II) tego wydawnictwa. Wstępami oraz objaśnieniami opatrzył (w przekładzie Józefa Paszkowskiego): *Burzę* (1921, 1924)¹⁴, *Makbeta* (1921 i nast.) oraz *Otella* (1927). Przetłumaczył również *Hamleta* (1922, 1925) i *Króla Lira* (1923, 1929). Dramaty w „sumiennym ale ciężkim” (Borowy, m.in. „Teatr” 1948: 19) tłumaczeniu Tretiaka nie były wystawiane, ale doceniono ich filologiczne opracowanie jako „piękną kartę w działalności naszej szekspirolologii” (Helsztyński, 1946: 400). Z największym uznaniem krytyków spotkało się dokonane przez Tretiaka tłumaczenie *Szkiców* Ralpha Waldo Emersona (Warszawa 1933). Przekład określano m.in. jako „prawie kongenialny wyraz polskiego tłumacza” (Helsztyński, 1934: 11), „wierny i zarazem niezwykle gładki i jasny” (Clark: 444) oraz – mając na względzie poziom literacki – jako „niedościgniony wyjątek” (Kieniewicz: 64). W 1922 roku zdecydował się Tretiak na podjęcie pracy naukowej i akademickiej. Dzięki rekomendacji profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego Romana Dyboskiego, został 15 lipca 1922 roku (w ramach odnawiania Uniwersytetu Warszawskiego) mianowany profesorem nadzwyczajnym i jako pierwszemu profesorowi filologii angielskiej na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego powierzono mu utworzenie katedry anglistyki, co dało początek nowej dyscyplinie naukowej – neofilologii. Nie mógł jednak od razu podjąć obowiązków akademickich, postarał się więc o urlop, a po jego otrzymaniu uregulował sprawy związane z poprzednim zatrudnieniem w Szczucinie, okres wakacyjny zaś, od lipca do końca września 1923 roku spędził w Londynie, gdzie pogłębiał wiedzę z zakresu historii literatury angielskiej i przygotowywał się do pracy wykładowcy (m.in. odbył kurs angielskiej fonetyki) (Akta osobowe Andrzeja Tretiaka). W dyskursie krytycznym Tretiaka Conrad nie zajął dużo miejsca. Badacz zajmował się głównie okresem szekspirowskim,

¹⁴ Wstęp jako „sumienny i głęboki” scharakteryzował R. Dyboski, a nawiązując do pracy Tretiaka jako agronoma, dostrzegł też „dobroczynny wpływ pożyicia z przyrodą i pracy na roli” na jego osobowość naukową (Dyboski: 129).

literaturą angielską okresu romantyzmu (m.in. życiem i twórczością Byrona)¹⁵. Po objęciu katedry filologii angielskiej Uniwersytetu Warszawskiego wspomniął Conrada w 1923 roku w swoim wykładzie wstępnym pt. *Charakterystyka literatury angielskiej*, ogłoszonym w „Przeglądzie Warszawskim” (Tretiak, 1924), określając go jako „przybranego syna Anglii, a naszego rodaka”, przedstawiciela powieści psychologicznej, która „może śmiało ubiegać się o pierwszeństwo z takąż powieścią francuską czy niemiecką” (Tretiak, 1924: 30). W okresie późniejszym poświęcił pisarzowi już większe teksty (Perczak: 365). Warto je z obszernego dorobku anglisty wyodrębnić.

W 1928 roku opublikował omówienie książki napisanej przez francuskiego krytyka, znawcę i tłumacza Conrada Georges’a (Gérarda) Jean-Aubry’ego (1882–1950) pt. *Joseph Conrad. Life and Letters* (London: William Heinemann, 1927). Recenzja pt. *Życie i listy Josepha Conrada* ukazała się w katolickim piśmie wydawanym przez Drukarnię i Księgarnię Świętego Wojciecha w Poznaniu pt. „Tęcza. Ilustrowane pismo tygodniowe” (o profilu tego pisma, zob. Kristanova). W recenzji Tretiak (1928a; 1928b) docenił sumienność i rzetelność w zbieraniu materiałów: „chyba już nic nie można dodać w kwestii życia Conrada” (Tretiak, 1928a: 3), oraz zawarł swoją wykładnię tak często poruszanych przez krytykę tematów, jak opuszczenie przez Conrada ojczyzny czy wybór języka angielskiego jako języka swojej twórczości, tłumacząc je tym, iż Conrad jako pisarz o „duszy uniwersalnej” mógł wypowiedzieć się tylko w języku tak uniwersalnym, jakim jest angielski. „Conrad jako artysta ze swoim materiałem duchowym nie mógł być innym autorem niż angielskim” (Tretiak, 1928b: 5). Nawiązując do debiutu pisarza, zauważył:

Almayer’s Folly, ocenione tak wysoko przez [E.] Garnetta, jest poniekąd fenomenem w literaturze świata. Będąc bezwzględnie pierwszym dziełem pisarza, jest zarazem dziełem skończonym, nie mającym zupełnie cech pierwszej próby,

¹⁵ Z niewydanych prac warto wymienić niezachowane przekłady *Kupca weneckiego* Shakespeare’a, w jego opracowaniu przygotowanym do serii „Biblioteki Narodowej” (wymienia go w spisie prac, AAN) oraz książki Philipa Hughesa pt. *Pope Pius the Eleventh* (New York, 1937) – zachowała się umowa z wydawnictwem Gebethner i Wolff z dnia 25 stycznia 1939 r. (Materiały Dotyczące A. Tretiaka: k. 52). W liście do Ewy Kołaczekowskiej z 25 sierpnia 1940 r. (Teczka Ewy Kołaczekowskiej) Tretiak wspomina o swojej pracy nad przekładem powieści Ch. Dickensa *Great Expectations*.

a przy tym jest to dzieło pisarza w obcym, nie rodzimym języku autora, które nie ma żadnej skazy w zewnętrznej językowej formie.

(Tretiak, 1928a: 4)

Zaznaczając, że Conrad stał się wielkim pisarzem literatury angielskiej, pisał:

Do tego skarbca literatury przyniósł on nie tylko swoją pracę, ale i swoje życie, a w nim epizod dzieciństwa, spędzonego na wygnaniu politycznym z ojcem w Czernichowie, epizod pełen bolesnego smutku, zawierający tragiczną katastrofę śmierci młodej matki na suchoty. Tych „polskich lat” zawartych na pierwszych dwudziestu stronach książki J. Aubry nie usunie już nikt z literatury angielskiej.

(Tretiak, 1928b: 5)

Następnym tekstem Tretiaka dotyczącym pisarza była recenzja powieści *Ocalenie. Opowieść z płytkiego morza* (przełożonej przez Anielę Zagórską i wydanej w Warszawie w 1929 r.), opublikowana w redagowanym przez Wacława Berenta „Pamiętniku Warszawskim” (Tretiak, 1929a). W powieści razi badacza pesymizm i „groza życia” (Tretiak 1929a: 180), ale przekład ocenia bardzo wysoko, jako

[...] znakomity. Jeżeli chwycie się (bardzo zresztą lekko) w kilku drobnych miejscach, gdzie zaszcza potrzeba użycia dialektu przekleństw, to nie jest to winą tłumaczki, ale po prostu faktu, że nie istnieje polski literacki dialekt przekleństw, i że nawet gdyby istniał, to byłby bezsilny wobec przekładu z języka obcego, gdyż przeklinanie jak i bezsens jest tak specyficznie narodowe, że nie da się żadną miarą przetransponować na obcą mowę¹⁶.

(Tretiak, 1929a: 183–184)

[...] Prócz gładkości, każącej zapominać o istocie samej książki, iż to przekład, posiada on taką jasność, że nawet trudne miejsca opisu ruchów okrętu i manewrów załogi na okręcie stają się przy minimalnym wysiłku namysłu zrozumiałe. Przekład jest klasyczny i stanowi wzbogacenie naszej literatury narodowej.

(Tretiak, 1929a: 184)

Nawiązanie do Conrada jako autora powieści psychologicznych przeznaczonych dla „warstw inteligenckich” pojawiło się w wygłoszonym i wydany

¹⁶ Przywołując ten cytat, Ewa Kujawska-Lis zauważa, że „Krytyk dotyka tu istotnego elementu twórczości Conrada – zróżnicowania idiolektu bohaterów” (Kujawska-Lis: 65).

osobno w 1928 roku szkicu pt. *Anglia* (opublikowanym też rok później, łącznie z innymi odczytami) w serii „Najnowsze prądy umysłowe zachodniej Europy” (Tretiak, 1929b). Skupiając się na cechach powieści z tego gatunku, Tretiak pisze:

[...] szczególnie, który chcę podkreślić, jest kompozycja powieści, to jest próba wybrania sobie punktu widzenia i zdawania sobie sprawy z przekroju życia z tegoż punktu widzenia. Nauczył tego powieść angielską Joseph Conrad, o którym nie mówię więcej dlatego, że jest „of all times”, jak mówią Anglicy.

(Tretiak, 1929b: 60)

W roku 1934 w tygodniku literacko-społecznym „Pion” w specjalnym numerze wydanym z okazji dziesiątej rocznicy śmierci Conrada zamieścił swój, chyba najbardziej znany z tekstów o Conradzie, artykuł pt. *Z powodu „Lorda Jima”* (Tretiak, 1934b: 8), w którym tytułowego bohatera powieści porównał z szekspirowskim Hamletem. Pisał: „Shakespeare, stworzywszy nowożytną tragedię odpowiedzialności, rozwiązał ją rzutem w metafizykę, koniec liny ratowniczej zaczepiwszy o pojęcie opatrności”, a Conrad zamknął „nastrój tragicznego pesymizmu ostatnich lat XIX w.” w „najdoskonalszej formie artystycznej, jaką była powieść *Lord Jim* [...] i dlatego dzieło to [...] musi być na równi z *Hamletem* zaliczone do arcydzieł ludzkości” (Tretiak, 1934b: 8).

Zauważając podobieństwa i różnice, dokonał głębokiej komparatystycznej analizy dwóch utworów i dwóch postaw światopoglądowych, łącząc je na „uniwersalnej” płaszczyźnie estetycznej¹⁷. W 1934 roku poświęcił też Conradowi krótki tekst pt. *A Note on Joseph Conrad*, opublikowany w wydawanym w Paryżu czasopiśmie popularyzującym literaturę anglojęzyczną „Revue Anglo-Américaine” (Tretiak, 1934a), dotyczący utworów *La table de nuit. Équipées parisiennes* (Paris: Eugène Renduel, Libraire-Éditeur, 1832) autorstwa francuskiego pisarza, starszego brata Alfreda de Musseta – Paula de Musseta (1804–1880) i *A Set Six* Conrada. Warto dodać, że w latach 1932–1934 pełnił Tretiak funkcję kuratora Katedry Filologii Romańskiej UW, a w roku akademickim 1932/33 prowadził tam seminarium na temat komedii Moliera. W nocy analizuje podobieństwa

¹⁷ W innej perspektywie (nie nawiązując do tekstu Tretiaka) ukazał to Jerzy Andrzejewski. Według niego: „Hamlet, kiedy myśli – widzi wieloznaczność i względność. Jim – potrzebę pełnej zgody swych czynów ze swoimi wyobrażeniami o świecie. Hamlet walczy o swoje sumienie na ruinie świata. Jim poszukuje zgody sumienia ze światem” (Andrzejewski: 159).

w budowie obu zbiorów (każdy zawiera sześć opowieści o podobnych do siebie podtytułach, nowe wydanie *La table de nuit* ukazało się w 1884 r., więc Conrad mógł je znać), co pozwala mu wyciągnąć wniosek o wpływie literatury francuskiej na pisarza: „It is a slight one, but nevertheless a link between Joseph Conrad and French literature” (Tretiak, 1934b: 47). Artykuł oceniający („bilans raczej ujemny”) około 120 książek przełożonych z języka angielskiego przez polskich tłumaczy i wydanych w roku 1938 (w mniejszym stopniu w 1937 i 1939) Tretiak opublikował w „Roczniku Literackim 1938” w dziale *Przekłady. Literatura angielska i anglo-amerykańska*, gdzie znalazł się m.in. fragment (Tretiak, 1939: 125–127) dotyczący powieści Conrada *U kresu sił* w tłumaczeniu A. Zagórskiej (wyd. Warszawa, 1939), istotny także z tego powodu, że powraca w nim Tretiak jako tłumacz Conrada. Badacz (z oryginałem w ręku), proponując własne warianty tłumaczeń, przekład ocenia jako

[...] dobry, staranny, wierny [...] na takim poziomie, że można się nawet spierać o pewne zasady [...] zdaje mi się, że plastyczna strona stylu Conrada jest osłabiona na rzecz płynnego narratorstwa.

(Tretiak, 1939: 125)

I dodaje:

[...] analiza stylu Conrada przy pomocy przekładu wydobywa jeszcze silniej jego pracę artystyczną, drobiazgową w wyszukiwaniu „the wright word”, wydobywa także swoistość jego stylu angielskiego, który nie potrzebuje wcale być oddawany potocznością przekładu, bo sam w sobie jest często masywny natłoczeniem różnorodnej treści danej chwili w jedno zdanie. Stąd tak często użycie u Conrada participiów zastępujących zdania poboczne. Jest to jedna z większych trudności przy przekładzie.

(Tretiak, 1939: 126–127)

Nawiązując też do cytowanego zdania z noweli Conrada pt. *Idioci* w przekładzie Heleny Gay z tomu *Opowieści niepokojące* (Warszawa, 1939), stwierdza:

W ogóle nie pozwoliłbym sobie na wyrzucenie ani jednego słowa, ani na zmianę podmiotu w przekładzie Conrada. [...] muszę zaznaczyć, że ta polemika o zasady przekładania sprawiła mi rzetelną przyjemność, równoważącą wszystkie cierpienia, związane z lekturą innych przekładów.

(Tretiak, 1939: 127)

W kręgu szczególnych zainteresowań Tretiaka znajdowały się zagadnienia życia społecznego i kultury angielskiej, pisarze (także mniej znani) i myśliciele tzw. nurtu katolickiego (m.in. Tomasz Morus). Bliski postawom narodowym, związany był też ze środowiskiem „Verbum”¹⁸, skupionym wokół księdza Władysława Korniłowicza w Laskach (w redagowanym przez tego księdza kwartalniku publikował m.in. prace dotyczące historii myśli chrześcijańskiej). Publikacje o Conradzie były nieliczne, ale istotne, i nawet jeśli zamieszczano je w pismach przeznaczonych dla szerszego kręgu odbiorców, miały naukowy charakter. Na tę cechę zwróciła uwagę w najobszerniejszej jak dotąd analizie metody krytycznej Tretiaka Elżbieta Stanisiz: „Pisał trudnym, specjalistycznym językiem, nie wyjaśniając wprowadzanych terminów i zakładając wiedzę czytelnika o omawianym zagadnieniu” (Stanisz: 232).

Wacław Borowy, kreśląc sylwetkę badacza, zaznaczył, iż w literaturze interesowały go przede wszystkim kwestie etyczne (Borowy 1950: 5). Laicką (rozumianą tutaj jako niezwiązaną z żadną religią) wykładnię tych kwestii znajdował Tretiak w pisarstwie Conrada, wnikliwie i z dużą intensywnością rozpoznając ją w swoich tekstach krytycznych¹⁹. Będąc aktywnym organizatorem życia akademickiego i naukowego, projektował nawet utworzenie Instytutu Conradowskiego ze stałym zespołem badaczy:

Joseph Conrad bowiem, jego życie, twórczość i znaczenie przedstawiają tak wielką liczbę nierozwiązanych ostatecznie problemów i wymagają uwzględnienia badań ze strony angielskiej i polskiej [...].

(Ostrowski: 50)²⁰

¹⁸ Według Zabierowskiego twórczością Conrada „interesowali się ci, którzy chcieli widzieć w religii ostoję określonego systemu społecznego (np. narodowi demokraci), istnieją jednak dowody, że twórczość pisarza spotkała się z nie mniejszym, ale głębszym zrozumieniem katolików, którzy związani byli z otwartą grupą Verbum” (Konrad Górski, Rafał Blüth, Andrzej Tretiak [tekst w „Pionie”]).” (Zabierowski, 1979: 27).

¹⁹ Z jego opinią w kwestiach etyki conradowskiej liczyli się też inni badacze. Manfred Kridl (1882–1957) w rozprawie „*Lord Jim*” Conrada (Kridl: 290–328), zastanawiając się nad przyczynami wewnętrznych dylematów sądzącego Jima kapitana Brierly’ego, pisze: „Najprawdopodobniej obawia się, żeby, znalazłszy się w podobnej sytuacji, nie postąpił tak samo jak Jim” (Kridl: 116). Zdanie opatrzone jest przypisem „Uwaga prof. A. Tretiaka”.

²⁰ Witold Ostrowski (1914–2006), anglista, profesor Uniwersytetu Łódzkiego. W latach 1934–1938 studiował filologię angielską na Uniwersytecie Warszawskim.

Propozycja Tretiaka przywołana przez Ostrowskiego w czasie, kiedy zaczęła się już ukazywać „odwilżowa” edycja *Z pism Josepha Conrada* (wyd. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956), nie została zrealizowana.

Warto jeszcze wspomnieć o niepublikowanych wystąpieniach Tretiaka dotyczących autora *Lorda Jima*. Badacz, który pełnił funkcję przewodniczącego „Koła Przyjaciół Harcerstwa” działającego przy Szczepie 23 Warszawskich Drużyn Harcerskich, w 1932 roku wygłosił odczyt pt. *Joseph Conrad-Korzeniowski* w Państwowym Gimnazjum im. S. Batorego w Warszawie (Afisz). Kolejne wystąpienie odbyło się w mieszkaniu Juliana Krzyżanowskiego na tajnym zebraniu Wydziału I Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, którego członkowie, po jego zamknięciu w 1940 roku, prowadzili tajną działalność naukową, spotykając się co miesiąc od jesieni 1941 roku do wybuchu powstania warszawskiego. W dniu 8 lutego 1942 roku badacz mówił o Conradzie w kontekście najnowszych o nim prac. Było to ostatnie spotkanie z jego udziałem (Piskurewicz, Zasztowt: 82; Borowy, 1950: 5), ponieważ w związku ze swoją działalnością konspiracyjną w Delegaturze Rządu na Kraj był już poszukiwany przez Gestapo. Jest to też ostatnia odnotowana przeze mnie aktywność profesora Tretiaka na polu krytyki literackiej.

W liście z 3 stycznia 1940 roku, spodziewając się rychłego zakończenia działań wojennych, pisał do Ewy Kołaczkowskiej²¹:

Dla nas humanistów [...] będzie nieprawdopodobne wprost pole do pracy – jestem zupełnie pewny, że przyrodniczy sposób patrzenia na świat się skończy, że wrócimy znowu do naszej dobrej, uczciwej, dyskusyjnej krytyki duchowej – przewiduję wielki wzrost pism literackich i mnóstwo sposobności do pisania.

(Teczka Ewy Kołaczkowskiej, k. 19)

Niestety, życie w okrutny sposób zweryfikowało te zamiary i po aresztowaniu w kwietniu 1944 roku i pobycie w więzieniu na Pawiaku do 27 lipca, został Tretiak zabrany ze swojego mieszkania w Domu Profesorskim na Nowym Zjeździe 5 w Warszawie i zastrzelony przez Niemców 3 sierpnia 1944 roku, a jego syna, Tomasza (po ucieczce), zastrzelono w tym samym dniu w okolicach

²¹ Ewa Kołaczkowska (1910–1985), autorka książek dla dzieci, tłumaczka. Studiowała filologię angielską na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1935–1938. Tretiak zachęcał ją do pracy pisarskiej. Po jego śmierci utrzymywała kontakt listowny z Adelą Tretiak.

Ogrodu Saskiego, gdzie poprowadzono kobiety z dziećmi²². Budynek został spalony, ciało Andrzeja i Tomasza Tretiaków nie odnaleziono, mają grób symboliczny na cmentarzu w Laskach pod Warszawą, gdzie pochowana została też Adela Tretiak. W Laskach spędziła ona ostatnie lata swojego życia, ucząc w tamtejszej szkole (zmarła w 1950 r.).

Bibliografia

Teksty źródłowe

- Conrad, Joseph. *An Outcast of the Islands*. London: T. Fisher Unwin, 1896a.
- , *An Outcast of the Islands*. Vol. 1–2. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1896b.
- , „Banita”. Tłum. (Wila) Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska. *Kurier Lwowski* 1913.
- , *Wykolejeniec*. Tłum. Aniela Zagórska. Posłowie Zdzisław Najder. Słownictwo i realia malajskie oprac. Robert Stiller. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956.
- Stiller, Robert, red. *Antologia literatury malajskiej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971.
- Tretiak, Andrzej. „Oskar Wilde jako liryk”. *Biblioteka Warszawska* 4 (1907): 108–123 [Rec.: Oskar Wilde. *Poems*. New York: George Munro's Sons, 1907].
- , „Ballada o więzieniu w Reading”. *Museion* 6 (1911): 3–23 [Przekład Oskara Wilde'a *The Ballad of Reading Gaol*].
- , „Z powodu setnej rocznicy urodzin Dickensa”. *Przegląd Powszechny* 10 (1912): 16–32.
- , „Charakterystyka literatury angielskiej”. *Przegląd Warszawski* 28 (1924): 17–32.
- , „Życie i listy Josepha Conrada, cz. 1”. *Tęcza. Ilustrowane pismo tygodniowe* 9 (1928a): 3–4 [Rec.: Jean-Aubry, Gérard. *Joseph Conrad. Life and Letters*. Vol. 1–2. London: William Heinemann, 1927].

²² Prof. Andrzej Tretiak rozstrzelany...: 15. Okoliczności tragedii odsłaniają m.in.: spisana przez E. Kołaczkowską relacja Antoniego Prejbisza (1909–1980, student prof. Tretiaka, autor m.in. *Gramatyki języka angielskiego* (wyd. Warszawa, 1958 i nast.), jako „Przypisy do listów prof. A. Tretiaka do E. Kołaczkowskiej (z l. 1937–1942)”, Teczka Ewy Kołaczkowskiej: k. 49) oraz „Relacja profesora Adama Kossa o rozstrzelaniu przez Niemców trzech profesorów UW: J. Rafacza, A. Tretiaka i E. Wajgła”. (Materiały do „Kroniki Uniwersytetu Warszawskiego”: k. 12).

- , „Życie i listy Josepha Conrada, cz. 2”. *Tęcza. Ilustrowane pismo tygodniowe* 10 (1928b): 5–6 [Rec.: Jean-Aubry, Gérard. *Joseph Conrad. Life and Letters*. Vol. 1–2. London, William Heinemann, 1927].
- , [bez tytułu]. *Pamiętnik Warszawski* 1.3 (1929a): 180–184 [Rec.: Joseph Conrad. *Ocalenie. Opowieść z płytkiego morza*. T. 1–2. Tłum. Aniela Zagórska. Warszawa: Dom Książki Polskiej, Drukarnia Narodowa, 1929].
- , „Anglia. 4 odczyty”. [Wygłoszone w r. akademickim 1927/28]. *Najnowsze prądy umysłowe zachodniej Europy*. Warszawa: Wydawnictwo Koła Historyków Słuchaczy Uniwersytetu Warszawskiego, 1929b. 51–77.
- , „A Note on Joseph Conrad”. *Revue Anglo-Américaine* 12 (1934a): 46–47.
- , „Z powodu *Lorda Jim’a*”. *Pion* 50.63 (1934b): 8.
- , „Przekłady. Literatura angielska i anglo-amerykańska”. *Rocznik Literacki* 1938. T. 7. Red. Zofia Szmydtowa. Warszawa, Instytut Literacki, 1939. 117–133.
- Wilson, Woodrow. *Kształtowanie losów świata. Pamiętniki i dokumenty*. T. 1. Warszawa: Biblioteka Polska, 1924.

Źródła archiwalne, rękopisy, kolekcje, katalogi

- Afisz: [Inc.] Koło Przyjaciół Harcerstwa przy 23-ej W.D.H. (Państw. Gimnazjum im. Stef. Batorego), urządza w dn. 14 marca b.r. o godz. 6-tej wiecz. Odczyt p. Andrzeja Tretiaka, prof. Uniw. Warsz. pt. „Joseph Conrad-Korzeniowski”. Adres wydawniczy: [Warszawa: s.n. 1932] (Warszawa, Zakł. Graf. P. Szwede, 1 karta). <https://polona.pl/item/afisz-inc-kolo-przyjaciol-harcerstwa-przy-23-ej-w-d-h-panstw-gimnazjum-im,MzUzMzgZODA/0/#info:metadata> [dostęp: 28.09.2021].
- Akta osobowe Andrzeja Tretiaka. Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie. Archiwum Akt Nowych w Warszawie (AAN), sygn. 6281 [z l. 1922–1936].
- Archiwum Ostapa Ortwina. Materiały redakcyjne. Joseph Conrad „Rozbitek”. Autograf tłumacza. Sygnatura: DE-17218, sygnatura oryginału: 73, proveniencja: Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka. Oddział Rękopisów. Zespół (fond) 73. AOO. https://dbs.ossolineum.pl/kzc/wyniki_pl.php?RL-011266 [dostęp: 22.09.2021].
- Korespondencja Ostapa Ortwina 1912. List Korzeniowskiego do Ostapa Ortwina 1912. Sygnatura: DE-17423, sygnatura oryginału: 306, proveniencja: Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka. Oddział Rękopisów. Zespół (fond) 73. AOO. https://dbs.ossolineum.pl/kzc/pobpdf.php?fond_73/rl_f73_rkps_306.pdf [dostęp: 1.10.2021].

Korespondencja Ostapa Ortwina 1913–1918. Listy Andrzeja Tretiaka do Ostapa Ortwina 1913–1914 [właściwie: 1913–1914, 1918]. Sygnatura: DE-17555, sygnatura oryginału: 435, proveniencja: Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka. Oddział Rękopisów. Zespół (fond) 73. AOO. https://dbs.ossolineum.pl/kzc/wyniki_pl.php?RL-011603 [dostęp: 22.09.2021].

Materiały do „Kroniki Uniwersytetu Warszawskiego” z lat 1939/1940–1944/1945 zebrane i przygotowane do druku przez Tadeusza Manteuffla. Zbiory Specjalne, Gabinet Rękopisów, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, rękopis, nr inwentarza 2204. [Tu m.in. relacja profesora A. Kossa].

Materiały dotyczące A. Tretiaka. Zbiory Specjalne, Gabinet Rękopisów, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, nr inwentarza: 294 [z l. 1922–1939].

Teczka Ewy Kołaczekowskiej zawierająca materiały dotyczące prof. A. Tretiaka. Biblioteka Narodowa w Warszawie, Zakład Rękopisów, sygn. akcesji 11631. [Tu m.in. Listy A. Tretiaka z l. 1937–1942].

Wystawa w 75. rocznicę śmierci prof. Andrzeja Tretiaka (1886–1944), twórcy warszawskiej anglistyki, neofilologa. Oprac. graficzne: Mateusz Kowalski. [Tekst:] Anna Jaworska, Anna Cetera-Włodarczyk. <http://tretiak.wn.uw.edu.pl> [dostęp: 11.09.2021].

Archiwalne numery czasopism

„Kurier Litewski”: <http://elibrary.mab.lt/handle/1/21062>.

„Kurier Lwowski”: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=klw>.

„Tygodnik Mód i Powieści”: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/271718/display/Default>.

Opracowania

„Andrzej Wojciech Tretiak” [hasło]. *Słownik współczesnych pisarzy polskich*. T. 3. Red. Ewa Korzeniewska. Warszawa, PWN, 1964. 356–359.

Andrzejewski, Jerzy. „Trzykrotnie nad *Lordem Jimem*”. *Twórczość* 2 (1956): 147–159. [Przedruk jako posłowie do: Joseph Conrad. *Lord Jim*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956].

Batora, Katarzyna. „Andrzej Wojciech Tretiak” [hasło]. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*. T. 8. Red. Jadwiga Czachowska, Alicja Szałagan. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 2003. 344–345.

- Bibliografia przekładów Josepha Conrada*. Red. Grażyna Federowicz, Hadrian Kamiński, Zespół Bibliografii Poloników Zagranicznych. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2020.
- Borowy, Wacław. „Przekłady Shakespeare’a i teatr (II)”. *Teatr* 1.2 (1948): 19–25.
- , „Wspomnienie o Andrzeju Tretiaku”. *Tygodnik Powszechny* 35 (1950): 4–5.
- Clark, Elizabeth M. „Emerson dzisiaj”. *Przegląd Współczesny* 143 (1934): 443–447.
- Czachowska, Jadwiga. „Archiwum Ostapa Ortwina we Lwowie”. *Pamiętnik Literacki* 3 (2007): 177–195.
- , „Ostap Ortwin. (Szkiec biograficzny)”. Ostap Ortwin. *O Wyspiańskim i dramacie*. Oprac. Jadwiga Czachowska. Warszawa: PIW, 1969. 5–51.
- Dürr, Jan. „Józef Conrad na drodze do Polski”. *Ruch Literacki* 8 (1932): 236–243.
- Gajewski, Stanisław. „Chrześcijański Związek Akademików w Polsce. 1921–1932”. *Roczniki Humanistyczne* 2 (1985): 215–250.
- Głębicka, Ewa. „Anieli Zagórska” [hasło]. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*. T. 9. Oprac. Jadwiga Czachowska, Alicja Szalagan. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 2004. 346–349.
- Dyboski, Roman. [bez tytułu]. *Przegląd Warszawski* 10 (1922): 129 [Rec. William Shakespeare. *Burza*. Kraków, 1921].
- Helsztyński, Stanisław. „Andrzej Tretiak”. *Pamiętnik Literacki* 3/4 (1946): 398–404.
- , „Emerson po latach pięćdziesięciu”. *Pion* 12 (1934): 11.
- Jabłkowska, Róża. „Prewar English Studies at Warsaw University. Luminaries and Graduates”. *The Fiftieth Anniversary of the English Department, University of Warsaw, 1923–1973*. [Red.] Tadeusz Szelaż. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1975. 187 [tu też spis publikacji A. Tretiaka: 136–138].
- „Józef Tretiak” [hasło]. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski. Hasła osobowe: T–Ż*. Red. Zygmunt Szweykowski, Jarosław Maciejewski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. 101–108.
- Kieniewicz, Teresa. *Recepcja literatury amerykańskiej w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1977.
- Kołaczkowska, Ewa. „Z listów profesora Andrzeja Tretiaka”. *Więź* 7/8 (1976): 23–29.
- Krajewska, Wanda. *Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu. (1887–1918)*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1972.

- Kridl, Manfred. „Lord Jim Conrada”. *Przegląd Współczesny* 81, 82 (1929). [Przedruk w: *Wspomnienia i studia o Conradzie*. Wybór, oprac. i wstęp Barbara Kocówna. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963].
- Kristanova, Evelina. „Ilustrowany tygodnik społeczno-kulturalny i literacki „Tęcza”. Wprowadzenie do monografii”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum* 11 (2002): 115–126.
- Kujawska-Lis, Ewa. *Marlow pod polską banderą. Tetralogia Josepha Conrada w przekładach z lat 1904–2004*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2011.
- Kurowska, Elżbieta. *Recepcja literatury angielskiej w Polsce. (1932–1939)*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987.
- Lewandowski, Tomasz, red. *Miscellanea z okresu Młodej Polski*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 1995.
- Marlewicz, Halina. „Miłość węzłem bytu w nicości”. *Józef Tretiak o dramacie staroindyjskim*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2018.
- Najder, Zdzisław. „Posłowie”. Joseph Conrad. *Wykolejenciec*. Tłum. Aniela Zagórska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956: 381–[391].
- Ostrowski, Witold. „Problem Josepha Conrada”. *Kultura i Społeczeństwo* 1.4 (1957): 48–80. [Przedruk w wersji rozszerzonej pt. „Problemy Conradologii”. Tegoż. *O literaturze angielskiej*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1958].
- Patkaniowska-Corbridge, Maria. „Andrzej Tretiak”. *Straty kultury polskiej 1939–1944*. T. 2. Red. Adam Ordęga [Jan Hulewicz], Tymon Terlecki. Glasgow: Książnica Polska, 1945. 227–237.
- Piechota, Marcin. „The First Conrad Translation”. *The Conradian* 30.1 (2005): 89–96.
- Piskurewicz, Jan, Leszek Zasztowt. „Towarzystwo Naukowe Warszawskie”. *Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego* 49 (1986, wyd. 1990): 35–103.
- Perczak, Wanda. *Polska bibliografia conradowska. 1896–1992*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, 1993.
- „Prof. Andrzej Tretiak rozstrzelany jako zakładnik”. *Tygodnik Polski* [= *The Polish Weekly*] 33 (1944): 15.
- Stanisz, Elżbieta. *Kierunki polskiej szekspiologicznej myśli krytycznej w dwudziestoleciu międzywojennym*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2011.
- Stopka, Krzysztof, red. *Corpus studiosorum Universitatis Iagellonicae 1850/51–1917/18*. T–Ż. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2015.
- „Ś.P. Albert Wilczyński”. *Czas* 113 (1900): 3 [nekrolog].

- Weretiuk, Oksana. „U początków polskiej anglistyki – Andrzej Tretiak” [= „On the Beginnings of the English Philology in Poland – Andrzej Tretiak”]. *Podkarpackie Forum Filologiczne. Literatura i Kultura* (2011): 457–466. [Druk w wersji rozszerzonej pt. „Wielki humanista, wybitny polski anglista i komparatysta Andrzej Tretiak”. Tejże. *Podobieństwa i różnice*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014: 112–122].
- Weseliński, Andrzej. „Głosy polskiej krytyki literackiej o twórczości K. Dickensa w okresie modernizmu”. *Acta Philologica* 6 (1974): 277–278.
- Zabierowski, Stefan. „Conrad i Kraków”. Tegoż. *W kręgu Conrada*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008. 41–64.
- , *Conrad w perspektywie odbioru. Szkice*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1979.
- , *Conrad w Polsce*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1971.
- , „Między *Hamletem* a *Lordem Jimem*”. *Świat przez pryzmat „ja”*. Red. Beata Gontarz, Małgorzata Krakowiak. Katowice: Para, 2006. 145–153.

Conrad Themes in Critical Work and Translation by Andrzej Tretiak

Summary

The article describes, in a biographical context, the circumstances of creating the manuscript of Andrzej Tretiak's (1886–1944) translation of Joseph Conrad's novel *An Outcast of the Islands*, entitled *Rozbitek* from 1914, which was preserved in the Archive of Ostap Ortwin in Lviv at the Ossolineum National Institute. Several texts by A. Tretiak (concerning Conrad) in the field of literary criticism, published in magazines, are also cited.

Keywords: Joseph Conrad, literary translation, translation history, literature reception, Andrzej Tretiak, literary criticism

Słowa kluczowe: Joseph Conrad, przekład literacki, historia przekładu, recepcja literatury, Andrzej Tretiak, krytyka literacka

Cytowanie

Batora, Katarzyna. „Wątki conradowskie w pracach przekładowych i krytycznych Andrzeja Tretiaka”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 199–223. DOI: 10.18276/rk.2021.12-08.



Olga Szadkowska-Mańkowska

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-4873-9811

In Search of Collective Identity. The Formation of National Consciousness in Julian Ursyn Niemcewicz's Travels Abroad

The motif of searching for identity in journeys is one of the most often recurring narrative elements. The attractiveness of diaries encourages tracking the way a traveller reacts to a different reality. An intriguing theme is the search for a collective identity – the journey becomes the space where national history is turned into an individual's history. One of the most underrated Polish travellers, Julian Ursyn Niemcewicz, embarked on an interesting journey at the end of the 18th century, from Russia through America to Paris. Although he did not gain international fame, he still remains one of the pioneering figures writing about democracy and the role of an individual in the international course of history. Called one of the first Polish romantics, while at the same time strongly rooted in the age of Enlightenment, he is undoubtedly an interesting example of a link between the epochs. Niemcewicz's Enlightenment persona was just as incoherent and internally diverse as the final years of the 18th century in Poland. As Niemcewicz expressed it himself, his innate inclination led him to the literary activity in which he was engaged throughout his life and formed a bridge between the cultural revival of the last decades of independent Poland and the post-partition period. He wanted to “transmit to future generations that love of country, that courage for which the Pole had once been renowned and had

acquired the country and fame that it has now lost” (Krzyżanowski: 5). It was Niemcewicz’s conviction that the knowledge of history can be, for a person, a country-binding experience. On the one hand, his ballad called *Duma* gave rise to the famous author of *Ballads and Romance* and prophet of the Polish Romanticism era, Adam Mickiewicz; on the other hand, Niemcewicz’s youthful years were marked by a fascination with the ideas and forms of Enlightenment intellectualism. However, it is worth emphasising that the dominant idea in Niemcewicz’s life was to serve his country.

Could Niemcewicz have provided valuable information about the mechanisms of the revolution, varieties of political forms, and about the emergence of a new post-Enlightenment order in Europe like Tocqueville and Marquis de Custine? As Włodzimierz Bolecki argues, he could have, though he did not, which has made him a forgotten “school poet” of the Polish Enlightenment (Bolecki: 408). Niemcewicz did not take advantage of this opportunity. Whether this was because of his old age or deep experiences related to Poles’ permanent loss of independence will remain open to research. However, his innovation should be forcefully emphasised, not only when observing political and social life understood as a collective, but also in the way of looking at the individual entangled in the wheels of history.

His stay in America, so strongly emphasised in Polish historical and literary research, allowed Niemcewicz to formulate the idea that the fate and character of nations depend on the political system and that the measure of the civilisational development of states is the scope of freedom that an individual can exercise. He watched the Americans and the English, seeing there not only equality, happiness and freedom,¹ but also the energy that flowed through the nations. And finally, he looked at Italy and observed a situation similar to Poland – he perceived these lands as a living map of a lost civilisation and as a national cemetery in areas defeated by despotism and tyranny.

Due to the lack of knowledge of his most interesting works which are either underrated or unpopular, he is reduced to the role of the author of *Historical*

¹ Niemcewicz is considered one of the pioneers of knowledge about the United States, to whom we owe the first detailed descriptions of everyday life in America at the turn of the 18th and 19th centuries, as well as extremely interesting in terms of his political observation correspondence with Jefferson (Drozdowski; Pastusiak; Krzyżanowski; Sidwa, Coleman).

Songs and the *Return of a Deputy*. This article aims to put Niemcewicz in a different light. It must be forcefully stated that it is worth looking at the uniqueness of Niemcewicz's journey to Italy, understood as searching for ways to regain the lost identity – which has always been one of the most important and longest-lasting literary motifs.

The form of literary travel seems to be the most interesting research area in this case. First, because it was travels that encompassed the whole world, the entire political cosmos, which Niemcewicz observed and from which he learned for future generations – or as a bittersweet consolation for himself. In addition, records of Niemcewicz's travels over many years, not only in Europe, are a real testimony to his interpersonal meetings. And these are related to the most interesting reflections on the identity of a man of the late 18th century.

Niemcewicz abroad

Before the author proceeds to Niemcewicz's presence in Italy, it is worth remembering why he remains such an important figure, not only for the Polish but also for the European Enlightenment. A man of two worlds, two epochs, an ark of the covenant between the elder and the younger years, he occupies a unique position in the annals of Poland's culture and its relationship with the West. The relationship between Niemcewicz and European culture should be viewed from a dual perspective. The first rationale for Niemcewicz's international perspective was his full commitment to European and American affairs. This was confirmed by the records of numerous journeys and permanent stays, among others, in the United States, England, France and Italy. In turn, the second perspective is the reception of Niemcewicz abroad, starting in the early 19th century and lasting until the 1960s.

Let us first consider Niemcewicz through the prism of his foreign journeys and the substantial role these played in his reflections on political and social identities. He learned about English culture and language very well, firstly in 1783–1785, then in 1787–1788. England made a huge impression on him, he admired the country and its people, the arrangement of apartments, the care for order, the cultivation of fields and gardens. In the *Memoirs of My Times*, he wrote: "I have seen in this country all the blessings of reasonable freedom, pure

morality, and Enlightenment religion. I abandoned it with regret” (Niemcewicz, 1957, vol. 1: 233). Almost ten years later, in 1796, he visited England again on a trip from Petersburg to Philadelphia. Then began the period of several years when Niemcewicz stayed in the other hemisphere. Niemcewicz arrived in the United States in 1797. His impressions of the eventful years that followed, his description of this land, its habits and of the fascinating people he met there are not only one of the first Polish descriptions of America, but also cast an interesting light upon the early years of the United States. He was a very attentive observer of both social and political life abroad, and his memoirs from that time are filled with reflections on the identity of a man and the role of individuals in a society. Niemcewicz had the opportunity to visit the concluding session of the Pennsylvania State Legislature in Philadelphia. He was particularly impressed by the fact that the assembly was unspoiled by the luxuries which could be theirs. Equally impressive to him was the absence of swords at the meeting, contrary to other legislatures of which sessions often provided the opportunity for violence, as was the case in Poland. He also considered the degree of equality which existed among the various ranks of American society, the law being applied in the same manner to all, worthy of note (Krzyżanowski: 59). His state of mind at the time was reflected in his memoirs:

Where to go, what should I live from? I walked the streets of Philadelphia for a long time. How I regretted then that instead of literature I did not have any craft or talent in beautiful arts. I could easily earn money by having them! Ah! how beneficial advice gave people J.J. Rousseau, when he advised them that their children should teach the craft. They didn't listen! In Poland, in particular, this thought was considered a dishonour of nobility.

(Niemcewicz, 1957, vol. 2: 225)

Staying in the United States until 1802, and then again from 1804 to 1807, he obtained American citizenship and lived the life of a “gentleman farmer” for several years. After receiving information about the creation of the Duchy of Warsaw in May 1807, he left America. What distinguishes Niemcewicz from other Polish writers travelling to America or England is his cordial, but also uncompromising, way of writing about man's obligation to freedom. Niemcewicz felt a citizen of enslaved Poland, felt a citizen of Europe, felt a citizen of the United States. In the uncertain times depriving Polish citizens

of their identity, he gained confidence in his identity – as a spiritually free man. He valued this the most in Americans; the American state was for Niemcewicz an example of a fully independent state in which real freedom ruled. He asked which nation “on the whole earth may be called independent? They oppress them all, that is, home shackles, or foreign ties; from Tiber to the Volga people moan in chains” (Niemcewicz, 1959: 180). Let the role he played abroad be demonstrated by the fact that when he was laid to rest in the cemetery of Montmorency, a large group of Polish, French, American and English residents of Paris united to pay him a last tribute (Krzyżanowski: 70). Niemcewicz’s definite merit lies in establishing an enduring cultural and intellectual link not only between Poland and America, but also Poland and Europe. It has been evoked in his appeal to the international political and cultural elite.

Another important point to consider is the issue of the reception of Niemcewicz’s work abroad. Significant already in the 19th century, it had a renaissance in the 1960s. It should be noted that Niemcewicz’s work was translated into several other languages. His lyrics can be found in English, French, German, Czech, Russian and Dutch.² All this refers to Niemcewicz’s

² *Duma o Żółkiewskim* (1786) was translated into Czech and German in the first half of the 19th century (*Zolkiewski’s Helm*. Morgenblatt 1822, no 180 and V.S. Stulc. *Kvety ceske* 1834, no. 45, 379–380.) *Duma o Stefanie Potockim* (1788) was translated into Czech and English: J.P. Koubek, “Ceska vcela” (1834), J.B. Pichl, “Casopis Ceskeho Musea” (1852, vol. 4, 115), J. Bowring, “London Magazine” (1826, vol. 19, 267–270). P. Sobolewski: *Poets and Poetry of Poland* (Chicago, 1881). Into Russian were translated, i.a.: K.F. Rylejew: *Glin’ski*, “Soriewnowatiel” 1822 (no. 9, 314–321) and in the 20th century, W. Arcimowicz, *Kusziwn i czaszka*, “Slawianie” (1957). To the famous French translations belongs *La vieille Pologne*. *Album historique et poetique, compose de chants et legendes* (Paris, 1833) and Boyer-Nioche: *Fables choisies*, La Pologne Litteraire (Paris, 1839). Translations into Dutch were also carried out in the 19th century: *Lejbus i Sióra. Romans żydowski* (1820) was translated into German in 1825: *Levi en Sara. Eene Joodsche familie geschiedenis in Polen* (Amsterdam, 1825) and *Jan z Tęczyna. Powieść historyczna* (1823), *Johan Tenczynski. Een verhaal uit de geschiedenis van Polen* (vol. 1–2, Amsterdam 1829). As indicated before, Niemcewicz’s works had already been translated into English in the 1820s – not only the already mentioned *Duma o Stefanie Potockim*, but *Glin’ski* was also translated by John Bowring in the “London Magazine” (Vol. 19, Oct. 1827) and reprinted in *Specimens of the Polish Poets* (London, 1827) (Sidawa, Coleman: 14–15). The most significant editions and publications in English in the 19th and 20th centuries include, among others: *Kościuszko, a eulogy delivered Nov. 14, 1817*, tr., anon as “Kosciusco”, in H. Niles, *Principles and Acts of the Revolution in America* (Baltimore, 1822: 474–57); *Copernicus, portion of an eulogy delivered by Niemcewicz, May 11, 1830, on the*

significant presence in the international literary arena. He was willingly translated into many languages, as evidenced by numerous reprints. He was an author vitally rooted in European culture of the second half of the 19th century – but also in the 20th century, where his constant presence can be seen. In the light of the sources extracted, Niemcewicz does not seem to be such a foreign poet to international readers. From the research conducted, Niemcewicz turns out to be a figure who does not occupy an unequivocal place in foreign cultural space. His reception, presence or absence, depending on the historical period, political situation, literary trends, was changing, making him alternately a primary, secondary and sometimes ignored person. By tracing the translations, one can capture the dynamics of their reception in the West. There was a kind of sinusoid of interest in his works, which additionally presents the individual phases of his reception and the attitude of international works and journals towards Niemcewicz's artistic heritage. At the end of the 19th century, he was considered as a Polish author who was worth reading, worth knowing, and whose translations appeared in foreign press and in materials commemorating the achievements of Polish enlighteners.

The Polish poet meets an Italian revolutionary

Although the relationship between Niemcewicz and Americans is extremely interesting (not only because of Niemcewicz's pioneering diary role in Poland, but also because of its international resonance), there is one much more absorbing question, which has not been researched. Travels to Italy in the second half of the 18th century were highly popular (Brahmer; Loret; Barycz; Sajkowski; Burkot; Chachaj; Kowalczyk; Tygielski; Płaszczewska 2003; Płaszczewska, 2010; Widłak), nevertheless the aspect of Niemcewicz's attitude towards Italian culture has remained incomprehensible. And yet, when talking about a strong connection between individuals and communities, which is not always harmonious, or even overpowering, there was no better figure that could be

occasion of the unveiling of the Thorvaldsen Monument, "Foreign Quarterly Review" (vol. 8, April, 1831: 554); *Description of the flight of Prince Adam Czartoryski, and of his subsequent life in London*, "Poland", by William R. Morfill, (New York, 1893: 260).

a patron of this *agon*, than the Italian Enlightenment playwright, Vittorio Alfieri. Strongly connected with the Polish theatre scene in the 19th and 18th centuries, his revolutionary slogan about the identity of people had already encountered a warm reception in Poland – precisely through Julian Ursyn Niemcewicz. It is worth following the trail of Niemcewicz's Italian peregrinations to make his international attitude more complete.

It might be tempting to answer the question about the status of the Polish perception of Venice or Rome in the late 18th century, but also what were the role, privileges, and responsibilities of the individual undertaking this polemic or, better say, an Italian journey, as in the case of Julian Ursyn Niemcewicz. He travelled to Italy twice – first in 1783–84, when he visited, inter alia, Venice, Rome, Naples, and ended his journey in Sicily; and the second time in the 1790s, when the focal point of his visit was Florence – there he met a poet, extremely involved in the Italian national affairs, Vittorio Alfieri. I will return to these considerations later in the article. When Niemcewicz arrived in Italy for the first time, he was only 27 years old. His memoirs contain youthful and valuable insights. They characterise his socio-political commitment and awareness of the changes which had been taking place in Europe at the end of the 18th century. Unfortunately, the fruit of his Italian stay in 1783–84 was lost in 1812. We do not currently have a copy of the Italian diary from that time. The records he wrote down in *Memoirs of my time* are extremely interesting; however, it should be remembered that he wrote this at the end of his life (the origin of the memoirs is estimated for the years 1823–38), as a man of over 70, whose report was much less precise than the missing Italian diary.

The whole report of the stay in Italy was characterised by great sensitivity and admiration for the enormity of Italian beauty. Niemcewicz was captivated by the beauty of the landscape and the architectural treasures. It is interesting that, from the very beginning, Niemcewicz's narrative demonstrated the characteristics of sentimental and even romantic sensitivity, revealing the author's strong propensity for reflection and admiration for the charm and majesty of nature. On his way to Bologna, Niemcewicz crossed the Apennines and was captivated by the picturesque mountains and the feeling of freedom at the sight of clouds flowing at his feet. He also followed the path of his ancestors' memorabilia. In Padua, he noted the traces of studies of numerous Poles, preserved over the

centuries in the university certificate. The collections of museum curiosities in Bologna revealed before him the gift from Stefan Batory to the Pope in the form of a lynx. He described the memorabilia of his countrymen with nostalgia and the feeling of being a participant in the relay race of generations.

All this made his trip a typical Italian journey of a Polish artist during the Grand Tour. Nevertheless, in the fragments about Italy, there was another aspect, which has not been much discussed until now, and was associated with his “moral dictatorship” (as Prince Adam Czartoryski called it) and, at the same time, with being an “idol of human hearts” (as Krystyn Lach Szyrma spoke about Niemcewicz). What distinguished Niemcewicz’s record compared to others from their Italian journeys was the constant and uncompromising interest in social, political, and independence issues. He was the one who took after Mickiewicz, saying “not this nation is great, which sees its borders on the map, but this nation, which preserves the national spirit, customs, and bravery.”

This was perfectly illustrated by his observations of Italian cities. Niemcewicz was everywhere, he saw a lot and was interested in everything. Venice showed him the reality of a city with a long-lasting merchant and political tradition. He saw a pompous wedding ceremony at sea, which was presided over by the doge, and later a wonderful party decorated with illuminations. He knew exactly where this glamour came from; he treated these external manifestations of strength and glory as the remnants of the splendid republic. He saw, however, that this city was only a reflection of its old power, and that for the fall of Venice were responsible: the oligarch government, suspicious despotism at home, fear, indifference to external events, the destruction of old courage and boldness. What caused this fall, according to Niemcewicz? The reasons he found were characterised by the accuracy of his observations and reflections on the transitoriness of the powers, both Venetian and Polish:

I found the former government, old forms, old customs, but power has disappeared. The Senate, busier with stopping unlimited power, than with protecting Venice from the strength of its neighbours, neglected its income, naval and earth forces [...]. Equal fate, we are sharing with the Venetians, with this the heaviest.

(Niemcewicz, 1957, vol. 1: 175–176)

In turn, the view of the ancient ruins and the great wealth of works of art modelled on ancient statues and sculptures caused Niemcewicz's sad reflection on the poverty of Polish artistic collections, ravaged and looted as a result of numerous wars, organised and systematic robberies and confiscations committed by external invaders, who for centuries harassed Rzeczpospolita, depleting its cultural heritage. In Sicily, in turn, he wrote:

Night dipped me into dreary thoughts. The winged thought, moving me into the ancient and present ages of Sicily, put her old pride, glory and power next to today's misery and wickedness. What is this island today? Where are these overpowering republics, where are these towns [...]? Where are these great men, who have glorified this land? They will tell you that time and invasions have torn down everything; but how long ago invasions and wars ceased, how long ago the peace of calm prevails. [...] The answer is easy: with freedom everything blossomed and bloomed, everything collapsed with the arbitrary and feudal government.

(Niemcewicz, 1957, vol. 1: 202)

With his propension to historical reflection, Niemcewicz was a kind of "living memorabilia" for readers; his impact on future generations and the way for younger travellers was enormous. He was not only the traveller who wanted to see everything, but he was also a publicist, soldier, politician, diplomat and, finally, a poet. He was one of the men whose lives would be very strongly influenced by the whole history of the nation as well as by the history of culture. In his political and literary views, he embodied what was seen as the most noble of Polish identity features; he remembered independent Poland and personified its legacy. Yet, at the same time, in his aspirations and tendencies, he sensed modern Poland.

Nevertheless, the relationship of Niemcewicz with the public was best presented in the description of his meeting with the eminent poet Vittorio Alfieri. Indeed, none of the Italian poets of the 18th century was as connected with nationality issues as Alfieri. It must be said that Alfieri's presence in Polish cultural space was as significant as it has been forgotten. Even though he seems absent now, works in literary criticism have continued to prove that he is constantly being discovered anew. Alfieri's reception has not yet been discussed in monograph form, though one should mention the major researchers who have

contributed to his vivid reception in Poland.³ This great tragic “father of the Italian drama”, the spiritual patron of the Italian *Risorgimento* was treated by Niemcewicz as an unusual individual, a deeply unhappy man, a seeker, a passionate lover, and an explosive personality. In chapter eight of *Memoirs of my time*, Niemcewicz wrote about Alfieri, recalling his journey from Vienna to Florence. Moreover, these memoirs constitute a valuable source for understanding the way of life of the entire age. The author, putting his memories in the form of a biography, reported all political events in Poland in detail. Therefore, it should be no surprise that in the extensive passage about Alfieri, Niemcewicz touched upon the issue of the playwright’s political involvement and emphasised the importance of freedom and liberation from all tyranny (both the autocracy and the bloody dominion of the majority). He identified Alfieri’s appearance with a great spirit. It is difficult to resist the conclusion that Niemcewicz presented here not even the person of Alfieri or the impression of meeting him, but the whole “Alfieri figure”:

Alfieri was handsome, tall, with a face which signifies great soul, he was pale, with eyes of blue, light hair, he explained with the conciseness and strength that we see in his rhymes. He was an ardent prudent freedom defender, his soul was outraged at the bloody fury of the French, as staining and disastrous for the cause of humiliated humanity [...]. I saw the author himself, in a tailcoat with a mantle only thrown over his shoulder, playing the role of Brutus; Alfieri’s power and declamation covered the corruption of illusion through sometimes contradictory outfits.

(Niemcewicz, 1957, vol. 2: 62–63)

In this paragraph, Niemcewicz refers to various areas concerning Alfieri: on the one hand, he describes his friends and family arrangements, his character, appearance and behaviour, and on the other, his political beliefs. This meeting is also worth noting due to the cultural phenomenon of literary salons and their significance as institutions of private and public culture in the 18th and 19th centuries. The whole scene took place in the salon of the countess of d’Albany in Florence. It must be mentioned that Niemcewicz knew the story of Alfieri and d’Albany. In 1777, Alfieri met Luisa, fell madly in love with her and, in

³ I have included more information in the article published last year (Szadkowska-Mańkowska; see also: Karwacka-Pastor).

1780, helped her to escape from her home-made hell (she was the wife of Karol Edward Stuart, great grandson of Jan III). The countess took refuge in Rome, and after being separated for four years, she later reunited with Alfieri in France. Frightened by the progress of the revolution, although the poet always preached freedom slogans, they left Paris and, in the autumn of 1793, settled in Florence, where the countess opened a salon. One of its attractions was the amateur shows organised by Alfieri, who liked to act as an actor in his own tragedies.

At that time, ritualised forms of contacts with European writers perceived by contemporary people as “great creators” and authorities have been preserved, both in the field of culture and everyday life. The development of artistic and intellectual life, as well as socio-political life, was at that time the unwritten duty of the national writer – in accordance with the mental tradition of the Enlightenment. One of the forms, which defined the management of a literary salon, was treating it as a variant of high life bustling in the private house of a writer, where the audience entered the meeting of the writer with the lovers of his work. Poets, who ran such salons and invited popular artists (and Alfieri was such at the end of the 18th century) could not only see them, but also talk to them or exchange points of view.

The intellectual interview, as I mentioned, was not only about cultural life, but also about important political matters; hence, the interest of Niemcewicz in the non-artistic activity of Vittorio Alfieri. The Polish poet did not omit the Italian theatre performances. According to him, Alfieri was an eager defender of the independence of individuals, and his sensitive soul could not stand what had happened with the slogans of the French Revolution, how they had been transformed. He considered it as “staining and fatal for the cause of the humiliated humanity”.⁴ Alfieri in politics (and also in social life) was a frequently used motif in critical-literary reflection in Poland in both the 19th and 20th centuries. Alfieri’s commitment would soon be appreciated by Ludwik OSIŃSKI, Wojciech Bogusławski, and Franciszek Wężyk.⁵

⁴ Alfieri’s political opinions are contained in all his tragedies, satires and poems, but they were most emphasised in the treaty against the French, *Misogallo* (Alfieri).

⁵ The issue of relationships of artists at the turn of the 18th and 19th centuries (such as Franciszek Wężyk, Alojzy Feliński or Antoni Hoffmann) and romantics (Juliusz Słowacki) with Alfieri is still waiting for a full and detailed discussion, but there are studies that consider

Concurrently, the same features would be considered as defects in the theatrical reviews of Alfieri's plays in Poland. The accusation would first of all be the use of political preferences in tragedies and making "of the great tragedies of passions – political tragedies" (*Gazeta Warszawska* 1816: 2281–2282). It is worth noting the voice of Niemcewicz in the matter of politicising the figure of the Italian poet. It turned out that the argument concerning the political purport of Alfieri's works tackled by Polish theatre critics in the 19th century appeared due to the memoirs of Niemcewicz, based on his reflection from 1793. The manner in which Niemcewicz wrote about Alfieri distinguishes it from other descriptions of historians of literature. Alfieri was a great creator in Niemcewicz's memoirs; nevertheless, he was always serious, subdued, cloudy, haughty. Literary researchers emphasise the extraordinary temperament of the Italian playwright, nervousness and oversensitivity. Niemcewicz also reached for these attributes, nevertheless, he emphasized his political engagement and strong individual personality. Niemcewicz noticed this and wrote it down not only for future generation of travellers, but also theatre critics. No one before had written about Alfieri in the way in which Niemcewicz did: constituting a kind of heartfelt meeting with an Italian poet – in the salon of Alfieri's lover. Niemcewicz brought to the light the well-known facts that had not yet been sought. His reflections were not only the expression and testimony of the author's personal preferences, but above all, the result of archival research, of many read pieces. Niemcewicz knew Italian, read about Italian literature, and was very conscious of what exactly was happening in the late 18th century Italian and Polish literature. This is why his travelling memoirs are so important in understanding the impact of the individual's actions on future generations' travels to Italy. Niemcewicz's work was not only the canon of travel literature, reaching to the sentimental and "protoromantic" character, revealing the author's strong tendency to reflect and admire the charm and majesty of nature, it was also a strong point in indicating the meaning of a strong individual creator in a difficult political situation.

Niemcewicz's Italy is not only a monument or a pedestal, which is worth looking at from all sides and interpreting its meaning from different perspectives

some threads on the relationship between Alfieri and classics and Alfieri-romantics in Poland (see: Hahn; Kleiner; Ujejski; Ratajczakowa).

of the history of art, it is also a living organism, which he observed, read a lot about, and devoted the young and the fully mature years of his life. The Italy of the author is a meeting place for people, culture, but also for history – because it is evident in his memoirs how much the individual is entangled in time and the relationships that are the result of that time. It is illustrated by the figure of Alfieri. The unprecedented description of Alfieri's extraordinary figure confirms that statement. The pulse of the neoclassical age is expressed in Niemcewicz's profound analysis. Niemcewicz broke and refilled the convention of looking at Polish-Italian relations of the 18th and 19th centuries. His Italy is a nation experiencing a common historical disaster, as well as a colourful country focusing on individuals, yet still connected with the history and the period in which it is located.

Conclusion

The presented issues regarding the role of the description from Niemcewicz's travels abroad allow the capture of some dependencies. First of all, Niemcewicz appears in this perspective as an international figure with considerable cultural and social significance. Secondly, Niemcewicz's view of Poland from a European perspective was an important voice at the end of the 18th century. Thirdly, although his reflections on the Anglo-Saxon situation are well known and commented on, Niemcewicz's attitude towards Italy and Italians requires to be brought to light. Especially because in the Italian – or actually Italian-Polish – relations one can see the discussion about the obligations of the individual towards society at the turn of the 18th and 19th centuries. In the end, the postulate to continue the attempt to recall the work of Niemcewicz in Europe, which began in the late 1950s, seems strong. Additionally, the intense search for identity as a part of the community, highlighted in Niemcewicz's travels, gives it more weight.

In Niemcewicz's travel writings, the contact with otherness takes shape of an identity experience. The political and cultural situation of foreign countries is often put in parallel with that of Poland. In his portrait of Vittorio Alfieri, Niemcewicz emphasizes the poet's political involvement. This feature

will become one of the most important elements for the identity of Polish romantic writers.

Works Cited

- Alfieri, Vittorio. *Il Misogallo. Prose e rime*. London, 1806.
- Barycz, Henryk. *Spojrzenia w przeszłość polsko-włoską*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965.
- Bibliografia literatury polskiej, „Nowy Korbut”*. Vol. 5: *Oświecenie: hasła osobowe I–O*. Eds. Elżbieta Aleksandrowska, Tadeusz Mikulski. Warszawa: PIW, 196.
- Bolecki, Włodzimierz. „Julian Ursyn Niemcewicz (1758–1841)”. *Pisarze Polskiego Oświecenia*. Vol. 2. Eds. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: PWN, 1994. 387–423.
- Brahmer, Mieczysław. *Włochy w literaturze francuskiej okresu romantycznego*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1930.
- Burkot, Stanisław. *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*. Warszawa: PWN, 1988.
- Chachaj, Marian. *Związki kulturalne Sieny i Polski do końca XVIII wieku. Staropolscy studenci i podróżnicy w Sienie. Sieńczycy i ich dzieła w Polsce*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1998.
- Croce, Benedetto. *Poesia e non poesia; note sulle letteratura europea del secolo decimonono*. Bari: G. Laterza, 1923.
- Drozdowski, Marian Marek. „Recepcja rewolucji i cywilizacji amerykańskiej w twórczości Juliana Ursyna Niemcewicza”. *Kultura i społeczeństwo* 4 (1976): 53–74.
- Hahn, Wiktor. „Przyczynek do genezy Marii Stuart Słowackiego”. *Ateneum* 19.1 (1984): 260–296.
- Karwacka-Pastor, Dorota. *Człowiek i władza: o twórczości Vittorio Alfieriego*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2014.
- Kleiner, Juliusz. *Juliusz Słowacki*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1919.
- Kowalczyk, Małgorzata Ewa. *Obraz Włoch w polskim piśmiennictwie geograficznym i podróżniczym XVIII wieku*. Toruń: Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005.
- Krzyżanowski, Ludwik, ed. *Niemcewicz and America*. New York: Polish Institute of Arts and Sciences in America, 1961.

- Loret, Maciej. *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*. Roma: Scuola Tipografica Pio X, 1930.
- Niemcewicz, Julian Ursyn. *Podróże po Ameryce 1797–1807*. Ed. Antonina Wellman-Zalewska. Wrocław–Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959.
- , *Pamiętniki czasów moich*. Vol. 1–2. Ed. Jan Dihm. Warszawa: PIW, 1957.
- Pastusiak, Longin. *Pierwsi polscy podróżnicy w Stanach Zjednoczonych*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980.
- Płaszczewska, Olga. *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*. Kraków: Universitas, 2010.
- , *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*. Kraków: Universitas, 2003.
- Ratajczakowa, Dobrochna. „Franciszek Wężyk (1785–1862)”. *Pisarze Polskiego Oświecenia*. Vol. 3. Eds. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: PWN, 1996. 304–332.
- , „Antoni Hoffmann (ok. 1760–1816)”. *Pisarze Polskiego Oświecenia*. Vol. 3. Eds. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: PWN, 1996. 586–609.
- Sajkowski, Alojzy. *Włoskie przygody Polaków, wiek XVI–XVIII*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Sidwa, Anna, Marion Coleman. *Niemcewicz an Anniversary Tribute*. Cambridge Springs, PA: Alliance College, 1958.
- Szadkowska-Mańkowska, Olga. “A City Full of Life or a City Buried Alive? Vittorio Alfieri’s Venice and Venice in the Travel Journals by Polish Artists at the Turn of the 19th Century”. *Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze* 9 (2020): 51–63.
- Tygielski, Wojciech. *W podróży po Europie. Studia z dziejów kultury nowożytnej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019.
- Ujejski, Józef. „Wstęp”. Antoni Hoffmann. *Tragedie*. Warszawa: W. Maślankiewicz i F. Jabczyński, 1929. 1–65.
- Waśko, Andrzej. *Historia według poetów. Myślenie metahistoryczne w literaturze polskiej (1764–1848)*. Kraków: Arcana, 2015.
- Widlak, Stanisław. *Italia e Polonia. Popoli e Lingue in Contatto*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

In Search of Collective Identity. The Formation of National Consciousness in Julian Ursyn Niemcewicz's Travels Abroad

Summary

This article illustrates the significance of Italian journeys in the context of the 18th century travel literature, underlining the uniqueness of insights found in the "Diaries" of Julian Ursyn Niemcewicz. Over the course of history Italy has been an important destination of many travels. In the 18th century in particular. Using a historical and literary approach, the article showcases how group identity has been utilized in the personal diaries of Niemcewicz and simultaneously explores the question of the influence of an individual on future generations travelling to Italy.

Keywords: Italianism, Polish travellers in Europe, travel narratives, Julian Ursyn Niemcewicz, Italian journeys, identity, Polish-Italian literary relations

Słowa kluczowe: italianizm, polscy podróżnicy w Europie, literatura podróżnicza, Julian Ursyn Niemcewicz, włoskie podróże, tożsamość, polsko-włoskie związki literackie

Cytowanie

Szadkowska-Mańkowska, Olga. „In Search of Collective Identity. The Formation of National Consciousness in Julian Ursyn Niemcewicz's Travels Abroad”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 225–240. DOI: 10.18276/rk.2021.12-09.

III

Metafory i Dyskursy
Metaphors and Discourses



Marek Skwara

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-9311-3877

Dzieje pewnej oświeceniowej metafory, czyli o „sprężynie” w literaturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku. Rekonesans

Dzisiaj nie ma już potrzeby uzasadniania badań nad metaforami w tekstach nieartystycznych, powszechnie w nauce obowiązuje przekonanie, że „metafory są wszędzie”. Pełnią one, to też sąd akceptowany przynajmniej przez większość, nie tylko funkcję estetyczną, ale także epistemologiczną. Odwołajmy się do konkluzji klasycznej już dziś rozprawy George’a Lakoffa i Marka Johnsona, w której autorzy ci wskazują znaczenie metafor w poznawaniu i interpretowaniu otaczającego nas świata, w tym oczywiście i szeroko rozumianej literatury, także użytkowej:

[M]etafory nie są jedynie czymś, co umożliwia nam spojrzenie „poza”. W rzeczywistości widzieć coś poza metaforą można jedynie posługując się inną metaforą. Wygląda na to, że zdolność pojmowania doświadczeń za pośrednictwem metafory jest kolejnym zmysłem, jak wzrok, dotyk czy słuch, a metafora dostarcza jedynego sposobu postrzegania i doświadczania znacznej części świata rzeczywistego. Metafora jest takim samym i równie cennym elementem naszego funkcjonowania, co zmysł dotyku.

(Lakoff: 266)

Bardzo popularną metaforą w pismach polemicznych, publicystyce, pracach naukowych, literaturze pięknej, przekładach na język polski II połowy

XVIII wieku w Polsce była „sprężyna”¹ (często występująca w związkach frazeologicznych: „sprężyny polityki”, „sprężyny rządu”, „jedynowładztwa sprężyny”, „sekretnie sprężyny”, „sprężyny natury”). O tym, jak chętnie metaforą tą posługiwali się pisarze polityczni, świadczy jej frekwencja w następującym, przykładowo wybranym, fragmencie rozprawy Ignacego Łoborzewskiego: „[...] roztropna ustawa rządu angielskiego jedną sprężyną zagroziła królowi swemu staniu się uciążliwym narodowi, i ta mówię sprężyna niszczy jego potęgę, a przymusza go, aby zawsze był dobrym dla kraju; a ta sprężyna, którą sam naród włada, nie insza jest jak podatek [...]” (Łoborzewski, 1789b: 38–39)². W pracach Łoborzewskiego występuje szczególnie duża liczba interesującej nas tu przenośni. Często łączył on w swoich pismach różne metafory, a efekty bywały dość zaskakujące, jak na przykład wtedy, gdy autor *Testamentu* zwracał się do syna z prośbą o wprowadzenie planu reform w państwie. Posłużył się wtedy metaforą/toposem³ państwo-budowla i przenośnią „sprężyna”: „[...] szczęśliwym będę, gdy choć w części z czasem skuteczniejsz plan tej budowli, której tak zwątlone są sprężyny, że do zupełnego już ją nachylają upadku” (Łoborzewski, 1789a: 191). I nie jest to sytuacja wyjątkowa na tle piśmiennictwa epoki.

Teza o popularności sprężyny jako metafory wymaga szczegółowego potwierdzenia, zanim jednak odwołamy się do przykładów z różnych działów literatury, przypomnijmy ustalenia leksykograficzne, rozpoczynając od Aleksandra Brücknera, który w haśle „pręga” wyjaśnia etymologię: „*prążka*, ‘smuga, pas’, *pręgaty* w bibliji *popręgi*, od *prężenia*, więc *prężyć*, *sprężyna*, *sprężysty* [...] dawniej [...] *prężyna*, *prężynka*” (Brückner: 436). Samuel Bogumił Linde w haśle „Sprężyna, sprężyna, sprężynka” (Linde: 408) wskazał zarówno znaczenia dosłowne,

¹ Piszący te słowa posługuje się pojęciem „metafora” zgodnie z jej postmodernistycznym pojmowaniem, a więc jako terminem, który może oznaczać dowolną figurę klasycznej retoryki.

² Ten sam autor, stosując podobną metaforykę, powtórzył taką myśl i w innym swym tekście: „[...] gdyby najwięcej królowi pozwolić przyszło prerogatyw, przecież uczynić się wielowładnym nie zdoła, gdy naród sobie rezerwować będzie ustanowienie podatków, ta jedna sprężyna trzymać będzie króla w dependencji narodowi” (Łoborzewski, 1789a: 129).

³ Stosując zapis: metafora/topos, w żadnym wypadku nie sugeruję, iż uważam, że „metafora” i „topos” to zjawiska jednoznaczne. Zapis taki jest sugestią wskazującą, że jeden i ten sam fragment tekstu, w zależności od metody i sposobu interpretacji, może być różnie odczytywany. Kiedy piszę o „toposie”, odwołuję się do poziomu inwencji w klasycznej retoryce. Kiedy zaś piszę o „metaforze”, to wskazuję na elokucyjny (a więc językowy) charakter zjawiska i odwołuję się do ustaleń postmodernistów.

jak i metaforyczne. Od tych pierwszych zaczyna i wyjaśnia, że „sprężyna [...] [to – przyp. M.S.] laska, czyli żelazo zgięte gwałtem, jako w zegarze bez wag, w kłódkach, w zamkach żelaznych”⁴. Według Lindego, warto to zapamiętać, sprężyna jest ważnym elementem składowym „w zegarze bez wag”. Powiązanie sprężyny z zegarem ma dla naszych rozważań istotne znaczenie, gdyż stanowi podstawę dwu metafor: 1) sprężyny jako przenośni samodzielnej i 2) sprężyny jako składowej części zegara w metaforze „człowiek-zegar”⁵. Takie metafory znajdziemy m.in. w utworze wierszowanym przypisywanym Janowi Pawłowi Woroniczowi. Czytamy tam o księżach plebanach, którzy służą swoim wiernym. Działania duchownych zostały opisane przy pomocy analogii czteroskładnikowej, podstawę tej analogii tworzy metafora/topos człowiek-zegar:

Potrzebni zawsze jako ciała dusza,
Wszak bez sprężyny zegar się nie rusza.

([Woronicz]: 7)

W literaturze i publicystyce polskiej końca XVIII wieku stosunkowo rzadko pojawia się połączenie dwóch metafor: sprężyny i zegarka w odniesieniu do człowieka. Oto jeden z przykładów. Franciszek Makulski w przypisie dołączonym do tekstu *Sejmików 1790 roku* tak opisał działanie szlachcica nieposiadającego majątku ziemskiego: „Wyznaj sam, nie jesteś ty dotąd sprężyną tylko, której ruchem obywatel mocny w województwie twoim, ziemi lub powiecie zamiarów swoich dopina? ... Czyliż chcesz być zegarkiem, dając moc nakręcania cię zegarmistrzowi do jego woli?” (Makulski, 2000: 68)⁶.

Zwraca uwagę fakt, że według ustaleń słownikowych Lindego, który użył metaforycznej „sprężyny” wyjaśnia i ilustruje, przywołując cytaty z różnych źródeł, użycie terminu „sprężyna” oznacza przede wszystkim swego rodzaju bodziec do działania:

⁴ Metalowa sprężyna jest dowodem, jak pisał Pierre Chaunu, „zwycięstwa technologicznego” (Chaunu: 196), polegającego na zastąpieniu drewna przez metal.

⁵ Metaforę „człowiek-zegar” omawia Hans Blumenberg (Blumenberg, 2017: 133 i n.). Zob. także Potępa: 59–71.

⁶ Uwaga Makulskiego to jeden z głosów w dyskusji na temat tego, czy szlachta gołota, a więc pozbawiona majątków ziemskich, powinna zostać odsunięta od głosowania na sejmikach.

Sprężyna, powód, pobudka, bodziec; [...] interes to jest sprężyną wszystkiego. [...] Zazdrość i miłość własna w sercach kobiet dwie najmocniejsze sprężyny. [...] Tyrańskich ruszywszy sprężynek, / Potrzebą wymówił diabelski uczynek. [...] Wszystkie sprężyny ruszymy, mamy głowy po temu. [...] Dalejże, natęż wszystkie sprężyny twojej wybiegłości. [...] W głowie pękła sprężynka [...].

(Linde: 408)⁷

Materiał zgromadzony przez piszącego te słowa potwierdza takie rozpoznania, ale „powód, pobudka, bodziec” wymienione w hasle słownikowym nie obejmują wszystkich znaczeń i odniesień interesującej nas tu przenośni. Przywołajmy źródła tej metafory.

W połowie osiemnastego wieku powstał traktat Juliana Offraya de La Mettrie *Człowiek-maszyna* (tekst ukazał się drukiem w Lejdzie pod koniec 1747 r.), w którym czytamy, że „Ciało ludzkie jest maszyną, która nakręca sama swoje sprężyny; jest to żywy obraz *perpetuum mobile*” (La Mettrie: 22). W innym miejscu La Mettrie pisze: „Jedynie lekarze zbadali i wyjaśnili labirynt, jakim jest człowiek. Tylko oni odsłoniли owe sprężyny utajone pod powłoką ukrywającą przed naszym wzrokiem tyle cudów” (La Mettrie: 17). La Mettrie w całym traktacie wielokrotnie posługuje się metaforą „sprężyny” (polski tłumacz idzie wiernie za oryginałem) przede wszystkim dlatego, że główna metafora, na której oparte jest całe dzieło, zawiera przekonanie, iż ciało ludzkie jest bardzo precyzyjnie zbudowanym zegarem: „Ciało jest tylko zegarem, świeży zaś sok odżywczy – zegarmistrzem” (La Mettrie: 74). W innym miejscu La Mettrie rozwija tę metaforę, pisząc:

Nie myślę się wcale utrzymując, że ciało ludzkie to zegar, ale zegar ogromny, zbudowany tak kunsztownie i umiejętnie, że w razie zatrzymania się kółka sekundowego, kółko minutowe obraca się w dalszym ciągu; podobnie kółko kwadransowe wraz z innymi dokonywa wciąż swoich obrotów, gdy tymczasem pierwsze przerwą swój bieg, gdy zardzewieją lub zepsują się z jakiegokolwiek innej przyczyny.

(La Mettrie: 81)⁸

⁷ We współczesnym słowniku wskazano znaczenia metaforyczne terminu „sprężyny”: „czynnik sprawczy, bodziec”, nie podano jednak przykładów użycia. Zob. Boryś: 571.

⁸ Władysław Tatarkiewicz tak interpretował poglądy filozofa: „Usiłował przekonać, że człowiek jest tak samo maszyną, jak zwierzęta, tylko lepiej skonstruowaną i wyróżniającą się przypadkową własnością: mową. [...] W przeciwieństwie do hierarchicznych poglądów na

Douwe Draaisma opisał poglądy La Mettriego w kontekście przemian w filozofii europejskiej, zwracając uwagę na schyłkowy charakter jego koncepcji:

Poglądy La Mettriego były tyleż szczytem, co końcem epizodu mechanistycznego. Nikt przed nim nie ośmielił się wydać ludzkiego umysłu na pastwę mechanicyzmu, po nim zaś mechanicyzm został zdyskredytowany, a interpretację żywych organizmów jako układów kół zębatych odczuwano jako niedorzeczną. Pod koniec XVIII wieku wiatr wiał już w innym kierunku. W traktatach filozoficznych metafory mechanizmów zegarowych stawały się coraz rzadsze, aż w końcu całkowicie zanikły.

(Draaisma: 112)⁹

Wskazaną tu przez Draaisma „zmianę kierunku wiatru” doskonale ilustruje ironiczna wypowiedź Lessinga o La Mettrie, która ukazała się 19 listopada 1751 roku w 47 numerze *Kritische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit*, po śmierci (która nastąpiła 11 listopada 1751 r.) autora *Człowieka-maszyny*:

Niewątpliwie domyślać się jakiegoś zabawnego głupstewka, które znowu popełnił. Istotnie tak: tyle, że po jego stronie wypadło trochę zbyt serio. Umarł ... Jego *Animula vagula, blandula, / Hospe comesque corporis* całkiem przyzwolicie opuściła swoje mieszkanie, trapiąc się tylko tym, że mechanizm zegarowy jego życia utknął, zanim ustał. Jak widać, mówimy tu na wpół jego, na wpół naszymi uczonymi pojęciami [...].

(cyt. za Blumenberg, 2017: 137)

W literaturze polskiej istnieją przykłady krytycznych odniesień do traktatu La Mettriego, choć ich autorzy nie wymieniają ani tytułu dzieła, ani nazwiska jego autora. Na przykład ks. Witoszyński w swoim kazaniu dwukrotnie, raz w negatywnym znaczeniu, drugi – w pozytywnym, przywołuje metaforę „człowiek-machina”. Najpierw pisze o sąsiadach, państwach graniczących z Rzeczpospolitą: „[...] chytry i zazdrośni dobru naszemu sąsiedzi przywykli samemi tylko

świat, materializm był poglądem niwelującym: nie ma istot i rzeczy wyższych lub niższych, lecz wszystko jest jednakowo materią i maszyną” (Tatarkiewicz: 134).

⁹ Z głównym wnioskiem należy się zgodzić, choć w literaturze polskiej metafora człowieka-zegara, a właściwie serca człowieka jako zegarka obecna jest jeszcze na przykład w *Nocach i dniach*, gdzie doktor Wettler podczas wizyty u chorego Bogumiła Niechcica, mówi do Barbary o Woynarowskim: „O, widzi pani, ten człowiek ma w piersiach popsuty zegarek zamiast serca. I żyje. Według tego, co my, lekarze, o nim wiemy, powinien gryźć ziemię już od jakichś dwudziestu lat” (Dąbrowska: 333).

rządzić niewolnikami i ludźmi nie jak rozumnymi jestestwami, ale jak martwymi kierować machinami”, a następnie o wzroście poziomu oświecenia wśród ludzi żyjących na całym świecie: „Już czas, ciemności minęły! Powszechne światło zajaśniało po całym okręgu ziemi. Ludzie poznali i poculi się być ludźmi nie machinami” (Witoszyński: 10, 12). Feliks Oraczewski, opisując dwie natury człowieka, odwołuje się do metafory „człowiek-machina” poruszanej sprężynami: „[...] w człowieku dwie widzę natury, jedna jako skutek przyrodzonych skłonności [...], druga z nawyknienia do tychże obowiązków ułożoną, którą w wielu narodach, tak widzę od pierwszej oddaloną, że człowiek przestaje być sam sobą i staje się machiną sprężynami zwyczaju i okoliczności prowadzoną” (Oraczewski: 24–25).

Zebrany przez piszącego te słowa materiał egzemplaryczny upoważnia do sformułowania kilku tez o charakterze syntetycznym. Metaforyczne użycie terminu „sprężyna” w literaturze i publicystyce polskiej II połowy XVIII wieku odnosi się do dwóch zasadniczych sfer: 1) antropologicznej: ludzkości, narodu, wspólnoty religijnej i jednostki; 2) politycznej, szeroko rozumianego życia społecznego i politycznego. W artykule tym poprzestajemy na omówieniu tylko tej pierwszej sfery. Zebrane dotychczas przykłady wymagają szczegółowego opracowania, pozwalają jednak na wskazanie zagadnień-problemów literatury i publicystyki, w których funkcjonowała interesująca nas przenośnia, ale które, przynajmniej na razie, muszą pozostać poza obszarem naszego zainteresowania. Są to m.in.: tron dziedziczny czy wolna elekcja; życie parlamentarne, czyli sejm i sejmiki; funkcjonowanie rządu jako mechanizmu; stosunki międzynarodowe; Moskwa i jej sprężyny; wojna i pieniądze. Osobnym jeszcze, ale równie ciekawym zagadnieniem jest obecność interesujących nas metafor i ich rola w przekładach literatury pięknej i traktatów politycznych.

Jeśli chodzi o szczególnie interesującą nas tu kategorię antropologiczną, to przy pomocy przenośni sprężyny opisywano cechy pozytywne i negatywne zarówno całych zbiorowości, jak i jednostek. Zaczniemy od tych pierwszych. Anonimowy autor tak wyjaśnił, z czego składają się „sprężyny rozumowań”: „[...] porządek, jasność, prawda i daleki od przesądu umysł, to są sprężyny rozumowań” (*Krótkie uwagi...*: 4). W innym anonimowym tekście pan Podstoli, krytykując współczesnych, mówił: „Czułość biorą wszyscy za prawidło swoich

postępków, a nawet w najgorszych sprawach tą duszy sprężyną zaślaniać się pragną” (*Byłem u Pana...*: 15)¹⁰.

Szczególną odmianę zajmującej nas tu metafory tworzy przenośnia „serca sprężyna”, przy czym stosowana jest ona przede wszystkim w odniesieniu do człowieka jako reprezentanta ludzkości, a nie do konkretnej jednostki. Leonard Worcell pisał: „[...] poduszczenia i podniety fanatyzmu są za mocne na łatwowieczne serca sprężyny” (Worcell: 2). Z kolei Franciszek Zabłocki posłużył się uogólniającą frazą: „serc pięknych sprężyna” (Zabłocki: 364, w. 83). Ks. Stanisław Konarski tak natomiast opisał powszechne motywy działania: „ambycja i interes są najmocniejsze sprężyny do poruszenia serc ludzkich, i [...] te dwie pasje pociągają każdego do starania się o takie sposoby, którymi mógłby im dogodzić” (Konarski: 56)¹¹. Podobną myśl sformułował Gabriel Taszycki, pisząc: „interes stał się generalną czynnością ludzkich sprężyną” ([Taszycki]: 9). Ten sam autor w innym miejscu swojego traktatu napisał: „Interes jest duszą i pryncypialną sprężyną wszystkich pod jakimkolwiek nazwiskiem społeczeństw” ([Taszycki]: 41). Adam Wawrzyniec Rzewuski, wskazując na podobieństwo wszystkich ludzi, także posłużył się zajmującą nas tu metaforą: „[...] też same serca, też sama słabość, też same sprężyny duszą władające co i w mieszkańcach jego kraju, są w najodleglejszych Ekwatora osadach, ludzie są zawsze i wszędzie do siebie podobni [...]” (Rzewuski: 31). Rzewuski w innych miejscach swego dzieła powtarzał uwagi o równości wszystkich ludzi, wspierając je tą samą przenośnią: „[...] ludzie zawsze są ludźmi, sprężyny ich sercem kierujące [...] są zawsze tożsame” (Rzewuski: 202), i jeszcze jeden przykład podkreślający uniwersalność mechanizmów rządzących człowieczeństwem: „sprężyny sercami ludzi władające” (Rzewuski: 154). Można przypuszczać, iż metafora „sprężyny serca” była ulubioną przenośnią Rzewuskiego, stosował ją wielokrotnie.

Metafora sprężyny w II połowie XVIII wieku w Rzeczypospolitej, co wydaje się zrozumiałe na tle emocjonalnego uwikłania tej przenośni, powiązana

¹⁰ Kajetan Józef Skrzetuski posłużył się „sprężynami duszy”, opisując dwa sposoby agresji, jakimi wobec Rzeczypospolitej mogą posługiwać się nasi sąsiedzi: „Wydzierający oczywiście i gwałtownie, zaciągają na siebie gniew i nienawiść i wypręża (iż tak rzekę) sprężyny duszy naszej, ale przyjaciele, którzy nas psują, gubią nas przyjemnymi sposobami” (Skrzetuski: 47).

¹¹ Nieznany autor pisał o sprężynach „skrytych ambicji możnych arystokratów” (*Uwagi jednego szlachcica...*: 2).

została z rozważaniami o patriotyzmie. Ks. Kazimierz Hoszkiewicz, starając się odpowiedzieć na pytanie: „Co to jest być prawdziwym patriotą?”, wskazał, iż podstawową cechą człowieka prawdziwie kochającego ojczyznę jest cnota. Oto jak ks. Hoszkiewicz definiował to pojęcie: „Cnoto! Ty wago świata i rękojmio wolnych narodów, sprężyno republikańskiego rządu, a pociecho uciśnionych na ziemi” (Hoszkiewicz: 107). Autor posłużył się frazami: „wago świata” i „sprężyno republikańskiego rządu”. Czy „waga” i „sprężyna” zostały tu przywołane jako odniesienia do metafor: „świat-zegar” i „rząd-zegar”? Wydaje się, że na tle rozpowszechnienia metaforyki zegara i jego mechanizmu sprężynowego można odpowiedzieć twierdząco, zwłaszcza że nieco dalej ks. Hoszkiewicz doprecyzował swoją myśl, pisząc: „[...] cnota tylko i religia jest fundamentem i sprężyną rządu republikańskiego” (Hoszkiewicz: 108). Adam Wawrzyniec Rzewuski, pisząc o cnocie, przypomniał edukacyjną tradycję rzymską: „Rzymianie, którzy jedni cnoty uczyli i którzy wszystkie sprężyny onej poruszyć umieli” (Rzewuski: 192–193)¹². Podmiot w utworze Franciszka Makulskiego mówi o sobie: „[...] czysta miłość ojczyzny jest najistotniejszą sprężyną w prowadzeniu pióra mego” (Makulski: 379).

Seweryn Rzewuski w swoim traktacie wprowadza postać Ojczyzny, która wypowiada uwagi o Polakach i zwraca się do nich. W swych przemowach używa i interesującej nas metaforyki. Ojczyzna mówi do obywateli Rzeczypospolitej: „Przodkowie wasi nie tylko całym sobą, ale słówkiem wstydzieli się kłamać, nie chcąc dla drugich zdrady, dla siebie obelgi knować. Nie usiłujcie przelewać człowieka w bałwana pełnego tajemnic, którego sprężyny i zmysłów i serca nie ruszają się tylko i wymyślną kunsztownością i zepsuciem” (Rzewuski: 335–336).

W kilku tekstach funkcjonują „polskie sprężyny”, odnoszące się do społeczeństwa Rzeczypospolitej. Bohater powieści *Ksiądz Pleban* o niektórych mieszkańcach Polski mówił: „Znam [...] ułożenie wielu, iż mają upodobanie w odmianach, nowości i naśladowaniu obcych narodów zwyczajów, ale się bardzo mylą, gdy te formy poczynają, nie dając dosyć sobie pracy do poznania pierwszej własnego narodu sprężyn, skłonności i sposobu myślenia” (Kossakowski: 298–299).

Sprężyna funkcjonuje też jako metafora mechanizmów społeczności chrześcijan. Wojciech Skarszewski pisał o „sprężynach moralności chrześcijańskiej” i ich skuteczności: „Tym samym, że sprężyny moralności chrześcijańskiej są

¹² O znaczeniu cnoty w myśli stoickiej i oddziaływaniu tej tradycji na literaturę polskiego oświecenia zob. Kostkiewiczowa: 119 i n.

ukryte w Niebie, stają się mocniejszymi do utrzymania ludzi niżeli wszystkie inne nauki” (Skarszewski, 1789: 116). Ten sam autor, posługując się metaforą sprężyny odnoszącą się do religii, krytycznie opisał działania cesarza Józefa II, „który z protektora uczynił się panem religii, a z religii chciał tylko mieć sprężynę polityczną [...]” (Skarszewski, 1790: 37). W wydanej w trakcie insurekcji *Odezwie do duchowieństwa* ks. Jan Dorau tak natomiast pisał o stanie duchownym:

Ty jesteś pierwszą sprężyną i ruchem rządu krajowego, ty dzielności i skuteczności jego najmocniejszą warownią! Najbystrzejsze oko rządowe nie doścignie, gdzie twoja wielowładna moc nad skrytościami serca ludzkiego panuje, najgroźniejszy nakaz rządowy tego nie wycisnie, co wasza jedna słodka ojcowska uwaga w momencie dokaże.

(Dorau: 63)

Franciszek Makulski, krytykując duchowieństwo za brak postawy patriotycznej, pisał o nim, że „[...] wiele wyszukiwało sprężyn stawając przy własności dóbr kościelnych, gdy je na skarb publiczny prawdziwy życzył patriotyzm” (Makulski, 1791: 19).

Wśród przykładów użycia metafory w odniesieniu do konkretnych jednostek zwracają uwagę te podkreślające sprawczość i skutek działań oraz pozytywne i negatywne cechy charakteru. Na przykład Marcin Fiałkowski pisał o działaniu geniusza: „Jeżeli maluje pasje, nadaje on sprężynom ich takiej siły, która je wzrusza, takiego obrotu, który naturalnością swoją zniewala” (Fiałkowski: 14). W wierszu *Do Jaśnie Wielmożnego Jegomości Pana Michała Kolumny Walewskiego* [...] czytamy o głównym bohaterze: „spraw twoich sprężyna sumnienie – nie względy” (*Do Jaśnie Wielmożnego...*: 167, w. 23). Wojciech Zacharkiewicz w *Odzie patriotycznej* do Adama Krasińskiego, biskupa kamienieckiego pisze o działalności księdza biskupa (w kontekście interwencji w Kurii Rzymskiej) po aresztowaniu przez Moskali senatorów: „Ruszyłeś sprężyn po biskupów wzięciu” (Zacharkiewicz: 303, w. 97). Anonimowy autor w *Odzie* powstałej z okazji wyboru Ignacego Zakrzewskiego na prezydenta Warszawy pisał o elekcje: „Bo kroków jego wszystkich roztropność sprężyna” (*Oda z okoliczności elekcji...*: 286, w. 19).

Kolejne przykłady stosowania interesującej nas metafory odnoszą się do opisu negatywnych cech jednostek. Franciszek Zabłocki w *Suplice* skierowanej do księżnej Sapieżyny tak określił działania Wojciecha Suchodolskiego, jej kochanka: „Podła sprężyna, podłych” (*Wiersze polityczne...*: 336, w. 22).

Maurycy Franciszek Karp, kreśląc obraz przekupnego i zdeprawowanego sędziego, pisał o nim, iż pełnił swój urząd „wszystkich niegodziwości poruszając sprężyny” (Karp: 13). Franciszek Zabłocki natomiast tak pisał o Branickim: „Tajemna sprężyna / Zawistnego ojczyzny naszej Potemkina” (Zabłocki: 338, w. 17–18).

Użycie metafory sprężyny w odniesieniu do jednostek, co potwierdzają przywołane cytaty i ich frekwencja, wskazuje na ciekawe zjawisko. Prawdopodobnie dla twórców polskich końca XVIII wieku metafora sprężyny nie była neutralna etycznie, zawierała pozytywne przesłanie moralne i dlatego o wiele częściej była stosowana w pochwałach niż naganach. Pochwalne użycie tej przenośni wspierało przy tym postawy patriotyczne ufundowane na stoickiej koncepcji cnoty.

Przypomnijmy w zakończeniu, że metaforę sprężyny stworzyli i rozposzechnili poeci, publicyści, artyści. Jak słusznie zauważył Hans Blumenberg:

Powstający świat techniczny nie rozporządzał językiem i nie przyciągał ludzi, którzy umieliby go tworzyć. Doprowadziło to w końcu do sytuacji jaskrawo rzucającej się w oczy dopiero dziś – jako że sfera techniki wywiera przemożny wpływ na społeczeństwo [...] – że ludzie, którzy najsilniej oddziałują na oblicze naszego świata, najsłabiej orientują się w tym co robią, i najmniej mają na ten temat do powiedzenia.

(Blumenberg, 1997: 59)

Metafora sprężyny to więc jeden z efektów zjawiska, które Blumenberg określił jako „brak języka” lub „niemoty techniki” (Blumenberg, 1997: 59). Warto wobec tego zapytać, czy metafora jest tylko figurą językową. Umberto Eco nie miał wątpliwości i pisał m.in. o „metaforach wizualnych”¹³. Skoro przyjmiemy założenie, że istnieją metafory wizualne, to pojawia się kolejne pytanie: czy istnieją wizualne metafory sprężyny w odniesieniu do człowieka? Wydaje się, że można by tu udzielić odpowiedzi twierdzącej. Metafora sprężyny w odniesieniu do człowieka dawała/daje się zwizualizować przede wszystkim w wyobrażeniach mechanicznych ludzi, czyli androidów. W XVIII wieku wielu konstruktorów (zegarmistrzów) stworzyło mechanicznych ludzi, należeli do nich m.in.: Friedrich von Knauss (1724–1789), Jacques de Vaucanson (1709–1782), Pierre Jaquet-Droz (1721–1790), Henri-Louis Jaquet-Droz (1752–1791).

¹³ Poglądy Eco na temat metafor wizualnych omawia Seweryna Wysłouch (Wysłouch: 43).

Jak pisał znawca zagadnienia: „Siłą poruszającą [...] androidy owych czasów [chodzi o wiek XVIII – przyp. M.S.] jest sprężyna połączona z całym systemem dźwigni i zębatach kół i kółek. W istocie swej były to wszystko mechanizmy zegarowe ze specjalnym przeznaczeniem. Dlatego twórcami androidów byli wyłącznie zegarmistrze” (Drogin: 21)¹⁴. Na koniec można zaryzykować tezę, że sfera wizualna wspomagała wyobraźnię językową i przysłużyła się rozbudowaniu metaforyki sprężyny w języku wieku XVIII, zwłaszcza jego drugiej połowy. Była też jednym z uniwersalnych składników kultury oświecenia, niezależnie od konkretnego kręgu językowego. Niedostrzegane przez badaczy do tej pory liczne polskie przykłady użycia przenośni sprężyny warte są dalszych badań.

Bibliografia

- Blumenberg, Hans. *Rzeczywistości, w których żyjemy. Rozprawy i jedno przemówienie*. Tłum. Wanda Lipnik. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1997.
- , *Paradygmaty dla metaforologii*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2017.
- Boryś, Wiesław. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- Brückner, Aleksander. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1985.
- Byłem u Pana Podstolego* [Warszawa, 1792].
- Chaunu, Pierre. *Cywilizacja wieku oświecenia*. Tłum. Eligia Bąkowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.
- „Do Jaśnie Wielmożnego Jegomości Pana Michała Kolumny Walewskiego [...]”. *Wiersze polityczne Sejmu Czteroletniego. Część pierwsza: 1788–1789*. Z papierów Edmunda Rabowicza oprac. Krystyna Maksymowicz. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 1998. 167–169.
- Dorau, Jan. *Komisja Porządkowa Księstwa Mazowieckiego. Odezwa do duchowieństwa obojga obrządków, jako też do wszelkiego wyznania przełożonych i nauczycieli*

¹⁴ Pierre Chaunu wskazał na szczególne znaczenie zegarmistrzostwa w rozwoju precyzyjnych narzędzi w XVIII wieku i wcześniej: „Przemysł narzędzi naukowych najcenniejsze swoje zdobycze zawdzięczał [...] postępom zegarmistrzostwa, które samo również wytwarza narzędzia miernicze” (Chaunu: 196).

- [...]. Warszawa, 1794. [Przedruk w: *Kościół Katolicki a Powstanie Kościuszkowskie. Zapomniana karta z dziejów insurekcji 1794 r. Wybór źródeł*. Oprac. Andrzej Woltanowski. Warszawa: Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, 1995].
- Draaisma, Douwe. *Machina metafor. Historia pamięci*. Tłum. Robert Pucek. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009.
- Drogin, O. *Mysłące maszyny*. Tłum. Wacław Korwacz. Kraków: Księgarnia Powszechna, 1938.
- Fiałkowski, Marcin. *O geniuszu, gęście, wymowie i tłumaczeniu* [...]. Kraków, 1790.
- X. K. H. P. S. [Ks. Kazimierz Hoszkiewicz, proboszcz smorgoński]. *Co to jest być prawdziwym patriotą?* [Warszawa, 1794]. [Wydanie współczesne w: *Kościół Katolicki a Powstanie Kościuszkowskie. Zapomniana karta z dziejów insurekcji 1794 r. Wybór źródeł*. Oprac. Andrzej Woltanowski. Warszawa: Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, 1995: 105–110].
- Karp, Maurycy Franciszek. *Obraz sejmików* [...]. Warszawa, 1791.
- Konarski, Stanisław. *O skutecznym rad sposobie* [...]. Cz. IV. Warszawa, 1763.
- Kossakowski, Józef Kazimierz. *Książdz Pleban*. T. 1. Warszawa, 1788.
- Kostkiewiczowa, Teresa. *Polski wiek światel. Obszary swoistości*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.
- Krótkie uwagi nad pismem J.P. Wojciecha Turskiego o królach, o sukcesji, o przeszłym i przyszłym rządzie. Warszawa, 1790.
- Lakoff, George, Mark Johnson. *Metafory w naszym życiu*. Tłum. i wstęp Tomasz P. Krzeszowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988.
- Linde, Samuel Bogumił. *Słownik języka polskiego*. T. V: R–T. Lwów, 1859.
- Łobarzewski, Ignacy. *Testament polityczny synowi ojczyzny zostawiony z planem bezpiecznej formy republikańskiego rządu*. Warszawa, 1789a.
- *Zaszczyt wolności polskiej angielskiej wyrówniwający. Z uwagami do tego stosownemi i opisaniem rządu angielskiego*. Warszawa, 1789b.
- Makulski, Franciszek. *Bunty ukraińskie czyli Ukrainca nad Ukrainą uwagi. Z przydanem kazaniem w czasie kłującego się buntu*. Warszawa 1790. [Współczesna edycja w: *Materiały do dziejów Sejmu Czteroletniego*. T. I. Oprac. Janusz Woliński, Jerzy Michalski, Emanuel Rostworowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1955].
- *Czamarka i sarafan w czasie sejmku patriotycznego w Polskę wprowadzone*. Warszawa, 1791.

- , „Sejmiki 1790 roku”. *Wiersze polityczne Sejmu Czteroletniego*. Część druga: 1790–1792. Z papierów Edmunda Rabowicza oprac. Krystyna Maksimowicz. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 2000. 55–69.
- La Mettrie, Julien Offray, de. *Człowiek-maszyna*. Tłum. i wstęp Stefan Rudniański. Warszawa: PWN, 1984.
- „Oda z okoliczności elekcji [...] Ignacego Zakrzewskiego [...]”. *Wiersze polityczne Sejmu Czteroletniego*. Część druga: 1790–1792. Z papierów Edmunda Rabowicza oprac. Krystyna Maksimowicz. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 2000. 286–287.
- Oraczewski, Feliks. *Proszę o prawdę* [Warszawa, 1790].
- Potępa, Maciej. „Blumenberg Hans (1920 – 1996)” w: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*. T. 4. Red. Barbara Skarga przy współpr. Stanisława Borzyna, Haliny Floryńskiej-Lalewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996.
- Rzewuski, Adam Wawrzyniec. *O formie rządu republikańskiego myśli*. T. 1, cz. 1. Warszawa, 1790.
- [Rzewuski, Seweryn]. *Rozwagi o królach polskich, bezkrólewicach, elekcjach i sukcesji tronu. Z powodu pism za sukcesyją pod imieniem Refleksyi, Uwag, Listów i innych wielu*. Warszawa, 1790.
- Skarszewski, Wojciech. *Odezwa Galicjanina do Polaków roku 1790* [Warszawa, 1790].
- , *Odpowiedź plebana na nowe zarzuty przeciwko duchowieństwu polskiemu* [Warszawa, 1789].
- [Taszycki, Gabriel]. *Uwagi pod rokiem 1790* [B. m., 1790].
- Tatarkiewicz, Władysław. *Historia filozofii*. T. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*. Warszawa: PWN, 1970.
- Uwagi jednego szlachcica nad listem pisany z Drezna przez pewnego pana*. Łuck [1790].
- Witoszyński, Ignacy. *Kazanie patriotyczne zachęcające naród do posłuszeństwa i ufności w najwyzszym rządzie [...]* [Warszawa, 1794]. [Wydanie współczesne w: *Kościół Katolicki a Powstanie Kościuszkowskie. Zapomniana kartka z dziejów insurekcji 1794 r. Wybór źródeł*. Oprac. Andrzej Woltanowski. Warszawa: Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, 1995. 173–183].
- Worcell, Leonard. *Sposoby zapobieżenia buntom, [...] stanom skonfederowanym podane* [Warszawa, 1790].
- [Woronicz, Jan Paweł?]. *Książd pleban w przywoitym myślenia sposobie [...]* Warszawa, 1787.
- Wysłouch, Seweryna. *Literatura i semiotyka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.

- Zabłocki, Franciszek. „Na sesję sądów sejmowych [...]”. *Wiersze polityczne Sejmu Czteroletniego. Część pierwsza 1788–1789*. Z papierów Edmunda Rabowicza oprac. Krystyna Maksimowicz. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe 1998. 338–339.
- , „Suplika do księżny Sapieżyny [...]”. *Wiersze polityczne Sejmu Czteroletniego. Część pierwsza 1788–1789*. Z papierów Edmunda Rabowicza oprac. K. Maksimowicz. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe 1998. 336–337.
- , „Walewski, wojewoda sieradzki do Branickiego [...]”. *Wiersze polityczne Sejmu Czteroletniego. Część pierwsza 1788–1789*. Z papierów Edmunda Rabowicza oprac. K. Maksimowicz. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe 1998. 362–365.
- Zacharkiewicz, Wojciech. „Oda patriotyczna”. *Wiersze polityczne Sejmu Czteroletniego. Część pierwsza: 1788–1789*. Z papierów Edmunda Rabowicza oprac. Krystyna Maksimowicz. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe 1998. 301–307.

The History of an Enlightenment Metaphor, Or the “Spring” in Polish Literature of the Second Half of the 18th Century. Reconaissance

Summary

The subject of the article is an attempt to describe great popularity of one of the important metaphors of the Enlightenment discourse – the spring. Starting from the treatise by Julien Offray de La Mettrie *Man-Machine*, the author classifies and analyzes the material collected from various Polish texts of the epoch. Particular attention is paid to anthropological dimension of the metaphor covering different spheres of human activity. The analyzed quotes and their frequency indicate an interesting phenomenon: for the Polish writers of the end of the 18th century, the spring metaphor was not ethically neutral, it contained a positive moral message, and therefore it was used much more often in praise than rebuke. At the same time, the laudable use of this metaphor supported patriotic attitudes founded on the stoic concept of virtue.

Keywords: Enlightenment, spring metaphor, Julien Offray de La Mettrie, Polish literature

Słowa kluczowe: Oświecenie, metafora sprężyny, Julien Offray de La Mettrie, literatura polska

Cytowanie

Skwara, Marek. „Dzieje pewnej oświeceniowej metafory, czyli o «sprężynie» w literaturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku. Rekonesans”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 243–256.
DOI: 10.18276/rk.2021.12-10.



Marta Sukiennicka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-0683-0860

Charles Nodier i wieża Babel nauki¹

Na przełomie XVIII i XIX wieku nauki przyrodnicze ulegają głębokim przemianom, polegającym na coraz większej specjalizacji oraz instytucjonalizacji różnych gałęzi wiedzy. Tworzą one autonomiczne, nowoczesne dyscypliny naukowe (biologia, medycyna, fizjologia, chemia itd., Séginger: 3), wydzielając się ze wspólnego trzonu wiedzy przyrodniczej i metod jej komunikacji, które w wiekach poprzednich przynależały do dziedziny literatury (*belles-lettres*). Nie dzieje się to bez tarć i konfliktów. Pisarz, uczony i dziennikarz naukowy, Charles Nodier (1780–1844) był świadkiem i, w pewnej mierze, aktywnym uczestnikiem wspomnianego procesu specjalizacji wiedzy oraz opracowywania nowego języka nauk przyrodniczych i przyrodopisarstwa. Doprowadziło go to do rozwinięcia swego rodzaju myśli stylistycznej (*pensée de style*), dążącej do zaradzenia zaznaczającemu się rozdziałowi „dwóch kultur” – literackiej i naukowej – które, uwolnione u progu XIX stulecia z norm retoryki klasycystycznej, wyruszyły ku odmiennym i silnie skontrastowanym ideałom stylistycznym: suchemu, technicznemu idiomowi nauk oraz poetyckiemu, intymnemu językowi literatury, osadzonemu możliwie blisko ludzkiego doświadczenia życia (Snow; Marchal: 77–90). Liczne recenzje prasowe dzieł naukowych, opublikowane

¹ Artykuł stanowi rozwiniętą, zmienioną i przeredagowaną przez autorkę, polskojęzyczną wersję studium: Marta Sukiennicka, „Charles Nodier et la tour de Babel des sciences”, *Arts et Savoirs* 14 (2020) [En ligne]. <http://journals.openedition.org/aes/3156>.

przez Nodiera w latach 1820–1840 (Nodier, 2004), świadczą o przenikliwości, z jaką obserwował on omawiane przemiany nauki oraz jej języka, nieprzejednanie krytykując nadużycia tego ostatniego. Literackie dzieło Nodiera zdradza z kolei ambicję pogodzenia wyobraźni poetyckiej i wiedzy z zakresu nauk o życiu poprzez malowniczą i harmonijną praktykę pisania o naturze, w której wyczuwa się nostalgię za przeszłością, zwłaszcza za wielkimi syntezami wiedzy przyrodniczej z wieku XVIII, w których to dziełach metafizyczna więź między ziemią a niebem nie została jeszcze całkowicie zerwana.

Od wczesnej młodości Charles Nodier interesował się naukami przyrodniczymi, szczególnie zaś entomologią. W swych *Souvenirs de jeunesse* [Wspomnieniach z młodości], przywołuje on czas spędzony u boku przyrodnika Justina Girod-Chantransa (1750–1841), w towarzystwie którego uczył się poznawania przyrody (Nodier, 1834: 25–44). Jego młodzieńcze zainteresowanie insektami szybko przyniosło owoce: w roku 1798 Nodier opublikował *Dissertation sur l'usage des antennes chez les insectes* [Rozprawę o funkcji czułków u insektów], dzieło napisane wspólnie z François-Marie-Julienem Luczotem, kolegą ze szkoły średniej w Doubs (Magnin: 36, 40–43). Trzy lata później entomologiczna pasja Nodiera spotykała się z namiętnym umiłowaniem ksiąg: dzięki swemu pobytowi w bibliotekach Paryża, autor publikuje *Bibliographie entomologique* [Bibliografię entomologiczną] adresowaną do adeptów nauki pragnących zdobyć rozeznanie w rozległej literaturze poświęconej zagadnieniu insektów. Dzieło, surowo skrytykowane w czasopiśmie *Magasin encyclopédique*, spotkało się jednakże z pozytywnym przyjęciem Jeana-Baptiste'a de Lamarcka (1744–1829) (Nodier, 1995: 150; Magnin: 105–107). Te różnorodne prace sprawiły, że Nodierowi zaproponowano stanowisko wykładowcy historii naturalnej oraz historii literatury w Dôle; pisarz pełnił tę funkcję w latach 1808–1810 (Magnin: 3). Nawet jeśli zapis kursu historii naturalnej nie zachował się w żadnym z archiwów (Magnin: 81), podstawowe elementy refleksji Nodiera nad stylem dzieł naukowych odnaleźć można w notatkach z kursu literatury, wygłaszanego w Dôle (Nodier, 1808–1810).

Wykład opublikowany pod tytułem *Cours de belles-lettres* [Kurs literatury pięknej] dzieli się na dwie sekcje. Pierwsza poświęcona jest sztuce poetyckiej, druga – retoryce. To w tej ostatniej Nodier zamieścił obserwacje o „stylu dzieł naukowych” (Nodier, 1988: 92). Na tym etapie rozwoju pisarz uznawał, że

nauki stanowią część literatury pięknej i że to jej prawa wytyczają normy stylu, jaki stosować należy w dziełach naukowych. Nodierowski ideał stylu naukowego z tego okresu nie oddala się jeszcze od kanonu neoklasycystycznego. Przykładami dobrego stylu są pisma Georgesa-Louisa Leclerca hrabiego de Buffon (1707–1788), Bernarda Germaina Étienne’a de Laville-sur-Ilion hrabiego de Lacépède (1756–1825) i Jacques’a-Henriego Bernardina de Saint-Pierre (1737–1814), chwalonych za umiejętność łączenia „historii” z „poematem” natury (Nodier, 1988: 92). Jak zobaczymy dalej, ta ostatnia kategoria nabierze na znaczeniu w dojrzałych pismach autora.

O ile pewna forma literackiego wyrafinowania nie została przez niego wykluczona z przestrzeni nauki, Nodier przestrzega przed przesadą i pretensjonalnością stylu nazbyt ozdobnego, egzemplifikowanymi przez dzieło Bernarda de Fontenelle’a (1657–1757). W trakcie swej kariery profesora historii naturalnej, a następnie dziennikarza, Nodier wiele razy potępiał wielosłowie i wykwinność stylu dzieł naukowych, skutkiem czego zdawać by się mogło, że zajmuje on stanowisko sprzyjające racjonalistycznemu ideałowi języka oczyszczonego z wszelkiej retoryki. Przypomnijmy, że podobny projekt sformułowała filozoficzna szkoła „ideologów”, będących reformatorami nauki instytucjonalnej u progu XIX stulecia. Idąc tropem encyklopedystów, reprezentanci tej tendencji intelektualnej dążyli do opracowania języka analitycznego, sprzyjającego rozwojowi nowych dziedzin wiedzy (France: 97–104; Schlieben-Lange, Hafner: 231–244). Nodier pozostawał pod ich wpływem, kiedy stwierdzał, że najwyższy ideał stylu naukowego odnaleźć można w „nieśmiertelnych i bezcennych arcydziełach [Francisa] Bacona”, autora *Novum Organum*, który był modelem dyskursu naukowego zarówno dla encyklopedystów, jak i ideologów (Nodier, 1988: 93; Hallyn: 601–628; D’Alembert: 92–96; France: 105–107). W artykułach z lat trzydziestych Nodier snuje marzenia o „algebrze metod przyrodniczych” (Nodier, 2004: 64), mając na myśli wypracowanie klasyfikacji i terminologii fachowej łączących jasność ze zwięzłością. Pokazuje to, że Nodierowi nieobcy był ideał stylu naukowego oczyszczonego z literackości, co zbliża go do ideologów.

Zarazem jednak analiza całości krytyki naukowej Nodiera skłania do stwierdzenia, że poglądy autora na zagadnienie stylu pisarstwa naukowego były o wiele bardziej niejednoznaczne, a niekiedy nawet wewnętrznie sprzeczne. Rozdarty między, z jednej strony, aspiracjami zawodowego entomologa, wraz

z właściwym mu kultem metody i wyostrzoną świadomością problemów terminologii fachowej, a z drugiej – romantyczną pasją dla natury kontemplowanej bezpośrednio – Nodier rozwinął pełną niuansów refleksję nad stylem nauk przyrodniczych i nad językiem stosownym dla odmalowania natury. Po kursie z lat 1808–1810 nie analizował już dzieł naukowych za pomocą terminologii zaczerpniętej z retoryki klasycyzmu, co nie oznacza wszakże, by odstąpił od ich krytycznej lektury pod kątem oceny stylu. Ambicja podwójna – pragnienie przyciągnięcia czytelników wrażliwych na bogactwo świata insektów i dążenie do wynalezienia metody oraz terminologii adekwatnych do wytworzenia skutecznej klasyfikacji wiedzy przyrodniczej – kieruje myśl oraz działalność pisarską Nodiera aż do punktu, w którym odwróci się on definitywnie od nauki ku praktyce kontemplacji przyrody; w tej ostatniej dziedzinie przewodnikiem Nodiera będzie jego intelektualny mentor, przyrodnik i filozof Charles Bonnet (1720–1793).

Jakiego języka trzeba naucze?

Jeszcze przed zdefiniowaniem stylistycznego ideału dzieł naukowych dokonać należy bardziej fundamentalnego wyboru, określając, jaki język jest najstosowniejszy dla rozwijania tej dziedziny działalności ludzkiej – łacina czy języki narodowe. W swoich artykułach krytycznych Nodier opowiada się często za łaciną, przedstawianą jako język najbardziej klarowny i najlepiej zrozumiały dla europejskiej społeczności naukowej (Nodier, 2004: 27–28). W porównaniu z łaciną, francuszczyzna jawi się jako „przegadana” (Nodier, 2004: 64), stosowna co najwyżej dla gatunków wymowy „religijnej, politycznej i sądowej” (Nodier, 2004: 37), a przy tym „nazbyt złożona, nazbyt periodyczna, nazbyt wielosłowna, nazbyt skłonna do nadmiaru, by służyć mogła pozytywnemu przekazaniu faktów” (Nodier, 2004: 37)³. Łacina historyków przyrody, zwłaszcza Linneusza, wolna jest od wszelkiej retoryki czy dążenia do opisu wymowy.

² Jak zauważa Jacques-Remi Dahan, Nodier czyni tu aluzję do sformułowania autorstwa Michela de Montaigne (Nodier, 2004: 64).

³ Nodier przejmując to oskarżenie sformułowane niegdyś przez ideologów krytykujących elementy oralności zawarte w języku naukowym (Schlieben-Lange, Hafner: 235).

Jest prosta, często agramatyczna, ale dzięki temu właśnie może ona pełnić funkcję „algebry metod przyrodniczych” (Nodier, 2004: 64). Zbliżając się do stanowiska ideologów, Nodier chętnie cytuje Linneusza, któremu (najprawdopodobniej apokryficznie) przypisuje następujące zdanie: „stylum oratorium in descriptionibus, nihil est magis abominabile [nie ma nic wstrętniejszego nad styl oratorski w opisach]” (Nodier, 2010: 622)⁴.

Choć łacina chlubić się może wyższym stopniem zwięzłości i jasności, jej zasięg ogranicza się wyłącznie do „powszechnego plemienia uczonych [*peuple universel des savants*]” (Nodier, 2004: 27). Uniemożliwia to dostęp do wiedzy niewtajemniczonym, w tym przeważającej części kobietom, do których, zdaniem Nodiera, również kierować należy dzieła naukowe. Zatraskany (choć jedynie w pewnej mierze) o demokratyzację wiedzy, Nodier nie pochwała jednakowoż wszelkich działań popularyzatorskich. Ten wymiar jego myśli stylistycznej ujawnić można, porównując recenzje dwóch dzieł poświęconych entomologii: *Spécies Général des Coléoptères, de la collection de M. le Comte Dejean* [Systematyka chrząszczy z kolekcji hrabiego Dejean] Pierre-François-Marie-Auguste’a, hrabiego Dejean (1780–1845) i *Lettres à Julie sur l’entomologie* [Listy do Julii o entomologii] Étienne’a Mulsanta (1797–1880). O ile pierwszy z tomów zaskarbia sobie pochwały Nodiera, o tyle drugi z nich, oceniony jako zbyt naiwny, nie zostaje ciepło przyjęty przez krytyka.

Lettres à Julie to tekst epistolarny w tradycji Jeana-Jacques’a Rousseau. Adresatką korespondencji jest żona autora, ukazana jako odbiorczyni męzowskich sprawozdań z polowania na insekty. Entomologiczne opisy, oparte na systemie uproszczonej klasyfikacji Pierre’a-André Latreille’a (1762–1833) (Mulsant: VIII), wprowadzane i rozdzielane są wierszami na cześć natury. O ile pomysł skierowania dzieła naukowego do kobiet spotyka się z aprobatą i pochwałą Nodiera, o tyle styl Mulsanta, oceniony jako nazbyt dworski i mdły, obnaża – w opinii krytyka – „zuchwałą pogardę dla ich [kobiet – M.S.] inteligencji oraz rozumu” (Nodier, 2004: 52). Nodier rozwija w tym miejscu dyskurs protofeministyczny, utrzymując, że kobiety zdolne są stać się znakomitymi badaczkami natury, pod tym wszakże warunkiem, że skierowana do nich oferta dydaktyczna cechować się będzie stosowną rzetelnością.

⁴ Edytorom Nodiera nie udało się jak dotąd zlokalizować tego cytatu w dziełach Linneusza. Uzasadnia to przypuszczenie, że chodzić może o fabrykację.

Natłok odkryć

Na przeciwnym biegunie wobec przesłodzonych przedsięwzięć popularyzatorskich w typie *Listów do Julii* osadzić można znacznie poważniejsze dzieła Pierre-François-Marie-Auguste’a, barona, a następnie hrabiego Dejean, autora *Catalogue de la collection de coléoptères de M. le baron Dejean* [Katalog kolekcji chrząszczy barona Dejean] (1821), a także monumentalnego *Species général des coléoptères de la collection de M. le comte Dejean* [Systematyka chrząszczy z kolekcji hrabiego Dejean] (1825–1838), opublikowanego w sześciu tomach i wielokrotnie omawianego przez Nodiera na łamach prasy. Szczególne wyrazy uznania kierowane są przez recenzenta pod adresem stylu Dejeana, który zdołał uformować składnię swych zdań francuskich wedle wzorca łaciny Linneusza: „jego styl tak wstrzemięźliwie posługuje się naszymi [tj. francuskimi – M.B.] sposobami łączenia akapitów, naszymi peryfrazami, wszystkimi naszymi figurami słów, że – a jest to rzecz, której nie śmiałem oczekiwać – zdolny byłby przyćmić eliptyczne, mocne, zwarte i niemal algebraiczne okresy Linneusza” (Nodier, 2004: 37). Przy okazji omawiania tego utworu Nodier zauważa wielką skalę i szybkość postępów entomologii: Dejean opisuje 1550 gatunków niewzmiankowanych w fundamentalnym dla omawianej dziedziny dziele z końca XVIII stulecia, *Entomologia systematica* Johana Christiana Fabriciusa (1745–1808). Od czasów tego ostatniego traktatu amatorzy insektów postawieni są w obliczu prawdziwego natłoku czy też „inwazji odkryć” (Nodier, 2004: 22):

Jest coś cudownego w rozwoju, którego doznały nauki fizyczne, a ta [entomologia] w szczególności, od czasu wynalezienia terminologii fachowej. Mawia się, że Salomon znał wszystkie rzeczy ziemskie, od cedru począwszy, na hizopie skończywszy; niemożliwym jest podważanie potęgi erudycji Arystotelesa czy Pliniusza. [Ulisse] Aldrovandi, [Conrad] Gessner i dwudziestu innych zdawało się wyczerpywać zakres wiedzy z tej dziedziny; tym niemniej dwieście lat temu istniało zaledwie dwadzieścia pięć znanych, rozróżnianych i opisanych odmian chrząszczy. Gatunek określony przez Linneusza jako *carabus*, mający u starożytnych zaledwie jedną odmianę, jest teraz dzielony na blisko sto rodzajów, które należałoby jeszcze podzielić na podgrupy. Wydaje się, że twórcza natura, kpiąca z szalonych roszczeń i próżnych wysiłków ludzi, wyprzedza wszystkie metody za sprawą których ci ostatni próbują ją zaskoczyć i nie przestaje mnożyć stworzeń nowych i nieoczekiwanych, zmieniających wszystko [w przyjętym stanie wiedzy – M.B.].

(Nodier, 2004: 17–18)

W wieku XIX nauka tak się wyspecjalizowała, że nie może już przystępować do syntez, na podobieństwo tych zaproponowanych przez Pliniusza, Conrada Gessnera (1516–1565), a nawet Buffona. Historia naturalna musi bezwarunkowo stać się monograficzna, jednak – w miarę rosnącej specjalizacji – grozi jej przy tym ryzyko stania się właściwie niepoznawalną, albowiem „żadna ludzka inteligencja nie zdoła objąć wszystkich jej części, żadna pamięć nie może zachować wszystkich opisanych przez nią faktów” (Nodier, 2004: 21).

Sama szybkość, z jaką dokonywane są odkrycia, przyczynia się nie do linearnego udoskonalania nauk, lecz do chaosu wywoływanego przez żargon specjalistyczny, narastający w sposób całkowicie nieskoordynowany. W rzeczy samej, entomolodzy nie ujednoliciли swojego systemu klasyfikacji insektów. Zdarza się, że jedna odmiana nosi wiele różnych nazw w taksonomii różnych klasyfikatorów. Na przykładzie identyfikacji jednego ze chrząszczy, Nodier odmalowuje stan zamętu panującego w entomologii:

Widujecie niekiedy małego insekta o nadzwyczajnej ruchliwości, w kolorze brązowej zieleni lub niebieskiego o zielonkawym czy fioletowym odcieniu, przebiegającego z niewiarygodną prędkością po piasku ścieżek spacerowych [...] Nazywamy go chrząszczem. A jednak chrząszcze dzielą się na rodzaje. To pentamer. A jednak pentamery dzielą się na rodziny. To biegacze (*carabi*). Ale biegaczowate (*carabidae*) dzielą się na grupy. To szykoń (*pterostichus*). Ale szykonie dzielą się na podgatunki. To drogoń (*poecilus*). Ale drogonie dzielą się na rodzaje. To drogoń połyskliwy (*poecilus cupreus*).

(Nodier, 2004: 36)

Mimo komplikacji występujących już na tym etapie, praca entomologa nie kończy się na analizie ani na opisie. Po rozpoznaniu osobnika konieczne jest znalezienie dlań miejsca w labiryncie konkurencyjnych systemów nazewnictwa:

W oczach dziewięćdziesięciu procent tych, którzy oddali się owym miłym studiom, wciąż uchodzą za ignorantów, jeśli nie wiecie, że wspomniany *poecilus* jest tym samym co *buprestoides* u Geoffroi, *carabe* u Linneusza, *harpale* u Gyllenhala, *platysma* u Sturma, a w trakcie tych wszystkich [językowych – M.B.] metamorfoz, rzadko zachowuje on swoją różnicę gatunkową. Fabricius określa go mianem *cærulescens*, dla Sturma jest on *affinis*, według Mégerle’a to *medius*, a Geoffroi nazywa go *papuga*.

(Nodier, 2004: 36)

Nodier krytykuje nie tyle samą metodę klasyfikacji taksonomicznej, która jego zdaniem stanowi jedyny środek pozwalający zapewnić omawianej nauce racjonalną organizację dyskursu. Potępiony zostaje wyłącznie zamęt terminologiczny, porównywalny z pomieszaniem języków, jakie zapanowało po zburzeniu wieży Babel. Biblijna metafora, używana wielokrotnie przez pisarza w jego recenzjach prasowych (Nodier, 2004: 18–19, 25–26; Nodier, 2010: 620), jest kluczem do jego filozofii nauki oraz języka. Ta ostatnia oparta jest na epistemologicznym pesymizmie, za sprawą którego Nodier uchodzi za jednego z ojców „szkoły rozczarowania” (Bénichou: 1506–1561), objawiającego się między innymi w jego podejściu do nauki.

Sprzeciw wobec żargonu naukowego

Nodierowska ofensywa przeciw specjalistycznej taksonomii naukowej nie bierze się wyłącznie z typowego dla romantyzmu zainteresowania różnymi objawami folkloru i kultury ludowej – a w tym konkretnym przypadku, ludowym nazewnictwem fauny i flory. Stoją za nią raczej z porządku nauki o języku, socjologii i filozofii. Po pierwsze, według Nodiera naukowe nomenklatury stanowią nadużycie z punktu widzenia leksykografii. Składa się na nie „greka nie będąca greką, łacina nie będąca łaciną, hybrydyczny amalgamat greki i łaciny, której jedynym grzechem nie jest bynajmniej niezgodność z poprawną francuszczyzną; to słowa nic nieznaczące i pozbawione rozsądku niezależnie od norm konkretnego języka względem których je rozpatrujemy, słowa, z którymi żaden język nie chce mieć nic wspólnego” (Nodier, 2004: 625–626). W licznych diatrybach przeciw wytwórcom wyrazów⁵ Nodier stwierdza, iż terminologia nowoczesnych nauk łamie podstawowe prawa słowotwórstwa i zadaje gwałt naturalnej etymologii pojęć. Energicznie sprzeciwia się na przykład konstrukcji wyrazu *tritomus*, który – z punktu widzenia etymologii – powinien określać insekta posiadającego trzy stawy w tyłonożach, podczas gdy w rzeczywistości ma on ich pięć. Tym samym, zamiast „utrwaląc wspomnienie poprzez obraz” (Nodier, 2004: 625), uczeni zaburzają relację między słowem a rzeczą, utrudniając dodatkowo

⁵ Nodier był pogromcą neologizmów; często podpisywał swoje artykuły pseudonimem „Doctor Neophobus” (Nodier, 1989; Jeandillou).

niewtajemniczonym dostęp do nauki. Koresponduje to z drugim argumentem przeciw nadużyciom terminologii fachowej:

Tym, co zarzucam terminologiom fachowym, jest psucie i zakłamywanie studiów przyrodniczych po to, by objąć je monopolem. Prowadzi to do odebrania wszechświata człowiekowi i rzucenia go na żer garstce skrupulantów i purystów. Skutkiem tego nieuki, które ledwie liźnęły złej greki i złej łaciny, narzucają jarzmo bogatym dziedzinom natury, stanowiącej dobro powszechne. W miejsce przepysznych obrazów nieba odmalowanych przez pasterzy, podkłada się liczby i logogryfy. W opisie zjawisk przyrodniczych barbarzyński i niezrozumiały żargon zastępuje malownicze i urokliwe metafory ludu. Przed kobietami i dziećmi piętrzy się tym samym nieprzekraczalne przeszkody, broniące im dostępu do tej czarownej wiedzy, jakby stworzonej z myślą o nich.

(Nodier, 2004: 620)

Stając w obronie nazewnictwa o pochodzeniu ludowym, Nodier opowiada się za językiem malowniczym, niosącym багаż tradycji kulturowej zakłęty w reliktach etymologii pierwotnych, szczególnie drogich językoznawcy, jakim był omawiany tutaj pisarz.

W ten sposób docieramy do trzeciego zarzutu Nodiera wobec terminologii fachowych, posiadającego wymiar już nie tylko filologiczny, ale też filozoficzny. Nodierowska ofensywa przeciw taksonomii naukowej prowadzona jest w imię naśladowczej i mimetycznej teorii języka⁶. Przejmując tezy przedstawione już w *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* [Słowniku krytycznym onomatopei francuskich] (1808), a następnie w *Notions élémentaires de linguistique* [Podstawowe pojęcia językoznawstwa] (1834) Nodier stwierdza, że w języku uformowanym poprawnie – czyli z poszanowaniem reguł naśladowania opartego na podobieństwie brzmieniowym, wizualnym, dotykowym lub „okolicznościowym”, przez które rozumieć należy związek między określonym gestem artykulacyjnym a, implikowanymi przezeń, domniemanymi właściwościami moralnymi (Nobile: 38) – „rzeczy mają prawdziwą nazwę, nazwę, która im przynależy i którą każdy człowiek niejako powołany jest im narzucić, gdy tylko

⁶ Koncepcje językoznawcze wywiedzione z *Kratylosa* Platona nie stanowiły zjawiska marginalnego, ale występowały dość licznie nawet wśród badaczy drugiej ćwierci XIX stulecia (Nobile: 55–64). W swoich pismach Nodier opiera się na pracach Charlesa de Brosses (1709–1777) i Antoine’a Court de Gébelin (1719–1784), którzy promowali mimetyczne koncepcje pochodzenia języka.

po raz pierwszy znajdują się one w polu jego widzenia” (Nodier, 2010: 623). W myśl owej zasady naśladowczej opartej na „semantycznym sensualizmie” (Jeandillou: 5) pierwotny język adamiczny (Nodier, 2004: 26) umożliwiał i zapewniał poznawalność świata: nazwa wypowiadała rzecz samą w sobie. Zaproponowana przez Nodiera wykładnia mitu wieży Babel wskazuje, że gdy człowiek zgrzeszył pychą poprzez pragnienie udoskonalenia wiedzy, został za to ukarany utratą języka pierwotnego, ustanowionego przez Boga. Języki wtórne – te powstałe po zburzeniu biblijnej wieży – są co najwyżej nędznymi pozostałościami języka prawdziwego. Praca językoznawcza winna zawsze iść na przekór biegowi historii, ku źródle, ku etymologii. Natomiast zasada słowotwórstwa, taka, jaką zastosowali nowożytni uczeni, sytuuje się w całkowitej sprzeczności z poszukiwaniem języka pierwotnego. Samozwańczy zwolennicy postępu, przeciwko którym Nodier wygłasza swoje diatryby, nieświadomie przyczyniają się do wzniesienia nowej wieży Babel, czego konsekwencją jest wyłącznie zwiększenie chaosu związanego z mnożeniem terminologii fachowej. W przeciwieństwie do żargonu naukowego język ludowy zachował łączność z językiem pierwotnym, ponieważ w nim to właśnie: „[...] nazwa kwiatu była zdeterminowana okresem jego kwitnienia, jak w wypadku *przebiśniegu* (*perce-neige*) i *pierwiosnka* (*primevère*) [...], albo jego kształtem, jak w wypadku *paszczy lwa* (*mufle de veau*) [...], albo jego przeznaczeniem w ziołolecznictwie, jak w wypadku [...] *miodunki lekarskiej* (*pulmonaire*)” (Nodier, 2010: 624).

Według Nodiera współcześni mu słowotwórcy skazali na zagładę język pierwotny, mający jeszcze punkt zaczepienia w ludzkim doświadczeniu natury i budujący się wokół esencji rzeczy, określanej przez swą nazwę. Im bardziej język naukowy oddala się od pierwotnego, tym bardziej niezrozumiała dla większości ludzi staje się natura. Lecz ludzie nauki również gubią się w tym gąszczu pojęć, co zauważa Nodier, pisząc:

Bóg nie zezwolił naszym śmiertelnym organom na nieograniczony podbój zjawisk przyrodniczych. Gdyby to było możliwe, osiągnęlibyśmy ten stan, udoskonalając języki naukowe, jednak to udoskonalanie wydaje mi się niemożliwe. [...] Wiedza ludzi dążących do doskonałości przypomina języki Babel.

(Nodier, 2004: 18)

Nodier jest zwolennikiem osobliwego determinizmu, łączącego językoznawstwo i epistemologię: niedoskonałość języka ludzkiego, wynik grzechu

pierworodnego, stanowi w jego oczach dowód na to, iż człowiek nie został powołany do poznania natury⁷. Ten stan rzeczy nie daje się naprawić: język nie może zostać udoskonalony, gdyż doskonały był wyłącznie przed budową wieży Babel. Tym samym próżna jest nauka oparta na terminologiach fachowych i na klasyfikacjach. Trzeba zatem wynaleźć na nowo i samą naukę, i sposoby jej uprawiania.

Nodier odwrócił się więc od nauki mu współczesnej, która z „hymnu” natury wyrodziła się w jej marny „katalog” (Nodier, 2004: 69). W XIX wieku „metodycy” zastąpili „poetów”, zatracając tym samym ostatnie ślady „prostolinijności”, „niewinności” i „młodości” przyrodoznawstwa. Jedynym sposobem odtworzenia metafizycznej więzi człowieka z naturą – decydującej niegdyś o wartości historii naturalnej – jest odrzucenie nowoczesnej nauki i powrót do „kontemplatywnej mądrości naszych przodków, wielce zacofanych we wszystkim, co się tyczy odkryć i postępu, ale wnoszących za to do studiów nad naturą uczucie podziwu i pobożności” (Nodier, 2004: 67). Spośród autorów godnych uwagi Nodier wymienia wspomnianych już Ulisse’a Aldrovandiego i Conrada Gesniera, ale także Jeana Bauhina (1541–1613), Johna Raya (1627–1705), Josepha Pittona de Tourneforta (1656–1708), Bernardina de Saint-Pierre’a i zwłaszcza Charlesa Bonneta, „jednego z piękniejszych i bardziej natchnionych przez Boga geniuszy, jakie zaszczyliły ludzkość [...], którego podziwu godne dzieła – *Corps organisés* oraz *Contemplation* – pozostaną na zawsze, czegokolwiek się nie uczyni, ewangelią historii naturalnej” (Nodier, 2004: 68). Wyróżniony przez Nodiera jako „Fenelon nauki i Platon czasów nowożytnych” (Nodier, 2004: 70), szwajcarski przyrodnik naszkicował w swych pracach palingenetyczny obraz natury rządzonej prawami Opatrzności i harmonii uniwersalnej (Bonnet: 16). Nodier oparł się na jego poszukiwaniach w eseju *De la palingénésie humaine et de la résurrection* [O palingenezie ludzkiej i zmartwychwstaniu], gdzie – obierając za punkt wyjścia koncepcje Bonneta – dał wyobrażenie o przeszłości i przyszłości życia na ziemi. Nodier umieszcza Bonneta na samym szczycie swojego panteonu

⁷ W eseju *De la palingénésie humaine* Nodier posunie się jeszcze dalej, głosząc, że poza stosownymi zdolnościami językowymi człowiekowi brakuje również organów i zmysłów koniecznych dla objęcia pełną percepcją jego bezpośredniego otoczenia. Stanowiłoby to dowód na rzecz tezy, że proces stworzenia nie uległ zamknięciu i że człowiek zostanie zastąpiony przez byt doskonalszy, ciesząc się niepodzielnym dostępem do poznania (Nodier, 1832: 367–368; zob. również: Sukiennicka, 2016).

naturalistycznego, zbudowanego w opozycji do postępu dziewiętnastowiecznej nauki pozytywnej.

Harmonie natury: od nauki do literatury

Tym, co w praktyce przyrodnika zasługuje na najwyższą ocenę Nodiera, nie są więc ani metoda, ani terminologia fachowa, ale emocje wrażliwej duszy pogrążonej w kontemplacji natury i zdolnej docenić całe jej malownicze piękno:

Nie jestże cudownym odkrycie, że samotność sama w sobie ożywia się z każdej strony poruszeniem owego bogactwa istot, tak odmiennych między sobą wyglądem, kształtem, obyczajami, charakterem, tak zróżnicowanych pod względem fizjonomii oraz kolorów, którym przypisane są, w odwiecznym porządku i z niezakłócalną harmonią, roześmiana dziedzina kwiatów, parcela sadów i pól, dziedzictwo starych lasów, odtwarzające się bez przerwy wokół entomologa pod znanymi formami i swojsko brzmiącymi nazwami? O, któż nigdy nie zaznał radości tej rozkosznej nauki, nigdy nie pojmie, ile nadziei zostaje wygnańcowi, ile rozkoszy – wyjątemu spod prawa; nie zrozumie też tego, z jakim upojeniem marzono niekiedy o wywóźce na ziemię odległą, obfitującą w olbrzymie gatunki dylających opatrzonych ramionami niezmiernej długości, pełne olśniewających bogactw i słoników, malowanych złotem i lazurem motyli, których blaski przyciemniają szmaragd i rubin!

(Nodier, 2004: 37)

Upajające doświadczenie natury rzuca nowy czar na świat, czyniąc go piękniejszym, bogatszym i rozleglejszym. Odsłania ono przed człowiekiem prawdy metafizyczne: pozwala odczuć porządek i harmonię wszechświata, a także formę wieczności w cyklicznym porządku natury. W oczach Nodiera nauka pozostaje bezwartościowa tak długo, jak nie przynosi pocieszenia w samotności i wygnaniu (zarazem metafizycznym i politycznym⁸). Jej cel jest w większym stopniu egzystencjalny niż poznawczy.

Kontemplacja natury pozwala na korektę ludzkiego spojrzenia na świat: człowiek nie widzi się już w centrum stworzenia i – za sprawą tej praktyki o zasadniczo religijnym rysie – zdolny jest ukorzyć się przed Bogiem, dostrzegając „świat

⁸ Odnaleźć w tym można echa biografii Nodiera, prześladowanego w okresie pierwszego cesarstwa.

ogromny, o wiele bogatszy i bardziej zróżnicowany od naszego; świat cudów i zjawisk, stworzony dla wyobraźni i fantazji” (Nodier, 2004: 43). Przy całej swej religijności, Nodier był jednak zwolennikiem mało ortodoksyjnej tezy, w myśl której rasa ludzka nie jest bynajmniej uprzywilejowana w oczach Boga. Człowiek nie jest ukoronowaniem dzieła stworzenia, pisze autor w pochodzącym z roku 1831 eseju *De la fin prochaine du genre humain* [O zbliżającym się końcu gatunku ludzkiego], i ani sam akt stworzenia, ani jego rezultat nie kończą się na nim. To insekty są królami świata i „o ile skłonność do doskonalenia się nie jest kłamstwem w postępującej historii gatunków” (Nodier 2004: 49), pszczoły i skarabeusze zyskają przewagę nad człowiekiem, zajmując jego miejsce na drabinie bytów w toku nadchodzącej palingenezy (Sukiennicka, 2016).

Refleksja nad insektami pozwala zatem ujrzeć w myślach świat lepszy, piękniejszy i bogatszy od ludzkiego. Atrybuty oraz obyczaje insektów stanowią niewyczerpany zasób form i historii, wobec których literatura i sztuka ograniczyć się mogą jedynie do prób imitacji:

Załadajcie od Rafaela kapryśnej arabeski, bogato przetykanej gryfami i chimerami, załadajcie od Callota groteskowego obrazu jakiejś fantastycznej menażerii, załadajcie od peri albo wrózek najbardziej niewiarygodnych przywilejów, jakimi kiedykolwiek obdarzyły książęcego faworyta, a później weźcie do ręki lupę bądź mikroskop, a ja pokażę wam to wszystko u insektów i wymoczków (*infusoria*).

(Nodier, 2004: 45)

Tak oto pod piórem Nodiera małe i nieskończenie małe przestają być jedynie przedmiotem nauki, by stać się pożywką dla wyobraźni i twórczości literackiej.

Przetworzenie nauki w literaturę widoczne jest nie tylko w prasowych artykułach Nodiera, ale również w jego dziele powieściowym. W czasach czynnego uprawiania entomologii pisarz zdaje się świadomie unikać wprowadzania terminologii fachowej w obręb fikcji. W pierwszych powieściach Nodiera – *Les Proscrits* [Wygnańcy] (1802) i *Le Peintre de Saltzbourg* [Malarz z Saltzbourg] (1803) – bohaterowie często zostają ukazani na tle przyrody, na wsi albo w lesie, podczas badań botanicznych, a jednak przywołanie natury służy tu przede wszystkim odmalowaniu ich stanów ducha lub wprowadzeniu refleksji nad kondycją ludzką. Dopiero kiedy Nodier definitywnie porzuci praktykę entomologa i przyrodoznawcy (około roku 1820), w jego dziełach literackich

coraz częściej zacznie pojawiać się terminologia naukowa, którą autor będzie próbował wpleść do fikcji. Insekty stają się bohaterami opowiadań w *Sybille Mérian* [Sybilla Merian] (1833) oraz w *L'Homme et la fourmi* [Człowiek i mrówka] (1837) (Sukiennicka, 2019). Wiedza książkowa i terminologia fachowa sparodiowane zostają w *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* [Historia króla Czech i jego siedmiu zamków] (1830), a także w cyklu opowieści „roztropnego prześmiewcy”⁹. Stopniowe wprowadzanie do literatury wiedzy przyrodniczej zaobserwować można również na przykładzie najslynniejszej powieści Nodiera, *La Fée aux miettes* [Wróżka Okruchów] (1832), stanowiącej część jego *Trilogie écossaise* [Trylogii szkockiej]. Natura ulega tam deformacji fantastycznej: powieściopisarz ucieka się do wyobrazeniowego bestiariusz, opisując pół-ludzi, pół-psy oraz fantastyczne rośliny kwitnące w ogrodzie Wróżki okruchów. Najbardziej emblematycznym przykładem fantastycznej flory Nodiera jest jednak obecna w tej samej powieści śpiewająca mandragora. Choć nauka współczesna zaprzecza możliwości jej istnienia, główny bohater powieści, Michel, nie ustaje w jej poszukiwaniach. Z tego powodu zostaje on zamknięty w szpitalu psychiatrycznym przez lekarza, zaprzysięgłego wroga ludowych przesądów, którego wypowiedzi naszpikowane są terminologią fachową, nadającą im wymiar parodystyczny. Fabuła utworu zadaje jednak kłam tezom głoszonym przez uczonego: bajeczne opowieści Michela o śpiewających mandragorach ostatecznie okazują się prawdziwe. Wyobraźnia i ludowe przesady odnoszą zwycięstwo nad racjonalistycznym dyskursem nauki.

Lektura pism Nodiera dowodzi, że jego stosunek do terminologii naukowej i przyrodopisarstwa uległ z czasem znacznej ewolucji. Ze zwolennika łaciny i „algebry metod przyrodniczych”, bliskiego encyklopedystom oraz ideologom, Nodier stał się piewą historii naturalnej w dawnym stylu, takiej, jaką praktykowali przyrodnicy osiemnastowieczni, a w szczególności Charles Bonnet. Ten ostatni, w swoim czasie ceniony naukowiec, był również człowiekiem wiary, co szczególnie odpowiadało Nodierowi, który – jako przedstawiciel romantyzmu – poszukiwał w naturze dowodów na istnienie Boga. Porzuciwszy ostatecznie młodzieńczą wiarę w postęp nauki, pisarz definitywnie zakończył karierę badawczą, by spontanicznie czerpać przyjemność z piękna świata insektów. Przy tym

⁹ Tytuł pochodzi od francuskiego wydawcy dzieł Nodiera, Pierre’a-Georges’a Castexa.

wszystkim Nodier śledził z uwagą rozwój współczesnej mu entomologii: na przestrzeni piętnastu lat publikował liczne recenzje dzieł naukowych, ukazując ogrom swej przyrodniczej erudycji, sięgającej aż do autorów renesansowych, których darzył szczególnym podziwem. Zarazem jednak nic nie było w stanie złagodzić jego sceptycyzmu. Współczesna nauka, wraz z terminologią fachową i systemami klasyfikacji jawiła mu się jako nowa wieża Babel: nieczytelna, niepoznawalna, niepotrzebna. W dziełach z okresu dojrzałości Nodier definitywnie opowiedział się za cudownością i malowniczymi harmoniami natury, wyrzekając się pragnienia – lub raczej: grzechu – wiedzy. Pod tym względem przypomina protagonistę własnej powieści *La Fée aux miettes*, który również wyrzekł się „nieszczęsnego instynktu, otwierającego Ewie bramy śmierci” po to, by „doświadczać radośnie swego życia i swej wyobraźni, bez zgłębiania ich tajemnicy” (Nodier, 2013: 512).

Tłum. Michał Bajer

Bibliografia

- Bénichou, Paul. *École du désenchantement. Romantismes français II*. Paris: Quarto Gallimard, 2004.
- Bonnet, Charles. *Contemplation de la nature*. T. 1. Amsterdam: Marc-Michel Rey, 1764.
- D'Alembert, Jean le Rond. *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* [1763]. Red. François Picavet. Paris: Armand Colin et Cie, 1894.
- France, Peter. *Rhetoric and Truth in France, Descartes to Diderot*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- Hallyn, Fernand. „Dialectique et rhétorique devant la *nouvelle science* du XVIIe siècle”. *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*. Red. Marc Fumaroli. Paris: Presses universitaires de France, 1999. 601–628.
- Jeandillou, Jean-François. „La linguistique fantastique de Nodier entre tradition et modernité”. *Le XIXe siècle et ses langues, Actes du Ve congrès de la SERD*. Red. Sarga Moussa. 2013. <https://serd.hypotheses.org/files/2017/02/Langues-Jeandillou.pdf>.
- Magnin, Antoine. *Charles Nodier naturaliste*. Paris: Librairie scientifique A. Hermann et fils, 1911.

- Marchal, Hugues. „L’hippopotame et le coursier amphibie: de la survie du langage poétique en un siècle de science”. *Romantisme* 4. 154 (2011): 77–90.
- Mulsant, Étienne de. *Lettres à Julie sur l’entomologie*. T. 1. Paris: Levavasseur, 1830.
- Nobile, Luca. „Charles Nodier et la linguistique des origines”. *Cahiers d’études nodiéristes* 2 (2014): 55–64.
- Nodier 1808–1810: Nodier, Charles. *Cours de littérature ancienne et moderne*. <http://patrimoine-archives.grand-dole.fr/ark:/55063/a011453451953ZbrPTw>.
- Nodier, Charles. „À Charles Weiss; Paris, 14 pluviôse [1801]”. *Correspondance de jeunesse*. T. 1. Red. J.-R. Dahan. Genève: Droz, 1995. 150–151.
- , *Cours de belles-lettres*. Red. Annie Barraux. Genève: Droz, 1988.
- , *Critiques de l’imprimerie par le Docteur Néophobus*. Red. Didier Barrière. Paris: Éditions des Cendres, 1989.
- , „De la palingénésie humaine et de la résurrection”. *Œuvres de Charles Nodier*. T. 5. Paris: Renduel, 1832. 337–389.
- , „Des nomenclatures scientifiques”. Tegož. *Feuilletons du Temps et autres écrits critiques*. T. 1. Red. Jacques-Remi Dahan. Paris: Classiques Garnier, 2010. 619–629.
- , *La Trilogie écossaise. Promenade de Dieppe aux montagnes d’Écosse. Trilby, ou le lutin d’Argail. La Fée aux Miettes*. Red. Sébastien Vacelet, Georges Zaragoza. Paris: Honoré Champion, 2013.
- , *Le Peuple inconnu*. Red. Jacques-Remi Dahan. Losne: L’Homme au sable, Thierry Bouchard & Folle Avoine, 2004.
- , *Œuvres complètes de Charles Nodier*. T. 10: *Souvenirs de jeunesse*. Paris: Renduel, 1834.
- Schlieben-Lange, Brigitte, Jochen Hafner. „Rhétorique et Grammaire générale dans les Écoles centrales”. *Une expérience rhétorique, l’éloquence de la révolution*. Red. Jean-Paul Sermain, Éric Négrel. Oxford: Voltaire University Foundation, 2002. 231–244.
- Séginger, Gisèle. „Présentation. Penser et rêver le vivant”. *Romantisme* 4.154 (2011): 3–20.
- Snow, Charles Percy. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1959.
- Sukiennicka, Marta. „Charles Nodier et la fin du genre humain”. *Arts et Savoirs* 7 (2016) [En ligne]. <http://journals.openedition.org/aes/929>.

-----, „Les imaginaires de la fin de l’homme: Grainville et Nodier face à l’économie de la nature”. *Littérature française et savoirs biologiques au XIXe siècle*. Red. Thomas Klinkert, Gisèle Séginger. Berlin–Boston: De Gruyter, 2019. 44–46.

Charles Nodier’s Scientific Tower of Babel

Summary

Throughout his career as a naturalist and science journalist, Charles Nodier investigated the language of natural science, which was undergoing a revolutionary transformation at the beginning of the nineteenth century. From a fervent supporter of the technical language of science – which he calls “the algebra of the naturalist method” – Nodier evolves towards a much more critical position on scientific nomenclature, accusing it of building a new Tower of Babel. From the 1820s, inspired by Charles Bonnet, Nodier begins to celebrate the picturesque harmonies of nature, abandoning the scientific style in favour of poetic description. This new poetics of the wonders of nature had a marked effect on his prose, particularly on his *Scottish Trilogy*.

Keywords: Charles Nodier, entomology, natural history, science journalism, literary criticism

Słowa kluczowe: Charles Nodier, entomologia historia naturalna, dziennikarstwo naukowe, krytyka literacka

Cytowanie

Sukiennicka, Marta. „Charles Nodier i wieża Babel nauki”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 257–273. DOI: 10.18276/rk.2021.12-11.



Adam Regiewicz

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy

im. Jana Długosza w Częstochowie

ORCID: 0000-0003-1367-7697

Odkrywanie cielesnego Boga.

Refiguracje postaci Chrystusa w literaturze współczesnej

Otóż jestem bogiem i człowiekiem. Dwie natury osobne, choć w jednym ciele – tak postanowił sobór w Chalcedonie, podporządkowałem się tej decyzji; dotarła ona do mnie dokładnie z przybliżeniem w czterysta lat po mojej śmierci, na benefis mojej działalności. Pomysł dwojga natur niezła, realizacja niezła, ale znowu coś poszło nie po mojej myśli. Moim zdaniem zmartwychwstanie okazało się błędem kardynalnym.

(Karpowicz: 287)

Powyższymi słowami identyfikuje sam siebie Chrystus, jeden z bohaterów powieści Ignacego Karpowicza *Balladyny i romanse*. Podobnie jak inni bogowie, schodzi na ziemię i zamieszkuje w blokowisku w Białymstoku. Jego pojawienie się w ludzkiej przestrzeni nie budzi żadnego zdziwienia, nie wywołuje sensacji. Ot, zwyczajny mężczyzna, który w razie potrzeby przychodzi z pomocą potrzebującym sąsiadom, wynajmuje mieszkanie pospołu z kobietą – Afrodytą – z którą łączy go, zgodnie z naturą, miłość. W przywołanej książce Chrystus cielesny, zanurzony w codzienność, mieszkający w bloku, korzystający z tanich opłat eksploruje cielesność w duchu postmodernistycznym. Wywiedziony z tradycji modernistycznej gest sprzeciwu wobec religii ujawnia się właśnie w cielesności Chrystusa. U Karpowicza mamy do czynienia z dość charakterystycznym dla ponowoczesności mechanizmem parodii, w której cielesność staje się ironicznie wydrążonym symplifikatem.

Zainicjowanie tematu cielesności Chrystusa przez odniesienie do powieści Ignacego Karłowicza jest o tyle znaczące, że pozwala zarysować kontekst pojawiania się w ogóle postaci chrystologicznych w kulturze. Tradycja literacka zazwyczaj sięga do klasycznego obrazowania i pomija kwestie somatyczności. Jeśli Chrystus pojawia się na kartach literatury, to raczej jest on gwarantem dawności – zgodnie z tradycją potrydencką, zakleszczoną w innym świecie. Oczywiście od XIX wieku pojawiają się liczne transfiguracje postaci Chrystusa, jednak zazwyczaj pomija się sam aspekt cielesności, poza licznymi odniesieniami do sfery cierpienia i fizycznego udręczenia, nie mówiąc o oddziaływaniu na teraźniejszość czy braku odniesienia do współczesnego kontekstu. Dlaczego tak się dzieje?

Cielesność Chrystusa od początku chrześcijaństwa jest punktem zapalnym w sporach teologów. Wczesnochrześcijańskie wystąpienia Ariusza czy Eutychesa podważały naukę o podwójnej naturze Jezusa: boskiej i ludzkiej. Monofizyci dowodzili, że Jezus miał tylko jedną naturę, i w momentach cudów lub emanacji Bożego *sacrum* boska natura brała górę nad ludzką (Clinton: 138–139). Potępienie tej herezji znalazło swój wyraz w dogmacie potwierdzonym przez Sobór w Efezie w 431 roku, a potem w Chalcedonie w 451 roku. Zgodnie z postanowieniami Ojców Kościoła, „jeden i ten sam Chrystus Pan, Syn Jednorodzony, ma być uznany w dwóch naturach bez pomieszania, bez zmiany, bez podziału i bez rozłączenia. Nigdy nie została usunięta różnica natur przez ich zjednoczenie w jednej osobie, lecz właściwości każdej z nich są zachowane i zjednoczone w jednej osobie, w jednym istnieniu” (Zuberbier: 221). Przyjęty przez Kościół dogmat nigdy nie był bezsporny. W Chrystusie widziano albo samego Boga, który zniósł heroicznie cierpienia z powodu swej boskiej natury, albo tylko człowieka.

Tomasz i potrzeba dotknięcia Boga

Wydaje się, że ten pierwszy aspekt monofizytyzmu występował częściej w pierwszych wiekach dysputy teologicznej. Koresponduje z nim wszelka niechęć Kościoła do podkreślania cielesności Chrystusa. Wyrazem tego są komentarze postawy apostoła Tomasza po ukazaniu się Zmartwychwstałego w Wieczerniku. Przyjrzyjmy się tej scenie.

Ale Tomasz, jeden z Dwunastu, zwany Didymos, nie był razem z nimi, kiedy przyszedł Jezus. Inni więc uczniowie mówili do niego: „Widzieliśmy Pana!” Ale on rzekł do nich: „Jeżeli na rękach Jego nie zobaczę śladu gwoździ i nie włożę palca mego w miejsce gwoździ, i ręki mojej nie włożę w bok Jego, nie uwierzę”. A po ośmiu dniach, kiedy uczniowie Jego byli znowu wewnątrz [domu] i Tomasz z nimi, Jezus przyszedł, choć drzwi były zamknięte, stanął pośrodku i rzekł: „Pokój wam!” Następnie rzekł do Tomasza: „Podnieś tutaj swój palec i zobacz moje ręce. Podnieś rękę i włoż w mój bok, i nie bądź niedowiarkiem, lecz wierzącym”. Tomasz w odpowiedzi rzekł do Niego: „Pan mój i Bóg mój!” Powiedział mu Jezus: „Uwierzyłeś dlatego, że Mnie ujrzawsz? Błogosławieni, którzy nie widzieli, a uwierzyli”.

(J 20, 24–29)

Główny nacisk interpretacji tego fragmentu kładziony jest zazwyczaj na napięcie pomiędzy dotykiem a wiarą. Cieleśna namacalność wykluczałaby, zdaniem teologów, akt wiary. Święty Augustyn w komentarzu do tego fragmentu Ewangelii napisze, że Tomasz „[w]idział i dotykał człowieka, a wyznał Boga, którego nie widział ani nie dotykał; lecz przez to, co widział i czego dotykał, uwierzył po usunięciu wszelkiej wątpliwości (Starowieyski: 168).

Dotyk znosi wątpliwości, utwierdza w przekonaniu, tym samym przedstawiając wiarę, o której mówi Chrystus: „Błogosławieni, którzy nie widzieli, a uwierzyli”. Św. Jan Chryzostom dopatry się nawet u Tomasza stanu ociężałości umysłowej, argumentując, że poszukiwanie wiary przez zmysł najmniej doskonały, mianowicie przez dotyk, jest dowodem jego przyziemności. Z drugiej strony Teofilakt podkreśli, że po dotknięciu boku Tomasz staje się najlepszym teologiem, a papież Grzegorz Wielki, występując przeciw Eustychowi, podkreśla namacalność ciała Chrystusa, które nie jest tylko, jak chciał zwolennik monofizytyzmu, subtelne dzięki mocy duchowej, ale dotykalne dzięki ludzkiej naturze (Tomasz z Akwinu).

Wydaje się, że ta niejednoznaczność w traktowaniu zarówno ciała zmarłych Chrystusa, jak i postawy Tomasza, ma to samo źródło. To, co materialne, musi być niszczone, zatem nie powinno dotyczyć Chrystusa. Jeśli jednak przyjrzeć się samej Ewangelii raz jeszcze, można dostrzec zadziwiającą reakcję Jezusa, który nie napomina Tomasza, nie odmawia mu dowodu, jakiego ten się domaga. Co więcej, wydaje się, że uważa za zasadne jego obiekcje i żądania. W oczach Chrystusa „droga Tomasza”, żądająca wyjaśnienia w obrębie tego, co empiryczne, widzialne, namacalne, wcale nie jest błędna. Co więcej,

na podobne doświadczenie cielesne zmartwychwstałego Chrystusa zwraca się uwagę w innych perykopach: Mateusz, gdy pokazuje niewiasty u grobu obejmujące go za nogi (Mt 28,9), Łukasz, gdy przedstawia Chrystusa jedzącego posiłek z uczniami (Łk 24, 36–43) czy wreszcie Jan, ukazujący w ogrodzie Marię Magdalenę, która przytrzymuje za rękę Chrystusa, biorąc go za ogrodnika (20, 11–18).

Skoro mowa o miejscach wspólnych, warto na chwilę zatrzymać się przy greckim *haptesthai*, które oznacza „dotykać”. Słowo to pojawia się na kartach Ewangelii kilkanaście razy i zawsze odnosi się do spotkania Chrystusa z osobami cierpiącymi lub chorymi. W ewangelii św. Jana łączy ono doświadczenia sensualne Tomasza i Marii Magdaleny – ujrzenie i dotknięcie (Regiewicz: 326–347). W obu przypadkach spotkanie z Chrystusem ma charakter doświadczenia antropologicznego, silnie związanego z cielesnością. Właśnie ten aspekt podkreśla scena z Tomaszem, gdy po słowach pozdrowienia Jezus zwraca się do niego: „Podnieś tutaj swój palec i zobacz moje ręce. Podnieś rękę i włóż ją do mego boku, i nie bądź niedowiakiem, lecz wierzącym!” (J 20,27). Jezus z pokorą spełnia żądania Tomasza, nie tylko pozwala oglądać swoje rany, ale także włożył palec do ran rąk, a całą rękę do rany boku. Ta niezwykle sensualna scena jednocześnie przekracza wymiar ludzkich zmysłów – to, co fizyczne, naturalne, łączy się z tym, co nadprzyrodzone.

W tym miejscu trzeba by powołać się na etymologię słowa ‘do-tykać’ (Bruckner: 570). Przedrostek ‘do’ określa kierunek, w jakim zmierza czynność, wyrażona po użytym prefiksie. Jednocześnie wyznacza on też cel, a zatem i sens działania podejmowanego w ramach pojęcia. Czasownik ‘tknąć’ ma swoje źródło w greckim *tykos*, które oznacza ‘dłuto’, ‘młot’ lub w *tykidzō*, czyli ‘ciosać’, którego źródłowe znaczenie odnosiło się do prac rzeźbiarskich. Rzemieślnik za pomocą odpowiedniego działania czy narzędzi nadawał odpowiedni kształt opornej materii. Użyte w tym kontekście „dotknięcie” byłoby określeniem silnie związanym z fizycznością, w ramach którego „dotykający” zmierza do nadania „dotykanemu” kształtu zgodnego ze swoim zamysłem. Zatem Tomasz, chcąc dotknąć Boga, próbuje wepchnąć go w ramy swojego rozumu, w swoje rozpoznanie, oparte na doświadczeniu cielesnym.

Chrystus nie gani Tomasza, ale pokazuje też inny sposób, nazwijmy go „ośnieniowy”, dotarcia do prawdy. Zdaje się rozumieć, że Tomasz jest typowym

przedstawicielem tradycji żydowskiej, dla której ciało jest dziełem stworzenia. Ciało jako takie budziło zachwyt rabinów i było powodem uwielbienia Boga, bowiem „[w]szystko, co Święty Jedyńy (niech będzie błogosławiony!) stworzył na świecie, stworzył również w człowieku” (Cohen: 94). Podobną rację wypowiada Pasterz, opiekun Jezusa na pustyni w powieści José Saramago *Ewangelia według Jezusa Chrystusa*:

Kto stworzył twoje ciało, Bóg mnie stworzył, Takiego, jakim jesteś, i ze wszystkim, co masz. Tak, Czy jest jakaś część twojego ciała stworzona przez Diabła. Nie, nie, ciało jest dziełem Boga, Zatem wszystkie części twojego ciała są równe wobec Boga.

(Saramago: 242)

Wypowiedź portugalskiego pisarza, zdeklarowanego ateisty, wydaje się w intencji podobna do tego, co zaproponował Pier Paolo Pasolini w filmie *Ewangelia według św. Mateusza*. Włoski reżyser, znany ze swoich zdeklarowanych antyreligijnych wypowiedzi, nakręcił dzieło, w którym ukazał człowieczy wymiar Chrystusa. Sam wyznał: „Nie wierzę w Chrystusa, syna Boga, ale wierzę w boskość Jezusa, tzn. wierzę, że jego człowieczeństwo jest tak wysokie i szlachetnej próby, jest w takim stopniu idealne, że wykracza poza pospolite pojęcie człowieka” (Kornatowska: 9). Przedstawiona przez Pasoliniego opowieść dotyczy przede wszystkim doświadczenia zanurzenia w świecie, w relacji z drugim człowiekiem. Temu też służył zabieg zaangażowania przez włoskiego reżysera naturšczyków, których fizjonomia daleka była od kinowych oczekiwań. Ten niezwykle uczciwy w swoim przekazie film stał się ikoną kina religijnego, o czym świadczy wpisanie go na listę „ważnych i wartościowych filmów” przez komisję watykańską¹. Z tego też powodu warto wsłuchać się w głos Saramago, który w podobny sposób kładzie nacisk na człowieczeństwo: namacalne, cielesne, dotykane.

Do takiej cielesności nawiązuje żydowski sposób myślenia, bardzo konkretny, odwołujący się do tego, co widzialne i namacalne. Wszak wielokrotnie powoływani przez Boga sędziowie, królowie czy prorocy (np. Mojżesz czy Gedeon) żądali znaku potwierdzającego Jego wolę. Do tej samej potrzeby widzialności i namacalności odwoła się Chrystus podczas Ostatniej Wieczerzy w postaci znaku chleba. Łamiąc i rozdając chleb, pozwala się dotknąć. A nawet

¹ Lista filmów znajduje się na stronie <http://archive.usccb.org/movies/vaticanfilms.shtml>.

więcej, Jean-Luc Nancy w słowach „Hoc est enim corpus meum” dopatrzy się substancjonalizacji samego Boga. W znaczących słowach konsekracji odbija się istota Boga cielesnego, który ma ciało, który w procesie transsubstancjacji staje się ciałem, na co wskazuje zaimbek „to”. Dzięki temu „ciało pozostaje dla nas zawsze czymś uświęconym” (Nancy: 9). To ciało uświęcone zostaje rozdane uczniom, którzy biorą je do rąk; staje się czymś namacalnym.

Chrystus z ciała

Samo zagadnienie cielesności Chrystusa to przede wszystkim motyw, a więc bardzo szerokie traktowanie pewnej postawy – relacji do ciała. Jednocześnie jego ujęcie w literaturze współczesnej, które będzie podstawą dalszego wywodu, traktuję jako temat, a więc pewien rodzaj zindywidualizowania i konkretyzacji motywu cielesności Chrystusa (Trousson: 192). Temat bowiem zawsze wiąże się z pewnymi postaciami, jest skonkretyzowany w wydarzeniu i czasie w porównaniu do motywu czy toposu.

W prozie współczesnej namacalna cielesność Chrystusa jest wręcz konstytutywna. Dla uporządkowania pewnych kwestii należałoby zacząć od podstawowego dla chrześcijaństwa zrozumienia ciała i jego wewnętrznej dycho-
tomii, którą wyraża greka Nowego Testamentu, używając na określenie ciała i cielesności odpowiednio pojęć: *soma* i *sarx*. Ciało nie jest czymś jednolitym. Zgodnie z myślą grecką ciało to zarazem materia cielesna, tworzywo, z którego stworzone są wszystkie istoty żywe (*sarx*), jak i forma (*soma*), którą w sposób indywidualny przybiera ciało, oznaczając konkretnego osobnika, indywiduum (Duda: 19–33). *Sarx* jest źródłem namiętności i zostało poddane niewoli diabła, to ono jest powodem czynienia tego, czego nie chce duch, a nawet wola (Rz 7, 14b–15). Musi ono umrzeć i stać się ciałem chwalebnym, w którym udział ma niewątpliwie *soma* jako cielesność oznaczająca osobę. Napięcie pomiędzy *sarx* i *somą* stało się jedną z kluczowych gier znaczeniowych nowoczesności, której wyrazem niewątpliwie jest traktowanie figury Chrystusa w literaturze.

Ciało Boga jest przede wszystkim materialne. Posiada swoją geometrię, siłę, ciężar. Jezus w powieści Ignacego Karpowicza, zamieszkujący wraz z innymi bogami polskie blokowisko, mówi do Afrodyty:

My, bogowie, wiemy, że istnieje tylko materia [...]. Ludzie już zdali sobie sprawę, że wszystko jest materialne, myśli, słowa, nawet internetowe czaty. Za jakieś dwieście, trzysta lat potrafią naukowo dowieść, że istnieje wyłącznie materia, ciemna i jasna, oczywista i paradoksalna, w wielu formach i postaciach, jako ciało i dusza.

(Karpowicz: 267)

Inny z bogów – Apollo – powie, że nawet wiara jest materialna. Ciało boga, podobnie jak wszystkie inne ciała, podlega reizacji. Urzeczowione ciało już nawet nie odczuwa ani przyjemności, ani bólu, staje się przedmiotem poddanym modelowaniu: rozciąganiu, kopaniu, ugniataniu itp. Wpisuje się w przedstawienie rzeczywistości niczym fragment niderlandzkiej martwej natury, stąd tak silna tendencja do fragmentaryzacji czy nawet fetysyzacji tejże materialności ciała. Wreszcie ciało staje się przedmiotem, który można poddać utylizacji. Tak dzieje się w książce Jamesa Morrowa *Pióra archaniola*, w której nietzscheańska metafora „umarłego Boga” zostaje potraktowana w sposób dosłowny. Ciało Boga, mające trzy i pół kilometra długości, leży na wznak w wodach oceanu w stężeniu pośmiertnym. Aniołowie wraz z rządem i Watykanem starają się dotrzeć do zwłok i odholować je do wykutego w górze lodowej grobowca. Morrow buduje opowieść opartą na dosłownym odczytaniu nietzscheańskiej metafory: „Bóg umarł”. Fabuła zaczyna się dokładnie w tym momencie: Bóg umarł, a jego doczesne szczątki zapełniają ocean.

Uzależnienie się świata od materii wyraża ludzką potrzebę potwierdzania istnienia. Dlatego gdy Simón, bohater powieści Johna Maxwella Coetzee, proponuje, by do wyładunku zboża korzystać z dmuchaw, które zastąpiłyby ludzki wysiłek, jego przyjaciel Álvaro powie:

Chciałbyś więc wybawić nas od życia wypełnionego zwierzęcą harówką. Chciałbyś, żebyśmy porzucili nabrzeże i znaleźli jakieś inne zajęcie. Ale wtedy nie moglibyśmy już zarzucać sobie ładunku, czując, jak ziarna przesuwają się i przybierają kształt naszego ciała, słuchając ich szelestu; w tej nowej pracy utracilibyśmy kontakt z rzeczą samą w sobie – z pożywieniem, które nas karmi i daje nam życie.

(Coetzee: 126)

Zawarta w odpowiedzi Álvaro pretensja ma podwójne znaczenie. Jest ona kierowana do człowieka, który we współczesnej opowieści jest figurą Józefa-cieśli. Simón, podobnie jak wielu innych, jest uchodźcą. W obozie dla imigrantów przegarnia pięcioletniego chłopca o mesjańskim imieniu Dawid, którym

postanawia się zaopiekować. Pewnego dnia spotyka Inés, w której rozpoznaje matkę chłopca. Tak zaczyna się ich wspólna historia. Mimo że Simon nie jest ojcem dziecka, bierze na siebie ciężar opieki nad nim i jego matką. Wykonuje cały szereg męskich czynności. Nie boi się wybrudzić rąk, jak choćby wtedy, gdy naprawia toaletę w mieszkaniu Inés, zanurzając ręce w fekaliach, a później piorąc ubrudzoną koszulę i zmywając „z własnego ciała jej gówno!” (Coetzee: 151). Tym silniejszy wydźwięk ma uwaga Álvara, który właśnie w dotyku materialności potwierdza swoje istnienie. Wszystko ulega zmianie, wszystko się zmienia, powie dalej pracownik doku, ale płynna rzeczywistość dostosowuje się kształtem do ciała jak ziarno w workach niesione na ramionach robotników.

Ciało jest gwarancją rzeczywistości, jest pośrednikiem w spotkaniu ze światem i Innym. Staje się także ekwiwalencją duchowości i moralności. W powieści Karpowicza siedzący u sąsiada na kanapie Jezus gra w playstation i przygląda się coraz większej sprawności kciuka, którym zabija wirtualnych przeciwników. „Pomyślałem nawet, w absurdalnym żarcie, że moralność jest pochodną sprawności kciuka. Im kciuk sztywniejszy, tym oparcie moralne pewniejsze” (Karpowicz: 418). W *Ewangelii według Jezusa Chrystusa* Chrystus poddaje swoje ciało praktykom ascetycznym ze względu na poczucie winy, jakie dręczy go z powodu ojca. Uratowany w dzieciństwie przez ucieczkę do Egiptu, czuje wyrzuty sumienia z powodu tych wszystkich dzieci, których Józef nie powiadomił o nadchodzącym niebezpieczeństwie ze strony Heroda. Dlatego

[...] duch już się porusza i we śnie każe ciału powstać, aby razem mogli podążyć do Betlejem, gdzie na środku placu będą wyznawać okropną winę. Ja jestem, powie duch głosem ciała, tym, który przyniósł śmierć waszym dzieciom, osądźcie mnie, skażcie to ciało, które wam tu przynoszę, ciało, którego jestem duchem i duszą, żebyście mogli mnie katować i torturować, albowiem wiadomo, że tylko przez umartwienie i poświęcenie ciała będzie można osiągnąć uniewinnienie i nagrodę dla ducha.

(Saramago: 228–229)

Ciało nie jest tylko bryłą, ale i bytem wyrażonym poprzez ciało. Między tymi porządkami zachodzi określona relacja: bryła cielesna staje się żywym ciałem poprzez zlokalizowanie w niej wrażeń, a żywe ciało (mięso) może funkcjonować dzięki porządkowi geometrycznemu i fizycznemu ciała.

We fragmencie pobrzmiewa jeszcze jeden aspekt cielesności, wyrażony poprzez cierpienie. Chrystus u Saramago wielokrotnie pokazywany jest przez pryzmat zakrwawionych sandałów, które nakłada pomimo zadawanych przez nich ran, albo nagiego ciała drapanego przez kolce pustyni:

Na pustynię można wejść tylko nago. Nago, mówimy, pomimo kolców, które drapią ciało i targają włosy na łonie, nago, pomimo krawędzi, które tną, i piasków, które obdzierają ze skór, nago, pomimo słońca, które pali, razi i oślepia, nago wreszcie, po to by szukać zagubionej owcy.

(Saramago: 270)

To doświadczenie biologicznego ciała doskonale wyraża kategoria „mięsności” zaproponowana przez Jolantę Brach-Czainę, która pisze: „Trzeba dotknąć surowego mięsa. Trzymać je w ręku. Ścisnąć. Pozwolić, by przedostawało się między naszymi palcami. I trzeba dotknąć zmarłego człowieka” (Brach-Czaina: 217). Mięso, dowodzi filozofka, jest nieuniknionym celem istnienia, stanowiąc jego usprawiedliwienie. W tej perspektywie odczytywana też jest Ostatnia Wieczera (Mt, 26, 26–27), podczas której Chrystus mówi: „Bierzcie i jedzcie, to jest ciało moje”, „pijcie [...] to jest moja Krew”.

Fizyczne cierpienie, rozpad, rany, blizny stają się dla prozy współczesnej potwierdzeniem człowieczeństwa. Gdy Jezus patrzy na swojego zdjętego z krzyża ojca Józefa, dostrzega „wielkie otwory ran na przegubach i na stopach” (Saramago: 170–171) oraz powykręcane nogi i bezładne ciało. Szukając pomocy u Marii z Magdalii, obnaża przed nią „swoją zranioną nogę, zakrzepnięty strup, przez który razem z krwią wyciekała brzydko wyglądająca ropna substancja w żółtym kolorze” (Saramago: 286). Podobnie wyraża objawienie dotyczące przyszłości apostołów: śmierci na krzyżu, obdarcia ze skóry, ścięcia, zmiżdżenia głowy, przebicia włóczniami czy przerżnięcia piłą (Saramago: 457). W momencie śmierci Chrystusa jego ostatnie doświadczenie ma charakter czysto somatyczny: są nim zwilżone wargi i kapiąca do stojącej pod spodem miski krew.

W *Balladach i romansach* Karpowicza zmaterializowany po dwu tysiącach lat Chrystus pragnie jeszcze raz umrzeć, ale inaczej. Już nie w tak spektakularny sposób, bez krzyża, bez efektownego finału, można powiedzieć, że zwyczajnie, jak człowiek.

Nic spektakularnego. Żadnego krzyża, żadnej męki. To się nie sprawdziło. Ukrzyżowanie okazało się przedwczesne. Wybieram kataraktę, reumatyzm i starcze niewydolności.

(Karpowicz: 287)

Ciało Chrystusa jawi się jako kryjówka bólu, przestrzeń obumierania, gnicia i odpadania. Nikt nie doszuka się tu patosu ani heroicznego dramatu. Jest raczej zwykły rozpad, powolny i upokarzający.

Jednak biologiczny kontekst cielesności Chrystusa nie dotyczy tylko tego, co związane ze śmiercią, ale także ze sfery Eros. Jej znakiem jest nagość, o której wspomina Saramago, wyprowadzając Chrystusa na pustynię. Oprócz aspektu pasyjnego ma ona w sobie coś z autoerotyzmu. Tę dwoistość moralną nagości ironicznie komentuje Bohumil Hrabal w opowiadaniu *Protokół, czyli przyczynek do renesansu spisany wspólnie z moim stryjem Józefem*:

Ta nieszczęsna natura wszystkich nas podzieliła jakby na złość samej sobie i Jezus mógłby z tego wszystkiego zwariować. Być ubranym, to moralność w krajach chłodnych, a znowu w ciepłych krajach chodzi się nago i tam nie jest to lubieżnością, jak myślą ci stale ubrani, i podnieca ich jeszcze to, że ona nie wie, jak on wygląda, ale nagi nawet nie zwróci uwagi na drugiego nagusa, no i pośród nagich narodów mniej jest kradzieży kieszonkowych.

(Hrabal: 88)

Ciało nie jest lodowatą bryłą, ale reaguje na poruszenie zmysłów. Gdy Chrystus widzi kąpiącą się w Jordanie nagą kobietę (skojarzenie z podglądaniem Batszeby przez króla Dawida aż nadto oczywiste), jego ciało reaguje w typowy dla mężczyzny sposób.

Ciało Jezusa dało sygnał, nabrzmiało pomiędzy nogami, jak to zwykle bywa u wszystkich mężczyzn i u wszystkich zwierząt, krew szybko podążyła w jedno miejsce, aż wysuszyły się od razu jego rany, Panie, jakże mocne jest to ciało [...].

(Saramago: 278–279)

Chrystus Saramago odpycha pokusę, nie ulega żądzy ciała, oddala się z tego miejsca. Nie ma w tym geście jednak nic heroicznego, kryje się za nim raczej chęć poznania samego siebie, bowiem „nie dotrzesz do Boga, jeżeli najpierw nie dotrzesz do własnego ciała”. To warunek, by być zaproszonym do odkrywania

ciała Innego. Gdy Chrystus znajduje schronienie u prostytutki, ta, obnażając się przed nim, mówi:

Ucz się mojego ciała, powtarzała, lecz inaczej, zmieniając jedno słowo, Ucz się swojego ciała, a on właśnie czuł swoje ciało, twarde, napięte, wzniesione, a nad nim była naga i wspaniała Maria z Magdali, która mówiła, Spokojnie, nie przejmuj się, nie ruszaj, pozwól mi zająć się tobą [...].

(Saramago: 292)

Samo powiązanie Erosa z *sacrum* nie jest niczym nowym, jego proveniencja ma wyraźnie modernistyczny charakter. Jednak utożsamienie tych dwóch procesów: poznawania swojego ciała i ciała Innego z poznaniem Boga wydaje się niezwykle istotne dla zrozumienia potrzeby somatycznego Boga.

Chrystus nasz codzienny

W wydanym w 1920 roku wierszu *Chrystus Miasta* Julian Tuwim w typowy dla początku wieku XX sposób wprowadza postać Chrystusa w świat współczesny. Jezus pojawia się pośród miejskich wyrzutków: prostytutki, nożowników, stręczycieli, złodziei, pijaków, wariatów i donosicieli, w wirze życia, wśród muzyki, tańca, pijaństwa i obżarstwa. Była to z jednej strony konsekwencja panteistycznej wizji świata, w której codzienność przeniknięta jest cząstką boskości, jak i rozpoczynającego się wówczas procesu desakralizacji życia. Przełom modernistyczny dokonał dość istotnego panteistycznego wyrównania wartości: podniesienia do rangi *sacrum* tego, co zwykle i codzienne, oraz ściągnięcia z piedestału wszelkiego rodzaju aktów religijnych wraz z jego figurami (Głowiński: XII–XVI). Oba te procesy zauważalne są w prozie współczesnej uobecniającej postać Chrystusa.

Jezus Karpowicza po zamieszkaniu z Nike w polskim blokowisku żyje jak zwykły śmiertelnik.

Na początku mój plan polegał, przypominam sobie wyraźnie, na zstąpieniu i śmierci, tak, na pewno. Paruzja. Tym razem bez melodramatu. Żadnych, jakże dla mnie bolesnych, sztuczek z krzyżem. Z daleka od Hollywoodu. End bez happy. Wydawało mi się, że to wystarczy, ale zstąpiłem w błędzie. Nike miała rację. Moja kolejna śmierć przeszłaby bez echa. Dlatego żyję. Żyję i pomagam.

(Karpowicz: 570)

Decyzja wydaje się zrozumiała, szczególnie po sprawdzeniu rankingu popularności, w którym przed nim znaleźli się Jan Paweł II i Michael Jackson. Dlatego Chrystus przyjmuje na siebie rolę pomocnego sąsiada, który pogra z Arturem w playstation i pomoże Kamie w sytuacji zagrożenia ciąży.

To dążenie do normalności jest także charakterystyczne dla Dawida, pięcioletniego chłopca przybyłego wraz z innymi imigrantami do Brazylii. Jego opiekun, Simón, wyjaśnia:

[...] my, David i ja, przybyliśmy tutaj, jak wszyscy inni, w imię nowego życia, nowego początku. To, czego chcę dla Dawida i czego chce sam David, to normalne życie – takie jakie mają inne dzieci.

(Coetzee: 89)

W tym celu Simón szuka dla chłopca matki, stając się dla niego ojcem. Jego status rodzicielski, podobnie jak Inés, nie ma nic wspólnego z biologią. Jest raczej wynikiem duchowego rozeznania. Simón powie: „Nie umiem wyjaśnić, jak to się dzieje, ale tak jest; po prostu. I ona wie o tym w głębi serca” (Coetzee: 90). Wprowadzenie w dyskurs o rodzicielstwie wątku wiedzy pochodzącej z objawienia pozwala czytać codzienność, podobnie jak i dalsze losy bohaterów w perspektywie co najmniej alegorycznej. Coetzee przekazuje czytelnikowi historię Świętej Rodziny odartą z blichtru teologii, wpisując ją w dzisiejszą sytuację uchodźców. Zamiast ucieczki do Egiptu jest Brazylia, miast zwiastowania – rozpoznanie Simóna; ten Józef nie zajmuje się ciesielką, ale hydrauliką. Relacja pomiędzy rodzicami jest równie aseksualna, jak przekazują ewangelie. Simón zauważa: „Jak stare małżeństwo [...]. Nigdy nie byliśmy razem w łóżku, nawet się nie całowaliśmy, a kłócimy się, jakbyśmy byli małżeństwem od lat!” (Coetzee: 291).

Podobnie zwykłość Chrystusa akcentuje Bohumil Hrabal, zestawiając go z losem bohatera opowiadania *Cierpienia starego Wertera*. Najwięcej wątpliwości budzi właśnie to, co dotyka cielesności: dziewicze poczęcie czy relacja z Marią Magdaleną.

[...] wolnomysłściele wytykają to Kościołowi, no bo jeśli był z niego Bóg, to dlaczego obcował z upadłą niewiastą, ale on ją tylko pouczał w materii zdrowia jak Batista, i ona, Marychna Magdalena, choć z pochodzenia żdzira, na koniec jednak dopracowała się świętości i ocierała mu włosami krew na krzyżu, no i nie zdradziła go, a on, ukrzyżowany, z nią gadał, był z królewskiego rodu, rodzicielka

Maria miała go z jakimś królem, Józef go tylko wziął na wychowanie, no i pomagał przy ciesiołce, przycinał dechy i belki, i umiał wszystko dać do kupy.

(Hrabal: 62)

Tylko Chrystus cielesny jest wiarygodny, prawdziwy, bo przypomina życie. Ten święty, z rączką na sercu i aureolką, pozostaje jedynie częścią obrazka, do którego proboszcz każe się modlić. A kto nie umie, tego sadza, jak Ulmanównę, gołą dupą na piecu.

Be in touch

Jak ma się jednak ta namacalna obecność Chrystusa w obrazach literatury współczesnej do potrzeby dotyku, którą tak ciekawie wyklada apostoł Tomasz? Wydaje się, że tym, co łączy porządek cielesny z wiarą, jest ręka włożona w rany po gwoździach i bok. Gest dotykania towarzyszy wszystkim przywołanym wyżej fabułom i rozwija oczywiste skojarzenia, idące w kierunku erotyki, ale i dawania życia.

Pierwsza konotacja wydaje się niemal naturalna.

Maria położyła się obok niego i ujmując jego dłonie, przyciągnęła je do siebie, kładąc im przesuwając się powoli po swoim ciele, po włosach i twarzy, po szyi, ramionach i piersiach, które delikatnie ucisnęła, po brzuchu, po pępku i po łonie, na którym zatrzymała się na dłużej, splatając i rozplatając palce, po okrągłych i miękkich udach.

(Saramago: 291)

Dotyk wyprzedza wyznania bohaterów, ich myśli, podejmuje działanie, prowokuje emocje. Ale warto zauważyć, że dotyk zbliża, wprowadza Innego w intymność. Nie może być mowy o bliższym poznaniu jak poprzez wniknięcie jednego ciała w drugie. Dlatego oprócz seksualnego znaczenia tego typu sensualności pojawia się jeszcze kontekst macierzyński. Zwraca na niego uwagę Coetzee, pisząc:

Być może jest jakaś głęboka mądrość w prawie natury, zgodnie z którym zarodek, ten przyszły byt, zanim wejdzie w świat jako odrębna żywa istota, musi przez pewien czas dojrzewać w łonie matki.

(Coetzee: 102).

Obraz dojrzewającego wewnątrz kobiecego ciała dziecka wyraźnie akcentuje rolę zbliżenia ciał, poprzez które macierzyństwo staje się nie tyle procesem emocjonalno-psychicznym czy etycznym, ile biologicznym, czysto substancjonalnym. Dotyk warunkuje życie, stwarza je. Dlatego Jezus dotyka dłońmi chorych.

Wyciągnąłem dłoń, a z dłoni palec, a w palcu paznokiec, w pierś ciężarnej niewiasty. Iskra życia uruchomiła jej ciało na powrót. Miałem w zamiarze nie dokonywać cudów, zwłaszcza tych oklepanych jak zmartwychwstanie, lecz trudno rozpoczynać nowe życie od śmierci niewinnej kobiety, nadto sąsiadki.

(Karpowicz: 408)

Wskazujący palec, władczy symbol Boga, zostaje skierowany w pierś kobiety. Nie po to, by ją oskarżyć, ale po to, by przywrócić ją do życia. Jest niczym elektroda defibrylatora, która wstrząsa ciałem, pobudzając umierające serce. Czy za typową dla postmodernizmu kartą *à rebours* może kryć się głębsza refleksja teologiczna?

Chrystus Karpowicza, pomimo swej ludzkiej osobowości i zachowania, pozostaje Bogiem kochającym człowieka. Ręka – jak mówi studium antropologii psychiki człowieka (Kępiński: 116–119) – odzwierciedla stosunek wolicjonalny człowieka do otoczenia, realizuje jego wolę, uzewnętrznia ukryte pragnienia. Jezus dotykający kobietę realizuje misję zbawienia (to znaczy dosłownie – ratowania), do której jest powołany.

Jesteś wyleczony, wyszeptał Jezus łagodnie, biorąc go za rękę. Natychmiast Łazarz poczuł, że choroba ucieka z jego ciała na podobieństwo ciemnej wody pożeranej przez słońce, że oddech staje się miarowy, a serce młodnieje [...].

Kim on jest, pytał, bo dotknął mnie dłońmi i powiedział, jesteś wyleczony i od tego mnie wyleczył. [...] człowiek, który dotknął twej dłoni i uwolnił cię od choroby, jest samym synem Boga.

(Saramago: 434–435).

Za Antonim Kępińskim warto jeszcze zwrócić uwagę na to, że ręka, oprócz funkcji manipulacyjnej – sprawczej, pełni także rolę komunikacyjną. Dotyk za pomocą ręki (dłoni) wyraża potrzebę miłości i bliskości, o czym przypomina fragment *Dzieciństwa Jezusa*: „Wciąż jeszcze czuje w dłoni dotknięcie spoczonej

rażki dziecka. Nie wie, czy chłopiec kochał go, czy nie, ale na pewno potrzebował go i ufał mu” (Coetzee: 102).

Można zatem przyjąć, że za pomocą ręki i jej dotyku można określić nie tylko emocje człowieka czy jego sposób bycia w świecie, ale również stosunek do otaczającego świata. Na ręce, podobnie jak na twarzy, rysuje się historia konkretnego życia. Te linie miłości, życia, zdrowia, charakterystyczne zagięcia, odpowiadające zmarszczkom na czole czy wokół kącików ust, są bardziej niepowtarzalne niż nakładane przez twarz maski. Ręka nie potrzebuje grymasów, aby skontaktować się ze światem, a robi to w sposób bezpośredni – przez dotyk, nie za pomocą min.

Dotyk jest wyrazicielem miłości i bliskości, bowiem nie kłamie. Dotknięcie jest działaniem silnie egzystencjalnym, angażującym nie tylko zewnętrzną, ale całą osobowość, wewnętrzne „ja”. Nigdy nie pozostawia dotykającego i dotykane obojętnym, dlatego życie bohaterów przywoływanych tu fabuł się zmienia. Po wejściu w kontakt taktylny ich życie nie pozostaje w tym samym miejscu.

Idąc dalej, szukając odpowiedzi na nieco innym – etycznym czy filozoficznym – poziomie, można przypuszczać, że w prozie współczesnej ucieczka do cielesności Chrystusa jest odpowiedzią na głębokie zranienie człowieka nowoczesnego, który stracił wiarę – nie tylko w Boga, ale w sens wszystkiego. Próbuje on oprzeć się na tym, co pewne, stabilne, co materialne, stąd potrzebuje figury, która spełni takie oczekiwania, Boga na miarę swoich oczekiwań. Boga bliskiego, który jak nikt będzie rozumiał kruchość istnienia i słabość grzesznej natury, który zwyczajnie, po ludzku, będzie bliski. Takiego Boga gwarantuje namacalny Chrystus mieszkający w sąsiedztwie czy za ścianą w bloku, mający pęcherze na nogach i cierpiący na zespół de Quervaina² z powodu nadużywania telefonu lub playstation.

Paradoksalnie zatem „droga Tomasza”, tak wyraźnie dziś reprezentowana we współczesnej literaturze, może prowadzić do spotkania z Bogiem, który rozumie człowieka, jest blisko i okazuje mu swoją miłość. Bowiem tę prawdę człowiek zawsze pragnie usłyszeć. Pragnie jej dotknąć.

² Zespół de Quervaina – schorzenie polegające na zapaleniu pochewki ścięgna mięśnia odwodziciela długiego i prostownika krótkiego kciuka towarzyszące osobom używającym nadmiernie padów lub ekranów smartfonów do pisanie esemesów.

Bibliografia

- Brach-Czaina, Jolanta. *Szczeliny istnienia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992.
- Bruckner, Aleksander. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1993.
- Clinton, Chas S. *Encyklopedia herezji i heretyków*. Tłum. Robert Bartold. Poznań: Oficyna Wydawnicza Atena, 1996.
- Coetzee, John Maxwell. *Dzieciństwo Jezusa*. Tłum. Mieczysław Godyń. Kraków: Znak, 2013.
- Cohen, Abraham. *Talmud. Syntetyczny wykład na temat Talmudu i nauk rabinów dotyczących religii, etyki i błogosławieństwa*. Tłum. Regina Gromacka. Warszawa: Wydawnictwo Cyklady, 2002.
- Duda, Sebastian. „Dusza do zbawienia koniecznie potrzebna”. *Znak* 1 (2009): 19–33.
- Głowiński, Michał. „Wstęp”. Julian Tuwim. *Wiersze wybrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986.
- Hrabal, Bohumil. *Rozpirzony bęben. Opowieści wybrane*. Tłum. Józef Waczków. Warszawa: Czytelnik, 2005.
- Karpowicz, Ignacy. *Balladyny i romanse*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011.
- Kępiński, Antoni. *Poznanie chorego*. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, 1978.
- Kornatowska, Maria. „Pasolini między marksizmem a ewangelią”. *Kultura* 35 (1966): 1–11.
- Morrow, James. *Pióro archaniola*. Tłum. Marcin Wawrzyńczak. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1997.
- Nancy Jean-Luc. *Corpus*. Tłum. Małgorzata Kwietniewska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.
- Regiewicz, Adam. „*Noli me tangere...* O potrzebie dotykania sensu. Krytyka somatyczna wobec kerygmatycznej interpretacji tekstu”. *Teksty Drugie* 6 (2015): 326–347.
- Saramago, Jose. *Ewangelia według Jezusa Chrystusa*. Tłum. Cezary Długosz. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2017.
- Starowieyski, Marek, oprac. „*Karmię was tym, czym sam żyję*”. *Ojcowie Kościoła komentują niedzielne czytania biblijne*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2015.

Trousseau, Raymond. „Tematy czy motywy?”. *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. Halina Janaszek-Ivaničková. Warszawa: Instytut Kultury, 1997: 192–200.

Zuberbier, Andrzej. „Jezus Chrystus”. *Słownik teologiczny*. Red. Andrzej Zuberbier. Katowice: Księgarnia św. Jacka, 1998. 215–222.

Discovering the Somatic God. Refigurations of the Figure of Christ in Contemporary Literature

Summary

One of the important theological problems is the issue of the corporeality of Christ. Especially the issue of the risen body raises a lot of controversy. Despite the dogmatic confirmation of His tangibility, the Church has been treating the attempts to physically confirm the risen body from the very beginning with some distance, which is reminiscent of the situation of „unfaithful Thomas”. Nowadays, culture manifests this corporeality, emphasizing „the way of Tomasz” as the only way to prove His presence. The modernist modernization of Christ, immersion in ordinary life, everyday life, and finally carnality, has become a hallmark of literature. The article is a proposal to describe this situation on selected examples of the novels by J.M. Coetzee, J. Saramago, B. Hrabal and I. Karpowicz.

Keywords: contemporary prose, theology of body, hapticism, everyday life

Słowa kluczowe: proza współczesna, teologia ciała, haptyczność, codzienność

Cytowanie

Regiewicz, Adam. „Odkrywanie cielesnego Boga. Refiguracje postaci Chrystusa w literaturze współczesnej”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 275–291. DOI: 10.18276/rk.2021.12-12.



Esther Makwin Ephraim

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

ORCID: 0000-0002-7670-0498

The Uniting Cultural Topoi In Chinua Achebe's *Things Fall Apart* and Czesław Miłosz's *The Issa Valley*

The Digger Indian proverb states, “In the beginning God gave every people a cup of clay, and from this cup they drank their life [...]. They all dipped in the water, but their cups were different” (Benedict: 21–22). Ruth Benedict referred to this saying in *Patterns of Culture* to chart the ways that cultures formed and changed, shaping diversity among people across the globe. In its early manifestations, culture emerged nearly simultaneously with the formation of humanity. To this end, culture maintains an important role within processes of social development. A related study advances that culture is both the spiritual foundation of a society and simultaneously regulated by the development of a society (Tien, 2021). Cultural diversities, according to Ruth Benedict, ‘can be endlessly documented’ as they form a significant part of daily life, consisting of domestic rituals such as eating, ceremonial rituals, and the structures of economic systems, among many other examples. This statement captures Czesław Miłosz’s cultural representation of the people of Gine in Lithuania in *The Issa Valley* and Chinua Achebe’s characterisation of the Igbo people of Umuofia in *Things Fall Apart*, two novels that form the focus of this present study. The differences in language, customs, values, and even the geographies of these two cultures are too obvious to be ignored, the former being European and the latter African. In accordance with Edward Sapir, who argued in *American*

Anthropologist that people live in a variety of cultural worlds, they are worlds apart; their actions, needs, and desires have to be understood within these diverse worlds. A humanistic notion of culture centres on modes and works of cultural expression, defined in anthropological terms as a socially inherited element in the life of man, material and spiritual (Rosenblatt: 459). Culture, in the broadest sense of the term, can be defined as the cumulative deposit of knowledge, experience, beliefs, values, attitudes, meanings, hierarchies, religion, notions of time, roles, spatial relations, concepts of the universe, and material objects and possessions acquired by a group of people in the course of generations through individual and group striving.

Despite numerous differences in kind, diverse cultures frequently share similarities and even function in similar ways. Related words, art objects, industries, social structures and customs, folktales, beliefs, divinities, and literature often connect disparate cultures (Mason: 101). As G. Staniland Wake once remarked, the “possible in social life may reasonably be expected to occur somewhere or other on the Earth’s surface.” The possible occurrence of a given phenomenon is not exhausted when it has first appeared elsewhere (Wallis: 51). It may thus be correct to assume that religious practices associated with the people of Gine have some semblance with those of the Umuofia community and vice versa.

Let us quickly establish that *topoi* are ways of expressing truths in similar places regardless of context, both within single cultures and between cultures. A *topos* provides a general category for the development of arguments rather than a fixed set of rules, standards or axioms (Hunter: 191–203). As defined in the *Literary Encyclopaedia*, the term derives from the Greek word for ‘place’, and particularly from Aristotle’s realization that it is by associating ideas with places, or in groups, that we make sense of the world. For Aristotle it follows that rhetoric, what we today refer to as discourses, depends on the particular configurations of words and their meanings, which over time develop into standard patterns of association. Obvious *topoi* may be physical places, whether generalized (gardens, desert islands, bowers of bliss) or particular (London, Los Angeles), or they may be mental or emotional concepts, such as ‘the Gothic house’, ‘romantic love’ or ‘Christian devotion’. *Topoi* had been first associated with distinct physical spaces, but by Aristotle’s time they had acquired a new

technical definition related to dialectic and argumentation (Drehe: 129–130). He outlines an important category of topoi in Rhetoric that contains instructions for developing arguments to define a state of being (e.g., that something is good, honourable, or just, or contributes to happiness, etc.). While those topoi are still used to build arguments, the term ‘topos’ also refers to non-argumentative means of persuasion (Rapp, 2021). Cultural topoi, for example, provide an insight into the significant values and behaviours that define diverse communities and unite various cultures. Most cultural topoi are meant to teach morals and disseminate cultural traditions from one generation to another. To members of a specific community, such topoi are revered as major tools for instruction, often used by writers to convey meaning in their works.

The two books analysed in the present study both explore cultural topoi that relate to existential experience, which includes the spiritual realm, to consider the issue of theism and its precepts, interpretations and laws. According to Edward Taylor, religion is the belief in spiritual beings (Taylor: 336). It can also be said to be a socio-cultural system of designated behaviours and practices, morals, beliefs, worldviews, texts, sanctified places, prophecies, ethics or organisations, that relates humanity to the supernatural, transcendental, and spiritual (“Religion”...). Culture and religion have usually been understood as closely related (*The Nature of Religion*...). For example, Paul Tillich examined religion as providing a “soul” or purpose for culture, and culture as providing a framework for religion to operate. In other words, religion is the substance of culture; culture is the form of religion. Such a conceptualisation prevents the establishment of a duality between religion and culture, as every religious act, not only in organized religion, but also in the most intimate stirring of the soul, is culturally formed (Tillich, Kimball: 213).

In their writings, Milosz and Achebe frame how the cultural topos of religious belief unites European and African cultures. A focus on the ways that religious beliefs are assimilated and come to shape constituent communities and cultures forms the content and context of most of Milosz and Achebe’s works. Mircea Eliade posited that religion belongs to a universal consciousness, introducing his concept of *homo religiosus* (the religious man) to claim that all humans are religious and only someone who is able to experience contact with the divine is a human in the fullest sense of the word (Eliade: 20–22). Eliade’s

thesis summarises the ways religion operates at the cultural centre of the two communities described by Milosz and Achebe. While rituals and practices certainly differ between the two, the presence, power, and impact of the supernatural is shared as a valuable element that defines each culture.

Czesław Miłosz's *The Issa Valley* follows the main character Thomas from his childhood years to the age of fourteen. During that period, Thomas becomes familiar with the political situations and the diverse characters that surround him. The setting of the novel is a combination of the pastoral and the rural. The author describes the forest, the lakes, and the river in idyllic terms, but also mentions the peasants that inhabit the forest, as well as their vibrant folklore. Tales of demons and ghosts shape their attitude towards the spiritual world and their religious beliefs. Thomas is influenced by pastoral and rural scenery, as well as his specific social, religious, and political environment. In the book, the village of Gine is inhabited both by Poles and Lithuanians. Balthazar, another character, later visits the Jewish Rabbi, suggesting the significant presence of a Jewish community within the village. Miłosz has therefore created a distinction between the lifestyles of diverse religious and cultural communities despite the fact that they shared the same geographic space. For instance, due to their advanced education, the Poles regarded themselves as high-class citizens. They also considered that their Catholic faith granted them superior status than the Lithuanians, whom Miłosz characterises as peasant pagans, uneducated, and working in the service of the Poles, attributes that led them to be considered as second-class citizens. Miłosz's text also includes a passive recognition of Islam, as Thomas' grandmother claimed to have seen the ghost of Mohammedan (the Prophet Mohammed, descended from the hill known as the Tartar Cemetery). The plurality of faiths referenced in Miłosz's text suggests a universal human belief in the spiritual world, despite specific differences in belief system and religious practices. Miłosz has therefore perceptibly depicted the cultural heterogeneity of the people of Gine, even amidst other political conflicts and issues of inculturation.

Of particular interest to this present study, however, are the pagan beliefs of the Lithuanians, in many ways similar to traditional beliefs of the Igbo community as described by Achebe in *Things Fall Apart*, analysed below. Lithuania was the last state in Europe to accept Christianity; officially, pagan

Lithuanians converted to Roman Catholicism in 1387 (Baronas, Rowell: 2). Their Christianisation was initiated by the King of Poland and Grand Duke of Lithuania Władysław II Jagiełło and his cousin Vytautas the Great, an historical event that perhaps contributes to the Polish belief in their superiority. Until then, they had served many gods, such as Kovas (Kawas) the god of war; Ragutis the god of beer, vodka, and mead; Santvaras or Sotvaras (Sotwaros) the god of daylight, poets, and doctors; Atrimpas (Atrimpos) the god of sea and water; Gardaitis (Gardeoldiis) the god of wind, storm, and protector of ships; Žiemininkas (Ziemienikas) the god of earth, harvest, and darkness; Patelas (Patelo) the flying god of air, similar to an angel; Šneibratas (Szejbrato) the god of birds and hunting; Kibirai (Kabiry) the trinity. Their female goddesses, among many others, included Pilvytė (Pilwite) the goddess of money, riches, and good luck; Lietuva (Liethua) the goddess of freedom, pleasure, and joy; Veluona (Wellona) the goddess of eternity and the afterlife; Pergrubė (Pergrubie) the goddess of spring, flowers, and gardens; Krūminė (Krumine) the goddess of grain and agriculture; and Nijolė (Nijola) the mistress of the underworld, wife of Poklius (Godchecker). By the early sixteenth century, Lithuanian society was essentially the same as the rest of Latin Europe. Some differences remained and some peculiarities were retained, as had been the case in every country of Europe, during the “long-fifteenth century” (Baronas, Rowell: 2) Lithuania closely came to resemble the cultures of Western Christianity.

In chapter 36 of *The Issa Valley*, Milosz introduces the gods and goddesses that the Lithuanians once worshipped. Among those mentioned were Ragutis, the corpulent god of drink and lusty living, who was said to be hewn out of an oak tree and exhibited a tendency to leer mischievously at unsuspecting passers-by, his giant feet clad in clogs, unsupported in all his assiduously carved indecency – *in naturalibus* (TIV¹: 143). Also mentioned was the goddess Varpeia, who sat in heaven spinning the threads of fate with a star dangling at the end of each, as well as the goddess Liethua, the guardian protector of freedom. Even though it is sometimes difficult to connect the attributes of these gods and goddesses to their characters, Milosz clarified those possessed by Liethua (Lietuva), the goddess pleasure and joy, by stating that some of her qualities

¹ TIV: *The Issa Valley* by Czeslaw Milosz, 1978.

are similar to the Scandinavian goddess Freya. According to Tord Olsson (Olsson: 2), Freya or Frejya is the ideal goddess of love; erotic and amoral by nature, she is the giver of wealth and riches and the protectress of carnal passion and fertility. Olsson emphasised her major role in the male-governed pantheon, and her tendency to act with authority and independence. It may be assumed that the two female pagan goddesses, Varpeia and Lieuthua, highly revered in the Lithuanians pagan practices, are of the same rank of importance as Freya.

Pagan practices are hardly devoid of magic, divination, superstitions, sorcery and communion with mediums and spirits. This was certainly the case in Milosz's description of Gine, so much so that despite the predominance of Christianity as the village's main practiced faith and related attempts to convert pagans, some still found occasions to practice paganism, while others practiced both Christianity and paganism. Such was the case for Thomas's grandmother Michalina, who, when she finally decided to attend the Sunday Mass, still carried her instruments of divination in case her services were to be requested. According to Milosz, "Her ruling passion was magic, the world of spirits and the hereafter [...] she was more on the side of the spirits, not men." Enduring pagan beliefs gave birth to strong superstitions, as in the case of the woman who rushed to offer a sacrifice to snakes after Mass:

[...] after singing hymns in church, the women ran and offered sacrifice to snakes, convinced that if they didn't, their men would not be up to fulfil their conjugal duties. Fables took the place of Holy Scripture, fables about a god of water and a god of wind who shook the world. And pagan rites, such as those observed when hunters assembled before the hunt. And the furniture meetings under the oaks.

(TIV: 110–111)

Pagans' proximity to nature both inspired strong belief in the occult presence of demons and ghosts and allowed them to cultivate magical abilities to banish supernatural beings. Milosz described a standard exorcism on the exhumed corpse of Magdalena, whose ghost tormented the Catholic priest; a medicine woman had been summoned at an earlier point to address his haunting. Crucially, this situation involves either a conflict of faith or an acceptance of an alternate belief system, as it seems unusual for the representative of the village's dominant religion to seek such unorthodox aid. Milosz carefully explains the process of pagan exorcism:

[...] When that didn't work, they came right out and declared it was time to put an end to all these spooky goings-on, and that there was only one way to do it... By cutting off her head and crushing her ribs, they had put an end to her bodily pride, to that pagan attachment to her own lips, arms, and belly. Skewed like a butterfly on a pin, her skull brushing the soles of the little shoes given to her by Father Peiksva as a present, she surely must have realised that she, like everyone else, was meant to dissolve into saps of the Earth. After that, no more disturbances were reported by the rectory, and nothing was ever heard of Magdalena staging any more of her exhibitions [...].

TIV: 56, 61–62

According to pagan belief, as described by Milosz, people were known to possess powers capable of exorcising any illness from the body. Their incantations, laced with threats, fragments of Christian prayers, and chants derived from antique sayings, immediately lost their power once revealed; those who knew their words were only allowed to transmit them to a single person before death. Such was the religious culture of the pagan Lithuanians in Gine.

In comparison, Achebe's novel *Things Fall Apart* describes everyday life in a small fictional Igbo Nigerian village named Umuofia. Achebe tries to show the beauty and complexities of the cherished rites and customs of this Igbo society. Most importantly, Achebe emphasises how the Igbo religion is a fundamental pillar of this society; the Umuofia people draw on their religious beliefs in the ways they conduct their day to day lives. Religion frames their politics, their government, their education, their family lives, and even figures in friendly conversations. Like the pagan Lithuanians of Gine, they also have and believe in different of gods to serve and worship, including gods of trees, caves, rivers, and clay, among others. These gods are also of different sexes, status, rank, and are responsible for different functions. For example, Ani, the Earth goddess, is responsible for fertility and bountiful harvests. As an agrarian society, Umuofia observed a week of peace before the beginning of the farming season, usually by worshipping or praying to Ani for blessings and a bountiful harvest. The week of peace was a sacred week dedicated to the Earth goddess during which no one worked and villagers maintained peace with each other at all costs, so as not to anger the Earth goddess and lead her to refuse to bless their crops and efforts. The goddess Ani was also considered to be in close communion with the spirits of departed fathers, who were represented by the priest Ezeani. In a way, by

encouraging the observance of a week of peace, the goddess appeals for a peaceful coexistence among the villagers of Umuofia, for the breach of such peace, if not appropriately atoned for, certainly brought about grave consequences:

Okonkwo was provoked to justifiable anger by the youngest wife, who went to plait her hair at her friend's house and did not return early enough to cook the afternoon meal. [...] After waiting in vain for the dish he went to her hut to see what she was doing. There was nobody in the hut and the fireplace was cold [...]. And when she returned, he beat her very heavily. In his anger he had forgotten that it was the week of peace. [...] Before it was dusk Ezeani, who was the priest of the Earth goddess, Ani, called on Okonkwo in his obi [...]. The evil you have don can ruin the whole clan. The Earth goddess whom you have insulted may refuse to give us increase and we shall all perish [...] you will bring to the shrine of Ani tomorrow one she-goat, one hen, a length of cloth and a hundred cowries.

(TFA: 23–24)²

By portraying Ani as a female goddess among a male pantheon, Achebe acknowledges the importance of women in the Igbo society. Ani's power and attributes are not only active in the realms of the gods; villagers were expected to emulate her in various societal domains. As Queen of the Underworld, Ani is also connected with the cult of the ancestors (Parrinder: 49). She is responsible for public morality, and legal offences are also considered crimes against Ani (or Ala, depending on different Igbo lands), who makes the law and to whom oaths are sworn. Ani may thus be considered the invisible leader of the society. In this way, the patriarchal Igbo traditional society is in fact ruled by a supernatural woman (Nduka, Nwamah: 281).

Achebe also introduces Chukwu the supreme God; Amadiora the god of lightning and thunder; Agbala the oracle of the hills, caves, and spirits of dead ancestors, considered as equal to gods in terms of worship and whom the villagers consult from time to time; Ikenga, the strength of a man's right hand; and Efejioku the god of yams as well as the villagers' personal gods, called *chi* among other names. By considering the functions and attributes of these gods, it is easy to understand the villagers' strong relationship to nature, as each deity represents the natural elements: the Earth, the sky, the hills and caves and even rain. The villagers' rituals and sacrifices include offering kola nuts, palm

² TFA: *Things Fall Apart* by Chinua Achebe, 1958.

wine, chicken, goats and cowries to the gods or goddesses, depending on what specific occasions warrant. The text describes how Unoka consulted Agbala, the oracle of the hills and caves, to understand the reason behind his poor harvest:

Every year [...] before I put my crop in the Earth, I sacrifice a cock to Ani; the owner of all the land. It is the law of our fathers. I also kill a cock at the shrine of Ifejioku, the god of yams [...]

(TFA: 14)

Okonkwo also kept statues of his personal god and the spirits of his ancestors, which he displayed on a special altar and worshipped with offerings of kola nuts:

Near the barn was a small house, the “medicine house” or shrine where Okonkwo kept the wooden symbols of his personal god and of his ancestral spirits. He worshipped them with sacrifices of kola nut, food and palm-wine, and offered prayers to them on behalf of himself, his three wives and eight children [...].

(TFA: 12)

Such interactions with the statues are considered important modes of communicating and enhancing relationships with, as well as soliciting favours from the gods and ancestral spirits. They also served as ways to pacify and appease such divine intermediaries for crimes committed. For although such statues may be viewed as harmless inanimate objects, they were believed to have emotions, to be angered, to give instructions to the villagers, or to pass verdicts when necessary. Sacrifice to one's ancestors was considered a very important ritual, one that the villagers' looked forward to participating in upon their death, when they would rejoin their ancestral spirits in the spirit world. Such a complex relation to the ancestral world explains why Okonkwo angrily exclaims that when he dies and comes to the ancestral shrine where his children are supposed to offer him and other ancestors sacrifice, to nothing there, he will wipe the children off the face of the Earth. As a spirit, he believes he would have the power to do so.

Superstition rules within the society of Umuofia. Belief in the presence of evil spirits (demons) and ghosts characterises most pagan societies. Apart from believing in the perpetual presence of ancestral spirits who also harbour the power to make good or create harm, the Igbo believe that evil spirits have the ability to enter a woman's belly and be reborn as children. Such children,

known as Ogbanje, meaning “children who come and go,” do not live long. According to superstition, their purpose is to plague a family with deliberate misfortune from the moment of their birth. It is believed that the Ogbanje would deliberately die and then return to repeat the cycle, causing its family grief. This was the ordeal experienced by Ekwefi, Okonkwo’s second wife, who had borne ten children, nine of whom had died in infancy before the age of three. In cases where the dead child needs to be discouraged from returning, the dead body is cut or mutilated, as was the case of Onwumbiko, Ekwefi’s second child.

[...] the medicine-man then ordered that there should be no mourning for the dead child. He brought out a sharp razor from his goatskin bag slung from his shoulder and began to mutilate the child. Then he took it away to bury in the Evil Forest, holding it by the ankle and dragging it on the ground behind him. After such treatment, it will think twice before coming again, unless it was one of the stubborn ones who returned carrying the stamp of mutilation.

(TFA: 62–63)

According to this superstition, some Ogbanjes still returned bearing the physical scars of their mutilation. Some, however, tired of the back and forth from death and life, or beginning to sympathise with their family, decided to stay alive. Such was the case of Ezinma, Ekwefi’s only surviving child, who provoked another form of exorcism practiced by the people of the village in order to discourage such evil spirits from returning. Implied by this belief is a supposed continuity between pre-natal and post-mortem existence and experience. In fact, one could argue that Ezinma acquired these two experiences before finally deciding to live. Viewing this through the lens of Roland Barthes’ *Mythologies*, perhaps Ezinma is one of those children who had died and returned

The religious topos that unites the two fictional communities described by Achebe and Milosz involves the worship of pagan gods and goddesses, of earth, caves, woods, rivers, sky, rain and thunder. These pantheons of gods are diverse in nature, with each seeming to hold distinct responsibilities never contradicted by their believers. A strikingly commonality in these two texts is the presentation of the female goddesses Ani (or Ala) from *Things Fall Apart* and Liethua (or Lietuva) from *The Issa Valley*, whose common responsibility is that of fertility. Interestingly, another narrative commonality involves the mutilation of death bodies as a form of exorcising ghosts or evil spirits, as in

the case of Magdalena in *The Issa Valley*, and Onwumbiko in *Things Fall Apart*. A third shared superstition surrounds sacred snakes, believed to harbour the supernatural power to harm people whenever offences are committed against them. While *The Issa Valley* describes the water snake as a sacred being, whose killing risks tempting fate, *Things Fall Apart* sees Enoch, a Christian convert whose father is the snake priest, defy this superstition by killing the sacred python, dying as a result. Both communities maintained strong beliefs and superstitions about their respective pantheons of gods and spirits. This shared attitude confirms Richard Lewis' belief that "deep down all people are alike" and Eliade's hypothesis that "religion belongs to the cultural universals."

Conclusion

In his critique of Von Hornbostel's attempt to demonstrate cultural contact between South America and Melanesia, Sapir made the following assertion, as quoted by W.D. Wallis in his 1917 article on "Similarities of Culture" in *American Anthropologist*:

The absolute 'pitch of a tone is, musically speaking, an irrelevant matter, the essential thing being always the intervallic relations between the tones. Thus, while intervals and scales are "constitutive" or technically essential factors, absolute pitches are "accessory" and fulfil the second requirement of "absence of purpose." Two scales that are similar need not for that reason be historically connected. If, however, to similarity or identity of scale is added practical identity of pitch of the homologous tones of the scales, it becomes impossible or, at least, exceedingly difficult to believe that they are independent in origin. And if, lastly, parallel scales of practically identical pitches are found associated with musical instruments of nearly identical construction, the certainty of historical connection is certainly beyond reasonable doubt.

(Wallis: 50)

Things Fall Apart and *The Issa Valley* were both written in the mid-twentieth century. Overall, Milosz's work, marked by child-like symbolism, is a personal escape from adulthood, social rejection and isolation, and poetic atrophy. The protagonist's entry into the Christian-pagan world represents a personal struggle with the poison of Manichaeism, a philosophy upheld by

his uncle Oskar Miłosz, the rejection of which distanced him from the rational order of Western civilisation and Christian orthodoxy. In Achebe's book, pagan beliefs are not so personalised, but rather treated as a cultural phenomenon. His novel is a sober self-reflection of his own cultural upbringing, on shaped by the Anglo-Saxon education he received at Ibadan, a Nigerian branch of the University of London. Miłosz's work strongly focuses on the protagonist's personal history and experiences, whereas Achebe's text takes a wider perspective on the struggle between Christian and pagan beliefs. Miłosz's text instead figures the writer's internal struggles, rather than conflicts created by external circumstances.

Despite the different experiences and cultures of Miłosz and Achebe, it is significant that both authors are concerned with the relationship between traditional religious practices and Christianity, whether those of the African Igbo or the Polish-Lithuanian cultural borderland. This seemingly coincidental overlap may be the result of a specific historical development. Twentieth-century Europe witnessed the twilight of Christian hegemony in culture and society, which were increasingly marked by significant secularisation and departures both from faith and Christian practices and rituals. In Africa, the opposite occurred. Christianity became an emerging religion, integrating societies and providing fragmented cultures with a means of cultural cohesion.

Cognitivists have argued that human belief in supernatural beings that is characteristics of religion is a natural result of cognitive mechanisms that have a long evolutionary history and find their applications across various fields of human action (Atran, Ara: 713). Religiosity is a fundamental and archetypal human condition, unifying many cultures such as Gine and Umuofia. Though differences in motivation and practice characterise distinct religions, the fulfilling existential value of spiritual belief may be considered universal. For example, despite the cultural plurality of *The Issa Valley*, one may still draw similarities in the diverse ways religion is practiced, particularly in rituals performed. Evidently, religion is highly upheld by these two fictional societies and has been enshrined in the fabric of its peoples' cultural lives. Most importantly however, is how religious systems govern each society and forms a vital part of its culture. Miłosz and Achebe emphasise how the strengths of these societies emanate from their dependence on religion and faith, while still drawing

attention to the flaws produced by religious practices. By and large, religion is the order that sets the tone of these societies.

Works Cited

- Achebe, Chinua. *Things Fall Apart*. London: William Heimann Ltd, 1958.
- Atran, Scott, Norenzayan Ara. "Religion's Evolutionary Landscape: Counterintuition, Commitment, Compassion, Communion." *Behavioral and Brain Sciences* (2004): 713–770. <https://www2.psych.ubc.ca/~ara/Manuscripts/AtranNorenzayanBBS.pdf>.
- Baronas, Darius, S.C. Rowell. *The Conversation of Lithuania from Pagan's Barbarians to Late Medieval Christians*. Vilnius, Lithuania: Institute of Lithuanian Literature and Folklore, 2015.
- Barth, Christiane. "In illo tempore, at the Center of the World: Mircea Eliade and Religious Studies' Concepts of Sacred Time and Space." *Historical Social Research* 38.3 (2013): 59–75.
- Benedict, Ruth. *Patterns of Culture*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1934.
- Drehe, Iovan. "The Aristotelian Dialectical Topos." 2011. *Argumentum* 9.2 (2011): 129–139. www.semanticscholar.org/paper/The-Aristotelian-Dialectical-Topos-Drehe/f980a5641fb4b0c67968012ee2f343bbbe6cd08f [accessed 28.09.2020].
- Eliade, Mircea. *Patterns in Comparative Religion*. London–New York: Sheed & Ward, 1958.
- Godchecker. *The Lithuanian Mythology: The Lithuanian Panteon*. <https://www.godchecker.com/lithuanian-mythology/pantheon/> [accessed 10.12.2021].
- Hunter, Lynette. *Toward A Definition of Topos: Approaches to Analogical Reasoning*. London: Macmillan Education, 1991.
- Lewis, Richard D. *When Cultures Collide: Leading across Cultures*. Finland: Nicholas Brealey Publishing, 2006.
- Mason, Otis Tufton. "Similarities in Culture." *The American Anthropologist* 8.2 (1895): 101–117. <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1525/aa.1895.8.2.02a00000>.
- Milosz, Czeslaw. *The Issa Valley*. United States of America: Farrar, Straus and Giroux, 1978.

- Narbutt, Theodor. *Ancient History of the Lithuanian Nation*. Vols 8–9. Vilnius: A. Marcinowski, 1835.
- Nduka, Udeagha, Grace Ozioma Nwamah. “Chinua Achebe’s *Things Fall Apart* and the Role of Women in Igbo Traditional Religious Culture.” *Open Journal of Social Sciences* 7.12 (2019): 272–289. <https://www.scirp.org/journal/paperinformation.aspx?paperid=97257> [accessed 21.05.2021].
- Olsson, Tord. *Frejya-The Great Goddess of the North: Lund Studies in History of Religions*. Lund: Department of History, University of Lund, 1994.
- Parrinder, Edward Geoffrey. *African Traditional Religion*. London: Sheldin Press, 1976.
- Rapp, Christoph. “Aristotle’s Rhetoric.” 1.02.2010. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5585434/mod_resource/content/1/04Aristotles%20Rethoric.pdf [accessed 26.05.2021].
- “Religion.” *Dictionary Merriam Webster*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/religion> [accessed 31.05.2021].
- Rosenblatt, Daniel. “Anthropology Made Safe for Culture: Patterns of Practice and the Politics of Difference in Ruth Benedict.” *American Anthropologist* 106.3 (2004): 459–472.
- Tallich, Paul, Kimball C. Robert. *Theology of Culture*. New York: Oxford, 1959.
- Taylor, Edward B. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- The Nature of Religion*. LibreTexts. [https://socialsci.libretexts.org/Bookshelves/Sociology/Introduction_to_Sociology/Book%3A_Sociology_\(Boundless\)/14%3A_Religion/14.01%3A_The_Nature_of_Religion/14.1A%3A_The_Nature_of_Religion#:~:text=For%20ex](https://socialsci.libretexts.org/Bookshelves/Sociology/Introduction_to_Sociology/Book%3A_Sociology_(Boundless)/14%3A_Religion/14.01%3A_The_Nature_of_Religion/14.1A%3A_The_Nature_of_Religion#:~:text=For%20ex) [accessed 20.05.2021].
- Tien, Pham Huu. “The Similarity Between Cultures in the World Today.” *Eurasia Review News & Analysis* (14.05.2017). Open Edition. <https://www.eurasiareview.com/14052017-the-similarity-between-cultures-in-the-world-today-oped/> [accessed 15.10.2021].
- Wallis, W.D. “Similarities in Culture.” *American Anthropologist. New Series* 19.1 (1917): 41–54. <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdfdirect/10.1525/aa.1917.19.1.02a00080>.

Cultural Topoi Uniting Chinua Achebe's *Things Fall Apart* and Czesław Miłosz's *The Issa Valley*

Summary

This paper explores religion beliefs as the cultural topoi connecting the People of Gine in Lithuania to the People of Umuofia community in Nigerian via the books *Things Fall Apart* and *The Issa Valley* by Chinua Achebe and Czesław Miłosz respectively. Both writers have earned global reputation in passionately disseminating their cultural values and experiences. Comparative Literature Studies have been employed as the theoretical base for identifying the points of similarities in religious beliefs and pagan practices in these cultures. They particularly discovered that among the deities that these people serve, both communities have female goddesses responsible for fertility, these are the goddess Liethua for Gine, and Ani for Umuafia, among other superstitious beliefs and accompanying practices.

Keywords: cultural topoi, religion, superstition, Chinua Achebe, Czesław Miłosz

Słowa kluczowe: toposy kulturowe, religia, przesąd, Chinua Achebe, Czesław Miłosz

Citation

Ephraim, Esther Makwin. „The Uniting Cultural Topoi In Chinua Achebe's *Things Fall Apart* and Czesław Miłosz's *The Issa Valley*”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 293–307.
DOI: 10.18276/rk.2021.12-13.

IV

Książki nadesłane

Books Sent



Łukasz Kraj

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-4474-0652

Zwielokrotnione podwojenie – poeta Marian Pankowski w oczach Doroty Walczak-Delanois

„Poetyckie podwojenie” lub *dédoublement poétique*, tytułowa kategoria i główny zamysł najnowszej, dwujęzycznej monografii Doroty Walczak-Delanois (wydanej w roku 2020 nakładem Domu Wydawniczego Elipsa¹), zaskakuje zarówno precyzją, jak i pojemnością – trudno znaleźć na kartach historii literatury polskiej autora, który bardziej od Mariana Pankowskiego odznaczałby się „podwójnością”, przy czym w tym wypadku podwójność ta daje się – i jest to jedna z zasad konstrukcyjnych książki – zwielokrotnić, co i rusz nabierając innego znaczenia. Oto bowiem dwujęzyczność Pankowskiego jako poety przekłada się na jego zanurzenie jednocześnie w polskiej i belgijskiej (czy szerzej – frankofońskiej) tradycji literackiej, wobec których należy sytuować omawianą twórczość, oraz na zakotwiczenie w przeszłości i teraźniejszości, co znajduje swoje odzwierciedlenie w samej poetyce wierszy będących przedmiotem analizy autorki. Jednak nie mamy tu do czynienia tylko z próbą rekonstrukcji głównych osi wyznaczających specyfikę tego pisarstwa, ale też z dążeniem do przybliżenia samego Pankowskiego – postaci, której wkład w polską kulturę, w szczególności w zakresie jej rozpowszechniania w świecie francuskojęzycznym, jest trudny do przecenienia

¹ Należy wspomnieć, że tom stanowi część polsko-belgijskiej serii *Polonica w Belgii – Belgica w Polsce. Osoby – źródła – teksty / Polonica en Belgique – Belgica en Pologne. Figures – sources – textes*.

i którego poezja (zarówno polskojęzyczna, jak i pisana w języku francuskim) do tej pory pozostawała zaskakująco niedoczytana, szczególnie w zestawieniu z twórczością prozatorską i dramatyczną (Walczak-Delanois: 30)².

Podstawowym celem rozprawy jest wypełnienie tej luki badawczej, bez czego niepodobna stworzyć kompletnego obrazu pisarstwa sanoczanina. Już bowiem w wierszach młodego Pankowskiego tkwi, jak dowodzi autorka, „śmiały charakter jego późniejszych pism i absolutna podstawa zmysłowej, obrazowej i językowej płaszczyzny tego dzieła” (Walczak-Delanois: 12). W perspektywie przyjętej przez Walczak-Delanois poezja okazuje się integralną i równorzędną częścią twórczości Pankowskiego, stanowiącą nie tyle zapowiedź „dojrzałych” dokonań pisarskich na polu prozy i dramatu, co osobny i godny uwagi przedmiot badań historyka literatury. Co więcej, w Pankowskim-prozaiku i dramaturgu już zawsze miałby tkwić Pankowski-poeta – co sam autor zresztą przyznaje (Walczak-Delanois: 87) – analiza jego aktywności poetyckiej okazuje się więc niezbędna dla badań nad pozostałymi dwoma obszarami literatury, choć jednocześnie pozostaje względem nich niezależna, przede wszystkim ze względu na brak ikonoklastycznego, antykanonowego pierwiastka właściwego jego prozie. Za drugą najważniejszą cechę tomu należałoby uznać namysł nad pośrednio zasygnalizowaną w tytule dwujęzycznością autora – jako rzadkim fenomenem w literaturze polskiej XX wieku – oraz konsekwencjami, jakie fakt ten miał dla kształtowania się poetyckiej (i nie tylko) dykcji Pankowskiego. Podwójny cel, jaki wyznacza sobie Walczak-Delanois, znajduje odzwierciedlenie w dwojakiej metodologii badań: dominuje perspektywa historycznoliteracka, obejmująca również badania archiwalne (a nawet terenowe – na stronie 55 autorka identyfikuje w tej twórczości elementy topografii Sanoka!), które pozwalają ukonkretnić proces krzepnięcia omawianej poetyki, ale nie do przecenienia dla formułowanych diagnoz okazują się także narzędzia charakterystyczne chociażby dla studiów nad przekładem (Walczak-Delanois: 78).

Poza oczywistym podziałem na dwie wersje językowe, w których wywód prowadzony jest równolegle, w monografii da się wyodrębnić inny wyraźny

² Spośród wielu badaczy i badaczek tej twórczości na wyróżnienie zasługują prace Stanisława Barcia (szczególnie rozprawa *Marian Pankowski – poeta, prozaik, dramaturg*, w której autor poświęca uwagę również poezji Pankowskiego), Tomasza Chomiszczaka, Krystyny Latawiec oraz Krystyny Ruty-Rutkowskiej.

podział, również dwuczęściowy. Pierwsza część – *Poetyckie podwojenie*. Marian Pankowski – polski poeta języka francuskiego – stanowi właściwy tekst rozprawy i zawiera pięć rozdziałów, poświęconych kolejno: biografii pisarza, działalności przekładowej i wydawniczej oraz literackim przyjaźniom, które nie pozostały bez wpływu na jego pisarstwo, wreszcie samej twórczości, najpierw tej spisanej po polsku (*Pieśni pompejańskie*, *Wiersze alpejskie*, *Podpłomyki*), a następnie – tej w języku francuskim (*Couleur de jeune melèze / Kolor młodego modrzewia* oraz *Poignée du présent / Uścisk teraźniejszości*). Piąty rozdział, zatytułowany *Stany szczęśliwe*, obejmuje rozważania o dalszych losach pisarskiej, krytycznej i akademickiej kariery Pankowskiego oraz o formach obecności doświadczeń poetyckich w tych obszarach jego działalności.

Z kolei drugą część tomu – którą należy potraktować nie jako uzupełnienie czy aneks do krytycznych i historycznoliterackich rozpoznań tekstu głównego, ale raczej jako element równoważny i do pewnego stopnia autonomiczny – stanowią polskie przekłady dwóch napisanych w języku francuskim tomów poetyckich Pankowskiego: *Couleur de jeune melèze* oraz *Poignée du présent*. Znaczenie tejże części jest niebagatelne, ponieważ mimo że sam autor w dużej mierze przyswoił polszczyźnie swoje francuskojęzyczne tomy, dystans dzielący moment ich publikacji od daty przekładu oraz akty swoistej autocenzury (Walczak-Delanois: 71) przyczyniły się do miejscowego oddalenia polskich wersji tomów od pierwowzorów. Odważna na pierwszy rzut oka decyzja, by raz jeszcze podjąć się tłumaczenia poezji Pankowskiego oraz jej uporządkowania, skutkuje włączeniem w tom przekładów nie tylko wiernych oryginałowi, ale odznaczających się niewątpliwą wartością artystyczną (co nie zaskakuje, jako że autorka monografii po wielokroć dała się poznać również jako poetka). Teksty poetyckie, opatrzone krótkimi komentarzami – które mają tu funkcję kontekstualizującą – mogą w ten sposób „mówić same za siebie”, zaś tytułowe „poetyckie podwojenie” ujawnia kolejny wymiar: konstytuującej tekst ścisłej, niedającej się rozdzielić, współpracy poety i tłumaczki.

Uwaga ta nie wyczerpuje jednak znaczeniowego potencjału tytułowej kategorii. Warto w tym miejscu wrócić na chwilę do samego tekstu rozprawy, by przyrzeć się bliżej podjętym przez autorkę decyzjom i sformułowanym przez nią sądom. Otóż stosunkowo obszerny rys biograficzny w toku narracji znajduje swoje uzasadnienie w analizie strategii poetyckich wypracowanych przez pisarza.

Analizowana przez Walczak-Delanois poezja Pankowskiego jawi się jako efekt napięcia czy też negocjacji – raz jeszcze „poetyckiego podwojenia” – między doświadczeniem autora (więźnia obozu koncentracyjnego, uczestnika kultury, osoby dwujęzycznej, emigranta) a materią tekstu, który staje się nieprzezroczystym nośnikiem okrucieństw tegoż doświadczenia. Tym samym wyłaniający się z kart rozprawy Pankowski-poeta nabiera cech podmiotu sylleptycznego w rozumieniu Ryszarda Nycza – to znaczy modelu, „w którym »ja« rzeczywiste i »ja« literackie wzajemnie na siebie oddziałują i wymieniają się własnościami” (Nycz: 114–116). Miejscami nie sposób zatem jednoznacznie oddzielić empirycznie weryfikowalnej osoby od głosu zawartego w tekście poetyckim: obie instancje pozostają w relacji sprzężenia zwrotnego, co nie dziwi w przypadku osoby, której życie w tak znacznym stopniu zdefiniowała literatura. Liryka Pankowskiego, przekonuje autorka, okazuje się nie tylko naznaczona doświadczeniami wojennymi, ale też zakorzeniona w lokalnej (w wymiarze społecznym i materialnym), przedemigracyjnej rzeczywistości.

Twórcza relacja tekst–osoba najmocniej być może dochodzi do głosu w przypadku literackich i pozaliterackich przyjaźni Pankowskiego. Walczak-Delanois wyszczególnia tu cztery kluczowe nazwiska wyznaczające horyzonty nakierowanej na polskie wpływy lektury jego poezji: Bolesław Leśmian, inspirowany nowatorstwem i barokowym językiem (skądinąd właśnie Leśmianowi poświęcił pisarz swój doktorat), Julian Tuwim, wspierający poetykę umocowaną w doświadczanym świecie, Julian Przyboś, z którym pisarz dzielił podziw dla francuskich symbolistów i sceptycyzm wobec surrealizmu (co pozwala też na osadzenie tej poezji w kontekście światowym), czy wreszcie Czesław Miłosz. Konstelacja tych nazwisk ujawnia, do jakiego stopnia i w jak bardzo zróżnicowanych polskich tradycjach literackich osadzona jest ta poezja: Pankowski pozostaje jednocześnie pod wpływem awangardy – w jej polskim wariacie – jak i Tuwimowskiego klasycyzmu (czy, szerzej, formacji Skamandra). Na poetyckiej mapie XX wieku stanowi on ogniwo łączące te dwie wielkie tradycje, a zarazem zajmuje na niej miejsce osobne. Ta pozorna heterogeniczność staje się bardziej zrozumiała i spójniejsza w świetle specyficznego statusu tej twórczości, leżącej na skrzyżowaniu literatury polskiej i belgijskiej. Mimo że niewątpliwie obdarzona własnym, zindywidualizowanym głosem, poetycka twórczość Pankowskiego okazuje się jednocześnie mimowolną ambasadorką tradycji polskiego pola

literackiego w świecie frankofońskim – oknem, za sprawą którego dziedzictwo polskiej poezji może zaistnieć w Belgii na prawach innych niż w tłumaczeniach. Zresztą i działalności przekładowej (oraz krytycznej i akademickiej) poświęca autorka bardzo wiele miejsca, w wyborach tłumacza (i redaktora pierwszej antologii poezji polskiej po francusku), podkreślając sympatie oraz inspiracje poety.

Na wyłaniający się spod pióra Walczak-Delanois obraz poetyckiego idiomu pisarza z Sanoka należy patrzeć – jak zawsze w przypadku tej twórczości – z podwójnej perspektywy. Po pierwsze, w ujęciu diachronicznym: z tego punktu widzenia wyraźnie rysuje się linia rozwojowa Pankowskiego-poety: stopniowe przepracowywanie traumy obozu koncentracyjnego, wzrastanie ku poetyce sensualnej, odważnie, choć bynajmniej nie obrazoburczo, eksplorującej między innymi zagadnienia ludzkiej cielesności i zmysłowej percepcji. Kluczowym aspektem tej drogi wydaje się jej równoległość do rozwoju dwujęzyczności: francuszczyzna pozwala poecie zarówno na „większą swobodę” w doborze tematyki (Walczak-Delanois: 64), jak i na osiągnięcie nie tyle lepszych, co po prostu innych efektów w zakresie wypracowywania strategii poetyckich. Różnica ta ujawnia się najjaskrawiej przy porównaniach francuskich wierszy z ich polskimi przekładami, powstałymi po latach. Dokładna analiza prowadzi do wniosku, że „polskojęzyczne wiersze byłyby, przy całej zmysłowości zapisu, tekstami wyrażającymi impresje duchowe, nostalgiczne i tęsknoty. Natomiast francuskojęzyczne wiersze byłyby językiem opisu wrażeń i doznań cielesnych” (Walczak-Delanois: 78). Widzimy więc, że poezja Pankowskiego do pewnego stopnia rozwija się po dwóch równoległych torach – wyznaczanych przez dwa języki o odmiennym dla pisarza statusie – jednak tak rozumianym rozszczepieniem, w przeciwieństwie do różnie definiowanych pęknięć w obrębie konkretnych utworów, rządzi raczej zasada wzajemnej komplementarności niż rozdarcia.

Podobne, wynikiłe z równoległej lektury polskich i francuskich wersji wierszy, diagnozy autorki, których przytaczam tu jedynie próbkę, mają oczywiście kardynalne znaczenie w badaniach nad poezją Pankowskiego rozumianą jako zjawisko niezbywalnie bilingwalne, ale przy okazji otwierają też przestrzeń do refleksji poza obszarem historii literatury, sytuując się raczej na terenie językoznawstwa czy wręcz nauk kognitywnych. W jaki sposób nabyta dwujęzyczność

wpływa na postrzeganie świata zewnętrznego względem podmiotu, cielesności, na pracę pamięci o bolesnych doświadczeniach, a jak same doświadczenia oddziałują na używanie jednego bądź drugiego języka? Jaką rolę w kształtowaniu się tych zależności odgrywa intelektualne zaplecze i literacka działalność autora? To tylko niektóre z pytań nasuwających się podczas lektury, a sytuacja, w której poezja Pankowskiego staje się w przyszłości przedmiotem namysłu ze strony lingwistów, jest z pewnością możliwa do wyobrażenia.

Nie jest to zresztą jedyny aspekt, w którym Walczak-Delanois wykracza poza spojrzenie historyczki literatury, sugerując możliwość odmiennych trybów lektury omawianej twórczości. Patrząc bowiem na poezję Pankowskiego synchronicznie, da się wyróżnić w niej pewne stale pojawiające się dominanty, z których część okazuje się niezwykle interesująca dla antropologii literatury bądź tak zwanej „nowej” humanistyki. W pierwszej kolejności nasuwa się tu kwestia obozowej traumy oraz jej uwikłania w produkcję literacką – kwestia dobrze znana z twórczości prozatorskiej. Poszukiwania konwencji, która pozwoliłaby ująć w słowa nie tyle przeżycia obozowe, co raczej kondycję człowieka zobligowanego do życia po piekle Auschwitz, a zarazem do zmierzenia się z dotkliwymi doświadczeniami przeszłości, identyfikuje badaczka jako jeden z głównych czynników decydujących o rozwoju tej poezji (Walczak-Delanois: 68). Można by dodać, że poszukującemu nowego oparcia w świecie i przejawiającemu pewien rodzaj optymizmu Pankowskiemu bliżej byłoby w tym względzie raczej do pozycji reprezentowanych w polskiej poezji przez Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (*Niobe*) niż Tadeusza Różewicza: sanoczanin, ocalały z obozu, wierzy w odrodzenie świata oraz – jak się wydaje – w rolę, jaką w tymże odrodzeniu odegra poezja; rezygnuje więc z odrzucenia czy zanegowania języka (Agamben: 39). Problem ten – precyzyjna lokalizacja Pankowskiego wśród innych podejmujących tematykę obozową poetów i poetek w Polsce – wymaga jednak osobnych badań, co również świadczy o atrakcyjności i aktualności tej poezji dla współczesnych literaturoznawców.

Drugim arcyciekawym zagadnieniem, wartym szczególnej uwagi, jest znaczenie i obraz przyrody, którą można by w myśl nowohumanistycznej terminologii nazwać tym, co nie-ludzkie, i która w wierszach przybiera postać specyficznej roślinnej wyobraźni. Pozostaje ona zakotwiczona jednocześnie w doświadczeniach z dzieciństwa spędzonego na Podkarpaciu i w uważnej

obserwacji belgijskich krajobrazów (Walczak-Delanois: 71). Świat flory, argumentuje przekonująco Walczak-Delanois, darzył Pankowski szczególnym uczuciem, traktując go zarówno jako istotny element swojej poetyki, jak i, rzecz jasna, swej pozatekstualnej, empirycznej biografii (Walczak-Delanois: 66–67). W omawianej twórczości rośliny mają podwójny status: poeta pełnymi garściami czerpie z przypisywanego im przez kulturę bogatego naddatku symbolicznego, ale odwołuje się też – co istotne z punktu widzenia na przykład ekokrytyki – do ich fizycznych czy biologicznych właściwości, wyzwalając w ten sposób poetycki potencjał samej materii organicznej i wykazując się (podobnie jak autorka książki) niebagatelną wiedzą botaniczną. Można więc stwierdzić, że niektóre analizy zawarte w *Poetyckim podwojeniu...* uzupełniają wykonane już między innymi przez Annę Barcz lub Justynę Tabaszewską badania nad obecnością nie-ludzkich aktorów w polskim modernizmie.

Poprzestając na krótkim omówieniu kwestii doświadczenia obozowego i roślinności, dwóch arbitralnie wybranych przeze mnie aspektów poezji Pankowskiego, oraz na wymienieniu pozostałych, które na kartach monografii jawią się jako najistotniejsze – a są to: erotyka, afirmacja piękna, Belgia, poezja sama w sobie czy wreszcie sygnalizowana już cielesność – chciałbym przejść do ostatniej już, w moim odczuciu niezwykle ważnej, kwestii, a mianowicie recepcji tej poezji. Przytaczane w toku wywodu opinie rodzimych (w tej grupie na przykład Kazimierz Wyka) oraz belgijskich krytyków, formułowane na bieżąco, a nie z dystansu czasowego, układają się w dwugłos, który nie tyle opowiada o samej twórczości, co raczej zdradza zasadniczą odmiennąść pól literackich w Polsce i Belgii. Tej podstawowej różnicy Pankowski był świadom (Walczak-Delanois: 74), przyczyniła się ona częściowo do „rozłamania” jego wierszy oraz do jego usytuowania jednocześnie „tu”, „tam” i „pomiędzy” – by sparafrazować tytuł artykułu Tomasza Chomiszczaka. Jednak poezja ta, niosąca całe bogactwo „wielowiekowej schedy kulturowej”, nierzadko intertekstualna, zawsze na wskroś polska – wydaje się funkcjonować jako literacki papierek lakmusowy, prowokując reakcje, które ujawniają jakże niekompatybilne nastroje, oczekiwania i upodobania czytelnika polskiego i belgijskiego lat 50. i 60. XX wieku. Te cenne z perspektywy komparatystycznej informacje, będące efektem oddania głosu krytykom, wielokrotnego cytowania ich wypowiedzi, stanowią znakomite uzupełnienie i rozszerzenie dotychczasowych ustaleń w zakresie recepcji

tej poezji (Destrée-van Wilder: 53–55) i możliwy punkt wyjścia do dalszych badań nad specyfiką atmosfery literackiej w Polsce i Belgii pierwszych dekad po wojnie.

Odmalowany przez Dorotę Walczak-Delanois obraz Mariana Pankowskiego-poety to portret wieloaspektowy i niejednoznaczny, w którym wpływy skamandryckie czy hołd Janowi Kochanowskiemu współlistnieją z inspiracjami radykalną awangardą, a wyczulenie na oralność, materialność i audytywną zmysłowość poetyckiego słowa paradoksalnie współgra ze specyficznym okulocentryzmem w konstrukcji obrazów. „Poetycka tożsamość Pankowskiego”, pisze autorka w rozdziale *Światy paralelne*, „kształtowana jest na równoległych, a czasem krzyżujących się osiach: robotnik–arystokrata, Sanok–Bruksela, przeszłość–teraźniejszość, świat więźnia i świat człowieka wolnego, tradycja–nowatorstwo, poezja–proza, język polski–język francuski” (Walczak-Delanois: 66). Jednak podobnie wielowymiarowy i barwny jest przebijający zza wersów Pankowski-syn, mąż, ojciec, przyjaciel, emigrant, profesor – Pankowski-człowiek, który pojawia się na kartach rozprawy nie tylko w cytowanych tu wierszach czy wypowiedziach, ale też pośrednio, za sprawą przedrukowanych listów, rękopisów i licznych zdjęć przedstawiających już to urzekające obrazy Brukseli, już to swojskie i zarazem baśniowe widoki Sanoka, w dużej mierze pochodzące z prywatnego archiwum autorki. Obecność osoby poety jest tu cały czas wyczuwalna i nie ginie, jak to się czasem dzieje pod ciężarem nadmiernie rozrośniętego instrumentarium badawczego; co więcej, sama dwujęzyczność rozprawy stanowi swoiste przedłużenie poetyki i życia Pankowskiego w jednym z najważniejszych ich aspektów. Należy mieć nadzieję, że to potrzebne i niezwykle inspirujące studium poświęcone poecie z Sanoka przyczyni się do wzrostu zainteresowania poezją, która pod wieloma względami ma sporo da zaoferowania także współczesnemu czytelnikowi.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008.
- Barć, Stanisław. *Marian Pankowski – poeta, prozaik, dramaturg*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011.
- Barcz, Anna. *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2016.
- Chomiszczak, Tomasz. „Pisarz »stąd«, »stamtąd« i »spomiędzy«. Mariana Pankowskiego z kulturą narodową przypadki”. *Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie* 58 (2018): 155–164.
- Destrée-van Wilder, Elisabeth. „Odbiór twórczości Mariana Pankowskiego na Zachodzie”. *Pisarska rozróżba. W 70-lecie urodzin Mariana Pankowskiego*. Red. Lidia Czajkowska, Stanisław Duszak. Sanok: Miejska Biblioteka Publiczna „Polonia”, 1990.
- Latawiec, Krystyna. *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*. Kraków: Universitas, 1994.
- Nycz, Ryszard. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013.
- Ruta-Rutkowska, Krystyna. *Szkice o twórczości Mariana Pankowskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Tabaszewska, Justyna. *Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji*. Kraków: Universitas, 2010.
- Walczak-Delanois, Dorota. *Poetyckie podwojenie. Marian Pankowski – polski poeta języka francuskiego. Dédoublement poétique. Marian Pankowski – poète polonais de langue française*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2020.

Multiple Doubling – The Poet Marian Pankowski in the Eyes of Dorota Walczak-Delanois

Summary

The bilingual (Polish-French) book *Poetic doubling. Marian Pankowski – Polish poet of the French language* (2020) by Dorota Walczak-Delanois is an important study that fills in the gap in the research on Marian Pankowski's poetry and its reception. By examining the poems meticulously – with a special emphasis put on entanglements between the poet's growing bilingualism and the development of his artistic work – the author points at the rootedness of Pankowski's poetry in Polish literary tradition and, at the same time, at his uniqueness on the map of Polish and Belgian literature in the 20th century. Pankowski's poetic work is depicted as highly sensual, suspended between two different languages and literary traditions, and truly up-to-date, also in the context of contemporary criticism.

Keywords: Marian Pankowski, bilinguality, Polish poetry, Belgian poetry

Słowa kluczowe: Marian Pankowski, dwujęzyczność, poezja polska, poezja belgijska

Cytowanie

Kraj, Łukasz. „Zwielokrotnione podwojenie – poeta Marian Pankowski w oczach Doroty Walczak-Delanois”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 311–320. DOI: 10.18276/rk.2021.12-14.

Noty o autorach | Biographical Notes

Aleksandra Arndt – dr, literaturoznawczyni i tłumaczka, laureatka licznych stypendiów zagranicznych oraz dwóch nagród Rektora UAM. Zajmuje się poezją rzymską doby augustowskiej i okresu wczesnego cesarstwa, recepcją wybranych elementów kultury antycznej w Europie, jak również humanistycznymi aspektami zagadnień przyrodniczych. Jest autorką francuskojęzycznego podręcznika nt. historii łaciny od średniowiecza do naszych czasów z 2010 roku, *L'utilisation du latin du Moyen Âge à nos jours*. W roku 2013 wyszedł spod jej pióra przekład niemieckojęzycznej książki prof. Wilfrieda Stroha, *Łacina umarła, niech żyje łacina! Mała historia wielkiego języka*, zaś trzy lata później spolszczenie elegii miłosnych Tibullusa. Obecnie wraz z prof. dr. hab. inż. Piotrem Krzywcem prowadzi badania w zakresie tłumaczeń i analizy dawnych prac łacińskojęzycznych z zakresu nauk o Ziemi. Email: Artemiss@gmx.de.

Michał Bajer – dr, adiunkt w Instytucie Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego. Jego prace dotyczą przekładu i poetyki literackiej w XVII i XVIII-wiecznej Europie, zwłaszcza w Polsce i we Francji. Ostatnio opublikował kilka wydań krytycznych i jedną monografię: *Klasyzm – przekład – prestiż. Oświeceniowe spolszczenia tragedii Corneille'a i Racine'a (1740–1830) w perspektywie historycznoliterackiej* (2020) oraz kilka artykułów, m.in. *La traduction des descriptions 'savantes' de Delille: le troisième chant de L'Homme des champs en anglais, en italien et en polonais* („Cahiers Roucher-André Chénier” 38 [2020]: 61–77), *De la librairie à la traduction dramatique: le livre de théâtre français en Prusse royale et en Pologne (1680–1730)*” (w: „A qui lira”: *Littérature, livre et librairie en France au XVIIe siècle*, red. M. Bombart, S. Cornick, H. Kelle Rahbé, M. Rosellini, 2020). Email: michał.bajer@usz.edu.pl.

Katarzyna Batora – dokumentalistka, od 1994 roku w Pracowni Dokumentacji Literatury Współczesnej IBL PAN. Współautorka książki *Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 1948–2001* (2002). Autorka bibliografii, m.in. do *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, t. 4 (2000) oraz kilkuset haseł wydawanych w kolejnych seriach słowników współczesnych pisarzy polskich. Email: katarzyna.batora@ibl.waw.pl.

Magdalena Bober-Jankowska – dr, adiunkt na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Prowadzi badania nad literaturą oświecenia, zwłaszcza prozą Adama Naruszewicza. Autorka monografii *Proza diarystyczna Adama Naruszewicza* (2021). Publikowała rozprawy m.in. o A.S. Naruszewiczu, I. Krasickim, F. Karpińskim, F.D. Kniaźninie, S. Trembeckim, S.K. Potockim. Specjalizuje się także w problematyce badań tekstologicznych polskiego piśmiennictwa XVIII wieku oraz edytorstwie naukowym tej epoki. Przygotowała wydania krytyczne dzienników podróży Adama Naruszewicza: *Dyjaryjusz podróży Jego królewskiej Mości na sejm grodzieński* (2008) oraz *Dziennik podróży Króla Jegomości Stanisława Augusta na Ukrainę i do innych Ziem Koronnych roku 1787* (2019), a także edycję nieznanej korespondencji Adama Naruszewicza (2018). Email: m.bober@uksw.edu.pl.

Esther Makwin Ephraim – doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Humanistyczno-Przyrodniczym im. Jana Długosza w Częstochowie. Z wykształcenia dziennikarka, ukończyła studia w zakresie komunikacji i studiów medialnych na Eastern Mediterranean University w Cyprze Północnym. W Nigerii pracowała w Plateau Radio Television Corporation oraz w Zgromadzeniu Narodowym jako Legislative Aide. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską „A comparative analysis of the use of cultural Topoi in Nigerian and Polish novels of the 1950s and 60s: A case study of Chinua Achebe’s *Things Fall Apart* and *A Man of the People*, and Czesław Miłosz’s *The Seizure of Power* and *The Issa Valley*”. Email: emakwin@gmail.com.

Mirosława Kozłowska – dr hab. nauk humanistycznych, profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Szczecińskiego w Instytucie Literatury i Nowych Mediów na Wydziale Humanistycznym US. Autorka artykułów naukowych dotyczących m.in. historii teatru i krytyki teatralnej okresu międzywojennego, wileńskiej publicystyki kulturalnej i literatury popularnej, powiązanych z ideami krajowości i regionalizmu wileńskiego, biogramów krytyków teatralnych w internetowej *Encyklopedii Teatru* oraz książek: *W hotelu recenzenta i na paradyzie. O krytyce teatralnej Kornela Makuszyńskiego* (2001), *O „polifonię głosów zbiorowych”. Wileńska krytyka teatralna 1906–1940* (2003); dokonała wyboru tekstów w książkach *Tragedia w okresie Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego* (2006) oraz *Awangardysta w teatrze: wileńskie teatralia* (2019 – tutaj także autorka wstępu i opracowania). E-mail: mirosława.kozłowska@usz.edu.pl.

Łukasz Kraj – absolwent filologii polskiej i francuskiej oraz student portugalskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, w ramach Diamentowego Grantu prowadzi badania nad obecnością roślin w polskiej poezji. Autor kilku artykułów naukowych i tłumaczeń, sekretarz redakcji i szef działu przekładów kwartalnika literackiego „KONTENT”. Email: lukasz.r.kraj@gmail.com.

Roman Krzywy – prof. dr hab., pracuje w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, w którym kieruje Zakładem Literatury i Kultury Epok Dawnych. Zajmuje się twórczością pisarzy polskich XVI–XVIII wieku. Autor monografii: *Sztuka wyborów i dar inwencji: studium o strukturze gatunkowej poematów Jana Kochanowskiego* (2007), *Wędrowki z Mnemozyne. Studia o topice dawnego podróżopisarstwa* (2013), *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej. Wprowadzenie do problematyki* (2014). Email: r.krzywy@uw.edu.pl.

Adam Regiewicz – prof. dr hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa – filolog i filmoznawca, Dyrektor Instytutu Literaturoznawstwa Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie. Zajmuje się badaniem zjawisk na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki kulturowej, m.in. transkulturowym badaniem średniowieczności, antropologią i kulturą współczesną, ujmowanymi w perspektywie chrześcijaństwa jako paradygmatu kulturowego Europy i jego kryzysu w dobie sekularyzmu, audiowizualnością oraz muzycznością literatury. Jest autorem około 100 publikacji (w tym 12 monografii). Email: aregiewicz@gmail.com.

Luiza Rzymowska – dr hab., uczennica profesora Jerzego Woronczaka, językoznawczyni i literaturoznawczyni, nauczycielka retoryki, członkini Zespołu Retoryki i Komunikacji Publicznej przy Radzie Języka Polskiego. Wykłada w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, tu też kieruje Zakładem Współczesnego Języka Polskiego i specjalnością licencjacką Retoryka stosowana. Jest autorką dwóch monografii: *Istota gnostycyzmu w świetle interpretacji pojęcia prawdy. Na przykładzie wybranych pism apokryficznych* (2002) i *U źródeł pojmowania retoryki* (2013), a także tłumaczką *Dziejów Tomasa* z języka greckiego (2002). Interesuje się historią i teorią retoryki oraz jej związkami z filozofią, wszelkiego rodzaju twórczością oratorską od starożytności do współczesności, retoryką arcydzieł literatury, zastosowaniem retoryki w edukacji, jak również zagadnieniem podmiotowości mówcy, fenomenem doświadczenia przemawiania bezpośrednio do słuchaczy i personalistycznym ujęciem komunikacji międzyludzkiej. Email: luizamariarzymowska@gmail.com.

Magdalena Siwiec – dr hab., prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego, kieruje Katedrą Komparatystyki Literackiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek: *Sytuacja Norwida – sytuacja Baudelaire’a. Paralele nowoczesności* (2021), *Romantyzm, czyli inter esse* (2017, nagroda „Literatury na Świecie”), *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)* (2012), *Romantyzm i zatrzymany czas* (2009), *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki* (2002) oraz *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval* (1998). Członkini redakcji naukowej „Ruchu Literackiego” oraz serii „Studia romantyczne” IBL PAN. Email: magdalena.siwiec@uj.edu.pl.

Marek Skwara – prof. dr hab., literaturoznawca, pracownik Instytutu Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego. Zajmuje się literaturą staropolską, historią retoryki, dziejami relacji między literaturą i sztukami plastycznymi, szczególnie zainteresowaniami badawczymi obdarza polskie oratorstwo funeralne XVII wieku. W ostatnich latach zajmuje się edycją kazań staropolskich i oświeceniowych w ramach grantu NPRH „Kazania w kulturze polskiej. Edycje kolekcji tematycznych”. Jako efekt tych badań ukazał się ostatnio tom *Kazania patriotyczne* (wydali i opracowali Kazimierz Panuś i Marek Skwara, 2019). Opracował także i opublikował *Kazanie koronacyjne z 1717 roku* (2019). Email: marek.skwara@usz.edu.pl.

Klaudia Sordyl – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie. Czterokrotna laureatka stypendium rektora dla najlepszych studentów. W latach 2018–2021 pełniła funkcję Przewodniczącej Studenckiego Koła Naukowego Polonistów UP. W tym roku obroniła pracę magisterską pod kierunkiem dr hab. prof. UP Katarzyny Wądołny-Tatar.

Marta Sukiennicka – dr literaturoznawstwa, pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej UAM, autorka książek: *Eloquences romantiques. Les années de l'Arsenal (1824–1834)* (2020) oraz – we współpracy z Julitte Azoulai i Carmen Husti – *Geneza i palingeneza życia w dziewiętnastowiecznej nauce i literaturze francuskiej* (2021). Redagowała prace zbiorowe, m.in. *Autour de Jean Sbogar. Le bicentenaire d'un roman majeur du romantisme. Atelier du XIXe siècle de la SERD* (2019, wraz z Émilie Pézard). Publikowała m.in. w „Cahiers d'études nodiéristes”, „Arts et Savoirs”. Jej prace dotyczą twórczości Charlesa Nodiera i związków literatury dziewiętnastowiecznej z naukami o życiu. Email: martas@amu.edu.pl.

Olga Szadkowska-Mańkowska – dr nauk humanistycznych (2017), współpracownik Instytutu Filologii Klasycznej, członek Pracowni Rękopisów i Ineditów z lat 1700–1850 w Instytucie Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadziła zajęcia z historii edycji polskiej literatury pięknej oraz zajęcia z historii edycji literatury powszechnej z elementami translatologii (IPS UW). Obecnie prowadzi zajęcia poświęcone podróżom do Włoch na przestrzeni dziejów (IFK UW) oraz zajęcia z historii literatury i kultury Włoch (UTW SGH). Publikowała m.in. w „Wieku Oświecenia”, „Czytaniu Literatury”, „Sztuce Edycji”, „Meluzynie”, serii „Życie prywatne Polaków w XIX wieku”. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół historii przekładu, literatury XVIII i XIX wieku oraz polsko-włoskich związków literackich. Fascynują ją przede wszystkim dokumenty osobiste podróżników do Włoch na przestrzeni wieków. Email: o.szadkowska@uw.edu.pl.