

PRACE
FILOLOGICZNE
LITERATUROZNAWSTWO

PRACE FILOLOGICZNE

ZAŁOŻONE W R. 1884 PRZEZ ADAMA ANTONIEGO KRYŃSKIEGO

ROCZNIK WYDZIAŁU POLONISTYKI UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO

PRACE
FILOLOGICZNE
LITERATUROZNAWSTWO

numer 12 (15)

Antologie
i antologizowanie



WARSZAWA 2022

SKRÓT TYTUŁU CZASOPISMA: PFLIT

Rada Naukowa

Krystyna Bartol (Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
Piotr Biłos (Instytut Narodowy Języków i Kultur Orientalnych (INALCO) w Paryżu, Francja)
Maria Delaperrière (Instytut Narodowy Języków i Kultur Orientalnych (INALCO), Paryż, Francja)
Libuše Heczková (Uniwersytet Karola, Czechy)
Luigi Marinelli (Uniwersytet „La Sapienza” w Rzymie, Włochy)
Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski, Polska)
Małgorzata Smorąg-Goldberg (Uniwersytet Paryż-Sorbona, Francja)

Redakcja

Bartłomiej Czarski – Redaktor tematyczny: filologia klasyczna
Joanna Goszczyńska – Redaktor tematyczna: slawistyka
Ewa Hoffmann-Piotrowska – Redaktor Naczelna
Ewa Ihnatowicz – Redaktor tematyczna: historia literatury XIX wieku
Urszula Kowalczuk – Zastępczyni Redaktor Naczelnej
Damian W. Makuch – Sekretarz Redakcji
Lech Miodyński – Redaktor tematyczny: slawistyka południowa
Alina Molisak – Redaktor tematyczna: historia literatury XX i XXI wieku
Magda Nabiałek – Redaktor tematyczna: teoria i poetyka dramatu
Witold Sadowski – Redaktor tematyczny: teoria literatury
Katarzyna Westermark – Druga Sekretarz
Marta Wojtkowska-Maksymik – Redaktor tematyczna: historia literatury nowożytnej
Tomasz Wójcik – Redaktor tematyczny: historia poezji XX i XXI wieku

Adres redakcji

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

Projekt okładki i stron tytułowych

Jan Pietkiewicz

Redaktor prowadzący

Dorota Dziedzic

Redaktor

Joanna Mielnik

Opracowanie indeksu osób

Elena Kucheryavaya

Korekta tekstów polskich

Katarzyna Kowalska

Korekta tekstów angielskich

Elena Kucheryavaya

ISSN 2084-6045

e-ISSN 2658-2503

Publication under the Creative Commons Attribution 3.0 PL (CC BY 3.0 PL) license
(full text available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/legalcode>)

Instytucja finansująca

Uniwersytet Warszawski

Wydawca

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

Skład i łamanie

Małgorzata Kula

Druk

POZKAL

SPIS TREŚCI

Antologie i antologizowanie. Od Redakcji	9
---	----------

I. Początki

KRYSTYNA BARTOŁ, Od zbioru do antologii. Greckie początki	13
---	----

JAN KWAPISZ, Między antologią a fragmentem. O hellenistycznych zbiorach epigramów	25
---	----

MAGDALENA PISKAŁA, O długim trwaniu antologii na przykładzie <i>Speculum exemplorum</i>	45
---	----

MICHAŁ KURAN, Staropolskie antologie jednoautorskie od Jana Kochanowskiego do Samuela Twardowskiego	61
---	----

II. Antologia – Definicje – Kanon

MIROŚLAWA BUCHHOLTZ, The Invisible Genre: Towards a Definition of Literary Anthology in the Anglophone Context	85
--	----

MAŁGORZATA GRZEGORZEWSKA, Gathering Flowers in Bloom. The Author of <i>The Western Canon</i> as an Anthologist	99
--	----

RENATA STACHURA-LUPA, O antologizowaniu w drugiej połowie XIX wieku (na marginesie antologii Władysława Bełzy)	113
--	-----

III. Antologizowanie – Przypadki – Funkcje

TOMASZ JĘDRZEJEWSKI, U źródeł założycielskiego mitu polskiego romantyzmu, czyli jak jest zrobiona antologia <i>Walka romantyków z klasykami</i> Stefana Kawyna	133
--	-----

PRZEMYSŁAW KALISZUK, (Nie)możliwe antologie i definicyjne meandry nowoczesnej literatury „górskiej”	147
---	-----

ANDRZEJ LEWICKI, Antologizowanie jako forma polityki miejsca. Przypadek Bieszczadów – <i>Wiersze z Rzeszowskiego</i>	163
DAVID G. ROSKIES, The Jewish Anthological Imagination in the Holocaust, 1940–1945	179
KAROL SAMSEL, Antologizowanie wojny. Funkcja antologizowania w polskich i brytyjskich antologiach poezji wojennej 1939–1944	197
ANNA SOBIECKA, Od antologii do antologizowania. Przypadek nowego dramatu polskiego	213
MAGDALENA BOGUSŁAWSKA, Dževada Karahasana pisanie ogrodów	227
IV. Doświadczenia antologistów	
ANNA JANICKA, Antologizowanie nadmiaru. Pozytywizm polski w ujęciach antologicznych. Przypadek „Przeglądu Tygodniowego”	245
JAN TOMKOWSKI, Dylematy autora antologii	261
JOLANTA ŁUGOWSKA, Od „księgi źródeł” do książki z obrazkami. O dwu antologiach poezji dziecięcej	275
POŻYTKI FILOLOGICZNE	
ANITA CAŁEK, Wołanie anioła i milczenie poety: <i>Modlitwa</i> Cypriana Norwida w kontekście psychologii procesu twórczego	293
LESZEK ZWIERZYŃSKI, Podwójny splot. Norwida poetyka myślenia otwartego	317
IWONA PRZYBYSZ, Konkurs literacki w <i>Obrączce</i> Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej. Przyczynek do badań nad literackimi przedstawieniami życia kulturalnego na przełomie XIX i XX wieku	337
DOMINIKA PEKAŁSKA, <i>Rokoko</i> Juliusa Zeyera w przekładzie Maryli Wolskiej. Strategie autokreacji artystycznej pisarki w świetle wyboru tekstu do tłumaczenia	353
DARIUSZ PIECHOTA, <i>Puszcza jodłowa</i> Stefana Żeromskiego w świetle tradycji przyrodopisarskiej	373
JAN POTKAŃSKI, Niedokończona psychoza Witolda Gombrowicza	387
Indeks osób	403

CONTENTS

Anthologies and Anthologising. Introduction 9

I. The Origins

KRYSTYNA BARTOL, From Collection to Anthology: The Greek Origins ... 13

JAN KWAPISZ, Between Anthology and Fragment: On Hellenistic Epigram Books 25

MAGDALENA PISKAŁA, On the Longevity of Anthologies: The Case of *Speculum exemplorum* 45

MICHAŁ KURAN, Old Polish Single Author Anthologies: From Jan Kochanowski to Samuel Twardowski 61

II. Anthology – Definitions – Canon

MIROŚŁAWA BUCHHOLTZ, The Invisible Genre: Towards a Definition of Literary Anthology in the Anglophone Context 85

MAŁGORZATA GRZEGORZEWSKA, Gathering Flowers in Bloom. The Author of *The Western Canon* as an Anthologist 99

RENATA STACHURA-LUPA, On Anthologizing in the Second Half of the Nineteenth Century: In the Margin of Władysław Bełza's Anthologies 113

III. Anthologising – Cases – Functions

TOMASZ JĘDRZEJEWSKI, At the Root of the Founding Myth of Polish Romanticism, or How Stefan Kawyn's Anthology *Walka romantyków z klasykami* Is Constructed 133

PRZEMYSŁAW KALISZUK, (Im)Possible Anthologies and Definition Abstrusities of Modern "Mountain" Literature 147

ANDRZEJ LEWICKI, Anthologizing as a Form of Politics of Place: The Case of the Bieszczady Mountains in <i>Wiersze z Rzeszowskiego</i>	163
DAVID G. ROSKIES, The Jewish Anthological Imagination in the Holocaust, 1940–1945	179
KAROL SAMSEL, Anthologising War. The Function of Anthologising in Polish and British Anthologies of 1939–1944 War Poetry	197
ANNA SOBIECKA, From Anthology to Anthologizing. The Case of New Polish Drama	213
MAGDALENA BOGUSŁAWSKA, Dževad Karahasan – Garden Writing	227
IV. Anthologists and their Experiences	
ANNA JANICKA, Anthologising the Excess. Positivism in Poland in Anthological Terms: the Case of <i>Przegląd Tygodniowy</i>	245
JAN TOMKOWSKI, Dilemmas of the Author of Anthology	261
JOLANTA ŁUGOWSKA, From ‘the Book of Sources’ to the Illustrated Book: A Discussion on Two Anthologies of Children’s Poetry	275
PHILOLOGY IN USE	
ANITA CAŁEK, The Call of an Angel and the Poet’s Silence: Cyprian Norwid’s <i>Modlitwa</i> in the Context of the Psychology of the Creative Process	293
LESZEK ZWIERZYŃSKI, Double Weave. Norwid’s Poetics of Open Thinking	317
IWONA PRZYBYSZ, The Literary Competition in <i>Obrączka</i> by Emma Dmochowska (Jeleńska): A Contribution to the Research on Literary Representations of Cultural Life at the Turn of the Century	337
DOMINIKA PEKALSKA, Julius Zeyer’s <i>Rokoko</i> in Maryla Wolska’s Translation: The Strategies of Writer’s Artistic Self-creation in the Light of a Text Selected for Translation	353
DARIUSZ PIECHOTA, <i>Puszcza jodłowa</i> by Stefan Żeromski in the Light of Nature Writing	373
JAN POTKAŃSKI, Witold Gombrowicz’s Truncated Psychosis	387
Index	403

ANTOLOGIE I ANTOLOGIZOWANIE. OD REDAKCJI

Kierujemy do czytelników numer „Prac Filologicznych. Literaturoznawstwa” poświęcony idei antologizowania i pisarstwu antologizującemu od czasów najdawniejszych po współczesność. Autorzy zamieszczonych w tomie artykułów pokazują, że antologizowanie, jako zjawisko bardzo wielorakie i różnorodne uwarunkowane, zasługuje na pogłębioną i wszechstronną refleksję, wymagającą wspólnego wysiłku specjalistów wielu literaturoznawczych specjalności. Rozległa, historyczno-kulturowa panorama tytułowych zjawisk, jaka została zakreślona w tym tomie naszego czasopisma, pozwoliła ukazać praktyki antologijne jako podstawowe dla wiedzy filologicznej, postępowania literaturoznawczego i refleksji humanistycznej w ogóle, odświeżyć ich ścisły związek ze strategiami historyczno-literackimi oraz metodologiczny potencjał.

W większości tekstów badawczy akcent przesunięto z konkretnych antologii na mechanizmy antologizowania i ich czynniki regulatywne, co stwarza podstawy do stawiania nowych pytań o korelację między tymi terminami oraz ich operacyjność. Współczesna wiedza literaturoznawcza została wyzyskana przez Autorów do stworzenia rzetelnego oglądu antologizowania jako procesu wielorakiej re-orientacji, kanonizacji, manipulacji, stereotypizacji, odmiennie motywowanych w różnych czasach i okolicznościach.

Zarazem jednak interpretacja i problematyzacja różnych antologijnych zbiorów, będących punktem wyjścia do szerszej zakrojonych rozważań literaturoznawczych, daje bardzo interesujący wgląd w konteksty sztuki wyboru, zmian przedmiotu antologii, ich adresu czytelniczego i funkcji kulturotwórczych.

Ze względu na specyfikę tematu za cenne uznaliśmy także głosy praktyków – Autorów, którzy nie tylko badają antologie, lecz także je tworzą, a o trudach i wyzwaniach antologizowania piszą w oparciu o własne doświadczenia i warsztat antologisty.

W stałym dziale „Pożytki filologiczne” znalazły się tym razem artykuły bardzo rozmaite, różniące się zakresem problemowym, a przede wszystkim podejściem metodologicznym. Dotyczą one twórczości Cypriana Norwida, Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej, Maryli Wolskiej, Stefana Żeromskiego i Witolda Gombrowicza.

I

Początki

OD ZBIORU DO ANTOLOGII. GRECKIE POCZĄTKI

From Collection to Anthology: The Greek Origins

KRYSTYNA BARTOL

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Polska

E-mail: krbartol@amu.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5810-11-28>

Abstract

This paper presents the earliest Greek ways of thinking about collecting, compiling and enumerating in relation to literature and its functioning. The tendency to use catalogues as integral parts of literary works that organise various objects, matters and phenomena, and that facilitate their remembering has been present since the dawn of Greek poetry. As far back as the 5th century BCE the tendency found its expression in the creation of collections (*syllogai*) of poetic works which were arranged according to various criteria such as topic, genre, author, or function. Collecting works was characterised by the axiological attitude of the editors of the *syllogai* towards these works, which in the Hellenistic times led to the creation of anthologies, that is selections of works considered artistically best, and thus providing the recipients with pleasure – primarily the aesthetic one. Examining the earliest history of anthologising demonstrates that the Greek principles of utility and pleasure played a significant role in the selective reading of literature and in shaping literary judgments, as well as tastes in the culture of ancient Greece of all epochs.

Keywords: catalogue, collection (*syllogē*), anthology, oral literature, Archaic Greece, Classical Greece, Hellenistic epoch, utility and pleasure principles

Streszczenie

W artykule przedstawiono najwcześniejsze greckie sposoby myślenia o zbieraniu, zestawianiu i wyliczaniu w odniesieniu do literatury i jej funkcjonowania. Obecna od początków dziejów greckiej poezji skłonność do posługiwania się katalogami jako integralnymi częściami utworów, porządkującymi różne rzeczy, sprawy i zjawiska i ułatwiający ich zapamiętywanie, już w V w. p.n.e. znalazła wyraz w tworzeniu zbiorów (*syllogai*) poetyckich dokonań, które były układane według różnorodnych kryteriów (tematycznych, gatunkowych, autorskich, funkcjonalnych). Towarzysząca zbieraniu utworów aksjologiczna postawa redaktorów *syllogai* wobec tych utworów doprowadziła w czasach hellenistycznych do powstania antologii, czyli wyborów dzieł uznanych za artystycznie

najlepsze, a więc dostarczające odbiorcy przyjemności przede wszystkim estetycznej. Prześledzenie najwcześniejszych dziejów antologizowania pokazuje, że wszechobecne w życiu Greków zasady: użyteczności i przyjemności odgrywały znaczącą rolę w kształtowaniu się literackich sądów i gustów w starogreckiej kulturze wszystkich epok.

Słowa kluczowe: katalog, zbiór (*syllogē*), antologia, literatura oralna, Grecja archaiczna, Grecja klasyczna, epoka hellenistyczna, użyteczność, przyjemność

*Antologie literackie są jak muzea:
to retrospektywne zbiory tekstów-ekspонатów¹.*

Zapał do wyliczania², a więc umieszczania jeden po drugim tematycznie powiązanych ze sobą elementów, przejawiał się u najwcześniejszych Greków w tworzeniu katalogowych struktur w obrębie obszernych, prezentowanych ustnie utworów. Homerowy katalog okrętów, Hezjodejskie listy imion ważnych bogów, mniej ważnych bóstw, a nawet śmiertelniczek – kochanek Zeusa, zachowując walory informacyjne, były odbierane w kulturze żywego słowa także jako momenty popisowe występu artystycznego³. Ułatwiające zapamiętywanie wiadomości z jakiejś dziedziny⁴ i jednocześnie porządkujące je zestawienia miały więc – oprócz dydaktycznej – funkcję estetyczną i współtworzyły artystyczny wizerunek utworu, którego były częścią. Były próbą ogarnięcia różnorodnych mnogości, z którymi spotykali się Grecy w życiu i w swojej kulturowej wyobraźni, próbą kierującą się zasadami porządkującymi, z czasem coraz bardziej zretoryzowanymi, nastawionymi na osiągnięcie różnorodności (*poikilia*) w zdawałoby się monotonna wyliczeniach⁵.

¹ Zdanie to zacytujemy z rozprawy doktorskiej Magdaleny Kokoszki, *Powtarzanie i niepowtarzalność w antologii osobistej Tymoteusza Karpowicza: przypadek „Słojów zadrzewnych”*, Katowice 2006, s. 30, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/4934/1/Kokoszka_Powtarzanie_i_niepowtarzalnosc_w_antologii_osobistej_Tymoteusza_Karpowicza.pdf (d.d. 26.03.2021).

² Umberto Eco określa go jako przejaw działalności artystycznej przyprawiający o zawrót głowy. Vide tytuł jego znanej książki wydanej w roku 2009 przez wydawnictwo Bompiani, *Vertigine della lista*, trafnie przełożony przez Tomasza Kwietnia frazą *Szaleństwo katalogowania*, Poznań 2009.

³ Jak udowodniła E. Minchin w pracy *The Performance of Lists and Catalogues in the Homeric Epic*, w: *Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece*, red. I. Worthington, Leiden 1996, s. 1–20.

⁴ Vide W. G. Thalmann, *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore–London 1984, s. 26: „The catalogue may have originated as a way of presenting information in the absence of written documents”.

⁵ Nic więc dziwnego, że katalogi stały się atrakcyjnym sposobem konstruowania wewnątrz-tekstowego świata także dla encyklopedystów i zbieraczy mirabiliiów spod znaku tzw. drugiej sofistyki czasów cesarstwa rzymskiego. Na ten temat vide K. Bartol, *Aspekty literackie w „Uccie mędrców” Atenajosa*, w: *Sapere aude. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi dr. hab. Marianowi Szarmachowi z okazji 65 rocznicy urodzin*, red. I. Mikołajczyk, Toruń 2004, s. 47–54.

Mówienie o oszłomieniu⁶ wykazem, listą, spisem i wszelkiego rodzaju enumeracją jedynie pozornie ma niewiele wspólnego z poszukiwaniem początków i istoty zjawiska antologizowania rozumianego jako tworzenie wyboru z elementów jakiegoś zbioru, wyselekcjonowanych na podstawie takiego czy innego kryterium. Sporządzanie antologii może wydawać się na pierwszy rzut oka czynnością całkowicie przeciwną katalogowemu kumulowaniu i ahierarchicznemu zestawianiu elementów. W rzeczywistości obie procedury są sobie bliższe, niż można by sądzić na podstawie formacji nazewniczych funkcjonujących, także w języku polskim, na określenie czynności prowadzących do powstania obu typów zestawień (do greckich terminów wrócimy za chwilę). Z jednej strony mamy bowiem czasownik „zebrać” reprezentujący akcję narastającą⁷ i określający jej wynik rzeczownik „zbiór”, z drugiej formę z przedrostkiem sugerującym egresywność działania (wybrać)⁸ i jego rezultat (wybór). Dodajmy tu, że w niniejszej pracy interesują nas oba typy zestawień, w których elementami składowymi są nie pojedyncze imiona, nazwy własne, miejsca czy rzeczy, lecz całe utwory literackie. Innymi słowy będziemy starali się dociec natury i funkcji zestawień samodzielnych utworów poetyckich, zestawień, których istnienie jest potwierdzone tekstami pochodzącymi z epoki późnoarchaicznej i klasycznej kultury greckiej, nie zaś prostych, choć często stylistycznie nietuzinkowych wyliczeń *kata stoicheion* (czyli w porządku alfabetycznym), w które obfitowała grecka literatura wszystkich okresów.

Idea zestawiania, będąca próbą okiełznania mnogości, by nie rzec nadmiaru, musiała pojawić się bardzo wcześnie. W odniesieniu do produkcji literackiej wynikała z wszechobecności pieśni w życiu publicznym i prywatnym Greków⁹. Poezja prezentowana ustnie, improwizowana lub odtwarzana z pamięci przez kolejnych wykonawców, tworzyła wielki mentalny rezerwuar artystycznych dokonań, z którego korzystali zawodowcy i amatorzy, szukający utworu odpowiedniego na daną okazję. Zachowane antyczne testimonia pozwalają postawić hipotezę, że świadome selektywne działania zmierzające do stworzenia zbiorów, czy to utworów jednego autora, czy też utworów należących do jednej kategorii (tematycznej albo wyznaczonej miejscem bądź okazją wykonania¹⁰) pojawiają się

⁶ Znów przywołajmy U. Eco, op. cit., s. 18 i jego wizję reakcji odbiorcy na wizualne i werbalne katalogi na przestrzeni wieków.

⁷ Na temat tego derywatu czasownika „brać” vide M. Łaziński, *Wykłady o aspekcie polskiego czasownika*, Warszawa 2020, s. 70–71.

⁸ Na temat przedrostka wy- i jego ablatywnego znaczenia opuszczenia jakiegoś miejsca vide ibidem.

⁹ Instruktywny przegląd okazji prezentowania poezji w kulturze oralnej daje J. Herington, *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley–Los Angeles–London 1985.

¹⁰ Warto tu podkreślić, że idea zbierania utworów literackich już wówczas charakteryzowała się wielorakim podejściem typologicznym, obejmując zarówno wewnątrztekstowe (np. temat,

już w końcu V w. p.n.e. Tego rodzaju zbiory, nazwijmy je *syllogai*, chociaż termin ten w odniesieniu do zbiorów literackich pojawia się dopiero w czasach bizantyńskich¹¹, być może funkcjonujące początkowo w niektórych wypadkach niekoniecznie jako rzeczywiste książki, ale raczej – jak określił je Argentieri¹² – *solo un concetto quantitativo*, były kompilacjami utworów określonej kategorii powiązanych imieniem twórcy, jak również kompilacjami utworów różnych autorów przeznaczonych do wykonania w określonej sytuacji i spełniających określone cele. I choć, jak słusznie zauważono¹³, istnienie takich zbiorów nie mogło mieć wówczas kluczowego znaczenia w transmisji lirycznego dorobku tamtych twórców, wciąż zdominowanej przez obieg ustny, zapoczątkowały one proces selektywnego myślenia o literaturze, którego rezultatem było późniejsze wykluczanie się kanonów, będących przecież ciągiem „włączeń i wykluczeń”¹⁴.

Istnienia zbiorów utworów należących do jednej kategorii poetyckiej jednego autora już w V w. p.n.e. przekonująco dowiódł ostatnio David Sider na przykładzie epigramatycznej twórczości Simonidesa¹⁵. Niezależnie od tego, kto był ich redaktorem¹⁶, jego zadaniem było ustalenie atrybucji i przynależności gatunkowej utworów (co nie było zadaniem łatwym w tamtych czasach) i sporządzenie zbioru z tekstów będących już w obiegu¹⁷. Musiały to być teksty

kategoria metryczna lub gatunkowa), jak i kontekstualne (okoliczność wykonania utworu) cechy utworów. Wydaje się to istotne, gdyż pokazuje ciągłość koncepcji antologizowania i jej odmian, co Jerzy Smulski uznał za jedną z elementarnych oczywistości dotyczących tego zagadnienia, J. Smulski, *Antologia – ewolucja i dzisiejszy status gatunku. Kilka elementarnych oczywistości*, w: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, red. M. Kokoszka, B. Szałastra-Rogowska, Katowice 2017, s. 16–17.

¹¹ Vide D. Sider, *Sylloge Simonidea*, w: *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, red. P. Bing, J. S. Bruss, Leiden 2007, s. 114.

¹² L. Argentieri, *Epigramma e libro. Morfologia delle raccolte epigrammatiche premeleagree*, „Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik” 1998, nr 121, s. 4. Vide jednak J. Barns, *A New Gnomologium: With Remarks on Gnostic Anthologies*, I, „The Classical Quarterly” 1950, nr 44, s. 133, który jest zdania, że mamy do czynienia z „written compilation rather than a mental storage”.

¹³ Vide T. A. Hadjimichael, *The Emergence of the Lyric Canon*, Oxford 2019, s. 204.

¹⁴ Vide ciekawe uwagi T. A. Hadjimichael, op. cit., s. 8, na temat dwóch greckich czasowników, *enkrinein* (dopuszczać, przyjmować, włączać) i *ekkrinein* (wyłączać, wykluczyć), odnoszących się do czynności oceny dzieła literackiego w procesie tworzenia kanonów.

¹⁵ Vide D. Sider, *Sylloge Simonidea*, s. 114–115; idem, *Simonides. Epigrams and Elegies*, Oxford 2020, s. 28–29.

¹⁶ Jak wykazał D. Sider, *Sylloge Simonidea*, s. 126, mogło istnieć kilka, lub nawet wiele, takich zbiorów twórczości jednego poety, zatem uzasadniony wydaje się pogląd, że „as copies made their way from person to person and city to city, additions (and subtractions and rearrangements) to individual copies led to multiple versions of *Sylloge* in existence at the same time”. D. Sider, *Simonides*, s. 29, sceptycznie odnosi się do hipotezy o możliwości autoedycji własnej twórczości przez samego autora, nawet tak żądnego sławy jak Simonides: „Simonides as self-editor is too hardly to accept”.

¹⁷ Vide L. Argentieri, op. cit., s. 2, który definiuje *syllogē* jako zbiór sporządzony „da parte di un redattore, che non interviene”.

cenione i uznane za warte zapamiętania¹⁸ wśród tysięcy epigramatów znanych ówczesnym ludziom.

Przykładem wczesnych zbiorów poetyckich ułożonych do użytku praktycznego w epoce dominującego przekazu ustnego są *syllogai* biesiadne, przeznaczone do wykonania podczas sympozjonu, zawierające utwory wielu autorów o różnorodnej tematyce (moralizatorsko-dydaktycznej i rozrywkowej) wpisującej się we wczesnogrecki etos biesiadny. Świadcstwa antyczne potwierdzają, że na początku V w. p.n.e. były w użyciu kolekcje elegijnych utworów sympotycznych, a także zbiory utworów ułożonych w melicznych miarach wierszowych, przeznaczonych do biesiadnej prezentacji. Ich pojawienie się, jak słusznie zauważyli badacze¹⁹, zbiega się w czasie z upowszechnieniem się sofistycznego modelu edukacji literackiej, nastawionej na stosowanie selektywnej metody doboru tekstów w nauczaniu²⁰. Niezależnie od tego, czy pierwotna postać zbioru poezji elegijnej, znanego dziś jako składające się z dwóch ksiąg *Corpus Theognideum*, powstała w swoim ogólnym zarysie w Megarze, jak chce Colesanti²¹, przed rokiem 420 p.n.e., czy też jest ona proveniencji ateńskiej, jak udowadnia Bowie²², ważny dla śledzenia rozwoju koncepcji antologizowania jest fakt, że mamy tu do czynienia ze zbiorem utworów różnego autorstwa, sporządzonym przez redaktora, który najprawdopodobniej sam był poetą i umieścił w zbiorze także swoje własne (przypuszczać należy, że uznane za najlepsze) dokonania poetyckie. Wskazanie nazwiska artysty-kompilatora ma dziś charakter spekulatywny, choć argumenty wysunięte przez Ewena Bowie²³, który wskazuje na związanego ze środowiskiem sofistów Euenosa z Paros, są poważne i naukowo uzasadnione. Antyczne świadectwa pozwalają przypuszczać²⁴, że już w V w. p.n.e. istniał podobny do

¹⁸ Właśnie ten rodzaj oceny utworów włączanych do zbiorów, a później antologii, zdaje się łączyć greckie upodobanie do sporządzania katalogów i krytycznoliterackie działania. Cf. wyrażenie *ta mnēmēs axia* u Atenajosa (9.368f) w odniesieniu do rzeczy wyliczonych w katalogu (warzywa, prosięta i wieprze, ptaki).

¹⁹ Vide J. Barns, *A New Gnomologium: With Some Remarks on Gnomie Anthologies*, II, „The Classical Quarterly” 1951, nr 45, s. 4–9, oraz L. Canfora, *Le collezioni superstiti*, w: *Lo spazio letterario della Grecia antica*, red. G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza, Roma 1995, s. 122: „questo scritto [...] si inquadra bene nell’interesse che l’ambiente »socratico« sembra aver nutrito per il poeta megarese teorico della prevalenza aristocratica”.

²⁰ W tej części wywodu korzystam z uwag zawartych w pracy K. Bartol, *Structuring the Genre: The Fifth- and Fourth-Century Authors on Elegy and Elegiac Poets*, w: *The Reception of Greek Lyric Poetry in the Ancient World: Transmission, Canonization and Paratext*, red. B. Currie, I. Rutherford, Leiden 2020, s. 139–143.

²¹ G. Colesanti, *Questioni Teognidee. La genesi simposiale di un corpus di elegie*, Roma 2011, s. 329–330.

²² E. L. Bowie, *An Early Chapter in the History of the „Theognidea”*, w: *Approaches to Archaic Greek Poetry*, red. X. Riu, J. Pórtulas, Messina 2012, s. 125–127.

²³ Ibidem, s. 131.

²⁴ Zanalizowali je dokładnie A. Aloni i A. Ianucci, *Writing Solon*, w: *Iambus and Elegy: New Approaches*, red. L. Swift, C. Carey, Oxford 2016, s. 155–173.

Corpus Theognideum zbiór elegii biesiadnych, zawierający oprócz elegii Solona, które stanowiły zasadniczy trzon zbioru, także elegie innych poetów, w tym sofisty Kritiasa, który ten zbiór sporządził. Nie da się natomiast wskazać redaktora datowanej najwcześniej na V w. p.n.e. kolekcji melicznych utworów biesiadnych²⁵, znanych starożytnym jako skolia attyckie²⁶. Nie można też ustalić, czy włączył on do zbioru także własne kompozycje biesiadne. Przytoczone w liczbie dwudziestu pięciu przez Atenajosa, poklasycznego miłośnika literackiej spuścizny epok wcześniejszych²⁷, twory ze zbioru to najprawdopodobniej przykład jednego z wielu tzw. *Commersbücher*, wykorzystywanych w Grecji przez uczestników towarzyskich spotkań przy winie²⁸.

Wymienione tu zbiory poetyckie datowane na epokę klasyczną uzmysławiają nam, że działania zmierzające do skompletowania w formie zbiorów dawnej i świeżej spuścizny literackiej, a więc „założycielski gest zbierania”, jak nazwał początki tej praktyki Aleksander Nawarecki²⁹, nie ograniczał się do tworzenia kolekcji wyłącznie epigramatycznych, jak stało się to praktyką, czy wręcz modą, epoki hellenistycznej, uznawanej za koronny czas³⁰ poetyckiego antologizowania, lecz dotyczył wielu różnorodnych kategorii poetyckich uprawianych od zarania dziejów kultury greckiej³¹.

Postawa redaktora jedynie zestawiającego utwory w formę zbioru w sposób pożyteczny dla jego użytkownika ustępuje z czasem postawie krytyka oceniającego wartość artystyczną zestawianych utworów, co prowadzi do powstawania kolekcji, które są wynikiem wartościujących ocen kompilatora-antologisty. Nazwanie go kwiaciarzem (ἄνθος, *anthos*, znaczy kwiat, λέγω, *legō* – zbieram), a tworzonego przez niego produktu bukietem czy też wiązką kwiatów (ἀνθολόγιον, ἀνθολογία, *anthologion, anthologia*) jest tu znamienne, bo nawiązuje do występujących

²⁵ Vide H. Fabbro, *I carmi convivali attici*, Roma 1995, s. XLIII.

²⁶ Na temat znaczenia nazwy gatunkowej vide J. Danielewicz, *Liryka starożytnej Grecji*, Warszawa–Poznań 1996, s. 47–48.

²⁷ Atenajos, *Uczta mędrców*, księga 15, 694c–695f.

²⁸ Vide H. Fabbro, op. cit., s. XXV: „la raccolta [...] riproduce uno dei numerosi *Commersbücher* circolanti sin dall'ultimo scorcio del VI secolo ad uso dei simposiasti”.

²⁹ A. Nawarecki, *Antologia jako „gatunek koronny” naszych czasów*, w: *Antologia literacka*, s. 22.

³⁰ Nawiązujemy tu, na zasadzie przeniesienia, do terminu Ireneusza Opackiego przywołanego przez A. Nawareckiego, op. cit., s. 23–25, w kontekście rozważań o gatunku literackim.

³¹ Mamy powody, by sądzić, że nie tylko lirycznych, ale i heksametrycznych. Ułożone w tym metrum gnomiczne refleksje Fokylidesa, poety działającego w VI w. p.n.e. w Milecie, były z pewnością wcześniej zestawiane w formie katalogowego wyliczenia i opatrywane formułą „myśl to Fokylidesa” (przekład J. Danielewicza). Datowany na I w. n.e. zbiór przypisywanych mu sentencji odzwierciedlał być może wcześniejsze kolekcje. Zwróćmy przy tym uwagę na obserwację poczynioną przez L. Argentię, op. cit., s. 19, który rozróżnia dwa typy zbiorów, mianowicie przeznaczone do użytku oficjalnego i prywatnego. Pierwsze charakteryzuje „omogeneità dei testi”, drugie tworzą „testi di diverso genere”.

w najdawniejszej poezji greckiej metaforycznych znaczeń rzeczownika *anthos* na określenie czegoś najlepszego, najbardziej wartościowego i zarazem zachwycającego. Wystarczy wspomnieć pojawiającą się często u wczesnych poetów frazę ἡβης ἄνθος (*hēbēs anthos*, kwiat młodości)³², czy wyraźnie wkraczające już w sferę działalności artystycznej wyrażenia ὕμνων ἄνθος (*hymnōn anthos*, hymnów kwiat) / ἄνθεα ὕμνων (*anthea hymnōn*, kwiaty hymnów) u Pindara, piewcy sportowych zwycięstw³³. Wielość odniesień znaczeniowych użytego przerośnie (na oznaczenie czegoś wybranego i najlepszego) rzeczownika *anthos* podkreśla scholiasta w komentarzu do wersu 955 wystawionego w roku 458 p.n.e. *Agamemnona* Ajschylosa. Stwierdza: ἄνθος – πᾶν τὸ ἐξαιρέτον καὶ ἔκκριτον (*anthos: pan to exaireton kai ekkriton*, kwiat [oznacza] wszystko to, co wybrane i przednie)³⁴. Nie ulega więc wątpliwości, że choć metaforyczne znaczenie słów ἀνθολόγιον, ἀνθολογία (*anthologion, anthologia*) odnoszące się do kolekcji utworów literackich jest poświadczane dopiero w połowie II w. n.e., konceptualizacja antologizowania, pojmowanego jako wybieranie utworów najwartościowszych w jakiejś kategorii, funkcjonowała w czasach o wiele wcześniejszych³⁵, przedaleksandryjskich. Kathryn Gutzwiller³⁶ słusznie co prawda zauważa, że najwcześniejszym znanym nam potwierdzeniem metaforycznego użycia słowa „kwiaty” na określenie zbioru poetyckiego jest epigram Nossis, której *floruit* przypada na rok około 300 p.n.e., jednak myślenie o wartościowej poezji w kategoriach florystycznych przebija wyraźnie już z wspomnianych wyżej miejsc u Pindara.

³² Przykładowo vide *Iliada*, 13, 484, *Hymn do Hermesa*, wers 375, Hezjod, *Teogonia*, 988, Tyrtajos, fr. 10, 28 West, *Theognidea*, wers 1070.

³³ *Ody olimpijskie* 6, 105 i 9, 48. Pindar w swojej twórczości bawi się oboma, dosłownym i przerośnym, znaczeniami słowa „kwiat” w kontekście świętowania zwycięstwa. Vide R. Stoneman, *Pindar*, New York 2014, s. 116. Posługuje się także metaforyczną formułą ἄνθος ἡβας (*anthos hēbas*, kwiat młodości), tak popularną wśród poetów archaicznych i klasycznych (*Oda pytyjska* 4, 159).

³⁴ Agamemnon mówi o Kassandrze, nazywając ją πολλῶν χρημάτων ἐξαιρέτον ἄνθος (*pollōn chrēmātōn exaireton anthos* (z wielu rzeczy [chodzi o łup wojenny] wybrany kwiat).

³⁵ Odnotujmy w tym miejscu, że instruktywny skądinąd w części przeglądowej artykuł Iwony Słomak, *Anthologia w czasach antycznych i późniejsza recepcja pojęcia: europejskie anthologiae nowożytne (rekonesans)*, w: *Antologia literacka*, s. 36–49, okazuje się mylący w dwóch kwestiach. Autorka słusznie wspomina (s. 36), że użycie czasownika ἀνθολογέω (*anthologeō*) w znaczeniu dosłownym znajdujemy u Arystotelesa (H.A. 628b). Nie podpira jednakże żadnym odwołaniem się do źródła twierdzenia, że „w znaczeniu metaforycznym” pojawia się „dopiero w literaturze hellenistycznej”. Tymczasem terminy ἀνθολόγιον, ἀνθολογία (*anthologion, anthologia*) mają swoje najwcześniejsze potwierdzenie nie w epoce hellenistycznej, ale dopiero w połowie II w. n.e. (Diogenianos, Lukian), a czasownik ἀνθολογέω zdaje się nie funkcjonować w znaczeniu metaforycznym jeszcze dłużej. Nie oznacza to jednak, że konceptualizacja antologizowania w znaczeniu zbierania utworów nie istniała o wiele wcześniej aniżeli w czasach hellenistycznych. Autorka zdaje się mylić termin z pojęciem (w semiotycznym rozumieniu C. K. Ogdena i I. A. Richardsa), a brak nazwy zjawiska oznacza w jej przekonaniu brak samego zjawiska.

³⁶ K. Gutzwiller, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley–Los Angeles–London 1998, s. 79.

Nossis w swoim czterowersowym, uznawanym za programowy epigramacie³⁷, przyznając się do safickich inspiracji swojej twórczości, konkluduje: „To mówi Nossis: ta, której nie pokochała Afrodyta, nie poznała, jakimi kwiatami są róże”. Róże oznaczają tu bez wątpienia utwory miłosne, tworzone pod wpływem przeżyć osoby je komponującej. Jest nią Nossis, która dokonuje tu swoistej autoprezentacji jako poetki, nawiązując do słynnych „róz z Pierii” Safony³⁸, z którymi kontakt wyróżnia ją spośród innych kobiet, niezajmujących się poezją, i safickiego wyznania o prymacie uczucia nad innymi wartościami w życiu³⁹. Początkowy utwór zbioru⁴⁰ pokazuje więc sposób konceptualizowania wieloelementowego artystycznego produktu jednego autora⁴¹. Z czasem „wiązanka” poetycka nabierze znaczenia zbioru przede wszystkim wieloautorskiego⁴², którego redaktor, w ferworze poetyckiego agonu z twórcami uznanymi przez siebie za wybitnych, włączy do niego także własne utwory⁴³. Powstaną antologie w rodzaju *Wieńca* Meleagra, zatytułowanej tak samo antologii Filipa, a później i *Kręgu* Agatiasza⁴⁴.

Chociaż kryteria użyteczności i przyjemności były ze sobą od zawsze ściśle związane w starożytnej praktyce i teorii literackiej⁴⁵, grecka kultura czasów najwcześniejszych kładła nacisk na edukacyjno-moralizatorskie i psychagogiczne oddziaływanie sztuki, aspekty estetyczne traktując jako służebne w ich osiągnięciu. Począwszy od okresu hellenistycznego z uwagi na coraz większy zasięg odbioru czytelniczego na znaczeniu zyskują różnorakie aspekty warsztatu poetyckiego, literackie eksperymenty i cyzelowanie formy. Erudycja gabinetowych poetów, szukających nietuzinkowych środków ekspresji ma olśniewać

³⁷ AP 5, 170. Vide K. Gutzwiller, op. cit., s. 75.

³⁸ Safona, fr. 55 Voigt. Wszechstronną interpretację utworu przeprowadza J. Danielewicz, *Liryka grecka*, t. 2: *Melika*, Warszawa–Poznań 1999, s. 177–181.

³⁹ Safona, fr. 16, 1–4 Voigt: „Ci mówią: »jeźdźcy«, tamci zaś »piechota«, / Inni: »okręty na tej czarnej ziemi / Są najpiękniejsze«, ja tymczasem mówię »to, co ktoś kocha«” (przekład Jerzego Danielewicza).

⁴⁰ Dowody na istnienie zbioru utworów Nossis, najprawdopodobniej sporządzonego przez nią samą, zbiera i analizuje Gutzwiller, op. cit., s. 75–79.

⁴¹ Na temat autoedycji utworów, tzw. *libelli*, które pojawiają się począwszy od III w. p.n.e. vide L. Argentieri, op. cit., s. 2.

⁴² Vide K. Gutzwiller, op. cit., s. 79: „Of course, the term anthology developed only later, with specific application to a selection of verse from a number of authors. But Nossis deserves credit for first extending the metaphor of poetry as flowers to collected works”.

⁴³ Na temat agonistycznej postawy antologistów wobec zbieranego materiału poetyckiego vide L. Argentieri, op. cit., s. 11.

⁴⁴ Nie omawiamy w tym artykule charakteru hellenistycznych i późniejszych antologii epigramatów.

⁴⁵ Nie rozwijając szerzej tego obszernego tematu, jako kwintesencję poglądu starożytnych Greków i Rzymian na związek pożytku i przyjemności w kontekście tworzenia literatury przypomnijmy słynne słowa Horacego ze *Sztuki poetyckiej* (w. 343): *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* (ten zdobył uznanie, kto zmieszał pożyteczne z przyjemnym).

i sprawiać estetyczną przyjemność odbiorcy. Ta pragmatyczna dwutorowość greckiej sztuki słowa daje się zauważyć także w odniesieniu do zbiorów i antologii antycznych. Najwcześniejsze zbiory poezji, wspierające artystyczne występy wykonawców podczas prywatnych i publicznych okoliczności prezentowania utworów, były nastawione na ułatwienie realizacji celów paideutycznych i moralizatorskich. Hellenistyczne antologie były układane z kolei, aby dostarczyć wyrafinowanej przyjemności koneserom poszukującym piękna i estetycznych przeżyć w kontakcie z najwyższej próby poezją, starannie wyselekcjonowaną przez krytyków i znawców tradycji. Oba sposoby konceptualizowania działalności, której rezultatem było powstawanie zbiorów i antologii, znalazły odzwierciedlenie w kwiatowych metaforach funkcjonujących w tradycji retorycznej co najmniej od czasów Izokratesa⁴⁶, stosowanych przede wszystkim w odniesieniu do kształcenia adeptów sztuki słowa. Nawiązał do nich Plutarch w traktatach *Jak młodzież powinna słuchać poetów*⁴⁷ i *O słuchaniu wystąpień*⁴⁸. W pierwszym zaleca w doborze lektur naśladowanie pszczół, które nawet z niezbyt zachwycających swoim widokiem kwiatów umieją wyprodukować smaczny i pożywny miód⁴⁹. A o dwóch typach selektywnej postawy wobec dostępnych do czytania tekstów i ich stylu powiada, przyrównując ludzi oddających się temu działaniu do zbieraczy kwiatów: jedni są jak kwiaciarki, drudzy jak pszczoły. „Kobiety wijące wieńce wyszukują kwitnące i pachnące rośliny, by spleść i związać je razem, co jest zajęciem ulotnym i bezowocnym. Pszczoły zaś obleciawszy wielokrotnie łąki ukwiecone fiołkami, różami i hiacyntami, siadają na bardzo ostrym i szorstkim tymianku i z nim obcując *o płowy troszczą się miód*. [...] Tak też słuchacz rozmiłowany w sztuce i mający zdrowy gust powinien [...], skupiwszy uwagę na treści [...] wydobyć z niej to, co jest właściwe i pożyteczne”⁵⁰. Dla naszych rozważań ważne są nie tyle preferencje Plutarcha filozofa, który wyżej stawia czysty pożytek płynący z literatury nad estetyczne walory czytanych dzieł, ile właśnie owo spolaryzowanie czytelniczych oczekiwań i zapotrzebowań. Trafnie oddaje ono bowiem, jak się wydaje, dwoistość okoliczności i przyczyn pojawienia się w kulturze greckiej najpierw (gdy poezja była najważniejszym środkiem paidei) zbiorów pieśni, kształtujących postawy dawnych Hellenów,

⁴⁶ Zwraca na nie uwagę J. Barns, *A New Gnomologium*, I, s. 132–134.

⁴⁷ *Quomodo adolescens poetas audire debeat*, 32E (§ 12).

⁴⁸ *De recta ratione audiendi*, 41F (§ 8).

⁴⁹ Vide przekład zbiorowy pod kierunkiem K. Kumanieckiego, *Plutarch. Jak młodzież powinna słuchać poetów*, Warszawa 1957, s. 54: „Pszczola znajduje w najbardziej gorzkich kwiatach, w najbardziej klujących ostach najlepszy i najużyteczniejszy miód: podobnie chłopcy, jeżeli dobrze są syceni poezją, potrafią w jakiś sposób nawet z utworów zawierających zło i nierozumne aluzje wyciągnąć dla siebie korzyść i pożytek”.

⁵⁰ Przekład (z drobnymi modyfikacjami) M. Szarmacha, *Plutarch. O słuchaniu wystąpień*, Sztum 2009, s. 13.

i z czasem (gdy odbiorcy literatury stają się coraz bardziej biegłymi w sferze sztuki koneserami) antologii – wyborów dokonań literackich uznanych za arcydzielne ze względu na bogactwo zastosowanych w nich i budzących intelektualną przyjemność rozwiązań artystycznych.

Towarzyszące powstawaniu antycznych zbiorów i antologii indywidualne wybory są dla nas ważnym świadectwem kultury epok, w których wyborów tych dokonywano. Śledzenie metamorfoz antologicznych wyborów pokazuje z jednej strony, jak zmieniają się gusty i upodobania lekturowe na przestrzeni wieków, z drugiej pozwala uchwycić to, co niezmiennie w „zrywaniu kwiatów Muz z Helikonu i kwiatnych pąków z Pierii sławnych lasów”⁵¹.

Bibliografia

- Aloni, Antonio, Ianucci, Alessandro, *Writing Solon*, w: *Iambus and Elegy: New Approaches*, red. L. Swift, C. Carey, Oxford 2016, s. 155–173.
- Argentieri, Lorenzo, *Epigramma e libro. Morfologia delle raccolte epigrammatiche premeleagree*, „Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik” 1998, nr 121, s. 1–20.
- Barns, John, *A New Gnomologium: With Remarks on Gnomonic Anthologies*, I, „The Classical Quarterly” 1950, nr 44, s. 126–137.
- Barns, John, *A New Gnomologium: With Some Remarks on Gnomonic Anthologies*, II, „The Classical Quarterly” 1951, nr 45, s. 1–19.
- Bartol, Krystyna, *Aspekty literackie w „Uczcie mędrców” Atenajosa*, w: *Sapere aude. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi dr. hab. Marianowi Szarmachowi z okazji 65 rocznicy urodzin*, red. I. Mikołajczyk, Toruń 2004, s. 47–54.
- Bartol, Krystyna, *Structuring the Genre: The Fifth- and Fourth-Century Authors on Elegy and Elegiac Poets*, w: *The Reception of Greek Lyric Poetry in the Ancient World: Transmission, Canonization and Paratext*, red. B. Currie, I. Rutherford, Leiden 2020, s. 129–147.
- Bowie, Ewen Lyall, *An Early Chapter in the History of the „Theognidea”*, w: *Approaches to Archaic Greek Poetry*, red. X. Riu, J. Pórtulas, Messina 2012, s. 121–148.
- Canfora, Luciano, *Le collezioni superstite*, w: *Lo spazio letterario della Grecia antica*, red. G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza, Roma 1995, s. 122–37.
- Colesanti, Giulio, *Questioni Teognidee. La genesi simposiale di un corpus di elegie*, Roma 2011.
- Danielewicz, Jerzy, *Antologia liryki hellenistycznej*, Warszawa 2018.
- Danielewicz, Jerzy, *Liryka starożytnej Grecji*, Warszawa–Poznań 1996.

⁵¹ *Antologia palatyńska* 4, 2, 1–2, przekład Jerzego Danielewicza (z zamianą słowa „pączki” na „pąki”), który ten urywek z programowego utworu antycznego antologisty uczynił mottem sporządzonej przez siebie *Antologii liryki hellenistycznej*, Warszawa 2018, s. 7, zawierającej wydanie, przekład i naukowy komentarz najbardziej reprezentatywnych utworów lirycznych tej epoki.

- Eco, Umberto, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009.
- Fabbro, Helena, *I carmi convivali attici*, Roma 1995.
- Gutzwiller, Kathryn, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley–Los Angeles–London 1998.
- Hadjimichael, Theodora A., *The Emergence of the Lyric Canon*, Oxford 2019.
- Herington, John, *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley–Los Angeles–London 1985.
- Kokoszka, Magdalena, *Powtarzanie i niepowtarzalność w antologii osobistej Tymoteusza Karpowicza: przypadek „Słojów zadrzewnych”*, Katowice 2006, s. 30, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/4934/1/Kokoszka_Powtarzanie_i_niepowtarzalnosc_w_antologii_osobistej_Tymoteusza_Karpowicza.pdf (d.d. 26.03.2021).
- Łaziński, Marek, *Wykłady o aspekcie polskiego czasownika*, Warszawa 2020.
- Minchin, Elisabeth, *The Performance of Lists and Catalogues in the Homeric Epic, w: Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece*, red. I. Worthington, Leiden 1996.
- Nawarecki, Aleksander, *Antologia jako „gatunek koronny” naszych czasów*, w: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, red. M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2017, s. 22–35.
- Plutarch, *Jak młodzież powinna słuchać poetów*, tłum. zbiorowe pod kierunkiem K. Kumarnieckiego, Warszawa 1957.
- Plutarch, *O słuchaniu wystąpień*, tłum. M. Szarmach, Sztum 2009.
- Sider, David, *Simonides. Epigrams and Elegies*, Oxford 2020.
- Sider, David, *Sylloge Simonidea*, w: *Brill’s Companion to Hellenistic Epigram*, red. P. Bing, J. S. Bruss, Leiden 2007, s. 113–130.
- Słomak, Iwona, *Anthologia w czasach antycznych i późniejsza recepcja pojęcia: europejskie anthologiae nowożytne (rekonesans)*, w: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, red. M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2017, s. 36–49.
- Smulski, Jerzy, *Antologia – ewolucja i dzisiejszy status gatunku. Kilka elementarnych oczywistości*, w: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, red. M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2017, s. 13–21.
- Stoneman, Richard, *Pindar*, New York 2014.
- Thalmann, William G., *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore–London 1984.

KRYSTYNA BARTOL – prof. dr hab., hellenistka w Instytucie Filologii Klasycznej UAM, zajmuje się poezją grecką oraz poklasyczną grecką prozą. Jest autorką napisanej w języku angielskim monografii poezji elegijnej i jambicznej oraz komentowanego wydania utworów należących do obu gatunków. Opublikowała liczne artykuły naukowe dotyczące liryki greckiej w specjalistycznych periodykach krajowych i zagranicznych. Przełożyła na język polski i opatrzyła komentarzami dzieła m.in. Pseudo-Plutarcha *O muzyce*, Filodemos z Gadary,

Pseudo-Hippokratesa i Atenajosa (we współautorstwie z Jerzym Danielewiczem). Jej najnowszą książką jest pierwszy polski przekład (wraz z monograficznym wstępem i komentarzem) poematu dydaktycznego pióra żyjącego w II w. n.e. poety greckiego Oppiana, *Halieutica. Poemat o rybach i rybakach* (Wydawnictwo Naukowe UAM, 2020). Od roku 2016 jest członkinią Rady Naukowej Narodowego Centrum Nauki.

MIĘDZY ANTOLOGIĄ A FRAGMENTEM. O HELLENISTYCZNYCH ZBIORACH EPIGRAMÓW

Between Anthology and Fragment: On Hellenistic Epigram Books

JAN KWAPISZ

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: jan.kwapisz@uw.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7451-3621>

Abstract

This paper presents available evidence of Hellenistic epigram books and discusses the character of the poetic anthologies, i.e. poetry books of that period. Two major documents discussed in the article are the “Milan Papyrus” – a third-century BC anthology of epigrams ascribed to Posidippus, and the so-called “Vienna Epigram Papyrus” – a papyrus of the same period including a list of epigram incipits, presumably as a basis for compiling a new anthology. It is argued here that collecting poetry, epigrams in particular, is an essential and specific means of poetic communication in the Hellenistic age, which affect the status of a single poem. It is best to conceptualize an epigram as a part of a larger whole – a fragment – rather than a self-contained entity.

Keywords: Greek poetry, anthology, poetry book, Hellenistic epigram, Posidippus, papyri, fragment

Streszczenie

Artykuł przedstawia dostępne świadectwa dokumentujące istnienie hellenistycznych księzek zbierających epigramy i analizuje naturę poetyckich antologii, czyli księzek poetyckich, w tym okresie. Omówione zostały dwa dokumenty o zasadniczym znaczeniu: „zwoj mediolański”, papirusowa antologia z III w. przed Chr. zawierająca epigramy przypisane Posejdipposowi, i tak zwane „wiedeńskie incipity epigramów”, papirus z tego samego okresu przechowujący listę epigramatycznych incypitów, zapewne podstawa do ułożenia nowej antologii. Zbieranie poezji, zwłaszcza epigramów, jest podstawowym, charakterystycznym środkiem komunikacji poetyckiej w epoce hellenistycznej, co ma konsekwencje dla statusu poszczególnych utworów. Trafniej postrzegać je jako części większej całości – fragmenty – niż autonomiczne jednostki.

Słowa kluczowe: poezja grecka, antologia, książka poetycka, hellenistyczny epigram, Posejdippos, papirusy, fragment

Jeśli chcielibyśmy zidentyfikować moment, który najtrafniej można by nazwać „epoką antologii”, *anthologisches Zeitalter* – na wzór epoki felietonu u Hessego – słusnie byłoby pomyśleć o okresie starożytności greckiej konwencjonalnie wyróżnianym jako epoka hellenistyczna, między śmiercią Aleksandra Wielkiego w 323 r. przed Chr. a kresem macedońskiego władania nad Egiptem wraz z klęską Kleopatry i Antoniusza w bitwie pod Akcjum w 31 r. przed Chr. Trudno tu wymienić wszystkie czynniki, które sprawiły, że był to, jak pisze w eseju w tym zeszycie Krystyna Bartol, „koronny czas poetyckiego antologizowania”. Wspomnijmy tylko, że chodzi o sieć wzajemnie powiązanych, doniosłych faktów historyczno-społecznych: wraz z powstaniem monarchii hellenistycznych po podbojach Aleksandra wpływ kultury greckiej rozszerzył się na Egipt i Azję; intensywne migracje Greków, w tym czołowych greckich intelektualistów, doprowadzały do twórczych spotkań międzykulturowych; nastąpił gwałtowny rozwój nauki i techniki; zaczęto gromadzić wielkie księgozbiory, a wokół nich powstały niezwykle wpływowe ośrodki kultury i nauki – Aleksandria i Pergamon; w obrębie wpływów kultury greckiej znalazło się także egipskie centrum produkcji papirusu, podstawowego materiału piśmiennego w starożytności; wreszcie metody komunikacji oralnej i emblematyczne dla tej komunikacji instytucje życia społecznego, z sympozjonem (czyli specyficzną formą biesiadowania) na czele, zaczęły ustępować pola kulturze piśmiennej i książce jako podstawowemu środkowi komunikacji poetyckiej¹.

Nowe warunki zaowocowały powstawaniem nowych, hybrydycznych form poetyckich², przenoszenie dawnych gatunków poezji oralnej na karty papirusowych zwojów skłaniało do eksperymentów formalnych i mieszania odziedziczonych konwencji w twórczości nowego rodzaju – poezji książkowej, *book poetry*. Sztandarowym gatunkiem poetyckim stał się epigram, dotąd jedyny w poezji greckiej gatunek *par excellence* piśmienny³. Epigram narodził się bowiem jako

¹ Pomocne nowe wprowadzenia do poezji hellenistycznej dla polskiego czytelnika (odsyłające do bogatej literatury obcojęzycznej): A. Kotlińska-Toma, E. Żybert-Pruchnicka, *Pieśni słowika i cykady*, w: eadem, J. Ławińska-Tyszkowska, *Kallimach. Dzieła poetyckie*, t. 1, Wrocław 2016, s. 21–64; J. Danielewicz, *Wprowadzenie*, w: idem, *Antologia liryki hellenistycznej*, Warszawa 2018, s. 11–26; także J. Kwapisz, *Hellenistyczna wiązanka Danielewicza* [rec. *Antologii...*], „Meander” 2018, nr 73, s. 161–176. W kontekstualizacji piśmiennej rewolucji epoki hellenistycznej pomoże jeszcze jedna niedawna praca w języku polskim: P. Majewski, *Tekstualizacja doświadczenia. Studia o piśmiennictwie greckim*, Warszawa 2015.

² Znakomicie diagnozuje tę hybrydyczność w wymienionym w poprzednim przypisie *Wprowadzeniu* Jerzy Danielewicz.

³ Literatura poświęcona greckiemu (i rzymskiemu) epigramowi, będąca pokłosiem ogromnego zainteresowania poezją hellenistyczną w przeszło trzech ostatnich dekadach, której to poezji epigram jest sztandarowym przedstawicielem, jest ogromna; wprowadzenie i dalsze sugestie lektury można znaleźć w niedawnych tomach zbiorowych: *Dialect, Diction, and Style in Greek Literary and Inscribed Epigram*, red. E. Sistikou, A. Rengakos, Berlin 2016; *Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era*, red. M. Kanellou, I. Petrovic, Ch. Carey, Oxford 2019;

poetycka inskrypcja – okolicznościowy utwór, ze względów pragmatycznych zwykle krótki, rytu w kamieniu czy innym materiale, wykształcający specyficzne konwencje, z pierwszoosobowym zwrotem do czytelnika i wynikającą z tego skłonnością do dialogizowania na czele. Takie są greckie epitafia („Przechodniu, ja, X, leżę tutaj...”), epigramy wotywnie („Y darowuje bogu w podzięce...”), przejawem wczesnej piśmienności są też napisy, czasem przybierające postać utworów poetyckich, umieszczane na naczyniach sympotycznych („Należę do Z, a kto mnie ukradnie, ten...”)⁴. Wspomniany szkic Bartol rzuca światło na to, jak wyglądały początki zbierania utworów poetyckich w czasach przed epoką hellenistyczną; wśród sięgających epoki klasycznej zbiorów poezji znajdujemy *syllogē* (zbiór) epigramów (w większości na pewno rzeczywistych inskrypcji) przypisywanych Simonidesowi, zaczęły także powstawać inne zbiory utworów epigraficznych⁵.

To nowe życie epigramów – pierwotnie inskrypcji – w papirusowych zwojach, a więc jako poezja książkowa, wydaje się stadium pośrednim, które ostatecznie doprowadziło, już u zarania epoki hellenistycznej, do narodzin epigramu literackiego. Poeci zaczęli komponować epigramy w oderwaniu od ich korzeni epigraficznych, jako poezję służącą wyłącznie doświadczeniu lektury poezji, a nie celom pragmatycznym. Z jednej strony były to fikcyjne epitafia czy wiersze wotywnie, istniejące poza faktycznym kontekstem nagrobka czy daru świątynnego, ale każące czytelnikowi taki kontekst sobie wyobrazić. Z drugiej strony zaczęto tworzyć epigramy z gruntu nieepigraficzne, więcej – lubiące się przedstawiać jako wiersze śpiewane i może czasem rzeczywiście recytowane na okazjach takich jak sympozjony, choć, jak pokazują zachowane źródła, przede wszystkim zbierane w papirusowych książkach: epigramy o treści właśnie sympotycznej, epigramy erotyczne czy satyryczne – te ostatnie zresztą nawiązują do tematyki utworów chętnie wykonywanych w czasie uczt, począwszy od okresu archaicznego. Skoro te epigramy literackie nowego rodzaju zerwały już z rzeczywistym kontekstem epigraficznym, nie wiemy, jak wyglądały ich premierowe prezentacje: czy recytowano je na ucztach podobnie jak poezję wcześniejszych epok, tak jak chcą niektórzy uczeni?⁶ Czy nowe utwory rozpowszechniano w kręgu

A Companion to Ancient Epigram, red. Ch. Henriksen, Hoboken, NJ 2019. W języku polskim godne polecenia są opracowania epigramów Kallimacha i Posejdipposa wspomniane w przyp. 1 i 11.

⁴ O tej ostatniej kategorii vide M. Węcowski, *Najstarsze greckie inskrypcje biesiadne a początki greckiego alfabetu*, „*Quaestiones Oralitatis*” 2016, nr 2, z. 1, s. 27–53.

⁵ O zbieraniu epigramów Simonidesa vide artykuł Krystyny Bartol w tym samym zeszycie, wraz z bibliografią; najważniejszym punktem odniesienia jest nowe wydanie: D. Sider, *Simonides. Epigrams and Elegies*, Oxford 2020.

⁶ Słynna teza Alana Camerona, *Callimachus and His Critics*, Princeton 1995, nawiązująca do wpływowej pracy Richarda Reitzensteina, *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung*, Giessen 1893.

znajomych w formie epistolograficznej?⁷ Czy też obowiązującą formą publikacji było „wydanie” w formie książkowej – to znaczy poeta komponował z takich drobiazgów autorski zbiór, a następnie zlecał własnym niewolnikom czy profesjonalnemu skryptorium sporządzenie odpowiedniej liczby kopii, które potem rozdawano i sprzedawano?

Zapewne wszystko to po trochu, ale w każdym razie dla nas dziś epigram hellenistyczny jest przede wszystkim utworem książkowym, bo widzimy go w antologiach – na starożytnych papirusach i w średniowiecznych rękopisach. Nasze zrozumienie tego, jak epigram podlegał procesom antologizowania i był przez nie definiowany, niepomiaralnie się powiększyło w ostatnich dekadach. Stało się to po części dzięki niezwykłym odkryciom papirusowym, po części dzięki rewolucji w spojrzeniu na hellenistyczną kulturę książkową. Dotyczy to też innych hellenistycznych form poetyckich, o czym jeszcze wspomnę, ale to epigram jest najpopularniejszym gatunkiem książkowym epoki, który zarazem najlepiej ilustruje różne jej tendencje.

Zanim XXI w. przyniósł fantastyczne odkrycia papirusowe, naszym głównym źródłem wiedzy o starożytnym greckim epigramie był bezcenny bizantyński rękopis, którego powstanie datuje się około 940 r., znany jako *Antologia palatyńska*⁸. Rękopis wypłynął na początku XVII w., a po wojnach napoleońskich został podzielony na dwie części, obecnie główny zrab znajduje się w Bibliotece Uniwersyteckiej w Heidelbergu, skatalogowany jako *Palatinus Graecus* 23, a druga część jest przechowywana w Bibliotece Narodowej Francji pod sygnaturą *Supplément grec* 384. W wydaniach *Antologia palatyńska* liczy piętnaście ksiąg;

⁷ Sugestia Petera Binga w polemice z Cameronem, *Text or Performance / Text and Performance. Alan Cameron's Callimachus and His Critics*, w: idem, *The Scroll and the Marble. Studies in Reading and Reception in Hellenistic Poetry*, Ann Arbor 2009, s. 114–115.

⁸ O kształcie i historii *Antologii palatyńskiej* vide zwłaszcza A. Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford 1993, a dla szerokiego grona czytelników S. Beta, *Io, un manoscritto. L'Antologia palatina si racconta*, Roma 2017 (w 2019 ukazał się przekład francuski). Niestety nie istnieje *editio maior Antologii*; by zyskać obraz całości, najlepiej sięgać do opatrzonego niemieckim przekładem wydania krytycznego – mimo jego wielu ograniczeń (są one jednak jeszcze liczniejsze w przypadku innych popularnych wydań, które tu pomijam) – Hermanna Beckbyego, *Anthologia Graeca*, t. 1–4, wyd. 2, München [1965–1967]. Najlepsze dostępne wydania zawierają wybór i niejako reantologizują *Antologię palatyńską*, skupiając się na poszczególnych jej warstwach chronologicznych (dawniejszych antologiach, które wchłonęła): A. S. F. Gow, D. L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, t. 1–2, Cambridge 1965; idem, *The Greek Anthology. The Garland of Philip and Some Contemporary Epigrams*, Cambridge 1968; D. L. Page, *Further Greek Epigrams. Epigrams before A.D. 50 from the Greek Anthology and Other Sources, not Included in Hellenistic Epigrams or the Garland of Philip*, Cambridge 1981. Po ostatnich projektach wydawniczych widać, że największe zainteresowanie budzą poszczególni poeci *Antologii*, np. A. Sens, *Asclepiades of Samos. Epigrams and Fragments*, Oxford 2011; M. Ypsilanti, *The Epigrams of Crinagoras of Mytilene*, Oxford 2018; L. Floridi, *Edilo. Epigrammi*, Berlin 2020.

czasem wydaje się ją pod tytułem *Antologia grecka* i wówczas dodaje się księgę 16 – są to te epigramy z innej słynnej bizantyńskiej antologii, acz szczuplejszej od *Antologii palatyńskiej*, mianowicie sporządzonej przez Planudesa, których brak w *Antologii palatyńskiej*. Ten podział na księgi nie jest nieproblematyczny, bo obecnie wiemy na przykład, że o ile zasadnicza część *Antologii* to zbiór epigramów sporządzony około roku 900 przez mnicha Konstantyna Kefalasa (z tego zbioru wywodzi się również *Antologia Planudejska*), o tyle tak zwana księga 15 nie jest częścią tego zbioru, lecz wtórnie doczepioną przez niego kolejną bizantyńską miniantologią, a główny jego zrąb stanowią w rzeczywistości księgi 5–14. Ponadto, myśląc o *Antologii* jako o zbiorze epigramów, wyklucza się będące jej integralną częścią inne utwory zawarte w bizantyńskim rękopisie: znajdujące się na jego początku i końcu i nieprzypadkowo spinające *Antologię* zgrabną klamrą ekfrastyczne utwory bizantyńskich poetów Pawła Silencjariusza i Jana z Gazy, a także umieszczony pod koniec rękopisu zbiór nieco kojarzących się z epigramami, ale przez nas zawsze traktowanych osobno *Anacreontea* – utworów przypisanych w rękopisie Anakreontowi, jednak nie autentycznych, lecz w stylu tego poety.

Przy tym od zawsze wiadomo, że *Antologia palatyńska*, czy raczej antologia Kefalasa, którą *Antologia palatyńska* tylko nieco rozbudowuje, ma dodatkowy walor dokumentu historycznoliterackiego dzięki temu, że wchłonęła wcześniejsze antologie epigramów: przede wszystkim ułożony w I w. przed Chr. *Wieniec Meleagra*, w którym zostały zebrane epigramy hellenistyczne: Kallimacha, Asklepiadesa, Posejdipposa, Hedylosa i innych, następnie *Wieniec Filipa* z I w. po Chr., wczesnobizantyński *Krąg Agatiasza*, a także mniejsze antologie, jak księgę epigramów homoerotycznych Stratona z Sardes. O ile te zbiory są zachowane fragmentarycznie i pomieszane, o tyle jednak trzeba spojrzeć na *Antologię palatyńską* jako na antologię antologii, monumentalną bibliotekę wiedzy, która przedstawia nam wizję całej historii greckiego epigramu od jego inskrypcyjnych źródeł w epoce archaicznej i klasycznej, przez epigram literacki epoki hellenistycznej i rzymskiej, po kontynuację gatunku w Bizancjum – z górą półtora tysiąca lat historii poezji greckiej. Monumentalizm tego pomnika ilustrują liczby: samych epigramów (do których wszak należałoby dodać wspomniane poematy ekfrastyczne, anakreontyki itd.) jest ponad trzy tysiące siedemset, a składają się na dwadzieścia trzy tysiące wierszy – to niewiele mniej niż *Iliada* i *Odyseja* łącznie⁹. Ten gigant ma swoją moc przekonywania i nic dziwnego, że przez wieki nie zdawano sobie sprawy, iż obraz literatury dawnych wieków, który przekazuje, jest zafałszowany.

⁹ Te dane liczbowe biorę ze strony https://digi.ub.uni-heidelberg.de/en/bpd/glanzlichter/anthologia_palatina.html (d.d. 27.11.2021), gdzie można znaleźć także odnośniki do cyfrowego faksymile obu części rękopisu.

W 1998 r. ukazała się przełomowa książka Kathryn Gutzwiller, w której amerykańska uczona przygląda się epigramom hellenistycznym, ale nie jako autonomicznym utworom, lecz raczej jako częściom większych całości – antologii, czyli „poetyckich wieńców”, które pojawiają się w tytule¹⁰. Pisząc tę książkę, w pewnej mierze zdawała sobie już sprawę z niedawnego wypłynięcia hellenistycznego zwoju papirusowego z epigramami, a więc właśnie książki poetyckiej, która potwierdzała jej dociekania o kształcie hellenistycznych antologii epigramów, ale nie mogąc w pełni ocenić tego zabytku, wykazała się niezwykłą przenikliwością. Nasze myślenie o hellenistycznym epigramie i moje refleksje w tym szkicu wiele tej książce zawdzięczają.

Przechowywany obecnie w Mediolanie papirus z końca III w. przed Chr. zawierający w sumie sto dwanaście epigramów – w całości lub we fragmentach – został opublikowany w roku 2001¹¹. Posejdippos, poeta III w., może rywal Kallimacha, wcześniej tylko jeden z wielu epigramatyków *Antologii palatyńskiej*, uważany raczej za postać marginalną, w jednej chwili stał się dla nas jedną z lepiej znanych, jeśli chodzi o sylwetkę twórczą, postaci swojej epoki. Nowo odkryty zbiór przyniósł dużo niespodzianek.

Już samo to, że tylko dwa epigramy z tej kolekcji znaliśmy wcześniej (na tej podstawie przypisano całość Posejdipposowi), świadczy o ogromie nowego materiału. Najpierw powiedzmy o tym, co w nim swojskiego. Epigramy są podzielone w zwoju na grupy tematyczne opatrzone nagłówkami. Część pokrywa się z tym, co wcześniej wiedziano o podklasach epigramu i co znajdujemy na przykład w *Antologii palatyńskiej*: nagłówki „epigramy wotywnne” i „epigramy nagrobne” to żadna niespodzianka. Jeszcze i „epigramy na dzieła sztuki rzeźbiarskiej” nie zaskakują, bo znamy takie serie z *Antologii palatyńskiej*. Nie zaskakuje też,

¹⁰ K. Gutzwiller, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley 1998. Ta książka wiele zawdzięcza spojrzeniu na hellenistyczną kulturę książkową, które zaproponował Peter Bing wspólnie zresztą przez pewien czas pracujący z Gutzwiller na jednej uczelni, *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Göttingen 1988 (wyd. 2, Ann Arbor 2008).

¹¹ *Editio princeps*: G. Bastianini, C. Gallazzi wraz z C. Austinem, *Posidippo di Pella. Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, Milano 2001; rolę podstawowego wydania pełni C. Austin, G. Bastianini, *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, Milano 2002. Bardzo szybko powstał znakomity przekład polski nowo opublikowanych i wcześniej znanych utworów z komentarzem autorstwa Danielewicz *Posejdippos. Epigramy*, Warszawa 2004. Nie sposób tu wymienić nawet części morza prac, wydań i komentarzy, które powstały w związku z publikacją „mediolańskiego Posejdipposa”, wspomnę tylko tom zbiorowy będący niejako *pendant* do wspomnianej w poprzednim przypisie książki Gutzwiller, który wywarł duży wpływ na przemyślenia o hellenistycznych antologiach zawarte w tym eseju: *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, red. K. Gutzwiller, Oxford 2005. Francesca Angiò, Martine Cuypers, Benjamin Acosta-Hughes i Elizabeth Kosmetatou publikują online pt. *New Poems Attributed to Posidippus. A Text-in-Progress*, stale uaktualniane wydanie nowych epigramów wraz z bibliografią; wersja 14 ukazała się w lutym 2021 r. i jest dostępna pod adresem <https://chs.harvard.edu/wp-content/uploads/2020/11/Posidippus14.pdf> (d.d. 27.11.2021).

przynajmniej na pierwszy rzut oka, sama forma epigramów, dominują w tym „nowym Posejdipposie” krótkie utwory, po większej części cztero- i sześciowiersze – dosłownie kilka utworów ma dziesięć lub najwyżej czternaście wierszy. Niespodzianką nie jest również ich schemat metryczny, we wszystkich przypadkach metrum to dystych elegijny – podstawowa miara epigramu greckiego i rzymskiego, tak literackiego, jak i inskrypcyjnego.

Jednak pozostałe kategorie epigramów, wydzielone w sekcjach i nazwane w nagłówkach, okazały się zaskakujące. Wprawdzie „epigramy poświęcone rozbitkom” są nam znane choćby z *Antologii palatyńskiej*, ale tu nie zostały włączone do epigramów nagrobnych, do których wszak się zaliczają, lecz je wydzielono jako osobną klasę. Inne kategorie to w ogóle nowość: „epigramy upamiętniające zwycięstwa w zawodach hippicznych” mogłyby się znaleźć wśród epigramów opisujących posągi, bo to właśnie czynią, ale i one są osobną klasą, jakby uprawnioną tradycją hippicznych epinikiów w poezji greckiej, takich jak ody Pindara. A obok tego mamy jeszcze „epigramy o kamieniach (szlachetnych)”, „epigramy o znakach wróżebnych”, „epigramy o uzdrowieniach” – wszystko dość zaskakujące. Co istotne, wprawdzie czytając ten zbiór, nie można mieć wątpliwości, że obcujemy z kreacją literacką, a nie zbiorem prawdziwych inskrypcji, jednak wszystkie te wiersze mają właśnie bardzo wyraźny charakter epigraficzny: można by sobie wyobrazić, że wszystkie (albo prawie wszystkie – bo to jednak literackie złudzenie epigraficzności) są faktycznymi epitafiami czy inskrypcjami wotywnymi, czy napisami na postumentach pomników albo podpisami w jakimś (na pewno ptolemejskim) muzeum kamieni szlachetnych (zobacz dalej). Zresztą istnieją dla nich przeważnie paralele inskrypcyjne, na przykład „epigramy o uzdrowieniach” mają rzeczywisty wzór w inskrypcjach z Epidaurus¹². Mamy tu więc koncepcję antologii quasi-inskrypcyjnej, zabierającej nas na literacki spacer pośród obiektów, które musimy sobie wyobrazić na podstawie towarzyszących im napisów. O ile więc pojedyncze epigramy mogą się wydać dzisiejszemu czytelnikowi nużące i nieco techniczne w opisach kolejnych kamieni czy innych fenomenów, o tyle gdy pojmiemy koncepcję całości, nietrudno nam docenić urok zamysłu angażującego czytelnika w taką grę wyobraźni.

Inne *novum*, które przynosi nam mediolański zwój Posejdipposa, to światło, jakie rzuca na sylwetkę twórczą samego poety. Otóż „stary Posejdippos”, znany nam z *Antologii palatyńskiej*, był to przede wszystkim twórca epigramów o treści sympotycznej i erotycznej, a więc tej gałęzi nowego literackiego epigramu epoki hellenistycznej, która nawiązywała duchem do poezji lirycznej i elegijnej biesiady dawniejszych epok. Ten „stary Posejdippos” stoi w szeregu z innymi

¹² Vide polskie opracowanie: M. Wojciechowski, *Inskrypcje z Epidauru i inne greckie opisy uzdrowień*, Olsztyn 2005.

trzeciowiecznymi poetami *Antologii palatyńskiej*: Asklepiadesem i Hedylosem, także Kallimachem, którego jednak traktujemy osobno jako wybitnego poetę i filologa znanego z innych źródeł. Podobieństwo ich sympotyczno-erotycznych epigramów, tak jak przedstawia je *Antologia*, jest zresztą tak duże, że czasem mamy problemy z określeniem autorstwa poszczególnych wierszy ze względu na pomieszane informacje w rękopisie. I oto się okazuje, że ten dawny obraz należy zrewidować: wprawdzie wśród tych quasi-inskrypcyjnych epigramów „nowego Posejdipposa” też się pojawiają, jak później zobaczymy, wątki sympotyczne i erotyczne, które są pomostem między starym i nowym, jednak widać wyraźnie, że Posejdippos nie przedkłada epigramu literackiego nowego typu nad tę klasę o wyraźnych konotacjach epigraficznych. Przeciwnie, tworzy epigramy quasi-inskrypcyjne z upodobaniem i w wielorakich odmianach.

Przed publikacją mediolańskiego zwoju mieliśmy zatem mylny obraz Posejdipposa, i nie tylko Posejdipposa, ale, co ważniejsze, hellenistycznego epigramu. Winowajcą nie jest jednak *Antologia palatyńska*, lecz Meleager, przez którego okulary oglądaliśmy hellenistyczny epigram. Wspomniałem już bowiem, że najwcześniejszą antologią, która weszła w skład zbioru Kefalasa, był *Wieniec* Meleagra. Wraz z publikacją mediolańskiego Posejdipposa okazało się – rzecz w gruncie rzeczy niezaskakująca – że Meleager jako dokumentalista hellenistycznego epigramu stworzył w swoim zbiorze pewną narrację o nim, że ta narracja była – nic dziwnego! – zbieżna z upodobaniami Meleagra, potwierdzonymi jego własnymi epigramami z tego zbioru, za sprawą których jawi się jako subtelny twórca utworów erotycznych i sympotycznych, i że ta narracja nie odpowiadała stanowi faktycznemu. Oczywiście także nowe odkrycie papirusowe umożliwia tylko wycinkowe spojrzenie na krajobraz trzeciowiecznego epigramu, ale co istotne, ten wycinek jest zupełnie inny od pocztówki Meleagra, tak że wydaje się, że przynajmniej lepiej teraz przeczuwamy rozległość i zróżnicowanie tego krajobrazu. Lecz czy jesteśmy w stanie odgadnąć, czego jeszcze nie powiedział nam Meleager?

Z pomocą idzie nam jeszcze świeższa publikacja papirusowa. Rok 2015 przyniósł publikację z dawna zapowiadanego papirusu wiedeńskiego (w tym mieście jest przechowywany), także z końca III w. przed Chr., znów dającego nam bezpośredni wgląd w tę niezwykle ważną dla dziejów literatury europejskiej epokę i znów dokumentującego historię greckiego epigramu¹³. Tym razem nie jest to antologia, ale jakby plan antologii, chyba materiał z jakiegoś skrytorium. Jest to lista dwustu dwudziestu sześciu epigramatycznych incipitów (zachowana w złym stanie, więc wiele z nich jest nieczytelnych), niepełnych pierwszych wierszy,

¹³ P. J. Parsons, H. Maehler, F. Maltomini, *The Vienna Epigrams Papyrus (G 40611)*, Berlin 2015. Ważnym opracowaniem jest artykuł L. Floridi, F. Maltomini, *Sui contenuti e l'organizzazione interna di P. Vindob. G 40611 (CPR XXXIII)*, „Aegyptus” 2014, nr 94, s. 19–62.

każdy z nich opatrzony danymi stychometrycznymi – czyli informacją o liczbie wierszy. Incipity dzielą się na sekcje wydzielone nagłówkami, z których zachowały się takie: „Epigramy poszukiwane spośród tych w księdze 1”, „W księdze 2”, „W księdze 3”. Brak informacji o autorstwie, czy są to utwory jednego autora, czy wielu – wobec tak skąpych i niejednoznacznych danych nie sposób tego stwierdzić. Tylko jeden z incipitów pokrywa się z epigramem znanym skądinąd i jest to utwór Asklepiadesa (*Antologia palatyńska* 12, 46), zatem Asklepiades jest jedynym kandydatem, który przychodzi do głowy, co nie znaczy, że jest autorem wszystkich wyliczonych utworów. Na marginesie obok niektórych incipitów widnieją tajemnicze litery: *eu*. Ich sens jest niejasny: *eu* „dobrze”? A może to skrót – od słowa *heuron* „znalazłem” (czy *heure* „znajdź”?) – w związku z nagłówkiem? Nie wiadomo. Co ciekawe, również w mediolańskim zwoju Posejdipposa niektóre epigramy są wyróżnione enigmatycznymi literami na marginesie: *tou*, które się interpretuje (acz ze znakiem zapytania) jako skrót od zaimka *tuto* „ten [*scil.* epigram]”. Te marginalia czynią z obydwu dokumentów zabytki kultury antologizowania. Chyba widzimy tu, jak nowy zbiór epigramów wykształca się z wcześniejszego.

Mimo podwójnej fragmentaryczności wiedeńskiego papirusu, wynikającej i ze złego fizycznie stanu zachowania, i z tego, że rejestruje on nie całe utwory, lecz tylko ich początki – nawet nie cały pierwszy wiersz – przynosi on nam niebagatelne, wręcz sensacyjne informacje. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności wycinek wiedzy o hellenistycznym epigramie, który tu zyskujemy, jest poniekąd na przeciwnym biegunie w porównaniu z tym, co dokumentuje mediolański Posejdippos. Domysły co do tematyki wierszy muszą być z racji skąpości fragmentów mocno niepewne, ale wydaje się, że dominują epigramy nie o wyraźnie zaznaczonej proveniencji epigraficznej, lecz przeciwnie – te czysto literackie, czyli sympotyczne i erotyczne, a także, uwaga, tak zwane skoptyczne, czyli satyryczne (też w gruncie rzeczy sympotyczne, bo wiemy, że poetyka kąśliwej satyry i inwektywy była nieobca archaicznemu i klasycznemu sympozjonowi). To ostatnie stało się pewną sensacją, bo dotąd głównie na podstawie obrazu, który nam odmalowuje *Antologia palatyńska*, uważano, że epigram skoptyczny to wynalazek epoki cesarstwa. W warstwach *Antologii* wywodzących się z *Wieńca* Meleagra takich utworów nie było, natomiast w tych częściach, które pochodzą z *Wieńca* Filipa i zbiorów późniejszych, jest to podgatunek bardzo popularny. Zresztą znamy dobrze takie kąśliwe epigramy z rzymskiej odmiany tego gatunku, reprezentowanej przez Marcjalisa, a i z wcześniejszego Katullusa.

Zaskakujące są dane stychometryczne podane w wiedeńskim papirusie. Wprawdzie i wśród zarejestrowanych tu epigramów dominują, jak w mediolańskim zbiorze i w ogóle w zachowanym zasobie epigramów greckich, utwory czterowierszowe, ale zdarzają się prawdziwe epigramatyczne monstra: mamy epigramy

liczące dwadzieścia, czterdzieści, a nawet pięćdziesiąt dwa wiersze. Jest to długość właściwa raczej elegiom, ale widzimy, że definicja hellenistycznego epigramu nie wymaga krótkości bezwzględnie, lecz raczej zakłada tendencję – w zbiorze krótkich wierszy można zawrzeć dłuższe, wszystko pod wspólną etykietą epigramu.

Nieco więcej miejsca chciałbym poświęcić innemu aspektowi technicznemu, a mianowicie formie metrycznej wiedeńskich incipitów. Jak wspomniałem, wszystkie epigramy w mediolańskim zbiorze Posejdipposa zostały skomponowane w dystychu elegijnym; jest to też najpopularniejsza miara epigramu starożytnego w ogóle, literackiego i inskrypcyjnego, choć wiemy, że metrum najwcześniejszych inskrypcji wierszowanych był heksametr, a dystych elegijny upowszechnił się w trakcie epoki archaicznej i klasycznej może pod wpływem popularności elegii sympotycznej w tym właśnie metrum¹⁴. Sporadycznie tylko spotykaliśmy w znanych nam zbiorach epigramy w innych popularnych miarach wierszowych: właśnie heksametrze, czasem trymetrze jambicznym. Znaliśmy epigramy w jeszcze innych metrach, ale traktowano je raczej jako „marginalne aberracje”¹⁵, pewnie dlatego, że prawie nie znajdujemy ich w *Antologii palatyńskiej* poza jednym miejscem: samym jej końcem, gdzie relegowano kurioza takie jak zagadki (księga 14) czy *carmina figurata* (księga 15). Tak zwane epigramy liryczne – czyli w różnorodnych metrach kontynuujących tradycję utworów lirycznych epoki archaicznej i klasycznej – zebrano w księdze 13, tym odosobnieniem podkreślając ich status odmieńców. Ich autorstwo *Antologia* przypisuje poetom z III w. przed Chr. i wcześniejszym, uznaje się więc, że moda na ten nurt liryczny w poezji epigramatycznej zasadniczo wygasa po III w. Wiele wskazuje, że księga 13 jest w istocie miniantologią z epoki cesarstwa, której antykwarycznym w gruncie rzeczy celem jest zobrazowanie repertuaru dawniejszej polimetrii epigramatycznej¹⁶. Izolowanym przykładem takiej polimetrii w późniejszej epoce jest zatytułowany *Pammetros* (czyli *Księga wszystkich metrów*) zbiór epigramów Diogenesa Laertiosa (III w. po Chr.)¹⁷, choć należy też wspomnieć jedno metrum pochodzenia lirycznego, które zrobiło zawrotną karierę tak w poezji greckiej, jak i łacińskiej, tak że choćby z Katullusa czy Marcjalisa jest znane wszystkim,

¹⁴ Vide E. L. Bowie, *Epigram as Narration*, w: *Archaic and Classical Greek Epigram*, red. M. Baumbach, A. Petrovic, I. Petrovic, Cambridge 2010, s. 313–384. Szerzej o miarach wierszowych epigramu greckiego i rzymskiego vide teraz L. Morgan, *The Meters of Epigram: Elegy and Its Rivals*, w: Ch. Henriksen (red.), op. cit., s. 127–143.

¹⁵ Tytuł podrozdziału, wprowadzie tam ze znakiem zapytania, omawiającego m.in. epigramy polimetryczne, w tomie M. Fantuzziego, R. Huntera, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge 2004, s. 37–41.

¹⁶ Vide B. M. Palumbo Stracca, *Le note metriche di A.P. XIII e la genesi del libro*, w: eadem, *ΣΥΜΦΩΝΙΑ. Studi di dialettologia e metrica greca*, Padova 2013, s. 419–443.

¹⁷ Vide G. Palermo, *Metri lirici nella poesia greca d'età imperiale: tra riuso e innovazione*, Trieste 2020, s. 15–42.

którzy w nauce języków klasycznych doszli do czytania poezji: jedenastozgłoskowiec falecejski¹⁸. Były więc przesłanki, żeby podejrzewać, iż nurt epigramów lirycznych był znacznie popularniejszy, niż sądzono – jednak do upewnienia się w tej konkluzji doprowadza nas dopiero publikacja papirusu wiedeńskiego.

Incipity wiedeńskie z racji szczupłości tych fragmentów nie pozwalają dokładnie określić wszystkich miar metrycznych poświadczonych utworów, jednak z całą pewnością oprócz heksametrów (będących pierwszym wierszem dystychu elegijnego, więc najpewniej ich obecność wskazuje właśnie na użycie miary elegijnej) znajdujemy cały wachlarz miar lirycznych, najwyraźniej nieraz oryginalnych i niepoświadczonych w inny sposób¹⁹. Wniosek jest jasny: epigramatyczna polimetria nie jest w III w. przed Chr. zjawiskiem marginalnym, ale – jak pokazuje łączne świadectwo wiedeńskiego papirusu i księgi 13 *Antologii palatyńskiej*, a także późniejsza recepcja tej tradycji w samym tylko wierszu falecejskim – jest to bogaty, mający swoją moc oddziaływania, a zatem istotny z perspektywy historyczno-literackiej trend poezji hellenistycznej. Tyle że epigramy z tego nurtu nie znalazły uznania słynnego antologisty, któremu, paradoksalnie, w pierwszym rzędzie zawdzięczamy większość tego, co wiemy o hellenistycznym epigramie, Meleagra.

Widzimy więc teraz, że celem Meleagra nie było zachowanie szerokiego obrazu epigramu hellenistycznego we wszystkich niuansach tego gatunku, lecz przedstawienie pewnej autorskiej wizji na podstawie własnych upodobań poetyckich²⁰. Preferuje więc Meleager coś, co nazwałbym epigramem elegijno-lirycznym głównego nurtu: ma on elegijną formę, czyli jest skomponowany w dystychu elegijnym, ale jeśli chodzi o treść, to chętnie sięga po motywy znane z lirycznej poezji sympozjonu, przede wszystkim tematykę erotyczną. Nie stroni Meleager i od utworów o charakterze epigraficznym, jak epitafia i epigramy wotywnie, ale i w takim wypadku nie interesują go boczne odnogi tej tradycji, jakie widzimy w nowo odkrytej antologii mediolańskiej, lecz pozostaje w jej głównym nurcie. Eksperymenty metryczne są dla niego tylko tym – eksperymentami, nie poświęca im wiele uwagi. W ten sposób tworzy kanon literacki i estetyczny; nie sposób nie zauważyć, gdy spoglądamy z perspektywy wieków na bogactwo hellenistycznej produkcji epigramatycznej zachowanej w źródłach i bizantyńskich, i starożytnych papirusowych, że wybory Meleagra trafiają w nasze gusta, ale pozostaje otwarte pytanie, czy Meleager jest zręcznym krytykiem o tak trafnych sądach, że zachował

¹⁸ O rzymskiej karierze tej miary wierszowej vide L. Morgan, *Musa pedestris. Metre and Meaning in Roman Verse*, Oxford 2010, s. 49–113. O poecie Falajkosie, eponimie tego wiersza, vide świetny szkic Włodzimierza Appela, *Nieśmiertelność imienia, czyli rzecz o Falajkosie*, w: idem, *Zagadka syren. Filologa peregrynacje od antyku po współczesność*, Toruń 2017, s. 13–18.

¹⁹ Są to zarówno metra o charakterze jambicznym, jak i eolskie; listę podają P. J. Parsons, H. Maehler, F. Maltomini, op. cit., s. 14.

²⁰ Cf. analizę struktury *Wieńca* Meleagra: K. Gutzwiller, *The Poetics of Editing in Meleager's Garland*, „Transactions of the American Philological Association” 1997, nr 127, s. 169–200.

dla nas to, co najlepsze z epigramu, czy raczej, jak bym sądził, upodobania dzisiejszego czytelnika są w dużej mierze ukształtowane przez wybory jego i tych poetów starożytnych, którzy powielali je w imitacyjnych aktach twórczych.

Przechodzę teraz do sedna moich rozważań. Zwróćmy jeszcze raz uwagę na coś, co można by nazwać paradoksem Meleagra: działanie, którego zbożnym celem, a na pewno imponującym efektem jest zachowanie ważnego działu piśmiennictwa starożytnego, jest zarazem aktem cenzorskim, wykluczającym, cezurą, która znaczną część tego działu skazuje na zapomnienie. Chcę zaznaczyć, że nie jest zaskakujące, iż kształt antologii odzwierciedla nie jakieś obiektywne kryteria, ale osobiste upodobania kompilatora jako człowieka swojej epoki (a więc nie tylko pojedynczej osoby, ale przecież też ucieleśnionego w jej wyborach *Zeitgeistu*). Zasluguje jednak na baczniejsze odnotowanie to, z jaką łatwością hellenistyczny epigram poddaje się procedurom antologizacji; ma to zasadnicze znaczenie dla losów pojedynczych utworów, całych kolekcji i gatunku jako takiego.

Wiele wskazuje, że epigram literacki jest tworem bardzo towarzyskim: od chwili gdy wyjdzie spod pióra (czy raczej stylusa) poety, jego środowiskiem naturalnym jest książka poetycka, taka jaką dokumentuje mediolański zwój Posejdipposa (oczywiście nie ma dowodów, że akurat mediolańska antologia oddaje zamysły autorskie, a nie jest efektem działań kompilatora). W takich książkach epigramy grupuje się w rozdziałach tematycznych, jakie widzimy i w „nowym Posejdipposie”, i później w *Antologii palatyńskiej*. Budowę takiej sekcji możemy prześledzić na przykładzie sekwencji w mediolańskim papirusie, zatytułowanej *Lithika*, czyli „epigramy o kamieniach” – jak zobaczymy, chodzi głównie o kamienie szlachetne, ale nie tylko²¹. Oto dość sucha krótkka charakterystyka zawartości tej podgrupy, epigram po epigramie:

- epigram 1, mocno uszkodzony, opisuje kamień szlachetny – dar dla dziewczyny (odnotujmy wątek miłosny);
- epigram 2 – opis kamienia szlachetnego, pojawia się wątek biesiadny;
- epigram 3 – o kamieniu szlachetnym, będącym prezentem dla dziewczyny na uczenie;
- epigram 4 – o kamieniu szlachetnym, darze dla dziewczyny;

²¹ W pewnej mierze wykorzystuję tutaj rozważania z wcześniejszego szkicu: J. Kwapisz, *Unieobecnienie Posejdipposa*, w: *Glosy filologiczno-filozoficzne na marginesie prac Profesora Juliusza Domańskiego w osiemdziesiątą piątą rocznicę Jego urodzin*, red. idem, W. Olszaniec, Warszawa 2012, s. 169–186. O epigramach Posejdipposa o kamieniach szlachetnych vide P. Bing, *The Politics and Poetics of Geography in the Milan Posidippus, Section One: On Stones (AB 1–20)*, w: K. Gutzwiller (red.), *The New Posidippus*, s. 119–140, i w tym samym tomie A. Kuttner, *Cabinet Fit for a Queen: The ΛΙΘΙΚΑ as Posidippus' Gem Museum*, s. 141–163; J. Elsner, *Lithic Poetics: Posidippus and His Stones*, „Ramus” 2014, nr 43, s. 152–172. Numeracja epigramów według standardowego wydania Austina i Bastianiniego, vide wyżej, przyp. 11.

- epigramy 5–7 – jak wyżej;
- epigram 8 – opis dużego, misternie rzeźbionego kamienia szlchetnego, bez wzmianki o kobiecie;
- epigram 9 – o słynnym kamieniu z pierścienia tyрана Polikratesa z Samos (VI w. przed Chr.);
- epigramy 10 a i b – zbyt uszkodzone, żeby wyrokować o treści;
- epigram 11 – nie o kamieniu, lecz ozdobie z masy perłowej;
- epigram 12 – jak wyżej;
- epigram 13 – opis kamienia zmieniającego wygląd po natarciu oliwą;
- epigram 14 – opis Pegaza rzeźbionego w kamieniu – poeta skupia się na dziele sztuki, nie materiale;
- epigram 15 – opis kunsztownie wrytego w kamieniu dzieła sztuki, arcydzieła miniaturyzacji;
- epigram 16 – pochwała kryształu górskiego;
- epigram 17 – charakterystyka właściwości magnetycznych pewnego kamienia;
- epigram 18 – uszkodzony, ale o wyraźnej wymowie sympotycznej, chyba opis kamiennych *klinai* (leżanek dla uczestników uczty) lub kamiennego stołu biesiadnego²²;
- epigram 19 – o ogromnym głazie rzuconym przez tsunami na ląd;
- epigram 20 – modlitwa o ocalenie królestwa Ptolemeusza od tsunami, nawet bez wzmianki o kamieniu – w zasadzie mogłaby tworzyć jedną całość z poprzednim utworem²³.

Takie monotonne wyliczenie gubi oczywiście to, co w treści tych epigramów najistotniejsze: ich *varietas*, która sprawia, że w istocie lektura tego zbioru staje się odwiedzinami w muzeum geologiczno-jubilerskim, zbierającym najefektowniejsze okazy²⁴, a także ich bogatą aluzyjność, która czyni je przykładami hellenistycznego wyrafinowania poetyckiego. Zauważmy jednak inne rzeczy. Widzimy w tym wyliczeniu stopniowe różnicowanie tematyki epigramów – najpierw subtelne, ale kolejne epigramy coraz bardziej odbiegają od początkowej koncepcji, tak że zakończenie – opis budzącego grozę ogromem głazu rzuconego na ląd przez morze – zdecydowanie kontrastuje z opisami drobnych, kunsztownie zdobionych kamieni szlchetnych. Ten kontrast między wyrafinowanymi, miniaturowymi wytworami ludzkiej ręki a ogromem natury jest, jak zauważano, charakterystyczny dla poetyki i estetyki hellenistycznej²⁵. Co istotne, zamysł tego podzbioru mediołańskiej antologii, który widzimy powyżej, jest bez wątpienia celowy.

²² P. Bing, *The Politics and Poetics of Geography...*, s. 135–139.

²³ Cf. J. Danielewicz, *Posejdippos...*, s. 70.

²⁴ Cf. A. Kuttner, op. cit.

²⁵ Cf. J. I. Porter, *Against ΛΕΙΠΤΟΘΗΣ: Rethinking Hellenistic Aesthetics*, w: *Creating a Hellenistic World*, red. A. Erskine, L. Llewellyn-Jones, Swansea 2011, s. 271–312.

Zarazem widać, że część epigramów (1–7 i 18) z powodzeniem mogłaby zawędrować do jakiegoś innego zbioru, mianowicie antologii erotycznej lub sympoetycznej (przypomnijmy, że takich sekcji tematycznych w „nowym Posejdipposie” akurat brak). Większość zaś z powodzeniem można by umieścić wśród epigramów ekfrastycznych, czyli opisujących dzieła sztuki. Nietrudno wyobrazić sobie inne sekcje tematyczne, w które można by wpasować pojedyncze epigramy: grupę epigramów o słynnych atrybutach władców (epigram 9) czy zbiór poświęcony katastrofom naturalnym (epigramy 19 i 20) itd., itp. Ta podatność na antologizowanie ani nie jest ograniczona do tej jednej sekcji „nowego Posejdipposa”, ani do tej antologii – jest ona właściwością epigramu hellenistycznego.

Zauważmy, że uderzającą konsekwencją tej podatności na antologizowanie jest zatracenie przez pojedyncze epigramy ich autonomii – przynajmniej do pewnego stopnia. Nie jest tak, że granice poszczególnych utworów są zatarte, choć i to się zdarza; wspomniałem w spisie epigramów powyżej, za Jerzym Danielewiczem, że epigramy 19 i 20 można by uznać za jeden utwór. Zatarcie granic utworu może być celowym zabiegiem poetyckim; sprzyja mu w warunkach greckich to, że poszczególne utwory w starożytnej książce oddziela zaledwie wątkła, niedługa pozioma kreska na lewym marginesie – tak zwany *paragraphos*. Także więc morfologia hellenistycznej książki sprzyja czemuś, co trzeba zdiagnozować jako odmienną od dzisiejszej koncepcję utworu poetyckiego. Jego status jako samodzielnej całości nie jest niepodważalny; pojedynczy utwór powstaje jako element z jednej strony książki poetyckiej, z drugiej dających się w niej wyodrębnić podzbiorów, a przy tym trzeba co najmniej dopuszczać możliwość, że nie zakłada się stabilności tego pierwotnego kontekstu. Przeciwnie, zakłada się jego dekonstrukcję, segmentację i rekompozycję, umieszczanie pojedynczych elementów i dłuższych ich sekwencji w nowych konstelacjach i tworzenie w ten sposób nowych całości – wszystko to możemy nazwać procedurami antologizacji.

Przy tym trzeba wspomnieć – co już sygnalizowałem – że o ile wiele wskazuje na to, że epigram ma na tle hellenistycznej twórczości poetyckiej status paradygmatyczny, to powyższe uwagi o procedurach antologizacji nie są do niego ograniczone. Pomijając bardziej jednolite, tradycyjne w formie utwory epickie i dydaktyczne, jak *Argonautyki* Apolloniosa czy *Phainomena* Aratosa, w poezji III w. przed Chr., tego złotego wieku literatury hellenistycznej, widać wyraźne upodobanie do form nieco dłuższych niż drobiazgi epigramatyczne, ale jednak krótkich: *Idylle* Teokryta, *Hymny* Kallimacha, *Mimijamby* Herodasa, *Melijamby* Kerkidasa i wiele innych. Widzimy je w zbiorach, które nie odbiegają bardzo od kompilacji epigramatycznych, i łatwo możemy sobie wyobrazić, a nawet widzimy, że mogły one podlegać i podlegały różnym procedurom antologizacji. Na przykład niektóre utwory Teokryta czy Herodasa chce się czytać w parach jako tak zwane *companion poems*, tak że rzucają na siebie wzajemnie światło.

Mimijamb 6 Herodasa jest rozmową dwóch kobiet o zakupie akcesorium erotycznego – skórzanego dilda – od szewca Kerдона. *Mimijamb* 7 rejestruje konwersację kobiety o imieniu znanym z poprzedniego utworu z szewcem Kerdonem o zakupie butów. Czy na pewno chodzi o buty? Doszukujemy się tu licznych podtekstów erotycznych, które nie przysłyby nam nawet do głowy, gdyby nie poprzedni utwór²⁶. W zachowanym korpusie *Idylli* Teokryta łatwo wyróżnić różne kategorie utworów: utwory bukoliczne, najsłynniejsze, a poza tym mitologiczne epyllia, tak zwane mimy miejskie, enkomia dla władców, utwory eolskie o treści homoerotycznej i inne; łatwo sobie je wyobrazić w większych mono- i politematycznych zbiorach, jedno- i wieloautorskich (antologia bukoliczna, antologia mimów poetyckich itd.; na pewno hellenistyczną normą są wieloautorskie antologie epigramów)²⁷.

Co ciekawe, wygląda na to, że hellenistyczna koncepcja książki poetyckiej – jako polimorficznego zbioru wchłaniającego dające się przekształcać i przemieszczać segmenty – odbiła się także na dłuższych utworach poetyckich. Taka właśnie charakterystyka pasuje bowiem do opisanego najsłynniejszego dzieła Kallimacha: poematu *Aitia*, podzielonego na cztery księgi zbioru opowieści aitiologicznych, w których to księgach ramy narracyjne zmieniają się, a w końcu zupełnie znikają, tak że opowieści tworzą całość wyjątkowo niestabilną, a możliwość jej dekompozycji i wielorakie związki między różnymi jej częściami przywodzą na myśl powiązania między różnymi częściami hellenistycznych antologii epigramów i innych gatunków poetyckich.

Widzimy więc, że rodząca się hellenistyczna kultura książkowa wykształciła szczególne mechanizmy poetyckiej komunikacji, zgodnie z którymi tworzenie poezji z zasady nie pozostaje w wyłącznej domenie poety, ale odbywa się w pewnym procesie zachodzącym w przestrzeni między autorem a czytelnikiem, przy wielkim udziale instytucji skryptorium, czyli warsztatu produkcji książek. Zatrudnieni w skryptorium kopiści produkują stale nie tylko nowe kopie tych samych książek poetyckich, ale w porozumieniu z czytelnikiem lub nie nieustannie wytwarzają nowe na bazie wcześniejszych antologii. Taką czynną rolę może mieć – i bardzo często ma – każdy czytelnik; antologizowanie jest w tej epoce zasadniczą częścią procesu czytelniczego. O ile więc uwikłanie autora i czytelnika w komunikację literacką jest rodzajem gry, ta gra w przypadku poezji hellenistycznej często nabiera dodatkowego wymiaru i ulega dodatkowej komplikacji, gdyż czytelnik zyskuje uprawnienia twórcy. To przesuwanie wierszy niczym pionów na planszy zbioru poetyckiego wedle nieskończonego skomplikowanych,

²⁶ Vide G. Zanker, *Herodas. Mimiambes*, Oxford 2009, s. 214–217. Polski czytelnik może sięgnąć po przekład J. Ławińskiej-Tyszkowskiej, *Herondas, Mimy*, Wrocław 1988.

²⁷ Pobudza wyobraźnię K. Gutzwiller, *The Evidence for Theocritean Poetry Books*, w: *Theocritus*, red. M. A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker, Groningen 1996, s. 119–148.

ale w pewnej mierze uchwytnych reguł, które decydują o ostatecznej konfiguracji danej antologii, znów przywodzi mi na myśl Hessego i subtelność oraz skomplikowanie jego gry szklanych paciorków.

Szklane paciorki nie są jednak specjalnie użyteczną metaforą do konceptualizacji hellenistycznych utworów poetyckich, chciałbym podsunąć inny obraz, wywiedziony z refleksji nad realiami literackimi tej epoki. Dużo napisano o konsekwencjach dość oczywistego dla wszystkich, którzy zajmują się literaturą starożytną nieco bliżej niż zupełnie przygodnie, faktu, że tę literaturę, a już zwłaszcza poezję poznajemy we fragmentach²⁸. W pewnym przybliżeniu można powiedzieć, że gdy zapełniliśmy półki naszych bibliotek wydaniem kompletnych tekstów greckich i rzymskich, które przekazali nam (a konkretniej – epoce druku) średniowieczni skrybowie, uwaga filologów klasycznych zwróciła się ku tym dziełom, które nie zachowały się w całości, lecz w postaci świadectw i cytatów u innych autorów lub – jeśli dopisało szczęście – w postaci strzępów odczytanych z papirusów, te okruchy tekstów nazywamy właśnie fragmentami. We wstępie do polskiego przekładu fragmentarycznie zachowanych sztuk Eurypidesa Małgorzata Borowska trafnie spostrzega, że fragmenty wyrwane z oryginalnego kontekstu danego dzieła literackiego mogą zacząć żyć własnym życiem, istniejąc odtąd same przez się, jako osobny utwór literacki – choć przecież nie do końca autonomiczny²⁹.

Tak się składa, że poezję hellenistyczną poznajemy właśnie we fragmentach. Późniejsze epoki, które na piedestale postawiły epokę nie bez kozery nazwaną klasyczną, ze spuścizną autorów III, II i I w. przed Chr. obeszły się szczególnie niełaskawie. W rezultacie obcowanie z wydaniem fragmentów jest podstawą doświadczenia dzisiejszych badaczy tej epoki³⁰. Sądzę, że ten stan rzeczy w pewnej mierze wynika ze specyfiki poezji hellenistycznej i warunków historyczno-kulturowych, w jakich powstawała. Z jednej strony z samej natury wcześniejszej kultury oralnej wynikało to, że spuścizna poetycka poprzedniej ery dotrwała do epoki tryumfu książki, która zaczyna się w zasadzie z epoką hellenistyczną, w postaci fragmentarycznej i nieuporządkowanej. W tych warunkach rodzi się filologia; uczeni hellenistyczni – pierwsi filolodzy – starają się opanować chaos przekazanych im fragmentów, porządkując je w pierwszych

²⁸ Vide np. *Fragments, Holes, and Wholes: Reconstructing the Ancient World in Theory and Practice*, red. T. Derda, J. Hilder, J. Kwapisz, Warszawa 2017.

²⁹ M. Borowska, *Tylko fragment*, w: Eurypides, *Tragedie*, t. 5: *Fragmenty*, red. eadem, Wrocław 2015, s. 59–60.

³⁰ Dwa sztandarowe wydania tekstów hellenistycznych to właśnie wydania (antologie!) fragmentów: J. U. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxford 1925, oraz H. Lloyd-Jones, P. J. Parsons, *Supplementum Hellenisticum*, Berlin 1983; cf. też monumentalne wydanie poematu Kallimacha: M. A. Harder, *Callimachus. Aetia*, t. 1–2, Oxford 2012, a u nas wspomnianą już *Antologię liryki hellenistycznej* Danielewicz.

wydaniach-antologiach, takich jak liczące pewnie dziewięć ksiąg aleksandryjskie wydanie Safony³¹. Już w epoce hellenistycznej rodzi się więc koncepcja antologii jako zbioru fragmentów.

Chciałbym zasugerować, że podobnie można konceptualizować – jako zbiory fragmentów – poetyckie antologie hellenistyczne, w tym antologie epigramów. Jest swego rodzaju paradoksem, że na przekór temu impulsowi upamiętniającemu, który kieruje działaniami pierwszych filologów nakierowanymi na utrwalenie w ustabilizowanym raz na zawsze kanonie poezji wcześniejszych epok, poezja nowego rodzaju powstająca w warunkach eksplozji kultury książkowej jest bytem wyjątkowo dynamicznym. Wpasowuje się w te nowe realia edytorsko-czytelnicze, nie tylko chcąc być czytana w książkach, ale i pragnąc generować wciąż nowe książki. Autorski zamysł jest niestabilny, bo te antologie są tak ułożone, żeby łatwo ulegały fragmentaryzacji i złożeniu w nowe antologie. Czy papirus mediolański zachowuje oryginalny zamysł Posejdipposa, czy już jakiś kolejny zbiór, w którym elementy zostały ułożone na nowo w nowej konfiguracji? Nie wiadomo, ale w każdym razie marginalne zapiski, które wyróżniają niektóre utwory, rejestrują akt powstawania jakiejś nowej antologii, a jeszcze wyraźniej ten proces antologizacji ilustrują wiedeńskie incipity. To niezwykle wymowne, że ślady tego procesu pokazują te dwa przypadkowo przecież zachowane dokumenty epoki. Paradoksalnie antologia, która służy przecież temu, by wyróżnić najlepsze zdaniem kompilatora utwory i przechować je w pięknej oprawie, jak *Wieniec* Meleagra, jest też narzędziem destrukcji: to, co nie przeszło sita selekcji, zostaje odrzucone i w rezultacie zapomniane. W tym sensie epigramy i inne utwory hellenistyczne są fragmentami, w tym wypadku fragmentami pewnego szerszego zamysłu mającego postać antologii, mogącego łatwo ulec transformacji w inne antologie, których budulcem są właśnie fragmenty.

Widzimy więc, że pojęcia fragmentu i antologii mają zasadnicze znaczenie dla uchwycenia istoty hellenistycznego utworu poetyckiego; wolno powiedzieć, że poezja tego okresu rodzi się w napięciu między fragmentem a antologią. Czytając pojedynczy epigram, dobrze myśleć o nim nie jako o autonomicznym tekście, albo przynajmniej nie tylko w taki sposób, ale jako o czymś niekompletnym: o fragmencie proszącym się o zestawienie z innymi fragmentami i odkrycie sieci połączeń silniejszych niż zwykłe więzi intertekstualnych zależności. Fragment nie jest więc dokładnie tym, czym utwór poetycki, to coś mniej – a zarazem coś więcej. Ten koncept wykształcił się w epoce hellenistycznej i właśnie tę epokę oraz zakorzenioną w niej erę rzymską aż do schyłku starożytności charakteryzuje

³¹ Vide L. Prauscello, *The Alexandrian Edition of Sappho*, w: *The Cambridge Companion to Sappho*, red. P. J. Finglass, A. Kelly, Cambridge 2021, s. 219–231.

szczególnie trafnie, wręcz w sposób zasadniczy. Ważne jest jednak pytanie, czy takie kategorie antologii i fragmentu nie mają zastosowania także w odniesieniu do poezji epok późniejszych niż starożytność.

*

Nieuchronną słabością powyższego szkicu – i trudnością mówienia o antologiach w ogóle – jest to, że nie sposób w artykule o ograniczonej objętości podać licznych przykładów utworów, które zobrazowałyby, jak wyglądają hellenistyczne antologie. Dlatego dołączam tu krótki przewodnik bibliograficzny dla polskiego czytelnika, który umożliwi samodzielne eksplorowanie instruktywnego materiału. Najlepszą ilustracją omawianych zagadnień jest polski przekład Posejdipposa, nowego (zwłaszcza) i starego, autorstwa Danielewicza, *Posejdippos. Epigramy*, Warszawa 2004. Nie istnieje przekład całości *Antologii palatyńskiej*, najlepiej poznać ją w wyborach kolejno wydawanych przez Zygmunta Kubiaka (zastanawiając się nad jego kryteriami antologizowania!); ostatni z nich ukazał się pod (wymownym!) tytułem *Grecy o miłości, szczęściu i życiu. Epigramaty z Antologii palatyńskiej*, Warszawa 2002. Znakomity przegląd poezji hellenistycznej, w tym fragmentów, daje Danielewicza *Antologia liryki hellenistycznej*, Warszawa 2018; indeks pozwoli dostrzec różne korespondencje między utworami. Koniecznie trzeba się zapoznać z zachowanymi fragmentami twórczości Kallimacha z jego poematem *Aitia* na czele oraz epigramami i hymnami; mamy teraz polski przekład Janiny Ławińskiej-Tyszkowskiej, Agnieszki Kotlińskiej-Tomy i Emilii Żybert-Pruchnickiej: *Kallimach. Dzieła poetyckie*, t. 1 i 2, Wrocław 2016–2017.

Bibliografia

- A Companion to Ancient Epigram*, red. Ch. Henriksén, Hoboken, NJ 2019.
- Angiò, Francesca, Cuypers, Martine, Acosta-Hughes, Benjamin, Kosmetatou, Elizabeth, *New Poems Attributed to Posidippus. A Text-in-Progress*, wersja 14, 2021, <https://chs.harvard.edu/wp-content/uploads/2020/11/Posidippus14.pdf> (d.d. 27.11.2021).
- Appel, Włodzimierz, *Nieśmiertelność imienia, czyli rzecz o Falajkosie*, w: idem, *Zagadka syren. Filologa peregrynacje od antyku po współczesność*, Toruń 2017, s. 13–18.
- Austin, Colin, Bastianini, Guido, *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, Milano 2002.
- Bastianini, Guido, Gallazzi, Claudio wraz z Colinem Austinem, *Posidippo di Pella. Epigrammi (P.Mil.Vogl. VIII 309)*, Milano 2001.
- Beckby, Hermann, *Anthologia Graeca*, t. 1–4, wyd. 2, München [1965–1967].
- Beta, Simone, *Io, un manoscritto. L'Antologia palatina si racconta*, Roma 2017.
- Bing, Peter, *Text or Performance / Text and Performance. Alan Cameron's Callimachus and His Critics*, w: idem, *The Scroll and the Marble. Studies in Reading and Reception in Hellenistic Poetry*, Ann Arbor 2009, s. 106–115.

- Bing, Peter, *The Politics and Poetics of Geography in the Milan Posidippus, Section One: On Stones (AB 1–20)*, w: *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, red. K. Gutzwiller, Oxford 2005, s. 119–140.
- Bing, Peter, *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Göttingen 1988 (wyd. 2, Ann Arbor 2008).
- Borowska, Małgorzata, *Tylko fragment*, w: Eurypides, *Tragedie*, t. 5: *Fragmenty*, red. eadem, Wrocław 2015, s. 59–76.
- Bowie, Ewen Lyall, *Epigram as Narration*, w: *Archaic and Classical Greek Epigram*, red. M. Baumbach, A. Petrovic, I. Petrovic, Cambridge 2010, s. 313–384.
- Cameron, Alan, *Callimachus and His Critics*, Princeton 1995.
- Cameron, Alan, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford 1993.
- Danielewicz, Jerzy, *Antologia liryki hellenistycznej*, Warszawa 2018.
- Danielewicz, Jerzy, *Posejdippos. Epigramy*, Warszawa 2004.
- Danielewicz, Jerzy, *Wprowadzenie*, w: idem, *Antologia liryki hellenistycznej*, Warszawa 2018, s. 11–26.
- Dialect, Diction, and Style in Greek Literary and Inscribed Epigram*, red. E. Sistakou, A. Rengakos, Berlin 2016.
- Elsner, Jaś, *Lithic Poetics: Posidippus and His Stones*, „Ramus” 2014, nr 43, s. 152–172.
- Fantuzzi, Marco, Hunter, Richard, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge 2004.
- Floridi, Lucia, *Edilo. Epigrammi*, Berlin 2020.
- Floridi, Lucia, Maltomini, Francesca, *Sui contenuti e l'organizzazione interna di P. Vindob. G 40611 (CPR XXXIII)*, „Aegyptus” 2014, nr 94, s. 19–62.
- Fragments, Holes, and Wholes: Reconstructing the Ancient World in Theory and Practice*, red. T. Derda, J. Hilder, J. Kwapisz, Warszawa 2017.
- Further Greek Epigrams. Epigrams before A.D. 50 from the Greek Anthology and Other Sources, not Included in Hellenistic Epigrams or the Garland of Philip*, red. D. L. Page, Cambridge 1981.
- Gow, Andrew Sydenham Farrar, Page, Denys Lionel, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, t. 1–2, Cambridge 1965.
- Gow, Andrew Sydenham Farrar, Page, Denys Lionel, *The Greek Anthology. The Garland of Philip and Some Contemporary Epigrams*, Cambridge 1968.
- Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era*, red. M. Kanellou, I. Petrovic, Ch. Carey, Oxford 2019.
- Gutzwiller, Kathryn, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley 1998.
- Gutzwiller, Kathryn, *The Evidence for Theocritean Poetry Books*, w: *Theocritus*, red. M. A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker, Groningen 1996, s. 119–148.
- Gutzwiller, Kathryn, *The Poetics of Editing in Meleager's Garland*, „Transactions of the American Philological Association” 1997, nr 127, s. 169–200.
- Harder, M. Annette, *Callimachus. Aetia*, t. 1–2, Oxford 2012.
- Herondas, *Mimy*, tłum. J. Ławińska-Tyszkowska, Wrocław 1988.
- Kotlińska-Toma, Agnieszka, Żybert-Pruchnicka, Emilia, *Pieśni słowika i cykady*, w: eadem, J. Ławińska-Tyszkowska, *Kallimach. Dzieła poetyckie*, t. 1, Wrocław 2016, s. 21–64.

- Kuttner, Ann, *Cabinet Fit for a Queen: The ΛΙΘΙΚΑ as Posidippus' Gem Museum*, w: *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, red. K. Gutzwiller, Oxford 2005, s. 141–163.
- Kwapisz, Jan, *Hellenistyczna wiazanka Danielewicz* [rec. J. Danielewicz, *Antologia liryki hellenistycznej*, Warszawa 2018], „Meander” 2018, nr 73, s. 161–176.
- Kwapisz, Jan, *Unieobecnienie Posejdidiposa*, w: *Glosy filologiczno-filozoficzne na marginesie prac Profesora Juliusza Domańskiego w osiemdziesiątą piątą rocznicę Jego urodzin*, red. idem, W. Olszaniec, Warszawa 2012, s. 169–186.
- Lloyd-Jones, Hugh, Parsons, Peter J., *Supplementum Hellenisticum*, Berlin 1983.
- Majewski, Paweł, *Tekstualizacja doświadczenia. Studia o piśmiennictwie greckim*, Warszawa 2015.
- Morgan, Llewellyn, *Musa pedestris. Metre and Meaning in Roman Verse*, Oxford 2010.
- Morgan, Llewellyn, *The Meters of Epigram: Elegy and Its Rivals*, w: *A Companion to Ancient Epigram*, red. Ch. Henriksén, Hoboken, NJ 2019, s. 127–143.
- Palermo, Gabriele, *Metri lirici nella poesia greca d'età imperiale: tra riuso e innovazione*, Trieste 2020.
- Palumbo Stracca, Bruna Marilena, *Le note metriche di A.P. XIII e la genesi del libro*, w: eadem, *ΣΥΜΦΩΝΙΑ. Studi di dialettologia e metrica greca*, Padova 2013, s. 419–443.
- Parsons, Peter J., Maehler, Herwig, Maltomini, Francesca, *The Vienna Epigrams Papyrus (G 40611)*, Berlin 2015.
- Porter, James I., *Against ΛΕΠΙΤΟΘΗΣ: Rethinking Hellenistic Aesthetics*, w: *Creating a Hellenistic World*, red. A. Erskine, L. Llewellyn-Jones, Swansea 2011, s. 271–312.
- Powell, John Undershell, *Collectanea Alexandrina*, Oxford 1925.
- Prauscello, Lucia, *The Alexandrian Edition of Sappho*, w: *The Cambridge Companion to Sappho*, red. P. J. Finglass, A. Kelly, Cambridge 2021, s. 219–231.
- Reitzenstein, Richard, *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung*, Giessen 1893.
- Sens, Alexander, *Asclepiades of Samos. Epigrams and Fragments*, Oxford 2011.
- Sider, David, *Simonides. Epigrams and Elegies*, Oxford 2020.
- The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, red. K. Gutzwiller, Oxford 2005.
- Węcowski, Marek, *Najstarsze greckie inskrypcje biesiadne a początki greckiego alfabetu*, „Quaestiones Oralitatis” 2016, nr 2, z. 1, s. 27–53.
- Wojciechowski, Michał, *Inskrypcje z Epidauru i inne greckie opisy uzdrowień*, Olsztyn 2005.
- Ypsilanti, Maria, *The Epigrams of Crinagoras of Mytilene*, Oxford 2018.
- Zanker, Graham, *Herodas. Mimiambes*, Oxford 2009.

JAN KWAPISZ – dr hab., adiunkt w Instytucie Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się przede wszystkim poezją hellenistyczną, metryką starożytną i zabawami lingwistycznymi w literaturze starożytnej. Jest współredaktorem kilku tomów zbiorowych i autorem dwóch książek: *The Greek Figure Poems*, Peeters, Leuven 2013 i *The Paradigm of Simias*, de Gruyter, Berlin 2019.

O DŁUGIM TRWANIU ANTOLOGII NA PRZYKŁADZIE *SPECULUM EXEMPLORUM*

On the Longevity of Anthologies: The Case of *Speculum exemplorum*

MAGDALENA PISKALA

Polska Akademia Nauk, Polska

E-mail: magda.piskala@poczta.onet.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9178-6114>

Abstract

The article discusses a long-standing presence of three Neo-Latin anthologies. The popularity they enjoyed across Europe throughout the whole early modern period can be attributed not only to their content but most of all to the usefulness that stemmed from a clear and intelligible structure that enabled readers to find the subject matter they were looking for with hardly any effort. The most popular anthologies of quotations such as *Manipulus florum* by Thomas of Ireland or *Polyanthea* not so much endured in more or less the same form as a result of consecutive editions but rather lived as a consequence of changes made by their successive editors who kept supplementing and amending the content, modifying the composition and making the anthologies more and more orderly by adding new practical indices. One striking example of this is a preachers' compendium *Speculum exemplorum*. Despite its medieval origin, it re-emerged and gained popularity thanks to its 17th-century editor, the Jesuit Johannes Major. Being continually published, altered and expanded, it gained yet another life through Szymon Wysocki's translation into Polish. This particular edition led a life of its own and following its new editions and further publications, it became a significant and a long-lasting phenomenon in the Old Polish literature that inspired further adaptations in the East Slavic languages.

Keywords: anthology, Neo-Latin literature, translation, Old Polish literature, preachers' compendium

Streszczenie

Artykuł omawia kwestię długiego trwania trzech antologii nowołacińskich. O ich ogromnej popularności w Europie przez cały okres nowożytny zdecydowały nie tylko zawartość, ale przede wszystkim użyteczność wynikająca z prostej i jasnej struktury, pozwalającej na łatwe odnajdywanie treści. Zbiory cytatów, takie jak *Manipulus florum* Tomasza z Irlandii czy *Polyanthea*, nie tyle trwały powielane w kolejnych dodrukach, ile żyły dzięki ciągłym zmianom, jakie wprowadzali

kolejni redaktorzy uzupełniający i korygujący materiał, a także modyfikujący układ treści oraz porządkujący je z pomocą kolejnych użytecznych indeksów. Na tym tle wyróżnia się kompendium kaznodziejskie zatytułowane *Speculum exemplorum*. Mimo swej średniowiecznej proveniencji odrodziło się dzięki redakcji jezuita Joannesa Majora. Wciąż drukowane i poszerzane zyskało też nową odsłonę za sprawą tłumaczenia Szymona Wysockiego, które dzięki kolejnym wydaniom i nowym redakcjom nie tylko stało się ważnym i długotrwałym zjawiskiem w literaturze staropolskiej, ale też otworzyło drogę adaptacjom w językach wschodniosłowiańskich.

Słowa kluczowe: antologia, literatura nowołacińska, przekład, literatura staropolska, kompendium kaznodziejskie

Wszelkiego rodzaju wypisy cytatów, wyciągi istotnych wiadomości, skróty i omówienia ważnych dzieł zawsze cieszyły się dużym zainteresowaniem ludzi wykształconych. Sporą część tego typu tekstów tworzono na użytek prywatny, inne z myślą o szerszym kręgu odbiorców. Niektóre powstawały po to, by zgromadzić, uporządkować i utrwalić w pamięci dostępną kolekcjonerowi wiedzę zawartą w książkach. Było to związane z towarzyszącym erudytom i bibliofilom wszystkich epok przekonaniem o nietrwałości bądź utrudnionej dostępności materialnych przekazów owych dzieł oraz o niemożności zgłębienia wszystkich istniejących ksiąg, co doskwierało już humanistom wieku XII, a zaczęło poważnie niepokoić uczonych epoki druku¹. Inne antologie tworzono z myślą o ich walorach użytkowych, szczególnie jeśli były komponowane w sposób klarowny, gwarantujący łatwość korzystania ze zgromadzonego materiału przez osoby pragnące wykazać się erudycją: kaznodziejów, studentów, wszelkiej maści ludzi pióra. Antologie cytatów ułatwiały nauczanie i pisanie, oferując gotowe fragmenty, a przy okazji pełniły funkcję protoencyklopedii, dostarczając wszechstronnej niekiedy wiedzy na temat danego zagadnienia.

Zapewne to właśnie kryterium użyteczności przejawiające się wielkością zgromadzonego materiału i przejrzystością uporządkowania decydowało o popularności danej antologii, zapewniając jej niekiedy nadzwyczajnie długie trwanie, a może nawet należałoby powiedzieć – życie, gdyż funkcjonowanie danego dzieła nie ograniczało się do powielania treści w kolejnych edycjach, lecz przeciwnie – polegało na ciągłej, choć nigdy drastycznej przemianie, uzupełnianiu, kolejnych redakcjach, dzięki którym dawną kolekcję dostosowywano do potrzeb nowych odbiorców.

Wskazanymi powyżej cechami, a więc wielością i różnorodnością treści, ładem polegającym na klasyfikacji zgromadzonego materiału według uporządkowanych alfabetycznie zagadnień, a także dbałością o wskazanie pierwotnego pochodzenia zebranych fragmentów, wyróżniały się m.in. dwie bardzo popularne przez całą

¹ Więcej na ten temat vide A. Blair, *Reading Strategies of Coping With Information Overload ca 1550–1700*, „Journal of the History of Ideas”, vol. 64 (2003), nr 1, s. 11–28.

dobę nowożytną antologię. Pierwsza z nich, *Manipulus florum* Tomasza z Irlandii, powstała jeszcze przed wynalezieniem druku². Florilegium to skomponowane w Paryżu w 1306 r. zachowało się w ponad dwustu odpisach i doczekało ponad pięćdziesięciu wydań między piacenckim pierwodrukiem z 1483 a 1887 r., a obecnie dostępne jest w formie edycji hipertekstowej³. I choć the Electronic *Manipulus florum* Project ma charakter badawczy i kierowany jest głównie do osób zawodowo zainteresowanych tego rodzaju źródłami, to przecież nic nie stoi na przeszkodzie, by inni użytkownicy cieszyli się ze zgromadzonego przez średnio-wiecznego kompilatora materiału i wykorzystywali go do swych indywidualnych potrzeb. Trzeba przy tym mieć świadomość, że *Manipulus florum* nie jest antologią jednorodną. Przeciwnie, wraz z kopiowaniem i drukowaniem kolekcja była przeredagowywana, poszerzana, publikowana niekiedy pod zmodyfikowanym tytułem⁴. Miała też drugi obieg czytelniczy jako część składowa innego niezwykle długowiecznego zbioru, mianowicie *Polyanthei*.

Tę z kolei kolekcję zapoczątkował Domenico Nanni Mirabelli (ok. 1455–1528). Pierwodruk ukazał się w roku 1503⁵. O jej popularności i użyteczności świadczą nie tylko liczne wydania drukowane w różnych europejskich oficynach, ale również to, że zbiór był stale uzupełniany. W XVI w. był poszerzany przez Bartolomea Amantio, Francesca Tortiego oraz anonimowego redaktora, który edycję lyońską z 1600 r. opatrzył dodatkami (*Additiones*). W roku 1604 zbiór doczekał się zupełnie nowej redakcji Josefa Langego (Langius)⁶, a od roku 1620 do grona redaktorów

² Więcej na ten temat vide R. Rouse, M. Rouse, *Preachers, Florilegia and Sermons: Studies on the „Manipulus Florum” of Thomas of Ireland*, Toronto 1979, oraz A. Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford 1996, s. 39–50.

³ <https://manipulus-project.wlu.ca/index.html> (d.d. 21.04.2021).

⁴ Wyraźnie odmienna jest wenecka edycja z 1550 r. oraz edycja lyońska z 1567 r., vide więcej: <https://manipulus-project.wlu.ca/page6.html> (d.d. 21.04.2021); <https://manipulus-project.wlu.ca/page8.html> (d.d. 21.04.2021).

⁵ *Polyanthea. Opus suavisissimis floribus exornatum, compositum per Dominicum Nanum Mirabellium [...] ad communem utilitatem*, Saonae: Franciscus de Silva, 1503.

⁶ Antologie cytatów sygnowane nazwiskiem Langiusa ukazywały się też pod innymi jeszcze, nie wskazującymi związku z *Polyanthea*, tytułami: *Adagia sive sententiae proverbiales Graecae, Latinae, Germanicae ex praecipuis autoribus collectae ac brevibus notis illustratae*, Argentorati: Josias Rihelius, 1596; *Loci communes sive Florilegium rerum et materiarum selectarum [...] ex sacris literis, patribus item, aliisque linguae Graecae et Latinae scriptoribus probatis collectum*, Argentorati: Josiae Rihelii Haeredes, 1598; *Anthologia sive Florilegium rerum et materiarum selectarum [...] ex sacris literis, patribus item aliisque linguae Graecae et Latinae scriptoribus probatis collectum* [...], Argentorati, Wilhelmus Christianus Glaserus, 1631. Vide też M. Mejor, *Polyanthea Nova von Joseph Lange: ein Exampel der neulateinischen Florilegia*, w: *Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis Proceedings of the Eighth International Congress of Neo-Latin Studies. Copenhagen 12 August to 17 August 1991*, „Medieval and Renaissance Texts and Studies” vol. 120, Tempe, Arizona 1997, s. 654–663 oraz *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Supplement der Erstausgabe*, herausg. von A. Henkel, A. Schöne, Stuttgart 1976, s. LXVII–LXVIII; A. Moss, *Printed Commonplace-Books...*, s. 91–95, 205–207.

dołączył Franciscus Sylvius Insulanus (właśc. François du Bois), który w przedmowie do czytelników jako współtwórcę florilegium wskazuje również jego kolońskiego wydawcę Maternusa Cholinusa⁷. W XVII w. dzieło ukazywało się pod zmodyfikowanymi tytułami *Polyanthea nova*, *Novissima Polyanthea*, a te uzupełnione przez Sylwiusa jako *Florilegium magnum seu Polyanthea*. Swoistym kontynuatorem *Polyanthei* był Janus Gruterus, który przydał jej tom drugi⁸. Do popularnego tytułu nawiązywali też inni zbieracze cytatów. Wydawcy *opus magnum* Laurensa Beyerlincka, mianowicie *Magnum theatrum vitae humanae*, zapewniali w podtytule, że materiał tej bardzo obszernej encyklopedii został uporządkowany według standardów *Polyanthei*⁹. Omawiana antologia stała się więc marką wydawniczą kojarzoną z wysokim poziomem publikacji o charakterze kompendium, co zaczęli wykorzystywać inni twórcy tego typu dzieł. I tak Ippolito Marracci wyzyskał znany szyld dla swej antologii imion i enkomiów maryjnych¹⁰. Podobnie postąpił jezuita Andreas Spanner, twórca zbioru *Polyanthea sacra*¹¹.

Kompilacja sporządzona przez Nanniego była zbiorem obszernym¹². Poza fragmentami biblijnymi, pisarzami chrześcijańskimi, cytatami z autorów greckich i rzymskich zawierała także wyimki z dzieł Dantego i Petrarcki, co musiało uchodzić za duży atut, skoro w wydaniu z 1517 r. zostało to podkreślone na karcie tytułowej¹³. Sama antologia mimo pokaźnych rozmiarów wyróżniała się przejrzystością. Cytaty pogrupowano w hasła, które ułożono alfabetycznie, a na marginesach

⁷ Vide Fr. Sylvius, *Benevolis lectoribus*, w: *Florilegii magni seu Polyantheae floribus novissimis sparsae libri XX* [...], Argentorati: Haeredes Lazari Zetzneri, 1645, k. 2r.

⁸ *Florilegii Magni seu Polyantheae Tomus secundus*, Argentorati: Haeredes Lazari Zetzneri, 1624. Vide też S. A. Vosters, *Love Fever. Guevara, Gruterus, Catsius and „Schoonhovius”*, „Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies”, vol. XLVI (1997), s. 279–321.

⁹ L. Beyerlinck, *Magnum theatrum vitae humanae, hoc est rerum divinarum humanarumque syntagma catholicum, philosophicum, historicum et dogmaticum* [...] *ad normam Polyantheae universalis dispositum* [...], t. 1–7, Coloniae Agrippinae: Arnoldus et Antonius Hieratus, 1631.

¹⁰ I. Marracci, *Polyanthea Mariana in libros XVIII distributa, in qua Deiparae Virginis Marie nomina et selectiora encomia ex ss. Patrum aliorumque sacrorum scriptorum praesertim veterum monumentis collecta* [...], Coloniae Agrippinae: Petrus Ketteler, 1684.

¹¹ A. Spanner, *Polyanthea sacra ex universae Sacrae Scripturae utriusque testamenti figuris, symbolis, testimoniis, nec non e selectis patrum, aliorumque auctorum, sententiis, erudita interpretationibus, similitudinibus, rarisque historiis collecta et copiosis, exquisitisque materiis moralibus de virtutibus et vitis pro concionibus efformandis adornata* [...], t. 1–2, Venetiis: Michael Haertz, 1709.

¹² Wydanie z 1503 r. oceniane jest na 430 tysięcy słów, a lista autorów wykorzystanych przez kompilatora zawiera 163 nazwiska; vide A. Blair, *Too Much to Know. Managing Scholarly Information Before the Modern Age*, New Haven–London 2010, s. 177–178.

¹³ *Polyanthea. Opus suavissimis floribus exornatum compositum per Dominicum Nanum Mirabellium* [...] *ad communem utilitatem. Addita nunc primum est Latina interpretatio versuum Dantis et Petrarcae, quos ipsi Italico idiomate conscripserunt*, in libera Argentina apud Matthiam Schurerium 1517. Informacja jakoby po raz pierwszy dodane zostały cytaty z Petrarcki i Dantego w tym właśnie wydaniu jest nieścisła. Były one również w wydaniach wcześniejszych, przy czym informacji na ten temat należy szukać w kolofonach (znajduje się zresztą również w kolofonie wydania z 1517 r.), a nie na kartach tytułowych.

(lub w obrębie tekstu głównego) zamieszczono informacje o pochodzeniu fragmentów. Pod względem kompozycji *Polyanthea* kontynuowała więc model średniowieczny znany ze wspomnianego *Manipulus florum*. Jednak kolejni redaktorzy szli z duchem czasu. Amantius wyraźnie już pod wpływem Erazmowych *De copia verborum et rerum* próbował zrealizować znajdującą się tam sugestię, że materiał można uporządkować częściowo według rodzajów i gatunków cnót i wad¹⁴. Objawiło się to głównie zamieszczeniem rozdziału o cnotach i wadach przed właściwym florilegium¹⁵, ale nie miało większego wpływu na kształt haseł *Polyanthei*. Niemniej kontynuatorzy dzieła Mirabellego starali się zgodnie z ówczesną teorią i praktyką zbiorów miejsc wspólnych grupować materiał tematycznie, układając zawartość haseł głównych (*tituli*) według określających kolejne podkategorie nagłówek (*capita*)¹⁶.

Prostą i klarowną budową (szczególnie w nowszej redakcji), a także wszechstronną użytecznością odznaczała się inna ciesząca się niesłabnącą przez cały okres nowożytny sławą antologia. Mowa o zbiorze kaznodziejskich przykładów publikowanym pierwotnie anonimowo pod tytułem *Speculum exemplorum*. Podobnie jak *Manipulus florum* ma on średniowieczną proveniencję, choć nie jest już efektem renesansu XII w., lecz raczej schyłkowym dziełem ruchu religijnej odnowy zwanego *devotio moderna*.

Niewątpliwie kompendium to powstało w Niderlandach. Pierwodruk ukazał się w Deventer w oficynie Richarda Paffraeta z datą 2 maja 1481 r.¹⁷ Inkunabułowe wydania kolekcji nie zawierały nazwiska zbieracza i pierwszego redaktora (jeśli był on jeden). Badacze jednak starali się ustalić personalia twórcy tego popularnego dzieła. Wysiłki te zaowocowały dwoma wskazaniem. Pierwszy z typowanych autorów to Aegidius Aurifaber, zmarły w 1466 r. kartuz z klasztoru Sionsberg w Noordgouwe niedaleko Zierikzee w Zelandii¹⁸. Jednak ta atrybucja została podważona i jako twórcę zbioru podaje się dziś Johannes (Jana) Buscha (1399–ok. 1480)¹⁹, augustianina z Windesheim, reformatora zakonu w duchu

¹⁴ *Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia* [...], t. 1: *De copia verborum ac rerum libri duo*, Lugduni Batavorum cura et impensis Petri Vender 1703, kol. 100. Erasmus, *Collected Works*, vol. 24: *The Copia. Foundations of the Abundant Style*, tłum. i przyp. B. I. Knott, 1978, s. 636.

¹⁵ Chodzi o rozdział: *Definitiones virtutum ac vitiorum, hinc inde ex classicis authoribus Graecis ac Latinis ab Amantio exquisitae*.

¹⁶ Więcej o tym vide W. Pawlak, *De eruditione comparanda in humanioribus. Studia z dziejów erudycji humanistycznej w XVII wieku*, Lublin 2012, s. 367–368.

¹⁷ Zdygitalizowany egzemplarz dostępny na stronie: https://books.google.pl/books?id=UBtiAAAaAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (d.d. 21.04.2021).

¹⁸ Vide B. Kruitwagen, *Het „Speculum exemplorum”*, „Bijdragen voor de Geschiedenis van het Bisdom van Haarlem”, 29 (1905), s. 329–368.

¹⁹ S. Van der Woude, *Johannes Busch. Windesheimer kloosterreformer en kroniekschrijver*, Edam 1947, s. 154–156. Vide np. M. A. Polo de Beaulieu, „*Dialogus miraculorum*”: *The Initial*

wspomnianej *devotio moderna*, autora *Liber de reformatione monasteriorum* i kroniki augustianów z Windesheim²⁰. Przy czym Aurifaber nie zniknął całkowicie i pojawia się jako twórca omawianej antologii w inwentarzach i bazach bibliotecznych od naszego rodzimego NUKAT po Bibliotekę Kongresu. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę także na adnotację w *Bibliografii polskiej*, gdzie Aegidius Aurifaber został przedstawiony jako autor drugiej redakcji zbioru, która ukazała się w Kolonii w 1485 r.²¹ I nawet jeśli pominąć datę śmierci kartuza, która wyklucza go jako redaktora kolońskiej edycji, to pobieżny ogląd tego wydania z oficyny Johanna Koelshoffa nie wskazuje ani żadnych istotnych różnic wobec pierwodruku w układzie antologii, ani nie zawiera informacji o ewentualnej roli Aurifabera w jej powstaniu²².

Obecne wysiłki zmierzające do ustalenia tożsamości kolekcjonera kaznodziejskich przykładów nie zmieniają faktu, że dla wydawców wczesnonowożytnych *Speculum exemplorum* uchodziło za zbiór anonimowy, choć na kartach tytułowych niektórych późniejszych edycji eksponowano nazwisko drukarza działającego w Hagenau, Henryka Grana, spod którego pras na przełomie XV i XVI w. wychodziły edycje omawianego florilegium i błędnie upatrywano w nim wydawcę pierwodruku²³. Jednak i Aurifabera nie należy chyba całkiem skreślać w kontekście powstawania *Speculum exemplorum*, skoro jego nazwisko pojawia się pośród autorów kolekcji przykładów spisanych i zamieszczanych w jednym z indeksów w edycjach redagowanych przez Joannesa Majora. A to właśnie ten jezuita i jego wysiłki edytorsko-redakcyjne sprawiły, że średniowieczna kolekcja dostała drugie życie, stając się jednym z najpopularniejszych kompendiów kaznodziejskich nowożytnej Europy.

Source of Inspiration for Johannes Gobi the Younger's „Scala coeli”?, w: *The Art of Cistercian Persuasion in the Middle Ages and Beyond. Caesarius of Heisterbach's „Dialogue on Miracles” and Its Reception*, ed. by V. Smirnova, M. A. Polo de Beaulieu and J. Berlioz, Leiden 2015, s. 209.

²⁰ Więcej na ten temat vide B. Lesser, *Johannes Busch: Chronist der Devotio moderna. Werkstruktur, Überlieferung, Rezeption*, Frankfurt am Main, 2005.

²¹ Vide K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 22, Kraków 1908, s. 47.

²² Zdygitalizowany egzemplarz tejże edycji vide: <https://books.google.be/books?vid=GENT90000177971&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false> (d.d. 21.04.2021).

²³ Vide np. *Magnum speculum exemplorum ex plus quam septuaginta auctoribus pietate, doctrina et antiquitate venerandis, variisque historiis, tractatibus et libellis olim excerptum et primo editum a D[omino] Henrico Gran Germano circa annum Domini 1480, deinde vero ab innumeris mendis vindicatum et variis notis auctorumque citationibus illustratum ac novorum exemplorum appendice locupletatum per quendam Patrem e Societate Iesu nunc demum in hac editione, aliiquae irreperant mendis purgatum et nova miraculorum B[eatae] Virginis et S[ancti] Rosarii appendice auctum per [...] Augustinum Petretum de Regio lectorem theologum Ord[inis] Praedicatorum recentibus adiectis notis atque citationibus cum indice locorum communium utilissimo*, Venetiis: Petrus Bertanus, 1605. Zdygitalizowany egzemplarz dostępny na stronie: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5322451091&view=1up&seq=5> (d.d. 21.04.2021).

Nim jednak przejdziemy do omawiania edycji Majora i następujących po niej dalej zmian, warto przyjrzeć się pierwotnemu kształtowi zbioru, gdyż jest on niejednorodny i może wskazywać, że w jego powstaniu brał udział więcej niż jeden kolekcjoner lub że osoba odpowiedzialna za kształt antologii porządkowała ją w sposób niekonsekwentny według przeciwstawnych koncepcji. Pierwotna redakcja zawiera w sumie 1266 egzemplów²⁴ podzielonych na dziesięć ksiąg zwanych tu *distinctiones* i ponumerowanych w ich obrębie. Kompozycja wewnętrzna pierwszych ośmiu części nie została podporządkowana pojęciom (*tituli*), według których został ułożony alfabetyczny indeks (*tabula exemplorum*), ułatwiający poruszanie się po zbiorze, lecz wyznaczają ją źródła, z których pochodzą zebrane przykłady. Zupełnie inny ład panuje w dwóch ostatnich księgach. Dokładnie od czwartego exemplum *distinctio* dziewiątej aż do jej końca porządek wyznaczają nie dzieła, lecz zagadnienia z *tabula exemplorum* w układzie mniej więcej alfabetycznym, począwszy od *adulterium* aż po *usura*. Część tę zamyka hasło *idolum*, pierwotnie zapisywane zapewne jako *ydolum*. Ostatnią *distinctio*, która jest anonsonowana w żywej paginie jako „noviter conscripta”, wyróżnia przede wszystkim charakter wykorzystanych źródeł, gdyż w przeciwieństwie do poprzednich skomponowanych z ekscerptów tekstów łacińskich zawiera ona przykłady, które – jak należy wnosić z podtytułu – autor antologii poznał z wiarygodnych relacji, odkrył opisane w germańskich księgach albo których sam był świadkiem (*exempla quae aut verissima relatione didici, aut in libris teutonicis scripta inveni vel ipse facta cognovi*). Jej układ również odbiega od kompozycji poprzednich części. Tym razem przykłady poprzedzono krótkim opisem zagadnienia, które obrazują czy raczej wyjaśniają. To wewnętrzne zróżnicowanie może wskazywać, że pierwsza redakcja *Speculum exemplorum* jest w istocie zlepkiem trzech (a może i więcej) różnych zapewne rękopiśmiennych antologii, budowanych według odmiennych wzorów kompozycyjnych i na podstawie zupełnie innego materiału źródłowego. W tym też zapewne kontekście należałoby odczytywać pierwotny tytuł dzieła *Speculum exemplorum ex diversis libris in unum laboriose collectum* i to niezależnie od sugestii autora anonimowego prologu przygotowanego do wersji drukowanej, że chodzi tu o liczne dzieła rozmaitych autorów „z różnych ksiąg w jedną pracowicie zebrane”. Na nią zaś składają się wyimki z dialogów Grzegorza Wielkiego oraz listy Piotra Damianiego, które stanowią zawartość *distinctio* pierwszej. W kolejnej pomieszczono fragmenty z *Vitae Sanctorum Patrum Eremitarum* św. Hieronima oraz *Collationes patrum in scetica eremo* Jana Kasjana. Trzecią natomiast zapełniono materiałem z *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* Bedy Czcigodnego oraz *Exordium magnum Ordinis Cisterciensis* Konrada z Eberbach. Dość oczywistym źródłem

²⁴ M. A. Polo de Beaulieu, „*Dialogus miraculorum*”..., s. 210.

jest *Speculum historiale* Wincentego z Beauvais obficie wykorzystane w *distinctio* czwartej. Z tej encyklopedii pochodzą też zapewne fragmenty sygnowane jako *Scripta Helinandi*, czyli fragmenty kroniki cystersa Helinanda z Froidmont. Kolejną część wypełniły przykłady zaczerpnięte z *Historia ecclesiastica tripartita* Kasjodora oraz *Bonum universale de apibus* Tomasza z Cantimpré. Źródłem aż 103 przykładów przywołanych w części szóstej jest *Dialogus miraculorum* innego cystersa, mianowicie Caesarius z Heisterbach, które jednak mogły trafić do antologii za pośrednictwem *Scala coeli* Joannesa Gabiusa. Kolejne dwie *distinctiones* wypełniają opowieści wypisane z rozmaitych żywotów świętych, głównie eremitów, ale też Jana Jałmużnika czy św. Franciszka.

Nieco większym wyzwaniem jest ustalenie źródeł dwóch ostatnich części. Dziewiąta księga zgodnie z zapowiedzią została złożona *ex diversorum auctorum scriptis*. Przy czym oprócz świętych Hieronima, Augustyna czy Grzegorza z Tours wyraźnie widoczni są pisarze nowsi, tworzący w XIII, XIV, a nawet XV w. Poza wspomnianymi już kompilatorami, jak Wincenty z Beauvais czy Joannes Gabius, można spotkać fragmenty z *Sermones vulgares* Jakuba z Vitry, słynnej książki o czarach i czarownicach *Formicarius* Johannes Nidera, *De bono morali et remediis contra peccata* Jakuba z Paradyża czy *Sermones quadragesimales* Roberta Caracciola.

Problem źródeł był istotną kwestią przy pracy nad nową redakcją. Dzieła tego podjął się związany z ośrodkiem we flandryjskim Douai jezuita Jean Major (ok. 1542–1608). Efektem było wydanie opublikowane po raz pierwszy w 1603 r. w oficynie Baltazara Bellerusa pod zmodyfikowanym tytułem *Magnum speculum exemplorum*, z pominięciem na karcie tytułowej nazwiska twórcy odnowionej wersji średniowiecznego kompendium²⁵. Trzeba zaznaczyć, że nowy redaktor zabrał się do swego zadania jak na świadomego edytora-filologa przystało. W *Praemonitiones ad candidum lectorem* na podstawie informacji wewnątrztekstowych starał się ustalić historię powstania pierwowzoru i pochodzenie domniemanego autora. Omówił chronologię znanych sobie inkunabułów. A wreszcie zgodnie z duchem czasu i ówczesną praktyką podnoszącą użyteczność kompendium zaopatrzył swą edycję w liczne indeksy, pośród których znalazł się katalog autorów, z których wzięto przykłady, a dodajmy na marginesie, że sporo wysiłku włożył redaktor w dokładne wskazanie miejsca pochodzenia egzemplów, co znalazło odzwierciedlenie w podpisach pod nimi. Jednak nie wszystkie miejsca

²⁵ *Magnum speculum exemplorum, ex plusquam sexaginta autoribus pietate, doctrina et antiquitate venerandis variisque historiis, tractatibus et libellis excerptum, ab anonymo quodam, qui circiter annum Domini 1480 vixisse deprehenditur. Opus ab innumeris mendis et fastidiosis breviationibus vindicatum, variis notis autorumque citationibus illustratum per quemdam P[atrem] e S[ocietate] J[esu] ac demum per eundem novorum exemplorum appendice locupletatum*, Duaci: B. Bellerus, 1603. Zdygitalizowany egzemplarz dostępny na stronie: https://reader.digitale-sammlungen.de/fs1/object/display/bsb10686201_00003.html (d.d. 21.04.2021).

zaopatrzone we wzmianki źródłowe udało się Majorowi ustalić, co znalazło wyraz w krótkim spisie dzieł niezidentyfikowanych.

Dziś niektóre z tych źródeł możemy z dużą dozą prawdopodobieństwa wskazać. I tak nieznanne Majorowi *Itinerarium Dietmari* to najpewniej relacja określana jako *Liber peregrinationis* Mistrza Thietmara, niemieckiego pielgrzyma, który odwiedził Ziemię Świętą w latach 1217–1218²⁶, a jego sprawozdanie z owej wyprawy trafiło do szerszego obiegu czytelniczego w czasach późnego średniowiecza na fali wzmożonego zainteresowania podróżami pątniczymi do Jerozolimy²⁷. Z kolei dzieło opisywane jako *Liber de ortu sive origine Carthusiensis* to być może praca niemieckiego kartuzia Henryka Egera z Kalkaru znana jako *Ortus et decursus Ordinis Cartusiensis*. W księdze tej znajduje się m.in. passus o wywodzącym się z tegoż zakonu św. Hugonie, biskupie Lincoln²⁸, jednak kolejne niezidentyfikowane przez Majora źródło sygnowane jako *Magna legenda S[ancti] Hug[onis] Lincolniensis episcopi Ord[inis] Carthusiensis* to najprawdopodobniej pochodząca z ok. 1212 r. *Magna vita Sancti Hugonis* autorstwa innego kartuzia, Adama opata z Eynsham. Oczywiście fragmenty żywotu św. Hugona wcale nie musiały zostać zaczerpnięte bezpośrednio, gdyż stanowił on jedno ze źródeł encyklopedii Wincetego z Beauvais, z której z kolei czerpał wiadomości zarówno wspomniany kronikarz kartuzów, jak i nasz kolekcjoner egzemplów. Tajemniczy *Liber qui dicitur Speculum humanae salvationis* to najpewniej znany pod tym tytułem, a powstały ok. 1324 r. ilustrowany manuskrypt przypisywany kolejnemu kartuzowi Ludolfowi z Saksonii, temu samemu, który kojarzony jest ze *Speculum vitae Christi*, określanym też po prostu jako *Vita Christi*, co zachęca do zestawienia go z nierozpoznaną przez Majora źródłową adnotacją *Liber qui dicitur Vita Iesu*. Być może *Gesta summorum pontificum* wymienione obok *Chronica imperatorum* to w istocie jedno bardzo popularne w średniowiecznej Europie, o czym świadczy ponad 400 kopii, opracowanie autorstwa dominikanina Marcina z Opawy, zwanego też Marcinem Polakiem, tytułowane w odpisach a to jako *Gesta summorum pontificum et imperatorum*, a to właśnie jako *Chronicon summorum pontificum imperatorumque*. Była to zresztą praca kompilacyjna o charakterze nie tyle historiograficznym, ile encyklopedycznym przygotowana m.in. na użytek kaznodziejów²⁹.

²⁶ Relacja z pielgrzymki Thietmara zachowana w kilku manuskryptach była wydawana pod tytułem *Magistri Thietmari Iter ad Terram Sanctam anno 1217*, ed. T. Tobbler, St. Galli et Bernae 1851, albo też *M[agistri] Thietmari Historia de dispositione Terrae Sanctae*, rec. J. C. M. Laurent, Hamburg 1852.

²⁷ Vide H. Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*, Wrocław 2008, s. 37.

²⁸ Vide H. B. C. W. Vermeer, *Het tractaat „Ortus et decursus Ordinis Cartusiensis” van Hendrik Egher van Kalkar met een biographische inleiding*, Wageningen 1929, s. 117.

²⁹ Więcej na ten temat vide J. Soszyński, *Kronika Marcina Polaka i jej średniowieczne tradycje rękopiśmienne w Polsce*, Warszawa 1995.

Pewne braki w wiedzy o źródłach pierwowzoru nadrabiał Major konsekwencją we wprowadzaniu w opracowywanym materiale klarownego ładu. Trudno przy tym mówić tu o jakimś nowatorstwie. Twórca nowej wersji podporządkował bowiem całość zasadzie kompozycyjnej znanej choćby z *Manipulus florum* i zastosowanej w dziewiątej *distinctio* pierwowzoru. Materiał został więc pogrupowany według uporządkowanych alfabetycznie pojęć (zagadnień), które wyznaczała znana z inkunabułów *tabula exemplorum*.

Odnowione *Zwierciadło przykładów* musiało się spotkać z dużym zainteresowaniem, skoro w samej oficynie Bellerusa niemal co roku wychodziło nowe wydanie, a do tego antologię drukowano w Kolonii, Antwerpii i Wenecji. O jej powodzeniu, podobnie jak to było w przypadku kompendium Tomasza z Irlandii czy *Polyanthei*, świadczy również nacisk na wewnętrzny rozrost opracowania demonstrowany na kartach tytułowych kolejnych edycji. I tak pierwodruk redakcji Majora został opatrzony informacją, że zawiera przykłady pochodzące od ponad sześćdziesięciu autorów, a ponadto nowy redaktor powiększył je o ponad sto sześćdziesiąt egzemplów. Ale już wenecka edycja z 1605 r. chwali się przeszło siedemdziesięcioma autorami i dodatkiem maryjnym sporządzonym przez dominikanina Agostina Petrettiego³⁰. Jednak karty tytułowe antologii opublikowanej dwa lata później w Antwerpii³¹, podobnie jak trzeciej edycji z drukarni Bellerusa podają już przeszło osiemdziesięciu autorów. Ta liczba, choć anonsowała kolejne wydania przez dłuższy czas, co może wiązać się ze śmiercią jezuickiego redaktora, nie powstrzymała procesu poszerzenia kompendium, skoro wydanie z 1633 r. reklamuje się jako wykorzystujące już ponad setkę rozmaitych źródeł³².

³⁰ Vide *Magnum speculum exemplorum* [...], Venetiis: Petrus Bertanus, 1605.

³¹ *Magnum speculum exemplorum ex plusquam octoginta auctoribus pietate, doctrina et antiquitate venerandis, variisque historiis, tractatibus et libellis excerptum ab anonymo quodam, qui circiter annum Domini 1480 vixisse deprehenditur. Opus variis notis Autorumque citationibus illustratum et centum sexaginta exemplis locupletatum* [...] studio R[everendi] P[atris] Ioannis Maioris Societatis Iesu Theologi. Editio tertia omnium commodissima, in qua singula exempla ad suos titulos seu locos communes ordine alphabetico distributos seu locos communes ordine alphabetico distributos apta serie revocata inveniuntur cum tribus indicibus utilissimis, Antverpiae: Ioannes Keerbergius, 1607. Zdygitalizowany egzemplarz dostępny na stronie: https://books.google.pl/books?id=Ih1IAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (d.d. 21.04.2021).

³² *Magnum speculum exemplorum ex plusquam centum auctoribus pietate, doctrina et antiquitate venerandis, variisque historiis, tractatibus et libellis excerptum ab anonymo quodam, qui circiter annum Domini 1480 vixisse deprehenditur. Opus variis notis Autorumque citationibus illustratum et centum sexaginta exemplis locupletatum, quae stellulae signo dignoscuntur, studio R[everendi] P[atris] Ioannis Maioris Societatis Iesu Theologi. Hac novissima editione citationibus et ex Floribus exemplorum seu Catechismo historiali R[everendi] P[atris] Ioannis Davrouitii eiusdem Societatis Theol[ogi] selectoribus* [...] auctum [...]. Cum tribus indicibus utilissimis, Duaci: ex officina Balthazaris Belleri, 1633. Zdygitalizowany egzemplarz dostępny na stronie: <https://books.google.pl/books?id=dj8KppBIItIC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Jean+Major%22&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjIqan9maPvAhXEXIsKHZJJDKoQ6AEwBnoECAgQAg#v=onepage&q&f=false> (d.d. 21.04.2021).

Podobnie jak to było w przypadku *Polyanthei*, widać też dążność do wciągania w obręb nieustająco popularnej i regularnie publikowanej antologii zasobów innych kolekcji. W ograniczonym zakresie robili to już twórcy pierwowzoru sięgający bez oporów do *Scala coeli* czy *Speculum maius*. Tym razem wydawcy oficjalnie włączyli przełożoną w 1614 r. na łacinę pracę jezuita Antoine'a d'Averoulta zatytułowaną *Flores exemplorum sive Catechismus historialis*, której francuski pierwodruk ukazał się w 1603 r.

Ze względu na przydatność w pracy kaznodziejskiej, która łączyła się z koniecznością dostosowania wykorzystywanych przykładów do językowych kompetencji słuchaczy, kompendium Majora zyskało zupełnie nowe odsony, mianowicie w językach wernakularnych. Dość prędko, bo już w 1612 r., została udostępniona polskojęzyczna wersja antologii, a to dzięki przekładowi jezuita Szymona Wysockiego³³. Zmiana języka pociągnęła za sobą korektę redakcyjną, wymuszoną koniecznością dostosowania układu alfabetycznego do polskich odpowiedników pojęć, według których uporządkowano zawartość. Nowa redakcja pozwoliła też na wprowadzenie w obręb głównej części zawartości suplementu zawierającego kilka pominiętych przykładów, który we wcześniejszych łacińskich edycjach drukowano na końcu tomu. Podstawą przekładu mogło być wydanie z Douai z roku 1608³⁴, ale tłumacz miał świadomość istnienia różnych edycji, co jasno wyraził w przedmowie kierowanej do Anny Kostczanki, księżnej Ostrogskiej, wojewodziny wołyńskiej:

Wzbudził Pan Bóg przed stem i trzydziestą lat jednego dobrego człowieka, który, tak mniemam, iż dla pokory nie oznajmił imienia swego, zebrawszy je [tj. dobre przykłady – M. P.] w jedno, nazwał po łacinie *Speculum exemplorum*. Aż oto przed kilką lat jeden zakon naszego kapłan, świętą pracą one, dawszy jej kredenc przypisanim autorów, skąd który przykład wzięty jest i o samych autorach świadectwo wydawszy, jako się w łacińskim egzemplarzu pokazuje, nadto sto i sześćdziesiąt ich przyczyniwszy, szczęśliwie tę robotę odprawił, dawszy jej imię *Magnum speculum exemplorum*, sam, jako mamy nadzieję, do nieba po zapłatę poszedł. Tę księgę we trzech leciech trzykroć drukowano w różnych miastach niemieckich, stąd się pokazuje, jako ta posługa tego kapłana ludziom pożądana i przyjemna była. Aż teraz ja ostateczny sługa Boży za łaską i błogosławieństwem jego w nasz język polski przełożyłem ją, odrzuciwszy kilkadziesiąt starych przykładów, częścią dlatego, żeby księga miąższością się nie ospęciła, częścią też, iż takowe to były, które mało ku zbudowaniu wagi mieć się zdały, nowych się też nieco przyczyniło³⁵.

³³ *Wielkie zwierciadło przykładów więcej niżli z ośmidziesiąt autorów pobożnością, nauką i starowiecznością przeznaczonych także z rozmaitych historyj, traktatów i książek wyjęte przez jednego niemianowanego, który żył około Roku Pańskiego 1480, teraz za pracą i staraniem ks. Jana Majora Societatis Jesu teologa dowodem samych autorów objaśnione, tudzież też więcej niżli stem i sześćdziesiąt przykładów rozszerzone a na ostatek przez ks. Symona Wysockiego [...] na polskie przełożone [...]*, Kraków: Jan Scharffenberger, 1612. Zdygitalizowany egzemplarz (zdefektowany) dostępny na stronie: <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=407> (d.d. 21.04.2021).

³⁴ Vide B. Walczak-Sroczyńska, „*Wielkie zwierciadło przykładów*” – dzieje tekstologiczne, „*Slavia Orientalis*” 1976, nr 4, s. 502.

³⁵ *Wielkie zwierciadło przykładów...*, k. [a₃] r.

Z powyższego wprowadzenia jasno wynika, że Wysocki dokonał spolszczenia, modyfikując nieco zawartość pierwowzoru, który został przez niego uznany za miejscami przestarzały bądź nieodpowiedni do funkcji, jakie dzieło w jego mniemaniu miało pełnić. Trudno powiedzieć, czy nieprzystawalność jakichś egzemplów do potrzeb polskich słuchaczy z początku XVII w. była rzeczywistą przyczyną dokonywanych skrótów, czy może przemawiały za tym inne względy, np. chęć szybszego ukończenia pracy nad niezwykle przydatną w pracy duszpasterskiej książką, faktem jest natomiast, że głównie na skracaniu polegały modyfikacje jezuitów, a nieliczne przykłady, które mogłyby uchodzić za nowe, pochodzą *de facto* ze wspomnianego suplementu. Wysocki dokonywał skrótów zarówno w obrębie pojęć (brak np. odpowiedników znanych z redakcji Majora tytułów: *acedia*, *bigamia*, *crines*, *scriptor piorum librorum* czy *Festi V[enerabilis] Sacramenti institutio*, jak i pośród przykładów ilustrujących poszczególne pojęcia, a nawet w obrębie samych egzemplów. Nie są to zmiany wypaczające sens bądź funkcję pierwowzoru.

Adaptacja Wysockiego także okazała się pewnym fenomenem pod względem trwałości i swoistej płodności. Doczekała się kolejnego wydania w 1621 r.³⁶, a nawet nowych redakcji w latach 1633³⁷ i 1690³⁸. Warto przy tym zwrócić uwagę,

³⁶ *Wielkie zwierciadło przykładów: Więcej niżli z ośmudziesiąt pisarzów [...] także z rozmaitych historyj i traktatów [...] wyjęte przez jednego niemianowanego, który żył około roku [...] 1480; potym przez ks. Jana Majora [...] objaśnione [...] rozszerzone [...] i na ostatek przez ks. Symona Wysockiego [...] na polskie znowu przełożone i sporządzone...*, Kraków: Maciej Jędrzejowczyk, 1621 (BUW SD. 714.2246).

³⁷ *Wielkie zwierciadło przykładów, więcej niżli z ośmiudziesiąt pisarzów pobożnością, nauką i starowiecznością przezacnych, także z rozmaitych historyj i traktatów kościelnych wyjęte przez jednego niemianowanego, który żył około roku 1480, potym przez ks. Jana Majora SJ dowodem samych autorów objaśnione: tudzież więcej niżli dwiema tysiącami przykładów rozmaitych rozwiędzone, potym przez ks. Antoniego Davroulciusa SJ, który wielce znamienitą księgę Flores exemplorum abo Catechismum historiale wydał szerzej napisane, a na ostatek przez ks. Szymona Wysockiego przełożone a teraz po trzeci raz przez ks. Jana Lesiowskiego SJ z przyczynieniem wielu przykładów i poprawą wielu omyłek sporządzone. Każdy nowy tytuł i przykład z gwiazdką jest oznaczony i do swych tytułów i materyjej porządkiem obiecadla polskiego na miejscu swym położony [...]*, Kraków: Antoni Wosiński, 1633. Egzemplarze tego wydania dostępne są w Bibliotece UW Sd. 714.292, Sd. 714.275.

³⁸ *Zwierciadło przykładów z różnych pisarzów pobożnością, nauką i starożytnością przezacnych, także z rozmaitych historyj i traktatów kościelnych wyjęte naprzód przez ks. Jana Majora Societatis Jesu objaśnione, potym przez ks. Antoniego Davroulciusa Societ. Iesu rozszerzone*, t. 1, Kalisz: Drukarnia Kolegium SJ, 1690. Zdygitalizowany wolumin dostępny na stronie: https://books.google.pl/books?id=2C5jAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (d.d. 21.04.2021). *Zwierciadło przykładów z różnych pisarzów [...] także z rozmaitych historyj i traktatów kościelnych wyjęte*, t. 2: *Naprzód przez ks. Jana Majora Societatis Jesu, objaśnione; potym przez ks. Antoniego Dauroulcysa Societatis Jesu, rozszerzone*, Kalisz: Drukarnia Kolegium Societatis Jesu, 1691. Zdygitalizowany wolumin dostępny na stronie: <https://books.google.pl/books?id=qU5RAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false> (d.d. 21.04.2021).

że polskie edycje uwzględniały rozwój pierwowzoru. I tak do opracowania z 1633 r., przeredagowanego, poprawionego i uzupełnionego przez Jana Lesiowskiego, włączono *Flores exemplorum* d'Averoult. Praca polskiego jezuita stała się też podstawą przekładów na inne języki słowiańskie³⁹, przekłady te funkcjonowały już tylko w obiegu rękopiśmiennym⁴⁰. Jednak w 2004 r. drukiem ukazało się *Wielkie zwierciadło przykładów w ruskim tłumaczeniu Joana Prystopskiego z 1723 roku*, którego podstawą była edycja adaptacji Wysockiego z 1621 r. I choć mamy tu ewidentnie do czynienia z pracą edytorską przygotowaną na potrzeby badawcze i kierowaną do grona specjalistów, to przecież jest to kolejna faza długotrwałego żywota jednej antologii, tyle że w nowej, tym razem naukowej odsłonie.

Bibliografia

- Adagia sive sententiae proverbiales* [...], Argentorati: Josias Rihelius, 1596.
- Alzheimer, Rainer, *Das Magnum Speculum Exemplorum als Ausgangspunkt populärer Erzähltraditionen. Studien zu seiner Wirkungsgeschichte in Polen und Russland*, Bern–Frankfurt am Main 1971.
- Anthologia sive Florilegium rerum et materiarum selectarum* [...] *ex sacris literis, patribus item aliisque linguae Graecae et Latinae scriptoribus probatis collectum* [...], Argentorati: Wilhelm Christian Glaser, 1631.
- Beyerlinck, Laurens, *Magnum theatrum vitae humanae* [...], t. 1–7, Coloniae Agrippinae: Arnoldus et Antonius Hieratus, 1631.
- Blair, Ann, *Reading Strategies of Coping With Information Overload ca 1550–1700*, „Journal of the History of Ideas”, vol. 64 (2003), nr 1, s. 11–28.
- Blair, Ann, *Too Much to Know. Managing Scholarly Information Before the Modern Age*, New Haven–London 2010.
- Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia* [...], t. 1: *De copia verborum ac rerum libri duo*, Lugduni Batavorum: Petrus Vender, 1703.
- Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Supplement der Erstaussgabe*, herausg. von A. Henkel, A. Schöne, Stuttgart 1976.
- Erasmus, *Collected Works*, vol. 24: *The Copia. Foundations of the Abundant Style*, tłum. i przyp. B. I. Knott, 1978.

³⁹ Więcej o polskich oraz rosyjskich przekładach *Magnum speculum exemplorum* vide R. Alzheimer, *Das Magnum Speculum Exemplorum als Ausgangspunkt populärer Erzähltraditionen. Studien zu seiner Wirkungsgeschichte in Polen und Russland*, Bern–Frankfurt am Main 1971; vide też Barbara Walczak-Sroczyńska, *Z dziejów polsko-rosyjskich związków kulturalnych w XVII wieku. (Wschodniosłowiańska recepcja „Wielkiego zwierciadła przykładów”)*, „Przegląd Humanistyczny” 1976, nr 7, s. 19–29.

⁴⁰ Więcej na ten temat vide E. Rudolf-Ziółkowska, *Wstęp*, w: *Wielkie zwierciadło przykładów w ruskim tłumaczeniu Joana Prystopskiego z 1723 roku*, oprac. Elżbieta Rudolf-Ziółkowska, Kraków 2004, s. 13–14.

- Estreicher, Karol, *Bibliografia polska*, t. 22, Kraków 1908.
- Florilegii magni seu Polyanthae floribus novissimis sparsae libri XX* [...], Argentorati: Haeredes Lazari Zetzneri, 1645.
- Florilegii magni seu Polyanthae tomus secundus*, Argentorati: Haeredes Lazari Zetzneri, 1624.
- <https://manipulus-project.wlu.ca/index.html> (d.d. 21.04.2021).
- Kruitwagen, Bonaventura, *Het „Speculum exemplorum”*, „Bijdragen voor de Geschiedenis van het Bisdom van Haarlem”, 29 (1905), s. 329–368.
- Lesser, Bertram, *Johannes Busch: Chronist der Devotio moderna. Werkstruktur, Überlieferung, Rezeption*, Frankfurt am Main, 2005.
- Loci communes sive Florilegium rerum et materiarum selectarum [...] ex sacris literis, patribus item, aliisque linguae Graecae et Latinae scriptoribus probatis collectum*, Argentorati: Josiae Rihelii Haeredes, 1598.
- Magistri Thetmari Iter ad Terram Sanctam anno 1217*, ed. T. Tobbler, St. Galli et Bernae 1851.
- M[agistri] Thietmari Historia de dispositione Terrae Sanctae*, rec. J. C. M. Laurent, Hamburg 1852.
- Magnum speculum exemplorum* [...], Duaci: Balth[asar] Bellerus, 1603.
- Magnum speculum exemplorum* [...], Venetiis: Petrus Bertanus, 1605.
- Magnum speculum exemplorum* [...], Antverpiae: Ioannes Keerbergius, 1607.
- Magnum speculum exemplorum* [...], Duaci: Balthazar Bellerus, 1633.
- Manikowska, Halina, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*, Wrocław 2008.
- Maracci, Ippolito, *Polyanthea Mariana in libros XVIII distributa* [...], Coloniae Agrippinae: Petrus Ketteler, 1684.
- Mejor, Mieczysław, *Polyanthea Nova von Joseph Lange: ein Exampel der neulateinischen Florilegia*, w: *Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis Proceedings of the Eighth International Congress of Neo-Latin Studies. Copenhagen 12 August to 17 August 1991*, „Medieval and Renaissance Texts and Studies”, vol. 120, Tempe, Arizona 1997, s. 651–663.
- Moss, Ann, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford 1996.
- Pawlak, Wiesław, *De eruditione comparanda in humanioribus. Studia z dziejów erudycji humanistycznej w XVII wieku*, Lublin 2012.
- Polo de Beaulieu, Marie Anne, „*Dialogus miraculorum*”: *The Initial Source of Inspiration for Johannes Gobi the Younger’s „Scala coeli”?*, w: *The Art of Cistercian Persuasion in the Middle Ages and Beyond. Caesarius of Heisterbach’s „Dialogue on Miracles” and Its Reception*, ed. by V. Smirnova, M. A. Polo de Beaulieu and J. Berlioz, Leiden 2015.
- Polyanthea. Opus suavissimis floribus exornatum, compositum per Dominicum Nanum Mirabellium [...] ad communem utilitatem*, Saonae: Franciscus de Silva, 1503.
- Polyanthea* [...], in libera Argentina: Matthias Schurerius, 1517.
- Rouse, Richard, Rouse, Mary, *Preachers, Florilegia and Sermons: Studies on the „Manipulus Florum” of Thomas of Ireland*, Toronto 1979.

- Rudolf-Ziółkowska, Elżbieta, *Wstęp*, w: *Wielkie zwierciadło przykładów w ruskim tłumaczeniu Joana Prystopskiego z 1723 roku*, oprac. E. Rudolf-Ziółkowska, Kraków 2004.
- Soszyński, Jacek, *Kronika Marcina Polaka i jej średniowieczne tradycje rękopiśmienne w Polsce*, Warszawa 1995.
- Spanner, Andreas, *Polyanthea sacra* [...], t. 1–2, Venetiis: Michael Haertz, 1709.
- Vermeer, Hendrina Beytje Clasina Willemina, *Het tractaat „Ortus et decursus Ordinis Cartusiensis” van Hendrik Egheer van Kalkar met een biographische inleiding*, Wageningen 1929.
- Vosters, Simon A., *Love Fever: Guevara, Gruterus, Catsius and „Schoonhovius”*, „Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies”, vol. XLVI (1997), s. 279–321.
- Walczak-Sroczyńska, Barbara, „*Wielkie zwierciadło przykładów*” – dzieje tekstologiczne, „*Slavia Orientalis*” 1976, nr 4, s. 493–508.
- Walczak-Sroczyńska, Barbara, *Z dziejów polsko-rosyjskich związków kulturalnych w XVII wieku. (Wschodniostowiańska recepcja „Wielkiego zwierciadła przykładów”)*, „Przegląd Humanistyczny” 1976, nr 7, s. 19–29.
- Wielkie zwierciadło przykładów* [...] przez ks. Symona Wysockiego [...] na polskie przetłózone [...], Kraków: Jan Scharffenberger, 1612.
- Wielkie zwierciadło przykładów* [...] przez ks. Symona Wysockiego [...] na polskie znowu przetłózone i sporządzone [...], Kraków: Maciej Jędrzejowczyk, 1621.
- Wielkie zwierciadło przykładów* [...] przez ks. Szymona Wysockiego przetłózone, a teraz po trzeci raz przez ks. Jana Lesiowskiego [...] sporządzone [...], Kraków: Antoni Wosiński, 1633.
- Wielkie zwierciadło przykładów w ruskim tłumaczeniu Joana Prystopskiego z 1723 roku*, oprac. Elżbieta Rudolf-Ziółkowska, Kraków 2004.
- Woude, Sape Van der, *Johannes Busch. Windesheimer kloosterreformatoren en kroniekschrijver*, Edam 1947.
- Zwierciadło przykładów* [...], t. 1, Kalisz: Drukarnia Kolegium SJ, 1690.
- Zwierciadło przykładów* [...], t. 2, Kalisz: Drukarnia Kolegium SJ, 1691.

MAGDALENA PISKAŁA – dr hab., prof. IBL PAN, pracuje w Pracowni Literatury Renesansu i Baroku Instytutu Badań Literackich PAN, zajmuje się literaturą staropolską i nowołacińską tworzoną na terenie Rzeczypospolitej ok. połowy XVII w.

STAROPOLSKIE ANTOLOGIE JEDNOAUTORSKIE OD JANA KOCHANOWSKIEGO DO SAMUELA TWARDOWSKIEGO

Old Polish Single Author Anthologies:
From Jan Kochanowski to Samuel Twardowski

MICHAŁ KURAN

Uniwersytet Łódzki, Polska

E-mail: michal.kuran@filologia.uni.lodz.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0378-2453>

Abstract

The article presents the individual nature of the creation and functioning of the old Polish single author anthologies of Jan Kochanowski, Mikołaj Sęp Szarzyński, Stanisław Grochowski, Kasper Miaskowski, and Samuel Twardowski. The research covers the genesis, arrangement, purpose, and elements of the reception of the works of authors, whose texts were published in the form of an anthology.

Keywords: anthologies, Jan Kochanowski, Mikołaj Sęp Szarzyński, Stanisław Grochowski, Kasper Miaskowski, Samuel Twardowski

Streszczenie

Artykuł przybliża swoistość powstawania i funkcjonowania staropolskich antologii jednoautorskich Jana Kochanowskiego, Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Stanisława Grochowskiego, Kaspra Miaskowskiego i Samuela Twardowskiego. Badaniami objęto genezę, układ, przeznaczenie i elementy recepcji twórczości autorów, których teksty wydawano w formie antologii.

Słowa kluczowe: antologie, Jan Kochanowski, Mikołaj Sęp Szarzyński, Stanisław Grochowski, Kasper Miaskowski, Samuel Twardowski

Przedmiotem obecnego oglądu pragnę uczynić pierwszy spośród dwu typów staropolskich antologii. W literaturze dawnej spotykamy antologie jednoautorskie – gromadzące dzieła wybranego autora przez niego samego lub przez bliżej

nieokreślonego albo też dobrze znanego redaktora bądź redaktorski zespół skompletowane w formie umotywowanego w jakiś sposób zbioru utworów wcześniej drukowanych lub funkcjonujących w obiegu rękopiśmiennym (np. utwory Jana Kochanowskiego, Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Kaspra Miaskowskiego, Stanisława Grochowskiego i Samuela Twardowskiego). Spotykamy też antologie wieloautorskie – zbiory utworów okolicznościowych wydawanych przez szkoły, organizacje miejskie w celu upamiętnienia doniosłych wydarzeń w dziejach placówek, miast oraz z punktu widzenia historii kraju. Chodzi o zakończone zwycięstwem wojny i następujące po nich tryumfy oraz uroczystości towarzyszące obejmowaniu zaszczytnych funkcji, rodzinnym obchodom zaślubin czy pogrzebów osób mniej lub bardziej znaczących (np. jako cykle epigramatów). Charakter wieloautorski mają też florilegia i rękopiśmienne sylwy.

Celem publikacji antologii jednoautorskich jest upowszechnienie w ustalonym przez autora bądź redaktora kształcie zbioru utworów pozostających uprzednio w obiegu czytelnictwem w rozproszonej formie czy to w postaci drukowanej, czy też funkcjonujących w obiegu rękopiśmiennym. Drukowane antologie miały ustalony trwale kształt, były powielane w typowych dla danego rodzaju publikacji nakładach, sprzedawane w przypadku twórczości uznanych literatów lub rozdawane uczestnikom uroczystości, gdy stanowiły element przedsięwzięć okazjonalnych.

Dla obecnych rozważań kluczowe jest ustalenie, którą przebiega granica między antologią a autorskim tomem. Z antologią mamy do czynienia wówczas, gdy gromadzi teksty wcześniej publikowane bądź kolportowane i funkcjonujące w obiegu rękopiśmiennym, jak w przypadku tomu *Jan Kochanowski*, zbioru *Rytmy albo Wiersze polskie* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, *Miscellanea selecta* Samuela Twardowskiego. Przeciwnieństwem antologii jest zbiór poezji lub utworów reprezentujących jedną lub różne formy podawcze (np. ody, sonety, epigramaty, opowiadania, mowy, listy i inne) ułożone w cykl jako kompozycja o przemyślanych założeniach i określonych strukturalnie i tematycznie ramach¹, np. z kręgu literatury wysokiej: *Fraszki, Treny, Pieśni, Elegiarum libri quattuor* Jana Kochanowskiego, *Księga elegii podróżnych* Jana Rybińskiego, *Setnik rymów duchownych* Sebastiana Grabowieckiego, *Rotule* Mikołaja Kochanowskiego, *Symfonie anielskie* Jana Żabczyca, *Roksolanki to jest ruskie panny* Szymona Zimorowica, *Dworzanki albo Epigrammata polskie* Jana Gawińskiego, *Satyry albo przestrogi* Krzysztofa Opalińskiego, *Sielanki nowe ruskie* Józefa Bartłomieja Zimorowica. Przykładowo również nie są antologiami należące do kręgu literatury okolicznościowej politycznej upamiętniające zwycięstwa smoleńskie Zygmunta III

¹ Na temat cyklu w literaturze staropolskiej vide m.in. J. Okoń, *O cyklu w literaturze staropolskiej*, „Ruch Literacki” 1997, z. 4, s. 477–489; idem, *O cyklu w poezji staropolskiej (nurt nieklasyczny)*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 583–595.

i Władysława IV Wazów *Pienia wesole dziatek na przyjazd do Wilna Króla J.M., senatu i rycerstwa jego po rekuperowaniu Smoleńska* Walentego Bartoszewskiego, *Szczęśliwa moskiewska ekspedycja* Twardowskiego, cykle emblematów Zbigniewa Morsztyna, Mikołaja Maleszki, *Pobożne pragnienia* Aleksandra Teodora Lackiego, cykle sielanek Szymona Szymonowica, Gawińskiego, ponadto z kręgu literatury rodzinnej wszelkie cykle treniczne czy epitalamijne, jak choćby Marcina Paszkowskiego *Smutne Kameny* i *Treny żałobne na śmierć Krystyny z Dembian Sapieżynnej* albo *Hymeneus* Jana Dziekczyńskiego, Macieja Tomaszewskiego *Epitalamium na zacne wesele Jego Mości Pana Baltazara Grabińskiego* czy też anonimowe *Io wesole życzliwym krzykiem. Siedm planetów na horyzoncie poznańskim wyrażone* z okazji ślubu Elżbiety Eczlerówny i Jana Chryzostoma Neapolitana z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych XVII w. O cyklach możemy też mówić w przypadku utworów upamiętniających święta religijne, przykładowo wierszy towarzyszących kolejnym świętom liturgicznego okresu Bożego Narodzenia: *Kołęda. Nowe Lato i Szczodry Dzień* Paszkowskiego oraz innych realizacji tej formy gatunkowej².

Czym różni się antologia od tomiku poetyckiego? Tom poetycki stanowi pochodną zamysłu autora, jego publikacja ma charakter w dużej mierze pierwotny, choć może też korzystać z funkcjonujących w obiegu rękopiśmiennym utworów. Przykładami tomików poetyckich są kolejne edycje dzieł Macieja Kazimierza Sarbiewskiego ogłaszane w Kolonii *Lyricorum libri tres* (1625) i *Lyricorum libri quattuor* w Antwerpii (1634), sukcesywnie wzbogacane o nowe utwory, jak też *Niepróżnujące próżnowanie* Wespazjana Kochowskiego, pozostałe w formie rękopiśmiennej *Lutnia* i *Kanikuła* Jana Andrzeja Morsztyna. Zbiory te cechuje wielotematyczność i otwarty charakter umożliwiający zmianę (zwłaszcza dopełnienie) w kolejnych edycjach. Antologia, rzecz jasna, również może być dziełem autora tekstów, jednak często jej powstanie stanowi rezultat decyzji podejmowanych przez inne osoby.

Godna uwagi jest też relacja antologii wobec zbioru wierszy. Podstawowym kryterium decydującym o uznaniu danego zbioru wierszy za antologię jest widoczna bądź zadeklarowana przez autora lub wydawcę zasada porządkująca. Drugie stanowi dokonanie selekcji publikowanego materiału, a więc antologią nie będą dzieła wszystkie danego twórcy. Może się jednak zdarzyć, że dokonanie wyboru, selekcja materiału będzie oznaczać dla tekstów nieuwzględnionych w antologii zapomnienie. Wówczas antologia taka, być może wbrew podjętym decyzjom,

² Vide M. Paszkowski, *Utwory okolicznościowe*, oprac. M. Kuran przy udziale R. Krzywego, cz. 1, Warszawa 2017, s. 189–210; M. Kuran, *Marcin Paszkowski – poeta okolicznościowy i moralista z pierwszej połowy XVII wieku*, Łódź 2012, s. 384–418. Inne utwory tego typu omawiam w studium „*Kołęda, Nowe Lato i Szczodry Dzień*” – geneza, rozwój i schyłek gatunku w XVII wieku, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, z. 3, s. 31–72.

ale może i zgodnie z intencją osób dokonujących wyboru, stanie się swego rodzaju *opera omnia* danego autora. Antologia, rzecz jasna, może być też wieloautorska, jak i publikować utwory we fragmentach. Natomiast zbiór wierszy nie będzie z pewnością spełniał dwu ostatnich kryteriów. Wydaje się, że zamierzeniem twórców takich zbiorów jest dążenie do ogłoszenia całego dorobku danego autora, ewentualnie ograniczona selekcja podyktowana zamiarem częściowego uporządkowania zgromadzonego materiału literackiego.

Antologia jest dokonaniem na jakiejś podstawie wyborem. Dotyczy to zarówno dzieł Sępa, które zostały poddane przed drukiem selekcji, jak i Twardowskiego, co uwidacznia się w tytule zbioru. Cechą antologii wydaje się to, że zgromadzone w niej utwory funkcjonowały w obiegu wcześniej.

Cieszące się popularnością antologie dzieł Kochanowskiego i Twardowskiego publikowane były po śmierci autorów, doczekały się również wznowień. Z kolei antologie gromadzące utwory Miaskowskiego i Grochowskiego były drukowane tylko za życia autorów. Z podanej zasady wyłamuje się antologia wierszy Sępa, choć opublikowana po śmierci autora, nie została wznowiona. Mające jednorazowy charakter antologie utworów autorstwa uczniów i nauczycieli szkół publikowane w związku z konkretną okazją nie wpłynęły na rozwój literatury. Jaki był natomiast „współczynnik wpływu” antologii Kochanowskiego, Twardowskiego i Miaskowskiego? Na ile za ich sprawą ukształtował się obraz literatury staropolskiej doby baroku? Na ile pozwoliły one ocalić od zapomnienia dorobek tych autorów?

Tom Jan Kochanowski

Fundamentalne znaczenie dla sławy poetyckiej i długiego trwania dokonań mistrza z Czarnolasu ma tom *Jan Kochanowski*, opublikowany przez Jana Januszowskiego już w rok po śmierci poety. Wieńczący go przywilej królewski jest dowodem świadomości wydawcy, jak szczególne było znaczenie dorobku poety we wszystkich kręgach odbiorczych.

Informacji na temat genezy edycji dostarcza Januszowski w liście skierowanym do Jana Myszkowskiego, kasztelana żarnowskiego, bratanka biskupa Piotra Myszkowskiego. Z wypowiedzi wydawcy wynika, że realizował on zamysł autorski³. Kochanowski, wedle Januszowskiego, zaczął z nim omawiać projekt publikacji wszystkich swoich dzieł po wydaniu *Psałterza Dawidowego*, a więc w 1579 r. Poeta przygotował już część materiału („częścią, aby te, co były gotowe,

³ Szczegółowe badania nad dziejami kolejnych edycji zbioru przeprowadziła Paulina Buchwald-Pelcowa w pracy *Dawne wydania dzieła Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1993, s. 152–164. Jej poprzednikiem był Kazimierz Piekarski, *Bibliografia dzieł Jana Kochanowskiego. Wiek XVI i XVII*, wyd. 2 rozszerzone, Kraków 1934.

dobrze wyszły”)⁴, najważniejsze spośród pozostałych prac miał szykować do publikacji („częścią, aby o drugich, co ważniejszych tym snadniej myślić mógł”)⁵. Zamysł ten nie doczekał się realizacji z powodu, jak wiadomo, przedwczesnej śmierci poety. O postępujących przerwanych jednak przygotowaniach świadczy zdanie listu: „albo tego, co już było gotowo na świat wydać nie dopuścił”⁶. Januszowski jest świadom, że dzieło nie zostało doprowadzone do końca zgodnie z wolą i zamysłem autora: „nie mógł rzeczy swych do tego końca przywieść jako chciał i umiał”⁷. Nagła śmierć poety uniemożliwiła wydanie dzieł wszystkich pod kontrolą autorską. Ponieważ materiał nie został opracowany przez Kochanowskiego, edycją zajął się Januszowski. Zmieniła się jednak koncepcja. Opublikowany tom stanowi antologię, jest bowiem wyborem z prac czarnoleskiego mistrza. Selekcji materiału dokonała wdowa, podejmując znany jej zamiar ogłoszenia dzieł:

[...] iż za żywota pana Kochanowskiego, jako autora tych rzeczy, na świat wynieść wszystkie nie mogły, teraz Jej Mość pani Dorota Kochanowska, żałosna po swym panie małżonka, wiedząc o tym, że sam nieboszyk ze mną o tym stanowił, a że to wola jego była, zebrawszy część jego rzeczy pisanych i tych, co już w druku przedtym były, do mych rąk je posłała, abym jedne przy drugich, wszystkie, które wydać się godziły, kosztem swoim na świat wydał⁸.

Przywołany fragment listu ujawnia, że pierwszej selekcji materiału do druku dokonała żona poety, która, realizując jego wolę, przekazała wydawcy część pism. Pozostały zatem materiały, które nie zostały skierowane do druku. Zasób, jaki przeznaczono do publikacji, obejmuje rękopisy i druki, które łącznie miały złożyć się na nową, zbiorową edycję. Kolejnej selekcji materiału miał dokonać wydawca na podstawie oceny uwzględniającej wartość literacką, stosowność (a więc działania cenzorskie), być może też opłacalność. Takie uwarunkowania zdaje się sugerować sformułowanie „Wydać się godziły” zakładające uwzględnienie kryterium stosowności. W końcówce listu jednak Januszowski zapewnia adresata, że „to, co natenczas do rąk moich przyszło, oddaję”⁹. Należy więc wnosić, że wpływu na zawartość zbioru nie miały jednak dyktowane stosownością praktyki cenzorskie ani inne z podanych przyczyn. Wśród pięciu powodów,

⁴ J. Januszowski, *Wielmożnemu i swemu Miłościwemu Panu, Panu Janowi Myszkowskiemu z Mirowa, kasztelanowi żarnowskiemu*, w: *Jan Kochanowski*, Kraków 1585, z Drukarnie Łazarzowej, k. (*).ij. Cytuję za egzemplarzem należącym do zbiorów Biblioteki Narodowej, sygn. XVI.Qu.6856 reprezentującym redakcję C, wyd. C.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, k. (*).ijv.

⁷ Ibidem, k. (*).iij.

⁸ Ibidem, k. (*).iijv–(*).iijj.

⁹ Ibidem, k. (*).iijv.

dla których Januszowski zdecydował się na publikację tomu, ważny dla obecnych rozważań jest powód czwarty:

Po czwarte, abym dogodzić mógł częścią tym, którzy pragnęli, **aby wszystkie rzeczy jego na świat wydane były**, częścią też tym, którzy by się radzi przypatrzeli ozdobie rzeczy samej, i położeniu słów, jakim porządkiem iść by słusznie miały [podkr. moje – M. K.]¹⁰.

Szczególnie interesująca jest druga z przyczyn. Pisma Kochanowskiego miały trafić do „badaczy” chcących dotrzeć do sedna fenomenu jego techniki twórczej. W tej grupie należy widzieć też imitatorów, dla których edycja pism wszystkich stanowiła niezwykle ułatwienie w pracy literackiej. Dawała ona możliwość swobodnego prowadzenia kompilacji na podstawie zbioru *Jan Kochanowski*, którego część drugą miały stanowić wydane w roku 1586 *Pieśni rozmaitych ksiązek dwoje*, co sugeruje *Regestr rzeczy*, w oparciu o *Psalterz Dawidów*, jak i wydanie *Fraszek*. Możliwości dla imitatorów poszerzyły się, gdy w 1590 r. Januszowski opublikował jeszcze *Fragmenta*. Liczne poddruki i wznowienia tomu *Jan Kochanowski* dowodzą, że publikacja tej antologii była przedsięwzięciem oczekiwanym. Dorobek poety cieszył się dużą popularnością. Długie trwanie zapewnili mu także naśladowcy, którzy poddawali teksty poety dekonstrukcji i rekonstrukcji, tworząc nowe jakości, aktualizujące słowo czarnoleskiego mistrza w kolejnych dziesięcioleciach¹¹.

Układ dzieł zebranych w tomie niewątpliwie pochodzi od Januszowskiego. Charakterystyki kolejności materiału dokonała Ludwika Szerbicka-Ślęk, wskazując kilka kryteriów jego porządkowania. Posługując się redakcją A, wyodrębniła cztery segmenty utworów: pierwszy obejmuje świat poety i samego twórcę (*Fenomena* i *Muza*), drugi to utwory mówiące o wadach społeczeństwa i o losach państwa (*Satyr*, *Monomachia Parysowa z Menelausem*, *Odprawa posłów greckich*), trzeci zainicjowany przez *Szachy* – obejmuje twórczość okolicznościową i rodzinną (*Dziewosłab*, *Epitalamium z Katulla*, *Treny*) oraz pisma, w których rolę pełniły kobiety, czyli *Wzór pań mężnych* i *Zuzanna*. Do tej samej grupy zaliczyła badaczka także *Zgodę*, mając na uwadze analogiczny rodzaj zastosowanej alegorii, *Brodę* jako utwór żartobliwy i *Marszałka*, poświęconego przyziemnym sprawom codziennym. Segment czwarty, wedle typologii Ślękowej, to łacińskie wiersze związane ze Stefanem Batorym i Janem Zamoyskim, czyli *Pan Zamchanus*, *Dryas Zamchana* i *Orpheus*. Zdaniem badaczki, utwory łączy podejmowanie w nich

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Vide J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej*, Warszawa 1965 i późniejsze prace. Wybrane aspekty recepcji omawiają badacze w tomie *Wiązania sobótkowe. Studia o Janie Kochanowskim*, red. E. Lasocińska i W. Pawlak, Warszawa 2015 (szczególnie dział *Z problemów recepcji*). Liczne przykłady oddziaływania w edycjach utworów np. S. F. Klonowica, T. Wiszniowskiego, M. Paszkowskiego, P. Gorczyzna, braci Zimorowiców, S. Twardowskiego (*Treny*) i wielu innych autorów.

spraw sprzed roku 1580. W redakcji C wydania C znajdujemy ponadto *Propozec*, *Wróżki*, *O Czechu i Lechu historję naganioną*, *Wykład cnoty*, *O pijaństwie*, *iz jest rzecz sproсна* (tak w spisie treści) oraz *Omen*. W skład zbioru nie weszły początkowo z nieznanymi bliżej powodów *Epitalamium na wesele* [...] *Krzysztofa Radziwiłła* oraz *Jezda do Moskwy* (być może dlatego, że pierwsze z nich ukazało się w 1584 r., a drugie rok wcześniej). *Epitalamium...* zostało włączone dość szybko do zbioru jeszcze przez Januszowskiego (jest w późniejszych redakcjach), natomiast *Jezdę...* dodał dopiero Andrzej Piotrkowczyk, przejąwszy druk pism Kochanowskiego w 1617 r.¹²

Według Ślękowej, tom w redakcji A został uporządkowany zgodnie z następującymi regułami: czas (do roku 1580), język (łaciński i polski), hierarchia form, pokrewieństwo tematyczne lub powiązanie z sobą utworów, całość podlega zasadzie dwubiegunowości: inicjująca zbiór *Muza* i na końcu *Marszałek* przeciwstawny jej tematycznie i w zakresie stylu¹³. Zdaniem Ślękowej w tomie znalazło odbicie nastawienie na twórczość i jej cechy oraz immanentny charakter. Kolejność świadczy o świadomości redaktora miejsca poety w świecie i społeczeństwie, wreszcie hierarchii gatunków i stylów poznawanej w toku nauki szkolnej¹⁴.

Zdaniem Pauliny Buchwald-Pelcowej, tytuł zbioru *Jan Kochanowski* nawiązuje do zachodnioeuropejskiej tradycji tytułowania w ten sposób edycji dzieł poetów antycznych i niektórych nowożytnych. Formuła taka miała stanowić szczególne wyróżnienie dla autora i jego dokonań, wydawca chciał bowiem nadać Kochanowskiemu status klasyka, jak stało się to w przypadku edycji dzieł Dantego i Petrarcki¹⁵. Stopniowe wzbogacanie o kolejne utwory miało uczynić z tomu *Jan Kochanowski* nie antologię, lecz, wedle ustaleń Buchwald-Pelcowej, jeden z tomów dzieł wszystkich obok *Fraszek*, *Psalterza*, *Pieśni* i *Fragmentów*¹⁶. Kierunek ten utrzymał się w edycjach sygnowanych przez Piotrkowczyka. Przekształcenia te były zgodne z zamierzeniem autora, jednak realizowane przez wydawców wedle ich wizji doboru i kolejności utworów poety.

***Rytm* albo *Wiersze polskie* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego**

Drogę do publikacji wierszy wydanych w zbiorze *Rytm* albo *Wiersze polskie* przedstawił autor listu dedykacyjnego, brat poety Jakub Sęp Szarzyński. Jak wiemy, z jego relacji wynika, że cały dorobek Mikołaja oraz jego biblioteka („pisma i księgi jego”) po śmierci znalazły się w rękach Stanisława Starzechowskiego, po jego zgonie zaś trafiły (już tylko „pisma”) do Pobidzińskiego (wydawcy

¹² Vide P. Buchwald-Pelcowa, op. cit., s. 153.

¹³ L. Szczerbicka-Ślęk, *Wokół zagadek...*, s. 181–182.

¹⁴ Ibidem, s. 182.

¹⁵ P. Buchwald-Pelcowa, *Dawne wydania...*, s. 163.

¹⁶ Ibidem, s. 178–179.

nie ustalili dotąd, o którego członka tego rodu chodzi)¹⁷. Bratu poety nie udało się ich od niego wydobyć. Stąd też podstawą wydania *Rytmów...* stało się „trochę pism takowych” pozostających w posiadaniu brata poety. Jest więc jasne, że publikacja nie objęła całości dorobku Mikołaja. Z listu dedykacyjnego wynika też, że to, czym Jakub dysponował, stanowiło jedynie ułomek dorobku poety: „Mając tedy trochę pism takowych brata mego”. Dalsza kwerenda wśród „ludzi uczonych” nie przyniosła oczekiwanych rezultatów. Zatem to, co znalazło się w *Rytmach...*, stanowiło przypadkowy wycinek twórczości – utwory będące zebraniem losowo, być może niereprezentatywnym fragmentem głównego oficjalnego autorskiego korpusu materiałów, które posiadał w swych zbiorach brat poety Jakub. Z listu wynika, że wiele innych dzieł zaginęło. Autor dedykacji ma świadomość, że drukuje fragment w trosce o ocalenie chociaż tej części przed ostateczną zaturą („patrząc [...], aby i ta trocha, co przy mnie była, jako inszych wiele nie zginęła”)¹⁸. Ocalony wycinek dorobku Mikołaja został poddany działaniom redakcyjnym, do których inicjator edycji *Rytmów...* użył „jednej zacnej osoby duchownej”. Jej zadaniem było „przejrzanie i sporządzenie pism ręki brata mego własnej”. Tu istotne wydają się cztery kwestie: po pierwsze, czy redaktor pracował na autografach, po drugie, po odkryciu przez Aleksandra Brücknera rękopisu Biblioteki Zamoyskich nr 1049 wiemy, że nie włączył do *Rytmów...* całości zachowanego dorobku (a więc część wyłączył – erotyki), dokonując jego cenzury, po trzecie wiemy, że wprowadził zmiany w tekstach podczas redakcji¹⁹, po czwarte nadał własny układ otrzymanemu materiałowi. Owo „sporządzenie” oznacza czynności redakcyjne, w tym ustanowienie układu tekstów w tomie (podział) oraz opracowanie językowe i merytoryczne²⁰. Bez porównania wierszy z innymi przekazami nie jesteśmy w stanie ustalić zakresu działań prowadzonych przez redaktora na tekście²¹. Różnice między drukiem a rękopisem znanym ze zbioru Biblioteki Narodowej w roku 2001 przedstawili wydawcy wierszy Sępa w *Aparacie krytycznym* liczącym dziesięć stron²². Odnotowane tam odmiany ujawniają czasami

¹⁷ Vide edycje Janusza S. Gruchały (M. Sęp Szarzyński, *Poezje*, wstęp i oprac. J. S. Gruchała, Kraków 1997, s. 67) oraz Radosława Grześkowiaka, Adama Karpińskiego i Krzysztofa Mrowcewicza (*Komentarz edytorski*, w: M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, wyd. R. Grześkowiak, A. Karpiński przy współpracy K. Mrowcewicza, Warszawa 2001, s. 108).

¹⁸ Vide rozważania J. S. Gruchały, *Wstęp*, s. 12, 18.

¹⁹ Vide K. Mrowcewicz, *Szarzyński oceniany?*, w: idem, *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok. Studia nad poezją XVII stulecia*, Warszawa 2005, s. 121 i następn.

²⁰ Ibidem.

²¹ Wydawcy wierszy Szarzyńskiego dysponowali zapisanym kilkoma rękami, będącym poetycką sylwą rękopisem BN sygn. BOZ 1049, w którym znalazła się część wierszy, oraz wierszami wydrukowanymi w *Herbach rycerstwa* Bartosza Paprockiego (vide *Opis źródeł*, w: M. Sęp Szarzyński, op. cit., s. 101–105).

²² *Aparat krytyczny*, w: M. Sęp Szarzyński, op. cit., s. 128–137.

modyfikacje tekstów szczególnie ważnych dla interpretacji dorobku poety. Omówił je częściowo Krzysztof Mrowcewicz²³.

Istotne znaczenie ma fakt, że autorem kompozycji *Rytmów...* jest pewna osoba duchowna. Janusz S. Gruchała widzi tu dominikanina Antonina z Przemyśla Kasprowicza (zm. 1619 r.)²⁴. Duchowny ten znał osobiście poetę, o czym świadczy nieudana próba zlecenia mu przekładu *Różańca...* Ludwika z Granady²⁵. W związku z brakiem zainteresowania poety tym przedsięwzięciem, jak zapewniał dominikanin, przekładu dokonał sam zleceniodawca. Faktem jest, że w roku 1601 Antonin z Przemyśla był jeszcze zaangażowany w długoletni spór o powołanie dominikańskiej prowincji ruskiej. To właśnie w tym roku papież Klemens VIII w breve datowanym w Rzymie na 30 lipca przekształcił prowincję ruską w kongregację i wyznaczył jej jako zwierzchnika na funkcję wikariusza generalnego właśnie Antonina z Przemyśla²⁶. W czasie gdy ukazały się *Rytmy...*, był on zajęty więc sprawami swego zgromadzenia zakonnego. Związki młodszego brata Mikołaja, Wita – zmarłego w Piotrkowie w 1599 r., jak mówiła ówczesnie plotka, otrutego za sprzyjanie klasztorom ruskim – z otoczeniem Antonina z Przemyśla czynią znowu prawdopodobnym domysł Gruchały. Jeśli bowiem szukać owej „jednej zacnej osoby duchownej”, to należy się spodziewać, że wywodziła się z kręgu dominikańskiego i, wężej jeszcze, należała do grona zwolenników samodzielności prowincji ruskiej. Mógł nim być również prawnik doktor Mikołaj Zawieszko (w 1596 r. definitor prowincji ruskiej)²⁷ i Grzegorz Maślanka (przeor w Przemyśle w roku 1598)²⁸. Nie jesteśmy w stanie ustalić w pełni zakresu prac redakcyjnych prowadzonych przez duchownego czy wręcz działań cenzorskich²⁹. Na Antonina wskazuje także fakt, że w jego posiadaniu znalazły się książki Mikołaja³⁰.

Rytmy... stanowią nie zwyczajny zbiór poezji, lecz antologię, będąc wyborem tekstów tylko po części przypadkowym. Zgromadzone w *Rytmach...* wiersze to bowiem jedynie wycinek szerszego znacznie, co sugeruje list Jakuba, dorobku poetyckiego Mikołaja. Dostępność takiego, jakim dysponujemy, materiału jest

²³ K. Mrowcewicz przeanalizował ważniejsze różnice między przekazami tekstów z rękopisu i druku (*Szarzyński ocenizowany?*, s. 123–128).

²⁴ J. S. Gruchała, *Wstęp*, s. 20. Cf. też J. Kwolek, *Antonin z Przemyśla*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 1, Kraków 1935, s. 140–141; R. Świętochowski, *Początki dominikańskiej prowincji ruskiej (1596–1602)*, „Prawo Kanoniczne. Kwartalnik Prawno-Historyczny” 1980, t. 23, z. 1–2, s. 52.

²⁵ Fragment przedmowy *Różańca...* cytuje K. Płaszczyńska-Herman, *Książka Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Słów kilka o odkryciu dokonany w Bibliotece OO. Dominikanów w Krakowie*, „Terminus” 2013, t. 15, z. 4, s. 449.

²⁶ R. Świętochowski, op. cit., s. 84.

²⁷ Ibidem, s. 57.

²⁸ Ibidem, s. 73.

²⁹ Vide J. S. Gruchała, *Wstęp*, s. 20.

³⁰ K. Płaszczyńska-Herman, op. cit., s. 453–462.

wynikiem po części przypadku (bo akurat te utwory znalazły się w ręku brata poety), po części motywacji literackich i pozaliterackich. Brat z czasem zdobywał i gromadził być może najcenniejsze wiersze Mikołaja, być może niezależnie od tego najważniejsze z punktu widzenia rodzinnej pamięci o najbliższych, o ludziach z sąsiedztwa. Decyzje o wyborze mogły zapadać na podłożu konfesyjnym, jak i stanowić pochodną upodobań ludycznych. Można bowiem wątpić, że w zgromadzonym do prywatnych celów przez Jakuba zbiorze dorobku Mikołaja związanego z Rzeczpospolitą Babińską zabrakłoby wierszy o tematyce swobodniejszej, w tym erotyków. Należy przypuszczać, że zostały wyłączone przez duchownego redaktora cenzora. Co pozostało i jaki klucz porządkowania materiału obrał redaktor tej niewątpliwie antologii?

Jak słusznie zauważają Radosław Grześkowiak, Adam Karpiński i Krzysztof Mrowcewicz, w *Rytmach...* wyrażenie została wyodrębniona i wysunięta na pierwszy plan częśćka okolona przez *Napis na statwę abo na obraz śmierci* oraz *O tymże epigramma abo napis krótki*. Badacze uznali za wiodący w porządkowaniu materiału klucz genologiczny³¹. Wedle Szczerbickiej-Ślękowej na kształt zbioru wpłynęła „[...] wywodząca się z antyku zasada grupowania utworów pokrewnych gatunkowo”³². W dalszej części zbioru zatytułowanej *Epitaphia, epigrammata, nagrobki, napisy krótkie i insze drobiazgi* wydawcy nie dopatrzyli się klucza porządkującego ani w sferze tematyki, ani w zakresie chronologii³³. W zbiorze obowiązują inne kryteria układania materiału. Dominują tu utwory okolicznościowe. Na pierwszy plan wysuwa się nadal kryterium genologiczne. Daje się zauważyć cykl nagrobków poczynając od *Nagrobka panu Janowi Starzechowskiemu...* aż po *Epitafium Rzymowi*. Mieszczą się tu cykle epitafiów dla Marcina Starzechowskiego, Zofii ze Sprawy Odrowążówny Kostczyny, Zofii Kostczanki, a po nich *Nagrobek jednej pannie*. Punktem wspólnym łączącym tę grupę z następną jest podmiot, czyli panna. Wiersz inicjujący mikrogrupę złożoną z trzech fraszek *Pannie Jadwidze Tartównie* zachwala i zapowiada literacką rozrywkę. Utwór towarzyszy weselu, nawiązuje więc do tradycji epitalamium. Pozostajemy zatem nadal w kręgu poezji rodzinnej. Znajdujące się dalej dwie fraszki będące parafrazami utworów Auzoniusza i Marcjalisa kontynuują ten wątek. Następujące z kolei wiersze „na herb” przynoszą ciąg dalszy tematyki ludycznej, wzbogacając ją komponentem dydaktycznym. W ten sposób płynnie przechodzi poeta do dwu utworów „na obraz” poświęconych Stefanowi Batoremu. Wieńczy ten wątek utwór inspirowany filozofią Boecjusza – *Prośba do Boga*. Redaktor włączył następnie do drugiej części zbioru wiersze żegnające dziecko, Marcina Starzechowskiego,

³¹ *Komentarz edytorski*, s. 122–123.

³² L. Szczerbicka-Ślęka, *Wokół zagadek pierwszych zbiorowych wydań twórczości Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 3, s. 180.

³³ *Komentarz edytorski*, s. 123.

autorstwa Koniecpolskiego oraz pieśń, incipit „Zaprzęż nie tygry...”, niosącą pochwałę cnoty. Tom dopełniają umieszczone w końcowej części zbioru, trochę wbrew zapowiedzi tytułowej, utwory łacińskie. Dwa nagrobki (Stefanowi Batorowi i Janowi Starzechowskiemu) okalają dwa utwory „na obraz” (św. Marii Magdaleny i Herodiady). Wiodącą formą w tej części antologii wydają się nagrobki. Trudno zgodzić się z tezą, że ten układ jest przypadkowy. Rządzą nim reguły wynikające z tematyki wierszy, podyktowane formą oraz językiem utworów. Widać, że patronem tej części zbioru jest Jan Starzechowski, utwory ku jego czci otwierają i wieńczą zbiór. Wyłaniające się motywy to odniesienia wizualne (wiersze na herb, na obraz), jak też silna obecność tematyki kobiecej w formie nawiązań do współczesności poety oraz do postaci znanych z tradycji³⁴. Na pierwotną zatem przypadkowość zebranych od różnych osób utworów nałożyły się działania redakcyjne i cenzorskie „pewnej osoby duchownej”, która pogrupowała je pod względem formalnym i tematycznym.

Dla dziejów dorobku wydaje się znamienne, że *Rytmy...* ukazały się drukiem dwadzieścia lat po śmierci poety. Być może jest to odstęp czasowy, którego przekroczenie oznaczałoby przejście w fazę zapomnienia. Analogiczny okres upłynął przecież w przypadku zbioru *Miscellanea selecta* Twardowskiego.

Znamienne, że edycja *Rytmów...* nie doczekała się wznowienia mimo wzmiankowania przez znających autora i jego dorobek, jak też dających mu poczesne miejsce na poetyckim Parnasie literatów oraz czytelników. Mogła budzić zainteresowanie czytelników do tego stopnia, że egzemplarze zostały zacytowane, jak też z uwagi na zapewne niewielki nakład publikacji. Zarazem zabrakło promotorów takiego przedsięwzięcia, ośrodka decyzyjnego i instytucjonalnego wydawcy, który sfinansowałby wznowienie. Inicjatywa powstania tego druku wyszła przecież z kręgu rodzinnego, wsparcie instytucjonalne było znikome. Edycja pozostała też niejako w cieniu wewnątrzakonnego konfliktu. Możliwe, że nie widziano w takim wznowieniu szans znacznego zarobku. Mimo początkowych zapowiedzi błyskotliwej kariery literackiej, znaczącego miejsca na staropolskim Parnasie (chodzi o wypowiedzi Joachima Bielskiego i Szymona Starowolskiego)³⁵, Szarzyński trwale znika ze świadomości czytelników. Nie odnotowuje go już Kochowski w *Pieśni VI Poetowie polscy świeży i dawniejszy we dworze helikońskim odmalowani*.

³⁴ Vide J. S. Gruchała, *Wstęp*, s. 18–21.

³⁵ Cytują je wydawcy *Poezji zebranych we Wprowadzeniu do lektury* (s. 8–9): „Tegoż roku umarł Mikołaj Sęp herbu Junosza, który by był doszedł lat swych, byłby był z niego poeta znamenity polski” (*Kronika polska* Marcina Bielskiego nowo przez Joach[ima] Bielskiego, syna jego, wydana, Kraków 1597, s. 787); „Mikołaj Sęp, młodzieniec wielkich nadziei po Kochanowskim polski poeta pierwszy [...]” (Sz. Starowolski, *Setnik pisarzy polskich albo pochwały i żywoty stu najznakomitszych pisarzy polskich*, tłum. i komentarz J. Starnawski, wstęp F. Bielak, J. Starnawski, Kraków 1970, s. 163).

Wiersze i insze pisma co przebrańsze Stanisława Grochowskiego

Nieco inaczej przedstawia się geneza zbiorowych wydań utworów Grochowskiego i Miaskowskiego. W obu przypadkach autorzy czuwaliby nie tylko nad kształtem, układem dzieł, ale i nad drukiem. Zbiór utworów Grochowskiego wykształcał się stopniowo³⁶. Sam tytuł jego sugeruje, że mamy do czynienia z wyborem, zapowiada zróżnicowaną formę podawczą dzieł. Pierwotna wersja dedykowana kardynałowi Biernatowi Maciejowskiemu ukazała się u Szymona Kempiniego w 1607 r. i obejmowała wyłącznie utwory religijne. W jej skład weszły po liście dedykacyjnym: *Pieśni kościelne*, *Hymny kościelne*, *Prozy kościelne*, *Żywoć patrona Polski św. Stanisława*, *Żywoć św. Cecylii*, *Wiryardz abo Kwiatki...* Dają się wyodrębnić trzy grupy tekstów: opatrzone określeniem „kościelne” – związane z liturgią, w tym dwa zbiory utworów przeznaczonych do śpiewu, jeden do melorecytacji; druga grupa to wierszowane żywoty; ostatnią stanowi przekładany z Jakuba Pontanusa, mający silnie zaznaczoną strukturę wewnętrzną *Wiryardz abo Kwiatki rymów duchownych*.

Druga redakcja zbioru jest znacznie obszerniejsza. W związku ze śmiercią kardynała Maciejowskiego w 1608 r. adresatem został jego następca na biskupstwie krakowskim Piotr Tylicki. Publikacja była realizowana przez trzech drukarzy: Kempiniego, Mikołaja Loba i Jana Szeligę³⁷. Przede wszystkim należy wyodrębnić dwie zasadnicze części: religijną i świecką. Ta druga stanowi nowy element zbioru. W preredagowanej części pierwszej po grupie obejmującej *Hymny*, *Pieśni* i *Prozy kościelne* wprowadzili wydawcy dwa utwory związane z męką Pańską, czyli *Pięćdziesiąt punktów rozmyślenia męki P[ana] Jezusowej służących...* oraz *Hierosolimską procesyję*. Po tych elementach następują utwory ku czci świętych Stanisława i Cecylii, za nimi, jak poprzednio, *Wiryardz*. Po nim nowy element służący nieustającej medytacji, czyli *Codziennie ćwiczenia chrześcijańskiej dusze pobożnej*. Trudno znaleźć uzasadnienie dla wprowadzenia jako kolejnego elementu utworu funeralnego *Cień królewiców Jana Kazimierza*, a po nim *Kolędy*, dalej zaś *Gorzkich łez i serdecznych żalów na żalony pogrzeb godnej pamięci ks. Mikołaja Dobrocieskiego*. Tekst upamiętniający i żegnający młodocianego królewicza komponuje się na zasadzie kontrastu z poświęconą Dzieciątku Jezus *Kolędą*. Natomiast wieńczący tę część utwór funeralny żegna osobę duchowną, stąd znalazł się wśród tekstów religijnych.

Na część drugą składają się utwory obszerniejsze i drobne wiersze. Do tej pierwszej grupy należą *Kaliopea słowieńska*, *August Jagiełło wzbudzony*, *Skarga snu nocnego*, *Żal pogrzebowy* [...] *Annie Arcyksiężnie z Austryjey*, *Łzy smutne* [...] *po zejściu* [...] *Jana Zamoyskiego* oraz *Żalony Kamoena* [...]. *Na powódź*

³⁶ Vide A. Oszczędę, *Poeta Wazów. Studia o okolicznościowej poezji Stanisława Grochowskiego (1542–1612)*, Wrocław 1999, s. 18–35.

³⁷ Szczegółowy podział pracy między nimi przedstawiła A. Oszczędę, op. cit., s. 30.

gwałtowną... Można wyodrębnić w tej części dwie grupy utworów: związane z Zygmuntem III Wazą i życiem rodziny królewskiej (tu również cykl krótszych wypowiedzi, s. 463–469, zróżnicowanych tematycznie: utwór pod wjazd, komentarze do malowanych portretów i podarunków) oraz varia, które inicjuje *Żaloszna Kamoena*... upamiętniająca klęskę żywiołową z roku 1605 (dominują nagrobki i listy dedykacyjne, poza nimi podziękowania i powitania)³⁸.

Cechę charakterystyczną tego zbioru stanowi wprowadzenie dodatkowych dedykacji poprzedzających poszczególne jego części. Nie zawsze ich adresatami były te same osoby, co w przypadku pierwodruków. *Hymny, prozy i cantica kościelne* w edycji z 1599 r. były przypisane kardynałowi Jerzemu Radziwiłłowi, *Prozy kościelne* Mikołajowi Krzysztofowi Radziwiłłowi. Natomiast w edycji zbiorowej *Prozy kościelne* przypisano Maciejowi z Burzenina Pstrokońskiemu, cały cykl nie posiada osobnego adresata. Jego struktura została podporządkowana koncepcji nowego zbioru.

Do *Wierszy i inszych pism co przebrańszych* nie weszły przykładowo *Włoskie miasta co przedniejsze* oraz *Krakowska Polaków z Moskwą biesiada*. Zasadniczo wybór musiał być dokonywany wśród drobniejszych utworów zamieszczonych w końcowej części tej antologii.

Zbiór rytmów Kaspra Miaskowskiego

Należy dostrzec, że także Miaskowski, podobnie jak Grochowski, dbając o swoją spuściznę literacką, opublikował *Zbiór rytmów* po raz pierwszy w formie antologii w 1612 r., a wznowił w roku 1622. Widać tu dążność do wzniecenia zainteresowania czytelniczego jego poezją³⁹. Analogicznie jak w przypadku Grochowskiego również zbiór Miaskowskiego dotyczy dwu sfer: religijnej i świeckiej, tak samo też pojawiają się utwory mające oddać hołd członkom rodziny panującej. Swoistość tej antologii polega na tym, że gromadzi znaczną liczbę drobnych wierszy. Mniej tu obszernych, okrzepłych, wieloelementowych struktur. Miaskowski wykracza poza krąg oficjalny. Obecne są dość licznie utwory opisujące codzienne życie szlachty, sąsiedztwa, domu, klęsk żywiołowych (ten temat pojawił się już u Grochowskiego).

Miscellanea selecta Samuela Twardowskiego

W przypadku publikacji dzieł poetyckich i przekładów autorstwa Twardowskiego inicjatorami wydania części jego dorobku byli kaliscy jezuita. Poeta był wychowankiem ich kolegium. Nie miał on, rzecz jasna, wpływu na kształt kaliskiej edycji. W początkowym okresie swej działalności literackiej zabiegał o względy duchowieństwa, kierując ody do biskupów Macieja Łubieńskiego, ówczynie

³⁸ Wymienia je A. Oszczyda, op. cit., s. 29.

³⁹ Vide L. Szczerbicka-Ślęk, *Wokół zagadek pierwszych zbiorowych wydań...*, s. 180.

obejmującego biskupstwo włocławskie (1631), i jego brata Stanisława, wtedy biskupa płockiego (1633)⁴⁰. W okresie późniejszym wiązał swoją aktywność literacką z magnaterią ruską (Zbarascy, Wiśniowiecy), wielkopolską (Opalińscy, Leszczyńscy) i z kręgiem dworu królewskiego. O jezuitach wyrażał się mało przychylnie na kartach *Przeważnej legacyi*, sugerując im podjęcie działań misyjnych w Stambule⁴¹. Nie oznacza to jednak wrogości wobec religii w ogóle. Pod koniec życia należał poeta do bractw konfesyjnych działających przy kościele oo. bernardynów w Kobylinie. Chodzi o Bractwo św. Anny, do którego wstąpił w roku 1653, i Bractwo Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny, do którego należał od roku 1660⁴². *Miscellanea selecta* oraz *Wojnę domową* jezuita opublikowali do celów dydaktycznych w 1681 r. i jako nowe wydanie tytułowe wznowili ze zmienioną dedykacją w roku 1682⁴³. Takie przeznaczenie antologii poświadczają wypisy – przykłady rozwiązań z zakresu sztuki literackiej pochodzące z twórczości poety, jakie znajdujemy w rękopiśmiennych poetykach szkolnych⁴⁴. Adresatem pierwszej dedykacji był Miron Kostyn (Costin), logofet Mołdawii, czyli przedstawiciel na tych terenach hospodara – kanclerz. Według Renardy Ociecek był on wychowankiem kolegium jezuickiego w Barze, dyplomatą często podróżującym do Rzeczypospolitej. Badaczka przypuszcza, że przypisując dzieło Kostynowi, jezuita liczyli na wsparcie starań o rozwój jezuickich szkół w Mołdawii⁴⁵.

⁴⁰ Analizy tych utworów przedstawiam w książce: *Retoryka, historia i tradycja literacka w twórczości okolicznościowej Samuela Twardowskiego*, Łódź 2008, s. 68–84. Vide L. Szerbicka-Ślęk, *Wiersze Samuela Twardowskiego „pod wjazd” pisane*, w: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller i J. Kowalski, Poznań 2002, s. 80–81.

⁴¹ Pisał:

W tenże dzień i kompani Jezusowej Ligi
witają. Świeżo i tu zaszyli ich intrygi,
jakoby coś nie g'rzeczy nie być im w Stambole,
których pełno w Indyjach, Peru i Angole,
gdzież by mogli tak wiele i równym pożytkiem
pracowali w meczetach i pogaństwie brzydkim.
Ale próżna nadzieja, żadne tu racyje,
a broń goła rozstrzyga ich kontrowersyje.

S. Twardowski, *Przeważna legacyja*, wyd. R. Krzywy, Warszawa 2000, s. 109–110, w. 1141–1148.

⁴² R. Grygiel, *Posłowie. Związki Samuela Twardowskiego ze Zdunami*, w: R. Grygiel, T. Jurek, *Zduny. Późnośredniowieczne i nowożytnie rezydencje właścicieli miasta*, Łódź 1999, s. 287.

⁴³ W. Korsan, „*Miscellanea selecta*” Samuela ze Skrzypny Twardowskiego w edycji kaliskiej, „*Acta Universitatis Wratislaviensis*” 1979, no. 457, „*Prace Literackie*” XX, s. 238; R. Ociecek, *Samuel Twardowski i jezuita*, w: *Studia slavistica et humanistica in honorem Nullo Minissi*, Katowice 1997, s. 100–108; eadem, *Dwudziesta rocznica śmierci poety – inicjatywy wydawnicze kaliskich jezuitów*, w: *Wielkopolski Maro...*, s. 340–351.

⁴⁴ Vide J. Niedźwiedź, *Twardowski w szkole XVII i XVIII wieku (Quae rapiet sub nube vetustas minime molles Twardovii musas?)*, w: *Wielkopolski Maro...*, s. 352–358; M. Kuran, *Retoryka, historia i tradycja literacka...*, s. 22–25.

⁴⁵ R. Ociecek, *Dwudziesta rocznica...*, s. 348–349.

Sam tekst dedykacji stanowi parafrazę wybranych miejsc z poezji Twardowskiego, jak choćby: „Syte polskiego Kamenu Tryjonu / Do twardego się cisną Akwilonu”⁴⁶. U Twardowskiego czytamy zaś w dedykacji do *Szczęśliwej moskiewskiej ekspedycji*: „Wielkiego widzieć zwycięzcę Tryjonu, / Cisną się muze z swego Helikonu”⁴⁷. Autor wiersza jawi się jako emisariusz pokoju. Liczy na to, że dzieła marsowe zastąpi kultura literacka reprezentowana przez Apollina. Porzuca więc myśl o zbrojnym opanowaniu tego terenu przez Rzeczpospolitą, wzywa do zawarcia pokoju, spodziewa się zaś gotowości przyjęcia misji kulturalnej. Wykonawcą tego przedsięwzięcia miałyby być literackie dokonania Twardowskiego. Podpisana pod wierszem Typografia Kolegium Kaliskiego Societatis Iesu wzywa:

Tylko niech w miłą Twoją Pańską stronę
Przyjmie gościnę polskiego Marona;
Sauromackiemu daj standze poecie,
Wielki Mołdawskiej Ziemi logofecie⁴⁸.

Autorzy przypisania liczą na gotowość przyjęcia literackiej „inwazji” muz Apollina z północy.

Karta tytułowa wariantu tytułowego z roku 1682 została złożona na nowo, naśladowując swą poprzedniczkę układem ramki typograficznej, rozkładem tekstu na stronie i w znacznej mierze krojem czcionek. Dostrzegamy kilka różnic (przeniesienie wyrazu „okazyjach”, zapis raz małą, raz wielką literą słowa „pamięci”, „W Kaliszu” raz antykwą z rozstrzeleniem, w drugim przypadku kursywą i w znacznie większym stopniu czcionki. Brak światła między „podane” i „teraz” oraz „zebrane” i „W Kaliszu” w edycji z 1682 roku). Wydanie to zostało przypisane Janowi Skarszewskiemu, liczącemu 13 lat synowi kasztelana wojnickiego zasłużonego dla jezuitów Stanisława Skarszewskiego (zm. 1685)⁴⁹. Można go uznać za reprezentanta młodzieży szkolnej mającej korzystać ze zbioru poezji Twardowskiego. Dedykacja sprawia wrażenie uczniowskiej wprawki literackiej, której celem jest zbudowanie wiersza mieszczącego w sobie jak najwięcej odwołań do mitologii. Młody wiek podkreśla autor wiersza przez porównanie do wschodu słońca rozpoczynającego swą drogę po niebie, przez odwołania do Lucyny, bogini narodzin. Zwraca uwagę delikatność i zwiewne piękno, jakie otaczają młodzieńca (pestańskie róże, lilie), niosące pomyślną wieszczbę córę z Helikonu. Autor wiersza podkreśla, że Bellona i Mars nie są jeszcze

⁴⁶ S. Twardowski, *Miscellanea selecta w różnych panegirycznych okazyjach do druku sparsim podane, teraz jako godne pamięci w jedno opus zebrane*, Kalisz 1681, dedykacja.

⁴⁷ S. Twardowski, *Szczęśliwa moskiewska ekspedycja*, oprac. J. Okoń przy współudziale M. Józwiak i M. Kurana, Łódź–Poznań 2002, s. 45.

⁴⁸ S. Twardowski, *Miscellanea selecta...*, Kalisz 1681, dedykacja, k. [2]v.

⁴⁹ Vide R. Ociecek, *Dwudziesta rocznica...*, s. 349–351.

opiekunami młodzieńca, zastępuje go Apollo. Marsowy koncept niesie sugestię, by młodzieniec znalazł się na placu boju niczym przyniesiony w kolebce na pole walki młodociany władca Fokijczyków, samą obecnością motywujący wojsko do ofiarnej walki. Autor pozwolił sobie na dowcipne poprowadzenie tego pomysłu: „Zgodzi się chociaż do wieku miękkiego / Focydą tchnący koncept Twardowskiego”⁵⁰.

Więńczące utwór życzenia sugerują, że celem Kolegium Kaliskiego Societatis Iesu było uczczenie ojca młodocianego adresata. Czytamy bowiem:

Wiem, żeć przypadnie ten wiersz do humoru,
Wielki potomku dodaj mu poloru;
Którym cię splendor ojcowski oświeca
I świetne w sercu sławy ognie wznieca⁵¹.

Godna uwagi jest przede wszystkim zawartość zbioru i jego układ. Otwiera *Miscellanea epinicion* napisany ku czci Władysława IV powracającego spod Smoleńska w 1634 r. *Szczęśliwa moskiewska ekspedycja*. Za nią umieszczono dwa utwory poświęcone młodzieńcom: epicedium *Pamięć śmierci Najaśniejszego Aleksandra Karola królewica...* imitujące *Pamiętkę* Kochanowskiego oraz mającą wymowę paideutyczną *Pobudkę cnoty w Jaśnie Oświeconym Księciu Jerzym Dymitrze*. Kolejną grupę stanowią ody gratulacyjne upamiętniające dostojników świeckich i kościelnych, jak też elekcję królewską. Należą tu: *Na wjazd Jaśnie Wielbnego w Chrystusie Macieja Łubieńskiego...*, *Sieradz się świeci pod wjazd [...] Stanisława Koniecpolskiego...*, *Na dzień przeniesienia Stanisława świętego, Jaśnie Wielmożnego Jego Mości Księdza Stanisława Łubieńskiego...*, *Pod elekcją szczęśliwą na Królestwo Polskie Najaśniejszego Władysława IV...* Z myślą o stworzeniu jednolitej grupy genologicznej wydawcy umieścili przekłady trzech utworów Horacego o incipitach: *Beatus ille qui procul negotiis* (Ep. 2), *Non ebur neque aureum* (II, 18) oraz *Quem tu, Melpomene, semel* (IV, 3). Pomiędzy nimi a kolejną częścią znalazł się wiersz stanowiący komentarz do bieżących wydarzeń politycznych z roku 1639: *Na sejm rozerwany w Warszawie 15 Novembr[is] 1639*. Służy on wychowaniu obywatelskiemu uczniów szkół jezuickich. Kolejnym elementem antologii utworów Twardowskiego jest *Pałac Leszczyński*, towarzyszący objęciu funkcji starosty generalnego wielkopolskiego przez Bogusława Leszczyńskiego. Utwór dopełnia grupę wypowiedzi o charakterze gratulacyjnym przedzieloną ze względów genologicznych przekładami poezji Horacego. Następną grupę stanowią drobne wiersze funeralne ujęte w formę krótkich cykli, upamiętniające ofiarę kampanii smoleńskiej Władysława IV z 1634 r.

⁵⁰ S. Twardowski, *Miscellanea selecta...*, Kalisz 1682, dedykacja.

⁵¹ Ibidem.

Jakuba Wojewódzkiego (5 oktaw) oraz jego psa Garsonka, jak też córkę poety Mariannę (cztery treny). Listwa typograficzna odseparowuje tę część od wyraźnie wydzielonego wiersza *Omen królowi szwedzkiemu*⁵². Osobną grupę, wieńczącą jezuicką antologię, stanowią przekłady utworów Sarbiewskiego (lib. IV,1; IV,36; Ep. 4; I,6). Zapewne w celach porównawczych jezuici umieścili obok siebie tekst w języku oryginału i w przekładzie. Wydawcy zachowali oryginalne listy dedykacyjne utworów, dostrzegając bezpośredni związek tego nieobligatoryjnego, zmiennego przecież elementu ramy wydawniczej z samą tkanką dzieła. Zachowali teksty poety w ich historycznym kształcie. *Miscellanea selecta* pozostają swego rodzaju panoramą literacką czasów złotego wieku panowania Władysława IV Wazy. Poprzez przekłady doceniają twórczość Horacego i Sarbiewskiego jako nieodłączny komponent dawniejszej i nowej szlacheckiej kultury literackiej. Zbiór ułożono, mając na względzie zasadę różnorodności tematycznej i formalnej.

W analizie zawartości *Miscellanea selecta* Aleksander Czechowski dostrzega sfery, których mógł dotyczyć wybór, jaki sygnalizują w tytule publikacji wydawcy. Cechę charakterystyczną publikacji powstających pod auspicjami duchowieństwa stanowi brak utworów o profilu erotycznym, odznaczających się swobodą obyczajową, co potwierdza edukacyjny cel przygotowania antologii⁵³. Z tego względu brak w zbiorze chociażby epitalamiów.

Co do genezy tej antologii, to jej podstawę stanowiły druki pojedynczych utworów poety, jak i wiersze oraz przekłady wiodące rękopiśmienny żywot. Nie znamy źródła pochodzenia tekstów niezachowanych w druku, nie jesteśmy też w stanie ustalić ani ich autentyczności, ani stopnia ingerencji wydawców. To drugie możemy kontrolować w przypadku tekstów opublikowanych przez poetę wcześniej osobno⁵⁴.

O sukcesie tego przedsięwzięcia wydawniczego i być może właśnie za jego sprawą trwałym wpisaniu się dorobku Twardowskiego do kanonu literatury polskiej świadczą wznowienia jego utworów okolicznościowych w 1770 r. w Wilnie pt. *Zbiór różnych rytmów* oraz w Krakowie w roku 1861 dwutomowych *Poezji* w opracowaniu Kazimierza Józefa Turowskiego. W pierwszym z tomów znalazła się *Przeważna legacja*. Podstawę przedruku w obu przypadkach stanowiła edycja kaliska *Miscellanea selecta*.

⁵² Analizy poszczególnych utworów przedstawiłem w książce *Retoryka, historia i tradycja literacka w twórczości okolicznościowej Samuela Twardowskiego*.

⁵³ A. Czechowski, *Samuela Twardowskiego „Miscellanea selecta”*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego”, t. 22, 1896, s. 3–46, s. 7.

⁵⁴ Próbie porównania redakcji utworów podjął Wincenty Korsan (op. cit., s. 240–241). Wedle jego ustaleń zmiany te nie były znaczne. Daleko im do ingerencji poczynionych w edycji *Wojny domowej*. Również *Pałac Leszczyński* został przez kaliskich wydawców ocenzone. Vide R. Krzywy, *Komentarz edytorski: opis źródeł*, w: S. Twardowski, *Pałac Leszczyński*, wyd. R. Krzywy, Warszawa 2002, s. 69.

* * *

Mimo pozornych podobieństw w postaci ogólnie zarysowanych reguł porządkowania materiału, do których należą tematyka, różnego rodzaju kryteria formalne (utwory religijne a świeckie, poezja okolicznościowa, działalność translatorska, rola artysty, filozofia), gatunek, wybrane ramy czasowe, w antologiach jednoautorskich dają się dostrzec znaczące różnice. Pierwszą z nich jest brzemienność w skutki fakt publikacji pod kontrolą autora i poza nią. Brak upoważnienia autorskiego przyczynił się do zachowania oryginalnych przypisań poszczególnych przedrukowywanych utworów (Kochanowski, Twardowski), w przypadku Grochowskiego pojawiają się w ramach struktury antologii przypisania kierowane do nowych adresatów. Brzemienne w skutki jest też istnienie napięcia między planowaną edycją dzieł wszystkich i antologią. W przypadku Twardowskiego antologia jego utworów została uznana przez jezuitów za strukturę zamkniętą, natomiast zawartość tomu *Jan Kochanowski* ulegała zmianom – poszerzeniu wraz z kolejnymi edycjami, przeradzając się z antologii w jeden z tomów dzieł wszystkich poety. Zbioru wierszy Sępa nie uzupełniano o kolejne odkrycia. Po śmierci Miaskowskiego i Grochowskiego ich antologie nie były w epoce wznawiane.

Na literaturę największy wpływ wywarła antologia utworów Kochanowskiego, zaraz po nim na literatów chętnie posługujących się imitacją wpłynęła publikacja utworów Miaskowskiego⁵⁵. Z kolei *Miscellanea* Twardowskiego oddziaływały przez około pięćdziesiąt lat w kręgu uczniów szkół zakonnych i Akademii Kijowsko-Mohylańskiej⁵⁶. Wpływ *Zbioru rytmów* Miaskowskiego wieńczy wzmianka w wierszu Kochowskiego *Poetowie polscy świeży i dawniejszy we dworze heliokońskim odmalowani* przyznająca mu trzecie miejsce na staropolskim Parnasie po Janie i Piotrze Kochanowskich.

Odpowiedź na pytanie o „współczynnik wpływu” poszczególnych staropolskich antologii związana jest z kręgiem oddziaływania. Tom *Jan Kochanowski* adresowany był do całej czytającej społeczności, w której wyróżnia się zwłaszcza liczne grono naśladowców, miał zasięg ogólnopolski. *Rytmy...* Szarzyńskiego miały uratować wiersze poety przed zapomnieniem i były adresowane głównie do kręgu sąsiedzkiego, miały więc zasięg lokalny. *Miscellanea* Twardowskiego były skierowane głównie do uczniów szkół jezuickich. Ich egzystencja

⁵⁵ Vide S. Nieznanowski, *O poezji Kaspra Miaskowskiego. Studium o kształtowaniu się baroku w poezji polskiej*, Lublin 1965, s. 11–16; S. Baczewski, *Wstęp*, w: *Polska siedemnastowieczna literatura okolicznościowa ze zbiorów zamku Skokloster*, wyd. i oprac. S. Baczewski, Warszawa 2009, s. 31–32.

⁵⁶ Vide J. Niedźwiedz, *Twardowski w szkole XVII i XVIII wieku (Quae rapiet sub nube vetustas minime molles Tvardovii musas?)*, w: *Wielkopolski Maro...*, s. 352–358; M. Kuran, *Retoryka, historia i tradycja literacka...*, s. 22–31 (tam dalsza literatura przedmiotu).

w rękopiśmiennych poetykach dowodzi, iż oprócz utworów Kochanowskiego kształtowały jako lekturę gusta literackie katolickiej szlachty uczącej się u jezuitów. Ich zasięg oddziaływania był ogólnopaństwowy, jednak związek ze szkołą i kanonem lektur oraz szlachecką formacją kulturową ograniczył wpływ w czasie. Mimo próby upowszechnienia na arenie Polski antologie Miaskowskiego i Grochowskiego, bliskie w swej koncepcji zbiorom wierszy, spotkały się z odzewem w pierwszych dziesięcioleciach po opublikowaniu, potem ich oddziaływanie zmalało. Zabrakło promującej ich dorobek instytucji sprawczej.

Innym czynnikiem jest dążenie przez wydawcę do nadania wysokiej rangi dorobkowi. Zgodnie z przeświadczeniem wydawcy tomu *Jan Kochanowski* poeta uznawany był za klasyka, co nie uległo zmianie przez kolejne stulecia. Powodem wzmocnienia rangi tej poezji mogło być stopniowe przekształcenie antologii w zbiór wierszy będący jednym z tomów wydania całego dorobku mistrza z Czarnolasu. Sama antologia w tym przypadku była jednym z czynników zapewniających długie trwanie w świadomości odbiorczej poezji Kochanowskiego. Zasadniczo zapewnił je dialog z klasykami, adaptacja modeli literackich antyku i renesansu na grunt polski, a także podejmowanie nośnych, uniwersalnych tematów oraz form, uznana za uniwersalną i modelową niestarzejąca się stylistyka. Znamienne, że z poetyckiego Parnasu zniknęli, wedle Kochowskiego, Szarzyński i Grochowski (brak promującej ich twory instytucji), przetrwali Kochanowski jako klasyk, Miaskowski jako wielkopolski poeta lokalny i Twardowski jako epik.

Wydanie utworów w formie antologii nie stanowiło więc recepty na długie trwanie dorobku każdego z literatów. Znaczenie w ich funkcjonowaniu odegrała samoistna popularność (Kochanowski) albo szkoła i stojąca za nią prężna instytucja sprawcza (Twardowski). Oddziaływanie w kręgu sąsiedzkiem nie okazało się trwałe nawet mimo podjęcia tematyki religijnej i uniwersalnej. Mimo kilkudziesięcioletniego zainteresowania stopniowe wygasanie wpływu dotknęło też dokonania Miaskowskiego i Twardowskiego. Mogło to wiązać się z okolicznością i historyczną tematyką (wydarzenia, osoby) oraz stylistyką tracącą świeżość w miarę postępowania ewolucji gustów literackich.

Znamienne jest, że antologie wznawianych nieustannie na przestrzeni wieków dzieł Kochanowskiego, ale i utworów Miaskowskiego, Grochowskiego i Twardowskiego zostały przedrukowane w drugiej połowie XIX w. przez Turowskiego. Zapewne właśnie fakt zebrania i uporządkowania ich dorobku w epoce umożliwił łatwe wznawienie ich utworów i przywrócenie do obiegu czytelniczego. *Rytmy...* Sępa wróciły do świadomości odbiorczej po uprzednim ich odkryciu. Sam fakt istnienia zbiorowego wydania poezji danego autora przyczyniał się do obecności jego dorobku w czytelniczej świadomości (to samo dotyczy m.in. *Niepróżnującego próżnowania* Kochowskiego i światowej sławy dokonań Sarbiewskiego).

Druk w formie tomiku, zbioru pism lub antologii jawi się jako remedium przeciw zapomnieniu.

Godny uwagi jest wpływ antologii na klarowanie się kanonu utworów. Okoliczności ich powstania przekonują, iż kanon stanowi wynik wyboru – arbitralnej decyzji albo autora, albo przygotowujących jego dzieła do druku jednostek czy organizacji. W drugim przypadku kierują się one ważnymi z ich punktu widzenia przyczynami wyboru i układu pism.

Jeśli chodzi o antologie wieloautorskie i zarazem jednotematyczne, to zbiory takie w dobie staropolskiej na przestrzeni drugiej połowy XVI w. i w wieku XVII publikowane były przez szkoły zakonne, gromadzące utwory uczniów tych szkół, i miasta w celu upamiętnienia jakiegoś doniosłego zdarzenia w dziejach szkoły, ośrodka miejskiego, regionu lub kraju. Gromadziły utwory kilku co najmniej autorów. Miały charakter okolicznościowy publiczny lub prywatny. Przykładowo brały udział w kampaniach propagandowych, jak choćby zbiory utworów mających uhonorować powracających z wojen tryumfatorów.

Formę antologii stanowią również florilegia – jako wieloautorskie i poświęcone zróżnicowanej tematyce zbiory uporządkowanych wedle przyjętego kryterium fragmentów i sentencji, np. *Anthologia sive Florilegium selectarum sententiarum, apophthegmatum...*⁵⁷.

Charakter wieloautorskich antologii mają rękopiśmienne szlacheckie sylwy gromadzące utwory zróżnicowane formalnie i tematycznie. Charakter sylwy-antologii ma również *Wirydarz poetycki* Jakuba Teodora Trembeckiego⁵⁸. Rękopiśmienne sylwy – przez analogię do *Wirydarza* Trembeckiego – były sporządzane jako multitematyczne wypisy dokonywane przez posiadaczy dla potrzeb własnych i najbliższej rodziny, a potem zstępnych. Gromadzą, jak wiadomo, teksty użytkowe i literackie bądź w przypadku przeznaczenia związanego z kulturą wysoką tylko literackie. W centrum uwagi sytuuje się redaktor-zbieracz tekstów wypełniających manuskrypt. Zbiór stanowi wypadkową jego zainteresowań i motywacji, świadczy o posiadanych horyzontach, wykształceniu i światopoglądzie.

Antologizowaniem zajmuje się też oświecenie z myślą o dostępności dorobku epok wcześniejszych. Za antologię należy uznać zebrane przez Adama Naruszewicza z wielu autorów *Pieśni wszystkie Horacjusza przekładania różnych* (t. 1–2, Warszawa 1819), jak i zbiór sielanek staropolskich *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane* (Warszawa 1769).

⁵⁷ <http://cyfrowa.biblioteka.zamosc.pl/dlibra/doccontent?id=764> (d.d. 06.06.2021).

⁵⁸ Vide na jego temat: J. Krauze-Karpińska, „*Wirydarz poetycki*” Jakuba Teodora Trembeckiego. *Studium filologiczne*, Warszawa 2009, s. 9.

Bibliografia

- Baczewski, Sławomir, *Wstęp*, w: *Polska siedemnastowieczna literatura okolicznościowa ze zbiorów zamku Skokloster*, wyd. i oprac. S. Baczewski, Warszawa 2009, s. 9–37.
- Buchwald-Pelcowa, Paulina, *Dawne wydania dzieła Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1993.
- Czechowski, Aleksander, *Samuela Twardowskiego „Miscellanea selecta”*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego”, t. 22, 1896, s. 3–46.
- Grygiel, Ryszard, *Postowie. Związki Samuela Twardowskiego ze Zdunami*, w: R. Grygiel, T. Jurek, *Zduny. Późnośredniowieczne i nowożytnie rezydencje właścicieli miasta*, Łódź 1999, s. 283–287.
- Grześkowiak, Radosław, Karpiński, Adam, Mrowcewicz, Krzysztof, *Komentarz edytorski, Aparat krytyczny*, w: M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, wyd. R. Grześkowiak, A. Karpiński przy współpracy K. Mrowcewicza, Warszawa 2001.
- Januszowski, Jan, *Wielmożnemu i swemu Miłościwemu Panu, Panu Janowi Myszkowskiemu z Mirowa, kasztelanowi żarnowskiemu*, w: *Jan Kochanowski*, Kraków 1585.
- Korsan, Wincenty, „Miscellanea selecta” *Samuela ze Skrzypny Twardowskiego w edycji kaliskiej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1979, no. 457, „Prace Literackie” XX, s. 236–241.
- Krauze-Karpińska, Joanna, „*Wirydarz poetycki*” *Jakuba Teodora Trembeckiego. Studium filologiczne*, Warszawa 2009.
- Kronika polska* Marcina Bielskiego nowo przez Joach[ima] Bielskiego, syna jego, wydana, Kraków 1597.
- Kuran, Michał, „*Kołęda, Nowe Lato i Szczodry Dzień*” – *geneza, rozwój i schyłek gatunku w XVII wieku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, z. 3, s. 31–72.
- Kuran, Michał, *Marcin Paszkowski – poeta okolicznościowy i moralista z pierwszej połowy XVII wieku*, Łódź 2012.
- Kuran, Michał, *Retoryka, historia i tradycja literacka w twórczości okolicznościowej Samuela Twardowskiego*, Łódź 2012.
- Kwolek, Jan, *Antonin z Przemyśla*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 1, Kraków 1935, s. 140–141.
- Mrowcewicz, Krzysztof, *Szarzyński oceniany?*, w: idem, *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok. Studia nad poezją XVII stulecia*, Warszawa 2005, s. 119–129.
- Niedźwiedź, Jakub, *Twardowski w szkole XVII i XVIII wieku (Quae rapiet sub nube vetustas minime molles Twardovii musas?)*, w: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller i J. Kowalski, Poznań 2002, s. 352–358.
- Ocieczek, Renarda, *Dwudziesta rocznica śmierci poety – inicjatywy wydawnicze kaliskich jezuitów*, w: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller i J. Kowalski, Poznań 2002, s. 340–351.
- Ocieczek, Renarda, *Samuel Twardowski i jezuici*, w: *Studia slavistica et humanistica in honorem Nullo Minissi*, Katowice 1997, s. 100–108.

- Okoń, Jan, *O cyklu w literaturze staropolskiej*, „Ruch Literacki” 1997, z. 4, s. 477–489.
- Okoń, Jan, *O cyklu w poezji staropolskiej (nurt nieklasycyzy)*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 583–595.
- Oszczęda, Aleksandra, *Poeta Wazów. Studia o okolicznościowej poezji Stanisława Grochowskiego (1542–1612)*, Wrocław 1999.
- Paszkowski, Marcin, *Utwory okolicznościowe*, oprac. M. Kuran przy udziale R. Krzywego, cz. 1, Warszawa 2017.
- Pelc, Janusz, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej*, Warszawa 1965.
- Piekarski, Kazimierz, *Bibliografia dzieł Jana Kochanowskiego. Wiek XVI i XVII*, wyd. 2 rozszerzone, Kraków 1934.
- Płaszczyńska-Herman, Katarzyna, *Książka Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Słów kilka o odkryciu dokonany w Bibliotece OO. Dominikanów w Krakowie*, „Terminus” 2012, t. 15, z. 4, s. 445–462.
- Sęp Szarzyński, Mikołaj, *Poezje*, wstęp i oprac. J. S. Gruchała, Kraków 1997.
- Starowolski, Szymon, *Setnik pisarzy polskich albo pochwały i żywoty stu najznakomitszych pisarzy polskich*, tłum. i komentarz J. Starnawski, wstęp F. Bielak, J. Starnawski, Kraków 1970.
- Szczerbicka-Ślęk, Ludwika, *Wiersze Samuela Twardowskiego „pod wjazd” pisane*, w: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller i J. Kowalski, Poznań 2002, s. 76–88.
- Szczerbicka-Ślęk, Ludwika, *Wokół zagadek pierwszych zbiorowych wydań twórczości Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 3, s. 179–183.
- Świętochowski, Robert, *Początki dominikańskiej prowincji ruskiej (1596–1602)*, „Prawo Kanoniczne. Kwartalnik Prawno-Historyczny” 1980, t. 23, z. 1–2, s. 51–86.
- Twardowski, Samuel, *Miscellanea selecta w różnych panegirycznych okazjach do druku sparsim podane, teraz jako godne pamięci w jedno opus zebrane*, Kalisz 1681, ²1682.
- Twardowski, Samuel, *Pałac Leszczyński*, wyd. R. Krzywy, Warszawa 2002.
- Twardowski, Samuel, *Przeważna legacja*, wyd. R. Krzywy, Warszawa 2000.
- Twardowski, Samuel, *Szczęśliwa moskiewska ekspedycja*, oprac. J. Okoń przy współudziale M. Józwiak i M. Kurana, Łódź–Poznań 2002.
- Wiązania sobótkowe. Studia o Janie Kochanowskim*, red. E. Lasocińska i W. Pawlak, Warszawa 2015.

MICHAŁ KURAN – prof. dr hab. UŁ, pracownik Instytutu Filologii Polskiej i Logopedii Uniwersytetu Łódzkiego, kierownik Zakładu Literatury Dawnej, Edytorstwa i Nauk Pomocniczych. Jego zainteresowania badawcze obejmują literaturę polską od drugiej połowy XVI do końca XVIII w.; jest to twórczość okolicznościowa świecka i religijna (poezja i proza), epika staropolska, pamiętniki i kroniki, jak też podręczniki epistolografii. Interesuje go tematyka orientalna i staropolska genologia. Prace poświęcał między innymi twórczości Samuela Twardowskiego, Marcina Paszkowskiego oraz Aleksandra Gwagnina.

II

Antologia – Definicje – Kanon

THE INVISIBLE GENRE: TOWARDS A DEFINITION OF LITERARY ANTHOLOGY IN THE ANGLOPHONE CONTEXT

Niewidzialny gatunek. Próby definicji antologii literackiej
w kontekście anglojęzycznym

MIROŚŁAWA BUCHHOLTZ

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska

E-mail: mirabuch@umk.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8208-728X>

Abstract

Anthology as a genre is often given short shrift in Anglophone dictionaries of literary terms. Despite the abundance of anthologies on the book market, this genre tends to be perceived as a given that does not require much explanation. The author of this article challenges such a standpoint and, taking her cue from C. Hugh Holman's handbook definition, considers the examples he gives in order to draw conclusions about how the concept of anthology has been used throughout the time starting from Richard Tottel's miscellany (1557) and finishing with Francis Turner Palgrave's *Golden Treasury* (1861). Relying on recent research in the theory and practice of Anglophone anthology, the author discusses the main qualities of this genre from historical perspective. She traces in particular the anthology's involvement in democratization of literature, on the one hand, and its implication in constructing literary history and cultural imperialism, on the other hand.

Keywords: anthology, Richard Tottel, Francis Turner Palgrave, history of literature, democratization, imperialism

Streszczenie

Anglojęzyczne słowniki terminów literackich nie poświęcają antologii szczególnie dużo uwagi. Mimo znacznej podaży antologii na rynku książki gatunek ten traktowany jest jako oczywistość, która nie wymaga rozbudowanych wyjaśnień. Autorka niniejszego artykułu podważa zasadność takiego stanowiska, a przyjmując jako punkt wyjścia definicję zamieszczoną w podręczniku C. Hugh Holmana, omawia wskazane przez niego przykłady angielskich antologii, by wyciągnąć

wnioski odnoszące się do zastosowań pojęcia antologii od czasu publikacji zbioru sonetów i pieśni przez Richarda Tottela (1557) po wydanie antologii poezji angielskiej *The Golden Treasury* przez Francisa Turnera Palgrave'a (1861). Odwołując się do aktualnych opracowań na temat teorii i praktyki anglojęzycznej antologii, autorka artykułu omawia cechy gatunku w ujęciu historyczno-literackim. Uwagę skupia w szczególności na wkładzie antologii w demokratyzację literatury z jednej strony, a z drugiej – na ich uwikłaniu w tworzenie historii literatury i kulturowego imperializmu.

Słowa kluczowe: antologia, Richard Tottel, Francis Turner Palgrave, historia literatury, demokratyzacja, imperializm

Introduction

Hidden in plain sight, the concept of anthology has given rise to a number of misunderstandings. For one thing, it is (too) often taken for granted.¹ For another, it tends to be used (too) liberally to denote widely diverse publications.² Anthologies are all around us. We use them as students and teachers, often without a more sustained interest than an occasional and fleeting observation that one edition may vary from the next. These variations indicate changes in literary scholarship, though anthologies, at least the ones I have used over the past decades, are rarely harbingers of revolutions. They only respond to the Zeitgeist, gradually and reservedly, like a piece of heavy machinery. Anthologies have weight in both literal and metaphorical sense. To be included into an anthology as an author is a measure of literary success. To construct an anthology is a responsibility that relatively few of the best qualified specialists can take. Buying an anthology was a considerable expense in the analog times. If anthology is such a serious and ubiquitous genre, why is the concept – in contrast to the material object on a bookshelf – so easy to overlook?

Perhaps one of the most obvious answers to this question is that the name “anthology” is often used indiscriminately to denote collections of texts in any genre, literary texts as well as critical or theoretical ones, and texts by one or more authors. It seems at times that any book composed of short pieces or excerpts could qualify as an anthology, which defeats the aim of using such a label. Furthermore, a book may profess to be an anthology on the title page, but it may also use a different name instead (a treasury, a miscellany, a compendium, etc.), or dispense with such generic self-naming altogether. The books that declare to be anthologies, usually in the very title, seem to aspire to order, completeness, and definitiveness. In other cases, that is when the genre is not indicated in the title

¹ A. Ferry, *Tradition and the Individual Poem: An Inquiry into Anthologies* (Stanford: Stanford University Press, 2001), 1.

² C. H. Holman, *A Handbook to Literature*, 3rd edition (Indianapolis: Odyssey Press, 1975), 31.

or paratexts, the anthology emerges in the eye of the beholder, who decides if the book is orderly, complete, and definitive, at least for their own purposes. In other words, the user decides if the book at/in hand is an anthology. Thus, C. Hugh Holman remarks tentatively in his definition of the concept that *The Bible* and *The Koran* are “sometimes considered an *anthology*.”³ These two examples show, however, that identifying a text as an anthology is a matter of perspective and may well be highly divisive.

Anthologies are legion, and each culture has its own favorites. In the Anglophone literary tradition, Holman offers such historical examples as *Songes and Sonnettes, Written by the Ryght Honorable Lorde Henry Howard Late Earle of Surrey, and Other* (1557), which was labeled in the late nineteenth century as *Tottel’s Miscellany, England’s Helicon* (1600), Thomas Percy’s *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), and Francis Turner Palgrave’s *Golden Treasury of English Songs and Lyrics* (1861). Interestingly, none of these influential books, spanning some three centuries of English anthologizing endeavors, has the word “anthology” in the title. According to Merriam-Webster dictionary, the first known use of the word “anthology” in the sense of a collection of selected literary pieces or passages was in 1624, which explains the absence of the word in the first two examples, but not in the other two. There must be a different reason then for these onomastic choices.

Such words as “reliques” and “treasury” are more deeply rooted in the English language than the foreign-sounding “anthology,” which explains why they seemed preferable in the eighteenth and nineteenth centuries as well. With its belittling Greek etymology – flowers may be pretty but they wither soon – the word “anthology” did not signal the lasting value of the collected material, whereas the other two words did. “Reliques” and its contemporary equivalent “relics” connote a backward glance at “a tiny often physical indication of something lost or vanished.”⁴ Especially in plural, “relics” stands for “a dead body,” and invites the reader to play with the idea of the metonymic substitution of a dead body with a piece of writing that can come alive though the author is dead. The word “treasury,” especially intensified by the modifier “golden,” signals still more forcefully the value attached to the past literary achievements. In the following pages I consider Holman’s examples of anthologies in the Anglophone culture in an attempt to elucidate their aims that have persisted over the centuries, and the parameters of the concept in the Anglophone context.

³ Ibidem.

⁴ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/relics> (acc. 8.07.2021).

Love Songs for Lawyers

Named after the publisher Richard Tottel, who monopolized the lucrative business of printing common law books in England,⁵ the “miscellany” was a breakthrough in that it made available to a relatively large reading public what had hitherto been reserved in manuscript for a courtly audience.⁶ Published during the last year of Queen Mary’s infamous reign, which was marked by cruel Counter-Reformation,⁷ the book was a monument to the English – as opposed to the continental – poetic talent, and to the joy of life at a time of religious controversy and persecution. The label “miscellany” attached by Edward Arber in his 1870 edition suggests neither completeness nor order, though Tottel’s book does establish a hierarchy between one poet named in the title and “the other” poets, who were meant to remain in his shadow. Some of the anthologized poets were still alive at the time of publication and their “otherness” alongside anonymity may have been occasioned by their non-aristocratic origin. At the time of printing his anthology, Tottel was, as Warner calculates, “29 or not much older”⁸ and belonged to “a large, vibrant, and certainly sophisticated social/occupational network in London, comprising law students, lawyers, and others in the trades and in government who maintained ties to the legal profession.”⁹ It seems reasonable then to assume that law students were both some of the anonymous contributors and the main buyers of the anthology for over thirty years that it remained in print.¹⁰ However, although Tottel’s collection “was popular by the standards of his day, it was not yet a cultural institution and canonical text for wider circles of society.”¹¹

Rather than pointing to ancient Greek antecedents, Holton and MacFaul see the origins of the sixteenth-century poetic anthologies, such as Tottel’s, in the tradition of commonplace books, that is, “volumes in which individuals or groups of people gathered material which was particularly interesting or useful to them personally or professionally.”¹² The tradition had persisted from the Middle Ages,

⁵ J. C. Warner, *The Making and Marketing of Tottel’s Miscellany, 1557: Songs and Sonnets in the Summer of the Martyrs’ Fires* (London and New York: Routledge, 2016), 4.

⁶ A. Holton, T. MacFaul, “Introduction,” in *Tottel’s Miscellany: Songs and Sonnets of Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt, and Others*, eds. A. Holton, T. MacFaul et al. (Penguin Books Ltd, 2011), ix.

⁷ J. C. Warner, op. cit., 4.

⁸ Ibidem, 14.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, 15.

¹¹ B. Korte, “Flowers for the Picking: Anthologies of Poetry in (British) Literary and Cultural Studies,” in *Anthologies of British Poetry Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*, eds. B. Korte, R. Schneider, S. Lethbridge (Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 2000), 22.

¹² A. Holton, T. MacFaul, op. cit., x.

with such later examples of a commonplace book as Ben Jonson's *Timber* (1640) or W. H. Auden's *A Certain World* (1971).¹³ While "[m]any collections of high-status verse were circulated [...] in England in the seventeenth century in manuscript rather than be subject to the vulgar and commercial process of printing," in the following centuries, "readers often compiled handwritten commonplace books [...] to create an individualized anthology of texts."¹⁴ Today the commonplace books compiled by Jonson or Auden would be regarded at best as authorial compendia verging on intellectual autobiographies. It means that though the genre of anthology may have derived from the same impulse of collecting that also guided the commonplace book, after such popular publications as *Tottel's Miscellany*, the two parted ways. Tottel may have actually contributed to reinforcing the distinction between the personal commonplace book and the public anthology. The involvement of "the Cambridge scholar Nicholas Grimald as contributing editor, sealed the book with elite authority: this was an authoritative edition of new, approved verse, not a reader's compilation."¹⁵ This endeavor to popularize hitherto secret knowledge benefitted from the democratizing impetus of the print revolution, associated with Johannes Gutenberg.

Songes and Sonnettes was a landmark in English literary history. According to Stephen Hamrick, it is still regarded as the most influential collection of poetry in the sixteenth century:

[c]opied by a monarch, set to music, sung, carried overseas, studied, appropriated, rejected, edited by consumers, transferred to manuscript, and gifted by Shakespeare, this multi-author verse anthology of 280 poems transformed sixteenth-century English language and culture.¹⁶

Songes and Sonnettes appeared at the time when both manuscript and print cultures coexisted and interacted. Hence, readers felt inclined to engage the text, amending and editing it to their own liking. Literary historians deplore, however, publisher's use of the liberties taken by the anthologist: either Tottel himself or the poet and scholar Nicholas Grimald, or perhaps an unknown editor of the manuscript. For example, since Sir Thomas Wyatt's "dark words and broken metres" were deemed less appealing to the Elizabethans than Surrey's

¹³ C. Baldick, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, 4th edition (Oxford: Oxford University Press, 2015), 70–71.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ B. M. Benedict, *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996), 38.

¹⁶ S. Hamrick, "Introduction: Songes and Sonnettes Reconsidered," in *Tottel's Songes and Sonettes in Context*, ed. S. Hamrick (London: Routledge, 2013), 1.

“sweet Petrarchan manners,”¹⁷ to please the audience, the editor(s), tampered especially with Wyatt’s poems to make them “simpler” and “easier on the ear.”¹⁸

As a promoter of the sonnet, though the term still remained vague at that time,¹⁹ *Songes and Sonnettes* was well-known to aspiring young poets who later brought the genre to its height: William Shakespeare, Philip Sidney, Edmund Spenser, John Donne, and Mary Wroth. By the end of the sixteenth century, however, *Songes and Sonnettes* became outdated and thus a target for ridicule. The “artfully garbled” version of poem 182 in the Gravedigger’s song in *Hamlet*²⁰ is a good example of playful recycling by a new brilliant generation.

In a one-page preface entitled *The Printer to the Reader*, Tottel laid down the principles of his and subsequent collections of this kind. First, he sought to honor “the Englishe tong” at a time, when it was still one out of many vernacular languages in Europe that were coming into their own. Second, he explicitly prioritized the readers’ “profit and pleasure.”²¹ Addressed to both “the learned” and “the unlearned,” the collection was meant as a handbook to the latter so that “by reding,” they “learne to be more skilfull.”²² The Anglophone tradition of anthology thus emerges out of Tottel’s effort as a promoter of a national culture, on one hand, and a teacher to prospective users of the language, on the other. The readers of Tottel’s anthology, identified by literary historians as young lawyers and students of law, were not primarily poets, but by means of reading and writing poetry, they not only honed rhetorical skills needed in their profession, but also aspired to a higher social class, or at least to the leisurely pursuits of English aristocracy. In this sense, Tottel’s preface and the whole book reflect the ideas of social mobility in the sixteenth-century England and of educational effort as a prerequisite for such advancement. Both ideas may have been illusory, as Kenneth Charlton demonstrates in his book,²³ but in the long run anthologies have well served the Promethean purpose of stealing from the gods and making available to the people.

¹⁷ J. Pitcher, “Tudor Literature: 1485–1603,” in *The Oxford Illustrated History of English Literature*, ed. P. Rogers (Oxford: Oxford University Press, 2001), 80.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ S. Hamrick, *op. cit.*, 3.

²⁰ A. Holton, T. MacFaul, *op. cit.*, xxvi.

²¹ R. Tottel, “The Printer to the Reader,” in *Tottel’s Miscellany: Songs and Sonnets of Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt, the Elder, Nicholas Grimald, and Uncertain Authors*, ed. E. Arber (London, 1870), 1.

²² *Ibidem*.

²³ K. Charlton, *Education in Renaissance England* (London and New York: Routledge, 2007), 149.

The invention of literary history and princedom

As genres came into and went out of fashion, the need to collect and promote exemplars persisted in subsequent anthologies, though the understanding of “genre” need not have been very strict. Whereas *England’s Helicon* (1600) championed pastoral poetry, Thomas Percy’s *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) codified the ballad, by which Percy understood “popular verse: metrical romances, narrative ballads and old songs.”²⁴ Both titles highlight the national identity in the modifiers “England’s” and “English,” respectively, but diverge on the issue of artistic provenience. While the concept of “Helicon” anchors the English poets’ endeavors in Greek mythology, Percy’s *Reliques* announces in the very title that English poetry already has its own ancient history. In contrast to Tottel, who retained a strict social hierarchy of authors while imagining the social advancement of his readers, the editor of *England’s Helicon*, N.L. – disambiguated since as Nicholas Ling, a well-known Elizabethan publisher – insists in the preface entitled “To the Reader, if Indifferent,” on the nobility of poets that equals inherited aristocratic titles. Ling defends the editor’s right to place “the names of poets (all fear and duty ascribed to her great and sacred name)” with “the names of the greatest princes of the world.”²⁵ He thus justifies the ennoblement of poets with the power of poetry itself.

England’s Helicon was revised and published again in 1614, and it apparently served well its purpose of boosting the self-confidence of English poets. A change in the generic classification of this book occurs within the nineteenth century. In their Introduction to the third, 1812 edition of *England’s Helicon*, Egerton Brydges and Joseph Haslewood still repeatedly call the book a “collection,”²⁶ very much like Ling in the first edition. By the end of the nineteenth century, however, Arthur Henry Bullen, who edited the 1887 version of *England’s Helicon*, consistently uses the word “anthology.”²⁷ Classifying such books as anthologies may then be attributable to Victorian historicism, which privileged “anthology” as the most noble, weighty, and prestigious variant of “collection” and “compilation.” This usage seems to have solidified in the late nineteenth century.

A comparable reluctance to call a prominent anthology by this name is also evident in the making and reception of Bishop Thomas Percy’s *Reliques*.

²⁴ N. Groom, *The Making of Percy’s Reliques* (Oxford: Clarendon Press, 1999), x.

²⁵ N. Ling, “To the Reader, if Indifferent,” in *England’s Helicon: A Collection of Lyrical and Pastoral Poems: Published in 1600*, ed. A. H. Bullen (London: J. C. Nimmo, 1887), 5.

²⁶ E. Brydges, J. Haslewood, “Introduction,” in *England’s Helicon: A Collection of Pastoral and Lyric Poems, First Published at the Close of the Reign of Q. Elizabeth* (London: T. Bensley, 1812), i, ii, xv, xx.

²⁷ A. H. Bullen, “Introduction,” in *England’s Helicon: A Collection of Lyrical and Pastoral Poems: Published in 1600* (London: J. C. Nimmo, 1887), x.

In its 1850 edition, almost four decades after Percy's death, Edward Francis Rimbault still uses the word "collection,"²⁸ like Percy himself, or else "compilation."²⁹ Percy was not the first to collect and publish English and Scottish ballads, nor was he a particularly conscientious antiquarian, as his critics were only too eager to point out,³⁰ but it was nevertheless his *Reliques* that gave a new lease of life to the ballad and a new impetus to folklorist endeavors far beyond England. He inspired not only William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, the Scottish bard Sir Walter Scott, and in later generations: Lewis Carroll and Oscar Wilde,³¹ but also the philosopher and poet Johann Gottfried von Herder, and through him, the folklorist Brothers Grimm.³²

As an antiquarian endeavor, Percy's *Reliques* "provided definitive versions of popular and ephemeral poems, and was compendiously glossed with notes and reflections on native English customs, folklore, poetic traditions, and historical tidbits."³³ It was "an early attempt to assemble the nation's literary inheritance"³⁴ from the late medieval period to the seventeenth century, or, in other words, it was an effort to create a literary history. Especially in Book II of Volume I, which includes "ballads that illustrate Shakespeare," Percy – like Ling before him – ennobles outstanding poets. Percy's work on the *Reliques* ran parallel to "the eighteenth-century canonization of the bard."³⁵ The national genius of the great Shakespeare was built from "conjectural emendation [...], minute editorial collation, and historical explication."³⁶ Percy assumes Shakespeare's greatness, but he also highlights the outstanding poet's dependence on a rich anonymous tradition. Percy's contribution to the construction of a literary history amounts to glorifying both the named individual author, like Shakespeare – "[o]ur great dramatic poet,"³⁷ and the collective anonymous heritage of popular poetic genius. Percy's innovation consisted in "cultivating his anonymous minstrels into a class, and shaping these poets on the printing press."³⁸

²⁸ E. F. Rimbault, "Preface," in *Bishop Percy's Reliques of Ancient English Poetry* (London: Cramer, Beale, and Company, 1850), v, vii.

²⁹ *Ibidem*, vi, vii, viii.

³⁰ N. Groom, *op. cit.*, 8; A. Ferry, *op. cit.*, 80.

³¹ N. Groom, *op. cit.*, 3.

³² A. Teverson, *Fairy Tale* (London and New York: Routledge, 2013), 62.

³³ N. Groom, *op. cit.*, 3.

³⁴ *Ibidem*, 104.

³⁵ *Ibidem*, 243.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ T. Percy, *Reliques of Ancient English Poetry: Consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and Other Pieces of Our Earlier Poets; Together with Some Few of Later Date*, the 5th edition, vol. 1 (London: F. C. and J. Rivington, 1812), 131.

³⁸ N. Groom, *op. cit.*, 244.

Anthologizing was and still remains a contested ground, and the reception of Percy's *Reliques* is a good example of heated debates and scathing criticism by fellow antiquarians. The making of collections was and still is an effort bedeviled by doubts and insoluble dilemmas. Percy, for example, was torn between "scholarly precision," on one hand, and "polite, elegant revision (and marketability)," on the other.³⁹ He retained in his book elements of the manuscript culture, and produced "a printed anthology that actually challenged the ideology of print."⁴⁰ As a scholar, he was disappointed with his book, in spite of its massive popularity and his own social advancement.⁴¹

By the end of the sixteenth century, in the English culture, the title of "the Prince of Poets" was reserved for Edmund Spenser, but the following generations of authors at least knew to what kind of status they could aspire. Authorship could bring with it social prominence, and anthologies – conceptualized as fairs of literary talent – were in a position to secure (or jeopardize) especially posthumous recognition. First and foremost, however, anthologies were there to spin a narrative of national literary history and print it into existence, as Groom showed in the case of Percy. In his Preface to *The Golden Treasury of English Songs and Lyrics*, the celebrated Victorian anthologist Francis Turner Palgrave promises to bring "all the best original Lyrical pieces and Songs in our language, by writers not living, – and none beside the best."⁴² To qualify as the best, the poets needed to be dead, which brings back the idea of "relics" that was foundational for Percy's collection and conceptualization of national history. Interestingly enough, Palgrave uses both words "collection" and "anthology" in his dedication and preface, in a way which signals the semantic difference between them. In his dedication to Alfred Tennyson, Palgrave describes his *Golden Treasury* as "a true national Anthology of three centuries" only to switch to the modest "[t]his little Collection" at the beginning of his Preface. Reinforced by relevant modifiers, the "anthology" connotes ambition, and the "collection" – modesty. Like Ling, Palgrave personifies poetry as a woman, but his final assertion makes evident the long way the English language has gone from Tottel's modest attempt to honor the new vernacular "tong." Palgrave concludes his Preface with a sentence that echoes the British imperial ambition, in which the English culture was massively implicated: "wherever the Poets of England are honoured, wherever the dominant language of the world is spoken, it is hoped that they will find fit audience."⁴³

³⁹ Ibidem, 9.

⁴⁰ Ibidem, 192.

⁴¹ Ibidem.

⁴² F. T. Palgrave, "Preface," in *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language: Selected and Arranged with Notes* (London: Macmillan and Company, 1861), n.p.

⁴³ Ibidem.

One can praise Palgrave's "hard, meticulous, and patient work"⁴⁴ as well as "the brilliant originality" of his book's arrangement,⁴⁵ which is marked by his divergence from a strict "historico-chronological orientation."⁴⁶ Like Percy, Palgrave conceptualized history not as linear but genealogical. His anthology made history or rather, as Spevack explains, a myth that was more lasting than the book itself:

It was not the first anthology but it may have been the first of such self-confidence as to not only address and satisfy the 'fittest' but, on the tide of surging national identity and burgeoning world power, also to attract and persuade those to be made fit for poetry. One jewel in the crown of Victorian enterprise and expanse, it became a myth in an age of myth, its influence more profound than the thing itself.⁴⁷

Despite criticism from modernist innovators of English poetry, including most notably Ezra Pound,⁴⁸ "Palgrave," as the book came to be known, has been revised and expanded by renowned poets and critics, and "[e]ven well into the twentieth century" it "was still the point of reference in justifications of new anthologies."⁴⁹ The implication of Alfred Tennyson in the process of selection⁵⁰ – comparable to Tottel's cooperation with Grimald – fed into the economy of literary princedom, for which Palgrave's anthology seems to stand. Paradoxically, the writer's anthologies, such as the series of anthologies by Joyce Carol Oates in our time, loop the anthology back to the private commonplace book, thus conflating authority with informed personal preference.

Conclusions: towards a definition

One obvious conclusion is that the examples selected by Holman and discussed above all concern poetry, which appears to be the most amenable to anthologizing endeavors. Not without resistance, though. For example, the American poet David Antin claimed in the 1980s that "anthologies are to poets as the zoo is to animals."⁵¹ Although "[f]ew genres have been better placed to escape the anthology's sphere of influence" than the novel,⁵² novels too have felt the pressure

⁴⁴ M. Spevack, "The Golden Treasury: 150 Years On," *eBLJ The Electronic British Library Journal*, Article 2 (2012): 5.

⁴⁵ A. Ferry, op. cit., 47.

⁴⁶ M. Spevack, op. cit., 8.

⁴⁷ *Ibidem*, 16.

⁴⁸ Qtd. in M. Spevack, op. cit., 17.

⁴⁹ A. Ferry, op. cit., 40.

⁵⁰ Vide M. J. Sullivan, "Tennyson and *The Golden Treasury*," *Essays in Criticism*, vol. 66, issue 4 (2016): 431–443.

⁵¹ Qtd. in L. Price, *The Anthology and the Rise of the Novel: From Richardson to George Eliot* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 2.

⁵² L. Price, op. cit., 5.

of extracting and collecting, much to the chagrin of its major practitioners, including, for example, Virginia Woolf, who “congratulated [Thomas] Hardy on his absence from an anthology of English prose.”⁵³ When the culture of the excerpt, taking shape on the anvil of educational demand and supply, joined forces with the culture of mass print, anthology was the inevitable outcome, prized by some (especially readers) and anathematized by others (authors and critics). Exposed as a powerful tool of cultural politics, for example, in “the canon wars of the 1980s [...] fought over anthologies’ tables of contents,”⁵⁴ anthology has become difficult to take seriously and at face value. It has become “posies for the public and snacks for students.”⁵⁵ As a genre, despite its ubiquity and popularity, it gives rise to ambivalence: one accepts its educational value, but resent its presumption.

The slight and censure of anthology as a genre seem to derive from too high and too vague expectations. It is necessary then to define it anew with the benefit of the hindsight that cultural history, including book history, offers. It is necessary to take anthology for what it has been for centuries, that is, first of all, as I would like to point out, a meta-genre, that is a genre “occurring later than or in succession to,” “situated behind or beyond,” and “more comprehensive: transcending”⁵⁶ than the texts it encompasses. As the foregoing discussion sought to demonstrate, anthology deals critically with genres and literary history. Given to (self-)glorification, it can promote genres and make a literary history, not once and for all, but for its own time, however short or long.

Second, anthology takes its strength from the democratizing impulse, even if it affects elitism (as in the case of Palgrave). One aspect of democratization concerns readership (from Tottel to Palgrave and beyond), the other – no less significant – applies to authorship (Tottel or Percy, but not Palgrave). Anthology makes an audience and “bridges diverse social groups,”⁵⁷ but it can also make an author.⁵⁸ Tottel, for example, managed to smuggle into his collection contributions by contemporary amateur and non-aristocratic poets. To this day anthologies, whether they include living authors or not, function as equalizers in that they bring together excerpts from the large body of a famous author’s works (for example, Thomas Hardy or Oscar Wilde) and from the far less copious output of a writer discovered posthumously (for example, Gerard Manley Hopkins).⁵⁹

⁵³ Ibidem, 6.

⁵⁴ Ibidem, 2.

⁵⁵ M. Spevack, op. cit., 17.

⁵⁶ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/meta> (acc. 8.07.2021).

⁵⁷ B. M. Benedict, op. cit., 28.

⁵⁸ Ibidem, 16.

⁵⁹ For example, R. Clark, T. Healy, eds., *The Arnold Anthology of British and Irish Literature in English* (London: Arnold, 1997).

Third, apart from the high-flown ideals of democracy attained through education, anthology making is also a business enterprise. It requires a considerable effort, which is supposed to bring profit. Hence, an anthology needs to appeal to a wide readership for an extended period of time. This means that in subsequent editions an anthology needs to attune itself to changing trends. An anthology like Tottel's or Palgrave's was meant to last and the condition for its durability was that it would remain a living text, exemplifying the kind of plasticity and adaptability that our own age (unjustly) seems to claim for itself.

Fourth, anthology has more to do with the impulse to collect than it shares with such amateur and private genres as scrapbook or commonplace book than with its ancient Greek namesake. It transpires from the brief overview offered above that English anthologists were reluctant to use the word "anthology" and they did so only when wedding their literary-historical enterprise to some form of cultural imperialism (the case of Palgrave). Barbara Korte's question if anthologies are "still live cultural texts that remain relevant outside academic use"⁶⁰ indirectly exposes the imperialism inscribed in educational endeavors. Academe has, however, invented the concept of "reader," a collection that serves exclusively educational purposes, which leaves anthology in hyperonymic relation to it and free to offer more than education. Anthology no doubt aspires to please as well as educate a much larger audience than strictly academic, unless it explicitly names its audience in the title.⁶¹

Fifth and last, anthology's authoritative manner is the source of its own undoing. Anthology is there to be challenged and discussed with, as was the case with Percy's or Palgrave's collections. Although made carefully to last, it is there to be rendered outdated and superfluous in the course of discussions it has triggered in the first place. Anthology can perform important cultural work, and its inevitable (self-)destruction, sooner or later, is the best news for the renewal of literature and literary scholarship.

References

- Baldick, Chris. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, 4th edition. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Bela, Teresa, et Zygmunt Mazur, eds. *The College Anthology of English Literature*, 2nd edition. Kraków: Universitas, 2008.
- Benedict, Barbara M. *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996.

⁶⁰ B. Korte, op. cit., 29.

⁶¹ Vide T. Bela, Z. Mazur, eds., *The College Anthology of English Literature*, 2nd edition (Kraków: Universitas, 2008).

- Brydges, Egerton, et Joseph Haslewood. "Introduction." In *England's Helicon: A Collection of Pastoral and Lyric Poems, First Published at the Close of the Reign of Q. Elizabeth*. London: T. Bensley, 1812, i–xxxi.
- Bullen, Arthur Henry. "Introduction." In *England's Helicon: A Collection of Lyrical and Pastoral Poems: Published in 1600*. London: J. C. Nimmo, 1887, vii–xxxiii.
- Charlton, Kenneth. *Education in Renaissance England*. London and New York: Routledge, 2007 [1965].
- Clark, Robert, et Thomas Healy, eds. *The Arnold Anthology of British and Irish Literature in English*. London: Arnold, 1997.
- Eliot, Simon, et Jonathan Rose. "Introduction." In *A Companion to the History of the Book*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007, 1–6.
- Ferry, Anne. *Tradition and the Individual Poem: An Inquiry into Anthologies*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Finke, Laurie. "The Hidden Curriculum." In *On Anthologies: Politics and Pedagogy*, ed. Jeffrey R. Di Leo. Lincoln NE: University of Nebraska Press, 2004, 395–404.
- Gato, Margarida Vale de, and Emron Esplin. "Introduction: Types of Anthologies and Types of Poe." In *Anthologizing Poe: Editions, Translations, and (Trans)National Canons*, eds. Emron Esplin, Margarida Vale de Gato. Lanham MD: Rowman & Littlefield, 2020, 1–17.
- Groom, Nick. *The Making of Percy's Reliques*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- Hamrick, Stephen. "Introduction: Songes and Sonnettes Reconsidered." In *Tottel's Songes and Sonettes in Context*, ed. Stephen Hamrick. London: Routledge, 2013, 1–11.
- Holman, C. Hugh. *A Handbook to Literature*, 3rd edition. Indianapolis: Odyssey Press, 1975.
- Holton, Amanda, et Tom MacFaul. "Introduction." In *Tottel's Miscellany: Songs and Sonnets of Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt, and Others*, eds. Amanda Holton, Tom MacFaul et al. Penguin Books Ltd, 2011, ix–xxvii.
- Korte, Barbara. "Flowers for the Picking: Anthologies of Poetry in (British) Literary and Cultural Studies." In *Anthologies of British Poetry Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*, eds. Barbara Korte, Ralf Schneider, Stefanie Lethbridge. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 2000, 1–32.
- Ling, Nicholas (N. L.). "To the Reader, if Indifferent." In *England's Helicon: A Collection of Lyrical and Pastoral Poems: Published in 1600*, ed. A. H. Bullen. London: J. C. Nimmo, 1887, 4–5.
- Palgrave, Francis Turner. *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language: Selected and Arranged with Notes*. London: Macmillan and Company, 1861.
- Percy, Thomas. *Reliques of Ancient English Poetry: Consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and Other Pieces of Our Earlier Poets; Together with Some Few of Later Date*, the 5th edition, vol. 1. London: F.C. and J. Rivington, 1812 [1765].
- Pitcher, John. "Tudor Literature: 1485–1603." In *The Oxford Illustrated History of English Literature*, ed. Pat Rogers. Oxford: Oxford University Press, 2001 [1987], 59–111.
- Price, Leah. *The Anthology and the Rise of the Novel: From Richardson to George Eliot*. Cambridge University Press, 2000.

- Rimbault, Edward Francis. "Preface." In *Bishop Percy's Reliques of Ancient English Poetry*. London: Cramer, Beale, and Company, 1850, v–x.
- Spevack, Marvin. "The Golden Treasury: 150 Years On." *eBLJ The Electronic British Library Journal*, Article 2 (2012): 1–17.
- Sullivan, Michael J. "Tennyson and *The Golden Treasury*." *Essays in Criticism*, vol. 66, issue 4 (2016): 431–443.
- Teverson, Andrew. *Fairy Tale*. London and New York: Routledge, 2013.
- Tottel, Richard. "The Printer to the Reader." In *Tottel's Miscellany: Songs and Sonnets of Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt, the Elder, Nicholas Grimald, and Uncertain Authors*, ed. Edward Arber. London, 1870 [1557].
- Warner, J. Christopher. *The Making and Marketing of Tottel's Miscellany, 1557: Songs and Sonnets in the Summer of the Martyrs' Fires*. London and New York: Routledge, 2016 [2013].

MIROSLAWA BUCHHOLTZ – Professor of English at Nicolaus Copernicus University in Toruń, Poland, where she teaches American literature, film adaptations of literature and biography, life writing, and postcolonial studies. A graduate of Brandeis University (MA and PhD in English and American Literature), she has published some hundred articles, essays, and reviews, six monographs and twenty-one edited volumes. Her publications include *Henry James and the Art of Auto/biography* (2014) and *Henry James' Travel: Fiction and Non-Fiction* (2019). She is former President of the Henry James Society (2017) and since 2012 she has been a member of the Polish Accreditation Committee.

MIROSLAWA BUCHHOLTZ – profesor nauk humanistycznych w zakresie anglistyki. Pracuje na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, zajmuje się literaturą amerykańską, filmowymi adaptacjami literatury i biografii, *life writing* oraz studiami postkolonialnymi. Absolwentka Brandeis University (magisterium i doktorat z literatury angielskiej i amerykańskiej), opublikowała około 100 artykułów, esejów i recenzji, sześć monografii i 21 tomów zbiorowych. Do jej najważniejszych prac można zaliczyć: *Henry James and the Art of Auto/biography* (2014) oraz *Henry James' Travel: Fiction and Non-Fiction* (2019). Była prezesem Henry James Society (2017), a od 2012 r. jest członkiem Polskiej Komisji Akredytacyjnej.

GATHERING FLOWERS IN BLOOM.
THE AUTHOR OF *THE WESTERN CANON*
AS AN ANTHOLOGIST

Bukiety kwiatów w rozkwicie.
Kanon i antologia według Harolda Blooma

MAŁGORZATA GRZEGORZEWSKA
Uniwersytet Warszawski, Polska
E-mail: m.grzegorzewsk2@uw.edu.pl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0194-2919>

Abstract

The article explores the connections between the notions of canon and anthology. The organizing principles of the anthology are contrasted with the tradition of early modern poetic miscellanea. The discussion focuses on the theoretical assumptions of one of the most prominent critics of the last century, Harold Bloom, as expounded in his seminal study, *The Western Canon*, and his contribution as the author of many important anthologies. In particular, it points to Bloom's ongoing preoccupation with human mortality and his belief in the salvific function of human memory.

Keywords: Harold Bloom, canon, memory, anthology

Streszczenie

Artykuł omawia związek pojęcia antologii i kanonu. Idea antologii została zestawiona z wczesnonowożytnymi miscellaneami. Dyskusja koncentruje się na omówieniu poglądów jednego z najważniejszych literaturoznawców minionego stulecia, Harolda Blooma, wyłożonych w jego dziele *The Western Canon* i jego dorobku jako autora lub współautora wielu znaczących antologii. W szczególności, nacisk został położony na powracający w pismach Blooma temat ludzkiej śmiertelności i wiarę krytyka pokładaną w zbawczej funkcji pamięci.

Słowa kluczowe: Harold Bloom, kanon, pamięć, antologia

In memory of Professor Jerzy Limon

This article is a tribute to the great genius of twentieth century literary criticism and author of many influential anthologies, the unforgettable Harold Bloom, who passed away in 2019 at the age of eighty-nine. The reasons why I have chosen the author of *The Western Canon* as the hero of this story are twofold. One was given by the critic himself, who once confessed: “I am... an admirer of anthologies, even an enthusiast for them...”¹ The other is more complex: in what follows, I will try to explain the unspoken reasons for his fondness for anthologies.² The erudite and uncompromising Bloom always spoke forcefully whenever he felt great works of literature were neglected or misread, and he was frequently attacked for ignoring the social, ethical and moral responsibilities of literature. He complained that his intentions were misrepresented by his opponents, responding that only the greatest, canonical texts of profound complexity can nurture cognitive powers and cultivate memory, which, in turn, should foster broadmindedness, magnanimity, and genuine understanding among people. In his book *How to Read and Why*, Bloom explained:

Reading well is one of the greatest pleasures that solitude can afford you, because it is, at least in my experience, the most healing of experiences. It returns you to otherness, whether in yourself, or your friends, or those who may become friends. Imaginative literature is otherness, and as such alleviates loneliness.³

Consequently, he linked the inherent loneliness of a contemporary human to the systematic “dumbing-down that is destroying our literary culture.”⁴ Despite all the controversies surrounding his work, and despite my own doubts concerning many of his interpretations and judgements – including his utterly unfair treatment of what he deemed, not without a trace of spiteful irony,

¹ H. Bloom, Review of *The Oxford Book of Nineteenth Century English Verse*, ed. J. Hayward, and *The Golden Treasure of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language*, ed. F. Turner Palgrave, *Victorian Studies*, vol. 9, no. 1 (1965), 68.

² Despite his canonical position in the field of literary criticism, Bloom’s work as an anthologist has not yet received due critical attention.

³ H. Bloom, *How to Read and Why* (New York: Simon and Shuster, 2001), 19. It seems worth remembering that the cover page of the first edition of this book introduced Bloom as the author of *Shakespeare. The Invention of the Human* and the editor of *Stories and Poems for Extremely Intelligent Children of All Ages*. In the quoted passage, the critic contrasts solitude, a state of being alone which may have a positive impact on the individual, with loneliness, which is unequivocally negative.

⁴ H. Bloom, ed., *Stories and Poems for Extremely Intelligent Children of All Ages* (New York: Scribner, 2001), 15.

“Eliotic sensibility”⁵ – I therefore wish to recall here his tireless defence of aesthetic values. I have decided to take a closer look at some of his anthologies, focusing in particular on his widely acclaimed book of *Stories and Poems for Extremely Intelligent Children of All Ages*: the provocative, highbrow – one might perhaps even say snooty – title of a very special anthology.

1. The Forerunners

Before I embark on the discussion of Bloom’s literary preferences, which inform his efforts as an anthologist, I would like to begin with a brief flashback, going nearly half a millennium back in time. This detour will help us highlight, in turn, some distinctive features of a contemporary anthology. I suggest, therefore, that we take a brief look at early modern English miscellaneous collections of the amorous and the didactic. Among the titles of these highly popular volumes we find such a disarmingly unassuming one as *A Handful of Pleasant Delights*, but the majority of printers preferred more remarkable forms of advertisement. Some made use of mythological allusions advocating the poets’ skill: *England’s Helicon* (1600) and *Belvedere, or the Garden of the Muses* (1600); others compared their volumes to an opulent feast with many exquisite dishes: *A Banquet of Dainty Conceits* (1575), or a building where valuable pieces of art were displayed: *A Gorgeous Gallery of Gallant Inventions* (1578). Most popular, however, were titles referring to the ancient concept of *silva rerum* and allusions to the art of gardening and the biblical Eden: *The Forest Full of Fancy* (1579), *The Arbour of Amorous Devices* (1597) competed with and *Brittons Bower of Delight* (1591) and, perhaps most notable of all these, *The Paradise of Dainty Devices* (1576).⁶ Shakespeare’s great rival, Ben Jonson, was so fond of the metaphorical suggestiveness of the sylvan metaphor that he used it three times, twice in the titles of his own volumes (*The Forest* and *The Underwood*); he also compiled a miscellany of various texts, entitled *Timber, or Discoveries*, which contained, in his own words,

the raw material of facts and thoughts, *hyle*, wood, as it were, so called from the multiplicity and variety of the matter provided therein. For just as we are commonly wont to call a vast number of trees growing indiscriminately “a wood” (timber); so also did the ancients call those of their books, in which were collected at random articles upon various and diverse topics a wood (timber-trees).⁷

⁵ H. Bloom, Review, op. cit., 68. Bloom not only targeted Marxist, feminist and New-Historicist readings, but was equally hostile towards Eliot’s commitment to conservative, Christian values.

⁶ Cf. W. Wall, *The Imprint of Gender. Authorship and Publication in the English Renaissance* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1993), 95.

⁷ B. Jonson, *Timber: Or, Discoveries Made upon Men and Matter*, ed. F. Schelling (Boston: Gin&Co, 1892), 89.

The reader acquainted with the classical tradition will recognize in Jonson's work echoes of the Roman poet Statius whose work influenced the development of scientific writing in seventeenth-century England.⁸ The underlying idea of this volume was therefore to provide information, perhaps even inspire further research, but the "food for thought" included in this volume lacked the refinement of a banquet. As implied by the original Latin usage of *miscellanea*, it could rather be associated with the nourishing although unseasoned, raw food for the gladiators; in other words, a meat hash, hodge-podge.

Most authors, however, disclaimed such unsavoury associations. The author of a 1575 collection, for instance, delivered a colourful and sweet-scented posy straight into his female reader's hands, with a telling title attached to it: *A Smale Handfull of Fragrant Flowers, selected and gathered out of the lovely garden of sacred scriptures, fit for any honourable and woorshipfull Gentlewoman to smell unto. Dedicated for a Neweyeeres gift, to the honourable and vertuous Lady, the Lady Sheffeeld*.⁹ We may feel prompted to say: what a fine combination of piety and sensual delight, but the book contained only evidently didactic verse, advocating constancy, modesty, patience and diligence. The title page informs us about the identity of the printer, one Richard Jonson, and the precise location of his shop, "at the South-west doore of Paules,"¹⁰ where the book could be purchased, while the compiler's name, Nicolas Breton, was reduced to his initials: N.B.¹¹ If Breton chose the title, he may be called an anthologist *avant la lettre*.

As the *Oxford Dictionary of Phrase and Fable* tells us, the word "anthology" was first used in the English language in the mid-seventeenth century, so nearly fifty years after Breton's collection, but its etymology implies precisely what his title announced: a collection (from the Greek verb *legein*, to bind together) of the "flowers" (Gr. *anthos*) of poetry. An anthologist picks and gathers together the most beautiful flowers of poetic imagination. One of the first known collections of Greek epigrams, Meleager's *Garland* compiled in the first century BC, opened, accordingly, with the proem advocating the flowers of poetic wit:

To whom, dear Muse, do you bring these varied fruits of song, or who was it who wrought this garland of poets? The work was Meleager's, and he laboured on it to give it as a keepsake to glorious Diocles. Many *lilies* of Anyte he inwove, and many of Moero, of Sappho few *flowers*,

⁸ F. de Bruyn, "The Classical *Silvae* and the Generic Development of Scientific Writing in Seventeenth-Century England," *English Literary History* 32, no. 2 (2001): 347.

⁹ *A Smale Handfull of Fragrant Flowers, selected and gathered out of the lovely garden of sacred scriptures, fit for any honourable and woorshipfull Gentlewoman to smell unto. Dedicated for a Neweyeeres gift, to the honourable and vertuous Lady, the Lady Sheffeeld* (London, 1575).

¹⁰ Most printing shops in London were located at this time in St. Paul's Square.

¹¹ Breton was also the author of the aforementioned *Brittons Bower of Delight*, likewise signed with his initials.

but they are *roses*; *narcissus*, too, heavy with the clear song of Melanippides and a young branch of the *vine* of Simonides; and therewith he wove in the sweet-scented lovely *iris* of Nossis... (emphasis added).¹²

Yet Breton's Renaissance collection was no "anthology" in our sense of the word. It was, as the title precisely announced, merely a *handful* of flowers, presented to the reader. In the prefatory poem attached to his collection, the book speaks itself. It recalls Aesop's foolish cock who preferred barley to gold, and warns the reader not to waste the precious "jewels" included in the volume. Such anxiety, concerning a possible misappropriation of the text, was not, however, uncommon in the early modern period when cheap printed books became accessible to the general public. Breton certainly did not wish to imply that the poems included in the volume were more worthy of readers' attention than other texts; instead, he simply wanted to safeguard his book against puritanical opponents of poetry. Ultimately, the prefatory verse left the judgement to the unknown reader: "But if I might giue counsell with the rest, / *First reade, the[n] chuse such fruits as lyke thee best*" (ll. 17–18; emphasis added).¹³ In this case, therefore, the shift from "flowers" to "fruits" seemed to entail more than a repetition of classical commonplace. In contradistinction to the title, which humbly commended the pleasure of reading, Breton's preface entrusted the reader with the responsibility for the morally correct use of the text. Thus, delight and profit, the latter denoting both the reader's moral benefit and the printer's material gain, were the only aims of these early modern collections.

2. The Flower Girl

The original meaning of the Greek words *anthos* and *legein* inspired a German scholar, Thomas Rommel, to develop the following illuminating analogy:

One could imagine a flower shop and Eliza Doolittle, the flower girl, picking out the most beautiful flowers, probably for a special occasion. If this image is applied to literature, and to poetry in particular, one finds that an anthology is a highly subjective selection of poems that share a common denominator. The all-important role in this process is played by Eliza the flower girl, *the editor of the anthology* (emphasis added).¹⁴

This is how we return to the hero of the present discussion, who at this point enters the scene of reading disguised as George Bernard Shaw's Cockney

¹² *The Greek Anthology*, trans. W. Roger Paton (London: Heinemann, 1960), 131. <https://archive.org/details/greekanthology01pato> (acc. 01.03.2021).

¹³ T. Rommel, "Eliza Doolittle and the Virtual Text. The Future of Electronic Anthologies," in *Anthologies of British Poetry. Critical Perspectives From Literary and Cultural Studies*, eds. B. Korte, R. Schneider, S. Lethbridge (Amsterdam: Rodopi, 2000), 309.

¹⁴ *Ibidem*.

flower girl – although I must confess that even in my wildest dreams I could not imagine Harold Bloom running for the job of a florist, and performing the role of the gullible Eliza. When he himself refers to the ancient myth and Shaw's creative appropriation of this story, he employs it as a parable of reading, throwing light on the artist who wanted to breathe life into a statue he had carved. In Shaw's account, it was the educator, Professor Higgins, who played the role of Pygmalion. Bloom, in his turn, instructs the reader: "The poem or a story will not come alive for you if you do not fall in love with it."¹⁵

Yet I think the American critic might accept the comparison with a flower girl, if we remember that it would endow him with the privilege of deciding for us which poems were most beautiful, and on this count most deserving of our attention. "The poems and poets" which the editor deems worthy, continues Rommel, "get elevated to the canonical status by being included in an anthology, excluded texts tend to disappear from the public eye."¹⁶ This sentence brings to mind the proverbial "out of sight, out of mind," and the language of this passage has strongly eschatological overtones: in contradistinction to the "chosen" few, which will live in the memory of future generations, the majority of mediocre writers will be erased from "the scroll of life" (Rev 13:8).¹⁷ Viewed in this light, Rommel's conclusion strikes a characteristically Bloomian note, resounding with his great admiration for human memory and his attachment to the idea of the literary canon. If we are to extend this theological metaphor and include in it a passage from the New Testament, we would have to change Christ's reassuring promise, "In my father's house are *many* mansions" (John 14:2) into its exact opposite: the literary canon, like its material corollary, the anthology, admits very few lodgers.

The Greek word *kanon* originally meant a "measuring rod," we might say: "a yardstick," and so the etymology of the word complies with the fact that the aesthetic value of any literary text is measured by the standards set by the canonical masterpieces. The connection between the anthology and canon formation was highlighted in Barbara Mujica's discussion of "Canon, Controversy, and the Literary Anthology," where she argued that

the very format of an anthology prompts canon formation, for while miscellany invites short, disconnected readings, an anthology invites prolonged study. Anthologies convey the notion of evolution (the succession of literary movements) and hierarchy (the recognition of masterpieces).¹⁸

¹⁵ H. Bloom, ed., *Stories and Poems...*, op. cit., 18.

¹⁶ T. Rommel, op. cit., 309.

¹⁷ Bloom's last book, published posthumously, was entitled *The Bright Book of Life. Novels to Read and Reread* (New York: Alfred Knopf, 2020).

¹⁸ B. Mujica, "Canon, Controversy, and the Literary Anthology," *Hispania*, vol. 80, no. 2 (1997): 203–204.

The necessity of discernment which allows one to distinguish between a work of literary genius and a badly written text was crucial for Bloom's critical practice. In 2003 he reacted with anger to the news that the National Book Foundation's annual award would go to Stephen King, rather than Cormack McCarthy or John Don DeLillo:

I began as a scholar of the Romantic poets. In the 1950s and early 1960s, it was understood that the great English Romantic poets were Percy Bysshe Shelley, William Wordsworth, Lord Byron, John Keats, William Blake, Samuel Taylor Coleridge. But today they are Felicia Hemans, Charlotte Smith, Mary Tighe, Laetitia Landon, and others who just can't write. A fourth-rate playwright like Aphra Behn is being taught instead of Shakespeare in many curriculums across the country.¹⁹

The following year saw the publication of his anthology, *Best Poems of the English Language*, which, in contradistinction to Adrienne Rich's selection of *The Best American Poetry* published in 1996, represented only the "dead white European and American males." In fact, Bloom's anthology was his deliberate response to the book edited by Rich. Advertised as a significant contribution to the issues of "social justice, human community," and an assembly of "voices of poets outside the literary mainstream," her anthology marked a significant departure from the traditional concept of the canon. The publisher put forward reasons for this change: "More African-American, Native American, Asian-American, Latino, and gay and lesbian poets are represented here than ever before, and their pieces weave a lush and exquisite tapestry of thought and feeling."²⁰ In Bloom's view, however, this anthology was a volume "of a badness not to be believed, because it follows the criteria now operative: what matters most are the race, gender, sexual orientation, ethnic origin, and political purpose of the would-be-poet."²¹

3. The Shadow of Death

One may think that the motive behind Bloom's scathing attacks on other anthologists was self-aggrandizement, but, in fact, it was precisely the opposite; self-esteem was not a factor in his criticism. I would rather say that his stance betrayed his acute awareness of human mortality. In countless interviews, he invoked the opening lines from Andrew Marvell's poem, "To His Coy Mistress":

¹⁹ H. Bloom, *Dumbing Down American Readers*, 9/24/2003. <http://www.public.asu.edu/~atsjd/bloom.html> (acc. 15.02.2021).

²⁰ A. Rich, D. Lehman, eds., *The Best American Poetry 1996* (New York: Simon & Schuster, 1996). <https://www.bestamericanpoetry.com/pages/volumes/?id=1996> (acc. 01.03.2021).

²¹ H. Bloom, "On The Best of the Best American Poetry, 1988–1997," *Boston Review*, April 24, 1998. <http://bostonreview.net/archives/BR23.2/bloom.html> (acc. 01.03.2021).

“Had we but world enough and time...” (l. 1).²² The problem, he insisted, was that people did not have enough time to read everything. This is because at our backs we “always hear / Time’s winged chariot hurrying near / And yonder all before us lie / Deserts of vast eternity” (ll. 21–24); an eternal wilderness without books and libraries. So, simply put, life is too short to be wasted on badly written texts. The limited span of each anthology, and the limited time of each course of literature taught in universities, brings us face to face with the same dilemmas. As he wrote in his preface to *The Western Canon*, “a book about twenty-six writers is possible, but not about four hundred.”²³ It may seem that in the times of digital humanities this statement no longer holds true – digital anthologies can store thousands of items – but the aim of the anthology is not simply to store pieces of literature. As has been said, the editor of the anthology is expected to present us with *selected* flowers. Readers will always look for such guidance, since, as Bloom repeats restlessly, “there is literally not enough time to read everything, even if one does nothing but read.”²⁴

This brings us to the distinction drawn by an American poet, Rachel Hadas, between two kinds of anthologies:

There are the hefty tomes like the various Norton anthologies – books in uniform, as it were, with double columns of text marching down pages of a tissue-paper thinness, designed, no doubt, to accommodate as much of the rapidly expanding canon as possible,” and “anthologies that mysteriously hit the spot, that work, prompt reverie and digression.”²⁵

Among the latter she mentions *The Wind and the Rain*, co-edited by Harold Bloom and John Hollander in 1961. The English readers of the volume may be inclined to associate the title with Kenneth Grahame’s book for children, *Wind in the Willows*, but in fact it was taken from the song “The Wind and the Rain” in Shakespeare’s *The Twelfth Night*. The texts in the anthology are arranged by seasons. Its informing principles are the passage of time and the cycles of nature. *Chronos*, the linear time of clocks and calendars, meets here with *kairos*, opportune time; that which is now and always, the circular time without beginning or end. Disguised as a book for young people who wish to taste the joys of reading, *The Wind and the Rain* thus articulates the most profound existential problem at the heart of Bloom’s vision of humanity.²⁶

²² A. Marvell, “To His Coy Mistress,” <https://www.poetryfoundation.org/poems/44688/to-his-coy-mistress>. In Marvell’s time, the words “lie” and “eternity” formed a perfect rhyme.

²³ H. Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages* (New York: Riverhead Books, 1994), 2.

²⁴ *Ibidem*, 15.

²⁵ R. Hadas, “On Poetry Anthologies,” *New England Review*, vol. 19, no. 4 (1998): 126.

²⁶ Bloom’s preoccupation with death also informed the thematic focus of his anthology *Till I End My Song. A Gathering of Last Poems*, ed. H. Bloom (New York: Harper Collins, 2010).

Nearly half a century later, Bloom presented his readers with another precious gift, an anthology entitled: *Stories and Poems for Extremely Intelligent Children of All Ages*. The similarity between these two editions, acknowledged in the Preface, may betray the author's desire to revisit the past, despite the inevitable flow of time. Here, as in *The Wind and the Rain*, the reader is invited to contemplate the passage of time epitomized by the changing seasons of the year; the four seasons depicted in this volume also symbolize human life. The first section, entitled "Spring" opens, therefore, with John Keats's "The Human Seasons," followed by "The Song of the Four Winds" by a minor English Romantic poet, Thomas Love Peacock. This arrangement implies that spring, the season of hope, contains all seasons to come: the budding trees will bloom in summer, bring fruit in autumn, and finally lose their leaves and be muffled by hoarfrost when winter takes its toll. Most poems included in these four sections lack the complexity of "the strongest," strictly "canonical" works; their chief merits being "directness and relative simplicity," but certainly not naïve optimism. Winter landscapes are presented, for instance, by the tragic figures of English Romanticism, John Clare and Thomas Lovell Beddoes. Clare suffered from severe mental illness from the age of forty-four and spent the last twenty-three years of his life in St. Andrew's asylum. Beddoes undertook the study of medicine to find the secret interface between the immortal soul and the mortal body – a project which brings to mind the Cartesian claim that the soul is located in the pineal gland. Throughout his life, he was obsessed with death, and took his own life at the age of forty-five. One critic opined that the poet had wasted his genius on a theme that haunted his imagination.²⁷ I cannot help wondering, though, if Bloom's amazingly versatile and erudite wit was not propelled by the same focus on mortality which stifled Beddoes's great talent.

Although neither Peacock nor Beddoes and Clare merited a single mention in *The Western Canon*, their poems proved worthy of the attention of "extremely intelligent children of all ages." The editor of the anthology juxtaposes Clare's portrayal of violent snowstorm, included in his two sonnets under the same title, with the enchantingly calm and soothing "Snow-flakes" by Longfellow. Whereas Clare's "Snowstorm" shows the uncanny and wild face of nature and marvels at the changes brought about by heavy snowfall, Longfellow surprises the reader with airy-light white down shaken "Out of the bosom of the Air, / Out of the cloud-folds of her garments shaken" (ll. 1–2). Yet the poem is first and foremost an exercise in expressing grief, as the last stanza reveals: "This is the poem of the air, / Slowly in silent syllables recorded, / This is the secret of despair, /

²⁷ L. Lanzen Harris, *Nineteenth-century Literature Criticism* (New York: Gale Research Company: 1981), 90.

Long in the cloudy bosom hoarded / Now whispered and revealed / To wood and field" (ll. 13–18).²⁸

Beddoes has four poems in this anthology, and all of them appear in the last section of the anthology devoted to winter. All are informed by the same intense and irresistible call of darkness. Turpid visions of "the body... / that has mouldered away in the sea" (ll. 8–9) or the corpse of a maiden "that lay so young / 'Mong the thistles and toadstools so hoary" (ll. 13–14) haunt the lines of his "Old Ghost."²⁹ His "Dirge" is sung by the voices that rise from "beneath the grass" (l. 1), unheeded by mortal passers-by, and celebrating the uncanny "delights" of the dead in their "graves by glow-worm night"³⁰ (ll. 5–6). The eponymous phantom-wooer in his ballad seduces a fair lady with a "poisoned note": "The little snakes of silver throat, / In mossy skulls that nest and lie" repeat the same call over and over again: "Die, oh! Die" (ll. 8–10).³¹ Last but not least, his fourth poem, "The Carrion Crow" features old Adam and Eve, or rather their carrions, responding to the ghastly whistling of two devils who "blow through a murder's bones" (l. 11 and 23).³² Each and every one of these poems resounds with the same ominous call. As Bloom asserted in *The Visionary Company*, the author of these lines seeks no triumph over death, chance and time, but surrenders his being to them.³³ In poems written by Beddoes, "every metaphor resolves itself as another figure of death."³⁴

Consistent and appealing as all these shifting portrayals of wintertime, snow, wind, frost, stillness, sadness or calm, grief or tranquility, melancholy, distress and so many other phenomena and sensations are, one is prompted to ask what these reading exercises have to do with the formation of the literary canon? In what sense do these anthologies "convey the notion of evolution (the succession of literary movements) and hierarchy (the *recognition* of masterpieces"?) Their layout defies strict chronology, focusing, instead, on the decisive moments in human life: birth, growth, ripeness and death. There are no apparent reasons, either, to believe that the inclusion of Beddoes and Clare in *The Wind and the Rain* as well as *The Stories and Poems for Extremely Intelligent Children of All Ages* reflected the editor's desire to revise their status as peripheral figures of English Romanticism. Despite their "extraordinary individuality," they remain for Bloom witnesses to "the twilight time of English Romanticism," and he calls

²⁸ H. Bloom, ed., *Stories and Poems...*, op. cit., 414.

²⁹ *Ibidem*, 444.

³⁰ *Ibidem*, 446.

³¹ *Ibidem*, 510.

³² *Ibidem*, 444.

³³ H. Bloom, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry* (Cornell: Cornell University Press, 1971 [1961]), 440.

³⁴ *Ibidem*, 433.

them “ruins of given circumstance.”³⁵ His critical assessment of Clare refers first and foremost to the poet’s debt to Wordsworth and Coleridge: “it does not lessen him to say that much of his poetry is a postscript to Wordsworth’s, even Beddoes’s.”³⁶ The notion of hierarchy, of descent and pedigree, originality and influence play a crucial role in Bloom’s account of English Romanticism. So how can we connect his non-canonical anthologies with his vision of a literary canon and its vital role in the life of the individual and the society?

The answer is very simple. The poems included in these anthologies were meticulously chosen and then re-assembled in a deliberate way in order to enhance the reader’s receptivity and aesthetic competence. They are not children’s literature, but, as the title of the latter collection announces, “stories and poems *for extremely intelligent children*.” Their “lovely enchanting language” – to borrow George Herbert’s description of poetic idiom – consisting of ingenious metaphors and delightful rhythm, of “sweet phrases,” “sugar-cane / honey of roses” (ll. 19–20)³⁷ gathered from poets’ gardens, is meant to provide a foretaste of great masterpieces whose glory they recall. This is why in the order of reading Beddoes and Clare come before Wordsworth and Coleridge; Robert Herrick and George Wither before Donne, Herbert and Marvell; Lewis Carroll and Kipling before Dickens. Thomas Love Peacock’s “The Four Winds” foreshadows the reader’s future encounter with the poetry of Percy Bysshe Shelley. In particular, the last section of the poem abounds in echoes of Shelley’s “Ode to the Western Wind”: in Peacock’s poem the wind from the west resounds with Shelley’s “autumnal deep” (l. 19), stirring “the mighty wave / of ocean bounds o’er rock and sand; / the foaming surges roar and rave” (ll. 25–27) and “the mingled rage of seas and skies” (l. 33).³⁸ Short songs from *As You Like It*, *A Midsummer Night’s Dream* and *Love’s Labour’s Lost* are the school of reading for Shakespeare’s great comedies and tragedies. In teaching children to read, as in nurturing them, one should offer them milk, before they can fully digest the solid food that is for the mature. Bloom’s two anthologies provide precisely this: the best milk of the word, so that his readers can later enjoy Dante, Cervantes, Wordsworth and Jane Austen, Proust, Joyce and Woolf; not to mention Shakespeare, “the son of memory and mother of the muses,”³⁹ who is the centre of the canon, the beginning and end of reading. Chaucer’s Wife of Bath and Pardoner deserve to be compared with Shakespearean characters; Milton’s Satan is juxtaposed with Macbeth;

³⁵ Ibidem, 438.

³⁶ Ibidem, 445.

³⁷ G. Herbert, “The Forerunners,” <https://www.poetryfoundation.org/poems/50701/the-forerunners> (acc. 01.03.2021).

³⁸ H. Bloom, ed., *Stories and Poems...*, op. cit., 26.

³⁹ H. Bloom, *The Western Canon...*, op. cit., 160.

and the last chapter in *The Western Canon* reminds us that we always end where we began: “Beckett... Joyce... Proust... Shakespeare.” All the stories and poems included in Bloom’s anthology serve to endow each individual reader’s memory and intellect. None of them can be called “didactic” – indeed, nothing was more abhorrent to Bloom than narrow-minded didacticism – but the anthology evidently served a large educational purpose: to teach readers *how to read and why*.

Reading, as Bloom constantly repeats, is a solitary occupation. It starts with an intimate, personal encounter with the text which later resonates in our demeanour among other people (and never the other way round, so literary criticism cannot rely on the unfolding of any ideological stance). By and large, the issue at stake is the “invention” and development of the human. In the poem which I have quoted above, George Herbert speaks about the ominous portents of death. Like the harbingers who mark the door of the house where the king is expected to come with chalk, death sprinkles the reader’s hair white, foreshadowing the coming of winter. But for the speaker in this poem, more dreadful than death seems the loss of memory and language: “But must they have my brain? Must they dispart / Those sparkling notions, which therein were bread? / Must dullness turn me to a clod?” (ll. 3–5).⁴⁰ Herbert’s speaker prays to God to alleviate his fear and show him mercy. Harold Bloom, I suppose, would prefer to follow the advice of the Cavalier poet, Robert Herrick: “Gather ye rosebuds while ye may, / Old Time is still a-flying; / And this same flower that smiles today / Tomorrow will be dying” (ll. 1–4).⁴¹ Yet what Herrick meant as an appeal “To the Virgins, To Make Much of Time,” as the title of his poem revealed, in the context of our discussion may be appositely linked to the anthologist’s task in his lifelong strife against the passage of time and the loss of our culture’s memory embodied in the canon.⁴² “Seizing the day,” Harold Bloom would certainly agree, always includes reading good literature.

⁴⁰ Herbert ingeniously plays here on the verb to “dispart,” which means “to throw open” and “release from confinement,” suggesting that old age is like a surgeon who performs brain surgery, opens the skull, and scatters the “sparks” of wit contained therein. In effect of this operation, the “sparkling” intellect grows dull.

⁴¹ R. Herrick, “Gather ye rosebuds,” in *Works of Robert Herrick*, vol. 1, ed. Alfred Pollard. London: Lawrence & Bullen, 1891, 102. <http://www.luminarium.org/sevenlit/herrick/tovirgins.htm> (acc. 01.03.2021).

⁴² Bloom’s penultimate critical book, the last one to be published during his life, was entitled, most fittingly, *Possessed by Memory: The Inward Light of Criticism* (New York: Alfred Knopf, 2019). In his preface, Bloom confided that he conceived his own work as “a dialogue” with his “dead friends.” He called the title he had chosen “the book in a single phrase,” and posed the following questions: “What is it to be possessed by memory? How does possession differ in these: to possess dead or lost friends and lovers, or to possess poetry and heightened prose by memory?” And he stated: “Memory contains the composite triad in which the Kantian summa – Freedom, God, Immortality – transmutes into poetry’s countersumma: individuating voice, drawing down or augmenting a waning God, and bestowing upon us the Blessing that is more life,” ix–xx.

References

- A Smale Handfull of Fragrant Flowers, selected and gathered out of the lovely garden of sacred scriptures, fit for any honourable and woorshipfull Gentlewoman to smell unto. Dedicated for a Neweyeeres gift, to the honourable and vertuous Lady, the Lady Sheffield.* London, 1575.
- Bloom, Harold. *Dumbing Down American Readers*, 9/24/2003. <http://www.public.asu.edu/~atsjd/bloom.html>.
- Bloom, Harold. *How to Read and Why*. New York: Simon and Shuster, 2001.
- Bloom, Harold. "On The Best of the Best American Poetry, 1988–1997." *Boston Review*, April 24, 1998. <http://bostonreview.net/archives/BR23.2/bloom.html>.
- Bloom, Harold. *Possessed by Memory: The Inward Light of Criticism*. New York: Alfred Knopf, 2019.
- Bloom, Harold. Review of *The Oxford Book of Nineteenth Century English Verse*, ed. by John Hayward and *The Golden Treasure of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language*, ed. by Francis Turner Palgrave. *Victorian Studies*, vol. 9, no. 1 (1965): 68–69.
- Bloom, Harold, ed. *Stories and Poems for Extremely Intelligent Children of All Ages*. New York: Scribner, 2001.
- Bloom, Harold. *The Bright Book of Life. Novels to Read and Reread*. New York: Alfred Knopf, 2020.
- Bloom, Harold. *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*. Cornell: Cornell University Press, 1971 [1961].
- Bloom, Harold. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York: Riverhead Books, 1994.
- Bloom, Harold, ed. *Till I End My Song. A Gathering of Last Poems*. New York: Harper Collins, 2010.
- Bloom, Harold, et John Hollander, eds. *The Wind and the Rain. An Anthology of Poems*. Garden City, N.Y: Anchor Books, 1961.
- De Bruyn, Frans. "The Classical Silvae and the Generic Development of Scientific Writing in Seventeenth-Century England." *English Literary History*, vol. 32, no. 2 (2001): 347–373.
- Hadas, Rachel. "On Poetry Anthologies." *New England Review*, vol. 19, no. 4 (1998): 126–139.
- Herbert, George, "The Forerunners." <https://www.poetryfoundation.org/poems/50701/the-forerunners>.
- Herrick, Robert. "Gather ye rosebuds." In *Works of Robert Herrick*, vol. 1, ed. Alfred Pollard. London: Lawrence & Bullen, 1891, 102. <http://www.luminarium.org/sevenlit/herrick/tovirgins.htm>.
- Jonson, Ben. *Timber: Or, Discoveries Made upon Men and Matter*, ed. Felix Schelling. Boston: Gin&Co, 1892.
- Lanzen Harris, Laurie. *Nineteenth-century Literature Criticism*. New York: Gale Research Company, 1981.

- Marvell, Andrew. "To His Coy Mistress." <https://www.poetryfoundation.org/poems/44688/to-his-coy-mistress>.
- Mujica, Barbara. "Canon, Controversy, and the Literary Anthology." *Hispania*, vol. 80, no. 2 (1997): 203–215.
- Rich, Adrienne, et David Lehman, eds. *The Best American Poetry 1996*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Rommel, Thomas. "Eliza Doolittle and the Virtual Text. The Future of Electronic Anthologies." In *Anthologies of British Poetry. Critical Perspectives From Literary and Cultural Studies*, eds. Barbara Korte, Ralf Schneider, Stefanie Lethbridge. Amsterdam: Rodopi, 2000, 309–323.
- The Greek Anthology*, trans. William Roger Paton. London: Heinemann, 1960.
- Wall, Wendy. *The Imprint of Gender. Authorship and Publication in the English Renaissance*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.

MAŁGORZATA GRZEGORZEWSKA – Professor of English Literature at the Faculty of "Artes Liberales," University of Warsaw. She specializes in Renaissance culture, early modern drama and metaphysical poetry and has published extensively on Shakespeare in Polish and English. Her work explores the connections between literature, philosophy and theology (Kierkegaard, Girard, Jean-Luc Marion). Among her recent work is *George Herbert and Post-Phenomenology: A Gift for Our Times* (2016) and a study in Polish devoted to Shakespeare's theology (*Teologie Szekspira*, 2018). She co-edited, with Mark S. Burrows and Jean Ward, *Poetic Revelations*, vol. 3 of "The Power of the Word" Routledge series (2017).

MAŁGORZATA GRZEGORZEWSKA – wykłada literaturę brytyjską na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego. Specjalizuje się w badaniach nad kulturą Renesansu, dramatem wczesnonowożytnym i poezją metafizyczną. Opublikowała szereg książek i artykułów o tematyce szekspirowskiej. W swoich tekstach porusza zagadnienia z pogranicza literaturoznawstwa, filozofii i teologii (Kierkegaard, Girard, Jean-Luc Marion). Jest m.in. autorką książek *George Herbert and Post-Phenomenology: A Gift for Our Times* (2016) i *Teologie Szekspira* (2020). Wspólnie z Markiem S. Burrowsem i Jean Ward zredagowała tom *Poetic Revelations* (2017) w wydawanej przez Routledge serii „The Power of the Word”.

O ANTOLOGIZOWANIU
W DRUGIEJ POŁOWIE XIX WIEKU
(NA MARGINESIE ANTOLOGII WŁADYSŁAWA BEŁZY)

On Anthologizing in the Second Half of the Nineteenth Century:
In the Margin of Władysław Bełza's Anthologies

RENATA STACHURA-LUPA

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska

E-mail: renata.stachura-lupa@up.krakow.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4962-962X>

Abstract

The paper presents the condition of anthology in Poland in the second half of the 19th century. The author analyses the understanding of the role of an anthologist and the dependencies between the shape of the 19th-century anthology and sociopolitical conditions which imposed patriotic and educational responsibilities on literature and its publishers. The consequence of this approach was, among others, the fact that an anthology fell into the category of books setting general standards with an assigned role of 'an auxiliary collection for the history of literature' which explains the historical and literary processes by means of literary texts complemented by appropriate remarks. The approach followed by Władysław Bełza realised a model where anthology reinforced the sense of national affiliation by indicating the works, which were crucial in the Polish culture. Moreover, it familiarised the reader with the history and promoted the program of Polish positivists, e.g. the policy of assimilation of Jewish minority in Poland. The actual practice surpassed the theoretical awareness of the genre, which at that time was rather poor. When publishing anthologies, Bełza faced dilemmas which other anthologists experienced as well – firstly, he selected the main criterion according to which he organised the whole, and then the authors and texts. Despite being an anthologist, he did not comment his choices or the role he attributed to anthology, yet his contribution to the development of anthology market in Poland as well as the studies of the phenomenon of anthologizing seems invaluable.

Keywords: anthology, 19th century, Władysław Bełza, history of literature

Streszczenie

Artykuł ukazuje sytuację antologii na ziemiach polskich w drugiej połowie XIX w. Autorka analizuje ówczesne rozumienie roli antologisty i wskazuje na istnienie zależności między dziewiętnastowieczną antologią a uwarunkowaniami społeczno-politycznymi, nakładającymi na literaturę i jej wydawców obowiązki patriotyczno-wychowawcze. Konsekwencją takiego podejścia było m.in. zaliczenie antologii do książek normotwórczych i nadanie jej roli „zbioru pomocniczego do historii literatury”, który przez teksty literackie (obudowane stosownym komentarzem) objaśnia proces historycznoliteracki. W modelu realizowanym przez Władysława Bełzę antologia umacniała poczucie przynależności narodowej, wskazując na dzieła ważne w polskiej kulturze, a dodatkowo – za pośrednictwem literatury – zapoznawała czytelnika z historią i propagowała hasła programu pozytywistycznego (np. asymilacji Żydów). Praktyka wyprzedzała świadomość teoretyczną gatunku, wówczas niewielką. Bełza, wydając antologię, stawał przed dylematami znanymi wszystkim antologistom: dokonywał wyboru kryterium organizującego całość, a potem autorów i tekstów. I choć jako antologista nie objaśniał swoich wyborów ani roli, jaką przypisywał antologii, jego wkład w rozwój rynku antologii w Polsce, jak i refleksji nad zjawiskiem antologizowania wydają się trudne do przecenienia.

Słowa kluczowe: antologia, XIX wiek, Władysław Bełza, historia literatury

1.

W 1883 r. „Biblioteka Warszawska”, w anonsie zachwalającym drugie, „pomnożone” wydanie *Antologii polskiej* Władysława Bełży, tak przedstawiała losy pierwszej jej edycji:

Rychle wyczerpanie, bo w ciągu zaledwie ośmiu miesięcy pierwszego wydania tego dzieła, którego układu dokonał znany poeta p. Władysław Bełza, a ilustrowali artyści tej miary, co Andriolli, Brandt, Gerson, Kossak, Lesser, Pillati i Żmurko, jest najlepszym dowodem, że *Antologia poetów polskich* odpowiedziała swemu zadaniu, że stała się pożądanym dziełem w bibliotekach prywatnych i najodpowiedniejszym podarunkiem dla miłośników poezji ojczystej. W istocie, po wielu latach przerwy w tego rodzaju publikacjach *Antologia polska* była zjawiskiem ciekawym, zwłaszcza że podawała w systematycznym, a nader pracowicie dokonanym układzie, całokształt naszej poezji, od najdawniejszych aż do ostatnich czasów¹.

Anons miał charakter reklamowy, marketingowy, zachęcał czytelników do nabycia antologii utworów poetyckich wydanej we Lwowie „w księgarni F. H. Richtera (H. Altenberga)” i tak może być czytany. Na fali sukcesu pierwszego wydania zrobiono wydanie drugie, ulepszone, bo rozszerzone, a zatem nabywca otrzymywał produkt nie tylko sprawdzony czy wręcz, jak przekonywano, „pożyczony”, wysokiej jakości (z ilustracjami znanych rysowników i z tekstami w wyborze, którego dokonała osoba uchodząca za autorytet w dziedzinie poezji),

¹ „Biblioteka Warszawska” 1883, t. 1, s. nlb. Podobne ogłoszenia znalazły się w wielu ówczesnych czasopismach, np. w „Nowinach” 1882, nr 78, s. 3, i „Kurierze Warszawskim” 1882, nr 59, s. 12.

ale i pod jakimś względem doskonalszy od poprzedniego. Księgarnia Wydawnicza Hermana Altenberga specjalizowała się w wydawnictwach albumowych arcydzieł literatury polskiej i polskiego malarstwa. W 1882 r. (po publikacji zeszytowej) wypuściła na rynek wydanie *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza z ilustracjami Michała Elwira Andriollego, w kolejnych latach w jej ofercie znalazły się wydania albumowe m.in. *Bajeczek* Józefa Ignacego Kraszewskiego (il. M. E. Andriolli, 1882), *Mohorta* Wincentego Pola (il. J. Kossak, 1883), *Grażyny* (il. J. Kossak, 1890) i *Dziadów* Mickiewicza (il. Czesław Borys Jankowski, 1894), edycja *Dzieł poetycznych i dramatycznych* Friedricha Schillera (zebrał Albert Zipper, t. 1–2, 1885) czy *Sztuka polska. Malarstwo* (oprac. Feliks Jasiński i Adam Łada Cybulski, 1904). Altenberg zaczynał swoją karierę wydawcy w Warszawie, do rodzinnego Lwowa powrócił po nabyciu księgarni od Franciszka Henryka Richtera, w której w młodości praktykował jako księgarz. Był inicjatorem m.in. serii wydawniczej Biblioteka Klasyków Polskich (1882–1883). Jak podaje *Encyklopedia wiedzy o książce*:

jako jeden z pierwszych polskich księgarzy w Galicji rozwinął na szerszą skalę kolportaż wydawnictw własnych tak albumowych, jak i zeszytowych, i sprzedaż książek na raty za pośrednictwem agentów. W ten sposób rozpoczął rugowanie wydawnictw niemieckich, których kolportaż w Galicji w końcu XIX w. był ogromny².

Po śmierci Hermana (1885) wydawnictwo prowadziła jego żona, Zuzanna, z pomocą Bełzy³.

Antologia polska. Wybór najcelniejszych utworów poetów polskich była pierwszą antologią Bełzy. Za jego życia miała cztery wydania, po raz pierwszy ukazała się w 1880 r., kolejne wydania wyszły w 1881, 1887 i 1906 r. W dorobku edytor-skim Bełzy znalazły się jeszcze *Antologia obca. Wybór najcelniejszych utworów poetów cudzoziemskich* (1882), *Sobieski w poezji polskiej. Głosy poetów polskich o bohaterskim obrońcy Wiednia* (1883), *Żydzi w poezji polskiej. Głosy poetów o Żydach* (1883, wyd. 2, 1906), *Kobieta w poezji polskiej. Głosy poetów o kobiecie* (1885, wyd. 2, 1907), *Wasi rówieśnicy. 24 obrazków z młodości sławnych ludzi w Polsce* (1885, wyd. odmienne 1885, wyd. następne pt. *Dzieci polskie w dawnych czasach*, 1901, 1907), *Księga aforyzmów, myśli, zdań, uwag i sentencji ze stu pisarzy polskich wybranych* (1885, wyd. następne pt. *Złote ziarna zebrane z dzieł pisarzy polskich*, 1907), *Album pamiątkowe Adama Mickiewicza* (1889, wyd. 2, 1898) i *Ojczyzna w pieśniach poetów polskich. Głosy poetów o Polsce* (1901, wyd. 2, 1907). Wkład Bełzy, edytora i wydawcy, w rozwój rynku antologii

² Hasło *Altenbergowie*, w: *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynadłowski, Wrocław–Warszawa 1971, s. 37.

³ *Ibidem*.

w Polsce, jak i jego obecność w refleksji nad antologią czy zjawiskiem antologizowania – dawniej i dziś – wydają się trudne do przecenienia. Bełza był nie tylko antologistą, który w swoim czasie przygotował kilka dobrze sprzedających się wyborów dzieł literackich, ale jako księgarz i wydawca⁴ kształtował ruch wydawniczy w Polsce popowstaniowej: rozpoznawał, a po części i kreował potrzeby polskich czytelników, podejmował inicjatywy wydawnicze angażujące literatów, naukowców czy rysowników, organizował kolportaż i sprzedaż książek, a jego działalność edytorsko-wydawnicza, z uwagi na sytuację polityczną w kraju, podlegała specyficznym uwarunkowaniom prawnym, ekonomicznym i społeczno-kulturowym. Nie było łatwo utrzymać się na rynku księgarsko-wydawniczym, zwłaszcza wobec naporu konkurencji, mimo złagodzenia cenzury i zniesienia przez Austrię ograniczeń formalnych nakładanych na wydawców i księgarzy, co nastąpiło w czasach autonomii galicyjskiej⁵. O sukcesie na rynku książki, wtedy tak jak i dziś, decydowała oferta wydawnicza, a także umiejętność zjednywania sobie klienteli, wśród której w drugiej połowie XIX w. szczególnie ważną grupę stanowili prenumeratorzy, gotowi z odpowiednim wyprzedzeniem pokryć koszty wydania planowanych przez wydawcę dzieł. Do tego dochodziły względy pozarynkowe – w czasach zaborów na wydawców nakładano obowiązki patriotyczne. Książka (jak i słowo drukowane w ogóle) była narzędziem walki ideowej i narodowej, miała jednoczyć naród, budować jego tożsamość.

Reklama *Antologii polskiej* zamieszczona w „Bibliotece Warszawskiej” zdaje się sygnalizować kwestie kluczowe dla antologii jako gatunku: wskazuje na osobę antologisty, akcentując jego autorytet czy kompetencje jako znawcy przedmiotu, przedstawia pokrótce układ i zasadę doboru tekstów, wreszcie – odnosi się do jej materialnej postaci i walorów rynkowych. Wydając antologię, Bełza stawał przed dylematami znanymi wszystkim antologistom. Dokonywał wyboru: kryterium organizującego całość, a potem autorów i tekstów. Zgodnie ze źródłosłowem (gr. *anthologia* – zbiór kwiatów), antologizował, czyli zbierał i składał w całość rzeczy, które uległy rozproszeniu⁶.

⁴ Od 1882 r. Bełza był zatrudniony w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Lwowie, początkowo w charakterze skryptora, nadzorującego czytelnię dla młodzieży, później sekretarza administracyjnego i kierownika Wydawnictwa Książek Szkolnych (od 1891 r.). W 1883 r. wraz z Józefem Ignacym Kraszewskim (w odpowiedzi na jego inicjatywę) i Antonim Małeckim założył Macierz Polską, która zajmowała się m.in. szerzeniem wiedzy, postaw patriotycznych i czytelnictwa, zwłaszcza wśród ludu, przez wydawanie literatury pięknej i książek o tematyce społecznej, gospodarczej i historycznej. O ofercie wydawniczej Macierzy Polskiej vide M. Hoszowska, *Działalność Macierzy Polskiej we Lwowie w latach 1882–1894*, „Galicia. Materiały i Studia” 2015, nr 1, s. 134–152.

⁵ Vide M. Konopka, *Ruch księgarsko-wydawniczy Lwowa w latach autonomii*, w: *Kraków – Lwów. Książki, czasopisma, biblioteki XIX i XX wieku*, t. 4, red. J. Jarowiecki, Kraków 1999, s. 22–33.

⁶ Vide M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011, s. 27.

2.

Pochodzące z XIX i początku XX w. definicje słownikowe antologii wskazują głównie na jej sylwiczność i zróżnicowanie – w zależności od tematu lub przynależności gatunkowej/rodzajowej zgromadzonych tekstów. *Encyklopedia powszechna* Samuela Orgelbranda z 1859 r. definiuje antologię jako „w ogóle wybór znakomitych formą i treścią utworów poezji i prozy z jakiej literatury, po polsku: wybór poezji, wypisy itd.”⁷. Za przykład podaje nowożytnie antologie tekstów antycznych: *Anthologia Graeca* Konstantyna Kefalasa (ok. 900 r. n.e.) i *Anthologia Latina* Pietera Burmanna (XVIII w.). Pod koniec hasło (autorstwo nieoznaczone) odsyła czytelników szukających informacji o polskich antologiach do hasła *Wypisy*. Z kolei hasło *Wypisy* w tomie 28 z 1868 r., podpisane F. H. L. (Fryderyk Henryk Lewestam), ogranicza zakres znaczeniowy tego pojęcia do obszaru dydaktyki szkolnej („zwykły tytuł książki szkolnej, obejmującej wyjątki z pism wzorowych autorów”)⁸. Ponad dwadzieścia lat później w *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* definicja antologii nie ulega zmianie, rozszerzona zostaje jedynie lista przykładowych dzieł, które autor hasła, Piotr Chmielowski, układa w porządku chronologicznym. Antologię polską reprezentują prace m.in. Adama Pieńkiewicza (*Wybór poezji z pisarzy polskich*, t. 1–7, Wilno 1835–1836, *Skarbczyk poezji polskiej*, t. 1–12, Wilno 1835–Petersburg 1853–1857), Adama Wiślickiego (*Klejnoty poezji polskiej*, Warszawa 1857–1859, wyd. 2, 1872), Narcyzy Żmichowskiej (*Kwiaty rodzinne*, Warszawa 1882), Bełzy (*Antologia polska*, *Antologia obca* i *Kobieta w poezji polskiej*), a także Bernarda Lessmana (dziadka Bolesława Leśmiana, *Lira polska*, t. 1–8, Warszawa 1882–1887). Chmielowski ogranicza typową zawartość antologii do tekstów poetyckich i gnomicznych. Do gatunków pokrewnych antologii zalicza chrestomatię, wybór i wypisy⁹.

W dziewiętnastowiecznych definicjach antologii proces antologizowania zostaje sprowadzony do wyodrębnienia, na drodze selekcji, z jakiegoś większego zbioru (ogół piśmiennictwa) grupy tekstów, które są „znakomite”¹⁰, „niepospolite”¹¹, „najpiękniejsze”¹². W podtytułach antologii Bełzy dwukrotnie pojawia się określenie „najcelniejsze” (*Antologia polska* i *Antologia obca*). Jak się wydaje,

⁷ Hasło *Antologia*, w: *Encyklopedia powszechna*, t. 1 (A–Aos), nakład, druk i własność S. Orgelbranda, Warszawa 1859, s. 954.

⁸ Hasło *Wypisy*, w: *Encyklopedia powszechna*, t. 18 (Wyrbrzeże–Żyzmory), nakład, druk i własność S. Orgelbranda, Warszawa 1868, s. 68.

⁹ P. Ch. [Piotr Chmielowski], *Antologia*, w: *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, [seria 1], wyd. S. Sikorski, t. 3, Warszawa 1890, s. 349.

¹⁰ Hasło *Antologia*, w: *Encyklopedia powszechna*, s. 954.

¹¹ P. Ch. [Piotr Chmielowski], op. cit., s. 349.

¹² Vide hasło *Antologia*, w: *Słownik języka polskiego*, red. S. B. Linde, t. 1, cz. 1: A–F, Warszawa 1807, s. 20, i *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 1: A–G, Warszawa 1900, s. 41.

podkreślenie wyjątkowej wartości zgromadzonych w antologii dzieł ma w jakimś sensie usprawiedliwiać sięgnięcie po teksty już znane, mniej lub bardziej dostępne, i powtarzanie ich opublikowanie. Magdalena Kokoszka zauważa: „Bywa [...], że niechęć wzbudza sam ontologiczny status książki pomyślanej jako powtórzenie, powielenie rzeczy wcześniej przez kogoś stworzonych i zwykle opublikowanych, co z góry wyznacza pasożytniczą pozycję antologii. Pokutuje tu romantyczna awersja do działalności nieoryginalnej [...]”¹³. Oczywiście, zarzut pasożytnictwa można postawić jedynie antologiom utworów powszechnie znanych, w mniejszym stopniu natomiast dotyczy wyborów, których celem jest uchwycenie i ocalenie przed przeoczeniem dzieł dotąd słabo eksponowanych lub rozproszonych, np. drukowanych w prasie. W XIX i na początku XX w. antologię i wszelkiego rodzaju formy jej pokrewne, właśnie z powodu zakładanej na wstępie selekcji materiału i to przez osobę nieprzypadkową, autorytet w danej dziedzinie, zaliczano do książek normotwórczych, niezwykle istotnych w procesie samokształcenia, postulowanym przez pozytywistów za Samuelem Smilesem. Obcowanie z tego typu literaturą miało przynosić odbiorcom określone korzyści intelektualne i moralne, kształcić estetycznie – uwrażliwiać na piękno słowa pisanego, kształtować gust literacki. „Smak [...] wyrabia się sam przez się w miarę dojrzewania sądu, pod wpływem dzieł prawdziwej wartości, byleby wybór był odpowiedni”¹⁴ – pisał Władysław M. Kozłowski w 1909 r. w dziele *Jak czytać utwory piękna. Literatura piękna jako źródło wykształcenia*.

Wartość poznawcza antologii wykraczała poza korzyści w postaci popularyzacji literatury. W XIX w. historycy i krytycy literaccy podkreślają udział antologii w zaznajamianiu się czytelników z procesem historycznoliterackim i panoramą piśmiennictwa danego rodzaju/gatunku, przedziału czasowego czy o określonym temacie. Dlatego ważne okazują się nie tylko walory artystyczne utworów zgromadzonych w antologii, ale też ich reprezentatywność. Jednym z postulatów „sztuki dobrego czytania” było „ograniczanie liczby czytanych tekstów na rzecz ich jakości, skupianie się na utworach o wysokich wartościach etycznych, estetycznych i poznawczych, czytanie książek akceptowanych i zalecanych przez autorytety”¹⁵. Taka praktyka miała uchronić czytelników od lektury chaotycznej, przypadkowej, a w efekcie i bezproduktywnej. W *Metodyce historii literatury polskiej* Chmielowski wskazywał jako pomocne w kształceniu literackim: wydania zbiorowe dzieł poszczególnych autorów i wypisy historycznoliterackie.

¹³ M. Kokoszka, op. cit., s. 30.

¹⁴ W. M. Kozłowski, *Jak czytać utwory piękna. Literatura piękna jako źródło wykształcenia*, Warszawa 1909, s. 33.

¹⁵ A. Paja, *XIX. Tożsamość czytelnicza*, Warszawa 2016, s. 169. Zalecenie to pojawiło się w licznych poradnikach typu „co i jak czytać”, zwłaszcza kierowanych do kobiet (o czym pisze A. Paja) i młodzieży szkolnej.

Pierwsze miały prowadzić do gruntownego poznania twórczości danego pisarza, drugie – tylko tego, co w rozwoju literatury „było najbardziej znamienne”¹⁶. Strategia, by od antologii rozpocząć proces samokształcenia w zakresie literatury i przez obcowanie z literaturą w wyborach kształtować swój smak estetyczny, a nawet zmysł moralny, pociągała jednak za sobą konsekwencje natury formalnej. Antologia nie mogła być jedynie zbiorem tekstów literackich, reprezentatywnych dla epoki, prądu, gatunku, konwencji, grupy literackiej etc. i ułożonych w porządku chronologicznym. Miała nie tylko ilustrować proces historycznoliteracki (czy jakiś jego odcinek), ale i oferować konkretną porcję wiedzy z zakresu historii literatury, przejmowała zatem zasadnicze cechy syntezy historycznoliterackiej i wypisów szkolnych. Takie założenie przyjęli m.in. redaktorzy monumentalnej *Złotej przędzy poetów i prozaików polskich* Piotr Chmielowski i Stanisław Krzemiński (t. 1–4, Warszawa 1884–1887, słowo wstępne Józef Ignacy Kraszewski). W ich antologii utwory literackie, podawane w całości lub we fragmentach, zostały wzbogacone o noty informacyjne, biobibliograficzne, a przy wyimkach z większych dzieł pojawiły się streszczenia opuszczonych partii fabuły. W *Objaśnieniu wstępnym*, zawartym w pierwszym tomie *Złotej przędzy...*, Chmielowski i Krzemiński tak przedstawiali jej cel i zakres:

Raz powzięty cel: rzeczywistego obznajomienia czytelników z wyborem tego, co do skarbcza literatury naszej zniosły i dawne wieki, i epoka dzisiejsza, kazał nadać wydawnictwu ramy dość obszerne, aby główni przynajmniej pisarze ukazać się w nich mogli w charakterystycznych rysach życia swego i działalności literackiej. Z celu tego również wyniknęła potrzeba uzupełnienia wyboru z pism wiadomościami biograficznymi i bibliograficznymi: przy takim bowiem dopiero uzupełnieniu postać każdego pisarza w najogólniejszych przynajmniej zarysach indywidualności swojej wystąpić będzie mogła. Podawanie tych wiadomości z jak największą dokładnością, a co do biografii i z możliwą obiektywnością, trzymającą się przede wszystkim faktów, stanowi przewodnią myśl wydawnictwa.

Przez uwzględnienie żywiołów historycznoliterackich *Złota przędza* – mamy tę nadzieję – będzie zbiorem pomocniczym dla historii literatury i na żywych przykładach, jakimi są pomniki, na bezpośrednich świadectwach, jakie dają dzieła rozumu i talentu, pozwoli się osnuć ogólnej wprawdzie, ale subiektywnymi, a częstokroć błędnymi poglądami autorów piszących o literaturze, niezabarwionej wiedzy. Z myślą o takim powołaniu wydawnictwo obecne, oprócz rzeczy wskazanych już wyżej, obejmie jeszcze i poglądy na całe epoki naszego życia umysłowo-literackiego¹⁷.

¹⁶ P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, Warszawa 1900 [1899], s. 56. Kozłowski rolę przewodnika po meandrach produkcji literackiej przypisywał z kolei syntezom historycznoliterackim, vide W. M. Kozłowski, op. cit., s. 41.

¹⁷ P. Chmielowski, S. Krzemiński, *Objaśnienie wstępne*, w: *Złota przędza poetów i prozaików polskich*, t. 1, red. P. Chmielowski i S. Krzemiński, ze słowem wstępnym J. I. Kraszewskiego, Warszawa 1884, s. IX. Więcej o *Złotej przędzy...* vide A. Zdanowicz, „*Złota przędza poetów i prozaików polskich*” (1883–1887) jako projekt popularyzatorski i historycznoliteracki, w: *Historie literatury polskiej 1864–1914*, red. U. Kowalczyk i Ł. Książczyk, Warszawa 2015, s. 253–270.

Koncepcja antologii jako „zbioru pomocniczego dla historii literatury”, który przez teksty literackie – wybrane na podstawie ściśle określonych kryteriów i obudowane stosownym komentarzem – objaśnia genezę dzieł i proces historycznoliteracki, nadaje antologii rolę służebną względem nauki, tak cenionej przez pozytywistów. Jak zauważają współcześni teoretycy antologii, tekst literacki włączony do antologii staje się częścią kolekcji¹⁸. Zostaje wyjęty ze swojego macierzystego kontekstu, by z innymi tekstami współtworzyć nową, większą całość, a zatem zmienia swój status, jak i sposób istnienia w świadomości odbiorców. Danuta Ulicka zauważa: „[...] wskutek rekontekstualizacji wyselekcjonowanego tworzywa antologia nie powiela po prostu składników, z których jest zbudowana, lecz kreuje zjawiska i wartości nowe (antologia to nie zwykły przedruk). P r z e d m i o t antologii jest więc zarazem z a s t a n y i z a d a n y”¹⁹. W dziewiętnastowiecznej antologii, w modelu, za którym opowiedzieli się redaktorzy *Złotej przędzy...* – przynajmniej w jej założeniach, bo w praktyce już niekoniecznie, na co zwróciła uwagę krytyka²⁰ – celem nadrzędnym staje się przedstawienie „na samych wzorcach” całościowego obrazu dziejów literatury polskiej²¹, wraz z rządzącymi procesem historycznoliterackim prawami rozwojowymi²². Teksty literackie pozostają faktami odrębnymi (Chmielowski i Krzemiński podkreślają nawet dążenie do uchwycenia – już na etapie selekcji materiału literackiego, a potem bezpośrednio w komentarzach odredakcyjnych – indywidualności poszczególnych twórców), zarazem jednak mają dowodzić ciągłości i progresywności dziejów literatury jako zjawiska obiektywnego, uporządkowanego i ukierunkowanego²³. Użyte przez antologistów w tytule zbioru słowo „przędza”

¹⁸ Vide M. Lachman, *Od literatury do muzeum (i z powrotem). Wokół literackich i literaturoznawczych aspektów muzeologii*, w: *Literatura i wiedza*, red. W. Bolecki i E. Dąbrowska, Warszawa 2006, s. 459–479.

¹⁹ D. Ulicka, *Przemoc czytane. O gatunku antologii*, w: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura – Język – Kultura*, red. W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorczyński, Warszawa 2015, s. 440.

²⁰ Vide T. Jeske-Choiński, *Zbiorniki*, „Kurier Warszawski” 1886, nr 71b, s. 2.

²¹ P. Chmielowski, S. Krzemiński, op. cit., s. IX.

²² W *Metodyce historii literatury polskiej* Chmielowski pisał: „Historia literatury jest nauką dążącą do wykrycia praw rozwoju myśli, uczuć i ideałów ludzkich w ogóle lub narodowych w szczególności, wyrażonych za pośrednictwem pięknego słowa”. P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, s. 38.

²³ Na występowanie w pozytywistycznej krytyce i historii literatury „antynomii metodologicznej, jaką była konfrontacja dążności do formułowania praw ogólnych, odwzorowujących mechanizm rozwoju polskiego piśmiennictwa, z ujęciami opisowo-rejestrującymi, skupionymi na katalogowaniu poszczególnych utworów i pisarzy” w kontekście *Zarysu literatury polskiej* Chmielowskiego (wyd. 1, 1881) zwraca uwagę Tomasz Sobieraj. Badacz uważa kolejne wydania *Zarysu* za „niejakie przygotowanie” do napisania przez Chmielowskiego syntezy klasycznej, wydanej w latach 1899–1900 sześciotomowej *Historii literatury polskiej*; podobną rolę można przypisać *Złotej przędzy...* Vide T. Sobieraj, *Metodologiczny i problemowy profil syntez Piotra Chmielowskiego. Na marginesie dwóch edycji „Zarysu literatury polskiej”*, w: *Historie literatury polskiej 1864–1914*, s. 67–82.

dobrze oddaje założenia „antologii na usługach historii literatury”, wszak zgodnie z definicją słownikową przedza to nitka skręcona „z kilku lub kilkunastu włókienek przylegających ściśle do siebie”²⁴, w mitologii greckiej i rzymskiej wytwór Mojr (Parek), będący symbolem przeznaczenia, losu, życia ludzkiego, które tak jak historia „rozwija się” w czasie²⁵. Przedzę się snuje, tak jak snuje się opowieść²⁶.

3.

Oczekiwanie, by antologia literacka pełniła względem nauki rolę służebną, poszerzała wiedzę odbiorców o literaturze, tłumaczono, wskazując na zmiany zachodzące w ówczesnym społeczeństwie: rozwój czytelnictwa i wzrost zapotrzebowania na książkę „pożyteczną”, która nie tylko służy za rozrywkę czy dostarcza przyjemności natury estetycznej, ale i ma do zaoferowania spory zasób wiadomości, uporządkowanych i podanych w sposób syntetyczny, niejako w pigułce. Drugi powód, równie ważny, jeśli nie ważniejszy, o którym z wiadomych przyczyn nie mówiono lub nie mówiono wprost, dotyczył antologii polskich. Chodziło, oczywiście, o popularyzację kultury narodowej i zachowanie polskości w sytuacji zniewolenia. Przekonanie o związku literatury z duchem narodowym (a w estetyce Taine’a z rasą) czyniło z historii literatury zapis rozwoju i trwania polskiego narodu mimo utraty państwowości. Historia literatury (tak jak historiografia), koncentrując się na rozpoznawaniu przeszłości, miała wzmacniać w narodzie poczucie przynależności do wspólnoty, dowodzić odrębności i oryginalności jego dziedzictwa kulturowego, wskazywać na wartości, tak duchowe, jak i materialne, które w sytuacji zniewolenia w sposób szczególny należało chronić i kultywować. Marek Pąckiński, analizując dziewiętnastowieczne syntezy historycznoliterackie, pisze o współwystępowaniu w ich obrębie motywacji ideologicznej i estetycznej. Jak zauważa, w historiach literatury m.in. Stanisława Tarnowskiego i Chmielowskiego „ukrytą figurą formułującą dyskurs jest nie tyle

²⁴ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 7: Pri–R, Warszawa 1965 (hasło: *Przędza*).

²⁵ Ciekawie metaforę przedzy rozwija Włodzimierz Spasowicz w studium o Wincentym Polu: „Pol zapomniał [...] i o tym, że niegdyś jako Janusz używał do przedzy i nitek białych, i nitek czerwonych; dziś, w odrazie do wszelkiego nowatorstwa, zajęty myślą: z czego snuć przedzę żywota, bierze same tylko białe, odrzucając czerwone, jako antydziejowe, chciałby złożyć człowieka z samych kości i mięśni, bez krwi i nerwów”. W. Spasowicz, *Wincenty Pol jako poeta*, w: idem, *Studia z natury*, Wilno 1881, s. 183.

²⁶ W objaśnieniach do antologii pojawiają się jeszcze inne metafory, które akcentują ciągłość i procesualność ogółu piśmiennictwa polskiego. Kraszewski pisze o dziełach literackich jako o perłach nanizanych na sznury (*Słowo wstępne*, s. IV), z kolei Chmielowski i Krzemiński nazywają dzieła literackie „pomnikami” (rolą pomników jest m.in. utrwalanie w świadomości zbiorowej i przypominanie, a zatem podtrzymywanie więzi między terażniejszością a przyszłością), które „do skarbcza literatury naszej zniosły i dawne wieki, i epoka dzisiejsza” (*Objaśnienia wstępne*, s. IX).

porządkujący zapis literackich osiągnięć, co »narodowy mit« – produkt »narodowego estetyzmu«²⁷. Dla historyków literatury i krytyków literackich XIX w. żywotność literatury, jak i wszelka inna aktywność twórcza dowodzi istnienia w narodzie sił witalnych, a zamiłowanie do określonych gatunków czy tematów jest przejawem kondycji ducha narodowego w danym momencie historycznym. Mowa o zjawisku charakterologii narodowej, zespole cech duchowych, przyrodzonych każdemu narodowi i przesądających o swoistości czy oryginalności jego procesu historycznoliterackiego. „Historia literatury jest przyczynowo powiązaniem zbiorem doświadczeń, jakie naród porobił w ciągu wieków, by mógł jak najlepiej i jak najświetniej wypowiedzieć swe myśli, uczucia i ideały”²⁸ – pisał Chmielowski.

W antologii narodowej, takiej jak *Złota przędza poetów i prozaików polskich* czy *Antologia polska* Bełzy, „unaocznieniu” procesu historycznoliterackiego i psychologii narodowej służą dzieła uchodzące za reprezentatywne („najcelniejsze”), a zarazem wyróżniające się, w przekonaniu antologisty, z całości dorobku piśmienniczego szczególnymi walorami ideowymi czy estetycznymi („najpiękniejsze”, „najznakomitsze”). Jako zbiór dzieł odrębnych, luźno lub w ogóle ze sobą niepowiązanych antologia „jest jednocześnie całością i fragmentem”²⁹. Przy dłuższych utworach, na fragmentaryczność, będącą pokłosiem wyboru części z całości produkcji piśmienniczej (danego okresu, autora etc.), nakłada się kolejna, wynikająca z konieczności dokonania skrótu, sprowadzenia całości dzieła do reprezentatywnego wycinka. Jak się wydaje, antologisci drugiej połowy XIX w. pokroju Chmielowskiego, profesjonalnego krytyka i historyka literatury, w jakiejś mierze zdają sobie z tego sprawę: wprowadzenie komponentu w postaci komentarzy odredakcyjnych (not bibliograficznych, streszczeń) można uznać za próbę zniwelowania właśnie efektu fragmentaryczności. W gestii antologisty pozostaje jedynie określenie rodzaju oferowanych czytelnikowi objaśnień – czy będzie to niemal wyłącznie zbiór informacji stricte encyklopedycznych, z natury lakonicznych i pozbawionych elementu wartościowania, a zatem wypowiedź „neutralna”, czy przeciwnie – „zaangażowana”, krytyczna, z elementami analizy i interpretacji, w której antologista pośrednio daje wyraz swojemu czytaniu dzieła literackiego, wchodzi w rolę krytyka. Sytuację komplikuje zwłaszcza streszczenie, które, jak zauważył Adam Makowski, „nie może być [...] nigdy »niewinne«, zostają w nim bowiem zaangażowane – chociaż nie artykułowane wprost – wszelkie strategie krytyczne stosowane wobec utworu literackiego”³⁰.

²⁷ M. Pąkciński, *Hipostazy ciągłości. Nowoczesne historie literatury a ekskluzywna tożsamość narodowa*, w: *Historie literatury polskiej 1864–1914*, s. 42.

²⁸ P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, s. 49.

²⁹ D. Ulicka, op. cit., s. 438.

³⁰ A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2001, s. 185.

Przeplatając tekst oryginału ze streszczeniem, antologista po raz kolejny narusza strukturę prezentowanego w antologii dzieła (po raz pierwszy czyni to, przeprowadzając jego fragmentaryzację). Selekcjonuje i hierarchizuje wątki (jedne zostaną streszczone, inne „opowiedziane” przez oryginał) według własnego uznania, a następnie na potrzeby streszczenia dokonuje ich częściowej redukcji³¹. Tekst streszczenia i tekst oryginału łączy relacja intersemiotyczna. „Czytelnik otrzymuje już gotowy produkt, niejako »preparat« zawierający przekrój poziomy materii fabularnej i ewentualne przekroje pionowe, naśladujące jej językowe ukształtowanie”³².

Pytanie „jakiej antologii Polacy potrzebują?” pojawiało się w rozważaniach historyków i krytyków literackich XIX w. rzadko, gdzieś na obrzeżach uwag, które formułowano pod adresem konkretnych publikacji. Znacznie większym zainteresowaniem środowisk naukowych cieszyły się wypisy szkolne, co miało związek z ich przeznaczeniem i zmianami, jakie zachodziły w dydaktyce szkolnej zwłaszcza na terenie zaboru austriackiego³³. Teodor Jeske-Choiński, recenzując *Złotą przędzę...*, tak pisze o wyzwaniach, przed jakimi stała dziewiętnastowieczna antologia:

Dawniej wystarczyło, gdy ktoś zestawiał pojedyncze urywki z różnych poetów, nie połączywszy ich żadną nicią, okrom chronologicznej. Lecz dziś zmieniły się potrzeby i w tym względzie. Wszelkie antologie, jeżeli mają być rzeczywiście „zbiorem pomocniczym dla historii literatury”, a jedynie wtedy mają cel, powinny ułatwić czytelnikowi pogląd na rozwój piśmiennictwa krajowego, ilustrując je nie samymi tylko bezpośrednimi świadectwami. Antologia powinna być żywą ilustracją do historii literatury, a skutek ten osiąga się przez umiejętne ugrupowanie autorów na tle krótkich, poglądowych objaśnień. Każde pokolenie przynosi z sobą coś na świat, snuje dalej nić ciągłego pochodzenia myśli narodowej, zostawia coś własnego, oryginalnego po sobie. To coś oryginalnego trzeba umieć pochwycić, pokazać i uwypuklić żywymi przykładami.

³¹ Cf. J. Bartmiński, *Streszczenie w aspekcie typologii tekstów*, w: *Typy tekstów. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, Warszawa 1992, s. 7–14.

³² A. Makowski, op. cit., s. 198. Tak o mechanizmie powstawania tytułów, lidów i streszczeń pisze Iwona Loewe: „Powstają one w wyniku makroreguł, czyli w wyniku: selekcji (abstrahowanie), generalizacji (uabstrakcyjnienie), konstrukcji oraz integracji. Pierwsza z nich eliminuje niektóre zdania czy nawet akapity tekstu bazowego (w zależności od jego długości); reguła generalizacji zastępuje serie zdań czy akapitów należących do wspólnego mikroznaczenia w obrębie tekstu jednym konceptem nadrzędnym, jest to zatem niejako operacja hiperonimizacji, warunkiem której wszakże musi być zachowanie wartości informacyjnej; dzięki regule integracji możliwe jest włączenie szczegółowych informacji z tekstu (mikroznaczeń) do znaczenia globalnego (makrostruktury); z nią bezpośrednio współgra reguła konstrukcji, która pozwala odbiorcy na podstawie konwencjonalnej wiedzy o świecie skonstruować makrostrukturę z niepełnej informacji tekstowej”. I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice 2007, s. 59.

³³ Ustawa językowa z 1867 r. wprowadziła w szkołach galicyjskich możliwość nauczania w języku polskim. Vide m.in. L. Słowiński, *Nauka literatury polskiej w szkole średniej w latach 1795–1914*, Warszawa 1975; *Literatura i wychowanie. Z dziejów edukacji literackiej w Galicji*, red. M. Ingot, Wrocław 1983; B. Kulka, *Edukacja polonistyczna w szkole średniej w latach 1870–1918. Wybrane uwarunkowania*, cz. 1, Częstochowa 2005.

Nie czynią tego krótkie zyciorysy, zawierające najwięcej konieczne daty, ani najdokładniejsze zapiski bibliograficzne. Fachowy znawca nie potrzebuje antologii, bo nie zadowolony się nigdy odłamek jakiegoś dzieła, a dyletant nauczy się tylko z odpowiednich objaśnień, poprzedzających każdą epokę lub pojedyncze, zamknięte w sobie grupy autorów, rozumieć ducha przytoczonych wyjątków³⁴.

Antologie Bełzy zdają się stanowić alternatywę dla modelu antologii na usługach historii literatury, antologii będącej quasi-syntezą, mającej za zadanie odtworzenie i zilustrowanie na przykładach dzieł literatury polskiej (*Złota przędza... i Antologia polska* ukazują się w podobnym czasie). Jako antologista Bełza nie tłumaczy swojego podejścia do antologii i nie dzieli się szczegółami dotyczącymi pracy nad poszczególnymi zbiorami – w jego antologiach próżno szukać wstępów, zakończeń, komentarzy odredakcyjnych, objaśnień, uznawanych przez współczesnych badaczy za elementy konstytutywne gatunku³⁵ (do wyjątków należy antologia *Żydzi w poezji polskiej*, wydanie drugie, poprzedzona wstępem, w którym pojawia się kwestia kryterium doboru tekstów, np. powodu rezygnacji z utworów dramatycznych, a także przeznaczenia tomu – „nieś im [Żydom] słowa bratniego przymierza”³⁶). To, w jaki sposób rozumie rolę antologii i antologistów, ujawnia jedynie za pośrednictwem swoich dzieł, które – już jako gotowy, wypuszczony na rynek „produkt” – komentują z kolei recenzenci. Bełza poprzestaje na wyborze tekstów do antologii według kryterium przynależności narodowej (antologia polska i obca), tematycznego (o kobietach, Żydach, Janie III Sobieskim etc.) i genologicznego, traktowanego jednak dość swobodnie (szerokie rozumienie pojęcia poezja). Z natury rzeczy wybór, którego dokonuje, jest subiektywny, zdradza osobiste preferencje osoby układającej antologię³⁷, może też być podyktowany względami pozaestetycznymi, czysto ideowymi (np. antologie okolicznościowe, upamiętniające ważne wydarzenia czy postaci historyczne). Sporadycznie swoje antologie Bełza opatruje dedykacją, którą oprócz motta, wstępu, posłowania, przypisów etc. można zaliczyć do metatekstów (czy paratekstów) i performatywów³⁸ (*Sobieskiego w poezji polskiej* ofiaruje swojemu ojcu,

³⁴ T. Jeske-Choiński, op. cit., s. 2.

³⁵ Vide M. Kokoszka, *Wybory autorskie. Przyczynek do charakterystyki zjawiska*, w: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, seria 1, red. M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2017, s. 53–54. Autorka powołuje się na pracę Emmanuela Fraisse’a *Les anthologies en France* (Paris 1997).

³⁶ *Żydzi w poezji polskiej. Głosy poetów polskich o Żydach*, zebrał W. Bełza, wyd. 2, Lwów 1906, s. IX. Unikanie przez Bełzę komentowania swoich antologii we wstępach czy notach wydawniczych spotkało się z krytyką ze strony recenzentów, dopytujących zwłaszcza o kryteria wyboru tekstów do antologii, vide H. B. [Henryk Biegeleisen], *Piśmiennictwo krajowe i zagraniczne. „Antologia obca”. Wybór najcenniejszych utworów poetów cudzoziemskich*, „Biblioteka Warszawska” 1883, t. 1, s. 133–136.

³⁷ Vide D. Ullicka, op. cit., s. 442.

³⁸ Vide I. Loewe, op. cit., s. 15, 73–78.

pierwsze wydanie *Żydów...* – żydowskim przyjaciółom: Bernardowi Goldmanowi, Aleksandrowi Krausharowi i Henrykowi Merzbachowi, *Kobietę w poezji polskiej* – swojej żonie Marii). Wybrane dzieła, przytaczane w całości lub we fragmentach, zostają ułożone w porządku chronologicznym. W antologii o Sobieskim, która ukazała się w dwusetną rocznicę odsieczy wiedeńskiej, porządek wyznaczają „kamienie milowe” jego biografii, m.in. dzieciństwo, elekcja, wiktoria wiedeńska, kult wśród potomnych. Zastosowanie układu chronologicznego dla dzieł uznanych przez antologistę za ważne w danym momencie historycznym (*Antologię polską* otwiera *Bogurodzica*, kończy *Po łzach* Władysława Orkana) służy zarazem zilustrowaniu przebiegu procesu historycznoliterackiego, choć w antologiach tematycznych reprezentatywność dla epoki czy np. prądu literackiego ustępuje pola kryterium adekwatności do tematu. Całości dopełniają parateksty ikoniczne: ilustracje zamieszczone wewnątrz, a czasem i na okładce książki³⁹.

Antologie Bełzy są wydaniem albumowymi, ilustrowanymi, co znacznie podnosiło ich cenę (*Antologia polska* kosztowała „złr. 6, czyli rs. 5”, przy przeciętnej cenie za powieść czy książkę naukową rs. 2–3). Wybór standardu wydawniczego świadczy o projektowanym przez antologistę (lub wydawcę) przeznaczeniu publikacji. „[...] zewnętrzne cechy książki w znacznym stopniu determinują nastawienie i oczekiwania czytelników [...]”⁴⁰ – pisał Janusz Dunin. Bełza wydaje antologie albumowe, z ilustracjami autorstwa znanych rysowników, w twardej oprawie, dekorowanej barwnymi wzorami lub rysunkami, ze zdobionym grzbietem, wyszukaną czcionką i z graficznymi ornamentami na wybranych kartach tomu. Nie ma ambicji, by jego antologie zastępowały czy uzupełniały podręcznik do historii literatury, choć już sama możliwość obcowania poprzez antologię z tekstami różnych autorów, z różnych epok i o różnym „ciężarze” ideowo-artystycznym wskazuje na jej funkcje poznawcze. Nie bez powodu w anonsach reklamowych zachęcających do kupna *Antologii polskiej* jako jej potencjalnych nabywców, grupę docelową, wymienia się „posiadaczy bibliotek prywatnych” i „miłośników poezji ojczystej”⁴¹. Zatem są to osoby odcytane, już zaznajomione z literaturą, którym antologia daje możliwość zetknięcia się z tekstami zarówno sobie znanymi, jak i, być może, dotąd w lekturze pominiętymi, a zdaniem antologisty wartymi poznania. Taki model antologii nadaje jej status dzieła ekskluzywnego i w jakiejś mierze elitarnego, włączającego czytelnika w obręb kultury wysokiej. Thomas Stearns Eliot, rozpatrując pożytki płynące z czytania antologii, zauważał:

³⁹ O roli ilustracji w dziele literackim vide S. Wysłouch, *Ilustracja a interpretacja (na podstawie ilustracji do „Pana Tadeusza”)*, „Studia Polonistyczne” 1985, t. 13, s. 146–147.

⁴⁰ J. Dunin, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX i XX wieku*, oprac., wstępem poprzedził i podał do druku J. Ladorucki, wyd. 2, Łódź 2018, s. 28.

⁴¹ Anons z „Biblioteki Warszawskiej” – vide „Biblioteka Warszawska” 1883, t. 1, s. nlb.

Wartość antologii jako wstępne zapoznanie się z dziełem największych poetów szybko się wyczerpuje [...]. Taka antologia również pozwala sprawdzić, czy nie istnieją jacyś pomniejsi poeci, których jednakże chciałoby się bliżej poznać – poeci, którzy nie figurują tak wydatnie w historii literatury, którzy nie wywarli takiego wpływu na jej rozwój, niepotrzebni do uwzględnienia w jakimś teoretycznym planie literackiej edukacji, ale którzy mogą przemówić w sposób oczywisty do niektórych czytelników⁴².

Jednym z zadań antologii, przejawem jej „zamierzonej performatywności”, o której pisze Ulicka („bo każda antologia ma czegoś dowodzić, coś ilustrować, do czegoś przekonywać lub ku czemuś pozyskiwać, coś narzucać lub wręcz zmieniać”⁴³), jest ustanawianie kanonu⁴⁴. Antologie polskie Bełzy umacniają poczucie przynależności narodowej, wskazując na dzieła ważne w polskiej kulturze, a dodatkowo – za pośrednictwem literatury zapoznają czytelnika z historią (Sobieski). Szczególna rola przypada antologii *Żydzi w poezji polskiej*, adresowanej do Żydów i mającej w zamierzeniu antologisty budować ich poczucie polskości. Kwestia ustanawiania kanonu dochodzi do głosu zwłaszcza w krytyce. To komentarze krytyczne po ukazaniu się pierwszego wydania *Antologii polskiej* skłoniły Bełzę do dokonania istotnych korekt w doborze tekstów, jak i materiału ilustracyjnego w jej drugim wydaniu. Jak z satysfakcją odnotowywał recenzent „Dwutygodnika dla Kobiet”, Edward Sedlaczek (pseud. Zorjan):

Wiadomo, że po pierwszym wydaniu krytyka zwróciła uwagę p. Bełzy na niektóre usterki w wyborze poezji. Dziś mając przed sobą wydanie drugie, widzimy, że z uwag tych p. B. skorzystał, usterki usunął zupełnie, całą *Antologię* znacznie wzbogacił. Zupełnej przemianie uległ Mickiewicz i Krasiński. Poezje, że tak powiemy, prawie okolicznościowe tych poetów, znajdujące się w pierwszym wydaniu *Antologii*, zostały usunięte, a na ich miejscu znajdujemy ustępy z *Pana Tadeusza*, *Ody do młodości*, *Farysa*, wyjątek z *Przedświt*u i *Ułamek z glosy św. Teresy*. Lecz co najważniejsza, to że obecny zbiór obejmuje autorów poprzednio zupełnie pominiętych. I tak z epok dawniejszych znajdujemy tu: Drużbacką, Zimorowicę, Godebskiego i Wężyka; z najnowszych przybyli: Kraushar, Gomulicki, Tretiak, Bronisław Komorowski, Bolesław Czerwieński (autor *Niewolnika*) i Aureli Urbański. W pierwszym

⁴² T. S. Eliot, *Rudyard Kipling*, tłum. H. Pręczkowska, w: idem, *Szkice literackie*, red., wybór, przedmowa i przypisy W. Chwałewik, tłum. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwałewik, Warszawa 1963, s. 184–185.

⁴³ D. Ulicka, op. cit., s. 438.

⁴⁴ Julian Kornhauser zauważa: „Antologia może ustalać początek okresu i hierarchię zjawisk. Może przeceniać dokonania i skazywać na niebyt utwory i pisarzy. Daje wgląd w rzeczywisty albo też potencjalny stan literatury. Przeciwwstawiając się swoim porządkom innym propozycjom, już funkcjonującym w obiegu, wywołuje może dyskusje na temat roli poszczególnych nurtów, szkół czy pokoleń. Staje się zatem i strażniczką wartości już ustalonych lub dopiero wchodzących do kanonu, i fermentem ożywiającym w jakimś ważnym momencie życie literackie. Nawet po latach pewne antologie traktuje się jako słupy milowe w rozwoju literatury narodowej, a ich nowe „wcielenia” stają się zaczynem dyskusji na temat danego okresu”. J. Kornhauser, *Antologia jako projekt historycznoliteracki*, „Pamiętnik Słowiański” 2005, nr 54, z. 1, s. 123.

wydaniu znajdowało się 6 rycin, z których niejedna nie odpowiadała artystycznym wymogom. Były tam braki, których krytyka nie mogła przemilczeć. Wydawca dodał do poprzednich rycin sześć nowych, a te bezwarunkowo przewyższają dawne, tak pod względem rysunku, jako też odbicia⁴⁵.

Przykład *Antologii polskiej* Bełzy dowodzi udziału antologistów w kształtowaniu kanonu, i to nie tylko w odniesieniu do literatury współczesnej, która jeszcze nie zdążyła zadomowić się w historii literatury. Dobór tekstów do antologii nieodzownie wiąże się z koniecznością zastosowania kryterium ważności i wykluczenia. Antologista, projektując antologię, kieruje się własnymi preferencjami literackimi, arbitralnie decyduje, co włączyć do zbioru, a co odrzucić, jednocześnie jednak musi liczyć się z ograniczeniami, wynikającymi z jakiejś nadrzędnej idei organizującej całość – przynależności tematycznej, gatunkowej, narodowej etc. zgrupowanych tekstów. Ambicji kanonotwórczych z reguły nie manifestuje wprost, co więcej, tak jak Bełza, w kolejnych wydaniach swojego dzieła może swój wybór korygować, zgodnie z sugestiami czytelników, zwłaszcza krytyków. Osobisty, autorski charakter antologii czyni z antologisty podmiot działań twórczych (którego interesy chroni m.in. prawo autorskie). Nieprzypadkowo nazwisko antologisty jest umieszczane na karcie tytułowej tomu, a zasługi na polu krytyki literackiej (Chmielowski) czy literatury (Bełza jako autor poezji) podnoszone w anonsach reklamowych. Zgodnie z regułami rynku sukces komercyjny buduje pozycję antologisty. Kolejne zbiory nie są już wytworami debiutanta, lecz autorytetu w dziedzinie antologii, któremu czytelnik może zaufać. Wkrótce po sukcesie *Antologii polskiej* w następnych antologiach (*Antologia obca*, *Kobieta polska w poezji*) nazwisko Bełzy zostaje zastąpione peryfrazą: „zestawił autor *Antologii polskiej*”. Taką praktykę stosowano w XIX w. powszechnie, by ułatwić identyfikację autora, a zarazem spożytkować jego wcześniejszy sukces. W odniesieniu do Bełzy zachodzi jeszcze ciekawe przesunięcie – z autora poezji, co podkreślano w omówieniach pierwszej jego antologii, na antologistę.

Aleksander Nawarecki nazywa antologię „gatunkiem koronnym” naszych czasów⁴⁶. W drugiej połowie XIX w. miejsce antologii na rynku książki nie było aż tak oczywiste, choć ze względu na sytuację społeczno-polityczną panującą w kraju, jak i rolę, jaką przypisywano słowu drukowanemu, znaczące. Tendencje do zbierania, porządkowania, tworzenia zbiorów, antologizowania narastały, tak jak zdawała się narastać potrzeba syntetyzowania, co na przełomie XIX i XX w. zaowocowało wysypem syntez historycznoliterackich.

⁴⁵ Zorjan [Edward Sedlaczek], *Kronika literacka*, „Dwutygodnik dla Kobiet” 1882, nr 12, s. 143.

⁴⁶ A. Nawarecki, *Antologia jako „gatunek koronny” naszych czasów*, w: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, s. 22–35.

Bibliografia

- Album pamiątkowe Adama Mickiewicza*, wyd. Władysław Piast [Władysław Bełza], Lwów 1889.
- Antologia obca. Wybór najcenniejszych utworów poetów cudzoziemskich*, zestawiał autor *Antologii polskiej* [Władysław Bełza], Lwów 1882.
- Antologia polska. Wybór najcenniejszych utworów poetów polskich*, zestawiał W. Bełza, Lwów 1880.
- Bartmiński, Jerzy, *Streszczenie w aspekcie typologii tekstów*, w: *Typy tekstów. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, Warszawa 1992, s. 7–14.
- Chmielowski, Piotr, *Metodyka historii literatury polskiej*, Warszawa 1900 [1899].
- Dunin, Janusz, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX i XX wieku*, oprac., wstępem poprzedził i podał do druku J. Ladorucki, wyd. 2, Łódź 2018.
- Eliot, Thomas Stearns, *Szkice literackie*, red., wybór, przedmowa i przypisy W. Chwalewik, tłum. H. Pręcłowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, Warszawa 1963.
- Encyklopedia powszechna*, t. 1 (A–Aos), nakład, druk i własność S. Orgelbranda, Warszawa 1859.
- Encyklopedia powszechna*, t. 18 (Wybrzeże–Żymory), nakład, druk i własność S. Orgelbranda, Warszawa 1868.
- Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynadłowski, Wrocław–Warszawa 1971.
- H. B. [Henryk Biegeleisen], *Piśmiennictwo krajowe i zagraniczne. „Antologia obca”. Wybór najcenniejszych utworów poetów cudzoziemskich*, „Biblioteka Warszawska” 1883, t. 1, s. 133–136.
- Hoszowska, Mariola, *Działalność Macierzy Polskiej we Lwowie w latach 1882–1894*, „Galicja. Materiały i Studia” 2015, nr 1, s. 134–152.
- Jeske-Choiński, Teodor, *Zbiorniki*, „Kurier Warszawski” 1886, nr 71b, s. 2.
- Kobieta w poezji polskiej. Głosy poetów o kobiecie*, przez autora *Antologii polskiej*, Kraków 1885.
- Kokoszka, Magdalena, *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011.
- Kokoszka, Magdalena, *Wybory autorskie. Przyczynek do charakterystyki zjawiska*, w: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, seria 1, red. M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2017, s. 50–61.
- Konopka, Maria, *Ruch księgarsko-wydawniczy Lwowa w latach autonomii*, w: *Kraków – Lwów. Książki, czasopisma, biblioteki XIX i XX wieku*, t. 4, red. J. Jarowiecki, Kraków 1999, s. 22–33.
- Kornhauser, Julian, *Antologia jako projekt historycznoliteracki*, „Pamiętnik Słowiański” 2005, nr 54, z. 1, s. 123–129.
- Kozłowski, Władysław M., *Jak czytać utwory piękna. Literatura piękna jako źródło wykształcenia*, Warszawa 1909.
- Księga aforyzmów, myśli, zdań, uwag i sentencji ze stu pisarzy polskich wybranych*, przez Władysława Piasta [Władysława Bełzę], Lwów 1885.

- Kulka, Bronisława, *Edukacja polonistyczna w szkole średniej w latach 1870–1918. Wybrane uwarunkowania*, cz. 1, Częstochowa 2005.
- Lachman, Magdalena, *Od literatury do muzeum (i z powrotem). Wokół literackich i literaturoznawczych aspektów muzeologii*, w: *Literatura i wiedza*, red. W. Bolecki i E. Dąbrowska, Warszawa 2006, s. 459–479.
- Literatura i wychowanie. Z dziejów edukacji literackiej w Galicji*, red. M. Ingot, Wrocław 1983.
- Loewe, Iwona, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice 2007.
- Makowski, Adam, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2001.
- Nawarecki, Aleksander, *Antologia jako „gatunek koronny” naszych czasów*, w: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, seria 1, red. M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2017, s. 22–35.
- Ojczyzna w pieśniach poetów polskich. Głosy poetów o Polsce*, zebrał W. Bełza, Lwów 1901.
- P. Ch. [Piotr Chmielowski], *Antologia*, w: *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, [seria 1], wyd. S. Sikorski, t. 3, Warszawa 1890, s. 349.
- Paja, Agnieszka, *XIX. Tożsamość czytelniczki*, Warszawa 2016.
- Pąckiński, Marek, *Hipostazy ciągłości. Nowoczesne historie literatury a ekskluzywna tożsamość narodowa*, w: *Historie literatury polskiej 1864–1914*, red. U. Kowalczuk i Ł. Książyk, Warszawa 2015, s. 33–50.
- Słowiński, Lech, *Nauka literatury polskiej w szkole średniej w latach 1795–1914*, Warszawa 1975.
- Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 1: A–G, Warszawa 1900.
- Słownik języka polskiego*, red. Samuel Bogumił Linde, t. 1, cz. 1: A–F, Warszawa 1807.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 7: Pri–R, Warszawa 1965.
- Sobieski w poezji polskiej. Głosy poetów polskich o bohaterskim obrońcy Wiednia*, zastawił autor *Antologii polskiej* [Władysław Bełza], Lwów 1883.
- Spasowicz, Włodzimierz, *Studia z natury*, Wilno 1881.
- Ulicka, Danuta, *Przemoc czytanek. O gatunku antologii*, w: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura – Język – Kultura*, red. W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorczyński, Warszawa 2015, s. 440.
- Wasi rówieśnicy. 24 obrazków z młodości sławnych ludzi w Polsce*, z pism najlepszych autorów wybrał i wstępem poprzedził W. Bełza, Lwów 1885.
- Wysłouch, Seweryna, *Ilustracja a interpretacja (na podstawie ilustracji do „Pana Tadeusza”)*, „Studia Polonistyczne” 1985, t. 13, s. 146–147.
- Zdanowicz, Anna, „*Złota przędza poetów i prozaików polskich*” (1883–1887) jako projekt popularyzatorski i historycznoliteracki, w: *Historie literatury polskiej 1864–1914*, red. U. Kowalczuk i Ł. Książyk, Warszawa 2015, s. 253–270.
- Złote ziarna zebrane z dzieł pisarzy polskich*, przez W. Bełzę, Poznań 1907.
- Zorjan [Edward Sedlaczek], *Kronika literacka*, „Dwutygodnik dla Kobiet” 1882, nr 12, s. 143.
- Żydzi w poezji polskiej. Głosy poetów polskich o Żydach*, zebrał W. Bełza, wyd. 2, Lwów 1906.

RENATA STACHURA-LUPA – dr hab., prof. Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie; absolwentka filologii polskiej, studium dziennikarskiego i studiów podyplomowych z zakresu prawa autorskiego, wydawniczego i prasowego. Badaczka pozytywizmu, autorka książek *Adam Belcikowski – pisarz i historyk literatury* (2005), *Poglądy ideowo-estetyczne Stanisława Tarnowskiego* (2016) i *Kraków literacki w XIX wieku. Szkice* (współautor Tadeusz Budrewicz, 2019), artykułów drukowanych w czasopismach naukowych i pracach zbiorowych, współredaktorka tomów zbiorowych, inicjatorka i współorganizatorka konferencji naukowych o zasięgu ogólnopolskim i międzynarodowym. Zastępca redaktora naczelnego czasopisma „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*”.

III

Antologizowanie – Przypadki – Funkcje

Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo 12(15) 2022
ISSN 2084-6045
e-ISSN 2658-2503
Creative Commons: Uznanie autorstwa 3.0 PL (CC BY)
DOI: 10.32798/pflit.784

U ŹRÓDEŁ ZAŁOŻYCIELSKIEGO MITU
POLSKIEGO ROMANTYZMU,
CZYLI JAK JEST ZROBIONA ANTOLOGIA
WALKA ROMANTYKÓW Z KLASYKAMI STEFANA KAWYNA

At the Root of the Founding Myth of Polish Romanticism,
or How Stefan Kawyn's Anthology *Walka romantyków z klasykami*
Is Constructed

TOMASZ JĘDRZEJEWSKI
Uniwersytet Warszawski, Polska
E-mail: tomasz.jedrzejewski@uw.edu.pl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7304-2901>

Abstract

The formula of the “clash between Classics and Romantics writers” is still a recurring theme in the literary studies concerning the beginnings of the Polish Romanticism. Stefan Kawyn, the author of the anthology of 1963 *Walka romantyków z klasykami* (“The Clash between the Romantic and Classic Writers”), exposed the conflict between the representatives of the two literary movements and in order to do that skilfully, he frequently resorted to military metaphors. The conflict manifested itself widely on the pages of journals, private letters and in the poems as well. This almost iconic nature of the clash that dates back to 1820s was reinforced and enriched by Kawyn's anthology. This article presents the way in which this influential anthology was constructed with its focal points referring to material selection, structure of the volume, and editor's commentaries.

Keywords: clash between Classics and Romantics writers, Classicism, Romanticism, anthology

Streszczenie

Formuła „walki romantyków z klasykami” wciąż powraca w rozprawach historycznoliterackich dotyczących początków polskiego romantyzmu. Stefan Kawyn, twórca antologii *Walka romantyków z klasykami*, wydanej w 1963 r., szeroko wykorzystując batalistyczną metaforykę, przedstawił konfrontację dwóch prądów, odbywającą się w czasopiśmie, prywatnej korespondencji i wierszach. Legenda walki, sięgająca korzeniami trzeciej dekady XIX w., w pracy Kawyna została

wzmocniona i wzbogacona o nowe egzemplifikacje. Niniejszy artykuł prezentuje, w jaki sposób skonstruowano tę antologię: w polu uwagi znajdują się problemy selekcji i organizacji materiału, struktura tomu, komentarze edytorskie.

Słowa kluczowe: walka romantyków z klasykami, klasycyzm, romantyzm, antologia

O sporze klasyczno-romantycznym raz jeszcze

Jednym z kluczowych zagadnień badań nad początkami polskiego romantyzmu jest „walka romantyków z klasykami”. Nie miejsce tu na kolejny opis sieci napięć między klasycyzmem i romantyzmem. Wieloaspektowy charakter ścierania i przenikania się różnych programów literackich oraz stojących za nimi problemów filozoficznych odsłoniło co najmniej kilkanaście ważnych rozpraw opublikowanych w ciągu ostatnich trzydziestu lat¹. Unaoczniały one, że u schyłku XVIII w. i w pierwszych dekadach XIX w. można mówić o różnorodności propozycji estetycznych, heterogeniczności utworów literackich oraz różnorodności wypowiedzi teoretycznych formułowanych w ramach szerszej debaty, w której dominował – jak się zdaje – ton koncyliacyjny i w której poszukiwano, przynajmniej do roku 1825, formuły godzącej odmienne tradycje i nowości literackie. Kiedy powstawały Mickiewiczowskie manifesty romantyzmu: *Ballady i romanse* oraz *Dziady* wileńsko-kowieńskie, wystąpień o charakterze agonistycznym, wpisujących się w batalistyczne wyobrażenie „walki”, wciąż było relatywnie niewiele i zaczęły się one pojawiać dopiero w drugiej połowie lat dwudziestych².

¹ M.in. M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998. Spośród innych prac na nowo oświetlających kwestię przenikania się prądów i koncepcji literatury w dobie „przełomu romantycznego” można wymienić m.in.: B. Dopart, *Koncepcje poezji w okresie sporów przełomu romantycznego w Polsce (1818–1830)*, w: idem, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 9–37; P. Żbikowski, „...bolem śmiertelnym ściśnione mam serce...”. *Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1998; W. Pusz, *Współistnienie romantyków z klasykami, czyli prawdziwy koniec polskiego oświecenia*, w: *Na przełomie Oświecenia i Romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*, red. P. Żbikowski, Rzeszów 1999, s. 47–55; P. Żbikowski, *Poezja oświeceniowo-romantycznego przełomu (1792–1830). Próba periodyzacji*, w: *Na przełomie Oświecenia i Romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*, red. idem, Rzeszów 1999, s. 23–46; P. Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007; M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycyznością a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009; M. Stanisz, „Walka romantyków z klasykami”, czyli o dziejach pewnej metafory historycznoliterackiej, w: *Między biografią, literaturą i legendą*, red. M. Stanisz, K. Maciąg, Kraków 2010, s. 9–40; B. Czwońnóg-Jadczak, *Klasyki i romantycy. Spór i dialog*, Lublin 2012. Na otwartą formułę polskiego klasycyzmu, który bynajmniej nie hamował drogi innym kierunkom literackim i wykazywał zdolność do aktualizacji i modernizacji swoich założeń, przeszło pół wieku temu zwracał uwagę Stanisław Pietraszko w *Doktrynie literackiej polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, *passim*.

² Na temat znaczenia balladopisarstwa w przeobrażeniach literatury oraz w sporach klasyczno-romantycznych vide A. Sienicka, *Wczesnoromantyczna „balladomania” w Polsce. Zjawisko, historia, oddziaływanie*, Gdańsk 2021.

Konfrontacja i konwergencja programów literackich stanowiła element długo-trwałych dyskusji, wypowiedzi niuansujących, ostrożnie formułowanych w poczuciu wagi każdego z nich. W ramach tej debaty, jak na każdej agorze literackiej, zdarzały się szarże i teksty płomienne: najbardziej wyrazisty wydaje się artykuł Jana Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych* opublikowany w 1819 r. w „Dzienniku Wileńskim”, gdzie – bez dzielenia włosa na czworo – mowa o romantyzmie jako „szkole zdrady i zarazy”³. Filipika Śniadeckiego to jednak, gdy mowa o przełomie drugiej i trzeciej dekady, wyizolowana wypowiedź klasyka wymierzona w romantyzm⁴. Ze strony romantyków przed 1825 r. także trudno doszukać się ataków na klasycyzm, jak i w ogóle jakichkolwiek świadectw waśni między stronnictwami. Sumarycznie biorąc, tempo dyskusji o klasycyzmie i romantyzmie okazywało się niezbyt zawrotne, teksty batalistyczne były rzadkie, a uszczypliwości krążyły głównie w korespondencji prywatnej (i tak zresztą, w tym przypadku, ograniczonej do koterii Koźmiana) i – jak świadczą relacje memuarystyczne – w konwersacjach salonowych.

Jeśli więc legenda spektakularnej walki romantyków z klasykami stoi na wątpliwych podstawach materiałowych, a jednak potrafiła się utrzymać przez długie dziesięciolecia i – jak się zdaje – w pewnym zakresie wciąż się utrzymuje, to musiała mieć jakieś dodatkowe punkty oparcia. Z pewnością doniosłą rolę odegrał tu główny aktor wielkiego spektaklu „wojny” literackiej Maurycy Mochnacki, którego narrację dotyczącą heroicznego początku romantyzmu przedzierającego się przez zasieki naśladowczej i rzekomo nienarodowej literatury klasycznej

³ J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński” 1819, t. 1, nr 1, s. 27.

⁴ Artykułowi Śniadeckiego szczególnie wysoką rangę nadał Ryszard Przybylski, umniejszając jednocześnie znaczenie innych wystąpień: „Dotychczas, kiedy rozpoczynała się krótka czy długa rozmowa o klasycyzmie, natychmiast zatrącano o wielką warszawską logomachię z czasów Królestwa Kongresowego, o tzw. walkę klasyków z romantykami. Spór ten nie wniósł jednak niczego istotnego do konfrontacji, która rozegrała się między Janem Śniadeckim i Adamem Mickiewiczem w Wilnie. Warszawska batalia nie powie nam prawdy o klasycyzmie. Klasycyzm to nie doktrynalne utarczki czy zgryźliwe dowcipy, lecz teksty”. R. Przybylski, *Romantyzm jako przepaść klasyka*, w: idem, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 106. Warto dodać, że Śniadecki prawdopodobnie mało interesował się Mickiewiczem. Ale i Adam Mickiewicz w swoich pismach nie pozostawił wielu świadectw zainteresowania Śniadeckim. W siedemnastu tomach Wydania Rocznicowego wileński profesor występuje sporadycznie. Poza oczywistą aluzją w *Romantyczności* – Jan Śniadecki figuruje w *Panu Tadeuszu* („Znam się też z Śniadeckim, / Który jest mądrym bardzo człkiem, chociaż świeckim”); A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, w: idem, *Dzieła*, t. 4, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995, s. 220. Wzmianki w korespondencji: A. Mickiewicz, *Listy. Część pierwsza. 1815–1829*, w: idem, *Dzieła*, t. 14, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 1998, s. 63, 317, 601–602; słowo „Śniadecy” pada w pamflecie *O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: idem, *Dzieła*, t. 5, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1996, s. 184. Wzmianka w wykładach o literaturze słowiańskiej: A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, w: idem, *Dzieła*, t. 11, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998, s. 158.

przejmowali pamiętnikarze i historycy literatury kolejnych okresów historycznych⁵. Późniejsze – dziewiętnasto- i w dużej części dwudziestowieczne – przedstawienia początków polskiego romantyzmu z tą wizją sporu zasadniczo nie zrywały, choć – rzecz znamienna – studiów materiałów prasowych, gdzie w dużym stopniu (choć oczywiście nie tylko tam) toczyła się owa debata, nie prowadzono zbyt szeroko⁶. „Nie znamy [...] prawie zupełnie prasy z lat 1800–1830, a bez jej znajomości, przynajmniej zaś bez znajomości tego, co się z niej do naszych czasów dochowało, trudno się kusić o pełną i w miarę wierną rekonstrukcję myśli estetycznoliterackiej tamtych lat” – pisał Piotr Żbikowski⁷. Względnie nieduży zakres badań nad prasą epoki wydaje się nieproporcjonalny wobec ogromu wypowiedzi i wzmianek historycznoliterackich o „walce romantyków z klasykami”. Trudno stwierdzić, jaki był powód zaniedbania kwerendy materiałów prasowych lat 1815–1830. Wolno przypuszczać, że w świetle szczegółowych dociekań obraz walki musiałby ujawnić kolejne problemy i rozpadłby się na wiele fragmentów⁸. Wgląd w prasę literacką tamtego czasu uzmysławia, że dobitnych wypowiedzi agonistycznych jest, jak wspominałem, niewiele, i są one głównie ścięzione do lat 1825–1830⁹.

Przez długie dekady panowała sytuacja paradoksalna: z jednej strony utrzymywała się wizja wielkiej literackiej wojny domowej, z drugiej – prasę, w której rzekomo toczyła się owa wojna, badano fragmentarycznie. Odwoływano się do niej sporadycznie i jak gdyby z uprzednim założeniem o potrzebie wydobywania z niej takich treści, które potwierdzą formowanie romantyzmu w warunkach literackiej wojny domowej. Szczególnie ciekawym przykładem jest pod tym względem antologia wydana w serii Biblioteki Narodowej w 1963 r.¹⁰

⁵ Nawiązania do walki sporadycznie występują u Mickiewicza. W liście do Hieronima Kajsiwicza z 1835 r. poeta dystansuje się od retoryki sporu: „W każdym przypadku ostrzegam, żebyś z przedmowy wyrzucił wszystko, co się ściąga do walki klasyków, romantyków, Osińskiego etc.; są to rzeczy małe i dawne – umarłe już i pochowane” (*Dzieła*, t. 15: *Listy 1830–1841*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 2003, s. 286).

⁶ Szerzej o tym vide T. Jędrzejewski, *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Kraków 2016, s. 11–54.

⁷ P. Żbikowski, *Klasycyzm postanistawowski. Zarys zagadnienia*, Warszawa 1999, s. 9.

⁸ Niedawno ukazało się obszernie studium Jolanty Kowal *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1830)*, Rzeszów 2017 – rozległe i wnikliwie prezentujące wielość estetyk obecnych na łamach tego pisma.

⁹ O możliwości i potrzebie rewizji pojęcia walki vide M. Stanisław, „*Walka romantyków z klasykami*”..., s. 40.

¹⁰ Podaję rok 1963 jako „datę oddania do druku”, mimo że na kartach wstępnych figuruje rok 1960. Tom ten stanowił znacząco (bo aż kilkakrotnie) rozbudowaną wersję książki z 1947 r., także przygotowanej przez Kawyna. Vide Z. Libera, *Romantyzm* (przegląd nowości wydawniczych), „Rocznik Literacki” 1963, s. 221–222. Dla utrwalania legendy „walki” znaczenie miały także wcześniejsze wypisy: J. Michalski, *Walka romantyków z klasykami*, w: *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej*, t. 3, Warszawa 1910, s. 260–285. Vide B. Kuczkowski, *Romantyzm uzdrawiany?*

O jednym ogniu legendy sporu

Bez mała sto lat po słynnym *Obozie klasyków* (1866) Lucjana Siemieńskiego ukazał się tom bardzo szczególny: praca Stefana Kawyna, zatytułowana właśnie *Walka romantyków z klasykami*¹¹. Dzieło to niemal monumentalne – ponadpięćsetstronicowe, z obszernym wprowadzeniem, z licznymi i obszernymi przypisami. Figurują w nim prominentne nazwiska życia literackiego doby „przełomu romantycznego” (o ile można mówić o przełomie, nie zaś o stopniowym formowaniu się nowej estetyki): Adama Mickiewicza, Maurycego Mochnackiego, Michała Grabowskiego, Stefana Witwickiego, Franciszka Salezego Dmochowskiego, Ludwika Osińskiego, Kajetana i Andrzeja Edwarda Koźmianów, Jana Śniadeckiego, Franciszka Wężyka, Juliana Ursyna Niemcewicza, a także kilkunastu innych poetów i krytyków, których wypowiedzi pogrupowano w dziewięć sekcji. Sekcja pierwsza antologii nosi tytuł *Wprowadzenie*, druga to *Pierwsze starcie*, trzecia – *Klasycy wobec nowej poezji*, czwarta – *Ofensywa romantyków*, piąta – *Próby zażegnania sporu daremne*, szósta – *Idylla czy poezja burzy*, siódma – *Rewolucja literacka i rewolucja polityczna*, ósma – *W zwierciadle satyry*, dziewiąta – *We wspomnieniach uczestników i świadków*¹². Nie brakuje w tej książce zarówno tekstów doskonale znanych – słynnych manifestów romantyzmu (*Romantyczność* Mickiewicza, *Uwagi o duchu i źródłach poezji w Polsce* Mochnackiego), jak i „manifestów oporu”: listów i pamiętników Koźmiana, fragmentu wykładów Osińskiego, korespondencji i poezji Morawskiego. Są tu również erudycyjne wywody Brodzińskiego czy recenzenckie świadectwa „umiarkowanego” klasycyzmu Dmochowskiego. Znalazło się też miejsce dla artykułów

[rec. *Wokół romantyzmu*, wstęp, wybór i oprac. T. Waszak i L. Żyliński, Poznań 2016], „Sztuka Edycji” 2018, nr 1, s. 190. Autor recenzji pisze także: „To niefortunne określenie – które wywodzi się z tytułów ważnych rozpraw krytycznoliterackich Kazimierza Brodzińskiego i Jana Śniadeckiego – przyjęło się również w pracach historycznoliterackich, głównie za sprawą antologii (!) pod redakcją Stefana Kawyna”; B. Kuczkowski, op. cit., s. 188.

¹¹ *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1963. Wcześniej w podobnym duchu pisali m.in. J. S. Bystron, *Literaci i grafomani z czasów Królestwa Kongresowego 1815–1831*, Lwów 1938, i A. Bar, *Kumoszki na Parnasie*, Kraków 1947. Były to rzecz jasna przedłużenia tradycji historycznoliterackiej sięgającej głęboko w wiek XIX. Interesujące uwagi na temat motywu „walki” w dyskusjach literackich Marek Stanisław zawarł we wspomnianym artykule: „*Walka romantyków z klasykami*”, czyli o *dziejach pewnej metafory historycznoliterackiej*, op. cit. Tytuł antologii Kawyna, wskazujący na ofensywę romantyków i defensywę klasyków, pozostaje wierny romantycznej autolegendzie. Jak pisze Marek Piechota: „Walka klasyków z romantykami w świadomości epoki utrwalona została w odmiennym brzmieniu: jako »walka romantyków z klasykami«, co sugerowało, że stroną bezwzględnie atakującą, agresywną byli przedstawiciele nowego kierunku estetycznego, konserwatywnie zaś nastawione autorytety broniły jedynie słusznych, tradycyjnych wartości. Takie postawienie problemu, zgodne z legendą i bliskie prawdy, nie oddaje jednak całej jego złożoności”. M. Piechota, *Walka klasyków z romantykami*, w: M. Piechota, J. Leszczyna, *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000, s. 347–348.

¹² Vide M. Stanisław, „*Walka romantyków z klasykami*”..., s. 13–14.

wcześniej nieprzedrukowywanych i szerzej nieznanach. W obszernym wstępie edytorskim poprzedzającym część antologijną tomu pojawiają się takie tytuły rozdziałów, jak *Dwa światy* albo *Czas walki*. Następnie Kawyn charakteryzuje głównych uczestników walki z obozu klasyków: Koźmiana, Osińskiego, Morawskiego, Dmochowskiego. Później przychodzi kolej na romantyków z Mickiewiczem na czele. Następne rozdziały przedmowy opatrzone śródtytułami – by ograniczyć się do kilku przykładów – *Przemiany polityczne*, *Pierwsze głosy o poezjach Mickiewicza*, *Czasopiśmiennictwo literackie*, *Recenzja F.S. Dmochowskiego*, *Grupa romantyków warszawskich*, *Poglądy Mochackiego na sprawy poezji*, *Atak na Śniadeckiego*, „*Konrad Wallenrod*” jako *wskazanie polityczne*, *Zaostrzona sytuacja polityczna a życie literackie Warszawy*, *Akcja pojednawcza Morawskiego*, *Fiasko prób zażegnania burzy*. We wprowadzeniu zaproponowanym przez edytora zawiera się, wypada przyznać, dość szeroki obraz życia literackiego, zwłaszcza warszawskiego, w początkach polskiego romantyzmu. Kawyn przedstawia pryncypia estetyczne obydwu prądów, prezentuje sylwetki literatów, sygnalizuje opinio-twórczą rolę salonów literackich, podejmuje wątek prasy kulturalnej. Polemiki krytycznoliterackie odnosi także do fermentu ideowego i politycznego czasów Królestwa Polskiego. Dla „walki romantyków z klasykami” wyznaczono, jak można się przekonać, rozległy horyzont społeczny i polityczny. Nie ma bodaj potrzeby dokładniejszego opisu zawartości *Walki romantyków z klasykami*, zna ją każdy badacz epoki, od przeszło półwiecza jest ona w stałym użytku akademickiej dydaktyki polonistycznej. W dziele Kawyna historia literatury znalazła podsumowanie i niejako ukoronowanie wcześniejszych studiów nad sporem klasycyzno-romantycznym (m.in. rozpraw Piotra Chmielowskiego, Stanisława Tarnowskiego, Manfreda Kridla¹³). Zaplecze źródłowe, zasób materiałów pamiętnikarskich, literatura przedmiotu, na której wspierają się ustalenia badacza i jego koncepcja książki, czynią z tej antologii niejako summę wiedzy na temat sporu. Można by sprawę skwitować twierdzeniem: w takich ramach, w jakich pozwala na to jednotomowa edycja, *Walka romantyków z klasykami* przynosi panoramiczny obraz zjawiska, prezentuje spectrum poglądów na literaturę wyrażanych w prasie, w pamiętnikach, w korespondencji, ilustrowanych dodatkowo fragmentami tekstów literackich.

Przy swoich zaletach antologia – co dla niniejszych rozważań kluczowe – stanowi ciekawy przykład operacji tekstowych Kawyna, który nie tylko wieńczy długą tradycję refleksji naukowej nad „walką”, lecz także przyjętą formułą tomu stara się tę tradycję walnie wesprzeć poprzez szczególne manewry edytorskie i historycznoliterackie komentarze. Rzuca się w oczy przyjęta strategia konfrontowania klasycyzmu i romantyzmu na wszelkich polach ideowych i estetycznych,

¹³ S. Kawyn, op. cit., s. LXXXIII–LXXXVIII.

wywołująca nieodpartą wrażenie koniecznej niekompatybilności prądów. Śródtytuły przedmowy nie pozwalają zapomnieć czytelnikowi, że porusza się w przestrzeni wojennej, otrzymuje on opis *Środków walki* (tytuł rozdziału), *Pierwsze sądy o walce literackiej* (także tytuł rozdziału), a także omówienie problemu „wzrostu zainteresowania zagadnieniem walki”¹⁴. Z dwóch możliwości: akcentowania wzajemnych zbliżeń obu estetyk oraz ich konfliktowania badacz stanowczo preferował drugą. Wobec licznych napięć na polu literackim i światopoglądowym „próba zażegnania burzy” musiała zakończyć się „fiaskiem”.

Rozwiązania koncepcyjne ukierunkowane na „efekt batalistyczny” można rozpoznać również po innych detalach. Okładka nie informuje, że antologia jest antologią. Zamiast tego widnieje lapidarne i dobrze znane hasło w formie tytułu: *Walka romantyków z klasykami*. Na stronie tytułowej pojawia się fraza: „Wstęp napisał, wypisy źródłowe ułożył i opracował Stefan Kawyn”. Ta pozornie neutralna adnotacja zawiera w sobie pierwiastek neutralizujący problemy koniecznego w antologiach selektywnego podejścia. Uniknięto w ten sposób wyraźnego oznaczenia subiektywistycznej perspektywy zawierającej się w takim słowie jak „wybór”. Zastąpiono je bardziej rzeczowym „ułożeniem” wypisów źródłowych. Inna rzecz znamienita: fundamentalną kwestię doboru i prezentacji materiału (zasady wydania) w ogóle pominięto. Od pierwszej do przedostatniej strony wstępu czytelnik jest prowadzony przez wywód obfitujący w wiadomości z zakresu życia literackiego lat dwudziestych i trzydziestych XIX w. Dopiero ostatnia (LXXXVIII) strona introdukcji zawiera dwuakapitowe *Uwagi o niniejszych wypisach*. Czytamy w nich:

Spśród dotychczas ogłaszanych wypisów ilustrujących walkę romantyków z klasykami obecne wydanie tekstów źródłowych jest chyba najobszerniejsze, choć na pewno dalekie od ogarnięcia całości obfitego materiału. Obok znanych i często cytowanych wypowiedzi znajdują się tu pozycje nowe, po raz pierwszy w wyjątkach lub w całości przedrukowane.

W uporządkowaniu materiału przyjęto na ogół zasadę układu zagadnieniowego. Kompozycja problemowa nie mogła być jednak przeprowadzona całkowicie. Walka romantyków z klasykami miała etapy swego historycznego rozwoju, które uwzględnione w wypisach, stały się czynnikiem panującym ich układu. Mają one więc ukazać dynamikę walki literackiej, która rozpoczęła się od spokojnej, teoretycznej dyskusji między krytykami i estetykami; rychło jednak – z wystąpieniem Mickiewicza – przemieniła się w zażarty spór, by w końcowej fazie stać się dosyć przejrystą maską akcji politycznej¹⁵.

W tym słowie odautorskim kwestie selekcji materiału antologijnego tkwią jak gdyby w zawieszaniu. Słowa „selekcja” czy „wybór” także nie pojawiają się (nie figuruje też, notabene, słowo „antologia”), podobnie jak nieobecne są inne

¹⁴ Ibidem, s. LXXXI.

¹⁵ Ibidem, s. LXXXVIII.

wątki ukierunkowujące uwagę odbiorcy na procedury wytwarzania owych – istotnie obszernych i poznawczo cennych – wypisów. Problem prezentacji przyjętej metody edytorskiego *gatekeepingu* rozwiązano dość przewrotnie. Pisząc, że wydanie tekstów źródłowych jest „dalekie od ogarnięcia całości obfitego materiału”, wywołuje się wrażenie, że w bardziej pojemnych ramach świadectw „walki klasyków z romantykami” byłoby po prostu więcej. Nie ma natomiast wskazania, że w szerszych ramach antologii można by zawrzeć teksty wyłamujące się z klasyczno-romantycznej dialektyki. Co się zaś tyczy „porządkowania materiału”, symptomatyczne jest ostatnie zdanie, co prawda zwraca się w nim uwagę na „spokojną, teoretyczną dyskusję” prowadzoną u progu romantyzmu, lecz akcentuje się inicjalny charakter tych wyważonych teorii w całej debacie. Dyskusje nad klasycznością i romantycznością przebiegały bowiem – wedle sugerowanej wizji – od pokojowych deliberacji do „zażartego sporu”, anektującego nie tylko sprawy estetyki, lecz także polityki. Zdystansowaną i niuansującą erudycję wypowiedzi Brodzińskiego czy Wężyka wpisano w logikę eskalacji konfliktu. Że taka logika istnieje w antologii Kawyna, można zorientować się po układzie tekstów w antologijnej części książki. Czytelnik jest wiedziony jakoby od początków sporu (wypowiedzi Brodzińskiego, Śniadeckiego, Hieronima Kalińskiego, a więc teksty z przełomu drugiej i trzeciej dekady XIX w.), poprzez zintensyfikowane polemiki środka lat dwudziestych (artykuły Mochnackiego, Grabowskiego, Dmochowskiego), do finalnej rozprawy romantyków z klasykami około roku 1830, mającej charakter jednocześnie literacki (ostateczny tryumf Mickiewicza w *Konradzie Wallenrodzie* i III części *Dziadów*) i polityczny, znaczonego wybuchem powstania listopadowego (znów przywołano wypowiedzi Mochnackiego, Brodzińskiego, Mickiewicza, Koźmiana). Jeśli nie zwrócimy uwagi na daty publikacji poszczególnych tekstów, odniesiemy wrażenie, że zarzewie sporu – taki był widocznie zamiar edytora – stanowiły dyskusje z przełomu dziesięcioleci, następnie poezje Mickiewicza zmusiły klasyków do zajęcia pozycji obronnych, co doprowadziło do śmiałej „ofensywy” romantycznej, a finalne próby „zażegnania sporu” (podejmowane rzekomo przez Morawskiego i Niemcewicza) spaliły na panewce.

Konsekwentne zachowanie zasady historycznego następstwa zatarłoby jednak ważną w narracji Kawyna zasadę zagęszczania atmosfery walki. Układ materiałów musi być zatem kombinowany: chronologiczno-problemowy. Oto bowiem po *Pierwszym starciu* (tytuł I sekcji antologijnej, zawierającej m.in. sztandarową *Romantyczność* Mickiewicza), obejmującym wypowiedzi z lat 1818–1822, następuje partia tekstów zatytułowana *Klasycy wobec nowej poezji*. Jest w tej partii tylko jeden tekst spod pióra klasyków z pierwszej połowy lat dwudziestych (Franciszka Grzymały). Później, w sekcji IV, pojawia się *Ofensywa romantyków*, z wypowiedziami o podobnej rozpiętości czasowej – lata 1825–1830.

Następnie zaś mamy sekcję V: *Próby zażegnania sporu daremne* (teksty z lat 1829–1830). Można łatwo zorientować się, że rozdziały-etapy kampanii wojennej nakładają się na siebie, a nie następują po sobie w porządku czasowym. Obfitujące w polemiki pięciolecie 1825–1830 edytor rozłożył zatem aż na trzy sekcje (II, III i IV), by móc roztoczyć wizję zaogniającej się kampanii.

Przy konstruowaniu narracji wedle zasady narastania antagonizmu klasyczo-romantycznego twórca antologii natknął się, wolno sądzić, na trudną do ominięcia przeszkodę. Z punktu widzenia dynamiki walki po *Balladach i romansach* i *Dziadach* powinna nastąpić odprawa dana romantyzmowi ze strony zwolenników klasycyzmu (właśnie wtedy miał rozgorzeć, według Kawyna, „zażarty spór”). W debacie literackiej pierwszej połowy lat dwudziestych tak się jednak nie działo, pamfletów na nową estetykę trudno doszukać się w ówczesnej krytyce literackiej. Pierwsza reakcja warszawskiej prasy na „romantyczność” Mickiewicza pojawia się w 1823 r. na łamach „Astrei”, gdzie Grzymała w przychylnym (!) tonie pisze o wileńskim autorze, w którym literatura narodowa może ujrzeć „prawdziwego i oryginalnego poetę”¹⁶. Fragment tej recenzji Kawyn zamieszcza w antologii. Jednak dla zachowania wrażenia ciągłości dynamicznej walki cisza ze strony krytyki klasycystycznej musi zostać czymś wypełniona i wytłumaczona. Brak prasowych ataków wymierzonych w Mickiewicza i innych stronników romantyczności badacz wyjaśnia więc tym, że przed rokiem 1825 nie było rozwiniętego „ruchu czasopiśmienniczego”: „Sądy te [klasyków – T. J.] [...] krążyły drogą korespondencji prywatnej, wśród kontaktów towarzyskich. Nie było jeszcze dostatecznie rozwiniętego ruchu czasopiśmienniczego, by mogła zawiązać się dyskusja publiczna na tematy, które coraz bardziej zaczęły interesować i wciągać zarówno literatów warszawskich, jak też w ogóle ludzi zaciekawionych aktualnymi sprawami i zdarzeniami literackimi”¹⁷. Taka opinia zaskakuje, właśnie bowiem od roku 1815 prasa warszawska rozwija się niezwykle bujnie – i w zasadzie pod względem liczby, jak i profilu zakładanych pism mamy wówczas w dziejach polskiej prasy sytuację bezprecedensową. Już Tadeusz Grabowski w 1918 r., w *Krytyce literackiej w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, pisał, że „w Warszawie organów [prasowych – T. J.] było legion”¹⁸.

Wymowny jest również fakt, że na osiemdziesiąt trzy wypowiedzi zamieszczone w książce Kawyna jedynie dziewięć pochodzi sprzed 1825 r. Widać jasno, że te wystąpienia, które odpowiadają pojęciu walki literackiej, mieszczą się w latach 1825–1830. I zapewne na podstawie materiału z tego wycinka debaty

¹⁶ F. Grzymała, *Poezje Adama Mickiewicza*, „Astrea” 1823, t. 3, nr 5, s. 215–218.

¹⁷ Ibidem, s. XXXIX.

¹⁸ T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, Kraków 1918, s. 536. Vide J. Łojek, *Studia nad prasą i opinią publiczną w Królestwie Polskim (1815–1830)*, Warszawa 1966, s. 123.

prasowej dałoby się skonstruować osobną antologię. Jednak zarówno Kawyn, jak i wcześniejsi badacze powstrzymywali się przed zamykaniem batalii w tych historycznych granicach. Oznaczałoby to bowiem odrzucenie najobszerniejszej wypowiedzi na temat obydwu prądów Brodzińskiego z 1818 r., rezygnację z polemicznie najbardziej atrakcyjnego artykułu Śniadeckiego z roku 1819, a przede wszystkim – ze znaczenia Mickiewicza w tym sporze. Kawyn zaczyna zatem historię walki od roku 1818, czyli od wystąpienia Brodzińskiego, specjalny status przyznaje w tej walce wystąpieniu poetyckiemu Mickiewicza, a kończy ją fragmentem z III części *Dziadów* (konflikt obejmuje więc okres blisko piętnastoletni), czyniąc w ten sposób z wileńskiego poety tego, od kogo rozpoczął się „zażarty spór” (fragment przedmowy do pierwszego tomu *Poezji* jest opatrzony odedytorskim tytułem [*Założenia taktyczne*], jak gdyby to sam Mickiewicz gotował się do wojny), i zarazem tego, kto zamknął go sarkastycznym przedstawieniem warszawskich poetów i krytyków w scenie *Salonu warszawskiego*. Od sporów prasowych donośniejszy okazuje się głos poety, przedstawiającego w krzywym zwierciadle dysputy o regułach i dobrym smaku.

Drugą, oprócz chronologii, kwestią problematyczną jest dobór tekstowej egzemplifikacji. Trzeba przyznać, że edytor uwzględnił całkiem pokazną liczbę wypowiedzi. Dość okazały jest też skład osobowy: figuruje w tomie trzydziestu siedmiu autorów (przy czym niektórzy występują, jak wspomniałem, kilkakrotnie, inni – przeciwnie – jeden raz). Ciekawe są przy tym sposoby spożytkowania tego bogactwa. W sekcji *Klasycy wobec nowej poezji*, otwierającej szerokie pole prezentacji klasycystycznego oporu wobec Mickiewicza i w ogóle „szkoły zdrady i zarazy”, widnieje czternaście tekstów. Wydaje się, że to całkiem niedużo. Obraz klasycystycznego protestu wobec romantyzmu jeszcze bardziej się rozmywa, jeśli uwzględnimy fakt, że dokładnie połowa z nich to głosy z kręgu koterii Koźmianowskiej (oprócz Kajetana zaliczymy tu Andrzeja Edwarda Koźmiana, Osińskiego i Morawskiego), a w tym bloku tekstów większość stanowią wypisy z prywatnych listów. Wizja klasycystycznej niezgody na romantyzm wyraźnie się chwieje, potwierdzając słuszność tego, co wiele lat później wspominał Dmochowski: „Listy Koźmiana, po czterdziestu latach wydobyte z zapomnienia, docinki ustne w szczupłym kółku wyrzeczone – oto są jedyne objawy słabego oporu naszych klasyków. I czyliż można to za walkę poczytać?”¹⁹

¹⁹ F. S. Dmochowski, *Wspomnienia literackie z dawnych czasów*, „Biblioteka Warszawska” 1866, t. 3, s. 225. Zapiski Dmochowskiego edytor opatruje komentarzem: „Wyraźna tendencja do umniejszenia wagi sporu o romantyzm wynikała zapewne u Dmochowskiego z chęci usprawiedliwienia się przed potomnością z protekcyjnalnie łaskawych recenzji utworów Mickiewicza oraz z repliki na jego przedmowę”; S. Kawyn, op. cit., s. LXXX. O złożonych relacjach Koźmiana z romantykami pisze Łukasz Zabielski, dyskutujący z tradycją ukazywania tego poety wyłącznie jako „starego klasyka”; Ł. Zabielski, *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian a romantycy polscy*, Białystok–Kraków 2015, s. 83–91.

Kolejna sekcja antologii *Ofensywa romantyków* nastęrcza nie mniejsze wątpliwości. Tutaj mamy dziewiętnaście tekstów (spod pióra dziewięciu autorów), z czego jednak autorem aż ośmiu jest Mochnacki. U boku Mochnackiego oraz takich krytyków jak Michał Grabowski czy Michał Podczaszyński pojawia się też, wieńczący tę sekcję antologii, Adam Mickiewicz, ze swoją przedmową do petersburskiego tomu poezji (1829). Wykorzystanie pamfletu Mickiewicza wydaje się zrozumiałe, choć zarazem, wpisane w ramy „walki”, zmienia swoje ogólne przesłanie. W istocie bowiem poeta nie zwalczał klasycyzmu, uderzał raczej w koteryjność stołecznej krytyki utwierdzającej się nawzajem w swoich poglądach²⁰. W świetle takiego rozłożenia akcentów można odnieść wrażenie, że walka romantyków z klasykami była ograniczona nie tylko czasowo do lat 1825–1830, lecz również osobowo do określonych – i niezbyt licznych – kręgów personalnych. Tekstowa i osobowa różnorodność tomu okazuje się mniejsza, jeśli dostrzeżemy, że na osiemdziesiąt trzy wypowiedzi aż trzydzieści wyszło spod pióra pięciu tylko osób (Brodziński, Mickiewicz, Mochnacki, Koźmian, Morawski).

Konkluzja

Nie zmiierzam w tym artykule do podważenia wartości antologii Kawyna. Antologia ta jest dokumentem pewnej świadomości historycznoliterackiej, charakterystycznej dla czasów, w których powstała, choć warto ją traktować także jako konsekwencję i kontynuację wcześniejszych batalistycznych opisów narodzin polskiego romantyzmu oraz „przełomu” oświeceniowo-romantycznego. Zdaje się, że edytor dążył nie tyle do nowych sposobów ujęcia problemu, ile do skondensowania dotychczasowych ustaleń i wzmocnienia ich odpowiednimi egzemplifikacjami. W tym sensie książka jest cenna jako materiałowo obszerny zasób informacji na temat dyskusji prasowych (i nie tylko prasowych) u progu i początku romantyzmu. W badaniach nad przełomem romantycznym trudno zignorować znaczenie tej edytorskiej pracy. Z punktu widzenia (nad)wyrazistości – by użyć słów Grzymały – „rozdwojenia estetycznego”²¹ w literaturze polskiej lat 1815–1830 publikacja ta nie ma sobie równych w czasach poprzedzających wydanie tego tomu oraz następujących po nim. W niej ogniskują się autorzy, teksty, idee i problemy funkcjonujące w dyskursie walki klasyków z romantykami

²⁰ Obraz Warszawy jako klasycystycznego bastionu był demontowany w kilku ważnych rozprawach. Wymienić warto m.in. pracę A. Kowalskiej *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815–1822*, Warszawa 1961. W podobnym duchu pisali później: W. Pusz, „*Nowy Parnas*” przedromantycznej Warszawy: Bruno Kiciński i grono jego współpracowników, Wrocław 1979; A. Kowalczykova, *Warszawa romantyczna*, Warszawa 1987, s. 67–68 (i nast.), oraz S. Makowski, *Romantyzm w przedlistopadowej Warszawie*, „Kronika Warszawy” 1989, nr 2 (78), s. 151–163. Najnowszą książką szeroko prezentującą literaturę i kulturę Warszawy porobiorowej jest *Pejzaż myśli. Warszawa Chopina i początek polskiej nowoczesności* Michała Kuziaka, Warszawa 2020.

²¹ F. Grzymała, op. cit., s. 216.

przez długie dziesięciolecia. Z dzisiejszej perspektywy widać jednak, że zyskując na wyrazistości problemu, antologia przemilczała istotne zjawiska, nazwiska i teksty wyłamujące się z dialektyki klasyczo-romantycznej. (Nie figuruje tu na przykład jeden z bodaj najbardziej wpływowych dla rodzącego się romantyzmu manifest-traktat *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* Zoriana Dołęgi Chodakowskiego²²). Zatarła się także złożoność obu kierunków, których założyciele nie realizowali zawsze tych samych postulatów programowych. Mamy do czynienia z pracą dostarczającą różnorodny gatunkowo i treściowo korpus tekstów mający poświadczać przekonania o batalii zwycięsko stoczonej przez romantyzm. Selekcję materiału i komentarz podporządkowano założeniu o przewzięciu starego przez nowe, naśladowczego przez oryginalne, zachowawczego przez rewolucyjne. Taka metoda organizacji i prezentacji zjawiska, w swoich założeniach dająca przewagę romantynom nad klasykami, była też zgodna z klawirującą się już w drugiej połowie lat dwudziestych XIX w. i w okresie popowstańowym ideą, że to właśnie romantyzm ustanawia narodową literaturę polską. Nie bez znaczenia jest fakt, że historię polskiej literatury będą pisać pokolenia romantyczne i poromantyczne. Toteż w komentowanej tu antologii pierwsze i ostatnie słowo należy do orędowników nowej epoki.

Wydaje się, że *Walka romantyków z klasykami* nosi na sobie piętno epoki, której dotyczy. Była to bowiem epoka – by skorzystać z tytułu słynnej książki pod redakcją Erica Hobsbawma i Terence’a Rangera – „wynajdywania tradycji”: kreacjonistycznego poszukiwania, które dopuszczało śmiałe operacje na materiale źródłowym, o ile odnalezione tradycje wychodziły naprzeciw oczekiwaniom czytelników. Manewry poczynione w *Walce romantyków z klasykami* miały, jak się zdaje, stanowić uzasadnienie i utrwalenie sądów od dawna funkcjonujących w historii literatury, nielegitymujących się jednak opublikowanymi materiałami źródłowymi. Edytorskie i komentatorskie działania Kawyna nie są, rzecz jasna, mistyfikacją ani Macphersonowskim genialnym fałszerstwem; przypominają jednak inwencyjne i kompilacyjne zabiegi romantycznych poszukiwaczy tradycji. Podobnie jak James Macpherson złożył autorską całość ze szczątków istniejących przekazów, tak Stefan Kawyn złożył romantyczną książkę z realnie istniejących wypowiedzi, nie objawiając przy tym, że jest ona skonstruowaną na określonych zasadach antologią. W 1963 r. ukazało się drukiem (tutaj parafraza z Thomasa Percy’ego) *Reliques of Polish Classical-Romantic Clash*, świadectwo heroicznego narodzin polskiego romantyzmu, dobitnie przyświadczające opinii Mochnackiego, że „[p]rawdziwej harmonii tak potrzebna zgoda, jak waśń i rozstrojenie”²³.

²² Z. D. Chodakowski [właśc. Adam Czarnocki], *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, „Ćwiczenia Naukowe. Oddział Literatury” 1818, t. 2, s. 3–32.

²³ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, w: idem, *Poezja i czyn*, oprac. S. Pieróg, Warszawa 1987, s. 356.

Bibliografia

- Bar, Adam, *Kumoszki na Parnasie*, Kraków 1947.
- Bystroń, Jan Stanisław, *Literaci i grafomani z czasów Królestwa Kongresowego 1815–1831*, Lwów 1938.
- Chodakowski, Zorian Dołęga [właśc. Czarnocki, Adam], *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, „Ćwiczenia Naukowe. Oddział Literatury” 1818, t. 2, s. 3–32.
- Czwornóg-Jadczak, Barbara, *Klasycy i romantycy. Spór i dialog*, Lublin 2012.
- Dopart, Bogusław, *Koncepcje poezji w okresie sporów przełomu romantycznego w Polsce (1818–1830)*, w: idem, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.
- Grabowski, Tadeusz, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, Kraków 1918.
- Jędrzejewski, Tomasz, *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Kraków 2016.
- Kowal, Jolanta, *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1830)*, Rzeszów 2017.
- Kuziak, Michał, *Pejzaż myśli. Warszawa Chopina i początek polskiej nowoczesności*, Warszawa 2020.
- Mickiewicz, Adam, *Listy. Część pierwsza. 1815–1829*, w: idem, *Dzieła*, t. 14, oprac. M. Der-nałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 1998.
- Mickiewicz, Adam, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, w: idem, *Dzieła*, t. 11, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998.
- Mickiewicz, Adam, *O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: idem, *Dzieła*, t. 5, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1996.
- Mickiewicz, Adam, *Pan Tadeusz*, w: idem, *Dzieła*, t. 4, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995.
- Pietraszko, Stanisław, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966.
- Przybylski, Ryszard, *Romantyzm jako przepaść klasyka*, w: idem, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.
- Pusz, Wiesław, *Współistnienie romantyków z klasykami, czyli prawdziwy koniec polskiego oświecenia*, w: *Na przełomie Oświecenia i Romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*, red. P. Żbikowski, Rzeszów 1999.
- Stanisz, Marek, „Walka romantyków z klasykami”, czyli o dziejach pewnej metafory historycznoliterackiej, w: *Między biografią, literaturą i legendą*, red. M. Stanisz, K. Maciąg, Kraków 2010.
- Stanisz, Marek, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.
- Śniadecki, Jan, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński” 1819, t. 1, nr 1, s. 3–27.
- Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008.
- Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1963 [1960].
- Wokół romantyzmu*, wstęp, wybór i oprac. T. Waszak i L. Żyliński, Poznań 2016.
- Zabielski, Łukasz, *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian a romantycy polscy*, Białystok–Kraków 2015.
- Żbikowski, Piotr, „...bolem śmiertelnym ściśnione mam serce...”. *Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1998.

Żbikowski, Piotr, *Klasycyzm postaniaławowski. Zarys problematyki*, Warszawa 1999.

Żbikowski, Piotr, *Poezja oświeceniowo-romantycznego przelomu (1792–1830). Próba periodyzacji*, w: *Na przelomie Oświecenia i Romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*, red. P. Żbikowski, Rzeszów 1999.

Żbikowski, Piotr, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007.

TOMASZ JĘDRZEJEWSKI – adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autor m.in. *Literatury w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu* (Kraków 2016) oraz *Czytania „Dziadów” w czterech częściach* (Warszawa 2018). Redaktor i opiekun naukowy portalu Niewinni-czarodzieje.pl. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na literaturze pierwszej połowy XIX w., ze szczególnym uwzględnieniem romantyzmu i rokoka porozbiorowego. Kierownik projektu *Kultura literacka polskiego rokoka lat 1795–1830 na tle europejskim*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, zarejestrowanego pod numerem 2016/23/D/HS2/01119, w ramach konkursu Sonata 12.

(NIE)MOŻLIWE ANTOLOGIE I DEFINICYJNE MEANDRY NOWOCZESNEJ LITERATURY „GÓRSKIEJ”

(Im)Possible Anthologies and Definition Abstrusities
of Modern “Mountain” Literature

PRZEMYSŁAW KALISZUK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Polska

E-mail: p.kaliszuk@umcs.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8668-3911>

A b s t r a c t

The article discusses the problematic status of mountain literature and anthologization processes that shape it. Mountain literature was developed in opposition to the core of modern literature and at the same time was determined by the impulses and phenomena shaping modernism. The author describes the character of selected Polish anthologies of the second half of the 20th century as specific practices defining modern mountain texts. He considers the anthologization procedures to be consistent with processes of collecting and differentiating, which are distinctive for the modern culture.

Keywords: anthology, mountain literature, modernity, collection, modernism

S t r e s z c z e n i e

Artykuł omawia problematyczny status zjawiska literatury górskiej i kształtujących ją procesów antologizacji. Literatura górską powstawała w opozycji wobec zasadniczego trzonu literatury nowoczesnej i zarazem pozostawała zdeterminowana przez impulsy i zjawiska kształtujące modernizm. Autor opisuje specyfikę wybranych polskich antologii z drugiej połowy XX w. jako specyficznych praktyk definiujących nowoczesne teksty górskie. Procedury antologizacji uznaje za zbieżne z procesami kolekcjonowania i różnicowania charakterystycznymi dla kultury nowoczesnej.

Słowa kluczowe: antologia, literatura górską, nowoczesność, kolekcja, modernizm

1. Literatura „górska” wobec nowoczesności

Kolejne zwroty w badaniach humanistycznych pozwoliły spojrzeć na kulturę nowoczesności z rozmaitych perspektyw¹. Dostrzeżono, że kanon literacki Zachodu, a więc teksty uznawane za nienaruszalne arcydzieła, jest doskonale działającym mechanizmem kreującym i reprodukującym rozmaite, często sprzeczne dyskursy estetyczne, ideologie artystyczne czy konceptualizacje polityczne i światopoglądowe. Ustanawianie głównego nurtu literatury opiera się na procedurach różnicowania istniejących obiegów, ich porządkowania i hierarchizowania w taki sposób, aby wyklarował się zasadniczy, dominujący trzon².

Kwestie te są dziś dobrze rozpoznane, ale w kontekście studiów nad polską literaturą dwudziestowieczną warto zwrócić uwagę na pewne zagadnienie. Badacze sięgają po teksty klasyczne, by pokazać przy użyciu nowych, nie tylko poststrukturalistycznych³, narzędzi ich zaplecze ideologiczne – specyficzne umocowanie w modernizmie. Coraz częściej mamy jednak do czynienia z przypadkami zwracania uwagi na rzeczy pozornie marginalne, sytuowane zazwyczaj poza polskim kanonem modernistycznym. Umożliwia to jego rewizję oraz pozwala weryfikować historycznoliterackie rekonstrukcje dynamiki przemian nowoczesności. Wydaje się, że aktualnie panuje zgoda co do konieczności porzucenia całościowych, spójnych wizji historycznoliterackich i tworzenia mniejszych narracji lub korygowania dawnych syntez – kreowania „małych historii literatur(y)”⁴.

Jednym z intrygujących, a zarazem nieoczywistych przejawów oddziaływania modernistycznych idei jest piśmiennictwo poświęcone, mówiąc możliwie szeroko, tematyce górskiej i doświadczeniu przestrzeni górskich, będące sferą ciekawą z perspektywy literaturoznawcy co najmniej z kilku względów⁵.

Literatura górska pojawia się w momencie odkrycia gór w sensie nowoczesnym⁶. Pisanie górskie ustanawia własną odrębność i niezależność na przełomie XIX i XX w., tworząc instytucje wydawnicze i własny obieg (być może także marginalność lub „małość”⁷), przede wszystkim zaś wypracowując specyficzne dla siebie dyskursy i opowieści. Zasadniczym elementem stymulującym jego rozwój

¹ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 159–181.

² J. Świątek, *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2007, s. 68–91.

³ M. Krzykowski, *Co po French Theory? Kłopotliwe dziedzictwo*, „Er(r)go” 2017, nr 1.

⁴ J. Olejniczak, *Projekt: historia literatury*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 1–2, s. 108.

⁵ Vide E. Dutka, *Antologie jako przestrzeń dyskusji na temat literatury „górskiej”*, w: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, seria 1, red. M. Kokoszka i B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2017, s. 213–228; T. Stępień, *Przestrzeń w literaturze „górskiej”*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2012, s. 87–102.

⁶ E. Mazzolini, *The Everest effect. Nature, culture, ideology*, Tuscaloosa 2015; W. Davis, *Into the silence. The Great War, Mallory, and the conquest of Everest*, New York 2012.

⁷ G. Deleuze i F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, red. C. Rudnicki, tłum. A. Z. Jaksender i K. M. Jaksender, Kraków 2016, s. 83–123.

w Polsce było konstituowanie się środowiska taternickiego: wspinaczy, przyrodników, literatów⁸. Eksploracja Tatr przybrała na sile w drugiej połowie XIX w., co ciekawe, była poprzedzona osiągnięciami alpinistycznymi – Antoni Malczewski zdobywa Mont Blanc w 1818 r.⁹ Sposoby zapisywania doświadczeń eksploracyjnych, sportowych, przyrodniczych będą tworzyć szerokie spektrum tekstów w ramach pisania górskiego, które specyficznie funkcjonuje w kontekście pola literackiego – zasadniczego obiegu literatury polskiej. Z jednej strony tematyka górska pojawia się w literaturze polskiej coraz wyraźniej i budzi większe zainteresowanie¹⁰, z drugiej zaś – góry w literaturze są po prostu jednym z tematów w obrębie projektów twórczych pisarzy i poetów. Równolegle profesjonalizacja doświadczeń i aktywności górskich wykształca specjalistyczną gałąź piśmiennictwa użytkowego: przewodniki, instrukcje, opisy odnoszące się do aspektów techniczno-sprzętowych, metod wspinaczki, topografii terenu, ale również literaturę *non-fiction*¹¹. Taternictwo, alpinizm, pozaeuropejskie góry wysokie stawały się coraz silniejszym impulsem do tworzenia się obszernego katalogu różnorodnych tekstów tworzonych przez autorów-górolazów, dla których praktyki pisarskie to aktywność poboczna.

2. Orosfera¹² i antologie

Pisanie górskie¹³ wydaje się marginalne w kontekście literatury głównonurtowej, a zarazem jest na tyle intensywne, że wytworzyło na przestrzeni wieku (za początek przyjmijmy pierwszą antologię z roku 1909¹⁴) znaczną liczbę tekstów, które starano się dość regularnie porządkować i archiwizować w formie antologii. Nie tylko ich obfitość wydaje się zastanawiająca, równie ciekawa okazuje się

⁸ J. Kolbuszewski, *Literatura i Tatry. Studia i szkice*, Zakopane 2016, s. 641–657.

⁹ J. Kurczab, *Osiągnięcia alpinistów polskich w Alpach na tle alpinizmu światowego (1786–1975)*, w: *Materiały z teorii i dydaktyki alpinizmu*, red. A. Matuszyk, Kraków 1990, s. 11–105; E. Roszkowska, *Taternictwo polskie. Geneza i rozwój do 1914 roku*, Kraków 2013, s. 250–251.

¹⁰ R. Hennel, *Przedmowa*, w: *Tatrami urzeczeni. Dawna turystyka w słowie i obrazie*, red. R. Hennel, Warszawa 1979; J. Kolbuszewski, *Góry – przestrzenie i krajobrazy. Studia z historii literatury i kultury*, Kraków 2020, s. 239–264.

¹¹ T. Stępień, op. cit., s. 93–94.

¹² Pod terminem orosfery rozumiem przestrzeń górską, od gr. ὄρος – „góra”.

¹³ W szkicu posługuję się określeniami „piśmiennictwo górskie”, „pisanie górskie” oraz „literatura górska”. Choć są to określenia bliskoznaczne, ich zakresy znaczeniowe nie są tożsame. Decyduję się na to uproszczenie, aby, po pierwsze, nie wikłać się każdorazowo w skomplikowane wyjaśnienia, po drugie, zachować specyfikę refleksji dotyczącej przestrzeni górskich i związanych z nią aktywności, która przejawia się właśnie w zróżnicowaniu tematycznym, problemowym, funkcjonalnym dyskursów, narracji, tekstów. „Piśmiennictwo górskie” byłoby kategorią najszerszą, „literatura górska” mieściłaby się w jej ramach, zaś „pisanie górskie” odsyłałoby do ogółu praktyk pisarskich, które dotyczą doświadczeń górskich. Jednocześnie przeprowadzenie ostrej granicy między tekstem niefikcyjnym, użytkowym i (para)literackim nie zawsze jest możliwe. Stąd decyżja, aby stosować wszystkie wspomniane określenia.

¹⁴ *Tatry w poezji polskiej*, red. J. Kantor, Jarosław 1909.

bowiem dominacja zbiorów poetyckich, ilościowo znacznie okazalszych niż antologie prozatorskie. Mogłoby to świadczyć o niejako szybszej reakcji poezji na nowe doświadczenie gór, a także o większej łatwości przetwarzania tego doświadczenia w materii poetyckiej¹⁵. W zasadzie od początku XX w. (co znamienne w kontekście modernistycznych praktyk kolekcjonerskich i antologijnych dotyczących literatury¹⁶) regularnie opracowywano zbiory rozmaitych utworów poruszających tematykę górską, przede wszystkim tatrzańską. Szacuje się, że jest ich ponad pięćdziesiąt¹⁷.

Poruszanie się po tak rozległej mapie polskich antologii górskich wymaga określonej marszruty¹⁸. W moim przypadku punktem wyjścia będzie moment, w którym doszło do intensyfikacji myślenia o antologiach górskich; ukazuje się wtedy jedna z najważniejszych antologii polskiej literatury górskiej – *Czarny szczyt* (1976) pod redakcją Jacka Kolbuszewskiego. Punktem dojścia chcę uczynić „sylwiczną” księgę aforyzmów Andrzeja Matuszyka *Myśli o górach i wspinaniu* (2010). Między tak pomyślanymi punktami granicznymi ulokuję sferę przejściową ze zbiorem opowiadań *Najlepsze polskie opowieści o górach i wspinaniu* (1993) i jego swoistym dopełnieniem *15* (2006).

Charakterystyczne wzmoczenie procedur antologizowania dokonuje się w połowie lat siedemdziesiątych XX w. Wyraźnie daje też wówczas o sobie znać potrzeba pewnych podsumowań i definicyjnych rozstrzygnięć w zakresie pisarstwa górskiego, przede wszystkim tatrzańskiego. Jest to skutek działania szerszych procesów,

¹⁵ S. Jaworski, *Poeci awangardy o Tatrach, w: Odpowiem ci przestrzenią. Poeci awangardy o Tatrach*, red. S. Jaworski, Kraków 1976; J. Kolbuszewski, *Wstęp, w: Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. XXVI–LXVII.

¹⁶ L. Price, *The Anthology and the Rise of the Novel. From Richardson to George Eliot*, Cambridge 2000, s. 1–12.

¹⁷ E. Dutka, op. cit., s. 215, 225–227. Warto dodać, że ostatnie lata nie obfitują w tak liczne wydania antologii, choć zarazem „książka górską” jest szalenie popularna we współczesnej popkulturze, vide „Książki zakwalifikowane do konkursu Książka Górską Roku 2021”, <https://www.festiwalgorski.pl/ksiazki-zakwalifikowane-2021/> (d.d. 9.09.2021). Takie przesunięcie może świadczyć albo o usamodzielnieniu się literatury górskiej w stosunku do innych gatunków, albo o intensyfikacji działań marketingowo-promocyjnych wydawców, którzy chcą wykorzystać zainteresowanie czytelników. Niewątpliwie zachodzące zmiany zasługują na pogłębioną refleksję.

¹⁸ Decydując się na wybór kilku przykładów spośród liczego grona antologii górskich, skupiłem się na antologiach prozatorskich, gdyż właśnie tam dostrzegam najciekawsze i najbardziej znaczące realizacje literatury górskiej. Rezygnuję ze szczegółowych analiz wybranych tekstów – znakomite omówienie szerokiego zbioru antologii górskich przygotowała Elżbieta Dutka. Interesuje mnie kształt konceptualny konkretnych antologii, ponieważ właśnie w sposobie formowania zbioru oraz w komentarzach, jakie formułują antologięści, widzę przejawy ciekawych procesów działających „podskórnie”. Sądzę, że w tych aspektach przejawiają się ogólniejsze prawa kultury nowoczesnej, ale także specyficzne uwarunkowania literatury górskiej, która zмага się z ustanawianiem własnej autonomii. Można przypuszczać, że w mechanizmach konstruowania kolekcji-antologii definiowana jest problematyczna „górskość”. Konkretnie teksty omawianych antologii będą przedmiotem moich szczegółowych studiów w przyszłości.

obejmujących kulturę drugiej połowy XX w. Wydawane wówczas antologie literatury nowoczesnej pokazują, że rozmaite projekty modernistyczne i awangardowe tracą swój nowatorski potencjał, zostają ukłasyicznione¹⁹, co, zdaje się, mogłoby świadczyć o domykaniu się dojrzałej fazy polskiej nowoczesności²⁰. Nowoczesne piśmiennictwo górskie podlega analogicznym procesom rekapitulacji. Równolegle polski alpinizm wkracza w najwyższe góry Azji, co sprawia, że nowa przestrzeń górską testuje zastane rozwiązania narracyjne i pośrednio sygnalizuje potrzebę ocen i przewartościowań dotychczasowych górskich form (para)literackich²¹.

Rozległy korpus pisarstwa górskiego, dostrzegalny w perspektywie XX w., mógłby uformować zasadniczy trzon, złożony z tekstów innowacyjnych, wprowadzających zabiegi stylistyczne i rozwiązania poetologiczne ważne dla ewokacji górskiej przestrzeni w zależności od aktualnego kontekstu, determinującego możliwe konceptualizacje doświadczenia górskiego. Czy w takim razie ów trzon byłby zbiorem „arcydzieł”?

Arcydzielność to w tym przypadku funkcja określana przez kryteria literackości oraz sposoby rozumienia i wartościowania mimetyczności, uzależnione od obiegu, w jakim dany tekst krąży: dokładny opis drogi wspinaczkowej lub ciekawa dramaturgia zdobywania szczytu są rozmaicie wartościowane – w zależności od stylu odbioru²² – przez wspinacza, turystę, „zwykłego” czytelnika. Poza literaturą zakres pisania górskiego obejmowałyby zarówno teksty dostępne w kręgu specjalistycznym – czasopisma „Taternik”, „Wierchy”, „Góry” itp., wydawnictwa turystyczne, podręcznicze, alpinistyczne – jak i w ogólnokulturalnym: prasa codzienna, kulturalna, wydawnictwa o profilu ogólnym²³.

Próbnymi uformowania kanonu (kolekcji), łączącego niejako dwie perspektywy – ściśle górską i estetyczno-literacką – były dwie antologie, które zbierały małe formy prozatorskie: *Czarny szczyt. Proza taternicka 1904–1939*²⁴ z 1976 r. Kolbuszewskiego oraz *Najlepsze polskie opowieści o górach i wspinaniu*²⁵ z 1993 r. Jana Gondowicza i Wacława Sonelskiego. W obu przypadkach selekcji poddano

¹⁹ Myślę tutaj przede wszystkim o wielu antologiach prezentujących teksty awangardzistów (poetyckie, programowe, przekłady), np. zbiory A. Lama i Z. Jarosińskiego, pisma T. Peipera czy antologie A. Ważyka.

²⁰ K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu: od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999.

²¹ H. Jarzębowski, *Literatura godna alpinisty. Bujdałki taternickie cz. IX – ostatnia*, „Góry” 2015, nr 2, s. 128–129.

²² M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty” 1975, nr 3, s. 9–28.

²³ T. Stępień, *Przestrzeń w literaturze „górskiej”*, s. 88–94; T. Stępień, *Projekt badawczy: Góry i kultura – aspekt medialny*, „Media i Społeczeństwo” 2011, nr 1, s. 93–99; E. Dutka, op. cit., s. 220.

²⁴ *Czarny szczyt. Proza taternicka lat 1904–1939*, red. J. Kolbuszewski, Kraków 1976.

²⁵ *Najlepsze polskie opowieści o górach i wspinaniu*, red. J. Gondowicz i W. Sonelski, Katowice 1993.

szeroki zakres utworów literackich i okołoliterackich, dla której zasadnicze ramy – poza kryterium tematycznym – stanowiły obostrzenia czasowe. Antologię archiwizowali różnorodne dwudziestowieczne opowieści górskie i zarazem powoływali do życia nową literaturę. Takie powtórzenie scala teksty funkcjonujące w rozproszeniu, czyni je pewną całością i sprawia, że ta całość staje się nowym artefaktem kulturowym²⁶. *Czarny szczyt* dokumentował kształtowanie się fachowych narracji, zbiór Gondowicza i Sonelskiego zaś przedstawiał międzydyskursywne formy ekspresji nowoczesnych doświadczeń górskich. Warto dopedzieć, że po kilkunastu latach te dwie antologie zostały niejako zintegrowane. W *15*²⁷ Piotr Drożdż przedłużył ścieżkę wytyczoną przez poprzedników, pokazał kolejne stadium dialektycznych relacji między tym, co uchodzi za literaturę „normalną”, a prozą górską (alpinistyczno-wspinaczkową). Zebrawszy opowieści alpinistów i wspinaczy, poprosił autorów o stosowne autokomentarze, którymi poprzedził każdy tekst. W efekcie antologia nie tylko zebrała narracje, ale odsłoniła też kulisy autorefleksji – indywidualne sposoby mediacji między doświadczeniem górskim a jego tekstowym ustanawianiem.

3. Antologie prozatorskie wobec doświadczeń górskich

Czarny szczyt jest punktem zwrotnym w polskiej refleksji literaturoznawczej dotyczącej prozy górskiej. Jest to w zasadzie kolekcja zróżnicowanych genologicznie tekstów dokumentujących taternictwo, opatrzonych każdorazowo krótką notką biograficzną i w wybranych przypadkach przypisami. Stanowi też przekonującą propozycję periodyzacji i problematyzacji pisania górskiego, sformułowaną (nieco zbyt mgliście) we wstępie²⁸ i wyrażoną pośrednio w doborze tekstów. Układ zasadniczo chronologiczny przedstawia kolejne problemy, jakie kształtowały się w trakcie poznawania i eksplorowania Tatr: od wycieczek turystycznych z przewodnikami, przez zdobywanie trudniejszych miejsc, do wymagających wspinaczek z użyciem sprzętu, a także dyskusje o modernizacji i uprzemysłowieniu krajobrazu oraz ochronie przyrody. Antologia Kolbuszewskiego homogenizuje w pewnym stopniu dyskursywną zmienność tekstów. Szkice, manifesty, eseje przeplatają formy narracyjne – *Czarny szczyt* przedstawia historyczną całość skomplikowaną wewnętrznie i choć od strony edytorsko-redakcyjnej sygnalizuje ten stan przez quasi-genologiczną formułę tytułową (proza taternicka miałyby uwzględniać eseistykę taternicką, a jednocześnie eksponować „profesjonalny” i użytkowy charakter zgromadzonych tekstów), to wyrazistość tego gestu osłabia jednolity spis treści, pozbawiony delimitacji

²⁶ M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011, s. 34–38.

²⁷ *15*, red. P. Drożdż, Kraków 2006.

²⁸ J. Kolbuszewski, *Przedmowa*, w: *Czarny szczyt...*, s. 5–23.

problemowo-genologicznych²⁹. Kolbuszewski przedstawił zbiorczo kwestie istotne w dynamice rozwoju taternictwa jako praktyki kulturowej, dla których wspólnym mianownikiem pozostawało usytuowanie człowieka wobec gór i przyrody górskiej, a także przymus wysłowienia tych kwestii – „prawdy” gór i „prawdy” wspinaczki³⁰. Znamienne jest również to, że jest to antologia nieliteracka – właściwie nie ma w niej tekstów „artystycznych”. Ostatecznie więc pozornie nieprecyzyjne sformułowanie „proza taternicka” pozwoliło, mimo wszystko, wyodrębnić poboczny nurt literatury, który miał początkowo charakter użytkowy i z czasem tracił ów czysto pragmatyczny wymiar. Antologia pozwoliła uchwycić stopniowe kształtowanie się genealogii i dynamiki tego nurtu oraz pokazać charakterystyczne dla niego rozwiązania poetologiczne.

Rozdzielenie literatury „normalnej” i górskiej dokonane przez Kolbuszewskiego nie musi być rozpatrywane wyłącznie w kategoriach formującego subiektywnego gestu³¹. Jest przede wszystkim potwierdzeniem i udokumentowaniem usamodzielnienia się pisania górskiego w pierwszych dekadach XX w., dowodem rosnącej samoświadomości narracji górskich, lokujących się na pograniczu i wytwarzających własne narzędzia ekspresji. Antologia prozy taternickiej stanowiła impuls organizujący polską literaturę górską jako taką i utrwalający jej pierwszą fazę – miała wymiar performatywny i dokumentacyjno-tożsamościowy.

Dopełnieniem *Czarnego szczytu* były inne antologie Kolbuszewskiego: *Strofy o górach*³² prezentujące przekrój poezji polskiej od Jana Kochanowskiego po drugą połowę XX w. oraz *Tatry i górale w literaturze polskiej*³³ – obszerny zbiór różnorodnych genologicznie i stylistycznie tekstów odnoszących się do Tatr lub tematyzujących góry. *Strofy o górach* miały pokazać skalę możliwości poezjowania o górach, a także uchwycić zmienność poetyckich sposobów ich przedstawiania, zmienność uwarunkowaną przez dynamikę konkretnej epoki. Zresztą, jak przekonywał antologista, zbiór miał odpowiadać na fundamentalne pytanie, „czy możliwe są dobre wiersze o górach”³⁴. W *Tatrach i góralach* fenomen Tatr został ujęty możliwie całościowo jako zjawisko oddziałujące na społeczno-kulturowe imaginarium. Kolbuszewski przygotował kompilację zawierającą różnorodne przykłady pisania o Tatrach i góralszczyźnie na przestrzeni czterech stuleci (XVI w. – lata osiemdziesiąte XX w.). Antologista zintegrował utwory poetyckie i prozatorskie (w tym twórców ludowych), staropolskie teksty użytkowe

²⁹ Inaczej w antologii Hennela, vide *Tatrami urzeczeni...*, s. 277–279.

³⁰ J. Kolbuszewski, *Przedmowa*, w: *Czarny szczyt...*, s. 11.

³¹ M. Kokoszka, op. cit., s. 32–33.

³² *Strofy o górach. Antologia*, red. J. Kolbuszewski, Warszawa 1981; vide E. Dutka, op. cit., s. 220–221.

³³ *Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1992.

³⁴ *Strofy o górach*, s. 290.

i sylwiczne, narracje niefikcyjne, szkice taternickie (w tym ujęte już w *Czarnym szczycie*). Szeroki zakres tej antologii stawia w ambiwalentnym świetle ambitne realizacje całościowych przedsięwzięć katalogujących pisarstwo górskie i literaturę górską. Antologia w tym przypadku zwraca uwagę na obezwładniającą obszerność potencjalnego korpusu, jaki tworzy literatura górską, i sygnalizuje jego nowoczesne uwarunkowanie, decydujące o płynności każdej niemal próby nadania mu pozoru skończoności.

Tatry i górale, jeśli widzieć w tym zbiorze zwieńczenie szerokiego projektu antologizacyjnego³⁵, są kolekcją, która ma integrować epoki, gatunki, style i obiegi, kolekcją, która nie faworyzuje żadnego ze swoich komponentów i ceni różnorodność. O ile *Czarny szczyt* dowodzi autonomizacji specjalnego trybu pisania o górach, uwarunkowanego przez przemiany kultury nowoczesnej, o tyle *Tatry i górale* (i *Strofy o górach*) należałoby postrzegać jako potwierdzenie głębszej refleksji dotyczącej kulturotwórczej roli krajobrazu. Sygnalizuje to pewną „przejściowość” gór i ich podatność na konkurencyjne sposoby opisywania czy poznawczego osvajania, ale także wpisuje „górskość” w bardziej rozległy kontekst studiów nad przestrzennością literacką. Kolbuszewski sięgnął nie tylko po fragmenty najważniejszych tekstów w recepcji Tatr, Podhala i gór jako takich, na przykład *O ziemiorództwie Karpatów* Stanisława Staszica, pieśni Wincentego Pola, wiersze Kazimierza Przerwy-Tetmajera czy poetów awangardowych dwudziestolecia. Wydobył w zasadzie takie, często marginalizowane, przykłady pisania o przestrzeniach (około)tatrzańskich, które pozwalają dostrzec różnorodność i złożoność stosunku człowieka do otoczenia. Skala modalności jest na tyle szeroka, że uwzględnia zarówno teksty użytkowe, jak i literackie: od opowieści poszukiwaczy górskich skarbów z XVII i XVIII w., notek encyklopedycznych Benedykta Chmielowskiego, przez fragmenty szkiców, rozpraw, dramatów, wierszy romantycznych i pozytywistycznych, do szczególnie intensywnego okresu dwudziestowieczności, której najważniejszy aspekt prezentował szeroko *Czarny szczyt*. Naturalna w tym kontekście „sylwiczność” *Tatr i górali* została zrygoryzowana przez aparaturę naukową: wstęp historycznoliteracki, rozbudowaną strukturę przypisów i komentarzy, noty biograficzne oraz bibliografię³⁶, zresztą ślady podobnego rygoru naukowego nosi *Czarny szczyt*.

Wybór Gondowicza i Sonelskiego kontaminuje narracje literatów i górolazów, eksponując „górskość” tematyki prezentowanych tekstów. Dokonuje tego niejako „anarchicznie”, bez wyraźnie wyeksponowanego klucza. Antologia stanowi przekrój tekstów powojennych, których wspólnym mianownikiem jest reprezentacja

³⁵ Składałyby się na niego, poza wymienionymi w tekście antologiami: *Osobliwości i sensacje tatrzańskie*, Kraków 1977 oraz *32 wiersze o Morskim Oku*, Kraków 1978.

³⁶ E. Dutka, op. cit., s. 218.

doświadczenia górskiego. Różne modalności jego ujmowania są zasadniczym rdzeniem koncepcyjnym zbioru, co potwierdza specyficznie nowoczesny status gór jako wyzwania rzuconego mechanizmowi reprezentacji. W tym sensie Gondowicz i Sonelski rozwijają wcześniejsze przedsięwzięcie Kolbuszewskiego, poszerzając tematykę (góry w ogóle), włączając pisanie „laików” oraz narracje fikcjonalne; zresztą skrzydełko obwoluty zawiera tekst Kolbuszewskiego wyrażający dylematy antologisty³⁷. *Czarny szczyt* prezentował genealogię nowoczesnego pisania górskiego w Polsce, w tym szalenie istotny moment ustanowienia autonomii, *Najlepsze polskie opowieści...* przedstawiały zaś rozwinięte formy tego dyskursu: specjalistyczne, dokumentalne i „laicko-literackie”. Publikacja Gondowicza i Sonelskiego nieprzypadkowo w miejscu tytułu podsuwa szerszą i mniej ostrą kategorię „opowieść”, rezygnując ewidentnie z trudu precyzyjnego cyzelowania genologiczno-terminologicznego, które byłoby wypadkową perspektyw filologicznej i wspinaczkowo-górskiej. Formuła tytułowa stanowi efekt otwarcia się autorów tekstów górskich na „narratywizację” doświadczenia i związaną z tym specyficzną literackość.

Gondowicz i Sonelski zrezygnowali z dodatkowych narzędzi porządkujących, choćby z komentarza, który uzasadniałby logikę wyboru – wstęp sygnowany wyłącznie przez Sonelskiego pełni rolę na poły ironicznego wyjaśnienia³⁸. Akt wyboru ma stanowić niedoskonały odpowiednik praktycznego wymiaru obcowania z przestrzenią górską, co wszak od czasów Mallory’ego nie domaga się innych uzasadnień niż lakoniczne „Bo jest”³⁹. Antologia powinna sama wyjaśniać swój kształt, tak jak topografia stanowi wystarczający impuls do wspinaczki.

Potencjalny korpus jest rozległy i różnicowany od strony problemowej, co znakomicie pokazują *Myśli o górach i wspinaniu* – antologia aforyzmów Matuszyka⁴⁰, która może być istotnym komentarzem do rozmaitych prób wykreślenia mapy obszarów literatury górskiej. Zresztą jej kształt edytorski uważam za istotny meta-komentarz do tego rodzaju praktyk systematyzujących. Propozycja Matuszyka – idiomatyczna, jak podkreśla autor⁴¹ – wyszła poza wąskie rozumienie literatury górskiej jako pisania wspinaczy i alpinistów. Matuszyk porządkuje w ramach określonych kategorii wyimki tekstów odnoszących się do doświadczeń górskich

³⁷ „Układanie antologii jest znużającym trudem godzenia ze sobą, czasem jakże sprzecznych kryteriów subiektywnego wyboru i reguł rzetelnego obiektywizmu. Znalezienie najlepszych między nimi proporcji sprawia, że zbiór tekstów, ujawniając pełnię prawdy o jakimś zjawisku, czytelnikowi może nie tylko przynieść pożytek, ale i sprawić przyjemność obcowania z książką. Ta właśnie sztuka powiodła się dwójce: Gondowicz, Sonelski. [...] Takiej książki dotąd nie mieliśmy”, J. Kolbuszewski w: *Najlepsze polskie opowieści o górach i wspinaniu...*, skrzydełko obwoluty.

³⁸ Ibidem, s. 5.

³⁹ M. Pacukiewicz, *Grań kultury. Transgresje alpinizmu*, Kraków–Katowice 2012, s. 8–17.

⁴⁰ A. Matuszyk, *Myśli o górach i wspinaniu. Sentencje – refleksje – obrazy*, Kraków 2010.

⁴¹ Ibidem, s. XIII–XXIII.

i różnych – w tym „laickich” – konceptualizacji gór, czyniąc ze swego wyboru przedsięwzięcia międzydyskursywne. Fragmenty nie respektują innego aspektu niż „górskość” tekstu, z którego zostały wyjęte i niekiedy przekształcone w formę możliwie najbliższą zwiędłemu aforyzmowi. Zabieg radykalnie performatywny – w pewnym stopniu sprzeczny z autentycznością – w tym przypadku pozwolił na wyraźniejsze oświetlenie kwestii wieloaspektowości i wariantowości dyskursów pisania górskiego, a także uchwycenia nowoczesnej proveniencji gór jako sfer „migotliwych”, generujących konceptualne problemy z (adekwatnym) wyrażeniem doświadczeń podmiotu wchodzącego z nimi w relację, a także przestrzeni zideologizowanych, związanych w dyskursywnej siatce języka. *Myśli o górach i wspinaniu* mogą stanowić katalog – autorski, a przez to indywidualny i nieobiektywny – potencjalnego korpusu, a także rejestr problemów i punktów wyjścia klasyfikacji i typologii stroniących od kryteriów formalnych⁴².

Matuszyk proponuje intuicyjny podział, który mógłby funkcjonować jako problematyzacja wątków i kwestii pojawiających się w literaturze górskiej, przy czym warto zaznaczyć, że byłaby to korekta doprecyzowująca w formie siatki kategoryzacyjnej poprzednie antologie. Typologia składa się z dwóch kategorii: 1) góry jako wyzwanie poznawcze i ontologiczne (metafizyka gór, odrębność i wyjątkowość przestrzeni górskiej, wpływ pejzażu górskiego i bycia w górach na człowieka); 2) wspinanie jako specyficzna (najciekawsza) forma doświadczania przestrzeni górskich: motywacje wspinania, (auto)definicje, ustanawianie tożsamości, eksploracja nieznanego. Matuszyk niuansuje te zagadnienia, odsłaniając w ramach zebranego materiału rozmaite odcienie podobnych, lecz nietożsamyh problemów, przy czym proces różnicowania przez kolejne delimitacje i odrębne kategorie odsłania rozbudowane meta- i autorefleksyjne zaplecze światopoglądowe i ideologiczne, jakie wytworzyły nowoczesne doświadczenia orosfery.

Aforyzmy presuponują ciekawe własności literatury górskiej: jej istnienie ufundowane jest przez pozaliteracki wymiar pewnych praktyk i doświadczeń przestrzennych, które zaistniały wraz z nowoczesnością; owe doświadczenia i praktyki domagały się (i nadal domagają) metarefleksji, a tym samym adekwatnych środków ekspresji; literatura górska istnieje w obrębie modernistycznych dyskursów, w tym dyskursów literackich jako splot narracji tyleż koniecznych, co marginalnych z perspektywy głównego nurtu. Z tych powodów pisanie górskie jako obiekt zainteresowania literaturoznawcy, który stara się ustalić zakres i korpus tekstowy, musi być problematyczne (głównie ze względu na ryzyko arbitralności) i zarazem atrakcyjne (jako specyficzny tryb pisania dialektycznie sprzęgnięty z zasadniczym trzonem modernistycznej *écriture*). Problemy, wokół których Matuszyk grupuje cytaty, mogłyby zostać zastąpione hasłami wywoławczymi ze słownika badaczy

⁴² M. Pacukiewicz, *Grań kultury...*, s. 39–40, przyp. 111.

nowoczesności: afektywność, wyrażalność, wzniosłość, autentyczność, szczerłość, reprezentacja, realizm, modernizacja, tożsamość, podmiotowość, refleksyjność, literackość, które konotują pojęcia bardziej tradycyjne z zakresu poetyki i stylistyki bądź genologii, ale pozwalają wyjść poza śledzenie motywu i badanie tematu.

Zakres literatury górskiej okazuje się ostatecznie szerokim i zróżnicowanym obszarem, zatem korpus oraz ewentualny rdzeń muszą także przyjmować postać kolekcji otwartej na korekty i uzupełnienia. Analogia z górkim masywem wydaje się w tym kontekście względnie trafna. Jeśli szczyt ma być zasadniczym impulsem, to rozległość góry, jej topografia, zbocza i ściany stają się atrakcyjne ze względu na wieloraką możliwość ich doświadczenia przez wędrowkę czy wspinaczkę – szczyt można wszak zdobywać wielokrotnie i na różne sposoby. Owa wielość możliwości pozostaje uwarunkowana przez liczne zmienne: idiomatyczne dla „ja” predyspozycje oraz własności pozapodmiotowe, określane przez dynamikę konkretnej epoki. Finalnie prowadzi to do koncepcji pisania górskiego jako historycznie zmiennego procesu ciągłego powtarzania doświadczeń i praktyk górskich w permanentnie nowych warunkach. Na tym tle korpus tekstów może być wydzielony albo przez arbitralne decyzje (idiomatyczny kanon antologisty), albo w ramach diachronicznie rozpatrywanych całości (teksty istotne w stadium rozwoju nowoczesnego pisania górskiego). Działaniami, które sytuują się między tymi alternatywami, były górskie serie wydawnicze – przedsięwzięcia ewidentnie sakralizujące określone teksty w polu pisania górskiego i w polu literackim. Taką funkcję pełnią współcześnie wznowienia tekstów dawniejszych, np. Wawrzyńca Żuławskiego czy Jana Długosza. Wcześniej, np. Seria Tatrzańska Wydawnictwa Literackiego czy Naokoło Świata Iskier łączyły główny nurt literatury (podróżniczej, reportażowej, niefikcyjnej, autobiograficznej) z pisaniem górkim.

4. Antologizacja, autonomia, modernistyczne praktyki kolekcjonerskie

Antologia w literaturze górskiej pozostaje efektem modernistycznego „zbieractwa”⁴³. Potrzeba archiwizacji w ramach kolekcji prowadzonej zgodnie z przyjętymi założeniami okazuje się szczególnie silna ze względu na dwie kwestie związane ze specyfiką samego pisania górskiego jako praktyki nowoczesnej. Pierwsza – literatura górka jest naznaczona swoistą ulotnością i doraźnością, a także zmysłową konkretnością ze względu na praktyczny charakter doświadczenia, które utrwała, zatem zmagą się z wynajdywaniem narzędzi rozwiązujących problemy wyrażalności, w tym sensie jest bliska awangardowo-modernistycznym eksperymentom literackim⁴⁴. Druga – wielość równoważnych sposobów zapisywania tegoż doświadczenia (mnogość narzędzi dających różne efekty) prowokuje

⁴³ J. Braddock, *Collecting as modernist practice*, Baltimore 2012; vide A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017, s. 162–165.

⁴⁴ Ibidem, s. 1–28.

do aktów porządkujących, choć zarazem podaje takie akty w wątpliwość ze względu na nieusuwalną arbitralność procedur antologizacji⁴⁵. Antologie przedstawiają rozległe spektrum napięć konceptualnych organizujących sferę wyobrażeń antologistów i autorów tekstów wchodzących w skład antologii na temat orosfery, relacji człowieka wobec gór i „górskich” metod pisarskich. Napięcia te – między kolekcjonowaniem a tożsamością kolektywną⁴⁶ – są echem przemian w obrębie środowiska górskiego, które tkwi między instytucjonalizacją a swoistą „anarchią” opozycyjnie ułożoną do innych, pozagórskich, lecz analogicznych ruchów i instytucji oraz historycznie zmiennych trybów i strategii definiowania pisania górskiego. Antologie są formą oddziaływania środowiskowego – budowania podmiotowości, konstytuowania (lub dokumentowania) odrębnego dyskursu „górskiego”, ale również szerszym działaniem w obrębie kultury (późno)nowoczesnej – rodzajem identyfikacji w aktualnym kontekście społeczno-kulturowym, sygnalizowaniem własnej swoistości. Działają w trybie charakterystycznym dla nowoczesnych praktyk artystycznych jako kolekcja, archiwum i muzeum⁴⁷. Eksponują dynamikę literatury górskiej – jej samostanowienie i filiacje z innymi obiegami kultury. Przedstawiają ją jako zjawisko poboczne i elitarne, obojętne względem wartościowań i hierarchii literackich, proponujące własne aksjologie i estetykę.

Antologizacja w zbiorach górskich jest niewątpliwie procesem odróżniania się, budowania dyskursywnej tożsamości przez ustanawianie odrębności – pozycjonowaniem się na obrzeżach zasadniczego nurtu literatury, sygnalizowaniem własnej dialektycznej pozycji wobec tego, co aktualnie uchodzi za głównonurtowe⁴⁸.

Potrzeba regularnego antologizowania utworów o tematyce górskiej pokazuje, że owe teksty były postrzegane jako odmienne względem „normalnej” literatury, same antologie zaś stawały się miejscem swoistych praktyk definicyjnych określających pisanie górskie jako autonomiczny (przynajmniej w pewnym stopniu) splot dyskursów literackich i nieliterackich w obrębie kultury nowoczesnej. Badacze literatury górskiej regularnie podkreślają, że przedmiot ich zainteresowania jest kłopotliwy ze względu na własną migotliwość – problematyczność ewentualnych definicji oraz rozległość i różnorodność tekstów, które mogłyby się mieścić w obrębie tych definicji. Zarazem niepodważalne wydaje się to, że antologie, szczególnie prozatorskie, odegrały zasadniczą rolę w konstytuowaniu się względnie samodzielnej i samowystarczalnej gałęzi piśmiennictwa dotyczącego orosfery.

⁴⁵ M. Kokoszka, op. cit., s. 29–31.

⁴⁶ J. Braddock, op. cit., s. 3.

⁴⁷ B. Groys, *Art power*, Cambridge–London 2008, s. 23–41; M. Kokoszka, op. cit., s. 45–51.

⁴⁸ Tego rodzaju „opór” być może mógłby zostać wpisany w koncept sygnalizowanej już „literatury mniejszej”, choć jednocześnie trudno byłoby dostrzec w literaturze górskiej radykalnie subwersywny wymiar i potencjał polityczny, vide G. Deleuze i F. Guattari, op. cit., s. 125–126.

Złożoność procesu definiowania tego zjawiska jest sprzęgnięta z korpusem tekstowym, co prowadzi do następującego wniosku: albo definicja literatury górskiej musi być możliwie rozległa, albo należy operować konkurencyjnymi i komplementarnymi definicjami cząstkowymi, ponieważ tylko te rozwiązania pozwolą ogarnąć górszą *varietas*. Antologie piśmiennictwa górskiego, eksponując wyraźnie zasadniczy kłopot z precyzyjnym określeniem swojego przedmiotu, stają się równoprawnymi, dopełniającymi się kolekcjami. Antologię świadomie godzą się na nieostrość zaproponowanych rozstrzygnięć, dlatego zwykle obwarowują swoje wybory komentarzami i wyjaśnieniami.

Omawiane antologie zmuszają do konkretnego namysłu teoretycznego. Czy narracje problematyzujące i konceptualizujące doświadczanie gór można określić wyraźnie przez jakąś czytelną nazwę? Literatura alpinistyczna, proza górską, narracje górskie, opowieści wspinaczy, literatura o górach – wszystkie są z różnych względów nieprecyzyjne, choć także mogłyby być (lub są) stosowane wymiennie: dotyczą nieco odmiennych trybów doświadczania gór, zapisywania tych doświadczeń i tekstowego utrwalania praktyk ruchowych, przestrzennych, poznawczych. Problematyka definicyjno-konceptualna, jaką generują te różnorodne teksty, jest podwójnie zaskakująca: z jednej strony kwestie zawłości gatunkowo-stylistycznych i swoistości poetologicznych można uznać za rozwiązane – literatura użytkowa i niefikcyjna stanowi wystarczający rezerwuuar narzędzi opisu formalnego; z drugiej, narracja górską jest hybrydycznym tworem, który działa w ramach „oficjalnych” dyskursów pisarskich i wykorzystuje je nieco inaczej niż „normalne” narracje użytkowe i literatury fikcyjnej, jest dialektycznie sprzężona z alpinizmem jako autonomiczną praktyką kulturową nowoczesności⁴⁹. Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na odtwarzanie i ewokowanie przestrzeni wertykalnej⁵⁰. Literatura górską widać się w ciekawy paradoks z punktu widzenia historii literatury nowoczesnej: zachęca do porównania, jednocześnie wpisując we własną strategię obojętność, a nawet lekceważenie wobec podobnych praktyk. Środowiskowa samowystarczalność pisania górskiego (ulożonego w wewnętrznym obiegu ludzi związanych z górami) funkcjonuje w kontekście szerszym – literackości nowoczesnej – choć pozornie to pisanie wydaje się niejako niezależne, bo zogniskowane na praktycznym wymiarze aktywności zupełnie pozaliterackiej, dla której wszelkie formy narracji lub dyskursywizacji mogą wydawać się wtórne i niekonieczne⁵¹. Autoteliczność (rozumiana jako ontologiczne „sobąpisanie”⁵²)

⁴⁹ T. Stepień, *Zmierzch alpinizmu?*, „Świat i Słowo” 2013, nr 2, s. 226–227.

⁵⁰ M. Pacukiewicz, „*Inaccessible Background*”. *Prolegomena to the Studies of Polish Mountaineering Literature*, w: *Metamorphoses of travel writing. Across theories, genres, centuries and literary traditions*, red. G. Moroz i J. Sztachelska, Newcastle 2010, s. 218–239.

⁵¹ H. Jarzębowski, op. cit.

⁵² M. Pacukiewicz, *Literatura alpinistyczna jako „sobąpisanie”*, „Napis” 2010, t. 16, s. 495–511.

jest specyficzną strategią narracji górskich, kreujących odrębność i marginalność względem innych dyskursów (para)literackich. Pisanie górskie wydaje się ambiwalentne w kontekście „normalnej” literatury i porządków, w jakich ta „normalna” literatura funkcjonuje⁵³. Sądzę zatem, że najszersze określenia – literatura górską i narracja górską – najpełniej obejmują to zróżnicowane zjawisko, ponieważ uwzględniają rozmaite warianty formalne, gatunkowe, tematyczne, a przede wszystkim zachowują rdzeń konceptualny pisania o orosferze – fizyczne umiejscowienie podmiotu w jej obrębie⁵⁴.

Literatura górską (narracja górską) byłaby różnorodnym zapisywaniem i utrwalaniem praktyk związanych z byciem w górach, przy czym owo bycie (doświadczenie – nawet zapośredniczone) okazuje się kluczowe⁵⁵, wręcz inicjuje i sankcjonuje pisanie, lecz pozostaje od niego uzależnione⁵⁶ w ramach dialektycznego sprzężenia. Czy posługiwanie się tą szeroką formułą jest zasadne? Jeśli za najważniejsze uznać poszukiwanie adekwatnej definicji i określanie strategii deskrypcji ustanowionego przedmiotu zainteresowania, to literatura górską w takim esencjonalnym podejściu wyda się konceptem wyjątkowo wątpliwym⁵⁷. Rozmaite kryteria definicyjne, na przykład opozycje fikcjonalne–dokumentarne czy użytkowe–artystyczne, okażą się albo sprzeczne (sam koncept zostaje zakwestionowany), albo „falsyfikujące” – będą odsyłać do innych gatunków czy typów piśmiennictwa lub kierować uwagę ku dość tradycyjnym ujęciom, na przykład ku tematologii. Teksty górskie, z uwagi na specyfikę poetologiczną, gatunkową i stylistyczną (na przykład rozpatrywane jako reportaż, biografia, dziennik, opowiadanie, przewodnik etc.), mogą funkcjonować w ramach prozy niefikcyjnej lub literatury użytkowej czy też w obszarze narracji fikcyjnych i literatury pięknej. W tym sensie przyglądanie się ich swoistości, historycznej zmienności i uwarunkowaniom może uchodzić za zbędną i nieuzasadnioną praktykę. Sądzę jednak, że oddzielenie tego, co nazywam literaturą górską, od innych dyskursów literackich, okołoliterackich i użytkowych, jest nie tylko zasadne⁵⁸, ale także potrzebne z perspektywy refleksji nad rodzimym modernizmem i kształtowanym w jego ramach kanonem bądź kanonami.

Interesujące z perspektywy historycznoliterackiej jest przecież to, że obfitość tekstów górskich, z którą mierzyli się w swoich antologiach Kolbuszewski, Gondowicz i Sonelski, Drożdż oraz Matuszyk, jest wynikiem nowoczesnego

⁵³ J. Kolbuszewski, *Quo vadis, literaturo górską?*, „Taternik” 1961, t. 37, nr 1, s. 23–24.

⁵⁴ A. Matuszyk, *Humanistyczne podstawy teorii sportów przestrzeni. Na przykładzie alpinizmu*, Kraków 1998.

⁵⁵ R. Nycz, op. cit., s. 208–226.

⁵⁶ M. Pacukiewicz, „*Inaccessible Background*”. *Prolegomena...*, s. 222–225.

⁵⁷ J. Kolbuszewski, *Wstęp*, w: *Tatry i górale...*, s. XXI–XXII.

⁵⁸ Cf. M. Pacukiewicz, *Na limesie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2014, nr 1, s. 45–49.

odkrycia gór jako przestrzeni działalności przemysłowej, technicznej, naukowej oraz sportowej i turystycznej. Koncepcje dotyczące górskiego pisania pojawiają się równolegle względem przekształceń językowych i dyskursywnych modernizmu, a wielokrotnie krzyżują się z nimi.

Literatura górską – choć to nazwa nieprecyzyjna i niekiedy myląca – może stanowić ważny wątek w debacie na temat polskiej literatury (po)nowoczesnej. Istnieje na bezpiecznym uboczu, w obiegu interesującym fachowców i hobbystów. Dzięki badaniu antologii górskich można zastanowić się nad ogólniejszymi prawidłowościami odnośnie do mechanizmów kultury nowoczesnej, które organizowały funkcjonowanie zarówno literatury wysokiej, jak i piśmiennictwa użytkowego lub też form granicznych, do których należałoby zaliczyć pisanie górskie.

Bibliografia

- 15, red. P. Drożdż, Kraków 2006.
- Braddock, Jeremy, *Collecting as modernist practice*, Baltimore 2012.
- Czarny szczyt. Proza taternicka lat 1904–1939, red. J. Kolbuszewski, Kraków 1976.
- Dauksza, Agnieszka, *Afektowny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017.
- Davis, Wade, *Into the silence. The Great War, Mallory, and the conquest of Everest*, New York 2012.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, red. C. Rudnicki, tłum. A. Z. Jaksender, K. M. Jaksender, Kraków 2016.
- Dutka, Elżbieta, *Antologie jako przestrzeń dyskusji na temat literatury „górskiej”*, w: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, seria 1, red. M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2017, s. 213–228.
- Głowiński, Michał, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty” 1975, nr 3, s. 9–28.
- Groys, Boris, *Art power*, Cambridge–London 2008.
- Hennel, Roman, *Przedmowa*, w: *Tatrami urzeczeni. Dawna turystyka w słowie i obrazie*, red. R. Hennel, Warszawa 1979.
- Jarzębowski, Hubert, *Literatura godna alpinisty. Bujdałki taternickie cz. IX – ostatnia, „Góry”* 2015, nr 2, s. 128–129.
- Jaworski, Stanisław, *Poeci awangardy o Tatrach*, w: *Odpowiem ci przestrzenią. Poeci awangardy o Tatrach*, red. S. Jaworski, Kraków 1976.
- Kokoszka, Małgorzata, *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011.
- Kolbuszewski, Jacek, *Quo vadis, literaturo górską?*, „Taternik” 1961, nr 1, s. 23–24.
- Kolbuszewski, Jacek, *Literatura i Tatry. Studia i szkice*, Zakopane 2016.
- Kolbuszewski, Jacek, *Góry – przestrzenie i krajobrazy. Studia z historii literatury i kultury*, Kraków 2020.
- Krzykawski, Michał, *Co po French Theory? Kłopotliwe dziedzictwo*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2017, nr 1 (34).

- Kurczab, Janusz, *Osiągnięcia alpinistów polskich w Alpach na tle alpinizmu światowego (1786–1975)*, w: *Materiały z teorii i dydaktyki alpinizmu*, red. A. Matuszyk, Kraków 1990.
- Matuszyk, Andrzej, *Humanistyczne podstawy teorii sportów przestrzeni. Na przykładzie alpinizmu*, Kraków 1998.
- Matuszyk, Andrzej, *Myśli o górach i wspinaniu. Sentencje – refleksje – obrazy*, Kraków 2010.
- Mazzolini, Elisabeth, *The Everest effect. Nature, culture, ideology*, Tuscaloosa 2015.
- Najlepsze polskie opowiesci o górach i wspinaniu*, red. J. Gondowicz, W. Sonelski, Katowice 1993.
- Nycz, Ryszard, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Olejniczak, Józef, *Projekt: historia literatury*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 1–2, s. 101–108.
- Pacukiewicz, Marek, „*Inaccessible Background*”. *Prolegomena to the Studies of Polish Mountaineering Literature*, w: *Metamorphoses of travel writing. Across theories, genres, centuries and literary traditions*, red. G. Moroz, J. Sztachelska, Newcastle 2010.
- Pacukiewicz, Marek, *Literatura alpinistyczna jako „sobąpisanie”*, „Napis” 2010, t. 16, s. 495–511.
- Pacukiewicz, Marek, *Grań kultury. Transgresje alpinizmu*, Kraków–Katowice 2012.
- Pacukiewicz, Marek, *Na limesie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2014, nr 1, s. 45–49.
- Price, Leah, *The Anthology and the Rise of the Novel. From Richardson to George Eliot*, Cambridge 2000.
- Roszkowska, Ewa, *Taternictwo polskie. Geneza i rozwój do 1914 roku*, Kraków 2013.
- Stępień, Tomasz, *Projekt badawczy: Góry i kultura – aspekt medialny*, „Media i Społeczeństwo” 2011, nr 1, s. 93–99.
- Stępień, Tomasz, *Przestrzeń w literaturze „górskiej”*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012, s. 87–102.
- Stępień, Tomasz, *Zmierzch alpinizmu?*, „Świat i Słowo” 2013, nr 2, s. 225–234.
- Strofy o górach. Antologia*, red. J. Kolbuszewski, Warszawa 1981.
- Święch, Jerzy, *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2007.
- Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1992.
- Tatry w poezji polskiej*, red. J. Kantor, Jarosław 1909.
- Uniółowski, Krzysztof, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999.

PRZEMYSŁAW KALISZUK – doktor, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej UMCS w Lublinie, autor książki *Wyczerpywanie i odnowa. „Nowa” polska proza lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wobec późnej nowoczesności* (Lublin 2019); zainteresowania badawcze: polska literatura nowoczesna, szczególnie drugiej połowy XX w., proza fantastyczna, piśmiennictwo górskie, literatura najnowsza.

ANTOLOGIZOWANIE JAKO FORMA POLITYKI MIEJSCA. PRZYPADEK BIESZCZADÓW – *WIERSZE Z RZESZOWSKIEGO*

Anthologizing as a Form of Politics of Place:
The Case of the Bieszczady Mountains in *Wiersze z Rzeszowskiego*

ANDRZEJ LEWICKI

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: ag.lewicki@student.uw.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0976-9150>

Abstract

Anthologizing may be one of the forms of implementing a politics of place, designing an image of space that corresponds to an adopted political and ideological narrative through an appropriate selection of poems and comments to those poems. The author suggests in this article to read the anthology with respect to the topography it contains, taking advantage of the cartographic perspective (anthology as a map), and also taking into account footnotes as a complementary part to the anthology. The author analyzes the presupposed topography of post-World War II Bieszczady on the basis of the poems included in the anthology *Wiersze z Rzeszowskiego* published in 1974. He pays attention to the convergence of the politics of place (and national policy) pursued by the central authorities of the People's Republic of Poland towards the Bieszczady region with the politics of place implemented by means of this anthology, that is the importance of Baligród and the surrounding areas as places symbolically associated with the figure of Karol Świerczewski, the dominance of the (post)war perspective, the eradication of villages and the displacement of local communities fading into public oblivion both in the poems and in comments.

Keywords: anthologizing, politics of place, poetry, the Bieszczady Mountains

Streszczenie

Antologizowanie może stanowić jedną z form realizowania polityki miejsca, projektując przez odpowiedni dobór wierszy i komentarzy do nich wyobrażenie przestrzeni, odpowiadające przyjętej polityczno-ideologicznej narracji. W niniejszym artykule autor proponuje spojrzeć na antologię pod kątem wpisanej w nią topografii, wykorzystując do tego perspektywę kartograficzną (antologia jako mapa), a także uwzględniając przypisy jako część dopełniającą lekturę antologii.

Na podstawie wierszy zawartych w antologii *Wiersze z Rzeszowskiego* z 1974 r. autor dokonał analizy topografii wyobrazonej Bieszczadów po drugiej wojnie światowej, zwracając uwagę na zbieżność polityki miejsca (i polityki narodowej) uprawianej przez władzę centralną PRL-u wobec Bieszczadów z polityką miejsca realizowaną w tej antologii: centralność Baligródu i okolicy jako miejsc symbolicznie związanych z postacią Karola Świerczewskiego, dominację perspektywy (po)wojennej, nieobecność miejsc wysiedlonej ludności i konsekwentnie przemilczaną pamięć o nich (zarówno w wierszach, jak i w komentarzach do nich).

Słowa kluczowe: antologizowanie, polityka miejsca, poezja, Bieszczady

Antologia, pomimo swojej niewątpliwej popularności w obecnym i ubiegłym stuleciu, nie doczekała się sprawiedliwego opisu teoretyczno-metodologicznego, co dotychczas sygnalizowało już wielu badaczy¹. Nie chcąc ani powtarzać narzekań na tę sytuację, ani rekapitulować po raz kolejny stanu badań, zwrócę raczej uwagę na pokrzepiający fakt rosnącego zainteresowania tą tradycyjną formą literacką, które najbardziej okazałe zmaterializowało się w pracy zbiorowej *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*². Cenne jest tam rozpoznanie, jakoby namysł nad antologią mógł przeplatać się z różnymi sposobami myślenia współczesnej humanistyki, które pozwalają poszerzyć nad nią refleksję, a jednocześnie znajdują w niej nowe źródła badawcze. Biorąc sobie to do serca, chcę wskazać na możliwość mariażu refleksji nad antologizowaniem z metodą geopoetyki³.

W niniejszym tekście proponuję zatem zwrócić uwagę na performatywny potencjał antologii (sygnalizowany już w ważnym tekście Danuty Ullickiej⁴) w kontekście pojęcia polityki miejsca, które zapożyczam od Elżbiety Rybickiej:

Politykę miejsca zdefiniowałabym roboczo jako ogół działań (także symbolicznych) podejmowanych zarówno przez władze o charakterze instytucjonalnym (państwowym, lokalnym), jak i przez jednostki pozarządowe (w tym instytucje kultury i stowarzyszenia) oraz wszelkie podmioty sprawcze, których celem jest tworzenie wyobrażeń o terytoriach i miejscach narodowych, regionalnych, lokalnych⁵.

¹ Vide D. Ullicka, *Siła antologii*, w: *Wiek teorii. Antologia 1*, red. eadem, Warszawa 2020; E. Dutka, *Przekroje pełne pytań*, w: eadem, *Pytania o miejsce. Sondowanie topografii literackich XX i XXI wieku*, Kraków 2019.

² *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, red. M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2017.

³ Blisko metody geopoetyki jest także namysł nad „geografią wyobrażoną”, o której w perspektywie badań nad literackimi reprezentacjami i zapisami miejsc, szczególnie w kontekście relacji przestrzeni i władzy, pisała Małgorzata Mikołajczak, a także inni autorzy w pracy zbiorowej: *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, red. D. Kalinowski, M. Mikołajczak, A. Kuik-Kalinowska, Kraków 2014.

⁴ D. Ullicka, op. cit., s. 7–25.

⁵ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 54.

Rozumiem ją jako splot wielu różnych praktyk dyskursywnych nakierowanych na wypracowywanie konkretnego wyobrażenia o danym miejscu i przestrzeni. Przykładami takich praktyk mogą być przewodniki, strony internetowe, mapy, działalność literacka czy artystyczna. Za jedną z nich uznaję antologizowanie, czyli taki dobór wierszy (i opatrywanie go przypisami), które u potencjalnego czytelnika kształtuje wyobrażenie miejsca zgodnego z ideologiczną narracją nadrzędnej instytucji albo podmiotu pośrednio bądź bezpośrednio nią zarządzającego. I jeszcze słowo od badaczki: „Z perspektywy polityki miejsca przestrzeń traktowana jest albo jako terytorium sporu, konfliktu, wykluczania czy tabuizacji, albo jako pole negocjacji pomiędzy różnymi tożsamościami, których celem jest odzyskanie lub zdobycie miejsca w danym obszarze”⁶.

Sądzę więc, że antologizowanie przez swoją synekdochiczność i sygnaturowość może proponować szeroki wachlarz możliwości wytwarzania wyobrażeń o danym miejscu, który wpisywałby się w pojęcie konfliktu, wykluczenia czy tabuizacji: umożliwiłaby, przede wszystkim, zarządzanie pamięcią czy historią danego miejsca, wycinanie niechcianych tkanek i punktów topograficznych, pomijanie głosów grup podporządkowanych i mniejszościowych. Jednocześnie wspierałby kreowanie nowego obrazu danego miejsca, opartego na ideologicznych przesłankach dyskursu dominującego. Wielkim atutem takiej praktyki jest pozorna przezroczystość antologii, w której utwory są dobierane na podstawie tematu i wartości artystycznej, a sam antologista „tylko” wycina te najcenniejsze z kontekstu macierzystego i zaszczepia w nowy. Interesuje mnie zatem potencjał antologizowania rozumianego jako forma polityki miejsca, wytwarzającego (lub reprodukującego) u czytelnika wyobrażenie danej przestrzeni, zgodnego z jego polityczną narracją.

Antologia *Wiersze z Rzeszowskiego* i (po)wojenne Bieszczady

Exemplum służącym ilustracji powyższych zadań będzie antologia *Wiersze z Rzeszowskiego* wydana w 1974 r. pod redakcją Jerzego Pleśniarowicza⁷. W pracy tej po raz pierwszy zebrano wiersze traktujące o stosunkowo niedawno powstałej Rzeszowszczyźnie, która połowicznie obejmowała tereny dawnego województwa lwowskiego, częściowo krakowskiego i kieleckiego. Jak zauważył w przedmowie Ryszard Matuszewski: „pojęcie geograficzno-kulturalne Rzeszowszczyzny,

⁶ E. Rybicka, *ibidem*.

⁷ Wybór tego zbioru został podyktowany następującymi względami: po pierwsze *Wiersze z Rzeszowskiego* to pierwsza antologia, w której znajdziemy stosunkowo obszerny zbiór wierszy na temat Bieszczadów, jest to zatem niejako inicjalny gest tworzenia korpusu tekstów poetyckich ważnych dla regionu; po drugie antologia ta została wydana w 1974 r., w okresie nadal funkcjonującej cenzury, marginalizowania mniejszości ukraińskiej, dlatego na jej podstawie można zasygnalizować symptomatyczne mechanizmy polityki miejsca.

w bliższych nam czasach całkiem konkretne, jest stosunkowo świeżej daty”⁸. Jej administracyjne początki sięgają bowiem końca drugiej wojny światowej i nowej organizacji państwa, dlatego byt zwany Rzeszowszczyzną w chwili wydania antologii nie zdążył jeszcze dobrze okrzepnąć.

Pod pewnymi względami podobnie rzecz się miała z Bieszczadami po drugiej wojnie światowej – terenem moich zasadniczych zainteresowań – które jako region dotknięty wojną, a następnie przesiedleniami trwającymi aż do 1947 r., zostały zniszczone i wyludnione, stając się przestrzenią z jednej strony gospodarczo niedomagającą i demograficznie upośledzoną, a z drugiej strony dogodną do realizowania nowych rozwiązań społeczno-gospodarczych⁹ i tworzenia powojennego wizerunku Bieszczadów, oderwanego od przedwojennej przeszłości. Akcja „Wisła” nie odbiła się szerokim echem w ówczesnych mediach, które w pierwszej kolejności eksponowały zwalczanie ukraińskich oddziałów partyzanckich. Powody wysiedleń i sposób ich realizowania zostały pominięte milczeniem, zniknięcie ludności ukraińskiej miało być wynikiem współpracy z „faszystowskim podziemiem”¹⁰. Jednocześnie dla powojennych Bieszczadów projektowano przyszłość związaną z opowieścią o Karolu Świerczewskim, zwalczaniu oddziałów UPA oraz opartą na modernizacji zaniedbanych ziem¹¹ i rozwoju turystyki – wszystko to bez odwoływania się do pamięci o wysiedlonej ludności¹².

Sprawnie działające tryby maszyny cenzorskiej (i autocenzorskiej) sprzyjały wytwarzaniu wybrakowanego obrazu powojennych Bieszczadów, „tajemniczo” opustoszałych i zniszczonych po walkach z „ukraińskimi faszystami”. Za jedną z form tej polityki miejsca można uznać antologię, zaprzęgniętą do kreowania za pomocą poezji narodowo-topograficznego obrazu Bieszczadów, okrojonych znacznie w swoich granicach, pozbawionych głosu rdzennej ludności, która jest prawie nieobecna w wierszach o Bieszczadach, zawężających perspektywę historyczną do przeszłości sięgającej albo walk z UPA, albo ówczesnej teraźniejszości.

⁸ R. Matuszewski, *Wstęp*, w: *Wiersze z Rzeszowskiego*, oprac. J. Pleśniarowicz, Lublin 1974, s. 7.

⁹ J. Syrnyk, *Trójkąt bieszczadzki. Tysiąc dni i tysiąc nocy anarchii w powiecie leskim (1944–1947)*, Rzeszów 2018, s. 382.

¹⁰ M. Kmita, *Propaganda antyukraińska i kształtowanie negatywnego stereotypu Ukraińca w czasach PRL*, w: *Problemy Ukraińców w Polsce po wysiedleńczej akcji „Wisła” w 1947 roku*, red. W. Mokry, Kraków 1997, s. 64.

¹¹ Mam tu na myśli oczywiście różne formy unowocześniania – czy raczej budowania od nowa infrastruktury: drogowej – powstanie małej i wielkiej pętli bieszczadzkiej; wodnej – hydroenergetyczne projekty zapory w Solinie i Myczkowcach; gospodarczej – powstawanie PGR-ów; leśnej itd., a także – co jest ściśle związane z powyższym – szeroko zakrojoną akcją osadniczą.

¹² Za jedną z najważniejszych inicjatyw ochrony pamięci o bieszczadzkiej kulturze wysiedleńców można uznać założenie w 1958 r. Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, prowadzącego intensywne działania badawczo-konserwatorskie zabezpieczające bojkowską i łemkowską kulturę materialną, która od 1966 r. regularnie była opracowywana na łamach „Materiałów Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”.

Innymi słowy antologię *Wiersze z Rzeszowskiego* traktuję jako literacki przykład formy polityki miejsca, która jako jedna z wielu innych praktyk (oprócz literatury pięknej, prac historycznych, publicystyki, kinematografii, przewodników turystycznych, wydarzeń kulturalnych itd.¹³) przyczyniała się do wypracowania „słusznego” powojennego obrazu Bieszczadów, pozbawionych wielowiekowej obecności grup straconych podczas wojny i wysiedlonych po wojnie¹⁴. Zamiast głosu nieobecnych wysiedleńców na kartach antologii, które poświęcone są Bieszczadom, znajdziemy w dużej mierze wyeksponowaną figurę generała „Waltera”, ogniskującą się na najważniejszym z tej perspektywy miejscu na mapie Bieszczadów – okolicach Baligrodu, a także na miejscach działań polskich żołnierzy.

Kartograficzna lektura antologii

Metafora mapy przy wskazywaniu na potencjalny polityczny charakter antologizowania może być o tyle użyteczna, że antologista, podobnie jak kartograf, przez selekcję wierszy (a także przez komentarze do nich) projektuje wyobrażone miejsce (które mocą cytatu zaczyna krążyć w dyskursie, utrwalając się tym samym w zbiorowej świadomości regionalnej): ustala rodzaj wyobrażanej mapy, jej granice, jedno miejsce uznaje za ważne (czy wręcz czyni je centralnymi), a inne pomija. Kartograficzna lektura pozwala zatem lepiej wyeksponować miejsca, naniesione na karty antologii przez antologistę, a tym samym – w postaci mapy – odkryć ewentualną zbieżność z polityką miejsca danego obszaru. Dodam, że przy metaforze mapy, zdradzającej epistemologiczny potencjał analizowania antologii, można wskazać na wiele innych zagadnień, które pozwalają tę topograficzną lekturę jeszcze poszerzyć i skomplikować. Kategoria mapy, jako pojęcie wędrowne, już dawno opuściła macierzyste pole geografii, docierając na pogranicze geopoetyki czy studiów postkolonialnych¹⁵. Sygnalizuję zatem tylko dwie kwestie: rodzaj wyobrażonej mapy i jej czasowość – czy i w jaki sposób przez mapę została zasygnalizowana przeszłość¹⁶.

¹³ Sygnalizuję symptomatyczne dzieła utrwalające obraz powojennych Bieszczadów. W kinematografii: *Rancho Texas*, reż. W. Berestowski z 1958 r., *Ogniomistrz Kaleń*, reż. Cz. i E. Petelscy z 1961 r. i *Wilcze Echa*, reż. A. Ścibor-Rylski z 1968 r. W poezji to przede wszystkim poematy o generale Świerczewskim wydawane niedługo po jego śmierci: *Poematy o generale Świerczewskim*, Warszawa 1949 i *Strofy o generale Świerczewskim*, oprac. L. Lewin, Warszawa 1952. W prozie to kanoniczne powieści wielokrotnie wznawiane: *O człowieku, który się kulom nie kłaniał* J. Broniewskiej z 1948 r. oraz *Łuny w Bieszczadach* Jana Gerharda z 1958 r. W przewodnikach np. Z. Kresek, *Szlak im. Gen. Karola Świerczewskiego w Bieszczadach*, Warszawa–Kraków 1979.

¹⁴ Patrycja Trzeszczyńska w tym kontekście pisze wręcz o „programowej amnezji” w: *Pamięć o nie-swojej przeszłości. Przypadek Bieszczadów*, Kraków 2016, s. 44.

¹⁵ E. Rybicka, op. cit., s. 142.

¹⁶ Poruszone w niedawno wydanej monografii: *Time in Maps. From the Age of Discovery to Our Digital Era*, red. K. Wigen, C. Winterer, Chicago–London 2020.

Przechodząc do kartograficznej lektury wierszy bieszczadzkich z antologii *Wiersze z Rzeszowskiego*, przypomnę tylko, że współczesne Bieszczady jeszcze przed wojną były terenem gęsto zaludnionym przez ludność ukraińską, bojkowską, łemkowską, zamieszkującą podkarpackie tereny od kilku wieków; funkcjonował tam też pewien odsetek ludności żydowskiej, głównie przebywającej w miastach. Efektem wojny, eksterminacji ludności żydowskiej, przesiedleń rozpoczętych już w roku 1940, a zakończonych akcją „Wisła”, było prawie całkowite wyludnienie tych ziem¹⁷. W kolejnych latach w Bieszczady zaczęto stopniowo sprowadzać polskich osadników, którzy mieli według nowego porządku zagospodarować pozostawione ziemie, nadając im nowy, powojenny charakter, w oderwaniu od przedwojennych wieloetnicznych dziejów.

Jednym z fundamentalnych wydarzeń historycznych, które naznaczały powojenną narrację Bieszczadów, było śmiertelne postrzelenie generała Karola Świerczewskiego 28 marca 1947 r. pod Jabłonkami w okolicach Baligródu. Wydarzenie to odbiło się szerokim echem w ówczesnych mediach, stając się propagandowym uzasadnieniem rozpoczęcia akcji „Wisła”, i posłużyło też do wykreowania nowego bohatera narodowego – niezłomnego żołnierza, weterana wojny domowej w Hiszpanii, zabitego przez „faszystów” podczas sprawowania obowiązków dowódczych w Bieszczadach¹⁸. W opisie tego zabójstwa zakłęto wyidealizowany obraz Świerczewskiego (także jako metonimię polskich żołnierzy walczących w Bieszczadach), a z drugiej strony zbrodniczy obraz Ukraińców (także mieszkańców wsi) zredukowanych do partyzantów UPA¹⁹. Śmierć „Waltera” wykorzystano także w procesie polonizacji Bieszczadów i przekształcania ich (przede wszystkim zachodniej części) w miejsce pamięci, odpowiadające wymaganiom komunistycznej władzy²⁰. Stworzenie domeny symbolicznej, ażeby posłużyć się terminem Lecha Nijakowskiego²¹, postulował sam Jan Gerhard w artykule *Bieszczady – Tryptyk moich marzeń* z 1968 r.: „Temat ten poruszałem już parokrotnie. Wracam do niego z uporem maniaka. Idzie mi o to, że bieszczadzka oś Baligród–Jabłonki–Cisna mogłaby stać się jednym z sanktuariów naszej pamięci narodowej”²² i dalej:

¹⁷ M. Skała, J. Wolski, *Osadnictwo i ludność*, w: *Bojkowszczyzna Zachodnia – wczoraj, dziś i jutro*, t. 2, red. J. Wolski, Warszawa 2016, s. 354–368.

¹⁸ A. Burghardt, *Pada generał ranny śmiertelnie (personalistyczny mit heroiczny)*, „Litteraria” 2001, nr 32, s. 207–221.

¹⁹ R. Drozd, *Ukraińcy w Polsce wobec swojej przeszłości (1947–2005)*, Słupsk–Warszawa 2013, s. 36–37.

²⁰ O sposobach utrwalania mitu Karola Świerczewskiego w Bieszczadach pisał Krzysztof Potaczała w niedawno wydanej książce: *Świerczewski. Śmierć i kult bożyszczka komunizmu*, Warszawa 2021.

²¹ L. Nijakowski, *Domeny symboliczne. Konflikty narodowe i etniczne w wymiarze symbolicznym*, Warszawa 2006.

²² J. Gerhard, *Bieszczady – tryptyk moich marzeń*, „Profile. Kwartalnik Rzeszowski” 1968, nr 2, s. 43.

„Taki jest tryptyk moich bieszczadzkich marzeń. Jeśliby to było przeprowadzone z prawdziwym poczuciem artyzmu i taktu, region, do którego tak bardzo jestem przywiązany, zyska na pewno ogromnie w ogólnopolskiej, patriotycznej i rewolucyjnej pamięci narodowej”²³. Zrobiono rzeczywiście wiele, żeby tak się stało. Już w 1946 r. zbudowano w Baligrodzie cmentarz poświęcony polskim żołnierzom walczącym z ukraińską partyzantką. Rok później w Jabłonkach postawiono mniejszy obelisk poświęcony Karolowi Świerczewskiemu, następnie w 1962 r. – wielki pomnik, wreszcie w 1986 r. uwieńczono proces utrwalania pamięci o „Walterze” w Bieszczadach, stawiając w Jabłonkach Dom Pamięci Karola Świerczewskiego. Imieniem Walter ochrzczono także pobliski szczyt górski i okoliczne ścieżki turystyczne. Władza włożyła ogrom wysiłku, aby przekształcić ten fragment Bieszczadów w miejsce pamięci bohaterów „utrwalających władzę ludową” i żeby turyści, a także osiedlani wówczas nowi mieszkańcy Bieszczadów, zamiast wspominać wysiedlonych mieszkańców tego regionu, odwoływali się do „patriotycznej i rewolucyjnej pamięci narodowej”.

Równie intensywne nadpisywanie pamięci regionu odbywa się w ramach samej antologii. Cykl powojennych wierszy bieszczadzkich rozpoczyna się bowiem od utworu Wiktorii Wołoszyn *O generale Świerczewskim*, przedstawiającym śmierć „Waltera” na polu bitwy: „O, wojowniku, Świerczewski Karolu, / Złożyłeś swe życie / Za wolność ojczyzny / W bitwie (!) polu. / I tam leżał przy dolinie, / Przy kwiecistej łące ginie, / W lesie leżał sam [...]”²⁴. Choć w wierszu nie pada nazwa Bieszczadów, to samo wydarzenie jest na tyle znane i ugruntowane w świadomości (a także dokładnie objaśnione w przypisie), że nazwisko Świerczewskiego automatycznie uruchamia konteksty zasadzki i odsyła w Bieszczady. Wiersz Wołoszyn jest także symbolicznym otwarciem powojennych wierszy bieszczadzkich opowieścią o Świerczewskim i wbiciem pierwszej igły w baligrodzki punkt na mapie. Tym bardziej że już w kolejnym wierszu, *Drodze przez Bieszczady* Jana Gisgesa, ponownie pojawia się wątek postaci generała, tym razem explicite skojarzony z mapą: „Zanim tu przyszedłem, / chodziłem po mapie, / co mi się jawiła ponurą legendą / zwiększoną o strzały / do generała, / o Dzikie Południe [...]”²⁵. Ogląd mapy redukuje Bieszczady do pola bitwy, a jej punkt centralny wyznacza w miejscu zasadzki na „Waltera”. Okolice Baligrodu i Świerczewski pojawiają się także w trzecim wierszu z kolei, we fragmencie poematu Władysława Broniewskiego *Opowieść o życiu i śmierci Karola Waltera-Świerczewskiego robotnika i generała*: „Stop! To zasadzka pod Baligrodem, / wkoło łoskot wystrzałów. // Z wozów i naprzód! Zająć to wzgórze! / Eskorta już w tyralierze. / To faszystowskie bandy

²³ Ibidem.

²⁴ W. Wołoszyn, *O generale Świerczewskim*, w: *Wiersze...*, s. 121.

²⁵ J. M. Gisges, *Droga przez Bieszczady*, w: *Wiersze...*, s. 186–187.

tam w górze / wałą w naszych żołnierzach”²⁶, który ponownie orientuje mapę wokół Baligrodu. W utworze – *Poemat o generale Świerczewskim* Tadeusza Kubiaka – opisany zostaje wjazd generała w bieszczadzką zasadzkę: „To w wąwozach górskich zostawionych słońcu, / w lasach na skale – żyjących tylko / rozmnażaniem się ptasim – / mścił się, jak ostatni dezertor, / wyzuty ze wszystkiego faszyzm”²⁷. Tym samym przypieczętowany zostaje polityczno-topograficzny związek okolic Baligrodu (będących na razie tylko metonimią całych Bieszczadów, sprowadzonych wyłącznie do tego miejsca i tego wydarzenia) z wyidealizowanym obrazem „Waltera” i demonizowanymi „faszystami z UPA”. Choć „widmo” Waltera będzie majaczyło w innych wierszach, to explicite pojawi się jeszcze pod koniec, w wierszu Józefa Janowskiego *Śmierć Generała Waltera*, który niemal dosłownie przywołuje wymarzoną przez Gerharda „oś”: „Cierpko / cierpko / w jagodowych wargach / sól / przegryza sen / wtedy właśnie / zaczerwienił potok / i uciekł / jabłonkowsko-hoczewsko-baligrodzki [...]”²⁸. Zatem jeszcze słowo od Gerharda:

Wydaje mi się, że wędrujący wzdłuż wymienionej osi turysta powinien od razu czuć, że wszedł do sanktuarium pamięci narodowej. Mówi mu o tym najpierw baligrodzki cmentarz-pomnik [...]. W dalszej podróży turysta dociera do Jabłonek. Naturalnie jest tam drugi pomnik: generała Świerczewskiego. To prawda. Ale czy z biegiem czasu nie powinniśmy dążyć do stworzenia czegoś znacznie mocniejszego?²⁹

Na niemal retorycznie postawione pytanie o potrzebę utrwalania nowej pamięci w Bieszczadach antologista udziela jednoznacznej odpowiedzi w swoim zbiorze. Czytelnik, „wędrujący” po bieszczadzkich wierszach tejże antologii, może od początku bowiem poczuć się niczym w „sanktuarium pamięci narodowej”, której patronuje generał Świerczewski, będący niepodważalnym symbolem powojennej narracji o Bieszczadach. Okolice Baligrodu (postulowana „oś”) stają się jednocześnie centralnym punktem antologijnej mapy, który zdecydowanie dominuje wszystkie inne miejsca pojawiające się w wierszach bieszczadzkich. Tym bardziej, o czym jeszcze będzie mowa, że w przypisach sam antologista poświęca „osi” najwięcej miejsca i uwagi. Warto jednak pójść dalej – określić inne miejsca na mapie. Poza wierszami, które nadpisują powojenną bieszczadzką pamięć figurą „Waltera”, w antologii zostały zamieszczone także wiersze odwołujące się do miejsc związanych z wydarzeniami wojennymi. Jednym z nich jest *Cmentarz żołnierzów w Baligrodzie* Janowskiego, wspominający ofiary z 34 Pułku Strzelców Budziszynskich, stacjonującego w latach 1945–1947 w Baligrodzie,

²⁶ W. Broniewski, *Opowieść o życiu i śmierci Karola-Waltera Świerczewskiego robotnika i generała*, w: *Wiersze...*, s. 242.

²⁷ T. Kubiak, *Poemat o generale Świerczewskim*, w: *Wiersze...*, s. 244.

²⁸ J. Janowski, *Śmierć generała Waltera*, w: *Wiersze...*, s. 356.

²⁹ J. Gerhard, op. cit., s. 43.

którego dowódcą podczas akcji „Wisła” był sam Gerhard. Dalej w wierszu Wiesława Koszela *Panna Preczysta spod Rajskiego* (a raczej w przytoczonym przez antologistę fragmencie) są opisywane walki toczone na paśmie Wołosania: „milczała kompania bo tam w Steciw Lesie / daleko się wystrzał echami ponie- sie / milczała Chryszczata czekając na atak / milczały Suche Rzeki [...]”³⁰, które na antologijnej mapie kreślą krzyżyki na południe od Baligrodu. Dwukrotnie także sam San zostaje związany z działaniami wojennymi, a raczej z ich materialnym śladem – bunkrami, które były rozlokowane wzdłuż rzeki. Wspomina o tym Stanisław Pagaczewski w wierszu *Bunkier* czy Zdzisław Teneta w *Rapsodzie bieszczadzkiej*, w którym przywołuje bunkry i skojarzonych z nimi poległych żołnierzy: „Dosiadły wzgórz / bunkry, / wzdłuż Sanu [...] // Można z nich odczy- tać / zamieranie walczących / w żelazie ból / w czerwieni krew // Mocno / wrósł krzew / w granitowe spękania”³¹. W tym samym kierunku, choć geograficznie na zachód, zmierzają wiersze tematyzujące operację dukielsko-preszowską. W *Bieszczadzkiej zapisie* Stanisława Kortyka podmiot dokonuje retrospekcji walk o przełęcz: „Z dukielskiej przełęczu ślad wilczy / znów zima – / śnieg martwo / pod śniegiem powabność ziemi / i rozwiany popiół – –”³². Podobnie jest w wierszu Wiesława Kulikowskiego *Rzeszowszczyźnie*: „W sercu Bieszczadów zbiera ptak ślady wojny. / Uciekają od pól domy / i wracają rzeki. / Wypłowiłym żołnierskim płaszczem opadają liście / na krzyże dukielskich okien. / Zakwitają tutaj po raz drugi czereśnie”³³.

Ma zatem rację w przedmowie Matuszewski, kiedy pisze o dominującym w ramach tych wierszy „bieszczadzki stereotypie”³⁴, polegającym na przesycaniu krajobrazu elementami wojny. Nie rozpoznaje on jednak celowości gestu, przez który skutecznie zostaje odwrócona uwaga od pamięci o wysiedlonej z tych ziem niepolskiej ludności, a zamiast niej zaczyna sprawnie funkcjonować mit o bohaterskim „Walterze”, polskich żołnierzach zwalczających ukraińskich nacjonalistów czy o „widmie” drugiej wojny światowej. Nie sposób oczywiście zredukować wszystkich wierszy do figury „Waltera” i wojny, bo w antologii obecne są i takie teksty, które przemycają subwersywne kody; stanowią one jednak zdecydowaną i prawie niewidoczną mniejszość, która dodatkowo zostaje przez antologistę konsekwentnie przemilczana w przypisach. Potencjalny czytelnik, niezna- jący historii regionu, ma zatem niewielkie szanse, aby dostrzec w tych utworach pojedyncze tropy mniejszości, a tym bardziej na ich podstawie zrekonstruować losy wysiedleńców.

³⁰ W. Koszela, *Panna Preczysta spod Rajskiego*, w: *Wiersze...*, s. 333.

³¹ Z. Teneta, *Rapsod bieszczadzki*, w: *Wiersze...*, s. 358.

³² S. Kortyka, *Bieszczadzki zapis*, w: *Wiersze...*, s. 334.

³³ W. Kulikowski, *Rzeszowszczyzna*, w: *Wiersze...*, s. 332.

³⁴ R. Matuszewski, *Przedmowa*, w: *Wiersze...*, s. 14.

Warta odnotowania jest także nieobecność głosu niepolskiego chłopca wśród wybranych pieśni ludowych w trzecim dziale antologii. Redaktor przeznaczył w nim miejsce na osiemnaście utworów ludowych, notowanych m.in. przez Oskara Kolberga i pochodzących z XIX w., aby dać wgląd w kulturalną twórczość chłopów z województwa rzeszowskiego (dodatkowo pod każdą pieśnią zaznaczał miejsce jej pochodzenia). Próżno wśród nich doszukiwać się choćby jednego utworu (i miejsca) związanego z niepolską ludnością, która – powtórzę to jeszcze raz – stanowiła lwią część przedwojennej ludności tamtych terenów. Pieśni te można było znaleźć między innymi u Kolberga w tomach poświęconych ziemi sanockiej i krośnieńskiej (z których zresztą sam antologista czerpał inne pieśni) czy w materiałach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku³⁵. Była to zatem dogodna okazja, aby zaprezentować tę twórczość, a tym samym – głos Innego, który uobecniłby się (także na mapie) za pomocą folkloru. Brak jednak pieśni odkrywa jeszcze jeden rys selekcji antologisty – historyczne spłaszczenie Bieszczadów, które jawią się niemalże jako ziemia bez historii. Znaczącą cezurą jest oczywiście śmierć „Waltera”, wyznaczająca ostatni akord wysiedleń i początek nowych Bieszczadów. I to ten okres funduje symboliczne repozytorium, do którego przez długi czas odwoływać się będą pisarze, przewodnicy, filmowcy, autorzy map czy wreszcie sami turyści.

Przypisy a polityka miejsca

W ramach lektury dopełniającej namysłu nad selekcją dokonaną przez antologistę proponuję wziąć również pod uwagę sporządzone przez niego komentarze do wierszy. Lista przypisów to jedyne właściwie miejsce w całej antologii, gdzie słycać czysty głos podmiotu opracowującego zbiór, który z dużą dozą swobody może dopowiadać do wierszy konteksty (nierazkdo ideologiczne), kierując ich odczytanie. W przypadku zbioru *Wiersze z Rzeszowskiego* tak właśnie się dzieje, antologista skupia się głównie na Gerhardowskiej „osi” oraz na miejscach walki z oddziałami UPA, dopowiadając niejako wszystko to, czego w samych wierszach topograficznie zabrakło, tym samym realizuje wspomnianą politykę miejsca. Nie wykorzystuje on zatem tego osobliwego miejsca, aby w jakikolwiek sposób podważyć ideologiczne status quo, zasygnalizować głos Innego, skomplikować powojenny obraz Bieszczadów, informując czytelnika, że obecne w wierszach tropy mogą posiadać także swoją mniejszościową podszewkę (jak np. u Mariana Kubickiego czy Tadeusza Śliwiaka). Wskażę kilka przykładów ilustrujących zarysowaną strategię praktykowania polityki miejsca w przypisach w tej antologii.

³⁵ Np. A. Szałańska, *Z badań folkloru muzycznego we wsiach powiatu leskiego*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1972, nr 15, s. 66–73.

Zagadnieniem kluczowym, na które już wielokrotnie zwracałem uwagę, a które natrętnie powraca, jest nadobecność figury Świerczewskiego i związków z nim okolic Baligrodu. Również w przypisach, które zostały umiejscowione po części zawierającej wiersze, uderza szczegółowość i konsekwencja opisu antologisty:

Świerczewski Karol, pseud. Walter (1897–1947) – generał, wybitny działacz polskiego i międzynarodowego ruchu rewolucyjnego, członek SDKPiL, uczestnik Rewolucji Październikowej, żołnierz Armii Czerwonej. W 1936–38 dowódca XIV Międzynarodowej Brygady w hiszpańskiej wojnie domowej; podczas II wojny świat. współorganizator ludowego Wojska Polskiego; wiceminister Obrony Narodowej, członek KC PPR od 1945. Zginął 28 III 1947 w walce pod Baligrodem k. Leska od kul faszystów ukraińskich³⁶.

Nie ma wątpliwości co do tego, jak ogromną rolę odgrywała postać „Waltera” w powojennej politycznej opowieści o Bieszczadach, skoro tyle miejsce poświęcił jej antologista, dodatkowo posługując się apologetycznym tonem i aptekarsko wymieniając piastowane przez nią funkcje. Jego uwadze nie uszły również inne wiersze, w których Świerczewski nie zostaje explicite wywołany, dlatego samodzielnie dopowiada to w przypisach, aby potencjalnemu czytelnikowi nie umknął żaden kontekst: „strzały do generała – tj. generała Karola Świerczewskiego”³⁷ w *Drodze przez Bieszczady* Gisgesa czy w poemacie Broniewskiego: „Generał Walter – pseudonim gen. Karola Świerczewskiego w okresie walk o wolność hiszpańskiego ludu (1936–1938)”³⁸. Równie długi i szczegółowy co o Świerczewskim jest przypis o Baligrodzie:

Baligród – dziś wieś, dawniej miasteczko nad rzeką Hoczewką 20 km na pd. od Leska. Baligród powstał na pocz. XVII w., a miał go założyć podkomorzy sanocki Piotr Bał, od którego pochodzi nazwa – *Balów gród*. Współczesna historia wiąże się z ostatnią inspekcją wojskową gen. Karola Świerczewskiego, który 28 marca zginął na drodze Baligród–Jabłonki w walce z faszystami ukraińskimi z bandy Hrynia i Stacha. W miejscu zasadzki i bohaterskiej śmierci gen. Waltera wznosi się dziś pomnik ku jego czci; pobliska góra (828 m) nosi nazwę Walter, turystyczny zaś szlak wolnościowy w Bieszczadach nazwano imieniem Gen. Świerczewskiego³⁹.

Nietrudno zauważyć, że ponad połowę przypisu o Baligrodzie (o którym skądinąd w 2018 r. powstała osobna monografia autorstwa Łukasza Bajdy⁴⁰) zajmuje informacja o topograficznych sposobach upamiętniania „Waltera” w Bieszczadach, co najdobitniej świadczy o ideologicznej perspektywie antologisty.

³⁶ J. Pleśniarowicz, *Przypisy*, w: *Wiersze...*, s. 449.

³⁷ *Ibidem*, s. 457.

³⁸ *Ibidem*, s. 463.

³⁹ *Ibidem*, s. 463.

⁴⁰ Ł. Bajda, *Baligród. Historia bieszczadzkiego miasteczka*, Krosno 2018.

Warto także zwrócić uwagę, że śmierć Świerczewskiego „przesuwana” była raczej z Jabłonek do Baligrodu, który jako miejsce większe i bardziej rozpoznawalne lepiej nadawał się na „sanktuarium” niż niewielkie i nieliczące z rangą „Waltera” Jabłonki. Antologista powraca jeszcze raz do Baligrodu przy okazji wiersza Józefa Janowskiego *Cmentarz żołnierzy w Baligrodzie*:

Cmentarz żołnierzy w Baligrodzie – w okresie walk z bandami UPA w Baligrodzie stacjonował 34 pułk piechoty Strzelców Budziszynskich. Wielu żołnierzy tego pułku poległo w walkach, ich mogiły znajdują się na cmentarzu. Wydarzenia te znalazły odbicie w książce *Łuny w Bieszczadach*, napisanej przez Jana Gerharda (1921–1971), ówczesnego dowódcę 34 pp⁴¹.

Przypis ten staje się okazją do uszczegółowienia wiedzy czytelnika na temat oddziałów biorących udział w walkach z UPA, a także do wywołania postaci Gerharda, autora arcyważnej powieści *Łuny w Bieszczadach*, która przez długie lata, m.in. jako lektura szkolna, kształtowała świadomość historyczną czytelników o (po)wojennych Bieszczadach.

Poza „osią”, skrupulatnie opisywaną w przypisach, antologista poświęca wiele uwagi innym miejscom na mapie Bieszczadów, które jednakowoż bardzo rzadko wykraczają poza pole bitwy z „bandami” UPA. W przypadku wierszy tematyzujących wojnę, jak np. we wspomnianym już utworze Koszeli *Żołnierze śpiewają*, redaktor obficie komentuje i objaśnia fragmenty łączące się z bieszczadzką topografią: „Uroczyska leśne na stokach Chryszczatej, Czartoryi i Steciw Lasu były silnym ośrodkiem oporu sotni UPA pod wodzą Stacha i Hrynia”⁴², a potem: „Suche Rzeki – osiedle w dolinie pot. Rzeki [...] miały tu ważną kwaterę sotnie UPA – m.in. słynna z okrucieństwa grupa Bira. Banderowcy spalili osiedle, uciekając pod naporem wojsk polskich”⁴³. W drugim przypisie oprócz podstawowych informacji o UPA pojawia się po raz wtóry – ale tu bodaj najjaskrawiej – stereotyp złego i okrutnego Ukraińca, ugruntowany zresztą w dużym stopniu przez powojenną prozę bieszczadzką⁴⁴. Znacznie jednak bardziej intrygujący i kontrintuicyjny, a przez to odkrywający polityczną pozycję antologisty, jest casus przypisów do wierszy niezwiązanych – a przynajmniej niebezpośrednio – z wojną. Świetny przykład stanowi wiersz *Świerszcze* autorstwa Mariana Kubickiego, którego trzecia strofa brzmi następująco: „W trawach świętojańskie ogniki, / na lasy opada sierpniowe proso. / Wielka Niedźwiedzica / nad Cisną / położyła łapy bose”⁴⁵. Melancholijny erotyk staje się więc okazją,

⁴¹ J. Pleśniarowicz, *Przypisy*, w: *Wiersze...*, s. 478.

⁴² Ibidem, s. 476.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ A. Burghardt, *Łuny w Bieszczadach (negatywny stereotyp Ukraińca)*, „Litteraria” 2000, nr 31, s. 153–174.

⁴⁵ M. Kubicki, *Świerszcze*, w: *Wiersze...*, s. 261.

aby idąc niejako „w poprzek” niego, przywołać pamięć o „bohaterskich” milicjantach z Cisnej:

Cisna – osada w niewielkiej kotlinie rz. Solinki, otoczonej zalesionymi stokami gór, pow. bieszczadzki. Niegdyś stanowiła własność Fredrów [...]. Po wojnie toczyły się tu ciężkie walki między oddziałami WP i jednostkami MO a banderowcami. Szczególnym epizodem tych walk była obrona posterunku MO w grudniu 1945 przez 6 milicjantów. We wsi powstała szkoła – pomnik Tysiąclecia – ze składek funkcjonariuszy MO, a na wzgórzu w centrum wsi istnieje pomnik poświęcony pamięci poległych milicjantów. Cisna stanowi rozwijający się ośrodek gospodarczy i turystyczny⁴⁶.

Antologista nie jest równie skrupulatny przy komentarzu do wiersza *Pogoda* tego samego autora. W przedostatniej jego strofie podmiot odsyła do wydarzeń wysiedleńczych: „Goniąc białego konia / Archanioł / Z cerkiewek wypędzony / samotrzeć / włócznią jaśniał / po Mlecznej Drodze // Zaśmiał się święty Archanioł, / niech się popasie / do woli / księżyc, biały koń / w Wołosatem”⁴⁷. W przypisach oczywiście nie pojawia się żadna informacja wyjaśniająca kontekst, ani żaden komentarz o samych cerkwiach czy dziedzictwie materialnym pozostawionym przez wysiedloną ludność. Innym tropem możliwym do wyczytania jest sam archanioł, czyli św. Michał Archanioł, co można wywnioskować po wspomnianej w wierszu włóczni albo też – właśnie – po wielu cerkwiach bieszczadzkich, którym tenże patronował, a z których został „wygnany”. W przypisie pojawia się za to informacja o Wołosatem (wsi zamieszkałej przed wojną przez ludność wyznania grekokatolickiego i wysiedloną tuż po niej), dotycząca walk z „bandami” i jej wykorzystania w czasie tworzenia antologii: „Wołosate – całkowicie zniszczona wieś w czasie walk z bandami UPA, niegdyś ciągnąca się wzdłuż potoku Wołosatka, na pd.-wsch. od Ustrzyk Górnych. Obecnie osada robotników leśnych”⁴⁸. Na koniec wspomnę jeszcze o wierszach Tadeusza Śliwiaka, które oferują materiał do subwersywnej lektury⁴⁹. Przywołuję wiersz *Dom w Dwerniku*, w którym sytuacja liryczna przypomina uteatralnioną rozmowę przedmiotów codziennego użytku, wspominających (po)wojenne wydarzenia: „W tym domu mieszka ze mną stół i ogień / i zegar na wieczność / a świeci / w pochyłym mroku jak ruska ikona”⁵⁰. Cennym kontekstem do interpretacji tego utworu

⁴⁶ J. Pleśniarowicz, *Przypisy*, w: *Wiersze...*, s. 466.

⁴⁷ M. Kubicki, *Pogoda*, w: *Wiersze...*, s. 259–260.

⁴⁸ J. Pleśniarowicz, *Przypisy*, w: *Wiersze...*, s. 466.

⁴⁹ Tutaj wyłącznie sygnalizuję potencjał wierszy Śliwiaka o Bieszczadach, które domagają się wnikliwszej i szerszej lektury, również w nawiązaniu do biografii poety, zakończonej tekstem poświęconym relacji poety z tym zakątkiem Polski. Dodam jeszcze, że okres tworzenia bieszczadzkiej poezji przypada u Śliwiaka na lata siedemdziesiąte i początek lat osiemdziesiątych. Można przyjąć, że początek wyznacza tomik *Widnokres* z roku 1971, a koniec tomik *Chityna* z roku 1982.

⁵⁰ T. Śliwiak, *Dom w Dwerniku*, w: *Wiersze...*, s. 306.

jest historia Dwernika, w znakomitej większości przed wojną zamieszkałego przez grekokatolików (w wierszu sygnalizuje to „ruska ikona”), a po niej – wysiedlonych. Przypis do tego wiersza, a właściwie do Dwernika, jest bardzo zwięzły: „Dwernik – wieś nad potokiem o tej samej nazwie, pow. bieszczadzki, zał. 1553”⁵¹. Nieobecnych gospodarzy, których „koguty na płotach / nie dobudzą się już [...]”⁵², poeta przywołuje również w wierszu *Kopry i szaleje* – nazwy roślin, z których wnikliwy podróżny – niczym z księgi natury – odczytuje minione, zapomniane dzieje: „Szedłem tu podziwiać kaligrafię roślin / wykwintność kopru / mchu zawile szyfry [...] / i ruskie bukwy bulw co spięte w kłacza / chodzą pod ziemią i waśnią się z rzepą [...]”⁵³. Tutaj oczywiście tropem umożliwiającym aktualizację podmiotu wysiedlonego jest bukwa, przywołująca ruską tradycję, a w rezultacie tamtejszą ludność, ludność wysiedloną i zapomnianą, która jedynie w szczątkowej postaci zachowała swoją kulturę materialną, a także najczęściej ostała się w formie pojedynczych śladów w polskojęzycznych tekstach o Bieszczadach, jak w przypadku wierszy omawianej antologii.

Zakończenie

Antologię, rozumianą jako wyselekcjonowany zbiór utworów i sporządzone doń w postaci przypisów komentarze, można potraktować jako jedną z praktyk realizowania polityki miejsca. Posiada ona bowiem performatywny potencjał, kształtując wyobrażenie czytelnika o danej przestrzeni według odgórnie ustanowionej narracji politycznej bądź według interesu podmiotu nią zarządzającego. Kartograficzna lektura pomaga wyeksponować i ujawnić wpisana w antologię topografię i poddać ją bardziej krytycznemu namysłowi, który jest związany także z refleksją nad przypisami, tym samym umożliwia wyśledzenie zbieżności z narracją postulowaną przez władzę polityczną o danym miejscu. Skłania ona także do stawiania pytań o to, co na mapie zostało ujęte (dlaczego), a co się na niej w ogóle nie pojawiło.

Wyłaniający się z antologii *Wiersze z Rzeszowskiego* obraz Bieszczadów stanowi pouczający i czytelny przykład, w jaki sposób antologizowanie może zostać zaprzęgnięte do symbolicznego zawłaszczania przestrzeni i nadpisywania go odgórnie ustanowioną pamięcią. Dzięki wykorzystaniu kartograficznej lektury z antologii wyłania się postulowana przez Gerharda „oś” jako bezsprzeczne centrum Bieszczadów, które jednocześnie odsyła do równie ważnej i emblematycznej figury Karola Świerczewskiego. Na mapie ujawniają się również miejsca potyczek z oddziałami UPA czy ślady po drugiej wojnie światowej. Analiza przypisów

⁵¹ J. Pleśniarowicz, *Przypisy*, w: *Wiersze...*, s. 472.

⁵² T. Śliwiak, *Kopry i szaleje*, w: *Wiersze...*, s. 304.

⁵³ Ibidem, s. 303.

dotatkowo wzmacnia takie odczytanie, potwierdzając tezę, że największy nacisk antologista kładzie na odcinek Baligród–Jabłonki, a w dalszej kolejności skupia się na innych miejscach związanych z walkami z oddziałami UPA (explicitie niewywołanych przez poetów). Tym samym konsekwentnie przesłania przedwojenną obecność na ziemi bieszczadzkiej niepolskiej ludności, która po wojnie została z niej wysiedlona, a pamięć o niej przemilczana przez władzę komunistyczną.

Dostrzeżenie topograficznie performatywnego potencjału antologii pozwala rozpatrywać ją w bardziej złożonym obiegu i przepływie wielu innych praktyk, za pomocą których synergicznie i na różnych poziomach jest realizowana polityka danego miejsca. Sam wskazywałem na obraz Bieszczadów wypracowany w antologii z lat siedemdziesiątych, którą można – a jak sądzę w dalszej perspektywie także należy – równolegle czytać z mapami, przewodnikami, filmami, powieściami. W ten sposób mogą zostać odkryte rozmaite ukryte mechanizmy kształtowania wyobrazonego miejsca, które dodatkowo nawzajem się wzmacniają, przez co mogą działać jeszcze efektywniej.

Bibliografia

- Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, red. M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2017.
- Bajda, Łukasz, *Baligród. Historia bieszczadzkiego miasteczka*, Krosno 2018.
- Burghardt, Andrzej, *Pada generał ranny śmiertelnie (personalistyczny mit heroiczny)*, „Litteraria” 2001, nr 32.
- Burghardt, Andrzej, *Łuny w Bieszczadach (negatywny stereotyp Ukraińca)*, „Litteraria” 2000, nr 31.
- Drozd, Roman, *Ukraińcy w Polsce wobec swojej przeszłości (1947–2005)*, Słupsk–Warszawa 2013.
- Dutka, Elżbieta, *Pytania o miejsce. Sondowanie topografii literackich XX i XXI wieku*, Kraków 2019.
- Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, red. D. Kalinowski, A. Kuik-Kalinowska, M. Mikołajczak, Kraków 2014.
- Gerhard, Jan, *Bieszczady – tryptyk moich marzeń*, „Profile. Kwartalnik Rzeszowski” 1968, nr 2.
- Jabłonki: Pomnik generała Karola Świerczewskiego*, <https://bieszczady.land/przewodnik/jablonki-pomnik-general-a-karola-swierczewskiego/> (d.d. 15.03.2021).
- Kmita, Małgorzata, *Propaganda antyukraińska i kształtowanie negatywnego stereotypu Ukraińca w czasach PRL*, w: *Problemy Ukraińców w Polsce po wysiedleńczej akcji „Wisła” w 1947 roku*, red. W. Mokry, Kraków 1997.
- Nijakowski, Lech, *Domeny symboliczne. Konflikty narodowe i etniczne w wymiarze symbolicznym*, Warszawa 2006.
- Potaczała, Krzysztof, *Świerczewski. Śmierć i kult bożyszcza komunizmu*, Warszawa 2021.

- Rybicka, Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Skąpa, Magdalena, Wolski, Jacek, *Osadnictwo i ludność*, w: *Bojkowszczyzna Zachodnia – wczoraj, dziś i jutro*, t. 2, red. J. Wolski, Warszawa 2016.
- Syrnyk, Jarosław, *Trójkąt bieszczadzki. Tysiąc dni i tysiąc nocy anarchii w powiecie leskim (1944–1947)*, Rzeszów 2018.
- Szałańska, Anna, *Z badań folkloru muzycznego we wsiach powiatu leskiego*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1972, nr 15.
- Time in maps. From the Age of Discovery to Our Digital Era*, red. K. Wigen, C. Winterer, Chicago–London 2020.
- Trzecznińska, Patrycja, *Pamięć o nie-swojej przeszłości. Przypadek Bieszczadów*, Kraków 2016.
- Ulicka, Danuta, *Siła antologii*, w: *Wiek teorii. Antologia 1*, red. D. Ulicka, Warszawa 2020.
- Wiersze z Rzeszowskiego*, oprac. J. Pleśniarowicz, Lublin 1974.
- Zyga, Aleksander, *Bieszczady i Podkarpacie w rymotwórstwie*, „Wierchy” 1968, r. 37.

ANDRZEJ LEWICKI – doktorant literaturoznawstwa w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Absolwent studiów I stopnia filozofii i studiów II stopnia filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. W pracy magisterskiej zajmował się łemkowską poezją Władysława Grabana, a rozprawę doktorską przygotowuje na temat polskiej powojennej poezji bieszczadzkiej, ze specjalnym uwzględnieniem pamięci/niepamięci o grupach wysiedlonych.

THE JEWISH ANTHOLOGICAL IMAGINATION IN THE HOLOCAUST, 1940–1945

Żydowska wyobraźnia antologizująca wobec Holokaustu, 1940–1945

DAVID G. ROSKIES
Jewish Theological Seminary, USA
E-mail: daroskies@jtsa.edu

Abstract

In this paper the author analyzes five anthologies published in Yiddish, Hebrew and English. They represent individual and collective Jewish responses to the Holocaust both inside and outside the occupied war zone. When we read synoptically, each of them can be perceived as different national, transnational or communal Jewish response to the catastrophe. When we read dialogically, however, each anthology betrays a dissonant or discordant voice, and it is precisely the anomalous utterance that calls out the Holocaust's screaming contradictions. By "listening anthropologically," combining a synoptic and dialogical reading, the Jewish anthropological imagination in wartime becomes audible in all its tragic complexity.

Keywords: anthologies, Jewish, The Holocaust in Poland, wartime writing, Jewish responses to Shoah, Zionism

Streszczenie

W artykule zostało przedstawione i poddane analizie pięć antologii opublikowanych w języku jidysz, hebrajskim i angielskim. Reprezentują one indywidualne i zbiorowe żydowskie odpowiedzi na Holokaust zarówno w okupowanej strefie wojny, jak i poza nią. Czytając je synoptycznie, można powiedzieć, że każda z nich stanowi inną narodową, transnarodową lub wspólnotową żydowską odpowiedź na Zagładę. Kiedy jednak czyta się je dialogicznie, każda antologia zdradza głos dysonansowy lub ujawnia dysharmonię, i to właśnie różnorodność kontrastów wypowiedzi wydobywa na światło dzienne wyraziste sprzeczności pisania o Szoa. Dzięki „antologicznemu słuchaniu”, łączącemu lekturę synoptyczną i dialogiczną, żydowska wyobraźnia antologiczna lat wojny staje się słyszalna w całej swej tragicznej złożoności.

Słowa kluczowe: antologie żydowskie, Zagłada w Polsce, pisanie w czasie wojny, żydowskie reakcje wobec Szoa, syjonizm

Berlin in the 1920s was an auspicious time and place for the Jewish anthropological imagination. The huge influx of east European Jewish artists, writers, actors, journalists and intellectuals into Weimar engendered, among other things, a renaissance of Hebrew and Yiddish publishing. Eshkol was one of three vibrant Hebrew publishing houses that was active in Berlin at the time, each vying with the others for the quality of the typography, the prestige of the authors and the cultural significance of the project.¹ One particularly ambitious and handsome publication was a three-volume anthology called *Sefer hadema'ot* (Book of Tears; 1923–1926) covering Jewish literary responses to persecution from the era of the Maccabees to the Haidamack revolt in Ukraine at the end of the eighteenth century.² It was the crowning achievement of the Galician-born historian, journalist, editor, and translator Shimon Bernfeld (1860–1940). His timing was right, because the traumas of the First World War were still fresh in the reader's mind, and this vast compendium of anti-Jewish violence and persecution was proof positive of the staying power of the Jewish people. Bernfeld's project was infused with the romantic nationalism of Zionism, which placed a premium on the ingathering of traditions – in Hebrew. As Israel Bartal reminds us, the continuum of texts embodied the historically continuous national existence to which Zionism laid claim.³ It was Bernfeld's hope that the chronological sweep of these sources would in and of itself become a source of national resolve and self-knowledge.

In the summer of 1940, three months before the Warsaw ghetto was officially sealed, Eliyohu (Eliasz) Gutkowski (1900–1943) partnered with a younger colleague, Antek (Yitzhak) Zuckerman (1915–1981), to produce a 101-page mimeographed anthology called *Payn un gvure in yidishn over in likht fun kegnvart* (Suffering and Heroism in the Jewish Past in Light of the Present) on behalf of Dror-Hechalutz.⁴ Although of different generations and of different political persuasions within Labor Zionism, both men were born Litvaks, had recently arrived in Warsaw – Gutkowski from Łódź and Zuckerman from Vilnius – and were deeply committed to Hebrew and Yiddish culture. While Gutkowski would go on to become a key member of the Ringelblum Archive, he continued to maintain close contact with Dror, at whose underground gymnasium

¹ G. Weissblei, *Kav venaki: tehiyatah shel omanut hasefer ha'vri berepublikat Vaymar* (Jerusalem: Carmel, 2019). Vide L. Fuks, R. Fuks, "Yiddish Publishing Activities in the Weimar Republic, 1920–1933," *Leo Baeck Institute Yearbook*, vol. 33 (1988): 417–434.

² S. Bernfeld, ed., *Sefer hadema'ot: me'ora'ot hagezeirot veharedifot vehashmadot*, 3 vols. (Berlin: Eshkol, 1923–1926).

³ I. Bartal, "The Ingathering of Traditions: Zionism's Anthology Projects," in *The Anthology in Jewish Literature*, ed. D. Stern (Oxford: Oxford University Press, 2004), 245.

⁴ J. Kermish, Y. Bialostocki, eds., *Itonut-hamahteret hayehudit beVarsha*, vol. 1 (Jerusalem: Yad Vashem, 1979), 44–52.

he taught Jewish history and where *Payn un gvure* was tailor-made to serve as both a textbook and guidebook.

Gutkowski and Zuckerman made explicit the ideological agenda of their joint project. “History shows us that we are a great people – great in our suffering and in our desire to live,” they wrote in the introduction. “Such a people can be oppressed, but it cannot perish.”⁵ Speaking as secular Jews, however, Gutkowski and Zuckerman had no intention of rehearsing Jewish suffering and martyrdom merely to demonstrate that the Jews were a long-suffering people and as such, would withstand the present onslaught as well. Otherwise they would simply have cut and pasted from Bernfeld’s anthology that lay at hand. What was new about the present collection was its emphasis on self-defense. Gutkowski and Zuckerman gave greater weight to “heroism” than to “suffering” as the selections moved seamlessly from the Hebrew chronicles of the Crusades and the Chmelnicki massacres to the new genres of epic poetry, historical fiction and drama in Hebrew, Yiddish and Russian, and from the past to the contemporary Zionist thought of Yosef Hayyim Brenner, Hayyim Nahman Bialik, Ahad Ha’am, and Nahman Syrkin. For all that, *Payn un gvure* was something of a slapdash affair, inadequately annotated, unevenly translated and edited in a highly tendentious manner.⁶ Inasmuch as the two anthologists underscored the textual continuity between traditional texts from the past and innovative texts of the modern era, they also wished to signal the need of a radical break.

The text that best served their programmatic purpose was “Masada,” a historical epic poem by the Hebrew Expressionist poet Yitzhak Lamdan (1899–1954). With either Gutkowski or Zuckerman presumably responsible for its translation into Yiddish, “Masada” was the only work that the editors chose to punctuate the anthology as a whole, in four separate excerpts.⁷ There were several compelling reasons to do so. One was the epic story of Masada itself, a historical account of the Jewish revolt against the Romans and the mass suicide of the last defendants that the Rabbis had forced underground.⁸

⁵ A. Zuckerman, E. Gutkowski, “Suffering and Heroism in the Jewish Past in Light of the Present,” trans. S. Beinfeld, in *The Posen Library of Jewish Culture and Civilization*, vol. 9: *Catastrophe and Rebirth, 1939–1973*, eds. S. D. Kassow, D. G. Roskies (New Haven and London: Yale University Press, 2020), 4.

⁶ A. Żółkiewska, M. Tuszewicki, eds., *Archiwum Ringelbluma: Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy*, vol. 26: *Utwory literackie z getta warszawskiego* (Warsaw: Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, 2017), xxxiii–xxxiv.

⁷ Y. Lamdan, “Masada,” trans. L. I. Yudkin, in *The Literature of Destruction: Jewish Responses to Catastrophe*, ed. D. G. Roskies (Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989), 367–370. Roskies replicates the selections in *Payn un gvure*.

⁸ B. Schwartz, Y. Zerubavel, B. M. Barnett, “The Recovery of Masada: A Study in Collective Memory,” *Sociological Quarterly*, vol. 27, no. 2 (1986): 147–164.

In 1927, Lamdan resurrected this buried episode from first century C.E. to lay claim to this last outpost of Jewish political sovereignty in the wake of the pogroms, the world war and the Bolshevik revolution in Europe. The expressionist pathos of the “fugitive” speaker in the poem; the religious terminology turned to secular ends; the sense of global chaos – all these spoke directly to the hearts of Zionist youth in the occupied war zone. Most poignant was the poet’s cry, “Never again shall Masada fall” (III:5), a *cri de guerre* that carried across space and time. In order to make history, the members of the Zionist underground would first need to know their history.

When the Jewish Publication Society of America published *Candles in the Night: Jewish Tales By Gentile Authors* (1940), edited by Rabbi Joseph L. Baron of Milwaukee (1894–1960), the United States had not yet entered the war. Anti-Semitism in America was on the rise, however, and so was isolationism. Never had American Jews felt more insecure. Hearing Gentiles telling lively and interesting tales about Jews was designed to be balm for the grieving collective soul. By December 1942, when he put his next anthology to bed, the situation was quite different and something far more ambitious was called for. By now the world was “rocked by the storm of total war,” and civilization was “rent by the fury of resurrected paganism,” therefore what would “spell hope for the world of tomorrow” was to foster “a broadened sense of human kinship.”⁹ On the surface, there was nothing exceptional about this moving backward to rescue voices from earlier eras and forward to create new understandings, a new vision of the future. Rather, what was different, perhaps unprecedented, was Baron’s exclusive reliance on Gentile voices.

He called it *Stars and Sand: Jewish Notes by Non-Jewish Notables* (1943), drawing its title from the Book of Genesis (22:15–17):

And the angel of the Lord called unto Abraham and said:
 ‘I will multiply thy seed as the stars in heaven, and as the sand on the shore of the sea;
 and in thy seed shall all the nations on earth be blessed.’¹⁰

Originally, this had been the covenantal promise made to Abraham on Mount Moriah. With Rabbinic sleight of hand, the voice of God’s angel was here replaced by the voices of more than seven hundred non-Jewish notables, statesmen, religious authorities, philosophers and artists, who held the Jews in high esteem, not just now, but all through the ages, “beginning with Themistius and Augustine and ending with Churchill and Roosevelt,” as the flyleaf promised;

⁹ J. L. Baron, ed., *Stars and Sand: Jewish Notes by Non-Jewish Notables* (Philadelphia: Jewish Publication Society, 1943), xvii. The title is also a pun on *Stars and Stripes*.

¹⁰ *Ibidem*.

their expression of philosemitism, furthermore, was “culled from a score of languages and from the national literatures of forty-four lands.” This densely-printed and richly illustrated 555-page anthology represented a huge investment on the part of the Jewish Publication Society, which seemed to have been vindicated when a second printing came out, in 1944.

Yet one dissonant voice could cast doubt on the whole harmonizing endeavor. Intent upon forging a common front between Gentiles and Jews, living and dead, east and west, now that America had mobilized for total war, Baron cast a net so wide that it included Lenin, Molotov and Stalin. As quoted by the Jewish Telegraphic Agency, Stalin spoke in Sovietspeak. “Anti-Semitism, as an extreme form of race chauvinism, is the most dangerous survival of cannibalism,” he proclaimed, and ended by assuring American Jews that “In the U.S.S.R. anti-Semitism is strictly prosecuted as a phenomenon hostile to the Soviet system. According to the laws of the U.S.S.R. active anti-Semites are punished with death.”¹¹ If the purpose of Baron’s anthology was to assure his liberal Jewish audience that they had not been abandoned by the world, Stalin’s strident, totalitarian voice hardly bespoke a broadened sense of human kinship.

Reading synoptically, we hear two different sets of wartime voices, one emanating from Warsaw, the other, from Milwaukee, which is to say, from within the occupied war zone and from without. One was a Jewish national voice calling for solidarity and resistance and the other, a transnational voice calling for the broadest possible coalition across space and time. Listening dialogically, however, we hear one defiant, transtemporal voice (of Yitzhak Lamdan) placed strategically to rise above the Jewish choir, and one misplaced, stenographic voice (of Joseph Stalin) that disturbs the tenuous balance of the gentler, Gentile voices. The discrepancy between these two modes of reading exposes just how desperate was the attempt to authorize a coherent Jewish response to this unfolding catastrophe.

* * *

In Mandatory Palestine, 1943 was an anthological watershed year. Montgomery’s victory at El Alamein had saved the half million Jews of the Yishuv, the Jewish-national presence, from the German onslaught, ushering in a period of unprecedented productivity and patriotism. *Tav-shin-giml* (5703/1943), the first almanac produced by the Histadrut Labor Federation, was crammed with facts, figures and photos from all points on the Zionist compass. It was probably produced in competition with the *Ha’aretz* daily, which published its own yearbook,

¹¹ Ibidem, 316. Vide also: J. D. Sarna, *JPS: The Americanization of Jewish Culture, 1888–1988* (Phila: Jewish Publication Society, 1989), 188.

Luah Ha'aretz, to showcase the collective accomplishments of the liberal wing of the movement.¹² Pooling their meager resources, forty-three of the leading Hebrew writers and intellectuals contributed to *Basa'ar* (In the Storm). “Presented to the Hebrew Soldier Male and Female,” it was designed to deepen the spiritual resources and broaden the historical horizons of those who had volunteered to fight alongside the British, some in separate Jewish units.¹³ Among the poets, scholars, essayists and prose writers who contributed to the volume were some members of *Al Domi*, the Do-Not-Be-Silent group of intellectuals who convened in Jerusalem on December 17, 1942, soon after the first substantiated reports of the Final Solution were made public.¹⁴ European-born and situated outside of the political establishment, they hoped to raise public consciousness of the Shoah, the great catastrophe that they were among the first to name, and to spearhead an organized campaign of rescue. Thus, anthologies issued by a sponsoring Zionist agency became a powerful means of building a national consensus during this fateful year.

Entering the fray was the intellectual giant of the Zionist Labor Party, Berl Katzenelson (1887–1944), whom everyone called Berl, and it was his decision to establish a major publishing venue called *Am Oved*, “The People of Labor,” that was to change the literary map of the war.¹⁵ Given a *carte blanche* as editor-in-chief by Mapai, Berl decided to dedicate a separate library to raising the Yishuv’s consciousness about the world at war. Calling it *Min hamoked* (From the Conflagration), he appointed Berakha Habas (1900–1968), one of the first women journalists in the Yishuv, to oversee the project.¹⁶

In addition to commissioning translations from English, French, Russian, Polish, Yiddish, and then some – twenty-one volumes in all – to help situate the Yishuv within the global war effort, Habas edited two anthologies under her own name: *Kol demei ahim* (The voice of the blood of the brothers, 1943), a miscellany of journalism and eyewitness accounts drawn mostly from reports published in her newspaper, *Davar*; and *Mikhtavim min hageta'ot* (Letters from the Ghettos),

¹² *Tav-shin-giml ba'olam ba'uma, batnu'a uva'arets* (Tel Aviv: Davar, 1943); *Luah ha'arets letav-shin-giml* (Tel Aviv: Ha'aretz, 1942). For a remarkable sample from *Tav-shin-giml*, vide S. D. Kassow, D. G. Roskies, eds., *The Posen Library of Jewish Culture and Civilization*, vol. 9: *Catastrophe and Rebirth, 1939–1973* (New Haven: Yale University Press, 2020), 60–62.

¹³ *Basa'ar: me'asef mugash lahayal velahayelet ha'ivrim me'et sofrei Erets-Yisrael* (Tel-Aviv: Agudat hasofrim ha'ivrim, 1943); Z. Gries, “Basa'ar: Me'asef lahayal velahayelet ha'ivrim me'et sofrei Erets Yisrael,” *Et-mol*, no. 205 (June 2009): 22–25.

¹⁴ D. Porat, “Al-Domi: Anshei-ruah be'Erets-Yisrael nokhah hasho'a, 1943–1945,” *Hatsiyonut: Me'asef letoldot hatsiyonut vehayishuv heyehudi be'Erets-Yisrael*, vol. 8 (1983): 245–275.

¹⁵ A. Shapira, *Berl: The Biography of a Socialist Zionist. Berl Katzenelson 1887–1944*, trans. H. Galai (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 300–317.

¹⁶ D. G. Roskies, N. Diamant, *Holocaust Literature: A History and Guide* (Waltham: Brandeis University Press, 2012), 37–38.

two hundred and fifty letters documenting the life-and-death struggle of Zionist youth under Nazi occupation. The powerful synergy of the anthological medium and the wartime message would make this a stand-alone volume in the Min hamoked library.

Last letters were always new and newsworthy. They were an authentic source and artifact unfolding in real time that conveyed a sense of immediacy and great urgency. Last letters from the front were an especially effective vehicle of nation building, for the disparate voices of fallen soldiers helped forge a collective identity through the figure of the lost generation.¹⁷ As a seasoned journalist, Habas may have known about the iconic postwar collection of *Kriegsbriefe deutscher Studenten* (eng. *War Correspondence of German Students*, 1918), and even more likely, was familiar with its German-Jewish spinoff, *Kriegsbriefe gefallener Deutscher Juden* (eng. *War Correspondence of Fallen German Jews*, Berlin, 1935), designed to prove that German Jews had also been killed in large numbers in defense of the Motherland. Habas's collection added an egalitarian dimension: not only were they newsworthy and full of national zeal; the majority were written by women.

“From these letters,” she wrote in the voice of an engaged journalist, “rise the desperate calls that knocked on the heart of the world, and on our hearts, the bold attempts to cross borders, to save and to be saved, the majesty of Jewish girls who took upon themselves the mission that fate had assigned them, the tireless covert endeavor to acquire weapons, to plan a last and desperate uprising – all this is revealed in between the lines of these brief, ordinary letters, written in coded phrases by inexperienced underground resistance fighters.”¹⁸

Adding to the pathos of the moment was that most of their identities could not be revealed, for unlike fallen soldiers, if they were still alive, their identities had to be protected, and only the names of those known to have perished could now be made public. Alas, the number of these latter kept growing with each passing day.

One whose name could definitely be revealed was Tosia Altman (1918–1943). A leader of the Zionist youth movement Hashomer Hatzair, Tosia was one of the fighters thought to have perished in the bunker on Miła 18. Her last letter, however, was anything but a battle cry of freedom.¹⁹ Addressed to her closest male friend living on kibbutz, the locus of the Zionist revolution, the letter was

¹⁷ W. G. Natter, *Literature at War, 1914–1940: Representing the “Time of Greatness” in Germany* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1999), 78–121.

¹⁸ B. Habas, “Letters from the Ghettos,” trans. T. Keller, in S. D. Kassow, D. G. Roskies, eds., *Catastrophe and Rebirth*, op. cit., 12.

¹⁹ Z. Shalev, *Tosyah: Tosyah Altman, mehahanhagah harashit shel hashomer hatsa'ir lemifkedet ha'irgun hayehudi haloheem*, ed. Levi Dror (Tel Aviv: Moreshet and Tel Aviv University, Dept. of Jewish History, 1992), ch. 2.

also directed at the collective “you,” to all those living in freedom, whom she unsparingly indicted for their silent complicity. Compounding their crime of omission was the crime of genocide, the systematic murder of the Jews, described in coded, encrypted language. “Israel,” referred to as an individual, was code for the People of Israel, the Jews of eastern Europe.

But what can be done? This is how things are. I am doing everything to prevent it and to save the person who is most dear to me, but unfortunately there are factors that block the strongest will. Israel is vanishing before my eyes and I wring my hands and I cannot help him. Have you ever tried to smash a wall with your head?²⁰

Among the most attentive readers of this anthology were the members of Al Domi, and Tosia’s letter struck an immediate nerve in one member in particular – Yitzhak Lamdan, the same Lamdan who had written “Masada” sixteen years earlier – who read her indictment as if had been addressed to him. After reading the letter out loud to the other members of the group, Lamdan read an anguished mea culpa in reply.²¹

Lamdan’s visceral response to one letter from among two hundred and fifty has something important to teach us about the art of listening anthologically. Taken together, *Letters from the Ghettos* were a collective dialogue; two hundred and fifty voices from across the entire occupied war zone speaking to their direct counterparts in the Land of Israel. It was as if one war zone were speaking to another. Although Tosia’s unsparing voice was one among many, it was not lost in the choir. Her unassimilable voice, so scandalous because it remained unheeded and had come too late, broke through to the listener’s consciousness.

* * *

One group of Jews in the free world needed no reminding of the war raging in Europe and of the fate of their brethren: the members of *landsmanshaftn*, hometown associations.²² Landslats as a rule read the Yiddish press, which was full of screaming headlines about the destruction of European Jewry, and still had kith and kin in Europe. Among *landsmanshaftn* in Greater New York, the Jews from Łódź were an especially active group, hailing as they did from the industrial hub of Russia-Poland and from a major center of the Jewish labor movement. In the New World, many of them belonged to Łódź branches of the Workmen’s Circle. If in peacetime, one mandate of the *landsmanshaft* had been

²⁰ B. Habas, ed., *Mikhtavim min hageta’ot* (Tel Aviv: Am Oved, 1943), 43. The letter was originally written in Polish.

²¹ *Ibidem*, 42.

²² D. Soyer, *Jewish Immigrant Associations and American Identity in New York, 1880–1939* (Denver: Wayne State University Press, 2018).

to send aid to the impoverished folks back home, how much greater was the need of the Łódź Jews, who were rounded up into a ghetto in April 1940, when the city was renamed Litzmannstadt and was annexed to the German Reich? And so, in March, the United Emergency Relief Committee for the City of Łódź was established and three of its members, led by Louis Opert, decided to launch a major anthological project: a yizkor book, a memorial volume, for their beloved home that was being destroyed. The proceeds from this volume were to aid the refugees and survivors.²³

Opert's introductory chapter to the yizkor book is full of apologies: why the book took three years to produce; why the self-portrait of Jewish Łódź was far from complete; because all contact with Łódź-Litzmannstadt had been cut off, why it was so difficult to glean first-hand information about the fate of their brothers and sisters. Graphically, two bookends signify its commemorative mandate: the volume opens with a commissioned work of art by the celebrated Łódź-born artist Artur Szyk, a "split-screen" illustration that shows a German bayonet thrust through the Łódź municipal coat of arms, above the grieving heads of three Polish Jews: an elderly bearded man, his kerchiefed wife, and their very young son.²⁴ Towards the end comes a black-bordered commemorative section for those who died or were killed. Upon closer inspection, however, the black borders are largely dedicated to family members who died in America, of natural causes. Read synoptically, the last two hundred and twenty pages might just as well be an anniversary journal, complete with space ads, mostly in English. Louis Opert, for example, took out a quarter-page ad that urged members to buy his insurance policies.

Was this a souvenir journal of the living landsmanshaft or a memorial tome to the martyrs? The anthological medium said one thing; its dialogical arrangement said another.

From the time the volume was conceived until it finally appeared, America had joined the war effort. Just before the space ads there were three pages of photos dedicated to the American-born sons of Łódź who were now fighting in the U. S. Army, like Opert's son, Corporal Morris Opert, who enlisted in 1941 and was serving in army intelligence in Fort Hamilton. But what was known about the true fate of Łódź Jewry? The only eyewitness accounts of the Nazi occupation came from a single source – *Dos blut ruft tsu nekome* (The blood cries out for revenge; Moscow 1941), collected from Polish-Jewish refugees who

²³ L. Opert, "Dos lodzher yizker-bukh," in *Lodzher yizker-bukh* (New York: United Emergency Relief Committee for the City of Łódź, 1943), 8–10.

²⁴ Vide Artur Szyk (1894–1951): *Dziedzictwo polsko-żydowskiego artysty* (Kraków: Stradomskie Centrum Dialogu, 2011), 94. This illustration is missing from the copy of the *Lodzher yizker-bukh* at the New York Public Library, which was subsequently scanned by the Yiddish Book Center.

had fled eastward. One, by the popular poet and songwriter Moyshe Broderzon (1890–1956), was a sorry attempt at gallows humor.²⁵ What's more, these atrocity stories were sorely out of date.

Yankev Kirshboym (1896–?) was a professional Yiddish journalist from Łódź, who managed to get out of Poland in 1938 via Danzig, where he had worked for fifteen years. Since 1942 he was employed by the Yiddish daily *Forverts* in New York, which gave him access to whatever news was arriving from Europe, and it was he who contributed the pivotal chapter called *Khurbn Lodzh* (eng. *The Destruction of Łódź*). In twenty densely-written pages, Kirshboym provided precise facts and almost-accurate figures about the systematic murder of Łódź Jewry in Chelmno and Auschwitz. Forty thousand Jews, he reported, inter alia, had been gassed in Chelmno, in the course of fifty days. What was done to their bodies before and after they were gassed he also described in shocking detail.²⁶ Here was a native son whose word could be trusted.

But a yizkor book published in 1943 was not and could not be the same as one published three or four years later.²⁷ After the war, eyewitness accounts by the few survivors would account for a third of the volume and would not be followed by reports on the current activities and accomplishments of the landsmanshaft. After the war, the black-bordered pages would be reserved for the martyrs alone. The placement of Kirshboym's chapter and the relative amount of space it was allocated reveals just how difficult it was for the landslajt to admit the Holocaust into their consciousness. Of course one can never know how many landslajt who took this heavy tome home from the annual banquet skipped over this chapter entirely; the extent to which, in other words, Kirshboym's voice literally brought home to them the true scale and meaning of the *khurbn*. Listening anthologically, however, we can hear the voice of a generation too old to enlist but old enough to remember every street and courtyard of the home they left behind and might never see again; a generation caught between celebrating their American presence and commemorating their European destruction.

* * *

1943 was a bitter year for the Archive Department of the Łódź-Litzmannstadt ghetto. Four of the seven staff members who had worked on the *Daily Chronicle Bulletin* – Julian Cukier, Szmul Hecht, Dr. Bernard Heilig and Dr. Abram S. Kamieniecki – died that year of tuberculosis, even though they belonged

²⁵ M. Broderzon, "Fashistisher 'humor'," *Lodzher yizker-bukh*, op. cit., 145–146.

²⁶ Y. Kirshboym, "Khurbn Lodzh," *ibidem*, 164–181.

²⁷ Vide J. Kugelmass, J. Boyarin, eds., *From a Ruined Garden: The Memorial Books of Polish Jewry*, with bibliography and geographical index by Z. M. Baker, 2nd ed. (Bloomington: Indiana University Press, 1998).

to a protected class of intellectuals.²⁸ By then, what was left of the ghetto population, after the mass deportations in the winter and fall of 1942, was marking time under labor camp conditions, sans schools, Zionist agricultural plots and concerts. By the end of the year, Łódź was the last major ghetto in former Poland.

Against this bleak backdrop, the Archive Department mobilized ten of its staff, under the direction of Dr. Oskar Rosenfeld (1884–1944), to begin work on an anthological project unique in the annals of the war. On the surface, it amounted to little more than an alphabetical lexicon, containing biographical data on high-ranking officials in the Jewish administration and prominent personalities in the Łódź ghetto as well as information about the ghetto's agencies.²⁹ But Rosenfeld, an eminent author, journalist, translator and theater director who had been deported to Łódź from Prague in 1941, had a much more ambitious plan. This is how he summarized the rationale for the *Encyclopedia of the Ghetto* on December 1, 1943:³⁰

A group of people living together under extreme coercive conditions without the conscious intent of forming a community of common fate created forms that were only possible on the basis of the ghetto. Everyday life required certain norms of work and existence. It created its own structure, its own language, its own terminology. Nowhere in the world was there a human community comparable to that of the ghetto.

To do justice to Rosenfeld's anthropological mandate, to render this dystopian reality with its own societal norms, economic structure and forms of communication, there was no better medium than an encyclopedia, going from A to Z. Though staffed by some of the same people, the *Encyclopedia* was multilingual and dialogical, while the *Daily Chronicle*, now being written in German alone, was not. Written in a uniform style, the timeline of the *Daily Chronicle* went day by day, while the mandate of the *Encyclopedia* was to recapitulate, to find the parts that stood for the whole, while allowing each of the ten encyclopedists to speak in own voice and language.

Like Rosenfeld, "O. S.," Dr. Oskar Singer (1883–1944), was a German-speaking deportee from Prague. A lawyer, dramatist and journalist, Singer took a special interest in the realia of ghetto life, and had something to say about each of the cigarette brands used in the ghetto:

²⁸ L. Dobroszycki, ed., *The Chronicle of the Łódź Ghetto* (New Haven: Yale University Press, 1984), xii–xiv.

²⁹ *Ibidem*, xii.

³⁰ A. Sitarek, E. Wiatr, eds., *Encyclopedia of the Ghetto: The Unfinished Project of the Łódź Ghetto Archivists*, trans. K. Gucio, Ł. Płęs, R. M. Shapiro (Łódź: The State Archive in Łódź, 2016), 5.

BALLERINA. German brand of cigarettes produced in Litzmannstadt; originally of poor quality, however, as no alternatives were available, it became, so to speak, the prima-ballerina of the Tobacco Department and was then only at the disposal of the Chairman. (p. 23)

BELGISCHE (ZIGARETTEN). A large batch of extremely low quality cigarettes imported from Belgium by the *Gettoverwaltung*, encased in colorful packaging with frivolous names, all equally bad. They contained no trace of real tobacco. Children used the colorful packets for making playing cards. These were eagerly traded. (p. 29)

The typical encyclopedic entry was similarly crammed with social data, was a capsule of ghetto time, and could betray the author's sensibility. "It became, so to speak, the prima-ballerina of the Tobacco Department" was written tongue-in-cheek, and the afterlife of the ersatz tobacco among the children turned the whole subject into light comedy.

The tone and substance of J. Z., Josef Zelkowitz (1897–1944), were very different. As someone who had been living in Łódź and reporting on the city for the Yiddish press since 1925, his entries were tinged with social satire, as when he explained the evolution in meaning of the Yiddish-Turkish word *balegan*. (Please note that all my examples begin with the letter B.)

BALEGAN: [...] In the ghetto's unique conditions, the noun's meaning changed. It was used not only to describe the state of general disorder in the ghetto, but also a special kind of chaos and confusion observed at distribution points and among people waiting in lines.

The word "balegan" meant the front of such a line, comprised of a whole cluster of people crowding the entrance to the distribution point or at the counter window of the ration cards collection office. (p. 26)

And so, a word that usually carried jocular connotations took on a highly differentiated and sinister meaning under the conditions of extreme deprivation and rationing. Taking the long view on the life of this word, J. Z.'s entry suggested that ghettospeech was not the end of the road, just as there were still so many letters left in the alphabet.

Those encyclopedists like Zelkowitz and the Łódź-born mathematician and Yiddish teacher Jerachmil Bryman (1908–1944), "J. B.," were schooled in Polish-Jewish life. For them, to recapitulate was to begin with life before the ghetto. Thus, in the entry on Benej Choraw [Sons of Sinai], for example, Bryman traced its origins to prewar Łódź, then summarized its five-year struggle to maintain religious discipline and Hasidic praxis in the ghetto, both for their own sake and for the benefit of children and orphans upon whom the future rested. "The association's office at 22 Łagiewnicka St. was closed," the entry concluded, "but Benei Choraw did not stop its activities. Each Friday, the so-called *mesibes* or parties were organized in the apartments of different members, *tishn* or Hasidic

meals were held, and the children's choir performed traditional *zmires*, table hymns. Members of the school board would speak. On March 28, 1944, on the fifth anniversary of Benei Choraw, an official ceremony was held, attended by all the active members of the association" (p. 30).

Because Bryman could still imagine a future, the religious terminology of *mesibes*, *zmires*, *tishn* did not require lengthy annotation. (The explanation has been added today, for our benefit, by the team of editors and translators.) The *Encyclopedia of the Ghetto* assumed a postwar reader thoroughly at home in Yiddish, Polish and German, much like the authors themselves. Ghetto administrators, personalities, institutions, expressions and material culture were all mixed up together, with only the alphabet to establish order. In this scheme, dissonance was the rule rather than the exception. Reading synoptically, we hear the voice of a collective speaking as a collective. Listening dialogically, we hear the ghetto speak in real time – time in the Bakhtinian sense, which is to say, open-ended and unfinalizable.

* * *

Taken together, these five wartime anthologies have much in common. Gutkowski's and Zuckerman's literary-historical miscellany, Baron's book of Jewish-friendly quotations, Habas's collection of last letters from the ghettos, the *Łódź Yizkor Book* and the *Encyclopedia of the Ghetto* all enjoyed institutional support, were written with a firm editorial hand, adhered to an ideological mandate and had a specific audience in mind. Whatever diverse materials they contained, whether complete or fragmentary, were mediated, embedded, and recontextualized with the aim of authorizing a Jewish response to the most dire of historical catastrophes. Whatever truth claims each advanced was filtered through an editorial practice of selecting, recapitulating and harmonizing. If read synoptically, each anthology was, at best, an exercise in Jewish self-understanding; at worst – a piece of wartime propaganda.

Yet when each is read dialogically, to allow for its dissonant and discordant voices, it is precisely the anomalous utterance that is decisive. No matter what the editorial intent, the anomalous voice stakes out a competing truth-claim. The unassimilable rumors, decrees, statistics, deportations to places unknown; the ever-growing discrepancy between the progress of the Allied war effort and the pace of destruction of Jewish life and property; the collapse of all time-tested political strategies – all this challenged the ability of even the most accomplished anthologist to match the medium to the message. Such was the complex nature of wartime anthologies produced as the ever more calamitous events were unfolding.

Given a commanding presence in Gutkowski's and Zuckerman's anthology, Yitzhak Lamdan's apocalyptic voice weighed the scale definitively towards *gvure*, heroism and resistance at any price. It was Lamdan's voice, therefore, that re-echoed most clearly three years later, inspiring Antek Zuckerman and his Zionist comrades-in-arms to turn the Warsaw ghetto into a latter-day Masada. Of all the historical precedents, Masada alone would reestablish the broken link of Jewish armed resistance.

Hearing Stalin's strident voice denouncing all manifestations of anti-Semitism, liberal-minded American-Jewish readers may very well have questioned whether their putative allies in the present moment were nearly as reliable as those Gentiles who had lived long ago. As in the real world, virtual alliances were only as strong as their weakest link.

Tosia Altman's despair, her rage and regret, exposed all moral claims made by the Yishuv of being the vanguard and savior of the Jewish people. Lamdan's *mea culpa* was direct acknowledgment of the moral and political debacle.

For what emergency exactly had the United Emergency Relief Committee for the City of Łódź finally published the *Lodzher yizker-bukh*? If it was merely to raise money on behalf of the survivors, as if this were just another war, then it was business as usual. Yankev Kirshboym's forensic evidence was simply unassimilable within the larger scheme of communal activism and activity.

United in purpose, the Łódź ghetto's ten encyclopedists were wildly divergent in voice. So long as that polyphony lasted, there was hope of sustaining Jewish agency in the face of all odds. The *Encyclopedia* was not a summation of the past so much as a desperate lifeline to the future.

* * *

What can be heard from reading wartime anthologies that cannot be heard any other way? Read synoptically, they cover the full expanse of the individual and collective Jewish response to the catastrophe. They are the voice of the many people, who speak through the one – Zukerman and Gutkowski, Baron or Habas. They are also the voice of the many who speak in many voices – notably, the Jews of Łódź, whether banding together voluntarily in America or struggling to survive in the ghetto. But when read dialogically, they voice the screaming contradictions of an unfolding catastrophe without historical precedent: between martyrdom and resistance, universal amity and cynical abandonment, patriotism and betrayal, mourning and denial, polyphony and silence. By “listening anthologically,” combining a synoptic and dialogical reading, the Jewish anthological imagination in wartime becomes audible in all its tragic complexity.

References

- Basa'ar: me'asef mugash lahayal velahayelet ha'ivrim me'et sofrei Erets-Yisrael*. Tel Aviv: Agudat hasofrim ha'ivrim, 1943.
- Baron, Joseph L., ed. *Stars and Sand: Jewish Notes by Non-Jewish Notables*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1943.
- Bartal, Israel. "The Ingathering of Traditions: Zionism's Anthology Projects." In *The Anthology in Jewish Literature*, ed. D. Stern. Oxford: Oxford University Press, 2004, 244–258.
- Bernfeld, Shimon, ed. *Sefer hadema'ot: me'ora'ot hazezeirot veharedifot vehashmadot*, 3 vols. Berlin: Eshkol, 1923–1926.
- Broderzon, Moyshe. "Fashistisher 'humor'." In *Lodzher yizker-bukh*. New York: United Emergency Relief Committee for the City of Łódź, 1943, 145–146.
- Dobroszycki, Lucjan, ed. *The Chronicle of the Łódź Ghetto*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- Fuks, Leo, et Renate Fuks. "Yiddish Publishing Activities in the Weimar Republic, 1920–1933." *Leo Baeck Institute Yearbook*, vol. 33 (1988): 417–434.
- Gries, Zeev. "Basa'ar: Me'asef lahayal velahayelet ha'ivriim me'et sofrei Erets Yisrael." *Et-mol*, no. 205 (June 2009): 22–25.
- Habas, Berakha. "Letters from the Ghettos," trans. Tsipi Keller. In *The Posen Library of Jewish Culture and Civilization*, vol. 9: *Catastrophe and Rebirth, 1939–1973*, eds. Samuel D. Kassow, David G. Roskies. New Haven: Yale University Press, 2020.
- Habas, Berakha, ed. *Mikhtavim min hageta'ot*. Tel Aviv: Am Oved, 1943.
- Kassow, Samuel D., et David G. Roskies, eds. *The Posen Library of Jewish Culture and Civilization*, vol. 9: *Catastrophe and Rebirth, 1939–1973*. New Haven: Yale University Press, 2020.
- Kermish, Joseph, et Yisrael Bialostocki, eds. *Itonut-hamahteret hayehudit beVarsha*, vols. 1–2. Jerusalem: Yad Vashem, 1979.
- Kirshboym, Yankev. "Khurbn Lodzh." In *Lodzher yizker-bukh*. New York: United Emergency Relief Committee for the City of Łódź, 1943, 164–181.
- Kugelmass, Jack, et Jonathan Boyarin, eds. *From a Ruined Garden: The Memorial Books of Polish Jewry*, with bibliography and geographical index by Z. M. Baker, 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- Lamdan, Yitshak. "Masada." In *The Literature of Destruction: Jewish Responses to Catastrophe*, ed. David G. Roskies. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989, 367–370.
- Lodzher yizker-bukh*. New York: United Emergency Relief Committee for the City of Łódź, 1943.
- Natter, Wolfgang G. *Literature at War, 1914–1940: Representing the "Time of Greatness" in Germany*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1999.
- Porat, Dina. "Al-Domi: Anshei-ruah be'Erets-Yisrael nokhah hashoa'ah, 1943–1945." *Hatsiyonut: Me'asef letoldot hatsiyonut vehayishuv heyehudi be'Erets-Yisrael*, vol. 8 (1983): 245–275.

- Roskies, David G., ed. *The Literature of Destruction: Jewish Responses to Catastrophe*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989.
- Roskies, David G., et Naomi Diamant. *Holocaust Literature: A History and Guide*. Waltham: Brandeis University Press, 2012.
- Sarna, Jonathan D. *JPS: The Americanization of Jewish Culture, 1888–1988*. Phila: Jewish Publication Society, 1989.
- Schwartz, Barry, Zerubavel, Yael, et Bernice M. Barnett. “The Recovery of Masada: A Study in Collective Memory.” *Sociological Quarterly*, vol. 27, no. 2 (1986): 147–164.
- Shalev, Ziva. *Tosyah: Tosyah Altman, mehahanhagah harshit shel hashomer hatsa'ir lemifkedet ha'irgun hayehudi halohem*, ed. Levi Dror. Tel Aviv: Moreshet and Tel Aviv University, Dept. of Jewish History, 1992.
- Shapira, Anita. *Berl: The Biography of a Socialist Zionist. Berl Katzenelson 1887–1944*, trans. Haya Galai. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Sitarek, Adam, et Ewa Wiatr, eds. *Encyclopedia of the Ghetto: The Unfinished Project of the Łódź Ghetto Archivists*, trans. Katarzyna Gucio, Łukasz Płeś, Robert M. Shapiro. Łódź: The State Archive in Łódź, 2016.
- Soyer, Daniel. *Jewish Immigrant Associations and American Identity in New York, 1880–1939*. Denver: Wayne State University Press, 2018.
- Szyk, Artur. *Artur Szyk (1894–1951): Dziedzictwo polsko-żydowskiego artysty*. Kraków: Stradomskie Centrum Dialogu, 2011.
- Tav-shin-giml ba'olam ba'uma, batnu'a uva'arets*. Tel Aviv: Davar, 1943.
- Weissblei, Gil. *Kav venaki: tehiyatah shel omanut hasefer ha'vri berepublikat Vaymar*. Jerusalem: Carmel, 2019.
- Żółkiewska, Agnieszka, et Marek Tuszewicki, eds. *Archiwum Ringelbluma: Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy*, vol. 26: *Utwory literackie z getta warszawskiego*. Warsaw: Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, 2017.
- Zuckerman, Antek, et Eliaz Gutkowski. “Suffering and Heroism in the Jewish Past in Light of the Present,” trans. S. Beinfeld. In *The Posen Library of Jewish Culture and Civilization*, vol. 9: *Catastrophe and Rebirth, 1939–1973*, eds. Samuel D. Kassow, David G. Roskies. New Haven and London: Yale University Press, 2020, 3–4.

DAVID G. ROSKIES – the Sol and Evelyn Henkind Chair in Yiddish Literature and Culture and a professor of Jewish literature at The Jewish Theological Seminary. He was elected to the American Academy of Arts and Sciences in 2012. Dr. Roskies is a cultural historian of Eastern European Jewry. A prolific author, editor, and scholar, he has published nine books and received numerous awards. In 1981, Dr. Roskies cofounded with Dr. Alan Mintz *Prooftexts: A Journal of Jewish Literary History*, and served for seventeen years as editor in chief of the New Yiddish Library series, published by Yale University Press.

DAVID G. ROSKIES – kierownik Katedry Literatury i Kultury Jidysz im. Sola i Evelyn Henkind oraz profesor literatury żydowskiej w Jewish Theological Seminary w Nowym Jorku. W 2012 r. został członkiem American Academy of Arts and Sciences. Jest historykiem kultury Żydów Europy Wschodniej. Aktywny autor, redaktor i uczonek, opublikował dziewięć książek. Laureat licznych nagród. W 1981 r. wraz z Alanem Mintzem założył czasopismo „Prooftexts: A Journal of Jewish Literary History”, ponadto przez siedemnaście lat pełnił funkcję redaktora naczelnego serii New Yiddish Library, wydawanej przez Yale University Press.

ANTOLOGIZOWANIE WOJNY.
FUNKCJA ANTOLOGIZOWANIA
W POLSKICH I BRYTYJSKICH ANTOLOGIACH
POEZJI WOJENNEJ 1939–1944

Anthologising War. The Function of Anthologising
in Polish and British Anthologies of 1939–1944 War Poetry

KAROL SAMSEL

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: lewks@wp.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2047-4508>

Abstract

The aim of the study is to initiate the reflection on creating anthologies and its deeply individualised functions in the context of particular historical and literary cases from various national literatures. It seems that one of the areas of description and analysis that is most difficult to present is Polish wartime anthology, starting with *Pieśń niepodległa* (“The Independent Song”) as “an attempt of a poetic anthology” compiled by Czesław Miłosz in 1942. Miłosz’s commentaries to *Pieśń niepodległa* read in the light of the most significant 1939–1944 British anthologies and manifestos included within them (*New Apocalypse*, *The White Horseman or Crown & Sickle*) reveal a wide range of differences in understanding anthologising tasks and the anthological craftsmanship in Poland as well as Great Britain. One of the most crucial distinctions here is the anthology compiler’s aspiration to create programmes, which the leaders of New Apocalyptics group regarded as the starting point of their work. In case of Polish conspiratorial anthologies this was seen as a criterion that is unrealistic and unable to be fulfilled.

Keywords: anthology, programme creativeness, conspiracy, New Apocalyptics, *Pieśń niepodległa* (“The Independent Song”)

Streszczenie

Celem studium jest zainicjowanie refleksji nad tworzeniem antologii oraz jego nierzadko głęboko zindywidualizowanymi funkcjami w kontekście konkretnych historycznoliterackich przypadków z różnych literatur narodowych. Jak się zdaje, jednym z trudniejszych do przedstawienia obszarów opisu i analizy jest tu polska antologia wojenna na czele z *Pieśnią niepodległą*, „próbą

antologii” poetyckiej stworzoną w 1942 r. przez Czesława Miłosza. Komentarze Miłosza do *Pieśni niepodległej* odczytywane w perspektywie najważniejszych antologii brytyjskich lat 1939–1944 i wpisywanych w nie manifestów (*New Apocalypse*, *The White Horseman* czy *Crown and Sickle*) ujawniają szeroki zakres różnic w aspekcie rozumienia zadań antologizacyjnych i warsztatu antologicznego w Polsce i Wielkiej Brytanii. Jedną z najistotniejszych różnic pozostaje aspiracja programotwórcza „antologisty”, uznawana za punkt wyjścia w pracy liderów grupy New Apocalyptic, w wypadku polskich antologii konspiracyjnych z kolei uchodząca za nierealne i niespełnialne kryterium.

Słowa kluczowe: antologia, programotwórczość, konspiracja, New Apocalyptic, *Pieśń niepodległa*

Wstęp albo bunt polskiego „antologisty”

„Cisną mnie, żebym pozwolił na druk w Polsce mojej antologii *Pieśń niepodległa* z 1942 r. Mówię: nie chcę, to było dawno i nie mam z tym nic wspólnego. [...] Nie życzę sobie podpisywać się pod *Pieśnią niepodległą*” (Miłosz 1989, s. 214, 216). Żarliwemu sprzeciwowi Czesława Miłosza tycającemu się wznawiania jego historycznej antologii poezji wojennej można (i należy) się oczywiście dziwić. Można jednak również postąpić inaczej – usiłować Miłosza zrozumieć w szerszej perspektywie, którą poetycko zawarlibyśmy tutaj w osobnym określeniu „buntu polskiego »antologisty«”. To prawda, że Miłosz niejako sam dla siebie pozostaje w tym wypadku przykładem kontestatora, tzn. że podobne „bunt antologistów” nie występują w innych kontekstach polskich antologii poezji wojenno-okupacyjnej. Ani dla przykładu liczni twórcy antologii *Słowo prawdziwe* z 1942 r. (Jan Dobraczyński, Jerzy Zagórski, Wiktor Trościanko, Jan Bajkowski), ani redaktorzy *Ducha wolnego w pieśni. Poezji Polski dzisiejszej* z tego samego roku (Stanisława Sawicka, Tadeusz Makowiecki) nie kwestionują po latach zadania antologizowania. Jednoznaczność funkcji, ambiwalencja postawy – tak można by określić wyłącznie portret Miłosza jako jednoosobowego „antologisty” *Pieśni niepodległej*. Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, skąd mógł wziąć się późniejszy uraz poety do skonstruowanej przez siebie antologii. Dla wyostrenia ujęcia wprowadźmy perspektywę komparatystyczną.

Antologia i jej (nie)programotwórczość

Wpierw należałoby podkreślić, że na tle brytyjskich antologii poezji wojennej 1939–1944 te polskie cechuje wyraźnie antydeklaracyjny, antyprogramowy charakter. Wynika on przede wszystkim z faktu powołania w Wielkiej Brytanii neoromantycznej grupy poetyckiej New Apocalyptic. To w łonie New Apocalyptic skupiła się niemalże cała działalność antologizacyjna tych lat. Redaktorzy antologii takich jak *The New Apocalypse* (1939), *The White Horseman* (1941) czy *Crown and Sickle* (1944) – James Findlay Hendry oraz Henry Treece – mieli poczucie (którego, jak się wydaje, nie posiadał, i to w najmniejszym stopniu, Miłosz),

że formułują estetyczną odpowiedź na wyzwania czasu, w tym też – że w ramach własnego warsztatu tworzenia antologii oraz dzięki temu warsztatowi – formują głos pokoleniowy i gest artystyczno-literackiej autoidentyfikacji.

W Polsce odpowiednika owego brytyjskiego gestu programotwórczego nie dawało się oczywiście znaleźć w tradycyjnej pracy nad antologiami. Miał on swoje miejsce w aktywności innego rodzaju – w konspiracyjnym czasopiśmiennictwie, m.in. na łamach „Sztuki i Narodu”. W *The White Horseman* przygotowujący antologię Treece z Hendrym na patrona swoich artystycznych poszukiwań powoływali Davida Herberta Lawrence’a, przywołując ostatnią z powieści pisarza, *Apocalypse* z 1931 r. Nikt z polskich redaktorów antologii nie był w stanie – w planie tworzenia raczej niedeklaracyjnych i nieprogramowych antologii – powtórzyć podobnego gestu „przypisania do patrona”. Akt ów stał się możliwy w dyskursie zupełnie innego rodzaju – na kartach „Sztuki i Narodu”. Padło wówczas na Norwida. Każdy numer „SiN-u” opatrywany był słynną maksymą z Norwidowskiego *Promethidiona*: „Artysta jest organizatorem wyobraźni narodowej”¹. Cytat z Lawrence’a, który zdecydowali się przywołać Treece i Hendry, był zdecydowanie obszerniejszy. Sformułowany został jako manifest silnej podmiotowości nowego rodzaju:

Jeździec na białym koniu? Kim w takim razie on jest?... Jest królewskim mną, jest dokładnie mną, a jego koniec jest całą mocą, całą MANĄ człowieka. Jest istotnie i dogłębnie mną, moim uświęconym ego, wezwanym do nowego kręgu zdarzeń przez Baranka oraz nieposkromiony pęd naprzód, aby zdobywać, podbijać starego siebie dla narodzin siebie nowego...²

Najbliższej programotwórczej idei kompozycji antologii znalazła się antologia *Słowo prawdziwe*, najszerzej publikująca poetów związanych ze „Sztuką i Narodem”, w tym Zdzisława Stroińskiego oraz Wacława Bojarskiego, a także, choć stojącego po przeciwnej stronie niż „SiN”, nie mniej deklaratywnego w aspekcie poetyki – Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Należałoby jednak podkreślić, że ani wstęp Jana Dobraczyńskiego, ani posłowie do całości Jana Bajkowskiego nie wykorzystało w żadnym stopniu programotwórczego potencjału antologii w przeciwieństwie do George’a Sutherlanda Frasera tworzącego sugestywny meta-komentarz do *The White Horseman* w formie trzydziestostronicowego wstępu do całości.

¹ Na ten temat m.in.: P. Dakowicz, „Odmuować Zwolona”, czyli Norwid w kręgu „SiN-u”, w: idem, *Lecz ty spomnisz, wnuku...*. *Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii*, Warszawa 2011, s. 21–52.

² H. Treece, J. F. Hendry, *The White Horseman*, London 1941, s. 3. „The rider on the white horse! Who is he then?... He is the royal me, he is my very self and his horse is the whole MANA of a man. He is my very me, my sacred ego, called into a new cycle of action by the Lamb and riding forth to conquest, the conquest of the old self for the birth of a new self...”. Cytat z D. H. Lawrence, *Apocalypse. Second Edition*, London 1932, s. 100. Tłumaczenie moje – K. S.

Warto zauważyć, że słowa, a także formuły kluczowe Fraserowskiej wypowiedzi krytycznoliterackiej to przede wszystkim: neoromantyzm, nowy, „poszerzony” humanizm oraz poetyka całości doświadczeń. W tym układzie pojęć odczytywała także wiersze obecnego w antologii *Słowo prawdziwe* Baczyńskiego Jolanta Dudek. Zestawiała go co prawda z Williamem Butlerem Yeatsem, ale pisząc o Baczyńskiego oraz Yeatsa „marzeniach o poszerzonym istnieniu”, dość dobrze werbalizowała analogiczne tęsknoty twórców antologii *The White Horseman*³. Nie wydaje się, aby cokolwiek mogło stanąć na przeszkodzie podobnego zestawienia Baczyńskiego – już nie z Yeatsem, ale (dajmy na to) z Dylanem Thomasem, ze względu na śmiałą wyobraźnię zasługującym bez wątpienia na miano meteora antologii *New Apocalyptic*. W polskiej kulturze literackiej rolę podobnego meteora mógłby przejąć Baczyński. Mógłby, jednak – jak wiemy – nie przeżyje, gdyż poza przypadkiem jego incydentalnego pojawienia się w antologiach *Pieśń niepodległa* i *Słowo prawdziwe* oraz wskutek nieprogramotwórczego charakteru polskich antologii konspiracyjnych znaczenie wierszy autora *Białej magii* zostaje naturalnie zawężone i zestandaryzowane.

Warto przynajmniej na marginesie zauważyć, że ten kto w Polsce – podobnie jak w Wielkiej Brytanii Hendry, Treece, a przede wszystkim Fraser – miałby kompetencje, ażeby stworzyć polską antologię programotwórczą, czyli Andrzej Trzebiński, od pracy nad antologiami, m.in. jako utrzymywania grafomańskiego „kompromisu pomiędzy wojenną aktualnością a przedwojenną rekwizytornią”⁴ zasadniczo się dystansował (w swojej krytycznej recenzji *Pieśni niepodległej* wzywał m.in. do tego, by „zniszczyć obyczaj konwencjonalnych opiewań”⁵. Potwierdzałby podobne idiosynkrazje również jego *Pamiętnik*, w którym intrygujący wyjątek od reguły mógłaby stanowić wyłącznie gotowość poety do współpracy nad antologią... poezji czeskiej. Partnerem w budowaniu całości tomu byłby tu dla Trzebińskiego niejaki Włodarczyk: „dla włodarczyka mam pisać niezłe rzeczy, zresztą wszystko zależy od wyzyskalności materiałów (czeskich np.)”⁶, „zapropomował mi współpracę nad całością tej antologii czeskiej. on ma pisać przedmowę historyczną. ja – estetyczną”⁷. Być może – jeżeliby powstała – wspomniana „przedmowa estetyczna” Trzebińskiego, redaktora antologii, powiedziałaby nam o wiele więcej o jego potencjalnym warsztacie antologizacyjnym niżeli cokolwiek innego.

³ Więcej: J. Dudek, *William Butler Yeats i Krzysztof Kamil Baczyński. Marzenie o poszerzonym istnieniu i historyczna konieczność walki obronnej*, w: *Poeci-studenci podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego wobec romantyzmu*, red. K. Hryniewicz i K. Samsel, Warszawa 2018, s. 212–237.

⁴ A. Trzebiński, „*Pieśń niepodległa*” [recenzja], w: idem, *Polska fantastyczna. Szkice. Dramat. Wiersze*, Łomianki 2017, s. 86.

⁵ Ibidem.

⁶ A. Trzebiński, *Pamiętnik*, oprac., wstęp i przypisy P. Rodak, Warszawa 2014, s. 83.

⁷ Ibidem, s. 91.

Czy antologia konspiracyjna może być antologią programotwórczą?

Jawna, deklarowana, być może również ostentacyjna nieprogramotwórczość polskich antologii konspiracyjnych to, jak twierdzi Miłosz we wprowadzeniu do *Pieśni niepodległej*, polskie *signum temporis* pierwszych lat wojny. „Mieliśmy do rozporządzenia to tylko, co doszło nas dzięki pracy bezimiennych kronikarzy i kopistów”⁸, tłumaczy się poeta, mówiąc o braku selekcji i orientacji materiału poetyckiego, który notabene trafiał na biurko Miłosza w postaci całkowicie anonimowej. Co do *Pieśni niepodległej* jako projektu całościowego jego redaktor antologii wyraźnie zastrzegł: „Właściwiej byłoby ją określić jako próbę antologii: próbę, gdyż teraz, gdy nie istnieje normalny ruch wydawniczy, nie może być mowy o dotarciu do wszystkich utworów pisanych w tym okresie i o dokonaniu wszechstronnego wyboru”⁹.

Przypomnijmy fakty. *Pieśń niepodległa* wydana w nakładzie 1610 egzemplarzy była drugą pozycją założonej przez Miłosza Oficyny Polskiej przy Wydziale Prasy i Propagandy Polski Niepodległej w Warszawie. To nakład standardowy dla polskiej antologii konspiracyjnej: 1000–1500 egzemplarzy osiągać miał dla przykładu *Duch wolny w pieśni* publikowany przez Departament Informacji i Prasy Delegatury Rządu na Kraj. Z kolei antologię poetów lwowskich z 1943 r. autorstwa Stefanii Skwarczyńskiej – czyli *Wierne płomienie* – wydawało Stronictwo Narodowe. *Wierne płomienie* liczyły 64 strony, *Duch wolny w pieśni* liczył 88 stron, najobszerniejsza *Pieśń niepodległa* sięgała stron 127, *Słowo prawdziwe* natomiast doprowadzało czytelnika do strony 83.

Oczywiście, nie sposób porównywać podziemnych oraz jawnych realiów wydawania antologii, i to nie tylko ze względu na perspektywy socjologiczno- i ekonomiczno-literackie¹⁰. Jeżeli już do tego wszelako dochodzi, dystynkcje muszą jawić się w sposób uderzający... Antologia *The New Apocalypse*, wydana w londyńskim wydawnictwie The Fortune Press, na tle składu i projektu podziemnych druków antologii w Polsce jawi się wręcz jako projekt albumowy. Front wydania tomu zaprojektował Pablo Picasso, któremu studium poświęcił wewnątrz Robert Melville. Podtytuł *An anthology of criticism, poems and stories*

⁸ *Pieśń niepodległa. Poezja polska czasu wojny*, [Cz. Miłosz] red. Oficyna Polska w Warszawie, b.r.w. [1942].

⁹ Ibidem. Oczywiście, można dyskutować na temat tego, czy w *Pieśni niepodległej* nie został wpisany pewien immanentny program antologii, niezależny od tego, co deklarowane. Problematyczna w tym względzie jest jednak wskazywana przez Miłosza rezygnacja z selekcji i orientacji materiału poetyckiego – trudno nie uznać tej czynności za wyznacznik pracy nad antologią.

¹⁰ Na temat konspiracyjnych warunków wydawniczych na ziemiach polskich vide: J. Jarowiecki, *O prasie podziemnej na Śląsku i w Zagłębiu w latach 1939–1945 – raz jeszcze*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2012, z. 2, s. 47–73, a także J. A. Żurawski, *Prasa konspiracyjna w Wilnie i Okręgu Wileńskim w latach 1939–1945. Okres wrzesień 1939–czerwiec 1941*, „Niepodległość i Pamięć” 2011, nr 2, s. 55–80.

oraz spis ósemki osób, członków New Apocalyptics w funkcji „podredaktorów” z Treece’em, Hendrym oraz Thomasem na czele, sugeruje głęboko przemyślaną strukturę artystyczną i programową. Całość antologii sięga setki stron, antologia kolejna natomiast, *The White Horseman*, wydana nakładem prestiżowego Routledge’a, liczy monumentalne 259 stron (późniejsze *Crown and Sickle* w opracowaniu Hendry’ego i Treece’a powróci już do brytyjskiego standardu 132 stron, wydanie nastąpi w P. S. King & Staples Limited wyróżniającym się naukowym profilem publikacji).

Warto wspomnieć o jeszcze jednym czynniku znacznie oddalającym względem siebie perspektywę niekonspiracyjnej brytyjskiej *war poetry*, a także polskiej poezji konspiracyjnej. Otóż, wyłącznie lekturę tej pierwszej możemy rzutować na plan wpisywanego w geopoetykę doświadczenia miejsc i ich różnorodności, brytyjska *war poetry* jest bowiem poezją aliancką, jako taka zatem wyrasta z globalnego doświadczenia wojny powszechnej: walijski poeta Alun Lewis zasila sztab South Wales Borderers i ginie w Indiach, być może śmiercią samobójczą, Sidney Keyes ginie w czasie kampanii tunezyjskiej w marcu 1943 r., Keith Douglas zaś, ukończywszy Royal Academy College, z powodzeniem uczestniczy w kampaniach w Afryce Północnej, ginie natomiast dopiero w czasie lądowania w Normandii¹¹. Wspominam nazwiska tych znaczących poetów co prawda na prawach dygresji – żaden z nich bowiem nie zasilał obsad antologii grupy The New Apocalyptics – wierzę mimo wszystko, że ten peryferyjny przykład dobrze uzmysławia, jak drastycznie inne jest brytyjskie oraz polskie doświadczenie wojny. W przypadku brytyjskiej poezji alianckiej implikuje ono nie tylko badanie zgodnie z wyznacznikami geopoetyki, lecz także – rozbudowywanie analizy w twórczym splocie z metodologią badań postkolonialnych.

Może zatem nie należałoby porównywać jednego z drugim? Może w porównywaniu polskiej oraz brytyjskiej kultury antologizacyjnej różnice dominują mimo wszystko ponad podobieństwami? W obliczu narastających wątpliwości co do *tertium comparationis* należałoby zwrócić się w kierunku pytań uogólniających. Jednym z nich, z pewnością ważnych dla rezultatów niniejszego wywodu, musi być pytanie, czy antologia konspiracyjna może w ogóle stać się antologią programotwórczą. Czy utrudnienia przez konspirowanie wytworzone, więc m.in. – jak chciałby w *Pieśni niepodległej* uskarżać się Miłosz – bezmiennosc autorów, nabór tekstów całkowicie podporządkowany przypadkowi, uniemożliwienie selekcji, a także orientacji materiału, to rzeczywiście czynniki, które trwale eliminują możliwość programotwórstwa?

¹¹ Na ten temat m.in.: J. Wiśniewski, *The Second World War. How to Kill*, w: idem, *Mars and the Muse. Attitudes to War and Peace in 20th Century English Literature*, Warszawa 1990, s. 220 i następane.

Za pewien przykład w tym względzie mogłaby posłużyć czeska antologia konspiracyjna. Odmienne od polskiej, ta w toku tworzenia, tj. przez praktykę selekcji oraz składu całości, okazuje się – mimo licznych przeszkód wynikających z konieczności zakonspirowania – aktem, a także i formą wypowiedzi programotwórczej. Najistotniejszego bodaj przykładu w tym aspekcie refleksji dostarczyła antologia grupy Ohnice pod wodzą Kamila Bednářa, który w poprzedzającej antologię odezwie *Slovo k mladým (Słowo do młodych)* datowanej na 1940 r. deklarował, jak ujęła to Zofia Tarajło-Lipowska, „konceptę »człowieka nagiego«”, „bez ideologii, niekorzystającego z osiągnięć techniki i materialnej strony życia, co [...] świadczyłoby o jego odhumanizowaniu”¹². Warto zauważyć, że w aspekcie programotwórczym czeska antologia grupy Ohnice artykułowała dość podobną nadzieję regeneracjonizmu, jak anglojęzyczne antologie grupy The New Apocalyptics z tego samego czasu. Zdecydowanie dowodziłoby to pozytywnej odpowiedzi na pytanie o możliwość „programowania” antologii konspiracyjnych, niezależnie od dość wyraźnej klęski podobnych programotwórczych projektów na objętych okupacją ziemiach polskich. O tym tymczasem, że sytuacja konspirowania w Polsce i w Czechach, w Generalnym Gubernatorstwie oraz na terenie Protektoratu Czech i Moraw, była przynajmniej pod kilkoma względami podobna (mimo prawa Czech do czeskiego rządu, a także czeskiego prezydenta), przekonuje następujący fragment podręcznika historii literatury czeskiej Józefa Magnuszewskiego:

Wszystkie ważniejsze ośrodki dyspozycji kulturalno-propagandowej były obsadzone przez Niemców. Zaciążyło to nad życiem literackim kraju. Wielu wybitnych pisarzy zamilkło przymusowo bądź dobrowolnie. Poza drukiem nielegalnym i ośrodkami emigracyjnymi w ZSRR oraz na Zachodzie wolność myśli była tępiona. Twórczość literacka, skrępowana w otwartej wypowiedzi, wyrażała pośrednio swoje zaangażowanie w życie narodu [...]”¹³.

Otchłań różnic?

Narodowe funkcje antologizowania a próba zbliżenia perspektyw

„Prawa walki nadają tej poezji specjalne piętno”¹⁴, enigmatycznie zapowiada Miłosz we wstępie do *Pieśni niepodległej*. Dodaje do tego: „Jesteśmy włączeni w wielką dziejową przemianę i wiemy, że gra idzie o największą stawkę, jaką zdolne są postawić narody”¹⁵. Autor *Trzech zim* wydaje się celowo kontrastować wobec siebie patos momentu dziejowego oraz formuły indywidualnego

¹² Z. Tarajło-Lipowska, *Dwa zniewolenia. Poeci w latach wojny*, w: eadem, *Historia literatury czeskiej: zarys*, Wrocław 2010, s. 314.

¹³ J. Magnuszewski, *Literatura niepodległego narodu. W latach okupacji*, w: idem, *Historia literatury czeskiej: zarys*, Wrocław 1973, s. 321.

¹⁴ *Pieśń niepodległa...*, s. 8.

¹⁵ *Ibidem*, s. 7.

poszukiwania „małego wyrazu”. Wiele mówiący pod tym względem jest fragment otwierający ostatnią, emigracyjną część antologii poetyckiej Miłosza, *Droga do Polski*:

Słowo pisane pod okupacją jest przyciszone, matowe, zbliża się do szeptu, jak gdyby w ten sposób wyrażało się bezustanne zagrożenie, w jakim żyje mieszkaniec spustoszonych przez wojnę miast i wsi. Jest może szersze, bogatsze w odcienie, bardziej przy tym skomplikowane¹⁶.

Przy całym spektrum różnic rozciągających się między programotwórczą antologią brytyjską a nieprogramotwórczą polską można by wskazać, że najbliższej idei tzw. antologii nieprogramowej znalazł się ostatni tom grupy *The New Apocalyptics, Crown and Sickle*, został on bowiem już z góry zaprojektowany jako wybór tekstów „bez manifestu”. Podjętą decyzję o pozbawieniu antologii deklaratywnego wprowadzenia przedstawił czytelnikom w imieniu reszty redaktorów Treece. By ją zakomunikować, poeta-redaktor przyjął we wstępie rzeczowy, informacyjny ton:

Niniejszy tom, trzecia antologia Apokaliptyków, nie zawiera żadnego manifestu ani nie reprezentuje żadnej szczególnej idei opracowania całości poza tą najogólniejszą, wyrażaną przez pragnienie stworzenia kolekcji służącej egzemplifikacji różnonarodowych przykładów tendencji nowego romantyzmu, którego najwyrazistszymi cechami pozostają miłość, śmierć, przynależność do rzeczywistości mitu oraz świadomość wojny¹⁷.

Crown and Sickle miał być zatem nie tylko antologią „bez manifestu”, lecz także – niejako – wyborem „bez wyboru”, tj. bez orientacji i selekcji materiału, co Treece wyraził w dość ezopowym oraz omownym sformułowaniu: „no editorial policy distinguishable from a general desire to collect”. Powracając zaś na moment do *Pieśni niepodległej*, warto byłoby przypomnieć, że ta – uznawana przez Miłosza w najlepszym wypadku za „próbę antologii” – musiała zostać oparta na dość gruntownej selekcji, na co wskazywałyby m.in. wzmianki autora *Poematu o czasie zastygłym* o „dość obfitym materiale, z którego dokonywano wyboru”¹⁸. To zresztą, jak się zdaje, zasadnicza różnica, która zaistniała między tworzeniem *Pieśni niepodległej* a *Crown and Sickle*, obydwu – przypomnijmy – nieprogramotwórczych. Miłosz proponuje „próbę antologii” czasów wojny i okupacji, podjęcie takiej próby z kolei traktuje bez względu na jej efekty za, co najmniej historycznoliteracki, precedens. Treece natomiast w ścisłych ramach formacji estetycznej swojej grupy proponuje swoisty „antologiczny eksperyment” – tworzy antologię, omijając, jak stwierdza, podstawowe

¹⁶ Ibidem, s. 16.

¹⁷ H. Treece, *How I See Apocalypse* [Preface], w: *Crown and Sickle*, red. J. F. Hendry, H. Treece, London 1943, s. 1–3. Tłumaczenie moje – K. S.

¹⁸ *Pieśń niepodległa...*, s. 7.

procesy jej projektowania, pozbawiając w ten sposób swobodny układ *Crown and Sickle* wymiernych wyznaczników tworzenia antologii. W rezultacie podobnych decyzji, kiedy w jednej kulturze antologizacyjnej otrzymujemy ostrożną, nieprogramotwórczą „próbę antologii”, w kulturze drugiej zyskujemy śmiałą, awangardową próbę dystansu od „programowania” zbioru. Trudno w podobnym wypadku abstrahować od predylekcji właściwych wojennej literaturze anglo-amerykańskiej. Ta, w sposób naturalny bowiem, staje się kulturą tworzenia antologii w zgodzie z linią rozwojową własnego dorobku. Choć bowiem po *Crown and Sickle* *The New Apocalypitics* rozpadają się, sama idea antologizacji zostaje podtrzymana antologiami nowej grupy Personalistów, szczególnie najważniejszą – *Transformation* z 1943 r. Antologia jako forma wypowiedzi literackiej wyznacza w ten sposób rytm narodowego procesu historycznoliterackiego...

Czy w obliczu ograniczonych funkcji tworzenia antologii istnieje w Polsce lat 1939–1944 kultura antologizacyjna, a jeśli tak, to jaki ma ona charakter? Aby odpowiedzieć na to pytanie, w pierwszej kolejności należałoby wyliczyć najważniejszych redaktorów antologii lat wojny oraz okupacji, skądinąd częściowo już tu wymienionych. Poczynając od Czesława Miłosza – idąc przez wymienionych również Dobraczyńskiego, Zagórskiego, Trościankę, Bajkowskiego, Sawicką, Makowieckiego, także Skwarczyńską, niewymienianych Jana Janiczka i Stanisława Miłszewskiego, autorów pierwszej *Antologii poezji współczesnej* z 1941 r., Tadeusza Staicha, autora *Krwawego i zielonego. Antologii poezji polskiej 1939–1943*, Antoniego Godlewskiego (*Partyzanckim szlakiem*) czy – w końcu – Tadeusza Sarneckiego (*Z otchłani*). Dla porównania, brytyjska antologia wojenna to przede wszystkim nazwiska Hendry’ego oraz Treece’a, a także (w charakterze dopełnienia) Frasera jako autora komentarza do *The White Horseman* w okresie aktywności *New Apocalypitics*. Po rozpadzie grupy kolejna faza rozwoju antologii wojennej koncentruje się tutaj wokół starań Stefana Schimanskiego oraz Treece’a w pracach nad kolejnymi antologiami Personalistów, *Transformation I–IV*, *Wartime Harvest* czy *A Map of Hearts*. Do nielicznych nieprogramotwórczych projektów Treece zapraszał literatów spoza kręgu dawnego *New Apocalypitics*: Johna Pudneya do antologii *Air Force Poetry* czy też Maurice’a Lindsaya do antologii *Sailing Tomorrow’s Seas*. Obydwo wydrukowano w Londynie w 1944 r. i, jeśli szukać dla nich odpowiedników w polskiej twórczości wojennej podobnego rodzaju, należałoby zwrócić się w kierunku antologii piosenek żołnierskich, takich chociażby, jak wspomniane *Partyzanckim szlakiem* Godlewskiego...

Z perspektywy wyznaczonego tu zarówno dla polskiego, jak i brytyjskiego kontekstu polska kultura antologizacyjna jawi się jako rozproszona w grupach i podgrupach zjawisk wyspowych, lokalnych, niekomunikujących się ze sobą i nieprogramotwórczych. Kontekst brytyjski dostarcza tu innego przykładu

zjawisk tworzenia antologii, tych z wysokim współczynnikiem selekcji: erudycyjnym i programotwórczym. By dostarczyć owej grupie spójności umożliwiającej programowanie całego projektu, wyłoniono stosunkowo niewielu redaktorów kompetentnych co do selekcji i orientacji materiału, zawsze grupujących się w pary, z których najślynniejszą pozostaje duet Hendry'ego i Treece'a, a następnie Treece'a oraz Schimanskiego. Nie zaistnieje tutaj zatem najślynniejszy w polskich dziejach antologii wojennej przypadek znany z *Pieśni niepodległej*: jednoosobowej redakcji sprawowanej przez Miłósza. Wypada zatem powtórzyć, że najbliższa idei brytyjskiego projektowania antologii pozostaje w tym wypadku niezmiennie antologia Dobraczyńskiego i Bajkowskiego *Słowo prawdziwe*.

*

Skoro o próbę zbliżenia perspektyw niełatwo, z narastającą mocą ujawnia się zaś otchłań czy też bezmiar różnic, w sposób całkowicie uzasadniony można by dywagować, co miałby mieć na celu, czemu miałby służyć wgląd – w ową otchłań... Są to niestety pytania, na które dziś, w obliczu braku zadowalającej refleksji teoretycznej na temat antologii oraz ich tworzenia, możliwe jest udzielenie wyłącznie częściowych odpowiedzi. *Pieśń niepodległa*, *Słowo prawdziwe*, *Z otchłani* kontrastowane z *The New Apocalypse*, *The White Horseman*, *Crown and Sickle* dowodzą historyczności celów sporządzania antologii, a zarazem kulturowych, socjologicznych i politycznych jej kontekstów. Kontrastowanie przypadków brytyjskiego i polskiego uzmysławia konieczność uwzględnienia metodologii z zakresu geopoetyki oraz *colonial studies*. Daleko posunięta porównawcza ostrożność wynika tu przede wszystkim z konieczności nieustannej kontekstualizacji (ale nie relatywizacji) wyników badań.

Polska i brytyjska kultura antologizacyjna na tle geopoetyki i *postcolonial studies*

Jak twierdzi Elżbieta Rybicka w ważnym studium *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, „polityka miejsca to sfera imagologii lub, by posłużyć się terminem Edwarda Saida, geografii imaginacyjnej (*imaginative geography*), a więc kwestia znaczenia literackich reprezentacji przestrzeni w tworzeniu imaginarium ważnego dla obrazu lub konstruowania tożsamości etnicznych, narodowych, społecznych, płciowych”¹⁹. Badaczka przyznaje bez najmniejszej wątpliwości, że „relacje przestrzenne i ich rekonfiguracje uruchamiają nowy słownik analityczny w badaniach nad literaturą (kulturą) kolonialną i postkolonialną, włączając do niego kategorie etniczne, rasowe, klasowe, geograficzne”²⁰. W praktyce przejawia się to

¹⁹ E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 36.

²⁰ Ibidem, s. 26.

w przechodzeniu geopoetyki w tzw. *place studies*, gdzie „spacjologia tematyczna” oraz „topiki spacialne” realizuje się w nowych perspektywach, m.in. w postkolonialnej, co „tworzy rozbudowany dział literackich krajobrazów ideologicznych” oraz „kieruje uwagę na współczesne dyslokacje przestrzenne i tożsamościowe”²¹. Rybicka jednak lojalnie ostrzega, że „kwestia przejścia od poetyki przestrzeni do polityki miejsca może budzić największy opór” i „o ile w zachodnich dyskursach humanistycznych jest sprawą aż nadto oczywistą, o tyle w naszym lokalnym kontekście [...] to upiory polskiej humanistyki akademickiej”²².

Doświadczenie przestrzeni w brytyjskiej poezji alianckiej wydaje się ściśle zdeterminowane globalnością przeżywania i doświadczeniem wojny powszechnej. Nie są tu możliwe strategie, które wykorzysta dla ekspresji przeżyć polska kultura poetycko-antologizacyjna – zamknięta w granicach jednej, najczęściej familijnej, „domowej” przestrzeni: miejskiej, podmiejskiej bądź wiejskiej, przejawiająca tendencję do tzw. heterotopii afektywnej²³ i katastrofizmu. Brytyjska kultura antologizacyjna w odróżnieniu od polskiej skupi się na artykułowaniu formuł poetyckiego pacyfizmu, co związane będzie z jednej strony z trudnością tworzenia krajobrazu ideologicznego, z drugiej – z uwikłaniem w tożsamość kolonialną. Polska kultura antologizacyjna – o wiele bardziej skłonna do tworzenia „literackiego krajobrazu ideologicznego” pod wpływem przeżyć dyslokacyjno-tożsamościowych – zanurzy się w militarizm, solidaryzm i wspomniany katastrofizm. Widać to już w antologii Miłosa z włączonymi doń wierszami, takimi jak *Żołnierz polski*, *Bagnet na broń*, częścią pierwszą całości zatytułowaną *Zwiastuny burzy* czy cytatami z wierszy „warszawskich”, zwłaszcza takimi jak: „O, Warszawo! [...] Za młode twoje ruiny, nieodziane miłosiernym bluszczem! / Dwa tysiące lat warto by czekać, żebyś była jako drugi Rzym” (*Pieśń wiary*)²⁴.

Spacjologicznie należałoby odczytać przede wszystkim wiersze z antologii *Pieśń niepodległa*, szczególnie w tych miejscach, w których przeżycie dyslokacji przestrzennych oraz tożsamościowych doprowadza do fuzji obrazowania: „Samolotów brytyjskich eskadry polskie prawo stanowią w błękanie [...] Z bomb jak z nasion rzuconych nad Renem, na Mazowszu wschodzi żyto i życie” (*Pieśń wiary*)²⁵. W tym samym wierszu, w którym Warszawa nazywana jest drugim Rzymem, Oświęcim określany jest mianem nowej Arki Przymierza. Jest jednak jeszcze w antologii Miłosa jej piąta część, pt. *Droga do Polski*, poświęcona poezji emigracyjnej. Właśnie tam ideologizacja krajobrazu ulega wytłumieniu

²¹ Ibidem, s. 23.

²² Ibidem, s. 35.

²³ Więcej na ten temat: M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 120–125.

²⁴ *Pieśń niepodległa...*, s. 69.

²⁵ Ibidem, s. 71.

na rzecz jego sentymentalizacji: „Taka jest nad Londynem noc, i nad Krzemieńcem. / Wróciło do nas niebo – niebo zapomniane” (*Niebo*)²⁶, „Ale dziś chciałem tylko, wśród grozy wieczora / W Londynie pod bombami wrócić do poranka / I spojrzeć na Warszawę oczyma kochanka” (*Poranek warszawski*)²⁷. Tę samą strategię obserwujemy w późniejszych polskich antologiach, w których deideologizacja oraz sentymentalizacja mogą przejawiać się w określonych praktykach tworzenia antologii: kolekcjonowaniu pieśni patriotycznych i wojennych. Taki jest *Duch wolny w pieśni*, tą drogą podążali również niektórzy osobni poeci wojennej Warszawy, m.in. Krystyna Kraheńska²⁸, a nawet – poeci lwowscy wskazywani przez Skwarczyńską w *Wiernych płomieniach*.

W kontekście brytyjskim dobrym przykładem „rozmycia” polityczności przestrzeni w tzw. geografii imaginacyjnej jest wiersz Treece’a z tomu *The Haunted Garden*. Warto go przywołać w całości, reprezentuje bowiem niejako w soczewce wszystkie aspekty neutralizacji kolonialnej geopoetyki wpisanej w brytyjskie antologie czasów wojny. Pacyfistyczna aura wiersza nie zaistniałaby tu bez zrównoważenia tego, co heterotopyczne, a zarazem afektywne. Dlatego także cały wysiłek liryczny skupiony zostaje na dostosowywaniu do wskazywanego uniwersum – niejako zawieszono tutaj w „bezczasie” i „bezprzestrzeni” – spójnych strategii neutralizacyjnych. Treece pisze w wierszu w nietypowej funkcji, niejako oddzielonego od działania się, podmiotu transcendentalnego:

Let us arise and walk now
 Out of this bare land, where the wind
 Blows over cruel hills cold as a stone;
 Out of the plain where the grass as sharp as knives
 Cuts to the limping bone.

.....
 And let us find our way
 To where the strutting peacock trails,
 His glory at the edge of the dark lake,
 Where cypress underneath a lover's moon
 Comforts the old wound's ache²⁹.

Raczej próżno wypatrywać tego rodzaju strategii w antologiach polskich, w których Saidowska „geografia imaginacyjna” wypełniana jest przez „domową” przestrzeń wojennego kataklizmu. Istnieją oczywiście wyjątki, tak jak nasuwający się natychmiast jako porównanie dla *** („*Let us arise and walk now...*”) –

²⁶ Ibidem, s. 102.

²⁷ Ibidem, s. 110.

²⁸ Pisałem na ten temat: K. Samsel, *Wstęp*, w: K. Kraheńska, *Nie przyjdę o zmierzchu. Wiersze wybrane*, wstęp i oprac. K. Samsel, Warszawa 2018, s. 7–17.

²⁹ H. Treece, *Poem*, w: idem, *The Haunted Garden*, London 1947, s. 17.

arcylierek *** („*Niebo złote ci otworzę...*”) Baczyńskiego. Nawet u Baczyńskiego jednak abstrakcja transcendentna Treece’a nie pojawia się i mimo podobieństwa obydwu poetyckich scenariuszy – wypierana jest przez konkretyzm apokaliptycznego przedstawienia. Najciekawsza z perspektywy tzw. zwrotu od poetyki przestrzeni do polityki miejsca wydaje się antologia *Pieśń niepodległa*. Przykłady niektórych wierszy stamtąd zdają się sugerować, że w odróżnieniu od Treece’a (i Baczyńskiego) remedium na dyslokacje przestrzenno-tożsamościowe staje się tutaj nie tyle Saidowska geografia imaginacyjna, lecz coś w rodzaju geografii symbolicznej – coś dużo głębszego niżeli zespoły krajobrazów ideologicznych uwikłanych w relacje geokolonialne, coś mającego związek z obrazami mitoterapeutycznymi, wspomnianymi już wizerunkami Warszawy jako drugiego Rzymu oraz Oświęcimia jako polskiej Arki Przymierza. W przeciwieństwie do tych obrazów Treece dąży do ucieczki od archetypu, do impresjonizacji opisu, litoty, zmierzając ku osłabieniu dobitności imaginarium. W wierszu *Towards a Personal Armageddon* punktem wyjścia powinna stać się kontrpieśń, przeciwpieśń – ta swój początek weźmie z gaworzenia, „wyrzynania się dziecięcych ząbków”:

Stars shook as my silver screams shore high
 Into their hearts, and heaved the sigh that I
 Should in that minute shout
 A song that other ears and other stars
 Find but the birthling ballad of a boy,
 The baby-babble as the tooth breaks through³⁰.

Podsumowując, należy stwierdzić, że alianckie doświadczenie wojny determinujące kształt anglojęzycznych antologii *war poetry* oraz doświadczenie okupacji wojennej określające antologie polskojęzyczne w dużym stopniu wyrastają bądź to z afirmacji i uniwersalizacji splotu uwarunkowań geopoetycko-kolonialnych, bądź to z ich przewyciężenia i zmierzania w kierunku geografii nowego typu, już nie imaginacyjnej, lecz symboliczno-mitologicznej, tj. wyobrażonej, ale i spotęgowanej. Ten stan rzeczy rekapitulują antologie polskie, zwłaszcza *Pieśń niepodległa*. Szczególnie wymowne pozostają pod tym względem określone poetyckie sformułowania, takie jak „Trąd pocisków na murach, wygryzione wrzody, / Stolica gruzów – cmentarz śmiertelnych aniołów, / Parki nie dają cienia, ni Wisła ochłody” (przykładowa dyslokacja przestrzenna z wiersza *Warszawa*³¹) czy też „A ja stoję w sobie nachylony, / Krzyczę, w mękę wplątany jak Ixion, / Nad rzekami przyszłych Babilonów / Spełniającą się Apokalipsę” (przykładowa dyslokacja

³⁰ H. Treece, *Towards a Personal Armageddon*, Prairie City 1941, s. 8.

³¹ *Pieśń niepodległa...*, s. 30.

tożsamościowa z wiersza *Krzyk ostateczny*³²). Sugerują one pewne rozmycie perspektywy intelektualnej, ale i metodologiczno-interpretacyjnej, w tym także to, że w podobnym uniwersum – tzw. krajobraz ideologiczny, jego powołanie w ogóle, tym samym uświadomiony zwrot podmiotu i czytelnika od poetyki miejsca do polityki przestrzeni, jest niepewny, a nawet w niektórych wypadkach niemożliwy.

Zakończenie

Podsumujmy dotychczasowe rozważania. „Bunt polskiego »antologisty«”, od którego przyszło nam zacząć całą refleksję, winien utrzymać swój status zdarzenia kluczowego dla oceny działań polskiej formacji redaktorów i twórców antologii z lat 1939–1944. Kontestatorska postawa Miłozsa, realizowana *post factum*, artykułowana po latach wielokrotnie, m.in. w *Roku myśliwego*, uświadamia wiele samoograniczeń związanych z przyjętymi przez tę formację założeniami, w tym także – założeniami nieprogramowości i nieprogramotwórczości. Antologie polskie kontrastowane z brytyjskimi, ściśle programotwórczymi, ujawniają swój prowizoryczny charakter, a jako tzw. próby antologii, a nie antologie *sensu stricto*, w większym stopniu przypominają swą doraźnością efemerydy prasowe niżeli regularne projekty całości będące owocem selekcji oraz orientacji materiału antologicznego. Oczywiście, należy wziąć pod uwagę całą skalę różnic między dużymi możliwościami alianckiego, jawnego ruchu wydawniczego oraz drastycznie malejącymi w stosunku do tamtych możliwościami ruchu okupacyjnego, podziemnego. Przypadek czeskiej antologii programowej grupy Ohnice z 1940 r. utwierdzać może wszelako w przekonaniu, że „programotwórstwo” w cieniu podziemia pozostawało realną możliwością.

Antologie Ohnic bądź New Apocalyptic (w późniejszym czasie zaś w Wielkiej Brytanii – antologie Personalistów) różnią się od polskich antologii nieprogramotwórczych także przez wzgląd na fakt, że są antologiami grup literackich lub poetyckich. Trudno oddawać się żywiołowi spekulacji historycznoliterackiej, jednak w tym wypadku wydaje się ona szczególnie usprawiedliwionym ruchem. Można dywagować o tym, co stałoby się, gdyby starania o wydanie polskiej antologii literackiej zainicjował Trzebiński, praktykami antologicznymi szczerze się interesujący, na co wskazują niektóre ustępy jego *Pamiętnika*. Czy nie zaowocowałyby to powstaniem antologii programotwórczej? Przyglądając się jednakże modelowi programowania antologii brytyjskich, być może należałoby oczekiwać czegoś więcej: może dopiero antologia opublikowana pod auspicjami podziemnego czasopisma literacko-kulturalnego zasługiwałaby w Polsce na miano antologii programotwórczej porównywalnej np. z *The White Horseman*? Na przykład –

³² Ibidem, s. 18.

antologia „Sztuki i Narodu” lub antologia „Drogi”? W moim głębokim przekonaniu są to pytania, które warto formułować i zadawać – być może należałoby wierzyć, że brak odpowiedzi na nie może być inspirujący (z komparatystycznego punktu widzenia), a nawet – wyzwalający (z perspektywy literaturoznawstwa i jego zadań).

Bibliografia

- Dakowicz, Przemysław, „Odmuować Zwolona”, czyli *Norwid w kręgu „SiN-u”*, w: idem, „Lecz ty spomnisz, wnuku...”. *Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, ksiązkach i historii*, Warszawa 2011.
- Dudek, Jolanta, *William Butler Yeats i Krzysztof Kamil Baczyński. Marzenie o poszerzonym istnieniu i historyczna konieczność walki obronnej*, w: *Poeci-studenci podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego wobec romantyzmu*, red. K. Hryniewicz i K. Samsel, Warszawa 2018.
- Foucault, Michel, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Lawrence, D. H. [David Herbert], *Apocalypse. Second Edition*, London 1932.
- Magnuszewski, Józef, *Literatura niepodległego narodu. W latach okupacji*, w: idem, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, Wrocław 1973.
- Miłosz, Czesław, *Rok myśliwego*, Paryż 1989.
- Pieśń niepodległa. Poezja polska czasu wojny*, red. [Cz. Miłosz], Oficyna Polska w Warszawie, b.r.w. [1942].
- Rybicka, Elżbieta, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.
- Samsel, Karol, *Wstęp*, w: Krystyna Kraheńska, *Nie przyjdę o zmierzchu. Wiersze wybrane*, Warszawa 2018.
- Tarajło-Lipowska, Zofia, *Dwa zniewolenia. Poeci w latach wojny*, w: eadem, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, Wrocław 2010.
- Treece, Henry, Hendry, James Findlay, *The White Horseman*, London 1941.
- Treece, Henry, *How I See Apocalypse* [Preface], w: *Crown and Sickle*, red. J. F. Hendry, H. Treece, London 1943.
- Treece, Henry, *Poem*, w: idem, *The Haunted Garden*, London 1947.
- Treece, Henry, *Towards a Personal Armageddon*, Prairie City 1941.
- Trzebiński, Andrzej, *4 maj 1942*, w: idem, *Pamiętnik*, oprac., wstęp i przypisy P. Rodak, Warszawa 2014.
- Trzebiński, Andrzej, *Dn. 25 maja 1942*, w: idem, *Pamiętnik*, oprac., wstęp i przypisy P. Rodak, Warszawa 2014.
- Trzebiński, Andrzej, „*Pieśń niepodległa*” [recenzja], w: idem, *Polska fantastyczna. Szkice. Dramat. Wiersze*, Łomianki 2017.
- Wiśniewski, Jacek, *The Second World War. How to Kill*, w: idem, *Mars and the Muse. Attitudes to War and Peace in 20th Century English Literature*, Warszawa 1990.

KAROL SAMSEL – doktor habilitowany nauk humanistycznych, poeta, krytyk literacki, filozof. Adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu i kierownik Pracowni Historii Dramatu 1864–1939 Wydziału Polonistyki UW, doktor Wydziału Filozofii UW oraz członek Polskiego Towarzystwa Conradowskiego. Od 2021 r. pełni funkcję zastępcy dyrektora Międzydziedzinowej Szkoły Doktorskiej UW. Redaktor działu esejów i szkiców w kwartalniku literacko-kulturalnym „eleWator”. Wydawał tomy wierszy, ostatnio m.in. *Z domami ludzi* (2017), a także poematy *Autodafe 1–4* (2018–2021). Zajmuje się twórczością Cypriana Norwida i Josepha Conrada. W 2017 r. opublikował zbiór studiów pt. *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie*.

OD ANTOLOGII DO ANTOLOGIZOWANIA. PRZYPADEK NOWEGO DRAMATU POLSKIEGO

From Anthology to Anthologizing. The Case of New Polish Drama

ANNA SOBIECKA

Akademia Pomorska w Słupsku, Polska

E-mail: anna.sobiecka@apsl.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5155-0393>

Abstract

The article attempts to describe the anthologies of a new Polish drama. The selected anthologies contain dramatic texts written following the breakthrough of 1989. The aim of this article is to analyse the process of transformation of anthology (understood as the art of selection) into anthologizing, which verges on theoretical and literary practice, or even a certain methodological strategy. The research perspective presented in this paper seeks further examination of the very nature of dramatic texts, which seem to evolve from the classical concept of drama into “texts for theatre”.

Keywords: anthology, anthologizing, new Polish drama, “texts for theatre”

Streszczenie

Artykuł charakteryzuje antologię nowego dramatu polskiego, które zawierają teksty dramatyczne powstałe po przełomie 1989 r. Jego celem jest analiza procesu przemiany antologii, rozumianej jako sztuka wyboru, w antologizowanie, mieszczące się na granicy praktyki teoretyczno-literackiej czy nawet pewnej strategii metodologicznej. W dalszej perspektywie badawczej mieszczą się także pytania o naturę tekstu dramatycznego ewoluującego od klasycznie rozumianego dramatu ku „tekstom dla teatru”.

Słowa kluczowe: antologia, antologizowanie, nowy dramat polski, „teksty dla teatru”

Pozycja współczesnego dramatu polskiego, powstającego po 1989 r., wydaje się nie do podważenia, podobnie jak cezura funkcjonująca w najnowszej historii teatru¹. Antologie nowego dramatu, jak np. *Pokolenie porno i inne utwory teatralne*², *Made in Poland*³, obie w wyborze Romana Pawłowskiego, czy dwutomowy zbiór *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 r. Antologia I i II*⁴, w opracowaniu i ze wstępami Jacka Kopcińskiego, utorowały najnowszej dramaturgii miejsce, które zajmuje w chwili obecnej⁵. Jednakże procesowi umieszczania sztuk w wyborach tekstów towarzyszył proces, jak się wydaje, dużo istotniejszy. Antologizowanie stało się z jednej strony sposobem wskazywania nowych i ciekawych tekstów, debiutantów w sztuce dramatopisania i „pisania dla teatru”, z drugiej próbą pierwszych omówień literaturoznawczych. Z perspektywy ostatnich dekad równie ważne okazały się teksty wybierane do antologii (sztuka wyboru), jak i wstępne komentarze do tekstów ujawniające strategie dokonywanych wyborów, które na pewien czas wyznaczyły kierunki rozpoznań badawczych, a także dookreśliły kondycji najnowszej dramaturgii (sztuka interpretacji i wartościowania).

Przyjrzenie się procesowi przemiany antologii, rozumianej jako sztuka wyboru, w antologizowanie, mieszczące się na granicy praktyki teoretycznoliterackiej czy, szerzej, pewnej strategii metodologicznej, stanie się celem niniejszego artykułu. Jeżeli bowiem założymy, że doświadczenie pisania, jak przekonuje Anna Krajewska, jest „doświadczeniem dramatycznym”⁶, to antologia na poziomie układu pewnej grupy tekstów będzie jedynie sztuką wyboru, ale strategie wpisane w proces antologizowania mogą być rozpatrywane w kontekście sztuki dramatyzacji rzeczywistości (antologie dyskursów dramatycznych). Tym bardziej że wraz ze zmianą w sposobie postrzegania sztuki wyboru dramatów w sztukę antologizowania dokonała się jeszcze jedna istotna zmiana, a mianowicie odejście od tradycyjnie rozumianego dramatu ku tekstom pisany dla teatru. Na marginesie rozważań warto podkreślić, że w dobie teatru postdramatycznego i głoszonych tez

¹ Vide Z. Majchrowski, *Szczątki założycielskie, w: 20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010, s. 7–19.

² *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2004.

³ *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2006.

⁴ *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 r. Antologia*, wybór i wstęp J. Kopciński, t. 1, Warszawa 2012, t. 2, Warszawa 2013.

⁵ Nieco inny charakter ma wybór dokonany przez J. Kłossowicza w *Antologii dramatu polskiego 1945–2005*. Zgromadzone w dwóch tomach teksty prezentują dorobek pokolenia twórców ważnych dla polskiej dramaturgii lat 1945–1989 (m.in. I. Iredeński, W. Myśliwski, S. Mrozek, J. Iwaszkiewicz, W. Terlecki, M. Białoszewski, T. Różewicz, W. Gombrowicz), a także przedstawicieli młodszego pokolenia dramatu, tworzących po 1989 r. (m.in. I. Villquist, L. Amejko, K. Bizio, M. Walczak, M. Pruchniewski, W. Tomczyk). *Antologia dramatu polskiego 1945–2005*, wybór i oprac. J. Kłossowicz, t. 1–2, Warszawa 2007.

⁶ A. Krajewska, *Pisanie jako dramatyzacja*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 10, s. 5–7.

o końcu dramaturgii sztuka pisania dramatów przetrwała i nadal się rozwija⁷. I choć współczesne dramatopisanie nieco inaczej definiuje relacje między tekstem a teatrem, już nie jako dominanty, ale elementu scenicznej kompozycji, to wciąż powstają nowe dramaty, a ich antologię wybory sztuk dramatycznych traktują jako rodzaj dramatyzacji rzeczywistości o wyraźnych funkcjach już nie tylko deskrypcyjnych, ale także perswazyjnych.

Antologie

Pierwsze antologie nowego dramatu miały wymiar głosu pokoleniowego, będąc aktem nobilitującym autorów, a zarazem gestem autoidentyfikacji pokolenia dramaturgów debiutujących po 1989 r. Oprócz wspomnianego już wcześniej *Pokolenia porno* i *Made in Poland*, niemal w tym samym czasie, ukazywały się kolejne antologie, jak np. *Echa. Repliki. Fantazmaty*⁸, wydane przez Księgarnię Akademicką⁹, czy wybór dokonany przez teatr instytucjonalny TR Warszawa, będący odpowiedzią na zrealizowany w sezonie teatralnym 2005/2006 przez Grzegorza Jarzynę projekt TR/PL, nazwany przez twórców „poligonem dramaturgicznym”¹⁰. Ostatnia z wymienionych antologii stanowi ciekawy przykład wprowadzenia do obiegu czytelniczego tekstów, które swoje premiery teatralne miały bądź miały mieć wkrótce po publikacji. Projekt Jarzyny zakładał realizację dwóch celów: „teatr i Polskę”¹¹. Młodzi reżyserzy mieli mówić własnym głosem o polskiej rzeczywistości, a ich inscenizacje stawać się „historycznym”, choć „alternatywnym” świadectwem przemian dokonujących się w kraju. Równie ambitnym założeniem projektu było „wypróbować i poddać weryfikacji nowe metody scenicznej narracji, odnaleźć dla polskiego teatru nowe estetyki”¹².

⁷ Vide H-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

⁸ *Echa. Repliki. Fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*, red. M. Sugiera, A. Wierchowska-Woźniak, Kraków 2005.

⁹ W 2015 roku Księgarnia Akademicka zapoczątkowała serię wydawniczą Nasze Dramaty w całości poświęconą polskiej dramaturgii współczesnej. Jak deklarują wydawcy, seria „Została stworzona w odpowiedzi na rosnącą we współczesnej kulturze polskiej potrzebę obcowania z dramatem jako dziełem pisarza. Wydaje się bowiem, że spośród wszystkich rodzajów literackich, powstających w Polsce przełomu tysiącleci, dramat podlegał przemianom najbardziej wyrazistym – narodził się wręcz jako nowy rodzaj artystycznej ekspresji. Zagarniając obszary świata dotychczas »nieprzedstawionego«, okazał się laboratorium wrażliwości artystycznej Polaków, łamiąc konwencje i oczekiwania odbiorców, odświeżył nasze rozumienie dramatyczności życia w Polsce tu i teraz”. Słowa te wprost nawiązują do koncepcji „doświadczenia dramatycznego” Krajewskiej. Dotąd ukazały się wybory dramatów, m.in.: M. Sikorskiej-Miszczyk, A. Pałygi, M. Pruchniewskiego, T. Mana, M. Bielińskiego i M. Guśniowskiej. Vide <https://books.akademicka.pl/publishing/catalog/series/nd> (d.d. 03.03.2021).

¹⁰ *TR/PL: Bajer/Kochan/Maslowska/Sala/Wojcieszek. Antologia nowego dramatu polskiego*, red. A. Tuszyńska, Warszawa 2006, s. 5.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*. Premiery na scenie TR Warszawa: *Cokolwiek się zdarzy, kocham cię* P. Wojcieszka (2005), *Strefy działań wojennych* M. Bajera (2006), *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* D. Masłowskiej (2006), *Trzecie przyjsście* P. Sali (czytanie dramatu 2006).

Antologie-manifesty młodego pokolenia twórców i nowego dramatu uświadomiły konieczność przemian w polskim teatrze, które miały dokonać się za sprawą nowej dramaturgii, zaangażowanej w prowadzenie dialogu z publicznością i czytelnikami, dramaturgii „inaczej” widzącej i przedstawiającej świat, także w kontekście procesu dramatyzacji „nowej” rzeczywistości¹³. Konsekwencją stał się dynamiczny rozwój nowego dramatu, który wkroczył na sceny nie tylko za sprawą nowych spektakli, ale także pokazów warsztatowych, czytań performatywnych i publikacji książkowych.

W kontekście podjętych rozważań należy wspomnieć o kilku inicjatywach, które pośrednio zaważyły na kształcie najnowszej dramaturgii, a także na jej antologiach. Od sezonu artystycznego 1994/1995 wpływ na życie teatralne wywierał Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, który miał na celu popularyzację współczesnego dramatu, promocję rodzimych dramatopisarzy, wspomaganie teatrów wystawiających dramaty polski i adaptacje polskiej literatury współczesnej oraz nagradzanie najciekawszych przedstawień repertuarowych¹⁴. W 2003 r. powstało Laboratorium Dramatu Tadeusza Słobodzianka, w kręgu jego zainteresowań znalazła się nowa dramaturgia, polska i obca. Laboratorium łączyło działania warsztatowe i teoretyczne, prowadzone w ramach warsztatów dla dramatopisarzy i Szkoły Dramatu, ze sceniczną realizacją tekstów¹⁵. Unikatowa metoda działania polegała na włączaniu w proces powstawania dramatu innych, poza autorem, osób, w tym: aktorów, reżyserów, specjalistów, widzów, zaś w proces powstawania spektaklu – autora. Różnorodność inicjatyw podejmowanych przez Laboratorium otworzyła drogę dla popularnych dzisiaj czytań dramatu, mieszczących się w formule *stage reading*¹⁶.

W 2006 r. odbyła się pierwsza edycja Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port, zorganizowanego przez Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza w Gdyni i jej ówczesnego dyrektora Jacka Bunscha. Zwyciężył wówczas spektakl *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka z Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, w reżyserii autora¹⁷. W 2008 r. formuła festiwalu uległa rozszerzeniu. Wraz z pomysłem uhonorowania osiągnięć najnowszej dramaturgii powstała

¹³ M. Sugiera, A. Wierzchowska-Woźniak, *Wstęp*, w: *Echa. Repliki. Fantazmaty*, s. 7.

¹⁴ Sezon artystyczny 2020/2021 to dwudziesta siódma edycja konkursu.

¹⁵ Vide <https://teatrdramatyczny.pl/laboratorium-dramatu> (d.d. 28.02.2021).

¹⁶ Początkowo Laboratorium działało przy Teatrze Narodowym w Warszawie, od 2005 r. na scenie przy Olesińskiej 21, a od 2010 r. spektakle wystawiane są na dwóch scenach – w Teatrze na Woli i na Scenie Przędownik przy ulicy Olesińskiej 21.

¹⁷ Kolejne edycje R@portu przyniosły zwycięstwa spektakli: *Bóg Niżyński* autorstwa i w reż. P. Tomaszuka z Teatru Wierszalin w Supraślu (2007), *Żyd A. Pałygi* w reż. R. Talarczyka z Teatru Polskiego w Bielsku (2008), *Wszystkie rodzaje śmierci* Pałygi, na podstawie *Siddharty* H. Hessego, w reż. i oprac. muzycznym P. Passiniego z Teatru Łąźnia Nowa w Krakowie (2009). Pozostałe edycje festiwalu i laureatów odnotowuje strona internetowa, vide <http://www.festiwalraport.pl> (d.d. 28.02.2021).

Gdyńska Nagroda Dramaturgiczna ustanowiona przez Prezydenta Gdyni Wojciecha Szczurka. O jej odmiennym charakterze wobec nagród R@portu zadecydowały kryteria, które musiały spełniać utwory uczestniczące w zmaganiach konkursowych. Mogły w nich brać udział wyłącznie sztuki przed „debiutem”, czyli takie, które nie były wcześniej ogłaszane drukiem ani wystawiane na scenie. Pierwszą laureatką Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej z 2008 r. została Magdalena Fertacz i jej *Trash Story*, która w tym samym roku miała premierę na scenie Teatru Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie. Rok 2021 przyniósł czternastą edycję konkursu popularyzującego dramaturgię współczesną, a zakładka na stronie internetowej określona mianem „bazy sztuk” stanowi przykład – aktualizowanej raz do roku – antologii internetowej najnowszego dramatu polskiego¹⁸. W promocję nowej dramaturgii zaangażowały się także inne teatry instytucjonalne. Od 2012 r. odbywa się festiwal teatru dokumentalnego Sopot Non-Fiction, połączony z pracą nad spektaklami oraz sztukami najnowszymi. Jego współorganizatorem jest Teatr Wybrzeże, który wcześniej, za sprawą dyrektora Macieja Nowaka, promował ideę Szybkiego Teatru Miejskiego (STM). Jego opiekunem dramaturgicznym był Paweł Demirski. Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie od 2014 r. jest organizatorem Festiwalu Nowego Teatru (wcześniej Rzeszowskich Spotkań Teatralnych), otwartego w sposób szczególnie na twórców niezależnych i offowych (nurt OFF-Konteksty). W ramach szóstej edycji festiwalu w 2019 r. zainicjowano projekt pod nazwą Scena Nowej Dramaturgii, której kuratorami są reżyserka Martyna Łyko oraz Witold Mrozek, krytyk i dramaturg. Ciekawą propozycją pozostaje także aspekt edukacyjny, wzorowany po części na modelu teatrolologii niemieckiej, zakładający kształcenie dramaturgów teatru. Przykładem może być Wydział Reżyserii Dramatu Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie i jedna ze specjalności wydziału – dramaturg teatru.

Wraz z rozwojem dramaturgii, oprócz antologii-manifestów, zaczął kształtować się nowy model zbiorów, pełniących funkcję podsumowań danego okresu twórczości, najczęściej dekady, lub dorobku dramaturgicznego poszczególnych autorów. Przykładem takiego wyboru pozostaje dwutomowa *Trans/formacja*, której tom pierwszy obejmował dramaty powstałe w latach dziewięćdziesiątych XX w., drugi prezentował teksty pierwszej dekady XXI w. *Trans/formacji I* towarzyszyła premiera serii wydawniczej Dramat Polski. Reaktywacja. Jak dotąd w cyklu tym zaprezentowano utwory starszego i średniego pokolenia dramaturgów (Władysława Terleckiego, Jana Wilkowskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza,

¹⁸ Vide <http://www.gnd.art.pl/baza-sztuk> (d.d. 28.02.2021). W promowaniu najnowszej dramaturgii nie można zapominać o roli miesięcznika „Dialog”, poświęconego najnowszej dramaturgii teatralnej, filmowej, radiowej i telewizyjnej.

Romana Brandstaettera, Mariana Pankowskiego, Ireneusza Ireduńskiego), a także teksty przedstawicielei młodszego pokolenia, np. Lidii Amejko¹⁹. Z biegiem czasu zaczął poszerzać się krąg problematyzujący najnowszą dramaturgię, co miało odzwierciedlenie w publikacjach kolejnych antologii tematycznych, będących często efektem konkursów dramaturgicznych. I tak np. w 2005 r. wydano *Psychotest czyli antologię dramatów o HIV/AIDS*, zbiór tekstów zgłoszonych na konkurs Krajowego Centrum ds. AIDS, które miały „wychowywać i przełamywać stereotypy”, ale „nie straszyć”²⁰. W 2007 r. opublikowano *Mrok jak światło. Antologię dramatów inspirowanych życiem, myślą i twórczością Jana Pawła II*, która zawierała sztuki nagrodzone i wyróżnione w konkursie ogłoszonym przez Centrum Myśli Jana Pawła II na dramat „inspirowany” życiem i twórczością Karola Wojtyły²¹. W tym samym roku ukazała się antologia sztuk dedykowanych Teatrowi im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy *Dramaty Modrzejewskiej*²², która prezentowała zbiór utworów napisanych na zamówienie teatru i wystawionych tu między rokiem 1997 a 2005²³. Inne warte odnotowania antologie tematyczne nowego dramatu to m.in.: *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*²⁴ czy *Polska jest mitem. Nowe dramaty*²⁵, obie wydane przy współudziale Agencji Dramatu i Teatru ADiT. Pierwsza z wymienionych zawierała sztuki, które nie trafiły wcześniej do obiegu czytelniczego, choć miały już swoje premiery teatralne i zaistniały w świadomości krytyków. Wybór prezentował stan dramatu polskiego A.D. 2015 i zawierał utwory Szymona Bogacza, Jarosława Jakubowskiego, Jolanty Janiczak, Roberta Jarosza, Artura Pałygi, Szczepana Orłowskiego i Piotra Rowickiego. Wpisywał się także w obchody jubileuszu 250-lecia teatru publicznego w Polsce. Antologia *Polska jest mitem* stanowiła zbiór tekstów nagrodzonych w dwunastej edycji konkursu Gdyńskiej Nagrody Dramatycznej z 2019 r. W 2015 r. ukazała się inna ważna

¹⁹ Vide <http://wydawnictwo.ibl.waw.pl/serie-wydawnicze/dramat-polski.-reaktywacja> (d.d. 01.03. 2021).

²⁰ R. Grzela, *Szukając metafory*, w: *Psychotest czyli antologia dramatów o HIV/AIDS*, red. eadem, Warszawa 2005, s. 3.

²¹ *Mrok jak światło. Antologia dramatów inspirowanych życiem, myślą i twórczością Jana Pawła II*, red. M. Mizera, Warszawa 2007.

²² *Dramaty Modrzejewskiej. Antologia sztuk napisanych dla Teatru w Legnicy*, oprac. R. Urbański, wstęp K. Kopka, Gdańsk 2007.

²³ *Don Kichot uleczony* K. Kopki, reż. J. Głomb (1997), *Ballada o Zakaczwaniu* M. Kowalewskiego, J. Głomba, K. Kopki, reż. J. Głomb (2000), „*Wesele*” raz jeszcze M. Pruchniewskiego, reż. P. Kamza (2001), *Obywatel M. – historia* M. Kowalewskiego, reż. J. Głomb (2002), *Szpital Polonia* P. Kamzy, w jego reż. (2002), *Szawel* R. Urbańskiego, reż. J. Głomb (2004), *Made in Poland* P. Wojcieszka, w jego reż. (2004), *Plac Wolności* L. Raczaka, w jego reż. (2005).

²⁴ *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. E. Manthey, K. Paprocka, P. Grzymisławski, Warszawa 2015.

²⁵ *Polska jest mitem. Nowe dramaty*, red. A. Tomaszewicz, E. Manthey, Warszawa–Łódź 2019.

antologia *Transfer. Teksty dla teatru*, która w poetyce teatralnego „transferu” prezentowała pierwszą na gruncie polskim antologię nie dramatów, ale tekstów „pisanych dla teatru” – poza dramatami kompilacji cytatów, pastiszów, parafraz, scenariuszy dokumentalnych i docudram, remiksów i przeróbek tekstów kultury. Jak przekonywała autorka wyboru Joanna Krakowska, zbiór ilustrował emblematiczną zmianę, która dokonała się w sztuce dramatopisania na gruncie polskim, a mianowicie odejście od antologii „z biblioteki sztuk dramatycznych w domenę tekstów dla teatru”²⁶, których cechą wyróżniającą był aspekt aktualizacji scenicznej. W antologii znalazły miejsce m.in. tytułowy *Transfer!* Dunji Funke, Jana Klaty i Sebastiana Majewskiego, a także *III Furie* Fertacz i Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk, *Sprawa Gorgonowej* Janiczak oraz *Komornicka. Biografia pozorna* Bartosza Frąckowiaka i Weroniki Szczawińskiej.

Równolegle do antologii tematycznych ukazywały się zbiory autorskie sygnowane przez określone wydawnictwa, jak np. *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka i *Zimny bufet* Zyty Rudzkiej, publikacje krakowskiego wydawnictwa Panga Pank w ramach serii *Dramat Współczesny*²⁷, *Parafrazy* Demirskiego, opublikowane przez Wydawnictwo Krytyki Politycznej²⁸, czy numery monograficzne czasopism teatralnych skupione na określonej problematyce, w tym m.in. cztery dramaty o Marcu '68, wydane w „Notatniku Teatralnym”, z głośnym *Zydem* Pałtygi, *Fastrygą* Rudzkiej i *Burmistrzem* Sikorskiej-Miszczyk²⁹. „Notatnik” powrócił do formuły numerów monograficznych poświęconych najnowszej dramaturgii na przełomie 2012 i 2013 r., publikując zeszyt w postaci miniaturowej antologii z komentarzami, zatytułowany *Nowe teksty*, z dramataми Demirskiego, Fertacz, Julii Holewińskiej, Michała Borczucha i Marzeny Sadochy³⁰. Podobną strategię wykorzystał miesięcznik „Dialog”, publikując numery specjalne w serii *Najlepsze z Najlepszych*, poświęcone dramaturgii najnowszej: w 2012 r. *Dramatopisarki dekady*, z utworami Amanity Muskarii (pseudonim Gabrieli i Moniki Muskały), Amejko, Fertacz, Sikorskiej-Miszczyk,

²⁶ J. Krakowska, *Przesiedleni. Wstęp*, w: *Transfer! Teksty dla teatru*, antologia pod red. J. Krakowskiej, Warszawa 2015, s. 8.

²⁷ M. Walczak, *Podróż do wnętrza pokoju*, t. 1–2, Kraków 2009; Z. Rudzka, *Zimny bufet*, Kraków 2012. Warto wspomnieć, że krakowskie wydawnictwo Panga Pank, we współpracy z Katedrą Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, promowało najnowszą dramaturgię polską i obcą, inicjując serię wydawniczą *Dramat Współczesny*. Każdy z tomów zawierał omówienie twórczości danego autora, np. D. Kosiński, *Rozpadlina*, w: M. Walczak, *Podróż do wnętrza pokoju*, t. 1, s. 8–23; M. Borowski, M. Sugiera, *Pochwała zapominania*, w: Z. Rudzka, *Zimny bufet*, s. 8–32. W latach 1999–2006 seria była wydawana przez Księgarnię Akademicką, od 2007 r. przez wydawnictwo Panga Pank.

²⁸ P. Demirski, *Parafrazy*, Warszawa 2011.

²⁹ „Notatnik Teatralny” 2009, nr 56–57.

³⁰ „Notatnik Teatralny” 2012/2013, nr 68–69 [wywiady, rozmowy, komentarze, analizy] oraz nr 70–71 [antologia nowych tekstów].

Holewińskiej, Rudzkiej i Antoniny Grzegorzewskiej oraz w 2014 r. zeszyt zatytułowany *wolność i...*, z utworami dramatopisarzy polskich i obcych, w tym np.: *Wolność pana Wańka* Jacka Sieradzkiego, *Wysocki* Władysława Zawistowskiego i *Obywatel* K. Paługi.

Cechą wspólną wymienionych antologii była próba uchwycenia przemian dokonujących się w polskiej rzeczywistości po 1989 r., jak i cech konstytuujących nową dramaturgię, będącą odpowiedzią na zaistniałą sytuację społeczno-ekonomiczną, polityczną, kulturową, religijną. Interwencyjno-rozliczeniowy charakter tekstów zamieszczanych w antologiach z jednej strony, z drugiej próby podsumowań poszczególnych dekad czy też problematyki nowego dramatu stanowiły cechy wyróżniające zbiorów. Hasło projektu Jarzyny „teatr i Polska” wyznaczało zarazem metaforyczny sens przemian dokonujących się nie tylko na gruncie nowej dramaturgii, ale także teatru polskiego, chociażby w odniesieniu do grupy młodych reżyserów, debiutujących na przełomie XX i XXI w. Zmiana pokoleniowa w teatrze polskim, określana przez krytyków i badaczy mianem debiutu „młodszych zdolniejszych”, a po nich „nowych niezadowolonych” (Piotr Gruszczyński)³¹ lub pokoleniem baz@rtu (Krajewska)³², wytworzyła sytuację dogodną do dynamicznego rozwoju nowej dramaturgii, która w wymiarze praktycznym oznaczała niemal jednoczesne pojawianie się nowych tekstów i ich sceniczną prezentację. „Scenopisanie” nowego dramatu stało się orężem przemian dokonujących się w teatrze i dramacie, a zarazem symbolicznym gestem procesu dramatyzacji rzeczywistości. Aktualność poruszanej problematyki, typów prezentowanych bohaterów, jak i nowe sposoby narracji dramaturgicznej wyznaczały konteksty teatralnej (r)ewolucji, bo, jak pisał Gruszczyński: „Podoba mi się młody teatr, jego wrażliwość i wyczulenie na nową codzienność, w której młodzi reżyserzy próbują odbudować mity, odszukać nowe tropy symboliczne, stworzyć poetykę zdolną usankcjonować mądrość teatru i podtrzymać jego podupadający i nadgryziony przez komercję autorytet”³³.

Antologizowanie

Na tle przemian dokonujących się w procesie modelowania antologii nowego dramatu równie ciekawie prezentują się zmiany w podejściu do antologizowania, które staje się praktyką teoretycznoliteracką bądź strategią metodologiczną, usiłującą jeśli nie dramatyzować rzeczywistość, to patrzeć na rzeczywistość

³¹ P. Gruszczyński, *Młodzi zdolniejsi*, w: idem, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa 2003, s. 17–27 [pierwodruk: „Dialog” 1998, nr 3]; Ł. Drewniak, *Tsunami młodości*, w: *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990–2005*, red. T. Plata, Izabelin 2006, s. 102–119.

³² A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 221.

³³ P. Gruszczyński, op. cit., s. 27.

z dramatycznego punktu widzenia, by, jak zaproponowali redaktorzy tomów *Polski dramatycznej*, możliwa stała się identyfikacja i opisanie „wpływu sztuki dramatyczno-teatralnej na rozmaite przejawy życia zbiorowego i indywidualnego”³⁴. W tym sensie antologie nowego dramatu przestają być jedynie zbiorami/wyborami nowych sztuk, stając się antologiami dyskursów dramatycznych. Proces ewolucji ilustrują nie tylko antologie, ich układ i proponowane przez antologistów wybory tekstów, ale także zawarte w poszczególnych zbiorach komentarze i rozpoznania badawcze. Potwierdzają one zmiany dokonujące się w definiowaniu dramatu jako gatunku i antologii jako zbioru tekstów oraz ich stopniowego wychylenia w stronę antologizowania nowej dramatyczności jako strategii pełniącej funkcje deskrypcyjne i perswazyjne.

Wstępy zamieszczone w *Pokoleniu porno* i *Made in Poland* reprezentowały typy omówień wprowadzających w problematykę nowej dramaturgii. Stanowiły rodzaj wypowiedzi-manifestów popierających utwory, które, przynajmniej do pewnego czasu, nie były zauważane przez krytykę teatralną. Nowe dramaty cechowała autentyczność w sposobie oceny i prezentacji polskiej rzeczywistości, co pozwoliło Pawłowskiemu porównać je do Szekspirowskich „kronik naszych czasów”³⁵. Równie ciekawie prezentowała się forma „dramatu niesmacznego”, nosząca cechy opisywanej rzeczywistości: „poszarpana, gorączkowa, często niespójna i nielogiczna”³⁶, a jednocześnie próbująca opowiedzieć „o ludziach żyjących pod ciśnieniem współczesnej cywilizacji”³⁷. Dramatyzacja rzeczywistości coraz intensywniej wnikała w strukturę nowego dramatu. Jego pokoleniowy wymiar ze zdwojoną siłą uzmysławiał, że to, co w dramacie nowe, „nie przypomina niczego, co pisano dotąd w Polsce dla sceny”³⁸, że autorzy sztuk „próbują ze szczegółami opisać siebie i swoje środowisko, być może po raz pierwszy w takiej skali w historii polskiego dramatu”³⁹. *Pokolenie porno* było pierwszą antologią współczesnego dramatu po roku 1989⁴⁰. Wywołało nie tylko zainteresowanie nową dramaturgią, ale także wzrost liczby premier teatralnych. Jak policzył Pawłowski, tylko w dwóch sezonach 2003/2004 i 2004/2005 powstało ponad dwadzieścia przedstawień nowego dramatu. Dwa lata później ukazała się

³⁴ *Polska dramatyczna 1. Dramat i dramatyzacje w XX wieku*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012, s. 14, oraz *Polska dramatyczna 2. Dramat i dramatyzacje w XVIII i XIX wieku*, red. M. Sugiera, Kraków 2014.

³⁵ *Pokolenie porno...*, s. 5.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, s. 6.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Wcześniejsze wybory to: *Antologia dramatu*, wybór i posłowie J. Koenig, t. 1–2, Warszawa 1976; *Antologia dramatu polskiego 1918–1978*, wybór S. W. Balicki, oprac. S. W. Balicki i S. Marczak-Oborski, t. 1–2, Warszawa 1981; *Stwarzanie światów. Antologia współczesnego dramatu polskiego*, wybór i oprac. B. Urbankowski, cz. 1, Warszawa 1995.

antologia *Made in Poland*, zbierająca dramaturgię „naocznych świadków”, którzy „nie czekając, aż się polska współczesność ucukruje – rejestrują ją i analizują za pomocą sztuk teatralnych”⁴¹. Stopniowo ewoluował język nowego dramatu, już nie tak brutalny i wulgarny, jak wcześniej. Stopniowo pojawiały się coraz ciekawsze strategie autorskie, uwzględniające wyszukane formy dramatyczno-teatralne, choć, jak podkreślał autor wyboru *Pokolenia porno*, wcale nie była to antologia:

[...] najlepszych polskich sztuk, jakie powstały po roku 2000. Wybierając dramaty do tej książki, nie szukałem literackich pereł, sztuk skończonych i dobrze skrojonych. Szukałem autentycznych świadectw polskiej rzeczywistości, tekstów, które wdzierają się pod naskórek życia i docierają do prawdy. Szukałem autorów, których boli to, co się wokół nich dzieje i którzy próbują dać temu artystyczny wyraz, nawet jeśli nie zawsze i nie do końca im się to udaje⁴².

Zmiany dokonujące się w nowym dramacie zostały zauważone także w dwuczęściowym cyklu *Transformacji*. Jak pisał Kopciński we wstępie do pierwszej antologii, dopiero zebranie tekstów ostatniego dziesięciolecia XX w. pozwoliło „wydobywać wspólny, paraboliczny sens zebranych tu dramatów, czytanych od początku, razem i w nowym kontekście”⁴³. Zauważono, że najciekawsze utwory lat dziewięćdziesiątych XX w., określone mianem „dramatów przejścia” bądź „dramatów niedokonanej transformacji”, napisali autorzy należący do trzech różnych pokoleń: ciągle aktywni weterani i zdolni debiutanci, autorzy zawodowo piszący dla teatru, jak i twórcy sięgający po gatunek dramatyczny okazjonalnie. Wszystkich połączyło przekonanie, że „dramat stał się czułym narzędziem poznania i ekspresji”⁴⁴, gatunkiem, który zyskuje „literackie wyrafinowanie”⁴⁵ dzięki wprowadzeniu do utworów licznych odniesień intertekstualnych, przemieszania stylów, poetyk i konwencji dramatycznych, a także języka strategii i formatów medialnych. Transformacja dramatu, jak zauważał Kopciński, oznaczała zarazem jego otwarcie na „pisanie dla teatru”, mogące dramatyzować rzeczywistość, ponieważ:

Uwolniona po 1989 roku energia społeczna nie szukała narracji i dramatyzacji, ale ujścia, i dopiero gdy rozpedzone koło historii zaczęło miażdżyć swoje nowe ofiary, ludzi na różne sposoby wykluczonych, oszukanych, wykorzystanych, ośmieszonych, ubezwłasnowolnionych, powróciła potrzeba wytlumaczenia i opracowania konfliktu⁴⁶.

⁴¹ R. Pawłowski, *Dramaturgia niemoralnego niepokoju*, w: *Made in Poland*, s. 8.

⁴² R. Pawłowski, *Wstęp*, w: *Pokolenie porno...*, s. 5.

⁴³ J. Kopciński, *Przejście. Dramaturgia końca XX wieku*, w: *Transformacja*, t. 1, s. 7.

⁴⁴ Ibidem, s. 5, oraz J. Kopciński, *Rodzina na swoim. Dramaturgia początku XXI wieku*, w: *Transformacja*, t. 2, s. 5.

⁴⁵ J. Kopciński, *Przejście*, s. 17.

⁴⁶ Ibidem, s. 33.

Zmiana miała dokonać się właśnie dzięki nowemu dramatowi i „dekadzie dramatopisarzy”, jak określił pierwsze lata XXI w. Kopciński w *Transformacji II*. Okres ten przyniósł utwory „najbardziej współczesne”, dramat rozpięty między „tragedią i komedią, powagą i parodią, realizmem i ekspresjonizmem, dosłownością i symbolicznością, z roku na rok bardziej dojrzały i wydający prawdziwe perły – dramat najnowszy”⁴⁷.

Zmianę strategii antologizowania nowej dramaturgii – od form nienajlepszych i nie do końca udanych (Pawłowski) po prawdziwe perły (Kopciński) – podsumowała przedostatnia z antologii w wyborze Krakowskiej. *Transfer!* to zbiór zawierający nie utwory dramatyczne, ale teksty dla teatru, pisane zgodnie z postdramatyczną koncepcją Hansa-Thiesa Lehmana, który uważał, że:

[...] krok w stronę teatru postdramatycznego został postawiony w chwili, kiedy wszystkie środki teatralnego wyrazu zostały pod względem ważności zrównane z tekstem czy też mogły obywać się bez niego. [...] W postdramatycznych formach teatralnych tekst, który (jeśli w ogóle) przenosi się na scenę, stanowi już tylko równouprawniony element pewnej gestycznej, muzycznej, wizualnej etc. całości⁴⁸.

Antologia tekstów dla teatru to, co nowe w dramacie polskim, a raczej w pisaniu dla teatru i jego antologiach, ukazuje na kilku płaszczyznach, m.in.: w kontekście nowych sposobów pracy i „pisania na scenie”, nowego zawodu dramaturga, nie dramatopisarza, nowych tematów i strategii autorskich, a także nowych sposobów zaangażowania i budowania relacji twórców przedstawienia z publicznością. Krakowska trafnie uzasadnia wybór sztuk, jak i zmiany, które dokonały się w teatrze polskim za sprawą nowego dramatu:

Transfer! jest zatem świadectwem realnej zmiany, jaka zaszła w teatrze. Zmiany odnoszącej się tak do tematów podejmowanych na scenie, jak i do sposobów ich przedstawiania, do relacji z widownią i do zadań w obrębie zespołu artystycznego. Teksty dla teatru – pisane dla konkretnych twórców, teatrów i widowni, a w antologii wydobyte z pierwotnych kontekstów – unaocniają skalę tej zmiany. Rewolucjonizują bowiem nie tylko myślenie o teatrze jako miejscu debaty społecznej, ale także myślenie o dramacie jako rodzaju literackim. Wprowadzamy oto do literatury nowy gatunek, który nie mieścił się dotąd w jej zwyczajowych ramach. Dotąd teksty dla teatru funkcjonowały jedynie na scenie, a niekiedy w krążących prywatnymi kanałami maszynopisach, teraz zostają utrwalone drukiem nie tyle jako archiwalne zapisy historycznych artefaktów, ile jako teksty przesiedlone – do ponownego zagospodarowania w teatrze, w literaturze, w refleksji teoretycznej, w polityce⁴⁹.

⁴⁷ J. Kopciński, *Rodzina na swoim*, s. 46.

⁴⁸ H.-T. Lehmann, op. cit., s. 59.

⁴⁹ J. Krakowska, op. cit., s. 12.

Próba podsumowania

Ewolucja obejmująca najnowszą dramaturgię i jej antologię – mieszcząca się w zaproponowanym w tytule artykule autorskim pojęciu: od antologii do antologizowania – odzwierciedla, w pewnym sensie, kres dramatu jako gatunku literackiego w teatrze postdramatycznym, bo, jak zauważają Artur Grabowski i Jacek Kopciński, redaktorzy tomu *Dramat w teksście – tekst w dramacie*: „Teatr w epoce postdramatycznej wydaje się nie potrzebować dramatu jako tekstu literackiego, wystarczają mu słowa do użytku scenicznego”⁵⁰. Tym samym antologia przestaje być tylko zbiorem tekstów nowego dramatu, stając się zbiorem/wyborem dyskursów współczesnego teatru, traktujących o aktualnej rzeczywistości i zmianach w niej zachodzących. Tytułowe antologizowanie można zatem rozpatrywać nie tylko na płaszczyźnie autorskich wyborów każdego z antologistów, ich przemyślanych zabiegów selektywnych czy retorycznych, dokonujących się na określonej grupie tekstów, ale także znacznie szerzej, jako rodzaj strategii dyskursywnej definiującej przemianę współczesnego dramatu i teatru. W takim też znaczeniu rozumiane jest opisane w artykule zjawisko antologizowania.

W kontekście podejmowanych rozważań pojawiają się także pytania dotyczące natury samego tekstu dramatycznego, ewoluującego od klasycznie rozumianego dramatu ku tekstom dla teatru. Problem ten jest rozpatrywany obecnie przez wielu badaczy, m.in. przez Wojciecha Balucha i Dariusza Kosińskiego, i stanowi jedno z ważniejszych pytań humanistyki postdramatycznej. Zdaniem Balucha twórczość dramatopisarska i dramaturgiczna jawi się jako „nowatorska” m.in. dzięki strategiom i mechanizmom tekstotwórczym wpisanym w najnowszy dramat, które decydują o spójności tekstu lub jej braku⁵¹. Rozważania Kosińskiego koncentrują się z kolei na próbie zredefiniowania pojęcia „dramaturgia”, które, zgodnie z performatywnym sposobem rozumienia, określa:

[...] tę część złożonego i nieprzerwanego procesu ustanawiania rzeczywistości pozateatralnej, która dotyczy kompozycji działań i wypadków, układu i przebiegu tego, co się dzieje i jak jest postrzegane, doświadczane. [...] W uproszczeniu dramaturgia to zatem działanie, praca tego, co czynione. Określenie paradoksalne, ale zarazem precyzyjne: czyni się coś i to czynienie tworzy pewien proces, który sam jest pracą, rozumianą jako „przebieg” i jako „cel”, „rezultat”, „efekt”. Innymi słowy – to określony przebieg działań stanowi „efekt” dramatu, jego zdo-
bycz, jego – nazwijmy to tak – wiedzę. [...] Jeśli znaczeniem dramatu i jego rezultatem jest akcja, to fundamentalną kategorią jego opisu jest dramaturgia rozumiana jako układ, kompozycja tego, co czynione. Kompozycja ma przy tym – co koniecznie trzeba podkreślić –

⁵⁰ A. Grabowski, J. Kopciński, *Dramat – przedmiot do odnalezienia (słowo wstępne)*, w: *Dramat w teksście – tekst w dramacie*, red. A. Grabowski, J. Kopciński, Warszawa 2014, s. 7.

⁵¹ W. Baluch, *Nowe praktyki pisanie dramatu z perspektywy klasycznych teorii spójności tekstu*, w: *Dramat w teksście – tekst w dramacie*, s. 198.

charakter dynamiczny, częściowo wynikający z zakładanego przebiegu, częściowo wyłaniającego się i/lub modyfikowanego w trakcie działań modelu, wzorca kulturowego⁵².

Antologie i zjawisko antologizowania nowego dramatu będą więc powracały do wciąż aktualnych pytań o istotę dramatu już nie jako gatunku literackiego, ale tekstów pisanych dla teatru, dramatu oznaczającego „rzeczy czynione” w określonej rzeczywistości i mogącego tę rzeczywistość przekształcać i dramatyzować. W tym sensie proces antologizowania może być rozumiany także jako *summa* dyskursów dramatycznych.

Bibliografia

- Antologia dramatu polskiego 1945–2005*, wybór i oprac. J. Kłossowicz, t. 1–2, Warszawa 2007.
- Baluch, Wojciech, *Nowe praktyki pisania dramatu z perspektywy klasycznych teorii spójności tekstu*, w: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, red. A. Grabowski, J. Kopciński, Warszawa 2014, s. 198–207.
- Dramaty Modrzejewskiej. Antologia sztuk napisanych dla Teatru w Legnicy*, oprac. R. Urbański, wstęp K. Kopka, Gdańsk 2007.
- Drewniak, Łukasz, *Tsunami młodości*, w: *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990–2005*, red. T. Plata, Izabelin 2006, s. 102–119.
- Echa. Repliki. Fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*, red. M. Sugiera, A. Wierzchowska-Woźniak, Kraków 2005.
- Grabowski, Artur, Kopciński, Jacek, *Dramat – przedmiot do odnalezienia (słowo wstępne)*, w: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, red. A. Grabowski, J. Kopciński, Warszawa 2014, s. 7–26.
- Gruszczyński, Piotr, *Młodszy zdolniejsi*, w: idem, *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa 2003, s. 17–27.
- Grzela, Remigiusz, *Szukając metafory*, w: *Psychotest czyli antologia dramatów o HIV/AIDS*, red. R. Grzela, Warszawa 2005, s. 3–7.
- Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. E. Manthey, K. Paprocka, P. Grzymisławski, Warszawa 2015.
- Kopciński, Jacek, *Przejsięcie. Dramaturgia końca XX w.*, w: *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, wybór i wstęp J. Kopciński, t. 1, Warszawa 2012, s. 5–35.
- Kopciński, Jacek, *Rodzina na swoim. Dramaturgia początku XXI wieku*, w: *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, wybór i wstęp J. Kopciński, t. 2, Warszawa 2013, s. 5–46.

⁵² D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenie*, Kraków 2016, s. 47–48. Badacz powraca do rozważań w tekście *Dramaturg jako medium*, wyróżniając dramaturgię aktora i widza. Vide idem, *Dramaturg jako medium*, w: *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. W. Baluch i A. Krajewska, Poznań 2019, s. 17–32.

- Kosiński, Dariusz, *Dramaturg jako medium*, w: *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2019, s. 17–32.
- Kosiński, Dariusz, *Performatyka. W(y)prowadzenie*, Kraków 2016.
- Krajewska, Anna, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005.
- Krajewska, Anna, *Pisanie jako dramatyzacja*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 10, s. 5–7.
- Krakowska, Joanna, *Przesiedleni. Wstęp*, w: *Transfer! Teksty dla teatru*, antologia pod red. J. Krakowskiej, Warszawa 2015, s. 7–12.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.
- Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2006.
- Majchrowski, Zbigniew, *Szczątki założycielskie*, w: *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010, s. 7–19.
- Mrok jak światło. Antologia dramatów inspirowanych życiem, myślą i twórczością Jana Pawła II*, red. M. Mizera, Warszawa 2007.
- Pawłowski, Roman, *Dramaturgia niemoralnego niepokoju*, w: *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2006, s. 5–11.
- Pawłowski, Roman, *Wstęp*, w: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2004, s. 5–20.
- Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2004.
- Polska dramatyczna 1. Dramat i dramatyzacje w XX wieku*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012.
- Polska jest mitem. Nowe dramaty*, red. A. Tomasiewicz, E. Manthey, Warszawa–Łódź 2019.
- Psychotest czyli antologia dramatów o HIV/AIDS*, red. R. Grzela, Warszawa 2005.
- TR/PL: Bajer/Kochan/Masłowska/Sala/Wojcieszek. Antologia nowego dramatu polskiego*, red. A. Tuszyńska, Warszawa 2006.
- Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, wybór i wstęp J. Kopciński, t. 1, Warszawa 2012; t. 2, Warszawa 2013.
- Transfer! Teksty dla teatru*, antologia pod red. J. Krakowskiej, Warszawa 2015.

ANNA SOBIECKA – dr hab., literaturoznawca i teatrolog, prof. Akademii Pomorskiej w Słupsku. Autorka monografii poświęconych dramatopisarstwu Michała Bałuckiego, krytyce teatralnej przełomu XIX i XX w. oraz monograficznych opracowań związanych z historią i współczesnością teatru w Słupsku. Zainteresowania badawcze skupia wokół: historii teatru i dramatu polskiego XIX i XX w., najnowszej dramaturgii polskiej po 1989 r., zagadnień związanych z funkcjonowaniem teatru lokalnego oraz pograniczem badań teatralnych i transkulturowych.

DŽEVADA KARAHASANA PISANIE OGRODÓW

Dževad Karahasan – Garden Writing

MAGDALENA BOGUSŁAWSKA

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: m.boguslawska@uw.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8900-0458>

Abstract

The subject of analysis in this article is the collection of essays *Knjiga vrtova* (“The Book of Gardens”) by one of the most important contemporary writers of Bosnia and Herzegovina, Dževad Karahasan. This volume is the author’s compilation of texts on various topics that are linked together by the theme and the metaphor of a garden. *The Book* can be treated as a literary collection of gardens, which becomes a framework for a story about the culture of Bosnia steeped in Islamic spirituality; the culture that is seen both from the specifically local as well as universal perspective. Even in terms of composition, Karahasan’s *Book* refers to the architecture of a garden, which can be easily associated with the etymology of the term *anthology* meaning ‘a collection/ bouquet of flowers’. In the work of the Bosnian writer, the compositional and narratological function of the garden is given a defined, oriental frame of reference – primarily in the form of *The Book of One Thousand and One Nights*, where the garden becomes a key element of almost every story that makes up this work. The reflection on Karahasan’s literary concept that reveals itself in *The Book of Gardens* is an attempt to answer questions about how the experience and tradition of Islamic literary and visual culture (arabesque) influence author’s act of anthologizing, and how they affect contemporary perceptions of Bosnianness.

Keywords: Dževad Karahasan, garden, arabesque, anthologizing, Islamic spirituality, Bosnia

Streszczenie

Przedmiotem analizy w tym artykule jest zbiór esejów *Knjiga vrtova* (*Księga ogrodów*) pióra jednego z najważniejszych współczesnych pisarzy Bośni i Hercegowiny, Dževada Karahasana. Tom jest autorską konfiguracją różnych tematycznie tekstów, które łączy motyw i metafora ogrodu. *Księgę* można potraktować jako literacką kolekcję ogrodów, która dla autora staje się ramą opowieści o przesyconej duchowością islamu kulturze Bośni, widzianej zarówno w specyfice lokalnej, jak i perspektywie uniwersalnej. Także pod względem kompozycji *Księga* Karahasana

nawiązuje do architektury ogrodu, co łatwo można skojarzyć z etymologią terminu *antologia*, oznaczającą zbiór/bukiet kwiatów. U bośniackiego pisarza kompozycyjno-narratologiczna funkcja ogrodu zyskuje określony, orientalny układ odniesienia – przede wszystkim w postaci *Księgi tysiąca i jednej nocy*, gdzie ogród staje się węzłowym elementem niemal każdej, składającej się na to dzieło historii. Namysł nad literackim konceptem Karahasana, zmaturalizowanym w *Księdze ogrodów*, ma być próbą odpowiedzi na pytania o to, w jaki sposób doświadczenie oraz tradycja islamskiej kultury piśmienniczej i wizualnej (arabeska) modeluje autorski gest antologizowania, a także jak oddziałuje na współczesne postrzeganie bośniackości.

Słowa kluczowe: Dževad Karahasan, ogród, arabeska, antologizowanie, islamska duchowość, Bośnia

Język i metafizyka ogrodu

Opowieść o ogrodzie jako początku/źródle, a zarazem celu ludzkiej egzystencji jest jedną z tych najważniejszych zapisanych w Księdze – Biblii chrześcijan oraz w wersetach Koranu. A zatem topos ogrodu – podobnie jak figura Księgi – to punkt, w którym spotykają się kultury chrześcijaństwa oraz islamu; to miejsce wspólne, łączące wytworzone na gruncie obu religii duchowe imaginaria. Silnie ze sobą sprzężone islam i chrześcijaństwo zyskują w bośniackiej kulturosferze różnorodne literackie wykładnie.

Za sprawą Iva Andrić – noblisty, którego prozatorska twórczość z jednej strony na trwałe wpisała się w literackie kanony narodów dawniej tworzących Jugosławię, z drugiej zaś stała się przedmiotem prowadzonych przez nie sporów tożsamościowych – koegzystencja obu uniwersów cywilizacyjnych i symbolicznych jest najczęściej postrzegana przez pryzmat figury mostu. Z jednej strony most upostaciowuje więź, dialog i otwarcie na inność, z drugiej zaś przypomina o hegemonii imperiów, władzy naruszającej organiczną równowagę między zadomowionymi tu religiami i etnosami; zaświadcza o historii odbierającej jednostkom sprawczość¹. Zgoła inną formułę konceptualizacji doświadczenia współobecności i wzajemnych oddziaływań islamu i chrześcijaństwa w Bośni proponuje Dževad Karahasan (ur. 1953), jeden z najważniejszych współczesnych pisarzy bośniackich, w Polsce znany przede wszystkim jako autor wyboru esejów *Sarajewska sevdalinka* i prozatorskiego tomu *Doniesienia z krainy ciemności (Izvejaštaji iz tamnog vilajeta)*, obu wydanych przez Ośrodek „Pogranicze” w Sejnach². Autor ten w opublikowanej w 2004 r. autorskiej antologii esejów

¹ Przykładem spojrzenia na kulturę Bośni i Hercegowiny przez pryzmat kategorii mostu jest publikacja opracowana przez K. Czyżewskiego et al., *Księga Mostu. Knjiga Mosta. Book Bridge*, Sejny 2006, będąca pokłosiem cyklu warsztatów pt. *Neimar – budowniczy mostów*, organizowanych w Mostarze i Sejnach przez sejneński Ośrodek „Pogranicze”.

² Dž. Karahasan, *Sarajewska sevdalinka*, tłum. D. Cirlić-Straszyńska i J. Pomorska, Sejny 1995; tegoż, *Doniesienia z krainy ciemności*, tłum. M. Waligórski, Sejny 2007.

*Knjiga vrtova*³ (Księga ogrodów) kluczem rozpoznania dotyczących wewnętrznych układów bośniackiej przestrzeni symbolicznej czyni ogród.

Kanoniczna powieść Andricia *Most na Drinie (Na Drini ćuprija)* utrwała zanurzony w obyczajowych i historycznych realiach epicki, panoramiczny obraz losów małej kasaby, położonej na pograniczu światów wschodniego i zachodniego, której biografia odzwierciedla losy lokalnej społeczności dramatycznie splecione z dziejami państwa osmańskiego i monarchii habsburskiej. Z kolei Karahasana, którego twórczość powieściopisarską Sanjin Kodrić określa mianem metapostmodernistycznej⁴, w *Księdze ogrodów* odchodzi od monolitycznej, epickiej narracji na rzecz eseistycznych rozważań, w których swą uwagę kieruje ku sensom zakotwiczonym w duchowym doświadczeniu bośniackiej kultury, w jej archetypowych pokładach. Interesują one autora nie tyle jako wartości bezpośrednio determinujące rzeczywistość społeczną, ile przede wszystkim jako impuls literackiej kreacji, jako metafizyczny wymiar twórczego myślenia i działania. Tym artystycznym eksploracjom odpowiada zarówno wybór eseju, a więc gatunku otwartego na łączenie i krzyżowanie się różnych, często odległych rejestrów percepcji świata, jak i zamysł kompozycyjny autorskiej antologii. Jak wskazuje tytuł zbioru, ów koncept został oparty na skojarzeniu księgi, będącej domeną słowa i pisania, sumą wiedzy, tradycji i ducha, oraz ogrodu, czyli obszaru wzmoczonej pracy wyobraźni, „miejsca filozoficznego”⁵, otwartego na przeżycie metafizyczne i estetyczne, jak również – w myśl Michela Foucaulta – ogrodu jako heterotopii.

Warto wspomnieć, że ogród stanowi temat stale obecny w twórczości Karahasana. Oprócz omawianego tomu esejów, gdzie występuje w funkcji lejtmotywu organizującego całość i wyznaczającego relacje między poszczególnymi esejami, pisarz sięga poń również w powieściach: *Istočni divan* (Wschodni dywan), *Šahrijarov prsten* (Pierścień Szachrijara), *Sara i Serafina* i *Što pepeo priča* (Co opowiada popiół)⁶. Cyrkulacja motywu w obrębie literackiego opusu

³ Dž. Karahasana, *Knjiga vrtova*, Sarajevo 2004. Ten oraz pozostałe cytaty z książki Karahasana w przekładzie autorki niniejszego artykułu. W dalszym toku tekstu każdy z cytatów z książki Karahasana opatruję numerem strony umieszczonym w nawiasie.

⁴ Na przykładzie powieści Karahasana *Istočni divan* Kodrić wyjaśnia, że pojęcie to odnosi się do utworu, który będąc dziełem postmodernistycznym, równocześnie dodatkowo weryfikuje i przewartościowuje postmodernistyczny paradygmat. Vide S. Kodrić, *Postmoderniziranje Orijenta na razmeđu žudnje i ironije*, „Novi izraz, časopis za knjževnu i umjetničku kritiku” 2003, nr 19, s. 137.

⁵ M. Salwa, *Estetyka ogrodu. Między estetyką i ekologią*, Kraków 2006, s. 80.

⁶ Powieściowe wcielenia motywu ogrodu w twórczości bośniackiego autora omawia Dijana Hadžizukić w artykule *Istočnjački vrt u romanima Dževada Karahasana*, w: *Muslim East in Slavic Literatures and Cultures*, red. G. Czerwiński et al., Białystok 2019, s. 65–76. Autorka koncentruje się na wybranych powieściach Karahasana, analizując relację między ogrodem i materialem tekstu na podstawie znaczenia i funkcji islamskiego ogrodu jako miejsca i scenarii akcji. Interpretacja zaproponowana przez Hadžizukić ogranicza się ściśle do ram wyznaczonych przez treść omawianych tekstów literackich, w zasadzie bez odniesień do opracowań pozwalających szerzej skontekstualizować tę twórczość.

Karahasana sprawia, że *Księgę ogrodów* można potraktować jako kolekcję autor-
skich, złożonych w autonomiczne dzieło wyobrażeń na temat ogrodów, a także
jako antologię tekstów, które wchodzą w dialog z innymi utworami Karahasana,
przywołują, parafrazują, rozwijają bądź też antycypują realizacje prozatorskie
tego toposu.

Autorski gest konstruowania *Księgi ogrodów* – dobór tekstów, różnorodność
i przeplatanie motywów, zestawianie ich ze sobą w różnych konfiguracjach i kon-
tekstach – łatwo można skojarzyć z greckim źródłosłowem terminu *antologia*,
oznaczającym zbiór czy też bukiet kwiatów⁷. Zaproponowana przez bośniackiego
pisarza strategia przetwarzania amorficznej materii wyobrażeń w opowieść,
w tekst, a cyklu tekstów w antologię przywodzi na myśl uważne i troskliwe, a nade
wszystko kreatywne działanie ogrodnika, który przekształcając żywioł natury
w porządek kultury, dany mu do dyspozycji świat przyrody, fizyczną rzeczywistość
osadza w tym, co estetyczne, etyczne i znaczące. Pisarz podobnie jak ogrodnik
przyjmuje na siebie rolę pośrednika między obiema sferami. Ogród jest prze-
pisywaniem dzieła Boga, w tym sensie okazuje się podobny do Księgi, można
go czytać i zapisywać niczym tekst wypełniony Bożymi znakami. Podobnie jak
Księga „umożliwia spotkanie dwóch światów – widzialnego i niewidzialnego,
ludzi i duchów, rzeczywistego i wyobrażonego [...] rozdzielonych wiecznym po-
rządkiem uniwersum” (37).

W tym podejściu wybrzmiewa wschodnia, osadzona w mużułmańskiej trady-
cji idea ogrodu. W pierwszym eseju, zatytułowanym *Sjene vrta (O jeziku vrta)*
(Cienie ogrodu [O języku ogrodu]) Karahasan wydobywa z niej to, co z perspek-
tywy pisarza wydaje się najistotniejsze, przypomina, że

ogrody w islamskiej kulturze funkcjonują niczym mowa, istnieją jako mowa i są mową –
są konstrukcjami materialnych elementów, które wskazują poza siebie i poprzez napięcie,
które stwarzają w stosunku do swego idealnego źródła, generują znaczenie (43).

Autor ujmuje tę relację za pomocą zapożyczonych ze strukturalizmu kategorii
lingwistycznych: językiem jako systemem, a więc *langue* dla mowy, czyli *parole*
ziemskich ogrodów, tych publicznych i tych przydomowych, pałacowych i działko-
wych, jest raj – „czysty język” (51). Islamski ogród to zarazem „eschatologiczne
schronienie” (49), w którym zaczyna się i do którego zdąża świat stworzony
przez Boga. Nie przez przypadek przestrzennymi odpowiednikami początku
i końca w realnym świecie są dwie odmiany ogrodu: harem – zakazane i święte
miejsce narodzin – oraz cmentarz – domena śmierci (21).

⁷ *Antologia* [hasło], oprac. T. Kostkiewiczowa, w: M. Głowiński et al., *Słownik terminów lite-
rackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 34.

Arabeska

Układ odniesienia dla myślenia o świecie w kategoriach opowieści, tekstu, pisania i odczytywania stanowi *Księga tysiąca i jednej nocy* – literackie arcydzieło Orientu. Ma ono wartość nie tylko jako źródło motywów, symboli, mądrości i fabuł – analizowanych przez Karahasana w dwu pierwszych esejach *Sjene vrta* (Cienie ogrodu) oraz *Žena kao vrt (Šeherzadina škola ljubavi)* (Kobieta jako ogród [Szkola miłości według Szeherezady]), równie mocno rezonuje jako inspiracja w wymiarze kompozycyjno-narratologicznych rozwiązań, stosowanych przez bośniackiego pisarza zarówno w obrębie poszczególnych esejów, jak i w planie konfiguracji całego zbioru.

W konstrukcyjnym zamyśle *Księgi tysiąca i jednej nocy* Karahasan rozpoznaje zasadę arabeski, będącej wszakże jedną z podstawowych form plastycznych w aikonicznej (stroniącej od wizerunków postaci ludzkich i antropomorfizmu) kulturze islamu. Arabeska – oparta na motywach roślinnych i/lub geometrycznych, misternie spleatanych i powtarzających się bez początku i końca, łącząca wielość w jedność, odzwierciedla rytm kosmosu, ujawnia geometrię i proporcje tkwiące w przyrodzie, a w wymiarze aktu kreacji obrazuje drogę poszukiwania (idei) Nieskończoności i Wieczności⁸. Jest nie tylko użytecznym i efektownym elementem dekoracyjnym, wykorzystywanym w ceramice, malarstwie, kaligrafii, budownictwie oraz w przypominających labirynt wzorach dywanów i ogrodów, lecz także zamienioną w ornament wizualizacją doświadczenia mistycznego/duchowego.

Karahasan dostrzega zasadę arabeski w *Księdze tysiąca i jednej nocy* po pierwsze w misternej konstrukcji narracyjno-tematycznej, która wokół fabularnej osi „zbiera i wiąże w sobie bezlik wszystkich nieskończone różnorodnych elementów/wątków” (69), odnosząc wielość do jedności⁹. Po drugie, w układzie poetyckim cyklu, opartym na co najmniej dwóch centralnych punktach (początek i finał historii Szeherezady i Szachrijara) i powstających między nimi napięciach, polegającym również na zwielokrotnionej grze symetrii bohaterów, miejsc, zdarzeń, rekwizytów, jak i na sensotwórczych relacjach przeciwieństw – tego, co zewnętrzne i wewnętrzne, co jawne i ukryte, aktywne i pasywne, opowiedziane i przemilczane, żeńskie i męskie... Widziane z tej perspektywy dzieło przypomina namalowaną arabeskę, która „przedstawia ruch”, ale też sprawia wrażenie, „że sam obraz się porusza niczym strumienie prądu w polu elektrycznym” (70). Wzór arabeski często bywa ujęty w formę koła, łączącą powtarzające się w nieskończoność barwne detale: symbole, abstrakcyjne kształty, kręte linie, bujne wzory liści, kwiatów i zwierząt, które splecione razem mają unaoczniać

⁸ E. Machut-Mendecka, *Archetypy islamu*, Warszawa 2006, s. 162.

⁹ Ibidem.

pojęcie raju¹⁰. Podobnie *Księga tysiąca i jednej nocy* prowadzi nas przez rozmaite narracyjne ścieżki, przez nawracające w różnych konfiguracjach tematycznych i znaczeniowych motywy, wśród których kluczowy jest właśnie ogród. Pojawia się on w opowieści w wielu odsłonach, a także stanowi kompozycyjne centrum całego cyklu – tworzy „krąg kręgów”, w którym „każdy segment jest pomniejszonym modelem całej figury” (35), jest *imago* całości.

Według tradycji islamu – która nie wykształciwszy autonomicznej koncepcji sztuki, rozstrzyga o pięknie po pierwsze w kontekście relacji człowieka z Bogiem, a po drugie z perspektywy pragmatycznie zorientowanej myśli naukowej, głównie z zakresu geometrii oraz optyki – wartość plastycznych przedstawień tkwi nie w ich przedmiotowym, figuratywnym, mimetycznym charakterze (te właściwości są uznawane za naruszenie tabu, za przejaw uzurpacji w stosunku do Stworzyciela), lecz – czego przykładem może być właśnie arabeska – w akcie widzenia będącym formą percepcji duchowej, intensywnym przeżyciem boskiej pełni, dotknięciem nieskończoności¹¹. Zgeometryzowane kształty plecionki okazują się w tym ujęciu czymś więcej niż dekoracyjnym ornamentem. Są mianowicie komunikatem płynącym z duchowego wnętrza artysty, który za sprawą proporcji i harmonii unaocznionych w abstrakcyjnych formach zbliża się do istoty aktu kreacji, doświadcza jego metafizyki¹².

Karahasan postępuje zgodnie z tą regułą, odczytując na nowo, w sposób destabilizujący przyjęty schemat interpretacyjny, orientalną baśń o Szeherazadzie. Stanowi ona dla bośniackiego pisarza, a zarazem uniwersyteckiego wykładowcy literatury, wielowymiarowy układ odniesienia. Staje się jednym z dominujących tematów we wspomnianych esejach *Sjene vrta* i *Žena kao vrt*, gdzie jest rozpatrywana w planie języka, budowy fabuły oraz sposobów kreowania postaci, a przede wszystkim pod względem kulturowych uwarunkowań i filozoficznych konotacji. Rozważania te prowadzą Karahasana do tezy o symbolicznej tożsamości kobiety i ogrodu jako cielesnych znaków obecności Dżanny (zapowiedzianego w Koranie Raju) w świecie stworzonym przez Boga. Karmią i same są pokarmem, dowodzi eseista, są też „pięknem i ozdobą”, „chlebem i zabawą, trudem i odpoczynkiem” (89), są również zapowiedzią ostatecznej harmonii. Już choćby ta próbka Karahasanowskiej analizy kulturowo-literackich figur ukazuje, w jakim zakresie arabeska rozumiana jako widzialny wzór wewnętrznej struktury Stworzenia może zostać wykorzystana jako klucz służący deszyfrowaniu języka i znaczeń tego przekazu. Doświadczenie estetyczne zyskuje tu moc narzędzia interpretacyjnego,

¹⁰ Z. Żygulski, *Sztuka turecka*, Warszawa 1988, s. 80.

¹¹ Vide S. H. Nasr, *Idee i wartości islamu*, Warszawa 1988; idem, *Islamic art and spirituality*, Albany 1987; T. Majda, *Idea piękna w sztuce islamu*, „Alma Mater. Miesięcznik Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2002, nr 46, s. 20–22.

¹² E. Machut-Mendecka, op. cit.

także w sensie głębokim, dotyczącym samopoznania podmiotu za pomocą wytworów kultury. W tym punkcie Karahasana zbliża się do Carla Gustava Junga, który podkreślał rolę tak baśni, jak i obrazu (np. krewniaczki arabskiej – mandali) w procesie indywidualizacji¹³.

Zaczerpnięta z *Księgi tysiąca i jednej nocy* kompozycyjna zasada arabskiej dobrze współbrzmi z poetyką eseju opartą na dialektyce fragmentu i całości, preferującą meandryczne konstrukcje tekstowe i efektowne zapętlenia myśli penetrującej pogranicza literatury, filozofii i teologii. Zarówno struktura poszczególnych tekstów, jak i architektonika całego zbioru unaocznia wewnętrzną logikę aktu pisania i leżący u jego podstaw wielokierunkowy ruch wyobraźni autora, który próbuje utwór literacki, a dokładniej rzecz ujmując – wywołane przezeń doświadczenie estetyczne i stabilizujące jego dynamikę ramy intelektualne, uczynić probierzem poszukiwanego sensu. W eseju *Kroz skrivene vrtove* (Poprzez ukryte ogrody) odnajdujemy myśl, którą można potraktować jako autodefinicję własnej pozycji jako eseisty, czyli owego specyficznego podmiotu „piszącego sobą”¹⁴. W przypadku Karahasana pisanie staje się praktyką poznawczą, która ma charakter zwrotny: „[...] człowiek doświadcza świata głównie tak, jak doświadcza siebie samego, a więc zgodnie z tą regułą objaśnia świat sobą, a siebie światem” (101).

Arabska jako wzorzec konstrukcyjny, jako intelektualno-estetyczny koncept stanowiący podstawę autorskiego gestu, antologizowania realizuje się także przez symetryczne zestawienia zjawisk w funkcji pojęciowych centrów wywodu (punkt), do których pisarz powraca (okrąg) z różnym natężeniem, w zmieniających, wielopoziomowych kontekstach w toku kolejnych esejów (linia), wydobywając potencjał symboliczny z ich wieloznaczności, z powstających między nimi homologii, podobieństw, połączeń, a także różnic i napięć (114, 121). Na plan pierwszy w *Księdze ogrodów* wysuwają się takie połączenia motywów, jak: porządek kosmosu i system społeczny, harem i cmentarz, ogród i pustynia, park i ruiny. Nazywane przez Karahasana „figurami myślenia” tworzą język symboliczny, który z jednej strony jest ponadczasowy i należy do uniwersalnej, źródłowej czy też przedkulturowej sfery *numinosum*, z drugiej zaś ulega rozpodobnieniu w ramach różnych tradycji kulturowych. Przede wszystkim zyskuje

¹³ Według Carla Gustava Junga w procesie indywidualizacji – który oznacza samopoznanie, wewnętrzny rozwój człowieka polegający na poszukiwaniu więzi między porządkiem ziemskim i kosmicznym – drogowskazem stają się symbole. Zarówno wizualne, jak i słowne wyobrażenia symboliczne stanowią odbicie ludzkiej *psyche*. Stąd też mandalę szwajcarski psychoanalityk wykorzystywał w pracy terapeutycznej z pacjentami jako formę mediacji między sferą wewnętrzną człowieka i porządkiem zewnętrznym, jako narzędzie przekształcania chaosu w kosmos (vide m.in. C. G. Jung, *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*, tłum. M. Starski, Poznań 1993).

¹⁴ R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 11–14.

osobne wykładnie w określonych systemach religijno-kulturowych, takich jak bliskie bośniackiemu autorowi islam i chrześcijaństwo, ale też fascynujące go starożytne systemy ezoteryczne, którym poświęca oddzielny esej *Kroz skrivene vrtove*. Każdy z symboli należących do tego języka w zależności od swych kulturowych i historycznych ram wypełnia się konkretną treścią, wytwarza odrębne pola znaczeń.

Karahasan ukazuje ów mechanizm kulturowego rozpodobnienia na przykładzie toposu pustyni, który porusza pisarza przede wszystkim przez swe literackie/tekstowe artykulacje. Impulsem do rozważań podjętych w eseju *Vrt i pustinja* (Ogród i pustynia) jest pewien niezrealizowany pomysł literacki, nigdy nienapisany tekst (opowiadanie lub dramat), pomyślany jako autorska parafraza *Kuszenia świętego Antoniego* Gustawa Flauberta, dzieła, które na pewnym etapie drogi twórczej stało się dla Karahasana, co sam przyznaje otwarcie, jedną z literackich obsesji (129). Ośrodkiem rozważań bośniacki autor czyni zestawienie wyobrażeń dotyczących pustyni, zdeponowanych w tradycji chrześcijańskiej oraz w imaginarium islamu. Dla chrześcijan pustynia to przestrzeń obca. Krajobraz śmierci. To przestrzeń kuszenia, miejsce spotkania z demonem, miejsce, w którym świętość zostaje poddana próbie. To pustka, którą umysł anachorety mierzącego się z nadprzyrodzoną rzeczywistością, ale też ze sobą samym, z własną nieświadomością, z rozbrzmiewającymi w nim pytaniami, wypełnia fantastycznymi obrazami (139). To tu asceza sięga granic życia, tu również zawieszeniu ulega naturalny porządek rzeczy:

Pustynia jest miejscem cudów, miejscem, w którym wszystko jest możliwe. Na pustyni najlepiej można zrozumieć porządek kosmosu, ponieważ właśnie pustynia stawia go pod znakiem zapytania – jasne, hierarchiczne rozdwojenie oraz stałość pojedynczych form i stopni istnienia, które w normalnym świecie mogą zostać naruszone jedynie przez cud, na pustyni nie są respektowane. Tylko na pustyni mogą się spotkać Jezus i nieczysty (142–143).

Z kolei w islamie pustynia stanowi rodzaj międzyprzestrzeni, nigdzie w Koranie nieopisanej i niezdefiniowanej (143). „Islam nie zna pustelników” – przypomina bośniacki autor (139). Oswojona przez nomadów jest drogą i codziennością, ale też znakiem wieczności: „Pustynia w islamie jest spokojną dyskretną obecnością, samą obiektywnością. W kulturze islamskiej pustynia funkcjonuje jako obraz, w którym myśl, idea, abstrakcyjny fenomen zyskują klarowną widzialność, poprzez który manifestuje się czas” (144–145). To miejsce, gdzie można „pojąć ciałem, jak bardzo mieli rację pitagorejczycy mówiący o współtłotności człowieka (mikrokosmos) ze światem (makrokosmos)” (144). W islamie podobne znaczenia i funkcje do tych, które w chrześcijaństwie przypisuje się pustyni, przejmuje ogród. To on jest miejscem cudownych zdarzeń, metamorfoz, wizji, kontemplacji, gdzie rozmawia się z dżinami oraz zmarłymi.

Zaproponowana w eseju *Vrt i pustinja* konfrontacja wyobrażeń związanych z toposem pustyni przypomina o niezrealizowanym projekcie „leksykonu fundamentalnych wyobrażeń kultury islamu i chrześcijaństwa”, którego współpomysłodawcą był przyjaciel pisarza, bośniacki franciszkanin Mile Babić. Obaj twórcy chcieli w ramach planowanego kompendium zweryfikować, jak różne idee i pojęcia oraz stanowiące ich unaocznienie obrazy działają na gruncie islamu i chrześcijaństwa. Przyczyną, dla której zarzucili prace nad leksykonem było to, że już samo sporządzenie listy miejsc wspólnych obu religii okazało się zadaniem trudnym do wykonania, między innymi dlatego, że niektóre kategorie mocno zakotwiczone w jednej religii, w drugiej nie mają swych odpowiedników. Jednak o wiele istotniejsze dla zrozumienia przyczyny, ale i znaczenia owego „pisarskiego niepowodzenia” Karahasana wydają się jego nieufność i dystans wobec symboli oraz metafor, wynikające z osobistego doświadczenia skutków ich nadużywania i fetyszowania w okresie bratobójczej wojny w Bośni i Hercegowinie w latach dziewięćdziesiątych XX w. Sugestywnie ów proces wypierania oswojonej rzeczywistości, wypełnionej bliskimi ludźmi, konkretnymi zdarzeniami, osobistymi przeżyciami i wspomnieniami, przez wielkie narracje i zinstrumentalizowane politycznie symbole autor *Księgi ogrodów* ukazuje na przykładzie losu Sarajewa, miasta, z którym związał własną egzystencję:

A kiedy w takim czasie miasto, w którym spędziście większą część swojego życia, poddane jest planowemu niszczeniu, kiedy, by tak rzec, scena Waszego życia, miejsca, które Was pamiętają i zaświadczać o Waszej obecności na świecie, przestają istnieć, kiedy Wy sami zaczynacie wątpić, czy aby na pewno przeżyliście życie, które pamiętacie – w takiej chwili bez wątpienia zębna jest, a dla Was nie do zniesienia przemiana Waszego miasta w symbol (152).

Słowa te zapowiadają temat i ton kolejnej opowieści o ogrodach, ku której niejako zmiierzają różne, dotychczas „rozwidlające się” wątki, poruszane przez pisarza we wcześniejszych esejach. Zostaje ona rozpisana na dwa teksty – *Vrt i pustinja* (podrozdziały 5 i 6) oraz *Ruševinski pejzaž kao vrt* (Pejzaż ruin jako ogród) – i tworzy przestrzeń, w której meandryczne, wielowątkowe rozważania zostają osadzone w geograficzno-kulturowym oraz autobiograficznym konkrezie. Autor uzasadnia ten zabieg jego walorami mnemotechnicznymi. Twierdzi mianowicie, że trwałość świata, w którym zadomowiliśmy się i który zapamiętaliśmy, zależy od tego, czy związaliśmy z nim istotne dla nas sensory, znaczenia oraz historie i wypełniające je wydarzenia i postaci (153). To te elementy stają się impulsem do odtworzenia obrazu rzeczywistości, do której przestaliśmy mieć bezpośredni, fizyczny dostęp. Autorefleksyjność szczególnie silnie wybrzmiewająca w tych partiach *Księgi ogrodów* staje się polem negocjacji między doświadczeniem tego, co archetypowe (czego wizualizacją jest arabeska), a jednostkową, samozwrotną ekspresją, charakterystyczną dla eseju.

Ogród i pamięć

W obu wymienionych tekstach wspomnienie i wyobraźnia twórcy stają się instancją legitymizującą istnienie świata zdewastowanego czy też wymazanego przez wojnę. Przywracają go do istnienia w formie tekstowego obrazu, który nie tylko rekonstruuje rzeczywistość, ale również ją przekracza. W tym kontekście ogród, przyjmujący postać parku, cmentarza, a nawet ruin, zyskuje status figury pamięci. Konfiguruje ona pytania o tożsamość budowaną w dialogicznym połączeniu człowieka i miejsca. Karahasan (re)konstruuje własną, filozoficzno-antropologiczną topografię Sarajewa. Jest ona nie tylko wyrazem silnego przywiązania pisarza do miasta i zadomowienia w nim, lecz także konstruktem o właściwościach hermeneutycznych. Skomponowany przez pisarza z wybranych, aksjotycznych elementów krajobraz służyć ma jako medium duchowej mapy społeczności zamieszkującej Sarajewo. Karahasan poszukuje w miejskim pejzażu uobecnień podzielanych przez nią wartości. Za pośrednictwem języka archetypów próbuje odpowiedzieć na pytanie, jak w tym pejzażu kulturowo zinterpretowanym ujawniają się określone treści konstytutywne dla (niezwykle wyrazistej) tożsamości miasta, ale także – szerzej – dla bośniackości. Tę część antologii otwiera opis parku położonego w centralnej, habsbursko-osmańskiej części stolicy. Miejski Park, przez sarajewian zwany po prostu Parkiem, składa się z dwóch części, „jak każda elipsa ma dwa centra” (169). Dolna część została urządzona w typowym dla środkowoeuropejskich parków manierystycznym stylu, o którym Karahasan pisze, że zdaje się być rezultatem działania niejako wbrew prawom natury: woda płynie do góry, ścieżki uporządkowano w geometryczny wzór, korony drzew przycięto w regularne kule, kwiaty uformowano w zgeometryzowane klomby, a całość przypomina kolorowy wachlarz (157–158). Opisaną mnogość kształtów i kolorów bośniacki autor kojarzy z jednej strony z wieloreligijnością, wielokulturowością i multietnicznością Mitteleuropy, która odcisnęła swe piętno na sarajewskim krajobrazie w czasach austro-węgierskich; z drugiej zaś stawia pytanie, czy w tym koncepcie, opartym na wyrafinowanej estetyzacji i „manierystycznym usztucznieniu przyrody”, nie wybrzmiewa charakterystyczna dla środkowoeuropejskiego odczucia świata nieufność wobec „spontaniczności, naturalności, nieopanowanej i otwartej szczerości” (158); czy w artyficyjności dolnego parku nie wyraża się potrzeba ich ujarznienia?

W odróżnieniu od dolnego górny park jest przestrzenią nieuledaną, przez to nieoczywistą i w pewnym stopniu nieprzewidywalną. Jest miejscem, w którym do głosu dochodzi natura. Pośród dziko rosnącej, gęstej roślinności, w cieniu drzew można dostrzec stare muzułmańskie kamienne nagrobki, pozostałości po dawnym, nieczynnym już dziś mizarze. Choć otwarty i dostępny dla wszystkich, wydaje się zarazem ukryty, intymny i nieprzystępny. Także jego semantyka jest inna.

O ile dolny park stanowi przestrzeń (w rozumieniu zachodnioeuropejskim) publiczną, służącą integracji miejskiego żywiołu, ludzi z różnych, często odległych od siebie grup społecznych, o tyle część górna sprzyja innemu rodzajowi komunikacji: „Tu komunikuje się na sposób dużo głębszy i bardziej szczerzy niż w rozmowie, tu komunikuje się dotykiem, miłością i modlitwą” (165). Według Karahasana są one emanacją języka Matki Księgi, języka *samego-w-sobie*, którym nie można skłamać i którym nie da się zmieniać rzeczywistości, ale można ją pokazywać taką, jaka jest (165–166). Jeśli park potraktować jak lustrzane odbicie miasta, powiada Karahasana, to górna część odsłania inne, skrywane oblicze bośniackiej stolicy, odzwierciedla podskórny, niewidoczny prąd jej tożsamości. Unaocznia zarazem ważną właściwość ogrodu w kulturze islamu: jest on „przestrzenią, w której zostają odsłonięte inne czasy i inne sposoby istnienia, przestrzenią, w której człowiek odkrywa swą istotową samotność, a wspólnota rozpoznaje swoje granice” (171). W tak skonstruowanym opisie Parku ponownie odnajdujemy podwójność zastosowaną w funkcji zasady kompozycyjnej. Porządkuje ona zarówno opis konkretnego miejsca, jak i interpretację, będących dlań obiektywizującym układem odniesienia, toposów pustyni i ogrodu oraz implikowanych przez nie źródłowych wyobrażeń i głębokich sensów, węzłowych dla współtworzących bośniacką kulturoserę islamu i chrześcijaństwa. W działaniu tym należy dostrzec próbę odnalezienia rejestrów długiego trwania, jakości stałych, które dawałyby oparcie dla współobecności i dialogu obu formacji religijno-kulturowych (ucieleśnionego m.in. w instytucji dobrosąsiedztwa kulturowego zwanego z turecka *komşuluk*) w warunkach, gdy naruszone zostały zasady współistnienia¹⁵.

Karahasan kontynuuje temat Bośni i Sarajewa w ostatnim z cyklu tekście *Razvalinski pejzaž kao vrt*, tym razem rozpisując narrację na trzy spletające się ze sobą opowieści poświęcone fenomenowi ruin. Elementem porządkującym lekturę sarajewskiego pejzażu poddanego procesom entropii i destrukcji czyni rozróżnienie genologiczne na: ruiny domu, ruiny reprezentacyjnego budynku użyteczności publicznej oraz ruiny nowoczesnego wysokościowca. Pierwszemu typowi ruin Karahasana przypisuje rolę strażnika wspomnień (o rodzinie, ludziach zamieszkujących istniejący tu niegdyś dom) (183). Przywołuje doświadczenie z okresu własnego dzieciństwa, by opisać mnemoniczny mechanizm aktywizowany za pomocą dziecięcej zabawy pośród pozostałości domostwa. Na podstawie śladów przechowywanych przez rozwalisko wyobraźnia bawiącego się chłopca podsuwa swojskie obrazy, odtwarza poszczególne pomieszczenia, codzienne

¹⁵ Nad tym, w jaki sposób w warunkach wojny sąsiedzka zażyłość, stanowiąca w Bośni elementarną formę regulacji wielokulturowej koegzystencji, zmienia się w „intymną zbrodnię”, zastanawia się Xavier Bougarel w tekście *Dobro susedstvo i intimni zločin*, w: K. Bougarel, *Bosna. Anatomija rata*, tłum. J. Stakić, Beograd 2004, s. 118–142.

czynności mieszkańców i ich rodzinne rytuały, „wywołuje” konkretne ludzkie życie i los. Drugi gatunek ruiny jest ściśle związany z doświadczeniem oblężenia Sarajewa przez wojska serbskie podczas wojny w latach dziewięćdziesiątych XX w. Karahasan ukazuje jego naturę na przykładzie Instytutu Orientalistycznego, gmachu wzniesionego przez władze austro-węgierskie. W 1992 r. budynek został ostrzelany z granatników, a ogień pochłonął bogate zbiory książek, bezcennych archiwaliów, zabytkowych rękopisów o niezmierzonej wartości nie tylko dla Bośni, ale także dla światowego dziedzictwa. Pisarz wyjaśnia – uosabiający wiedzę i pamięć pokoleń obiekt został zniszczony przez „barbarzyńców”, którzy wystąpili przeciw kulturze pisma i ukształtowanej w jej łonie historiografii z pozycji plemiennej pseudopamięci i pseudomitu (186), wyrastających z oralnego żywiołu pieśni epickiej, sławiącej walkę i wojowników¹⁶. W trzecim przypadku bośniacki pisarz obiera za przedmiot rozważań zniszczony wysokościowiec ze szkła i stali, jeden tych budynków przypominających wielkie lustro. Łudząco do siebie podobne, jak każde lustro puste, pozbawione właściwości i „doskonale obojętne [...] w taki sam obojętny sposób odbijają śródziemnomorski, tropikalny i polarny pejzaż” (191–192). Tego rodzaju budowla czy też raczej konstrukcja, odmiennie niż „tradycyjne ruiny”, niszcząc, nie przeobraża się w inną formę istnienia, ale osuwa się w nicość.

Autor *Księgi ogrodów* traktuje ruiny jak tekst i proponuje taki tryb ich odczytywania, który pozwoli uchwycić przejawy poetyki i semantyki rozpadu. W swym projekcie hermeneutyki pejzażu ruin bośniacki twórca za punkt orientacyjny obiera kategorię *aisthesis*, którą definiuje po prostu jako „poznanie za pośrednictwem doświadczenia i doświadczone poznanie” (189). Ten typ poznania zakłada tymczasową identyfikację z przedmiotem, możliwą dzięki empatycznemu przekroczeniu własnych egzystencjalnych ograniczeń podmiotu poznającego, co autor uznaje za progowy warunek rozumienia. Przy czym taki tryb lektury sprawdza się w przypadku „tradycyjnych ruin”, czyli obiektów, na których odcisnęła swój ślad historia. Najważniejszym wyznacznikiem poetyki rozpadu jest stosunek każdego z gatunków ruin do czasu. Pozostawione siłom przyrody szczątki domu rodzinnego organicznie roztapiają się w naturalnym ekosystemie. Kultura powraca do natury. Z kolei rumowisko zabytkowego budynku Instytutu Orientalistycznego odsyła nas do archiwum wspólnotowej pamięci, „odkrywa kulturowe struktury społeczeństwa, w którym [ów budynek] powstał, i społeczeństwa, które z niego korzystało” (192). W tym przypadku

¹⁶ O trwałości tradycyjnych epickich form przekazu ustnego, związanej z nimi kultury wojny i etosu bohaterskiego oraz ich wpływie na wojenną mobilizację w latach dziewięćdziesiątych w Jugosławii pisał m.in.: I. Žanić, *Prevarena povijest: guslarska estrada, kult hajduka i rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1990.–1995. godine*, Zagreb 1998; idem, *Ustne dziennikarstwo polityczne*, tłum. D. Cirić-Straszyńska, „Pamiętnik Słowiański” 1997–1998, t. 47/48, s. 133–160.

ruina jest w ciele wspólnoty niczym niezabliźniona rana, której towarzyszą bóle fantomowe. Natomiast temporalna logika rozpadu szklanego wieżowca – czy mowa o charakterystycznych biurowcach w centralnej części miasta, czy też o siedzibie parlamentu Bośni i Hercegowiny, zniszczonych w czasie ostrzału Sarajewa – zachowuje w sobie właściwości lustra, które odzwierciedla obraz istniejący „tu i teraz”, jest „absolutną współczesnością, która nie pamięta i niczego nie zapowiada” (193). Ten typ ruiny przechodzącej wprost (czyli także bez starzenia się) z istnienia w niebyt – gorzko zauważa pisarz – ucieleśnia stosunek współczesnego człowieka do śmierci. Już sama wertykalność szklanego wysokościowca jest jałowa, ponieważ wyczerpuje się w jego materialnej konstrukcji i kształcie i nie odsyła do transcendencji. Do takiego miejsca nie powrócą dusze zmarłych (196). W swej ahistoryczności „nie jest [ono] ani znakiem, ani znakową strukturą”, „nie wskazuje na nic poza samym sobą”, a zatem „jest samym rozpadem” i „nieobecnością formy” (195). O ile zatem melancholijny, nostalgiczny obraz „tradycyjnych ruin” domów z duszą i budynków z historią niesie w sobie wiarę w to, że ich rozpad i koniec nie są całkowicie nieodwracalne, że odzyskają życie i spotencjalizują znaczenia w porządku pamięci, o tyle dystopijna wizja „groteskowo zdeformowanej stalowej konstrukcji”, opresyjnego w swej nijakości nie-miejsca, „czarnej materii” (193) osuwającej się w nicość, bezsens i zapomnienie, wyraża strach, że oto – jak powiada pisarz – nadchodzi czas barbarzyńców, co więcej, że „barbarzyńcy już są między nami. W nas?”.

Widmowa ruina supernowoczesnego wieżowca wydaje się zatem przeciwieństwem ogrodu postrzeganego jako przestrzeń działania wyobraźni wiedzionej potrzebą piękna, jako miejsce wychylone ku innym wymiarom rzeczywistości, a także – co w *Księdze ogrodów* wybrzmiewa najmocniej – jako cień i obietnica raj. Dlatego też domykająca Karahasanowską kolekcję ogrodów opowieść o pejzażu ruin, a zwłaszcza namysł zogniskowany wokół zagadnień estetyki rozpadu i wojennej logiki niszczenia, które odcisnęły swe piętno w pejzażu współczesnego Sarajewa i Bośni, zmusza nas do ponownego zapytania o zamiśl antologizacyjnego gestu eseisty. Czy zatem pesymistyczna refleksja na temat ponowoczesnej formuły przemijania, funkcjonującego wyłącznie na zasadzie negacji, nie unieważnia pomysłu skomponowania autorskiej antologii na wzór ogrodu? Rozstrzygnięcie przynosi epilog umieszczony wraz z *Glossarium* na końcu cyklu, a zatytułowany *Argumentum*. W tym krótkim zapisie autor niejako na zasadzie *argumentum a contrario* wzmacnia antologijny koncept księgi-ogrodu, a zarazem księgi jako kolekcji ogrodów. Bośniacki pisarz w tekście tym jasno określa własną pozycję poznawczą i twórczą, wskazując kluczowe punkty, w których jest ona zakotwiczona: tradycje literackie muzułmańskiego świata, suficką mistykę, prawdę Objawienia. W perspektywie tych odniesień ogród, podobnie jak i Księga,

jest nie tylko refleksem boskiego świata na Ziemi, ale także jako dzieło wspólne Boga i człowieka idzie pod prąd ludzkiej, demiurgicznej pychy, która napędza zmierzającą donikąd nowoczesność.

* * *

Podsumowując rozważania na temat *Księgi ogrodów* jako dzieła o charakterze antologijnym, warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny kontekst. Otóż od końca lat dziewięćdziesiątych XX w. bośniacka przestrzeń literacka upodobała sobie antologię, widząc w niej sprawdzony sposób (auto)prezentacji twórczości powstałej i powstającej na tym terenie, a tym samym narzędzie nie tylko kanono-, ale i kulturotwórcze¹⁷. Potrzeba uporządkowania polilogicznej sceny literackiej współtworzonej, ale i podzielonej między Boszniaków, Chorwatów i Serbów stała się szczególnie paląca po rozpadzie Jugosławii i przyniosła nieprzebraną mnogość publikacji tego typu, przedstawiających w osobnych chrestomatiach dokonania różnych grup narodowych, a także środowisk i generacji. Na tym tle *Księga ogrodów* przynosi przewartościowanie antologijnego modelu mapowania pisarskiej twórczości Bośni i Hercegowiny. Przed wszystkim pozostaje dziełem na wskroś autorskim, zarówno w wymiarze formalnym, który trudno zredukować do etykiety postmodernizmu, jak i w planie treści, który za pomocą języka archetypów scala filozoficzny namysł, literackie i kulturowe dociekania i autobiograficzne zapisy w meandryczny tekstowy wzór. Należy go czytać tak, jak kontempluje się plastyczny kształt arabeski. Zaprojektowany w Karahasanowskiej antologii, mądrościowy tryb lektury pozwala zbliżyć się do orientalnych źródeł bośniackiej kultury w sposób wolny od podszytych egzotyzmem schematów.

Bibliografia

- Antologia* [hasło], oprac. T. Kostkiewiczowa, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 34.
- Bougarel, Ksavije (Bougarel, Xavier), *Bosna. Anatomija rata*, Beograd 2004.
- Czyżewski, Krzysztof, Mutavelić, Ranka, Miletić Oručević, Tanja, Jackson, Brendan, Szumiński, Wiesław, *Księga Mostu. Knjiga Mosta. Book Bridge*, Sejny 2006.
- Hadžizukić, Dijana, *Istočnjački vrt u romanima Dževada Karahasana*, w: *Muslim East in Slavic Literatures and Cultures*, red. G. Czerwiński, A. Konopacki, A. Buras-Marciniak, E. Maksimowicz, Białystok 2019, s. 65–76.

¹⁷ J. Kornhauser, *Literatura bośniacko-hercegowińska*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 5–6, s. 277.

- Jung, Carl Gustav, *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*, tłum. M. Starski, Poznań 1993.
- Karahasan, Dževad, *Doniesienia z krainy ciemności*, tłum. M. Waligórski, Sejny 2007.
- Karahasan, Dževad, *Knjiga vrtova*, Sarajevo 2004.
- Karahasan, Dževad, *Sarajewska sevdalinka*, tłum. D. Ćirlić-Straszyńska i J. Pomorska, Sejny 1995.
- Kodrić, Sanjin, *Postmoderniziranje Orijenta na razmeđu żudnje i ironije*, „Novi izraz, časopis za knjiżevnu i umjetničku kritiku” 2003, nr 19, s. 135–139.
- Kornhauser, Julian, *Literatura bośniacko-hercegowińska*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 5–6, s. 275–283.
- Machut-Mendecka, Ewa, *Archetypy islamu*, Warszawa 2006.
- Majda, Tadeusz, *Idea piękna w sztuce islamu*, „Alma Mater. Miesięcznik Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2002, nr 46, s. 20–22.
- Nasr, Seyyed Hossein, *Idee i wartości islamu*, Warszawa 1988.
- Nasr, Seyyed Hossein, *Islamic art and spirituality*, Albany 1987.
- Salwa, Mateusz, *Estetyka ogrodu. Między estetyką i ekologią*, Kraków 2006.
- Sendyka, Roma, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.
- Żygulski, Zdzisław, *Sztuka turecka*, Warszawa 1988.
- Žanić, Ivo, *Prevarena povijest: guslarska estrada, kult hajduka i rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1990.–1995. godine*, Zagreb 1998.
- Žanić, Ivo, *Ustne dziennikarstwo polityczne*, tłum. D. Ćirlić-Straszyńska, „Pamiętnik Słowiański” 1997–1998, t. 47/48, s. 133–160.

MAGDALENA BOGUSŁAWSKA – kulturoznawczyni, slawistka, polonistka. Autorka książek: *Teatr u źródeł. Teatr i dramat południowosłowiański wobec tradycji widowiskowych regionu* (2006) i *Obraz władzy we władzy obrazu. Artystyczne konceptualizacje wizerunku Josipa Broza Tity* (2015) oraz licznych artykułów naukowych z zakresu jugoslawistyki, serbistyki, macedonistyki, bosnistyki i montenegrystyki. Zajmuje się południowosłowiańskimi widowiskami kulturowymi, kulturą wizualną oraz praktykami artystycznymi na Bałkanach, a także kulturą socjalistycznej Jugosławii oraz pamięcią o komunizmie w krajach postjugosłowiańskich.

IV

Doświadczenia antologistów

ANTOLOGIZOWANIE NADMIARU. POZYTYWIZM POLSKI W UJĘCIACH ANTOLOGICZNYCH. PRZYPADEK „PRZEGLĄDU TYGODNIOWEGO”

Anthologising the Excess. Positivism in Poland in Anthological Terms:
the Case of *Przegląd Tygodniowy*

ANNA JANICKA

Uniwersytet w Białymstoku, Polska

E-mail: a.janicka@uwb.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0289-3706>

Abstract

The aim of this article is to present the experience of the process of compiling an eight-volume anthology based on journalistic texts that were selected from the texts published in *Przegląd Tygodniowy* („*Przegląd Tygodniowy*” 1866–1876. *Teksty, analizy, komentarze* [“The Weekly Digest” 1866–1876. Articles. Reviews. Comments]), a journal where Polish positivists expressed their views and opinions. In the period of 1866–1876 the journal represented the voice of progressive intellectualists, whose aim was to reform Polish culture and social life. This article highlights three types of anthologies popular in positivist writing: anthologies focusing on a problem, or one particular aspect, and anthologies of the whole; and the three above become the background for the fourth one – an overview anthology. What is more, the article points at a wide range of dilemmas the compiler needs to face when compiling an anthology that comprises of the texts of the epoch that falls between 1864 and 1918.

Keywords: Polish positivists, anthology, *Przegląd Tygodniowy* (“The Weekly Digest”), journalism, intelligentsia

Streszczenie

Artykuł jest próbą podsumowania doświadczeń związanych z tworzeniem ośmiotomowej antologii tekstów publicystycznych pochodzących z pisma polskich pozytywistów – „Przeglądu Tygodniowego” („*Przegląd Tygodniowy*” 1866–1876. *Teksty, analizy, komentarze*). W latach 1866–1876 stał się on trybuną postępowej inteligencji, której celem była modernizacja kultury polskiej i życia społecznego. W tekście wyróżniono trzy typy antologii piśmiennictwa pozytywistycznego: antologie problemowe, antologie całości i antologie specjalistyczne i na tym tle przedstawiono czwarty typ – antologię-panoramę. Został także zaprezentowany szczegółowy zestaw dylematów, które musi rozstrzygnąć każdy autor antologii tekstów z tej epoki (1864–1918).

Słowa kluczowe: pozytywiści polscy, antologia, „Przegląd Tygodniowy”, publicystyka, inteligencja

Poprzednicy

Prezentowane refleksje¹ są pokłosiem wieloletniego projektu naukowego, którego celem podstawowym było wydanie nowej antologii tekstów „Przeglądu Tygodniowego” z okresu jego ofensywy programowej lat 1866–1876, to jest od momentu ukazania się pisma na rynku czytelnictwem aż do wydrukowania na jego łamach demaskatorskich *Dumań pesymisty* Aleksandra Świętochowskiego². W dalszej kolejności projekt przewidywał opracowanie interpretacyjne materiałów z tego okresu z punktu widzenia tego, jak w tygodniku prezentowano tematy związane z przemianami kulturowo-cywilizacyjnymi na ziemiach polskich oraz (osobno) te same problemy w odniesieniu do świata. O ile to drugie zadanie udało się stosunkowo łatwo zrealizować, wydając dwie obszerne monografie zbiorowe³, o tyle to pierwsze nastęrczyło kłopotów, postawiło edytorów przed ważnymi dylematami, których rozstrzygnięcia jawią się jako trudne i nieoczywiste.

Zamierzona pierwotnie na dwa tomy rzeczona antologia z pierwszych jedenastu lat „Przeglądu Tygodniowego” rozrosła się do nieplanowanych rozmiarów: czterech tomów, z których każdy tworzą dwa wielosetstronicowe woluminy⁴. Oczywiście można było projekt zrealizować w znacznie skromniejszej formie, ale właśnie to, dlaczego zdecydowano się jednak na obszerniejsze przedstawienie materiałów z najbardziej wpływowego, „formacyjnego” czasopisma pozytywistów warszawskich, chciałabym wytłumaczyć. Warto, jak sądzę, zastanowić się

¹ Żaden fragment artykułu nie jest powtórzeniem treści zawartych w omawianej w nim antologii tekstów z „Przeglądu Tygodniowego”.

² Projekt realizowano w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki w latach 2014–2020 pod nazwą „Młodzi pozytywiści warszawscy („Przegląd Tygodniowy” 1866–1876) – narodziny nowoczesnej świadomości. Nowe ujęcia tematyczne i metodologiczne. Krytyczna edycja tekstów w dwóch tomach”. W grupie ścisłych wykonawców znaleźli się: Alina Kowalczykowa, Anna Janicka, Łukasz Zabielski, Michał Siedlecki, Patryk Suchodolski, Paweł Wojciechowski, Katarzyna Raczkowska.

³ Vide *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, seria 1: *Studia, rewizje, konteksty*, red. naukowa i wstęp A. Janicka, Białystok 2015; *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, seria 2: *Świat, Europa, Polska*, red. naukowa A. Janicka, Białystok 2020.

⁴ Vide *„Przegląd Tygodniowy” 1866–1876. Teksty, analizy, komentarze*, seria 1: *Pozytywiści, idee, programy*, t. 1: *Obraz człowieka*, t. 1–2, red. A. Janicka, współpraca red. A. Kowalczykowa, Ł. Zabielski, oprac. tekstów i komentarze M. Siedlecki, P. Suchodolski, P. Wojciechowski, Ł. Zabielski, Białystok 2020; *„Przegląd Tygodniowy” 1866–1876. Teksty, analizy, komentarze*, seria 1: *Pozytywiści, idee, programy*, t. 2: *Pismo, utopie, projekty*, t. 1–2, red. A. Janicka, współpraca red. A. Kowalczykowa, Ł. Zabielski, oprac. tekstów i komentarze M. Siedlecki, P. Suchodolski, P. Wojciechowski, Ł. Zabielski, Białystok 2020; *„Przegląd Tygodniowy” 1866–1876. Teksty, analizy, komentarze*, seria 1: *Pozytywiści, idee, programy*, t. 3: *Literatura i życie*, t. 1–2, red. A. Janicka, współpraca red. A. Kowalczykowa, Ł. Zabielski, oprac. tekstów i komentarze M. Siedlecki, P. Wojciechowski, P. Suchodolski, Ł. Zabielski, Białystok 2020; *„Przegląd Tygodniowy” 1866–1876. Teksty, analizy, komentarze*, seria 2: *Pozytywiści i świat*, t. 1–2, red. A. Janicka, P. Suchodolski, współpraca red. A. Kowalczykowa, Ł. Zabielski, oprac. tekstów i komentarze M. Siedlecki, P. Suchodolski, P. Wojciechowski, Ł. Zabielski, Białystok 2020.

także szerzej nad zagadnieniem antologizowania literatury po 1863 r. – ma bowiem to zjawisko w kulturze polskiej swoją specyfikę, właściwie odróżniającą ją od wielu literatur zachodnio- i środkowoeuropejskich⁵.

Przypatrzmy się najpierw poprzednikom nowego projektu. Wydaje się bowiem, że nawet skrótowe czy tylko pobieżne skonfrontowanie „teorii” z „praktyką” może odsłonić nowe horyzonty, a tym samym zarówno dylematy teoretyczne, jak i rozstrzygnięcia praktyczne nabierają nowego kształtu, pogłębia się ich złożoność – teoria zbliża się do rzeczywistości, praktyka zaś ulega, częściowej choćby, konceptualizacji. Warto jednak już w tym miejscu podkreślić, że zaproponowane poniżej modele nie mają charakteru paradygmatycznych konstrukcji, lecz stanowią rodzaj mapy rozpoznań, która ma charakter nieostateczny i spełnia raczej funkcję operacyjną, pomocniczą, wskazując na możliwość zastosowanych podziałów, a nie ich ostateczny kształt.

Próby antologizowania literatury postyczniowej – a interesuje mnie tu przede wszystkim jej część programowa, zapisana w publicystyce – podejmowano ze szczególną intensywnością po drugiej wojnie światowej. Wtedy to depozyt idei pozytywizmu polskiego uznano za część depozytu ideowego nowej, socjalistycznej Polski, co niewątpliwie działo się ze szkodą dla obrazu literatury tej epoki i przyczyniło się dobitnie do zestereotypizowania obrazu epoki w czytelniczej świadomości⁶.

Po wojnie dominowały więc ujęcia specyficzne, które nazwalibyśmy **antologiami problemowymi**. Ujmowały one dziedzictwo pozytywizmu przez pryzmat idei pedagogicznych, filozoficznych i społecznych, jakie myśliciele tego czasu proponowali. Bez trudu można tu przywołać reprezentatywne okazy tego typu antologii problemowych. Znakomitym przykładem może być, dziś już nieco zapomniana, *Pedagogika pozytywizmu warszawskiego* w opracowaniu i ze wstępem Ryszarda Wroczyńskiego⁷. Badacz zestawia tu poglądy wielkich osobowości drugiej połowy XIX w., nieraz ciekawe i inspirujące, jednak przefiltrowuje je przez ideologiczny pryzmat walki klas tak intensywnie, że to skrzywienie ideologiczne zubaża znacząco teksty z epoki. We wstępie autora antologii czytamy (i jest to fragment reprezentatywny):

⁵ O teoretycznych i praktycznych aspektach antologizowania vide D. Ulicka, *Siła antologii*, w: *Wiek teorii. Antologia 1*, red. naukowa D. Ulicka, Warszawa 2020; *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, seria 1, red. M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2017 (zwłaszcza J. Smulski, *Antologia – ewolucja i dzisiejszy status gatunku. Kilka elementarnych oczywistości*, s. 13–21).

⁶ Vide m.in. J. Rudzki, *Aleksander Świętochowski i pozytywizm warszawski*, Warszawa 1968; *Kultura okresu pozytywizmu: wybór tekstów i komentarzy*, cz. 1: *Mieszczanństwo*, red. J. Kott, oprac. M. Janion, Warszawa 1949.

⁷ *Pedagogika pozytywizmu warszawskiego*. Piotr Chmielowski, Aleksander Głowacki, Henryk Wernic, Aleksander Świętochowski, Aniela Szycówna, oprac. i wstęp R. Wroczyński, Wrocław 1958.

Wejście na arenę dziejową w Królestwie nowej klasy społecznej nie obyło się bez ostrej walki ideologicznej. Rozgorzała ona tuż po powstaniu 1863 roku i reformie uwłaszczeniowej, szczytowe formy osiągając w latach siedemdziesiątych pod nazwą „walki młodych ze starymi”. Obóz młodych, stanowiący awangardę kształtującej się burżuazji Królestwa, zwalczał ostro – pod postacią tzw. przeżytków – pozostałości feudalnych instytucji i szlacheckiej świadomości, odwracał się od mistycznych koncepcji filozofii romantyzmu, poszukując w naukach przyrodniczych i filozofii racjonalistycznej oparcia dla swych społecznych programów⁸.

Wizja pozytywistycznej myśli pedagogicznej jako jednego z ideologicznych wariantów walki klas znajduje też swoje wzmocnienie i umocowanie w sposobie budowania narzędzi badawczych dla prezentowanych tekstów z epoki. Dość powiedzieć, że zanim głos zabiorą Walery Przyborowski, Aleksander Świętochowski czy Aniela Szcycówna, na plan pierwszy (i w pierwszym przypisie!) perspektywę nadrzędną budują rozważania Juliana Marchlewskiego⁹. To perspektywa nadrzędna i (ideologicznie) scalająca, mająca budować przekonanie, że społeczna wrażliwość i edukacyjna świadomość pokolenia pozytywistów warszawskich jest tożsama z myślą marksistowską czy komunistyczną¹⁰. Ten niefortunny, jednak wyrazisty przykład nie oznacza, że antologie problemowe nie mają potencjału i przyszłości¹¹.

Poza nimi i znacznie później główny ciężar reprezentacji idei epoki przejęły na siebie **antologie całości**. Nazywam tak ten typ antologii, które w pigułce prezentują zręby myślowe pozytywizmu przez pryzmat jego publicystyki czy krytyki literackiej. Antologia całości zarysowuje syntetyczną perspektywę oglądu epoki, gatunku czy problemu, poprzedzona jest także syntetyzującym wstępem. Antologie całości powstają od razu z zamysłem związłego ujęcia ogółu zjawisk. W odróżnieniu od antologii-panoram (o których będzie jeszcze mowa) nie podają poszczególnych partii materiału drobiazgowej analizie i interpretacji. Ujęcie problemowe w antologii całości (tematu, gatunku, epoki) proponuje autor wstępu,

⁸ R. Wroczyński, *Wstęp*, w: ibidem, s. VI.

⁹ Autor antologii powołuje się na: J. Marchlewski, *Etapy rozwoju kapitalizmu w Polsce*, w: idem, *Pisma wybrane*, t. 1, Warszawa 1952, s. 132. Vide s. VI, przyp. 1.

¹⁰ Oczywiście, nie wyklucza to z pola badań myśli wczesnomarksistowskiej w Polsce, ale bez tak szerokiej ekstrapolacji jej wpływu na cały nurt. Cf. też badania pozytywizmu inspirowane metodologią neomarksistowską: P. Tomczok, *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Katowice 2018.

¹¹ Przywołajmy różnicowane przykłady antologii spoza obszaru szeroko rozumianej publicystyki, odsłaniające wielość możliwości antologizowania rzeczywistości z różnych perspektyw i w różnych kontekstach historycznych, tematycznych i gatunkowych: *Nowela pozytywistyczna*, oprac. Z. Grzybowska, Jeruzolima 1944; *Syrena zawsze zwodnicza. Portrety warszawianki w XIX wieku. Nowele i szkice*, wybór, przygotowanie do druku, wstęp i posłowie T. Jodelka-Burzecki, Warszawa 1976; *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska)*. *Antologia*, wstęp, wybór tekstów i oprac. J. Bajda, Wrocław 2007 [antologia popularnonaukowa, służąca jako pomoc dydaktyczna].

natomiast w antologii-panoramie czytelnik, na kanwie zaprezentowanego wyboru tekstów i zaproponowanych ich interpretacji, tworzy swój własny obraz zjawisk. Zasadnicza różnica zasadza się więc na tym, że antologia całości proponuje (lub nawet narzuca) pewne koherentne, autorskie uporządkowanie, natomiast antologia-panorama, przez rozległość i wielowątkowość proponowanego materiału, skłania odbiorcę do wyboru ścieżek lektury, analizy i interpretacji spośród wielu możliwych. Powróćmy jednak do antologii całości.

Fundamentalną rolę wśród antologii aspirujących do ujęcia całościowego, przeglądowego odegrała antologia wydana w serii Biblioteki Narodowej w opracowaniu Janiny Kulczyckiej-Saloni¹². Budowała ona szeroki problemowo, a zarazem syntetyczny obraz, dając – po raz pierwszy bodaj – „zarys świadomości literackiej tej epoki”¹³. W ramach tej reprezentatywności obraz ów był za mało może dynamiczny, pozbawiony nerwu polemicznego. Badaczka, wybierając teksty z epoki, zarysowała perspektywę odtwarzającą trzy, następujące po sobie w porządku chronologicznym, etapy pokoleniowego dojrzewania: teksty wczesne, dojrzałe i sytuujące się wobec nowych, modernistycznych prądów w literaturze. Zaletą tego ujęcia było to, że antologistce udało się pokazać rozwój i zmienność myślenia pozytywistów o relacji między rzeczywistością społeczną a literaturą, co samo w sobie było już znaczącym przekroczeniem wizji pozytywizmu polskiego jako epoki statycznej, grzęznącej w powtarzaniu ideowych i ideologicznych formuł. Była to publikacja wówczas, w latach osiemdziesiątych XX w., bardzo oczekiwana, bo przełamująca – co zauważył i podkreślał z satysfakcją Zbigniew Przybyła – niechęć wielu badaczy do publicystyki i krytyki literackiej wczesnego pozytywizmu¹⁴. Antologiczne ujęcie Kulczyckiej-Saloni posiada jeszcze jeden, wart podkreślenia, walor – badaczka wprowadza do myślenia nad publicystyką literacką okresu pozytywizmu wymiar komunikacyjny, odsłaniając zasady funkcjonowania tekstów w sytuacji kultury dwusemantycznej, dwuznaczeniowej, czyli wprowadzając postać cenzora między autora i czytelnika ze wszystkimi tego konsekwencjami. Warto też podkreślić, że prekursorsko buduje wagę horyzontu antropologii codzienności, włączając do zestawu tekstów oscylujących wokół życia i literatury perspektywę chwili bieżącej zapisaną w *Kronikach tygodniowych* Bolesława Prusa¹⁵.

¹² Vide *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985.

¹³ J. Kulczycka-Saloni, *Wstęp*, w: ibidem, s. XIV.

¹⁴ Vide Z. Przybyła, „*Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*”, oprac. Janina Kulczycka-Saloni, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985 [recenzja], „*Pamiętnik Literacki*” 1988, z. 1, s. 366. Cf. też kontekstowo: E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988.

¹⁵ J. Kulczycka-Saloni, op. cit.; Z. Przybyła, op. cit., s. 367–368.

Wraz z postępowaniem badań nad literaturą i kulturą drugiej połowy XIX w. zaczął się, jak sądzę, wyodrębniać jeszcze jeden typ antologii – **antologie specjalistyczne**, koncentrujące uwagę nie tyle na pewnym temacie, ujętym przekrojowo, w skali makro, ile pewnym typie pisarstwa, gatunku czy kulturowego zagadnienia, oglądanym i analizowanym w perspektywie dużego przybliżenia, w skali mikro. Do nich należy inspirująca i zwięzła antologia *Publicystyka kulturalna wczesnego pozytywizmu polskiego* opracowana przez Martę Barańską i Tomasza Sobieraję ze wstępem tegoż¹⁶, sytuująca teksty pozytywistyczne w horyzoncie nowoczesnej świadomości kulturowej, a tym samym definitywnie przełamująca myślenie o pozytywizmie jako epoce statycznych, ideowych powtórzeń. We wstępie do antologii czytamy:

Polska nowoczesność tworzyła strukturę wewnętrznie złożoną i antynomiczną; współistniały w jej obrębie różne nurty ideowo-światopoglądowe, spośród których pozytywizm odznaczał się bodaj największym potencjałem intelektualno-poznawczym. Nurt ten uznaje się zasadnie za najistotniejszy komponent nowoczesnej formacji kulturowej w Polsce [...]. [...] publicystyczne wystąpienia warszawskich „młodych” znamionowało wewnętrzne napięcie, nie zawsze zresztą widoczne na powierzchni tekstów, wynikłe ze zderzenia ideowego progresywnizmu, jakiemu hołdowali, odwołując się przede wszystkim do wzorców zachodnioeuropejskich, z poczuciem cywilizacyjnego zacofania kraju i z atmosferą popowstaniowej klęski¹⁷.

Jak widać, myślenie o pozytywizmie polskim, a tym samym antologie tekstów pozytywistycznych zostają ostatecznie pozbawione upiornego cienia ideologicznego, który towarzyszył i epoce, i jej tekstom od lat pięćdziesiątych XX w. Pozytywizm polski staje się więc czasem dynamicznie zawieszonym między tradycją a zmianą, wewnętrznie zdialogizowanym, pełnym napięć, wątpliwości i polemik¹⁸. Nieraz bardzo twórczych¹⁹.

¹⁶ Vide *Publicystyka kulturalna wczesnego pozytywizmu polskiego*, wstęp T. Sobieraj, wybór, oprac., komentarze M. Barańska i T. Sobieraj, Warszawa 2016.

¹⁷ T. Sobieraj, *Jak przysposobić do „patrzenia w słońce prawdy”? Rola publicystyki wczesnego pozytywizmu w kształtowaniu nowoczesnej świadomości kulturowej*, w: *Publicystyka kulturalna...*, s. 7. Z innych projektów ujęcia pozytywizmu, sytuującego się na przecięciu antologii specjalistycznych i problemowych, a zatem ukazujących nieostrość zaproponowanych podziałów, vide *Pozytywizm narodowy 1886–1918. Antologia publicystyki*, wstęp, wybór i oprac. M. Głoger, Warszawa 2017; „Stąd konserwatyzm jest pozytywizmem”. *Myśl społeczno-polityczna młodych konserwatystów warszawskich i ich adherentów 1876–1918. Antologia publicystyki*, wstęp, wybór i oprac. M. Głoger i W. Ratajczak, Kraków 2018; *Pozytywizm u progu XX wieku. Antologia publicystyki społeczno-kulturalnej i filozoficznej*, wstęp M. Głoger, T. Sobieraj, wybór i oprac. M. Barańska, M. Głoger, T. Sobieraj, Warszawa 2018.

¹⁸ Vide A. Janicka, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności. Pozytywizm i „obrzeża”*, Białystok 2015.

¹⁹ Nie podejmuję się tu, z braku miejsca, omówienia antologii innych typów, rodzajów i gatunków pozytywistycznych. Jeśli jednak prace nad antologizowaniem publicystyki podjęto dość wcześniej, to badania ściśle naukowe idące w kierunku stworzenia antologii poezji po 1864 r. są

Dylematy antologisty

Każdy antologista staje przed tym samym fundamentalnym dylematem – co wybrać? Skala doświadczania rozterek w wyborze materiału jest jednak inna w zależności od typu antologii. Najłatwiej chyba tworzyć antologie problemowe – w wyodrębnionej z reszty zjawisk linii tematycznej (np. myśl społeczna) stosunkowo łatwo wskazać teksty fundujące epokę – i te znane, jak również mniej znane, zapomniane czy trzeciorzędne. W przypadku antologii specjalistycznych skala problemu jest podobna. Natomiast tworzenie antologii całości wymaga już fundamentalnych, czasem bolesnych wyborów. Antologista zawsze jest zawieszony między (najpierw) decyzją, jakiego typu antologię wybiera, a (potem) decyzją określającą rozmiar antologii i zakres wybieranego materiału. I mikroskala, i makroskala ma swoje zalety i wady. Tworzenie antologii całości w sposób niemal konieczny składa ogromną odpowiedzialność na barki autora wstępu, który powinien w nim dać obraz całości publicystyki, myśli krytycznoliterackiej epoki, ale też jasno wytłumaczyć decyzję o wyborze tych, a nie innych tekstów, po czym dopiero je zinterpretować. Skala antologii problemowych i specjalistycznych w jakiś sposób uchyla nieco odpowiedzialność; ciężar, jaki spada na barki autora wstępu, pozwala bowiem skupić się tylko na jednym temacie (np. filozofii epoki). W każdym jednak przypadku autor antologii musi rozstrzygnąć tę samą serię dylematów, które ujęłabym w sposób następujący:

– Dylemat wyboru typu antologii oraz ściśle związanego z nim wyboru wielkości materiału, jaki się chce zaprezentować.

– Dylemat związany z ustaleniem proporcji między wstępem (bądź wstępami) a antologizowanym materiałem (wstęp/wstępy może przejąć część roli samego zbioru tekstów prezentowanych przez omówienie tych, które nie zostaną wybrane).

– Dylemat skrótu. Najprościej mówiąc, każda antologia jest skrótem pewnej nieobjętej (i chyba niemożliwej do objęcia) całości złożonej z tekstów i towarzyszących im zjawisk kulturowych, a także tekstów, które są reakcją na teksty itd. Niemniej jednak autor układający antologię musi zdecydować, czy w ramach prezentowanych tekstów, często o skrajnie różnej długości, dokonywać ich skrótów, wybierając tylko fragmenty prezentujące główne idee, obrazy, wyobrażenia pisarza czy publicysty, pomijając tym samym części „przegadane”, będące retorycznym ornamentem lub egzemplifikacją tez. W tym przypadku nasze stanowisko

stosunkowo świeżej daty. Vide *Antologia „Czasy wytrwale poetyckie. Wiersze z prasy lat 1864–1894” [prototypowa wersja antologii]*, wstęp i oprac. R. Okulicz-Kozaryn, K. Kościewicz, D. M. Osiński, wybór tekstów zespół PnamC, Warszawa 2017, <https://pnamc.ehum.psn.pl/>. Vide też *Krytyka lat 1864–1894 wobec poezji. Sądy, problemy, postulaty*, wstęp i oprac. U. Kowalczyk, T. Sobieraj, wybór tekstów zespół PnamC, Warszawa 2017, <https://pnamc.ehum.psn.pl/>.

było jednoznaczne: nie dokonujemy skrótów w integralnych całościach tekstowo-znaczeniowych (choć niełatwo czasem ustalić, co taką całością jest). Możliwa jest jednak strategia wprost przeciwna: maksymalnej skrótowości.

– Dylemat „lupy” poznawczej. Przybliżając w antologii jakiś szczegół, można zobaczyć go w powiększeniu, w jego złożoności, ale tym samym traci się perspektywę całości, panoramy epoki. Grozi to deformacją ujęcia, kiedy to zjawiska „powiększone”, prezentowane obficie, niesłusznie dominują inne zjawiska, równie istotne dla obrazu epoki. Zjawisko „lupy” ma jednak i swoją odwrotną stronę: oddalając lupę od szczegółu, od konkretnych tematów, tracimy ostrość widzenia niuansów, drobiazgów bądź często też zjawisk do tej pory zapoznanych, marginalizowanych.

– Dylemat „brzytwy” antologizacyjnej. Polega on w największym skrócie na tym, że antologista musi podjąć śmiałą decyzję, czego w ogóle nie będzie wprowadzał do proponowanego przez siebie zbioru. W przypadku antologii problemowych lub specjalistycznych sam temat lub forma (gatunek, rodzaj) piśmiennictwa jest tu dużą pomocą, lecz w przypadku antologii całości czy też (o czym będę pisała dalej) antologii-panoramy decyzje bywają trudne i bolesne. Na przykład trzeba podjąć decyzję, czy z pełnego zasobu tekstów i innych materiałów publikowanych w periodyku nie wyłączyć dzieł literackich (dość oczywiste jest wyłączenie powieści w odcinkach, ale już niekoniecznie wierszy, humoresek czy podrózpisarskich relacji) lub materiałów o charakterze tekstowo-graficznym, takich jak reklamy czy prospekty²⁰.

– Dylemat modernizacji tekstu. Pojawia się on właściwie albo przed podjęciem powyższych decyzji, albo już po. Specyfika tekstów publicystycznych i krytyczno-literackich, nastawionych na przekazanie określonych treści, idei, poglądów w zasadzie prawie zawsze przemawia na korzyść daleko posuniętej modernizacji (ortograficznej, interpunkcyjnej) przy zachowaniu kształtu tekstu, jego segmentacji, leksyki. Jednak wchodząc *in medias res*, zauważamy ogromne zróżnicowanie tekstów publicystycznych, np. w samym tylko „Przeglądzie Tygodniowym” spotykamy artykuły, polemiki i często prace (czy skróty) popularnonaukowe pisane statecznym stylem epoki, lecz także niezwykle ekspresyjne, zdialogizowane wewnętrznie, złożone interpunkcyjnie, czego przykładem są tworzone przez różnych autorów, ale w większości pisarzy i znakomitych stylistów *Echa warszawskie*. Przyjęcie więc jednej normy modernizacyjnej dla wszystkich tekstów niesie ze sobą tyleż samo korzyści, co niebezpieczeństw.

²⁰ Ten dylemat był szczególnie dotkliwie odczuwany przy opracowywaniu koncepcji antologii „Przeglądu Tygodniowego”, gdyż w pierwszym okresie (1866–1870) pismo starało się pozyskać czytelnika, publikując teksty literackie zarówno o charakterze późnoromantycznym, jak i już programowo pozytywistycznym. Walczyło o uznanie dwu różnych pokoleń czytelników, zaś orężem tej walki były teksty literackie w tygodniku.

Oczywiste jest, że za zwielokrotnienie dylematów antologisty odpowiada w wielkim stopniu specyfika samej epoki postyczeniowej: pozytywizm przesuwając bowiem punkt ciężkości życia literackiego z wydarzeń książkowych czy życia grupy na wydarzenia czasopiśmiennicze i życie najważniejszych redakcji i redaktorów. Dominuje w epoce pewien typ programowości, która wyraża się w gatunkach publicystycznych, prasowych o szerokim (zazwyczaj) polu czytelniczego oddziaływania, choć krótkim życiu takiego faktu/aktu publicystycznego, który następnego dnia może zastąpić inny akt czy fakt, jak również tekst, manifest czy program. Świadomość ta ma doniosłe znaczenie dla pracy antologisty.

Antynomie wyboru

Antologizowanie publicystyki pozytywistycznej przypomina, jak to ujęłam w formule tytułowej, antologizowanie nadmiaru. Jest to nadmiar – szczególnie w czasopiśmiennictwie – różnokształtny, nieoczywisty. Tworzy go przede wszystkim gigantyczna liczba tekstów, jakie zapełniają codziennie, co tydzień, comiesięcznie ukazujące się periodyki. Na przykład badany przez nas okres 1866–1876 przyniósł w jedenastu rocznikach około pięciu tysięcy stron (na jednej szpalcie mieściło się najczęściej kilka tekstów lub ich części w wielu kolumnach). Trudno zliczyć, ile to artykułów i w ogóle, co można uznać za artykuł. Materiał, z którego chcemy wybrać teksty „reprezentatywne”, jest więc urozmaicony. Nie jest to – owa wielość materiału i jego wielorodzajowość – ostatnia trudność, przed jaką staje antologista. Inne problemy, jakie wyłaniają się podczas pracy nad antologią-panoramą „Przeglądu Tygodniowego”, określiłabym w następującym porządku według subiektywnie przypisanej im wagi:

– Problem hierarchii tekstów. Antologie zazwyczaj przedkładają czytelnikowi komplet tekstów, które (w pewnym stopniu apriorycznie) uznajemy za ważne, przełomowe, programowe. Każdy z nas, zapytany o takie teksty-forpocząty epoki, wymieni zapewne takie tytuły, jak *My i wy*, *Pracę u podstaw*, *Tradycję i historię wobec postępu*, czy – z drugiej strony – *Dumania pesymisty*, by ograniczyć się do kilku zaledwie przykładów z „Przeglądu Tygodniowego”. Jednakże, sumiennie przeglądając cały zasób tekstów czasopisma, raz po raz natykamy się na tytuły głośne w danym momencie, a już nieutrwalone w pamięci kulturowej o epoce jako ważne czy przełomowe, dalej – teksty programowe, które – jak często widać to w artykułach wstępnych „Przeglądu Tygodniowego” – miały być przełomowe, wywoływać polemiki, a niczego takiego nie sprowokowały, i w końcu na teksty nieaspirujące do przełomowości, które dopiero z dystansu 150 lat jawią się jako nader istotne, „przełomowe” *ex post*, znakomite intelektualnie i/lub pisarsko. Pokazuje to dobitnie, że antologista nie może się inspirować kulturowo utrwalonym kanonem tekstów, tytułów, autorów. Powinien raczej, doceniając istniejącą i obowiązującą wersję kanonu, zaproponować jego własną wizję.

Osobiście wybrałam takie stanowisko, które stara się godzić sprzeczności: powtarzanie kanonu i jego „rewolucjonizowanie”. Antologia-panorama przynosi więc wszystkie uznane przez potomnych za „sztandarowe” teksty z „Przeglądu Tygodniowego”, ale nie tylko uzupełnia ten kanon, lecz także przez obfite dopełnienie zmienia jego oblicze, rekontekstualizuje teksty już znane, sytuując je wobec tych wydobytych z niepamięci.

– Problem reprezentatywności. Tekstowe spectrum kanonu tworzą utwory znane, o kulturowo ustalonej randze. Jednak to, co nazwałabym życiem pisma, jego wewnętrzną kulturą, wyrażają także teksty najczęściej w antologiach marginalizowane: ogłoszenia, notki informacyjne, przedruki wiadomości, wzmianki, listy do i od redakcji. Innymi słowy: pisma pozytywistyczne żyją nie tylko wielkimi tekstami programowymi, lecz informacją, tą opartą na „faktach”, sprawdzalną. Rozwój pisma, co badałam już w odniesieniu do „Przeglądu Tygodniowego”, można opisać, przyglądając się zmianom proporcji między tekstami informacyjnymi (1866–1869) a programowymi bądź problemowymi, które dominują na łamach „Przeglądu Tygodniowego” od drugiej połowy roku 1870, gdy do redakcji dołącza Świętochowski²¹. Przemiany periodyków pozytywistycznych uwiadcniają się równie wyraźnie w gatunkach preferowanych w piśmie lub w danym okresie jego rozwoju. Jeśli zatem antologia ma być reprezentatywna – to dla kogo? czego? Jeśli ma odzwierciedlać ducha i myśl epoki, to w rzeczywistości można ograniczyć zasób tekstów prezentowanych do tych najbardziej (już) znanych i sporych objętościowo. Jeśli natomiast antologia ma pokazywać epokę przez życie pisma, to nie powinna zupełnie pomijać tekstów informacyjnych, mikro-polemik, reklam, przedruków. Antologista musi więc rozstrzygnąć, czy „miesza” i w jaki sposób teksty programowe z tekstami odzwierciedlającymi życie pisma, całą paletę barw rzeczywistości, jaka odciska się na jego łamach w tym, a nie innym czasie. Jest to bardzo trudny, aczkolwiek zasadniczy wybór.

– Problem interaktywności tekstów pozytywistycznych. Literaturę pozytywizmu trudno antologizować. Przeważają tu bowiem albo wielkie formy gatunkowe (powieść), albo też występujące w ogromnej obfitości mikroformy (nowela, opowiadanie), albo wprost trudne do ujęcia i ogarnięcia gatunki publicystyczne: od notki informacyjnej, przez polemikę i felieton po krytycznoliterackie (rola recenzji!). Przyrost ilości drukowanych w epoce tekstów, gazet, periodyków, jednodniówek, książek, almanachów, atlasów, encyklopedii jest wprost proporcjonalny do postępu technologiczno-cywilizacyjnego. Lecz, jak wiadomo, jedne teksty rodzą inne teksty – jako ich nawiązania, inspiracje, polemiki.

²¹ Vide A. Janicka, „Przegląd Tygodniowy” w latach 1866–1876: pismo, program, znaczenie, w: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876. Teksty, analizy, komentarze, seria 1: Pozytywiści, idee, programy, t. 1: Obraz człowieka, cz. 1, red. naukowa edycji A. Janicka, współpraca red. A. Kowalczykówna, Ł. Zabielski, Białystok 2019, s. 15–37.

„Programowe” z natury periodyki pozytywistyczne są szczególnie „upolemicznione” – jeden tekst wywołuje odzew w innej redakcji, ten zaś prowokuje odpowiedź autora, a czasem jeszcze debatę wielu autorów w kilku redakcjach. Antologista staje tym samym przed oczywistym problemem wyboru tekstów oraz mniej oczywistym, a mianowicie sposobu zaprezentowania tych, które nie mogą się zmieścić w antologii. Gdyby chcieć oddać wiernie wszystkie interakcje polemiczne tylko „Przeglądu Tygodniowego”, trzeba by stworzyć osobną antologię specjalistyczną. Jak widać ze znakomitej próby mikroantologii tego typu, jaką dał Tadeusz Budrewicz, skupiając się tylko na tekście Franciszka Krupińskiego i polemikach wokół niego²², nawet w takim przypadku, by oddać sedno sprawy, trzeba się czasem uciec do skrótów w polemicznych tekstach, które przytaczamy. Publicystyka, krytyka literacka i czasopiśmiennictwo pozytywistyczne należą więc do szczególnie interaktywnych (przy czym interakcje nie oznaczają tylko polemik) i czasem nie sposób przedrukować całej lawiny tekstów, jaką uruchamia autor, a jeśli tak, to należy zapytać o to, jak oddać ich treść: w przypisach, streszczeniach, notach poprzedzających teksty zasadnicze, we wstępach badaczy? Są to kwestie z rzędu najtrudniejszych i po raz kolejny – nieoczywiste.

– Problem atrybucji. Teksty pozytywistyczne powstawały szybko, były odzewem na potrzebę chwili lub (czasem) dobrze i długo przemyślanymi prowokacjami intelektualnymi. W każdym z przypadków były publikowane anonimowo – wtedy, gdy głos wyrażał doraźnie zdanie redakcji, ale i wtedy, gdy autor choć czasowo krył się za anonimowością. Nie przetrwały do dziś kompletne zbiory rękopisów autorskich, na podstawie których można by bezsprzecznie ustalić autorstwo (to raczej rzadkie wyjątki). Archiwa gazet z tamtego czasu też przeważnie nie istnieją. Niezwykle często zdarzało się zresztą tak, że autorstwo w chwili publikacji było powszechnie znane, choć artykuł nie został podpisany. Potem jednak, z biegiem lat, autorstwo to stawało się nieoczywiste, bywało też przypisywane różnym osobom. Kwestię atrybucji rozstrzygają więc nierzadko konteksty: wspomnienia autorów i świadków, wskazanie na konkretnego autora w polemikach, nawiązania autointertekstualne w samym tekście²³. Jeszcze bardziej skomplikowana jest sprawa cyklów, serii, publikacji wieloczęściowych, które miały – jak wspomniane już *Echa warszawskie* – charakter wieloautorski.

²² Vide T. Budrewicz, *Spory wokół „Romantyzmu i jego skutków” Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018.

²³ Warto jednak w tym miejscu wskazać, że czasem nawet ustalenie pewnego autorstwa książki nie jest możliwe. Vide powszechnie znany przypadek [W. Przyborowski?], *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczyściej (1866–1872). Kartki ze wspomnień eksdziennikarza*, Petersburg 1897; [J. Kaliszewski?, W. Przyborowski?], *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczyściej 1866–1872. Kartki ze wspomnień Eksdziennikarza*, przygotowanie do druku i posłowie D. Świerczyńska, Warszawa 1998.

Zagadnienie atrybucji tekstów pozytywistycznych z periodyków zasługuje z pewnością na osobne badania praso- i literaturoznawcze. Należy podkreślić, że jest to w praktyce jeden z tych czynników, które zasadniczo opóźniają finalizację projektów antologicznych. Nie sposób bowiem w tej właśnie epoce dobrać teksty, kierując się przede wszystkim kryterium pewnej, ustalonej atrybucji. Autorstwo części musi pozostać niepewne, prawdopodobne lub nieznanne.

– Horyzont metaproblemowy. Kończąc rozstrzygnięcie nawet najbardziej drobiazgowych kwestii, twórca antologii musi uświadomić sobie, że kreując taki, a nie inny świat „wewnętrzny”, „przedstawiony” antologii i tym samym epoki, dokonuje przedstawienia własnego horyzontu ideowego (czy nawet ideologicznego). Dzieje się tak w odniesieniu do przynajmniej trzech płaszczyzn antologii: po pierwsze, wybór tekstów odzwierciedla „światoobraz” antologisty; po drugie, wybór tekstów ujawnia taką lub inną wizję epoki i próbę (bądź jej brak) przewartościowania tego obrazu; po trzecie, autor antologii w pewnym stopniu ujawnia własne pojmowanie tego, czym jest historia literatury, proces historycznoliteracki, określony model aksjologiczno-estetyczny służący hierarchizacji i wartościowaniu tekstów. Ten horyzont metaproblemowy pozostaje zazwyczaj mniej widoczny dla czytelnika (chyba że mamy do czynienia z jawnie zideologizowanym obrazem epoki literackiej), ma jednak wartość dla twórcy antologii, uspoźnia bowiem jego działania i wybory²⁴. Jeśli go brak, antologizowanie staje się tylko gromadzeniem informacji zapisanych w tekstach.

Antologia-panorama

Warto przypomnieć raz jeszcze zasadnicze różnice między antologią całości a antologią-panoramą. Antologia całości jest propozycją syntezy, podczas gdy antologia-panorama jest zarówno zbiorem mikrosyntez (każdy dział poprzedza propozycja interpretacyjna), jak i zachętą do sformułowania własnej syntezy przez czytelnika. Ostatecznie to on właśnie dokonuje wyboru z ogromnej puli przedłożonych materiałów z epoki oraz ich współczesnych interpretacji. Jego rola jest więc tu zasadnicza, staje się on swego rodzaju metainterpretatorem. Antologia całości jest adresowana raczej do odbiorcy, który oczekuje pewnej wiedzy o epoce, gotowego jej obrazu. Antologia-panorama zaprasza natomiast do lektury odbiorcę dojrzałego, który gotów jest zaryzykować poszukiwanie własnej perspektywy w oglądzie epoki, nawet wówczas kiedy grozi to zejściem na manowce. Tej trudnej perspektywie poszukiwania własnej drogi sprzyja też rozbudowanie aparatu krytycznego. Zauważyłem bowiem, że typ antologii-panoramy, jeśli tylko spełnia

²⁴ Vide szczególnie w tym kontekście T. Sobieraj, *O prawdę literatury (w literaturze). Epistemologiczne przesłanki krytycznoliterackiego dyskursu pozytywistów*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej”*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Warszawa 2010.

wymogi edytorskie dla tekstów dziewiętnastowiecznych, staje się tym samym edycją krytyczną, choć oczywiście można też sobie wyobrazić zarówno ten typ antologii, jak i inne jej rodzaje, bez aparatu krytycznego (wstępów interpretacyjnych, zasad wyboru i wydania, komentarzy i przypisów) – powstają wówczas zbiory o charakterze popularnonaukowym.

Pracując w latach 2014–2020 nad antologią publicystyki „Przeglądu Tygodniowego” z lat 1866–1876, musieliśmy wraz z całym zespołem odpowiedzieć na postawione pytania, problemy, dylematy. Oczywiście jest, że efekt końcowy może być rozmaicie oceniany. Dyskusje nad antologią doprowadziły do znacznego przeformułowania projektu początkowego, który miał charakter antologii całości sprofilowanej tematycznie przez dwa lejtmotywy: problematykę krajową (polską) i osobno problematykę międzynarodową (światową). W efekcie zrodziła się idea antologii-panoramy. Ma ona wszystkie cechy antologii całości, ale też łączy się z typami antologii problemowych i specjalistycznych. Jej założeniem fundamentalnym nie jest jednak pokazanie epoki przez życie tygodnika, lecz ukazanie życia, profilu ideowego i estetycznego tego, a nie innego pisma w kontekście epoki, w wyznaczonych granicach czasowych. Antologia-panorama jest oparta na układzie tematyczno-problemowym, co odzwierciedla jej konstrukcja. Każdy wyodrębniony decyzją antologistów temat, reprezentowany przez konkretne teksty, poprzedza wprowadzenie napisane przez badacza epoki. Antologia tego typu obejmuje wszystkie rodzaje tekstów prasowych, nie zawęża przy tym spojrzenia do perspektywy krajowej, uzupełniając ją o horyzont globalny. Zawiera przy tym zarówno teksty powszechnie znane, reprezentatywne, jak i wydobywa z cienia te zapomniane, zepchnięte w dotychczasowej lekturze na drugi plan. Takie panoramiczne rozstrzygnięcia, czego byliśmy świadomi, mają zarówno swoje wady, jak i zalety. Niewątpliwą zaletą może być możliwie szeroki, wszechstronny obraz zagadnienia, który buduje różnorodność perspektyw oglądu – przecinają się tu, i to w wielu miejscach, mikro- i makrooglądy, dając w efekcie fragment, przez który prześwituje całość, i budując całość, która jest zbudowana z różnoimiennych fragmentów. Mankamentem takiego panoramicznego spojrzenia antologisty może okazać się groźba nadmiernego rozproszenia – wielość, którą uzyskujemy i w pewnym sensie odzyskujemy, nie wskazuje bowiem hierarchii zjawisk, jest trudnym do uporządkowania nadmiarem. Dlatego też jest to propozycja adresowana albo do czytelnika profesjonalnego, albo do czytelnika, który zechce przeprowadzić własne rozpoznania i uporządkowania całości, albo też takiego, który ma swojego zaufanego przewodnika (jak w relacji student i wykładowca).

Wydaje się, że w przyszłości powinny być podejmowane próby tworzenia antologii należących do każdego typu. Ponieważ jednak tworzenie antologii panoramicznych wymaga zaangażowania środków finansowych, czasu i powołania

zespołu, to można przypuszczać, że inicjatywy tego typu będą podejmowane rzadko. Przyszłość należy więc niewątpliwie do antologii specjalistycznych i problemowych, choć potrzeby dydaktyki uniwersyteckiej wpłyną niewątpliwie na podejmowanie prób tworzenia kolejnych antologii całości. Można przypuszczać, że nowe możliwości antologizowania, trudne dziś do jednoznacznego uchwycenia, dadzą techniki cyfrowe. Być może nawet powstanie coś, co można by nazwać syntezą lub hybrydą dotychczasowych typów.

Niezależnie od tego, jak potoczą się losy antologii w przyszłości, nigdy jednak nie zostanie uchylony podstawowy dylemat antologisty: co i jak wybierać? Jest on szczególnie dotkliwy w przypadku epoki tak bogatej w teksty, a przy tym tak pozbawionej ciągłości, jak polski pozytywizm.

Bibliografia

- Antologia „Czasy wytrwale poetyckie. Wiersze z prasy lat 1864–1894” [prototypowa wersja antologii]*, wstęp i oprac. R. Okulicz-Kozaryn, K. Kościwicz, D. M. Osiński, wybór tekstów zespół Pnamc, Warszawa 2017, <https://pnamc.ehum.psnc.pl/>.
- Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, seria 1, red. M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2017.
- Budrewicz, Tadeusz, *Spory wokół „Romantyzmu i jego skutków” Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018.
- Janicka, Anna, „Przegląd Tygodniowy” w latach 1866–1876: pismo, program, znaczenie, w: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876. *Teksty, analizy, komentarze*, seria 1: *Pozytywiści, idee, programy*, t. 1: *Obraz człowieka*, cz. 1, red. naukowa edycji A. Janicka, współpraca red. A. Kowalczykowa, Ł. Zabielski, Białystok 2019, s. 15–37.
- Janicka, Anna, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności. Pozytywizm i „obrzeża”*, Białystok 2015.
- Janicka, Anna, „W chwili przesilenia”. *Kształtowanie się obrazu pozytywizmu warszawskiego w latach 1903–1918. (Rekonesans)*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2018, r. 11, s. 71–84.
- [Kaliszewski, J.?, Przyborowski, W.?], *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczyznej 1866–1872. Kartki ze wspomnień Eksdziennikarza*, przygotowanie do druku i posłowie D. Świerczyńska, Warszawa 1998.
- Krytyka lat 1864–1894 wobec poezji. Sądy, problemy, postulaty*, wstęp i oprac. U. Kowalczyk, T. Sobieraj, wybór tekstów zespół Pnamc, Warszawa 2017, <https://pnamc.ehum.psnc.pl/>.
- Kultura okresu pozytywizmu: wybór tekstów i komentarzy*, cz. 1: *Mieszkaństwo*, red. J. Kott, oprac. M. Janion, Warszawa 1949.
- Marchlewski, Julian, *Etapy rozwoju kapitalizmu w Polsce*, w: idem, *Pisma wybrane*, t. 1, Warszawa 1952.
- Nowela pozytywistyczna*, oprac. Z. Grzybowska, Jeruzolima 1944.
- Paczoska, Ewa, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988.

- Pedagogika pozytywizmu warszawskiego*. Piotr Chmielowski, Aleksander Głowacki, Henryk Wernic, Aleksander Świętochowski, Aniela Szcówna, oprac. i wstęp R. Wroczyński, Wrocław 1958.
- Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska)*. *Antologia*, wstęp, wybór tekstów i oprac. J. Bajda, Wrocław 2007.
- Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, seria 1: *Studia, rewizje, konteksty*, red. naukowa i wstęp A. Janicka, Białystok 2015.
- Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, seria 2: *Świat, Europa, Polska*, red. naukowa A. Janicka, Białystok 2020.
- Pozytywizm narodowy 1886–1918. Antologia publicystyki*, wstęp, wybór i oprac. M. Gloger, Warszawa 2017.
- Pozytywizmy u progu XX wieku. Antologia publicystyki społeczno-kulturalnej i filozoficznej*, wstęp M. Gloger, T. Sobieraj, wybór i oprac. M. Barańska, M. Gloger, T. Sobieraj, Warszawa 2018.
- Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985.
- [Przyborowski, W.], *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej (1866–1872)*. *Kartki ze wspomnień eksdziennikarza*, Petersburg 1897.
- Przybyła, Zbigniew, „*Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*”, oprac. Janina Kulczycka-Saloni, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985 [recenzja], „*Pamiętnik Literacki*” 1988, z. 1, s. 366.
- Publicystyka kulturalna wczesnego pozytywizmu polskiego*, wstęp T. Sobieraj, wybór, oprac., komentarze M. Barańska i T. Sobieraj, Warszawa 2016.
- Rudzki, Jerzy, *Aleksander Świętochowski i pozytywizm warszawski*, Warszawa 1968.
- Smulski, Jerzy, *Antologia – ewolucja i dzisiejszy status gatunku. Kilka elementarnych oczywistości*, w: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, seria 1, red. M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2017.
- Sobieraj, Tomasz, *Jak przysposobić do „patrzenia w słońce prawdy”? Rola publicystyki wczesnego pozytywizmu w kształtowaniu nowoczesnej świadomości kulturowej*, w: *Publicystyka kulturalna wczesnego pozytywizmu polskiego*, wstęp T. Sobieraj, wybór, oprac., komentarze M. Barańska i T. Sobieraj, Warszawa 2016.
- Sobieraj, Tomasz, *O prawdę literatury (w literaturze)*. *Epistemologiczne przesłanki krytyczno-literackiego dyskursu pozytywistów*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej”*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Warszawa 2010.
- „*Stąd konserwatyzm jest pozytywizmem*”. *Myśl społeczno-polityczna młodych konserwatystów warszawskich i ich adherentów 1876–1918*. *Antologia publicystyki*, wstęp, wybór i oprac. M. Gloger i W. Ratajczak, Kraków 2018.
- Syrena zawsze zwodnicza. Portrety warszawianki w XIX wieku. Nowele i szkice*, wybór, przygotowanie do druku, wstęp i posłowie T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1976.
- Tomczok, Paweł, *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Katowice 2018.
- Ulicka, Danuta, *Siła antologii*, w: *Wiek teorii. Antologia 1*, red. naukowa D. Ulicka, Warszawa 2020.

ANNA JANICKA – dr hab., profesor Uniwersytetu w Białymstoku, pracuje w Katedrze Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych na Wydziale Filologicznym. Zainteresowania badawcze: literatura polska drugiej połowy XIX w., modernizm, twórczość Gabrieli Zapolskiej, kultura polska w jej związkach z kulturami Europy Wschodniej. Współredagowała m.in. tomy: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet* (seria 1: *Perspektywa środkowoeuropejska*, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, M. Bracka; seria 2: *Perspektywa polska*, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, B. Olech, Białystok 2019); *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, seria 1: *Studia, rewizje, konteksty*, Białystok 2015; seria 2: *Świat, Europa, Polska*, Białystok 2020. Wydała monografie: *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Białystok 2015. Edytorka (z Pauliną Kowalczyk) *Kwiatu śmierci. Powieści kryminalnej ze stosunków krakowskich w dwóch tomach Gabrieli Zapolskiej*, Białystok 2015. W latach 2014–2020 kierowała grantem NPRH na badania nad środowiskiem młodych pozytywistów warszawskich z kręgu „Przeglądu Tygodniowego” (1866–1876).

DYLEMATY AUTORA ANTOLOGII

Dilemmas of the Author of Anthology

JAN TOMKOWSKI

Polska Akademia Nauk, Polska

E-mail: ragadon@poczta.fm

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7005-6251>

Abstract

Each and every anthology is a tremendous challenge as the expectations of the author and the reader, let alone the experts, historians, or literary critics, prove to be difficult to meet. We are doomed to accept a compromise between a subjective concept and a binding stereotype which often happens to correspond closely to the long-established canon. Revisiting the epoch, movement, or a subject matter is and has always been a perilous task.

The author of the article declares himself an experienced humanist who has already compiled some literary collections and arranged to compile more, but for some reason they still have not been brought into being. The situation does not appear to be optimistic as publishing anthologies is far from being a popular project to take on. Working on an anthology is tedious, financially exhausting and most of all it requires a great deal of courage on the part of an editor as they cannot expect it to be a thriving business. What makes the situation even more upsetting, current anthology releases are threatened by a widespread Internet access, which offers a wide range of rare texts such as old prints and old year's issues of journals available at the click of a button. However, the author points out that perhaps the informative function of an anthology may be in eclipse, but the concept of an anthology as an artistic creation remains unshattered.

Keywords: anthology compilation, anthologist, competence of the author of anthology, problematic anthology choices

Streszczenie

Każda antologia jest wyzwaniem, a oczekiwania autora i czytelnika, nie mówiąc już o specjalistach, historykach czy krytykach literatury, często okazują się trudne do pogodzenia. Zawsze jesteśmy skazani na kompromis między subiektywną wizją a obowiązującym stereotypem, który bywa identyczny z utrwalonym od dawna kanonem. Gruntowna rewizja obrazu epoki, nurtu, prądu czy tematu zwykle graniczy z pewnym ryzykiem.

Tekst *Dylematy autora antologii* jest pisany z perspektywy humanisty-praktyka, który ma w swoim dorobku kilka prób stworzenia literackich kolekcji, a jeszcze więcej – z rozmaitych powodów – zaplanował, ale nie doczekały się one realizacji. Niestety, wnioski są mało optymistyczne, bo jak się zdaje, w dzisiejszych czasach antologie nie należą do przedsięwzięć popularnych. Wymagają żmudnej pracy, nakładów finansowych, wreszcie odwagi ze strony edytora, który raczej nie może liczyć na szybki komercyjny sukces. Nowym antologiom nie sprzyja również dość powszechna dostępność w sieci tekstów kiedyś mało znanych, starodruków i roczników dawnych czasopism nie wyłączając. Zdaniem autora, ten informacyjny aspekt pracy antologisty schodzi być może na dalszy plan, pozostaje jednak idea antologii jako dzieła artystycznego.

Słowa kluczowe: tworzenie antologii, antologista, warsztat autora antologii, problemy antologijnego wyboru

Zawsze wydawało mi się, że układanie antologii zawierającej cudze teksty to najprzyjemniejszy rodzaj pracy literackiej. Nie trzeba męczyć się, tworząc niedoskonałe zdania, troszczyć się o płynność narracji i efektowne pointy. Wystarczy bowiem wybrać istniejące już utwory, które zyskały nasze uznanie, by powstała zupełnie nowa i wartościowa książka.

Trudno przecież o atrakcyjniejsze zajęcie w okresach, gdy nie mamy ochoty zajmować się własną twórczością, gdy pomysły kolejnych książek autorskich jeszcze się nie skonkretyzowały, gdy żaden wydawca nie czeka na naszą nową powieść ani tom wierszy czy monografię. W tych okolicznościach warto poświęcić swój czas lekturom i refleksji na ich temat.

Autor antologii powinien być przede wszystkim kolekcjonerem, wydobywającym z zakamarków biblioteki nie tylko utwory, których obecności czytelnik jak najślusniej oczekuje. Powinien również zrobić wszystko, by zaprezentować światu swe odkrycia – teksty mało znane, czasem niedostępne, ale mimo wszystko zasługujące na uwagę. Zdarza się przecież, że znakomity wiersz wyszedł spod pióra poety, który nigdy nie wydał własnego tomiku. Bywa, że kapitalna nowela okazała się dziełem pisarza, który wcześniej ani później nie osiągnął już podobnego poziomu albo w ogóle zamilkł natychmiast po stworzeniu maleńkiego arcydzieła.

Jakkolwiek w każdej epoce – zwłaszcza patrząc z perspektywy lat – możemy wyodrębnić trudny do zakwestionowania kanon utworów, każda antologia jest mimo wszystko dziełem autorskim, skazanym w większym czy mniejszym stopniu na subiektywność. Nie chodzi już nawet o to, że układając wybór najważniejszych tekstów renesansowych, nie pominiemy *Pieśni* czy *Trenów* Jana Kochanowskiego, a literaturę romantyczną trudno sobie wyobrazić choćby bez liryki wieszczów. Z tych oczywistych ograniczeń każdy zdaje sobie sprawę, jakkolwiek tytułów zasługujących na pamięć zawsze jest za dużo, a miejsca – zawsze za mało. Nawet kilkunastotomowa antologia – który wydawca zechciałby się nią zainteresować? –

nie będzie zawierać wszystkiego i skrupulatni krytycy wskażą bez trudu kontrowersyjne pominięcia, opuszczenia, luki.

Jednak rola autora antologii nie ogranicza się do zebrania poszczególnych pozycji, a nawet ich opracowania czy opatrzenia komentarzem. Moim zdaniem, antologia z prawdziwego zdarzenia to coś innego niż zbiór wierszy, nowel czy esejów. Jej twórca musi całość przemyśleć, skonstruować, stworzyć określony porządek kolekcji i oczywiście jasne, przejrzyste kryteria wyboru. Jednym słowem, autor antologii powinien być również w jakimś sensie artystą, a nie tylko sumiennym redaktorem czy skrupulatnym edytorem, dbającym o poprawność dzieła. Znakomita antologia polskiej liryki w opracowaniu Wacława Borowego *Od Kochanowskiego do Staffa* najlepszym tego przykładem. Czasem dobre rezultaty daje współpraca pisarza i badacza literatury, dowodem niech będzie dwutomowa antologia poezji polskiej opracowana przez Stanisława Grochowiaka i Janusza Maciejewskiego¹. Połączenie znajomości tajemnic warsztatu poetyckiego i wiedzy krytyka literackiego (a także literaturoznawcy) okazało się w tym przypadku niewątpliwym sukcesem, nie tylko edytorskim. Inna sprawa, że nie wszyscy poczuli się usatysfakcjonowani, ale to chyba nas nie dziwi.

Przygotowując antologię, powinniśmy zawsze mieć świadomość, że nie zadowolimy każdego odbiorcy, a już zwłaszcza tych, którzy wierzą święcie, że wykonaną pracę zrobiliby lepiej od nas, bo oczywiście lepiej znają się na literaturze, są bardziej obiektywni i przewyższają nas erudycją (dotyczy to zwłaszcza dziennikarzy i recenzentów pisujących do mniej czy bardziej popularnych czasopism). Ich prawo, choć z doświadczenia wiem, że najgłośniejszemu krzyczą ci, którzy własnej wizji antologii nigdy nie przedstawią. Zawsze natomiast mają innym za złe publikowanie tekstów, potrzebnych czytelnikowi, niezależnie od tego, czy jest on uczniem, studentem, badaczem literatury czy tylko jej miłośnikiem.

Każda antologia powstaje w bibliotece, a raczej w rozmaitych bibliotekach, lecz w gruncie rzeczy powinno się ją przygotowywać w pustelni, leśnej głuszy albo górskiej chacie, którą dysponował np. Martin Heidegger. Dopiero wtedy autor byłby wolny od nacisków płynących ze strony środowiska. Niestety, nigdy nie działamy w próżni i musimy zdawać sobie sprawę, że jeśli opracowujemy antologię liryki, każdy z naszych znajomych piszących wiersze będzie ogromnie zawiedziony, o ile pominiemy jego dorobek (często skromny, nieporównywalny z osiągnięciami najwybitniejszych).

Dobre rady płyną nie tylko od przyjaciół, znajomych i kolegów z pracy. Udzielają ich także wydawcy, którzy zwykle pragnęliby spełnienia swoich życzeń, słusznych albo nie. Troska o ewentualną krytykę spędza niekiedy sen z oczu autorowi, który podjął się niełatwego i z wielu powodów ryzykownego przedsięwzięcia.

¹ *Poezja polska: antologia*, oprac. S. Grochowiak, J. Maciejewski, t. 1–2, Warszawa 1973.

Co pomyślą inni? Co powie X, tak ceniony w środowisku? A jak zareaguje Y, który przecież jest laureatem wielu znaczących nagród? Nie miejmy złudzeń: zawsze znajdą się obrońcy tego czy innego pominiętego w antologii pisarza, nawet jeśli jego twórczość nie spełnia kryteriów przyjętych w publikacji.

Pewna dyskusantka podczas wieczoru autorskiego domagała się ode mnie np. obecności Virginii Woolf w antologii polskiego eseju literackiego. Kiedy próbowałem wytłumaczyć, że jest to niemożliwe, bo autorka *Pochyłej wieży* nie pisała po polsku, usłyszałem w odpowiedzi, że „przecież angielski wszyscy znają”, a poza tym można było wprowadzić utwór tej pisarki „na prawach wyjątku”. Otóż żadnych (albo prawie żadnych) wyjątków być nie może, o ile traktujemy swoją pracę naprawdę serio. Zadanie twórcy antologii byłoby chyba znacznie łatwiejsze, gdyby krytyczny czytelnik rozpoczynał lekturę nie od spisu treści, ale od wstępu. Niestety, obawiam się, że dziś trudno na to liczyć.

Niektórzy sądzą inaczej, ale nie umiem wyobrazić sobie, by jakkolwiek sensowna i uczciwa antologia mogła respektować tak modne obecnie parytety, dotyczące np. płci czy koloru skóry. Jeśli literaturę zachodnią czy jakąś jej część tworzyli w przeszłości głównie biali mężczyźni, nic na to nie poradzimy. Udział kobiet w powstaniu eposu starożytnego, elżbietańskiego dramatu czy nawet powieści psychologicznej XIX wieku jest przecież dość ograniczony i wie o tym każdy badacz. Szukanie na siłę „konkurentek” Szekspira, Goethego, Dostojewskiego czy Flauberta wydaje mi się zajęciem niepoważnym.

Podobne próby świadczą zwykle o lekceważeniu fundamentalnej zasady, bez której trudno mówić o rozsądnej pracy. Otóż warto już na początku uświadomić sobie, że antologia składa się z konkretnych tekstów, a nie zestawu nazwisk! Bardzo wiele osób sądzi, że antologia wierszy czy esejów to po prostu indeks, a nie kolekcja zasługująca na lekturę – jednym słowem, coś w rodzaju karne-ciku, z którym szła niegdyś na bal panna na wydaniu, wybierająca sobie kolejnych tancerzy.

Kto dziś wybiera, a raczej – komu wolno decydować o kształcie antologii? Kto powinien być jej autorem?

Jak łatwo zauważyć, na początku XXI w. cenimy sobie na ogół pamięć dobrą, ale krótką. Wszystko, co ma urok nowości, wydaje się ważniejsze od tradycji. Klasyka już nie fascynuje tak jak dawniej, nasze korzenie stały się płytkie, a podróż do źródeł nie pociąga amatora pięciominutowych bestsellerów.

W przeszłości o pozycji autora i randze dzieła rozstrzygały głównie autorytety akademickie i krytycy literaccy. Można odnieść wrażenie, że jedni i drudzy znajdują się dziś w głębokiej defensywie. Opinie profesora może zakwestionować, i to w najbardziej arogancki sposób, nastolatek jako tako obeznany z internetem. Za krytyków literackich trudno uważać recenzentów, którzy stronią od starannej lektury omawianej książki. Liczą się więc głównie układy personalne, nagrody

i systematyczna obecność w telewizji, a historyczny kontekst mało kto bierze pod uwagę. Czy Norwid był rzeczywiście wybitnym poetą, skoro nie zdobył ani jednej nagrody? Czy Gombrowicz zasługuje na podziw, skoro ominęła go Nagroda Nobla i nagrody państwowe?

Autor antologii nie może uwzględniać podobnych absurdów, ale wcześniej czy później będzie zmuszony się z nimi zmierzyć. I wielu czytelników nigdy nie zgodzi się z nim, że antologia przygotowana np. dla potrzeb Biblioteki Narodowej, serii zasłużonej i jak dotychczas poświęconej głównie klasykom, nie powinna być katalogiem nowości wydawniczych. Perspektywa historyczna jest tu nieodzowna, a fakt, że o modnym twórcy gazety codzienne piszą częściej niż o Mickiewiczu czy Słowackim, naprawdę nie odgrywa żadnej roli w konstruowaniu kolekcji.

Jej granice powinny być zawsze jak najściślej określone. Zanim zaczniemy przygotowywać wybór wierszy, prozy albo dramatów, musimy dokładnie wiedzieć, co właściwie wybieramy. Z liryką sprawa wydaje się dosyć prosta, bo poza twórcami poetyckich manifestów nikt dziś właściwie nie pyta już, czym jest wiersz. Nikt nie próbuje kwestionować rangi awangardowych prowokacji poetyckich. W zupełnie innej sytuacji znajduje się ten, kto pragnie opracować antologię eseju, felietonu, reportażu, publicystyki czy krytyki literackiej. Nie przepadam za naukowymi definicjami, bo studiowałem logikę i wiem, że ich tworzenie to wysiłek bardzo niewdzięczny, a niekiedy i bezużyteczny. Mimo wszystko jestem zdania, że nie da się stworzyć sensownej całości bez sformułowania w miarę ścisłej definicji interesującego nas gatunku. Nie wszyscy się z nami zgodzą, ale naprawdę musimy odpowiedzieć sobie na pytanie, czy *Czarne kwiaty* Norwida są esejem (i to jednym z najwspanialszych w naszej literaturze), czy też nie. Inaczej zostaniemy skazani na chaos, którego autor antologii, zwłaszcza naukowej, zwłaszcza pionierskiej, powinien unikać.

Antologia jest nie tylko jakąś ukrytą formą adoracji, ale i próbą krytycznej lektury, książką *in statu nascendi*. W gruncie rzeczy nie ma bowiem „ostatecznej” antologii poezji polskiej czy antologii angielskiego eseju. Są to dzieła, które przynajmniej raz na kilka czy kilkanaście lat (bo chyba nie kilkadziesiąt ani tym bardziej kilkaset!) powinny być układane od nowa, przez autorów reprezentujących kolejne pokolenia. Wciąż przecież odkrywamy jakieś skarby literatury baroku czy romantyzmu, a inne pozycje – niegdyś przeceniane – odchodzą w cień, bo nie poruszają już wyobraźni czytelników.

Jakkolwiek antologia powinna być dziełem oryginalnym, starannie przemyślanym i skomponowanym nie mniej dokładnie niż utwory literackie, niestety z upływem lat ulega ona dezaktualizacji. Na pewno problematycznej, o ile sporządzamy jedynie kolekcję cenionych przez siebie tekstów. Nieuchronnej, jeśli próbujemy – tworząc np. antologię gatunku czy prądu literackiego – pozostać

w zgodzie z obecnym stanem wiedzy literaturoznawczej. Konieczne stają się wówczas nieustanne uzupełnienia, rewizje, korekty. A najlepiej przedsięwzięcie powtórzyć, choć – takie mam wrażenie – w naszych czasach staje się to coraz trudniejsze.

Teoretycznie rzecz biorąc, antologia to książka autorska, zapewniająca twórcy wyboru nieograniczoną swobodę². Obdarzamy kogoś takiego zaufaniem, lecz w zamian domagamy się, by wykazał obiektywizm i lekkomyślnie nie pomijał oczywistych arcydzieł, a przy tym nie rezygnował z nowości, które dopiero zyskują na naszych oczach miano klasyki. Niech więc antologista buszuje po bibliotekach, a potem zaprezentuje kolekcję możliwie najpiękniejszą i najtrwalszą, do której będziemy wielokrotnie powracać.

Tak to wygląda teoretycznie, bo oczywiście w praktyce różnie bywa.

Zazdroszczę tym, którzy biorą się za opracowanie antologii liryki średnowiecznej albo nawet romantycznej, bo rzeczywiście mogą wybierać zgodnie z ustalonymi przez siebie kryteriami, nie krępując się tak zwanymi czynnikami „niezależnymi od nas” – pod tym eufemizmem kryją się zwykle, jakże by inaczej, mniejsze albo większe pieniądze...

Jak zauważyłem, bardzo niewielu czytelników zdaje sobie sprawę, że za każdy wiersz czy fragment prozy chroniony prawem autorskim wydawca musi zaproponować bodaj najskromniejsze honorarium. O ile oczywiście nie chce być piratem czy oszustem, co na naszym rynku księgarskim zdarzało się w przeszłości wcale nierzadko i zdarza do dziś, ale często sprawca pozostaje bezkarny. Wiadomo, jak długo trwają procesy sądowe i jak nikłe przynoszą korzyści. No, ale prestiżowa oficyna na pewno będzie ich unikać jak ognia, by nie stracić dobrej reputacji.

Choćby z tego powodu antologia to książka dla wydawcy nieco kłopotliwa. Z jednej strony atrakcyjna, bo łatwo zauważyć, że jedynie bardzo specjalistyczne pozycje sprzedają się dosyć słabo. Z drugiej strony – mimo wszystko ryzykowna, bo żyjącym i spadkobiercom stosunkowo niedawno zmarłych autorów wybranych tekstów trzeba będzie zapłacić i to z góry. Może nie będą to wielkie kwoty, a niektórzy z nich wspaniałomyślnie zrezygnują, ale pomnożmy sobie nawet minimalne honorarium przez trzydzieści, pięćdziesiąt albo sto. Nie każdą oficynę na taki wydatek stać. Bywa zresztą, że wydawca spotyka się z żądaniami, które uznaje za wygórowane. Zaczyna się wtedy liczenie – kogo pominąć, z kogo zrezygnować, o kim wiadomo, że lubi pieniądze i na pewno będzie się targować.

² Szczególny przypadek to antologia zawierająca przekłady jednego tylko tłumacza, ogarniająca pewną całość – dorobek kierunku poetyckiego, szkoły czy okresu. Vide np. *Akme znaczy szczyt. Gumilow, Achmatowa, Mandelsztam w przekładach Leopolda Lewina*, Warszawa 1986, czy S. Barańczak, *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Warszawa 1982. W tym drugim przypadku autor dokonał wyboru oraz przekładu wszystkich utworów, opatrzył je przypisami i poprzedził wstępem.

Tworząc antologię *Sto polskich wierszy*³, nie dążyłem więc do upragnionej pełni. Pracując dla bardzo niewielkiego wydawnictwa, zdawałem sobie sprawę, że będzie to zaledwie szkic znacznie większego projektu, który zrealizowałbym zapewne w innych warunkach. Zgodnie z profilem oficyny „Dwa kolory”, wydającej również kalendarze i pozycje historyczne, zdecydowałem się ograniczyć do poezji patriotycznej. Sto wierszy to oczywiście bardzo mało, a ja w dodatku przyjąłem założenie, że jeden autor jest reprezentowany tylko jednym wierszem. A ponadto – tylko wyjątkowo sięgamy do fragmentów.

Niech więc czytelnik nie dziwi się, że w antologii brak pełnego tekstu *Pana Tadeusza*, który jest zapewne największym arcydziełem naszej poezji patriotycznej, ale jest także osobną książką, dostępną od dawna również w sieci, czytana na tabletach, komórkach i laptopach. Niech nie protestuje, że Mickiewicz, Słowacki czy Norwid są obecni w sposób symboliczny. Taka decyzja ma głęboki sens – sto wierszy to również stu poetów, często zapomnianych, niedocenionych, mało znanych szerszej publiczności. Mogą dzięki niej zaistnieć poeci naszych powstań: listopadowego, styczniowego, warszawskiego. Pojawiają się nawet ci, którzy za pióro chwyтали okazjonalnie, na postojach, w przerwach między bitwami.

Wiedziałem, że postępując w ten sposób, wcale nie ułatwiam sobie zadania.

Tylko wyboru wierszy Mickiewicza i Norwida dokonać mogłem bez namysłu. Niegdyś zrobiła na mnie ogromne wrażenie lektura fragmentu *Szyfowych prac* – opis lekcji polskiego, podczas której niepokorny uczeń carskiego gimnazjum recytuje *Redutę Orдона*. Do dziś odczytuję ten rozdział ze wzruszeniem i gdyby ktoś zaproponował mi przygotowanie antologii polskiej prozy patriotycznej, wiedziałbym od czego zacząć. A znów *Bema pamięci żałobny rapsod* Norwida to nie tylko wiersz, który poznałem jeszcze w pierwszej klasie liceum, ale także pieśń (może suita rockowa, jak powiedziałyby Grzegorz Kozyra?) z muzyką i w wykonaniu Czesława Niemena, otwierająca niejednemu młodemu człowiekowi drogę do poezji⁴.

A potem zaczęły się już same trudności, bo jak pominąć ten czy inny znakomity utwór Reja, Kochanowskiego, Krasickiego, Słowackiego, Asnyka, Wyspiańskiego, Staffa, Baczyńskiego, Herberta, Rymkiewicza? Czy polegać na sile poetyckiego wyrazu, czy raczej budować antologię wokół najważniejszych wydarzeń historycznych, by nikt nie zarzucił mi, że pominąłem bitwę pod Grunwaldem, odsiecz wiedeńską, powstanie kościuszkowskie, odzyskanie niepodległości, kampanię wrześniową, Solidarność... Jak oddzielić prawdziwą lirykę od popularnych pieśni,

³ *Sto polskich wierszy. Antologia poezji patriotycznej*, oprac. J. Tomkowski, Warszawa 2014.

⁴ O dziwnej historii arcydzieła, które w PRL zrobiło jako utwór wokalnie-muzyczny zdumiewającą karierę, pisałem w innym miejscu. Vide J. Tomkowski, *Norwid z listy przebojów*, w: *Kultura popularna w Polsce w latach 1944–1989: problemy i perspektywy badawcze*, red. K. Stańczak-Wiślicz, Warszawa 2012, s. 76–89.

a nawet piosenek, nie zawsze wartościowych artystycznie, ale przecież funkcjonujących do dziś w świadomości Polaków?

Niekiedy wydawca sugerował włączenie tego czy innego tekstu dotyczącego najnowszej historii Polski. Czasem się zgadzałem, a czasem nie, na ogół jednak pracowaliśmy w zgodzie.

Sto polskich wierszy to typowa produkcja „niskobudżetowa”. Proponowałem nieco większy format i twardą okładkę, oprócz winietek z *Zielnika* Wyspiańskiego kilka barwnych reprodukcji, wreszcie lepszy papier i nieco wyraźniejszy druk. Marzyłem nieśmiało o wymiarach zbliżonych do kwadratu, przywodzących na myśl album Skiry, staroświecki sztambuch albo pamiętnik gimnazistki sprzed lat. Przydałaby się jeszcze zakładeczka, niekoniecznie w barwach biało-czerwonych. No i druk w kolorze fioletowym zamiast tradycyjnej czerni.

Na okładce majaczył orzeł siedzący na kałamarnu – no, raczej majaczył niż widniał... Wydawnictwo było maleńkie i skromne, więc oczywiście nie miałem pretensji.

A zresztą – czy nasze myślenie o Polsce wymaga bogatych rekwizytów, przepychu, manifestacji sztuki poligraficznego, złota i purpury? Bo przecież najważniejsza jest poezja, a wspaniałe wiersze można czytać w najlichszym wydaniu...

Można – doprawdy?

Zajrzyjcie koniecznie do „Chimery” Miriama, nim przystaniecie na podobną opinię⁵.

Jeśli antologia jest tylko osobistym wyborem, np. ulubionych wierszy czy aforyzmów, autor nie musi przejmować się krytycznymi głosami czytelników i specjalistów. Wybitny poeta ma oczywiście prawo do subiektywizmu i wielka szkoda, że wiemy tak mało o naszych klasykach jako potencjalnych autorach antologii. Szkoda, że ktoś nie zaproponował ułożenia takiej najzupełniej prywatnej kolekcji np. Różewiczowi albo Leśmianowi. Byłaby to chyba pasjonująca lektura, a ewentualne pominięcia dałyby niejedno do myślenia historykom literatury.

Jednak zupełnie inaczej wygląda sytuacja badacza, który układając antologię, buduje jednocześnie obraz prądu, twórczości charakterystycznej dla danego okresu literackiego albo gatunku. Nie ukrywam, że ta ostatnia możliwość wydaje mi się najbardziej porywająca. Może dlatego podpisałem umowę z Ossolineum na opracowanie publikacji zatytułowanej *Polski esej literacki. Antologia*⁶.

Wiedziałem oczywiście, że zadanie nie będzie łatwe, ale przynajmniej z kilku powodów takiej oferty nie mogłem odrzucić. Po pierwsze, wydaje mi się, że miałem okazję obserwować radykalną zmianę dokonującą się za mojego życia.

⁵ Z. P. [Zenon Przesmycki], *Sztuka stosowana*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 174–180.

⁶ *Polski esej literacki. Antologia*, oprac. J. Tomkowski, Wrocław 2017, Biblioteka Narodowa I 329.

Esej, traktowany jeszcze w pierwszej połowie XX w. jako gatunek mimo wszystko marginalny, stawał się równie ważny, a nierzadko ważniejszy niż powieść czy liryka. Po drugie, sam byłem autorem kilkunastu tomów eseistycznych, a nawet twórcą eseistycznej trylogii. Napisałem również – poniekąd dzięki redaktorowi Dudzie z „Przeglądu Politycznego” – *Moją historię eseju*⁷. Po trzecie wreszcie, już wcześniej inni wydawcy proponowali mi opracowanie podobnej książki, a ja – z rozmaitych powodów, nie zawsze ode mnie zależnych – musiałem niestety odmówić. Tym razem wiedziałem bardzo dokładnie, co i jak chcę zrobić, a przygotowanie wstępnego szkicu (konspektu) zajęło mi chyba nie więcej niż godzinę.

Przyzwyczajiliśmy się do myśli, że każde opracowanie historycznoliterackie, synteza, monografia, podręcznik, a także antologia, mniej czy bardziej delikatnie narzuca odbiorcy pewną hierarchię. Jej najbardziej oczywistym, ale jakże zawodnym przejawem jest liczba stron poświęconych poszczególnym autorom. Jeden z recenzentów miał do mnie pretensje, że w mojej *Literaturze polskiej* Bruno Schulz otrzymał mniej więcej tyle miejsca, ile zajął Jarosław Iwaszkiewicz, co oczywiście świadczyło o mojej ignorancji. Prawem każdego czytelnika jest kochać i nienawidzić, uwielbiać i lekceważyć. Natomiast historyk literatury musi zachować konieczny dystans i wziąć pod uwagę nie tylko liczbę i rangę stworzonych arcydzieł, ale także obecność pisarza w życiu literackim, recepcję jego twórczości, wreszcie różnorodność uprawianych gatunków i rodzajów.

Jak sobie z tym poradzić?

Przygotowując zarówno antologię liryki patriotycznej, jak i antologię polskiego eseju literackiego, zdecydowałem, że każdy autor będzie reprezentowany tylko jednym utworem. Jest to oczywiście decyzja bolesna i trudna do zastosowania, zwłaszcza w przypadku największych. Jak pokazać Mickiewicza, Norwida, Herberta czy Miłosa w tak ograniczonym zakresie? Czy nie unikniemy trudnych do wytłumaczenia redukcji? Czy przewidywana objętość (spróbujcie zaproponować wydawcy zamiast jednego tomu dwa, trzy, a najlepiej pięć!) wszystko usprawiedliwia?

Wyszedłem z założenia, że ci, którzy stali się już klasykami, doczekali się licznych wydań swoich książek, a często nawet dzieł zebranych i wybranych. Kto sięga po antologię liryki patriotycznej, ma zwykle na półce osobne wydania Mickiewicza czy Słowackiego, ale być może nie słyszał nigdy o Włodzimierzu Zagórskim, Włodzimierzu Stebelskim, Tomaszu Auguście Olizarowskim, Marianie Matuszkiewicz, Witoldzie Hulewicz, Zdzisławie Dębickim. Musimy zdawać sobie sprawę, że ograniczając miejsce dla najwybitniejszych, przywracamy pamięć o tych mniej znanych, często niesłusznie zapomnianych.

⁷ J. Tomkowski, *Moja historia eseju*, Warszawa 2013.

Miałem oczywiście świadomość, że jednym wierszem nie zaprezentuję liryki Mickiewicza, a jeden tekst Jerzego Stempowskiego to stanowczo za mało, by pokazać całą różnorodność twórczości eseistycznej tego autora. Ale przecież nie uczynię tego, zamieszczając w antologii nawet pięć czy dziesięć liryków wielkiego poety. A dziesięć esejów to już osobna książka.

Nie przypuszczam, bym mógł wybrać inaczej.

Wydaje mi się, że wartość antologii polega również na tym, że spotykają się w niej klasycy i zapomniani, znani i nieznani, twórcy najwybitniejsi i literaci zepchnięci na dalszy plan. Autor wyboru powinien mieć odwagę, by wydawcę i czytelnika zaskoczyć, sięgając do tekstów spoczywających w najgłębszych zakamarkach bibliotek, a nawet – o ile zdarzy się taka możliwość – pozostawionych w rękopisie czy dostępnych jedynie w czasopiśmie. Jeśli chcemy, by antologia stała się nie tylko pomocą naukową w edukacji szkolnej czy akademickiej, ale również intrygującą przygodą czytelniczą, nie może być ona książką banalną. Niech zaskakuje i zastanawia, niech prowokuje do dyskusji, byle tylko merytorycznej i wolnej od posłuszeństwa w stosunku do niemądrych ideologii.

Antologia to z reguły zbiór utworów krótkich – wierszy, nowel, esejów. W zasadzie jestem przeciwny korzystaniu z fragmentów, które dla filologa zawsze są obciążone jakimś mankamentem, a więc mniej wartościowe niż całość⁸. Oczywiście, możemy zastanawiać się nad tym, czy antologia liryki polskiej może pomijać liryczne perły zawarte w *Panu Tadeuszu* albo *Beniowskim*. Na szczęście zarówno Mickiewicz, jak i Słowacki pozostawili tyle świetnych wierszy, że mogą one zastąpić najwspanialsze nawet fragmenty obecne w epickich poematach.

Przygotowując antologię polskiego eseju literackiego, stanąłem jednak przed znacznie trudniejszym zadaniem. Esej historyczny, który tworzyli kiedyś Wacław Berent, Paweł Jasienica czy Marian Brandys, dziś już nie wywołuje takich emocji jak choćby pół wieku temu. W historii polskiego eseju *Nurt, Rzeczpospolita Obojga Narodów* czy *Koniec świata szwoleżerów* mają naturalnie swoje miejsce i pominięcie tych książek stworzyłoby jakąś bolesną pustkę. Jednak zamieszczenie obszernych, niekiedy wielotomowych utworów nawet w antologii liczącej ponad tysiąc stron, zupełnie nie wchodziło w grę. Krótsze teksty Berenta, Jasienicy czy Brandysa, nie rekompensowałyby nieobecności monumentalnych dzieł. W tej sytuacji fragment staje się sygnałem – odsyła do całości, choć rzecz jasna zastąpić jej nie może. To jeden z niewielu przypadków,

⁸ Inna sprawa, że antologia złożona w dużej mierze z fragmentów też może okazać się publikacją bardzo potrzebną i użyteczną. Przykładem niech będzie *Antologia wolnej literatury rosyjskiej*, red. A. Drawicz, Warszawa 1992. Zamieszczono tu teksty dostępne wcześniej jedynie w drugim obiegu.

gdy zmuszeni jesteśmy przyznać wyższość wyjątkom, uchylając przyjętą regułę. Niestety, każdy autor antologii wie, jak bolesne decyzje trzeba nieraz podejmować, zmagając się z brakiem miejsca.

Jako autor dwóch antologii (ewentualnie trzech, o ile uwzględnić *Samobójców i marzycieli*⁹, a nawet czterech, bo antologią i to stosunkowo obszerną była pierwotnie *Kuchnia literacka*¹⁰), chciałbym na koniec wspomnieć o przedsięwzięciach, które nigdy nie doszły do skutku.

Ogólnie rzecz biorąc, mógłbym podzielić istniejące antologie na te „oczywiste” i te będące dziełem autorskiej koncepcji. Za „oczywistą”, to znaczy naturalną i konieczną, uważam np. antologię poezji renesansowej¹¹ czy barokowej¹² albo antologię polskiej noweli dziewiętnastowiecznej¹³. Takie pozycje są cenne, przydają się studentom i nauczycielom, jak również czytelnikom, którzy nie są historykami literatury i np. poezję staropolską znają głównie dzięki wierszom Jana Kochanowskiego, Mikołaja Reja czy Jana Andrzeja Morsztyna.

Prawie zupełnie brak nam dziś antologii wynikających z oryginalnego pomysłu czy nawet osobliwego konceptu. Kiedyś ukazywały się dosyć regularnie np. antologie wierszy o miłości, o książce, nawet o chlebie¹⁴. Obecnie wszyscy boją się kosztów wydania, a jeszcze bardziej komercyjnej klęski. Zaproponowałem kiedyś znanej oficynie edytorskiej bardzo tanią antologię poezji obcej w dawnych tłumaczeniach. Może wszyscy znają *Giaura* w przekładzie Mickiewicza albo *Statek pijany* w wersji Miriama. Ale inne translatorskie drobiazgi romantyków czy Norwida czyta się już rzadko – chyba niesłusznie. A przecież taka antologia byłaby nie tylko ciekawą lekturą, ale również historycznoliterackim dokumentem recepcji literatury światowej. Niestety, nic z tych planów nie wyszło.

Myślałem również o wielotomowej antologii noweli – trudno w to uwierzyć, ale nie mamy dotąd antologii noweli włoskiej, angielskiej, niemieckiej, czeskiej, hiszpańskiej. W ogóle wydawcy traktują krótsze formy prozatorskie niczym piąte koło u wozu. I to w warunkach, gdy czytelnicy narzekają na brak czasu. A przecież tylu mistrzów noweli odchodzi w zapomnienie! Jakże niesłusznie, bo nie tylko obszerne powieści tworzą historię literatury, o czym niestety zapominają nawet akademiccy badacze. Kiedy prowadziłem jeszcze zajęcia na uczelni,

⁹ J. Tomkowski, *Samobójcy i marzyciele – O zabijaniu poetów*, Kielce 2002.

¹⁰ B. Jakimowicz-Klein, J. Tomkowski, *Kuchnia literacka*, Warszawa 2009. Publikacja ukazała się niestety w wersji mocno okrojonej przez wydawcę.

¹¹ *Poeci renesansu*, oprac. J. Sokołowska, Warszawa 1959.

¹² *Poeci polskiego baroku*, oprac. J. Sokołowska i K. Żukowska, t. 1–2, Warszawa 1965.

¹³ *Iskry z popiołów. Zapomniane opowiadania polskie XIX wieku*, red. J. W. Gomułicki, t. 1–2, Warszawa 1959. W tym przypadku wybór musiał być bardziej arbitralny, skoro chodzi o utwory „zapomniane”.

¹⁴ W. Borowy, *Od Kochanowskiego do Staffa: antologia liryki polskiej*, Lwów 1930, wyd. 2, Londyn 1954, wyd. 3, Warszawa 1958, wyd. 4, Warszawa 1981.

zauważyłem, że niezwykle trudno namówić studentów do poznania obszernych arcydzieł. Nowele Tołstoja, Dostojewskiego, Bunina okazywały się w miarę rozsądnym kompromisem.

Czy antologia może dokonać jakiegoś znaczącego przewrotu w zakresie naszego myślenia o literaturze?

Jestem zdania, że tak, i zaraz przytoczę dowód. Myślę, że wielkie zasługi dla literatury (i nie tylko) miałyby autor opracowanej dla Biblioteki Narodowej *Antologii polskiej piosenki*. W XXI w., po literackiej nagrodzie Nobla dla piosenkarza Boba Dylana, po „kultowym” serialu poświęconym Agnieszce Osieckiej, po niemiłym dla koneserów odkryciu, że naród, który z takim zapalem słucha piosenek i odnajduje w nich jakieś piękno, nie dostrzega go w wierszach poetów-noblistów, przyszedł może czas na taką próbę.

To byłby z pewnością bestseller, świadczący o tym, że książka popularna wcale nie musi być bezmyślnym, opasłym czytałem.

Kto go opracuje, kto go wyda, kto się odważy?

Bibliografia

- Akme znaczy szczyt*. Gumilow, Achmatowa, Mandelsztam w przekładach Leopolda Lewina, Warszawa 1986.
- Antologia wolnej literatury rosyjskiej*, red. A. Drawicz, Warszawa 1992.
- Barańczak, Stanisław, *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Warszawa 1982.
- Borowy, Waclaw, *Od Kochanowskiego do Staffa: antologia liryki polskiej*, Lwów 1930, wyd. 2, Londyn 1954, wyd. 3, Warszawa 1958, wyd. 4, Warszawa 1981.
- Iskry z popiołów. Zapomniane opowiadania polskie XIX wieku*, red. J. W. Gomułicki, t. 1–2, Warszawa 1959.
- Jakimowicz-Klein, Barbara, Tomkowski, Jan, *Kuchnia literacka*, Warszawa 2009.
- Okruchy chleba. Antologia polskiej liryki z motywem chleba*, oprac. M. Bocian, S. Placek, Wrocław 1992.
- Poeci polskiego baroku*, oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska, t. 1–2, Warszawa 1965.
- Poeci renesansu*, oprac. J. Sokołowska, Warszawa 1959.
- Poezja polska: antologia*, oprac. S. Grochowiak, J. Maciejewski, t. 1–2, Warszawa 1973.
- Polski esej literacki. Antologia*, oprac. J. Tomkowski, Wrocław 2017.
- Sto polskich wierszy. Antologia poezji patriotycznej*, oprac. J. Tomkowski, Warszawa 2014.
- Tomkowski, Jan, *Moja historia eseju*, Warszawa 2013.
- Tomkowski, Jan, *Norwid z listy przebojów*, w: *Kultura popularna w Polsce w latach 1944–1989: problemy i perspektywy badawcze*, red. K. Stańczak-Wiślicz, Warszawa 2012.
- Tomkowski, Jan, *Samobójcy i marzyciele – O zabijaniu poetów*, Kielce 2002.
- Z. P. [Przesmycki, Zenon], *Sztuka stosowana*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1.

JAN TOMKOWSKI – prozaik i historyk literatury, profesor zwyczajny, od 1986 r. związany z Instytutem Badań Literackich PAN w Warszawie, w przeszłości wykładał również na Uniwersytecie Warszawskim oraz w Akademii Świętokrzyskiej. Zajmuje się głównie literaturą XIX i XX w. oraz historią idei. Autor monografii, studiów, artykułów, esejów, a także opowiadań i powieści. W ostatnich latach opublikował m.in. powieść *Jesień* (2018), *Szkice o literaturze XX wieku* (2020), *Klan Wyspiańskich* (2020), zbiory opowiadań *Liść Kartezjusza* (2020), *Żyrafa Einsteina* (2021), *Słońce Turinga* (2022).

OD „KSIĘGI ŹRÓDEŁ” DO KSIĄŻKI Z OBRAZKAMI. O DWU ANTOLOGIACH POEZJI DZIECIĘCEJ

From ‘the Book of Sources’ to the Illustrated Book:
A Discussion on Two Anthologies of Children’s Poetry

JOLANTA ŁUGOWSKA
Uniwersytet Wrocławski, Polska
E-mail: jola.lugowska@op.pl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9071-9139>

Abstract

An anthology understood as a collection of works belonging to the literary output of one or more writers is an editorial form often used in the case of literature intended for children and young people. Anthologies of children’s literature appearing on the publishing market have performed various functions, including educational – related to school, ludic – intended to entertain a small child, and aesthetic one – resulting from the needs arising in the process of literary initiation of the young reader. But surprisingly, their audience are often adults who accompany the actual children as ‘literary intermediaries’ or these who revisit the literary works they read in the past with nostalgia for the ‘childhood paradise’. *Antologia poezji dziecięcej* (“An Anthology of Children’s Poetry”) edited by Jerzy Cieślowski was published as a part of the renowned Biblioteka Narodowa (National Library) series in 1980. It met all the requirements for a popular science or even scientific publications and was aimed at refined, fairly knowledgeable and competent adult readers. The purpose of the book was to provide the readers – primarily teachers and students – with a synthetic presentation of children’s poetry, taking into consideration various communication models characteristic for this type of work that are presented in the context of changes taking place in broadly understood culture. This model anthology was the basis for the collection „*Pojedziemy w cudny kraj...*” *Wiersze dla dzieci* (“We will go to a wonderful country: Poems for Children”) edited by Jolanta Ługowska and Ryszard Waksmund and published by Ossolineum in 1992. Here, the change of the target audience of the poems collected from Cieślowski’s anthology entailed a change in the format and graphic layout of the book. Hence, the illustrations by Michalina Cieślowska-Kulmatycka play an important role in this edition. They accompany verbal texts in a thoughtful yet discreet manner helping the child audience to understand the essential meanings contained in both classical and contemporary poems.

Keywords: anthology, publishing series, children’s poetry, adult literary intermediary, illustrated book

Streszczenie

Ukazujące się na rynku wydawniczym antologie literatury dziecięcej pełniły i nadal pełnią różne funkcje: dydaktyczną – związaną z edukacją szkolną, ludyczną – podporządkowaną zabawie z małym dzieckiem, czy estetyczną – wynikającą z potrzeb pojawiających się w procesie literackiej inicjacji młodego czytelnika. Ich adresatem często staje się też odbiorca dorosły, powracający z nostalgią do niegdyś czytanych przez siebie tekstów kojarzących się z „rajem dzieciństwa” albo też towarzyszący w lekturze dziecku rzeczywistemu jako „pośrednik lektury”. Z myślą o wyrobionym czytelniku dorosłym powstała *Antologia poezji dziecięcej* Jerzego Cieślikowskiego, wydana w 1980 r. jako jeden z tomów renomowanej serii Biblioteka Narodowa, spełniający wszelkie wymagania stawiane wydawnictwom popularnonaukowym i naukowym. Celem tej publikacji było zapoznanie czytelników – przede wszystkim nauczycieli i studentów – z obrazem poezji dla najmłodszych, z uwzględnieniem zróżnicowanych modeli komunikacyjnych charakterystycznych dla tego rodzaju twórczości, ujętych w kontekście przemian zachodzących w szeroko rozumianej kulturze. Na tej wzorcowej antologii oparty został opublikowany w roku 1992 przez wydawnictwo Ossolineum zbiór „*Pojedziemy w cudny kraj...*”. *Wiersze dla dzieci*, przygotowany z myślą o młodym odbiorcy przez Jolantę Ługowską i Ryszarda Waksmundę. Przeadresowanie utworów zaczerpniętych z antologii Cieślikowskiego oznaczało w tym przypadku zmianę formatu i szaty graficznej książki. W tej edycji istotną rolę odgrywają więc ilustracje autorstwa Michaliny Cieślikowskiej-Kulmatyckiej, w przemyślany a zarazem dyskretny sposób towarzyszące tekstom werbalnym, pomagając dziecięcemu odbiorcy w zrozumieniu najogólniejszych sensów zawartych w utworach poetyckich – klasycznych i współczesnych.

Słowa kluczowe: antologia, serie wydawnicze, poezja dziecięca, dorosły pośrednik lektury, książka z obrazkami

W literaturoznawczej refleksji nad „antologizowaniem” nie powinno zabraknąć głosu na temat praktyk i swoistych gestów antologizujących obserwowanych na gruncie literatury i książki dziecięcej – dawnej i współczesnej. Głównym przedmiotem prezentowanych rozważań będą dwa zbiory: *Antologia poezji dziecięcej* opublikowana – wraz z naukowym komentarzem – z myślą o wykształconym czytelniku dorosłym w serii I Biblioteki Narodowej przez Jerzego Cieślikowskiego oraz tom „*Pojedziemy w cudny kraj...*”. *Wiersze dla dzieci* będący efektem „przeadresowania” wspomnianej antologii i jej zaadaptowania do potrzeb i oczekiwań niedorosłego odbiorcy. W artykule podjęte też zostaną kwestie związane z samym procesem sporządzania antologii poezji dziecięcej, uwzględniające różne aspekty badanego fenomenu – genetyczny, historyczny, aksjologiczny, jak również antropologiczny. Forma antologii, co warto przypomnieć, była bowiem często, chętnie i od dawna używana przez wydawców i redaktorów zajmujących się twórczością adresowaną do najmłodszych odbiorców. Samo zjawisko preferowania w praktyce wydawniczej zbiorów wieloautorskich wiązało się w znacznej mierze z faktem, że pojęcie twórczości przeznaczonej dla dzieci i młodzieży (zwłaszcza we wczesnym okresie jej rozwoju)

łączono z tekstami o zróżnicowanej genezie. Stwierdza więc Cieślowski: „Przez cały wiek XIX na literaturę dla najmłodszych składały się dwa rodzaje tekstów: teksty pisane specjalnie, w większości przez pedagogów, oraz teksty wybrane z poezji ogólnej, przedrukowywane w książkach dla dzieci i podręcznikach szkolnych”¹. Przejawem tej praktyki było np. wielokrotne przedrukowywanie (już od roku 1827) jednego z najsłynniejszych utworów Adama Mickiewicza – znanej wielu pokoleniom polskich dzieci ballady *Powrót taty*². Tak skonstruowane zbiory przyjmowały często formę „wypisów” przeznaczonych do użytku szkolnego, w których dydaktyczny zamiar zazwyczaj wyrażany był explicite już w tytule publikacji, jak np. w dziełku *Wypisy polskie czyli książka do czytania dla dzieci ułożona z wymkami różnych autorów polskich tak prozą jak wierszem na klasę pierwszą* opracowanym i wydanym w roku 1829 przez Augustyna Żdźarskiego³. W miarę rozwoju wyspecjalizowanej literatury dziecięcej i swoistej ekspansji rynku wydawniczego związanego z zaspokajaniem potrzeb i oczekiwań młodego odbiorcy pojawiać się zaczęły zbiory wieloautorskie o charakterze tematycznym, w tym kolekcje wierszy okolicznościowych⁴, generalnie związane z edukacją szkolną i samą instytucją szkoły, przeznaczone jednak także do lektury „pozaszkolnej” – samodzielnej bądź przebiegającej z pomocą dorosłego. Wydawane też były zbiorki służące przede wszystkim zabawianiu małego dziecka, często w swej tematyce i formach podawczych nawiązujące do tradycji folklorystycznej⁵, a także antologie ułożone z myślą o potrzebach i oczekiwaniach odbiorców bardziej zaawansowanych, zainteresowanych poezją, w ich kompozycji preferowano zazwyczaj teksty współczesne, często zakładające dość wysoki poziom kompetencji przewidywanego odbiorcy, jego zdolność do samodzielnej lektury⁶.

¹ J. Cieślowski, *Wstęp*, w: *Antologia poezji dziecięcej*, wybór i oprac. J. Cieślowski, wyd. 3 popr. i uzupełn., Wrocław 1991, s. IX.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Np. *Budujemy miłą Ojczyźnie dom! Zbiór wierszy patriotycznych i okolicznościowych dla dzieci i młodzieży*, wybór W. Zechenter, Kraków 1949. Do tej tradycji antologii nawiązuje Jolanta Kowalczykówna, vide eadem, *Witaj majowa jutrzeńko. Antologia wierszy dla dzieci*, wybór J. Kowalczykówna, Katowice 1991, a także *Miły Wodzu mój!... Wiersze o Marszałku Józefie Piłsudskim*, wstęp i wybór J. Kowalczykówna, Pabianice 1993.

⁵ Na uwagę zasługują tu opublikowane w dwudziestoleciu międzywojennym antologie zawierające teksty folkloru dziecięcego, opracowane z myślą o kilkuletnich odbiorcach. Vide Z. Rogoszówna, *Srocza kaszkę warzyła*, Warszawa 1920, czy *Klitus bajduś*, Warszawa 1925, a także tomik wierszy *Chodzi, chodzi Baj po ścianie. Wiersze i kołysanki*, wybór H. Kostyrko, Warszawa 1958.

⁶ Np. antologia wierszy dla dzieci *Szedł czarodziej*, wybór i oprac. W. Kot, t. 1–2, Rzeszów 1986, czy *Po schodach wierszy. Antologia polskiej poezji współczesnej*, wybór i oprac. G. Leszczyński, Warszawa 1992. W drugim z wymienionych tomów, zgodnie z decyzją antologisty, oprócz powstałych w wieku XX utworów przeznaczonych dla młodego odbiorcy znalazł się także obszerny wybór

Istotną konsekwencją coraz odważniejszego eksplorowania przez antologistów różnych obszarów tradycji literackiej i w efekcie swego awansowania w hierarchii kulturowych wartości problematyki związanej z dzieckiem i dzieciństwem okazała się swoista ewolucja koncepcji idealnego odbiorcy antologii, którym niejako „obok” dziecka stawał się człowiek metrykalnie dorosły, lecz zachowujący pamięć o własnym dzieciństwie. Jako przykład posłużyć może obszerny zbiór wierszy zatytułowany *Dziecku*, opracowany przez zmarłego w 2011 r. poetę Jana Nagrabieckiego. Myślą przewodnią i deklarowanym wprost celem antologisty było w tym tomie odsłonięcie „poetycko wypowiedzianego” świata dziecka w całym jego pięknie i „bezkompromisowej prawdzie”, wyrażonego w wybranych wierszach o dziecku i dzieciństwie, odkrywanych przez autora antologii, jak sam stwierdza w *Postłowie*, w trakcie podróży „przez epoki poezji polskiej i po obszarach własnego życia”⁷.

Funkcjonując w realiach współczesnego rynku wydawniczego, starannie opracowane (także pod względem graficznym i plastycznym) antologie okazują się też czasem pozycjami niosącymi wydawcy wymierny sukces, chciałoby się powiedzieć – bestsellerami. Janusz Dunin, przygotowując popularną, o nie ukrywanym celu komercyjnym⁸, bogato ilustrowaną antologię *Czy to bajka, czy nie bajka... Wiersze dziadków dla wnuków*, rekomenduje adresatom książki lekturę „familijną”, mogącą przynieść satysfakcję i wzruszenie zarówno dzieciom, jak i dorosłym. Oświadcza przy tym, że przy wyborze kierował się kryterium osobliwej żywotności tekstów: „Obecna antologia pragnie przypomnieć i te czytane, i te mówione dzieciom wiersze oraz rymowanki, które pozostały w trwałej pamięci Polaków”⁹ i dodaje, że te utwory, choć nie zawsze najwyższej literackiej próby, były jednak zdolne stworzyć w tradycji literatury szczególnego rodzaju mosty porozumienia między kolejnymi pokoleniami.

Wśród wydawanych współcześnie tomów zbiorowych zawierających wiersze adresowane do najmłodszego odbiorcy (w tym także utwory preadresowane z poezji ogólnej oraz przykłady tekstów folkloru dziecięcego) szczególne miejsce zajmuje *Antologia poezji dziecięcej* opracowana przez Cieślukowskiego – publikacja odpowiadająca wymogom warsztatowym edycji o charakterze popularnonaukowym

wierszy, w których dziecko i dzieciństwo potraktowane zostały jako jeden z wielkich tematów literackich podejmowanych w poezji ogólnej, adresowanej do wyrobionego czytelnika dorosłego.

⁷ J. Nagrabiecki, *Postłowie*, w: *Dziecku*, wybór i postłowie J. Nagrabiecki, Warszawa 1979, s. 366.

⁸ W *Postłowie* do tego tomiku czytamy: „Podobnie konstruowane wybory wierszy mają także inne narody. Nam chodzi o to, by polska klasyka dziecięca trafiła do nowego pokolenia w godnej sprawie. Aby dziadek czy ciotka, jadący do małego Polaka mieszkającego za granicą, mogli mu przywieźć z kraju książkę, którą z dumą można postawić obok najpiękniejszych tomów obcych literatur”, J. Dunin, *Postłowie*, w: *Czy to bajka, czy nie bajka... Wiersze dziadków dla wnuków*, wybór J. Dunin, Warszawa 2000, s. 92.

⁹ Ibidem.

i naukowym¹⁰. O niezwykłości tego dokonania i jego precedensowym charakterze świadczy niewątpliwie usytuowanie antologii (pod numerem 233) w serii I Biblioteki Narodowej, jednej z najszlachetniejszych w Europie serii wydawniczych, o najdłuższej tradycji i najbardziej znaczących osiągnięciach edytorskich¹¹.

Antologia... ukazała się na rynku księgarskim w roku 1980, a więc już po śmierci badacza (zmarł w 1977 r.), komentarz uzupełniły i teksty przejrzały Gabriela Frydrychowicz i Przemysław Matuszewska. Zbiór spotkał się ze znacznym zainteresowaniem czytelnictwem, w konsekwencji czego już po dwu latach ukazało się drugie, rozszerzone wydanie tomu (1982), a następnie dodruk (1983). Wreszcie, po upływie kolejnych ośmiu lat, ukazało się trzecie, poprawione i uzupełnione wydanie, uwzględniające aktualny stan badań i korygujące błędne ustalenia autorstwa kilku wierszy zawartych we wcześniejszych edycjach *Antologii...*¹² (1991). Warto podkreślić, że w dotychczasowej historii wydawniczej BN (do jubileuszowego roku 2019 ukazało się 335 pozycji serii I) *Antologia...* Cieślukowskiego pozostaje jedynym dziełem zawierającym wiersze przeznaczone dla dzieci, a także tematycznie związane z dzieckiem i dzieciństwem¹³.

Zgodnie z deklaracją redaktorów-założycieli zawartą już w pierwszych tomach serii

Wydawnictwo „Biblioteki Narodowej” pragnie zaspokoić pilną potrzebę kulturalną i przynieść zarówno każdemu inteligentnemu Polakowi, jak i kształcącej się młodzieży WZOROWE WYDANIA NAJCELNIEJSZYCH UTWORÓW LITERATURY POLSKIEJ I OBCEJ w opracowaniu podającym wyniki najnowszej o nich wiedzy. Każdy tomik „Biblioteki Narodowej” stanowi dla siebie całość i zawiera bądź to jedno z arcydzieł literatury, bądź to wybór twórczości poszczególnych pisarzy. Każdy tomik poprzedzony jest rozprawą wstępną, omawiającą na szerokim tle porównawczym, w sposób naukowy, ale jasny i przystępny, utwór danego pisarza. Śladem najlepszych wydawnictw obcych wprowadziła „Biblioteka Narodowa”

¹⁰ Śledząc ewolucję w zakresie koncepcji wstępu i komentarzy w tomach obu serii Biblioteki Narodowej, stwierdza więc Stanisław Bereś: „jego [wstępu – J. Ł.] typ określony przez Konrada Górskiego jako model B (popularnonaukowy) stał się modelem A, czyli tekstem *stricte* naukowym, respektującym najwyższe standardy merytoryczno-warsztatowe”. S. Bereś, *Historia serii „Biblioteka Narodowa”*, w: *Biblioteka Narodowa 1919–2019. Księga jubileuszowa serii*, red. S. Bereś, Wrocław 2019, s. 101.

¹¹ Cf. artykuły zawarte w rozdz. VI „*Biblioteka Narodowa a inne serie klasyków w Europie*, w: *Biblioteka Narodowa 1919–2019...*”, zwłaszcza M. Laurent-Zielińska, „*La Pleiade*”, czyli młodsza siostra „*Biblioteki Narodowej*”, s. 195–201.

¹² Korektę tę wprowadziły Gabriela Frydrychowicz i Przemysław Matuszewska na podstawie badań Bogdana Zakrzewskiego. Vide. *Antologia poezji dziecięcej*, s. 57.

¹³ Poza obszarem naszych zainteresowań pozostawiamy serię III BN, adresowaną do młodzieży, zainicjowaną przez Jana Błońskiego, szybko jednak zaniechaną (w latach 1991–1994 ukazało się zaledwie dziewięć pozycji), zawierającą teksty prozatorskie, zaczerpnięte przede wszystkim z klasyki literatury obcej. Z dorobku pisarzy polskich uwzględniony został we wspomnianej serii tylko jeden utwór – *Kiedy znów będą mały* Janusza Korczaka. Vide S. Bereś, *Historia serii...*, s. 124–127.

gruntowne objaśnienia tekstu, stanowiące ciągły komentarz, dzięki któremu każdy czytelnik może należycie zrozumieć tekst utworu¹⁴.

Już w zestawieniu z przytoczoną deklaracją i w odniesieniu do celu „misyjnego” przypisanego obu seriom BN niezwykłość *Antologii poezji dziecięcej* jako fenomenu edytorskiego zdaje się w znacznej mierze polegać na wyjątkowości kontekstu, w którym książka ta się pojawiła, a więc otoczeniu dzieł najwybitniejszych, należących do kanonu literatury narodowej, stanowiących wciąż atrakcyjny obiekt badań dla kolejnych pokoleń literaturoznawców.

Wyjątkowość, a zarazem osobiwa trudność sytuacji, w jakiej znalazł się twórca *Antologii poezji dziecięcej*, polegała na konieczności dostosowania się do instrukcji wydawniczej, w sposób precyzyjny i szczegółowy ustalającej oczekiwania redakcji wobec autora wstępu i komentarzy. Przygotował ją Wacław Borowy przed ponad siedemdziesięciu laty, a jej normy nie przestają obowiązywać do dziś i w oparciu o nią powstało ponad sześćset tomów obu serii BN¹⁵. Dodajmy, że o instrukcji tej, mającej format małej książeczki, wręczanej autorom wstępów i przypisów, wspomina Bereś, że „mroziła krew w żyłach swoją detalicznością i niepodważalnością zasad”¹⁶, potwierdza jednak, że „waga tego krótkiego dokumentu redakcyjnego jest nie do przecenienia, bo trwale skodyfikował zasady warsztatowe serii”¹⁷. Zasady obowiązujące autorów przy redagowaniu wstępu i komentarzy odnosiły się przy tym zarówno do dzieł pojedynczych, jak i do publikowanych w ramach serii antologii wieloautorskich¹⁸, wśród których znalazły się m.in. *Ballada polska* (1962), *Antologia literatury sowiżralskiej* (1966), *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki* (1978), *Antologia bajki polskiej* (1982), *Poezja polska okresu międzywojennego* (1987), *Idylla polska. Antologia* (1995), *Polski esej literacki. Antologia* (2017) czy *Żagary. Antologia poezji* (2019). Wspominając o owej *Instrukcji...*, Edward Balcerzan dodaje charakterystyczną opinię:

Wstęp, komentarze, rozstrzygnięcia edytorskie wymagają od autorów zawodowej dojrzałości i respektowania ponadjednostkowych reguł; winny stanowić owoc erudycji, zarówno literackiej, jak i encyklopedycznej. Nadto jeszcze faworyzuje się tu klasycystyczne z ducha nastawienie na literaturę dawną, która wytrzymała próbę czasu¹⁹.

¹⁴ *Deklaracja z pierwszych tomów „Biblioteki Narodowej”*, w: *Biblioteka Narodowa 1919–2019...*, s. 2 nlb.

¹⁵ Vide S. Bereś, *O instrukcji serii „Biblioteka Narodowa”*, w: *Biblioteka Narodowa 1919–2019...*, s. 169–170.

¹⁶ *Ibidem*, s. 169.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ „Redakcja nie dąży bynajmniej do szczegółowych schematyzacji, kładzie jedynie nacisk na konieczność starannego wprowadzenia czytelnika w problematykę i podanie poprawnej interpretacji dzieła. W tomach antologicznych obowiązują te same zasady *mutatis mutandis*”. *Instrukcja dla autorów serii „Biblioteka Narodowa”*, w: *Biblioteka Narodowa 1919–2019...*, s. 172.

¹⁹ E. Balcerzan, *Małe książkowe muzea*, w: *Biblioteka Narodowa 1919–2019...*, s. 316.

Intrygującym zadaniem dla literaturoznawcy zajmującego się literaturą dla dzieci, zainteresowanego uprawianymi przez różnych uczonych stylami refleksji nad tym typem twórczości, wydaje się więc prześledzenie, w jaki sposób z zawartymi w *Instrukcji...* dyrektywami, powstałymi z myślą o otaczanych szacunkiem dziełach literackich, poradził sobie i dostosował je do specyfiki przygotowywanego przez siebie zbioru tekstów Cieślowski jako autor antologii utworów zaliczanych chyba przez większość wykształconych czytelników (nawet przez niektórych filologów!) do „minorum gentium”, „bajeczek dla dzieci” i „dziecińczych wierszyków” w dość powszechnym przekonaniu niegodnych poważnego namysłu i profesjonalnej analizy²⁰. Próbując zbliżyć się do odpowiedzi na tak sformułowane pytanie, przede wszystkim trzeba zauważyć, że antologista w pełni wpisuje się w stosowany od początku istnienia serii BN swoisty model komunikacyjny (wybitny badacz, autorytet i znawca prezentowanych zagadnień kieruje więc swój wykład do „każdego inteligentnego Polaka”²¹), w charakterystyczny sposób uszczegóławiając jednak przy tym projekt adresata publikacji, a także wymieniając przewidywane kompetencje i powinności lekturowe tego potencjalnego czytelnika.

Antologia została przygotowana z myślą o odbiorcy dorosłym, a mieliśmy tu na uwadze w pierwszym rzędzie nauczycieli przedszkoli i niższych klas szkół podstawowych oraz studentów filologii polskiej i pedagogiki. Z myślą o tych odbiorcach zostało zredagowane wprowadzenie, nota oraz komentarze do niektórych tekstów. Niemniej pojedyncze czy łączone w grupy utwory *Antologii* mogą stanowić w rękach wychowawcy i nauczyciela teksty do różnych operacji dydaktyczno-estetycznych, okolicznościowych, wychowawczych czy zabawowych²².

Tak scharakteryzowany adresat temu wydaje się więc identyczny z modelowym pośrednikiem lektury²³, wykształconym człowiekiem dorosłym o określonej erudycji, guście i kompetencjach, głównie profesjonalistą, towarzyszącym dziecku w jego najwcześniejszych kontaktach z literaturą. Przygotowane zatem zostają rzeczowe, a zarazem bardzo lapidarne informacje o autorach wierszy, uwzględniające jedynie podstawowe wiadomości o charakterze biograficznym,

²⁰ Znaczący pod tym względem wydaje się fakt pominięcia w wielotomowym wydaniu *Poezji* Konopnickiej przygotowanym przez Jana Czubka wierszy dla dzieci tej poetki. Vide *Antologia poezji dziecięcej*, s. XIX.

²¹ Cf. *Deklaracja z pierwszych tomów „Biblioteki Narodowej”, w: Biblioteka Narodowa 1919–2019...*, s. 2.

²² *Antologia poezji dziecięcej*, s. LX.

²³ Terminu „pośrednik lektury” używam za Alicją Baluch. „Małe dziecko w swoich pierwszych spotkaniach z literaturą potrzebuje bliskiego kontaktu z »pośrednikiem lektury« – mamą, tatą, nauczycielem. Bo z mimiki, tonu głosu, gestów dorosłego czerpie ono dodatkowe wiadomości o ocenie zdarzeń i postaciach świata przedstawionego, odważnie wyraża swoje emocje, cieszy się z teatralizowania tekstu”. A. Baluch, *Książka jest światem. O literaturze dla dzieci małych oraz dla dzieci starszych i nastolatków*, Kraków 2005, s. 11–12.

a także dane odnoszące się do sposobu i zakresu sprawowania przez nich społecznej funkcji pisarza tworzącego dla niedorosłych czytelników (m.in. wzmianki o współpracy z czasopismami dla najmłodszych), jak również niezbędne informacje o uprawianych przez tych twórców gatunkach i formach literackich. Z perspektywą i oczekiwaniami pośrednika lektury w znacznej mierze wiąże się też merytoryczna zawartość i źródłowe bogactwo pomieszczonych w *Antologii...* tekstów, jak też ich reprezentatywność wobec zjawisk, nurtów i konwencji literatury adresowanej do młodego i najmłodszego odbiorcy dawniej i współcześnie.

Warunkiem wspomnianej reprezentatywności było przy tym zachowanie przez twórcę *Antologii...* niezbędnego we wszelkich poczynaniach badawczych obiektywizmu, oznaczającego przy konstrukcji antologii wieloautorskiej zachowanie właściwych proporcji między różnymi typami i odmianami interesującej go dziedziny twórczości. Ów obiektywizm stanowi w znacznej mierze o istocie swoistego „gestu antologizującego” badacza, który nie kieruje się wyłącznie własnym gustem i preferencjami czytelnicznymi (choć ich nie ukrywa!), lecz stara się w syntetycznym obrazie przedstawić – w miarę możliwości *sine ira et studio* – w jaki sposób w dziejach literatury dla najmłodszych przemawiano do dziecka, jakie modele komunikacyjne i środki artystycznej ekspresji były w niej wykorzystywane. W rekonstruowanym przez siebie całościowym obrazie poezji dziecięcej uwzględnia więc Cieślikowski zarówno teksty ponadczasowe, wciąż atrakcyjne dla współczesnego odbiorcy (m.in. wiersze Juliana Tuwima, Jana Brzechwy, Jerzego Ficowskiego, Joanny Kulmowej, Wandy Chotomskiej), jak i utwory o wartości głównie historycznej, nawiązujące do niedzisiejszych modeli komunikowania się z odbiorcą (np. teksty zdominowane przez powinności wychowawcze zazwyczaj związane z etosem mieszczańskim), a także te, które z powodu archaicznego języka i stylu (fragmenty utworów Stanisława Grochowskiego, Kaspra Twardowskiego czy Juliana Ursyna Niemcewicza) stanowić mogą, zwłaszcza dla młodego czytelnika, trudną do pokonania barierę komunikacyjną.

Najważniejszym celem Cieślikowskiego realizowanym tak w samej *Antologii...*, jak i we *Wstępie* (zgodnie z *Instrukcją...* mającym spełniać merytoryczne i formalne warunki „małej monografii”) okazuje się więc przedstawienie w sposób syntetyczny zjawisk składających się na poezję dla dzieci postrzeganą i ujmowaną jako fenomen literacki, kulturowy i społeczny, z uwzględnieniem różnych jego odmian i typów, z zachowaniem porządku chronologicznego. Stąd przyjęte w *Antologii...* rozwiązania kompozycyjne: pierwszą jej część (wprowadzającą) stanowią utwory wyodrębnione z „poezji dorosłej” przyswojone przez dziecięcą publiczność czytającą, a są to wiersze należące do klasyki literatury ogólnej (od baroku do romantyzmu), część drugą – zasadniczą dla edytorskiej koncepcji dzieła i najbardziej obszerną – wiersze pisane i kierowane w sposób świadomy do młodego odbiorcy w XIX i XX w., wreszcie część trzecia to wybór tekstów

folklorystycznych, stworzonych przez dorosłych z myślą o dzieciach bądź przez same dzieci, a służących przede wszystkim zabawie. W części drugiej za podstawę układu tekstów przyjęto datę debiutu ich autorów. We *Wstępie* zaś przyjęty przez antologistę porządek chronologiczny ujawnił się w usytuowaniu wyodrębnionych przez uczonego gatunków i modeli komunikacyjnych w szeroko pojętej historii kultury, obejmującej m.in. dzieje obyczajów, modele obowiązującej w różnych epokach pedagogiki społecznej, a także kształtowanie się wyobrażeń na temat wychowawczych zadań i celów artystycznych twórczości adresowanej do najmłodszych.

Zgodnie z normą obowiązującą w obu seriach BN do zadań autora wstępu należy zwrócenie bacznej uwagi „na szerokie tło społeczno-polityczne i literackie, na którym wyrósł dany utwór”²⁴, czy, jak w przypadku antologii, zbiór utworów. Jako przykład szczególnej dbałości Cieślíkowskiego o wielostronne i przekonujące usytuowanie fenomenów literatury dziecięcej na tle społeczno-kulturowym może posłużyć zastosowany przez badacza sposób eksponowania związków wierszy Stanisława Jachowicza, pierwszego w dziejach literatury polskiej autora tworzącego specjalnie dla młodych czytelników, z modelem tradycyjnej kultury mieszczańskiej, zwanej też biedermeierowską, czy usytuowanie w realiach kultury dwudziestolecia międzywojennego niezwyklej wagi odkrycia przez twórców wówczas poetów świata „wielkiej zabawy”, który uczynił uczony głównym tematem i przedmiotem nieukrywanej fascynacji w swej słynnej i wielokrotnie cytowanej monografii poświęconej zabawie i jej miejscu w życiu dziecka. Przypomnijmy:

Wszystko, co dzieci wzięły od dorosłych, co dla nich dorośli stworzyli, co same wymyśliły i wreszcie co dorośli dla nich napisali n a j l e p s z e g o, służy przede wszystkim i w pierwszym rzędzie z a b a w i e. To jest wielkie hasło i emblemat, pod którym dziecko bawi się, a więc tworzy, reprodukuje, upaja się i igra słowem²⁵.

Istotne, także z punktu widzenia przewidzianego odbiorcy *Antologii...*, wydaje się przy tym połączenie refleksji historycznej z próbą ujęcia typologicznego badanego materiału literackiego. Wspomniane wiersze Jachowicza w refleksji Cieślíkowskiego okazują się więc nie „jedynie” epizodem w dziejach literatury, świadczącym o zdominowaniu pisarstwa dla najmłodszych przez tendencje dydaktyczne, ale także, jak powiada uczony, w znacznej mierze ponadhistoryczną „formacją wiersza”, która „będzie miała swą liczną progeniturę aż do dziś”²⁶. Dorosły pośrednik lektury jako adresat uwag i komentarzy Cieślíkowskiego

²⁴ *Instrukcja dla autorów serii „Biblioteka Narodowa”...*, s. 171.

²⁵ J. Cieślíkowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobrażenia dziecka. Wiersze dla dzieci*, Wrocław 1967, s. 7.

²⁶ *Antologia poezji dziecięcej*, s. X.

wyposażony zostaje więc w swoisty klucz służący do interpretacji zgromadzonego materiału literackiego, umożliwiającą zrozumienie, że wiersz dziecięcy może realizować różne autorskie intencje: pouczenia, moralnego budowania, zabawiania i dostarczania rozrywki, a także swoistej zachęty do refleksji nad otaczającym światem (widocznej przede wszystkim w liryce dziecięcej, odsłaniającej dziecięcy punkt widzenia). Intencje te mają w istocie charakter ponadczasowy. Mogą być zatem realizowane na różne sposoby: od reaktywowania przez poetów spetryfikowanych wzorców zaczerpniętych z tradycji do posłużenia się artystycznym eksperymentem. Dziecko bowiem, niezależnie od epoki, w jakiej przyszło mu żyć, i dominujących w niej wzorów estetycznych, potrzebuje wprowadzenia przez dorosłych w złożone sprawy otaczającego świata, wychowawczych oddziaływań mających na celu przyswojenie powszechnie aprobowanych wartości, wreszcie – zabawy stanowiącej jedyną dostępną kilkulatkowi formę aktywności, ważnej nie tylko jako forma dydaktyczna czy autodydaktyczna, ale też jako cel sam w sobie, którego wyodrębnienie prowadzi do odkrycia w dziecku, wspólnej z pozostałymi członkami ludzkiej wspólnoty, postawy *homo ludens*²⁷.

Deklaracja... wymusza na autorach wstępów i komentarzy dyscyplinę odnoszącą się do języka i stylu wykładu, który powinien być konstruowany „w sposób naukowy, ale jasny i przystępny”²⁸. W przypadku Cieślukowskiego oznaczało to konieczność dostosowania do tego modelu własnego, niepowtarzalnego idiolektu pisarskiego. A był to, przypomnijmy, charakterystyczny styl naukowej refleksji wypracowany przez badacza w jego wcześniejszych monografiach: *Wielkiej zabawie...* oraz *Literaturze i podkulturze dziecięcej*, usytuowany między dyskursem używanym w wykładzie akademickim a stylistyką eseju. Ten właśnie język, najzupełniej osobisty, wynikający w znacznej mierze z postawy zajmowanej przez uczonego wobec przedmiotu jego zainteresowań i pasji badawczych, odnajdziemy we wstępie do *Antologii...* W swych interpretacjach i próbach uogólnień, jak gdyby nie dowierając „szkiełku i oku” badacza, odwołuje się więc Cieślukowski do doświadczeń zmysłowych, stara się przybliżyć skomplikowaną problematykę literaturoznawczą przez odwołanie się do sfery potoczności, do obrazów świata doświadczanego zarówno przez dzieci, jak i dorosłych²⁹. Zwróćmy uwagę na zawarte we *Wstępie* uwagi dotyczące *Lokomotywy* Tuwima, stanowiące w istocie przełamanie ograniczeń językowo-stylistycznych,

²⁷ Pisząc o roli zabawy w życiu dzieci i dorosłych, stwierdza Cieślukowski: „Pamiętając o tym, że człowiek jest istotą bawiącą się, że cała nasza kultura – jeśli wierzyć J. Huizinge, a nie ma dostatecznych powodów, aby nie wierzyć – ma charakter zabawy, ta zbieżność zajęć dorosłych i dzieci, ten zaczarowany krąg poza życiem „normalnym”, w którym obie strony niczym nie różnią się – dziwić nie może”. Vide *Wielka zabawa...*, s. 12.

²⁸ Vide *Biblioteka Narodowa 1919–2019...*, s. 2.

²⁹ Więcej na ten temat vide J. Ługowska, „*Wielka zabawa*” jako odpowiedź na „kompleks *Kopciuszka*”, „*Filoteknos*” 2019, nr 9, s. 40–47.

obowiązujących antologię publikującego swój zbiór w zasłużonej serii Biblioteki Narodowej.

Lokomotywa Tuwima jest wierszem zrobionym z zabawy w pociąg. Jego instrumentacja [...] stanowi w utworze warstwę podstawową i autonomiczną, na którą dopiero zostaje jakby „nałożona” warstwa semantyczna. Posłuchajmy:

„A dokąd? A dokąd? A dokąd? Na wprost!

Po torze, po torze, po torze, przez most

I z zakończenia:

„I koła turkocą, i puka i stuka to:

Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to

I podłożmy to pod prawdziwą jazdę pociągu. Albo odwrotnie: jadąc pociągiem, wymawiamy te słowa pod melodię jego stukających kół³⁰.

W tego rodzaju obserwacjach odsłania się szczególna postawa antologisty, który dystansując się jak gdyby od akademickiej powagi i rutyny, dzieli się z odbiorcą radością poszukiwania i odkrywania. O postawie tej decyduje, oprócz filologicznej akrybii i głębokiej erudycji badacza, również – pozornie zaskakująco – ludyczny aspekt jego poczynań.

Ale to nie wszystko. Ambitna próba ujęcia w „geście antologizującym” całości problematyki związanej z twórczością dla dzieci musiała mieć swoje zwieńczenie w refleksji nad postulowanym kształtem przyszłej twórczości dla najmłodszych, należącej już do porządku działań krytyka literackiego.

Gdyby zastanowić się nad tym, jakiego programu winniśmy oczekiwać od literatury dla dzieci, a więc i od poezji – niezależnie od tego czy będzie to literatura specjalna, czy ogólna – to należałoby odpowiedzieć, że dwóch programów: programu uwarunkowanej ekspresji i programu alfabetyzacji kultury³¹.

Wymienione dwa programy potraktować można jako pewnego rodzaju konsekwencje wyborów dokonywanych przez antologistę, podyktowanych nie tylko powinnościami historyka literatury, ale też krytyka literackiego, oznaczające swoiste otwarcie perspektywy na przyszłe dokonania artystyczne w dziedzinie twórczości dla najmłodszych będące zarazem zwieńczeniem czynności badawczych składających się na ów „gest antologizujący”.

Odnotowując ogromne zainteresowanie *Antologią...* obserwowane na rynku księgarskim, nie sposób nie wspomnieć o pojawieniu się w związku z nią osobnej kategorii nabywców, którzy nie mieli wiele wspólnego z modelowymi odbiorcami serii Biblioteki Narodowej. Byli to rodzice małych dzieci, którzy starając się zaspokoić potrzeby czytelnicze potomstwa, w okresie „braków i niedoborów”

³⁰ *Antologia poezji dziecięcej*, s. XXI–XXII.

³¹ *Ibidem*, s. LV–LVI.

obserwowanych w latach osiemdziesiątych nie tylko na rynku księgarskim, poszukiwali, często bezskutecznie, książeczek stosownych do wieku i oczekiwań tych najmłodszych czytelników. Charakterystyczne, że z podobnym fenomenem mieliśmy do czynienia w przypadku *Antologii bajki polskiej* (wyd. 1 1982, wyd. 2 1983), przyciągającej potencjalnych „konsumentów” zawartym w tytule hasłem „bajka”, kojarzonym, jak się okazało, przede wszystkim z literaturą dziecięcą. Wspomina o tym Marian Ursel:

W dniu sprzedaży *Antologii...* Woźnowskiego autor niniejszej recenzji obserwował oczekujący na otwarcie wrocławskiej księgarni „Ossolineum” tłum potencjalnych nabywców. W olbrzymiej kolejce zdecydowanie przeważali... młodzi rodzice, i to często z małymi dziećmi na rękach [...] podobnie rzecz się miała bodaj jeszcze tylko z wydaniem II *Antologii poezji dziecięcej* w opracowaniu J. Cieślíkowskiego³².

Refleksja nad przedstawionym zjawiskiem zwięźczona została przez autora ciekawą pointą:

Na dobrą sprawę tom ten mógłby mieć dwie recenzje uwzględniające interesy dwóch różnych grup odbiorców: tradycyjnego adresata Biblioteki Narodowej oraz czytelnika dziecięcego. Wprawdzie ten drugi jest tu przypadkowy, ale nie wadziłoby zbadać, w jakiej mierze zaspokojone zostały jego nadzieje i oczekiwania³³.

Ta ostatnia uwaga recenzenta *Antologii bajki polskiej* okazała się, co warto podkreślić, w pełni adekwatna do sytuacji, w jakiej na początku lat dziewięćdziesiątych XX w. znalazła się *Antologia poezji dziecięcej*. Potencjalną dwuadresowość tej publikacji, a co za tym idzie możliwość dostosowania jej do oczekiwań dziecięcego odbiorcy, zdaje się więc potwierdzać ukazanie się na rynku księgarskim w roku 1992 opracowanej przez Jolantę Ługowską i Ryszarda Waksmunda, wydanej przez Ossolineum (oficynę niezajmującą się wcześniej publikacją utworów przeznaczonych dla niedorosłego czytelnika) antologii „*Pojedziemy w cudny kraj...*”. *Wiersze dla dzieci*, której podstawą, zarówno w zakresie wykorzystanego materiału tekstowego, jak i koncepcji uporządkowania zbioru, stało się dzieło Cieślíkowskiego³⁴. Autorzy *Wstępu* i wyboru pomieszczonych w tomie tekstów starali się przy tym wykorzystać zdecydowaną większość zgromadzonego przez Cieślíkowskiego materiału (z 328 utworów do potrzeb zbioru „*Pojedziemy w cudny kraj...*” użyto 225 wierszy) i zachować zasadniczy układ *Antologii poezji dziecięcej*. Wylimowano więc jedynie przykłady literatury

³² M. Ursel, [rec.] *Antologia bajki polskiej*, wybór i oprac. W. Woźnowski, Wrocław 1982, Biblioteka Narodowa, seria I, nr 239, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 349.

³³ Ibidem.

³⁴ Vide *Od wiersza do wiersza*, w: „*Pojedziemy w cudny kraj*”. *Wiersze dla dzieci*, wstęp i wybór J. Ługowska i R. Waksmund, oprac. graf. M. Cieślíkowska-Kulmatycka, Wrocław 1992, s. 6.

najdawniejszej, nieczytelnej, przede wszystkim ze względów językowych, dla współczesnego dziecka (utwory Stanisława Grochowskiego, Kaspra Twardowskiego czy Niemcewicza), pominięto też niektóre wiersze okolicznościowe, a także sporą część materiału folklorystycznego. Zrezygnowano więc z tekstów o wartości głównie dokumentacyjnej, koncentrując się na klasyce tego rodzaju twórczości o wymiernych walorach estetycznych, znanej wielu pokoleniom czytelników, a zarazem użytkowników tradycji folklorystycznej. W miejsce tekstów usuniętych pojawiło się jednak kilka wierszy nieuwzględnionych przez autora *Wielkiej zabawy*, a należących do kanonu literatury dziecięcej – to *Paweł i Gawęł* Aleksandra Fredry, trzy wiersze Teofila Lenartowicza (m.in. *Złoty kubek*), *Co dzieci widziały w drodze* Marii Konopnickiej i *Skakanka* Tuwima. Konieczna ze względu na brak wystarczających kompetencji przewidywanego adresata okazała się też rezygnacja z komentarzy i przypisów, z zachowaniem jednak, sygnalizującego niejako związek z *Antologią...*, krótkiego wstępu, w którym zaprezentowano, w sposób zrozumiały dla młodego odbiorcy, problematykę modeli komunikacyjnych realizowanych w twórczości dla najmłodszych, z uwzględnieniem chronologii: od Jachowicza do Ratajczaka.

Istoty zasadniczego „preadresowania” *Antologii...* opracowanej przez Cieślukowskiego i adaptowania jej do potrzeb młodego czytelnika należałoby upatrywać nie tylko (czy może nie przede wszystkim) w próbie skonstruowania jej skróconej i uproszczonej wersji. Nie tylko bowiem utwory – w tradycyjnym literaturoznawczym rozumieniu – stanowiły tu przedmiot owego preadresowania, lecz także forma edytorska i szata graficzna zbioru, decydujące o tym, że w przypadku relacji między oboma antologiami mamy w istocie do czynienia z przekształceniem wysoce sformalizowanego i ujednoliconego w swej szacie graficznej „dzieła źródłowego” o przeznaczeniu naukowym (czy popularnonaukowym) w „książkę z obrazkami”³⁵, kojarzoną przede wszystkim z odbiorcą dziecięcym³⁶. Pojmował ją i definiował Cieślukowski jako swoisty przedmiot semiotyczny, w którym tekst werbalny uzyskuje „komentarz w przestrzeni obok porządków syntagmatycznych”, zaś „tekst literacki mógł się dla odbiorcy identyfikować z samą książką, »czytanie książeczki« z »oglądaniem książeczki«”³⁷. Śledząc obserwowane w praktyce edytorskiej przemiany, związane z kształtowaniem się

³⁵ Pojęcia „książka z obrazkami” jako terminu naukowego używam za Cieślukowskim. Posługuje się nim badacz m.in. w studium na temat pisarstwa Marii Konopnickiej. Cf. *Marii Konopnickiej książki z obrazkami*, w: idem, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1985.

³⁶ „Książka towarzyszy dziecku już od pierwszych lat jego życia. W tych pierwszych latach dziecko zaczyna poznawać świat nie przez znak litery, ale przez barwną, czytelną ilustrację”. Z. Rychlicki, *O niektórych problemach polskiej ilustracji w książkach dla dzieci i młodzieży*, w: *Sztuka i dziecko. Materiały I Biennale Sztuki dla Dziecka*, Poznań 1973, s. 119.

³⁷ J. Cieślukowski, *Słowo – obraz – gest, czyli o intersemiotycznej naturze tekstów dziecięcych*, w: idem, *Literatura osobna*, s. 173.

różnych koncepcji książki dla dzieci, Janina Wiercińska podkreśla natomiast pewien widoczny w nich element stały:

Jedno wszakże jest niezmiennie: unia obrazu i słowa, wzajemnie na siebie oddziaływających i wzajemnie się uzupełniających oraz konieczność projektowania książki jako całości, w której okładka, ilustracja, ozdobniki, czcionka, grzbiet, a nawet format i kształt są wynikiem przemyśleń i ustaleń i są tym, czym umiejętnie skomponowane akordy muzyczne wzmacniające bądź tonujące wrażenie odbiorcy³⁸.

„*Pojedziemy w cudny kraj...*” odróżnia od *Antologii...* widoczny na pierwszy rzut oka format książki o charakterystycznym wydłużonym kształcie, wykorzystywany od lat w popularnych seriach adresowanych do najmłodszych (np. *Poczytaj mi, mamo*)³⁹ oraz obecność licznych ilustracji autorstwa córki Jerzego Cieślakowskiego – Michaliny Cieślakowskiej-Kulmatyckiej. Intencją graficzki – absolwentki Wydziału Projektowania Plastycznego ASP we Wrocławiu – widoczną w sposobie zaprojektowania ilustracji wydaje się dyskretne towarzyszenie utworom powstałym w różnych epokach i ukształtowanym w rozmaitych estetykach. Konsekwencją przemyślanej decyzji pozostania na drugim planie, oznaczającej – wbrew niektórym tendencjom obecnym we współczesnej sztuce ilustracji⁴⁰ – niepodejmowanie dyskusji z tekstem werbalnym, okazało się więc wrażenie swoistej przezroczystości, polegające na nieprzesłanianiu przez ilustrację tekstu literackiego, pojmowanego tu jako tekst pierwotny. Zasadnicza funkcja ilustracji w tomie „*Pojedziemy w cudny kraj...*” polega więc – zgodnie z tradycją tego typu książek – na służeniu młodemu odbiorcy pomocą w zrozumieniu najogólniejszych zakodowanych w utworach sensów. Dążenie do wspomnianego efektu przezroczystości dostrzec można, jak się zdaje, m.in. w predylekcji autorki ilustracji do używania dyskretnych w artystycznym wyrazie odcieni pastelowych, w unikaniu ostrych kontrastów kolorystycznych i dużych plam barwnych na rzecz precyzyjnej, „analitycznej” kreski stosowanej jako podstawowa forma plastycznej ekspresji. Rozwiązania przyjęte przez Cieślakowską-Kulmatycką dobrze

³⁸ J. Wiercińska, *Książka obrazkowa dziecka – tradycja i współczesność*, cyt. za: *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań*, red. J. Cieślakowski i R. Waksmund, Wrocław 1983, s. 306.

³⁹ Bibliolog i księgoznawca Janusz Dunin stwierdza, że większość tradycyjnych książek dla dzieci, jakie ukazywały się od lat osiemdziesiątych XIX w., odznaczała się „płaskością”, której wyznacznikami były: format, „nieco większy od normalnej, »dorosłej« publikacji” oraz niewielka liczba kart. Vide J. Dunin, *Książki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Wrocław 1991, s. 154.

⁴⁰ „Ilustracja prowadzi często osobliwy dialog z tekstem, wymaga aktywności odbiorcy w roli arbitra, przyznającego rację tekstowi bądź ilustracji, tworzącego w umyśle alternatywne obrazy dookreślające czytany tekst i kontestujące towarzyszące mu ilustracje”. B. Gromadzka, *Rola książki obrazkowej i książki ilustrowanej w przygotowaniu do odbioru narracji intermedialnej*, w: *Biblioteczka dziecięca*, red. M. Wróblewski, E. Kruszyńska, A. Szważyk, Toruń 2015, s. 171.

odpowiadają istocie materiału tekstowego, egzemplifikującego różne epoki, style i gatunki literatury dla dzieci, odwołującego się do zróżnicowanych obrazów świata i jego rekwizytów, ewokującego też różne klimaty i nastroje. Zauważalna swoista monostylistyczność artystycznego przekazu wydaje się też konsekwencją stosowanych przez Cieślukowską-Kulmatycką świadomych uproszczeń w prezentacji przedmiotu. Polegają one na koncentrowaniu się przez autorkę na cechach wspólnych, składających się na syntetyczny, a zarazem ponadhistoryczny wizerunek ukazanych postaci, czy na ujednoczonym wyglądzie poszczególnych elementów tła, na jakim bohaterowie ci zostali umieszczeni, nie zaś na eksponowaniu różnic wynikających z odmienności ich historycznych kontekstów. Podkreślmy, że zastosowanie tej metody okazało się znakomicie wykorzystaną szansą na osiągnięcie artystycznego efektu szczególnego rodzaju ponadczasowości języka obrazków towarzyszących utworom literackim w antologii.

Do ważnych, zauważalnych w perspektywie tradycji i komunikacji literackiej intencji, jakimi kierują się twórcy antologii, zwłaszcza wieloautorskich, należy zaprezentowanie odbiorcy bogatego i wewnętrznie zróżnicowanego obrazu egzemplifikowanych zjawisk – działów twórczości czy ewoluujących w czasie form gatunkowych. Konsekwencją owej dyferencjacji okazać się może zarówno walor reprezentatywności zgromadzonego materiału literackiego, rozpoznawany i doceniany przede wszystkim przez dojrzałego odbiorcę – badacza czy osobę pełniącą rolę pośrednika lektury (jak w przypadku potraktowanej jako zbiór tekstów źródłowych *Antologii...* Cieślukowskiego), jak i czytelnicza atrakcyjność publikacji polegająca m.in. na możliwości czytania „wybiórczego”, a więc posłużenia się przez adresata (głównie dziecięcego) własnymi kryteriami wyboru, uwzględniającymi jego indywidualne upodobania i aktualne potrzeby – ludyczne, poznawcze czy estetyczne, czego potwierdzeniem wydaje się właśnie adresowany do młodego odbiorcy wybór wierszy „*Pojedziemy w cudny kraj...*”.

Bibliografia

- Antologia poezji dziecięcej*, wybór, wstęp i oprac. Jerzy Cieślukowski, wyd. 3, Wrocław 1991.
- Balcerzan, Edward, *Małe książkowe muzea*, w: *Biblioteka Narodowa 1919–2019. Księga jubileuszowa serii*, red. S. Bereś, Wrocław 2019.
- Baluch, Alicja, *Książka jest światem. O literaturze dla dzieci małych oraz dla dzieci starszych i nastolatków*, Kraków 2005.
- Bereś, Stanisław, *Historia serii „Biblioteka Narodowa”*, w: *Biblioteka Narodowa 1919–2019. Księga jubileuszowa serii*, red. S. Bereś, Wrocław 2019.
- Bereś, Stanisław, *O instrukcji serii „Biblioteka Narodowa”*, w: *Biblioteka Narodowa 1919–2019. Księga jubileuszowa serii*, red. S. Bereś, Wrocław 2019.

- Cieślakowski, Jerzy, *Słowo – obraz – gest, czyli o intersemiotycznej naturze tekstów dziecięcych*, w: idem, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1985.
- Cieślakowski, Jerzy, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobrażenia dziecka. Wiersze dla dzieci*, Wrocław 1967.
- Czy to bajka, czy nie bajka... Wiersze dziadków dla wnuków*, wybór i posłowie J. Dunin, Warszawa 2000.
- Dunin, Janusz, *Książki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Wrocław 1991.
- Dziecku*, wybór i posłowie J. Nagrabiecki, Warszawa 1979.
- Gromadzka, Beata, *Rola książki obrazkowej i książki ilustrowanej w przygotowaniu do odbioru narracji medialnej*, w: *Biblioteczka dziecięca*, red. M. Wróblewski, E. Kruszyńska, A. Szwańcyk, Toruń 2015.
- Ługowska, Jolanta, „*Wielka zabawa*” jako odpowiedź na „*kompleks Kopciuszka*”, „*Filotechnos*” 2019, nr 9, s. 40–47.
- „*Pojedziemy w cudny kraj...*”. *Wiersze dla dzieci*, wstęp i wybór J. Ługowska i R. Waksmund, Wrocław 1992.
- Rychlicki, Zbigniew, *O niektórych problemach polskiej ilustracji w książkach dla dzieci i młodzieży*, w: *Sztuka i dziecko. Materiały I Biennale Sztuki dla Dziecka*, Poznań 1973.
- Ursel, Marian, [rec.] *Antologia bajki polskiej*, wybór i oprac. W. Woźnowski, Wrocław 1982, Biblioteka Narodowa, seria I, nr 239, „*Pamiętnik Literacki*” 1983, z. 2.
- Wiercińska, Janina, *Książka obrazkowa dziecka – tradycja i współczesność*, przedruk w: *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań*, red. J. Cieślakowski i R. Waksmund, Wrocław 1983.

JOLANTA ŁUGOWSKA – emerytowany profesor Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania badawcze wiążą się z problemami kultury ludowej i folkloru, postrzeganymi z pozycji literaturoznawcy genologa i tekstologa. Przedmiotem jej obserwacji są również zagadnienia literatury dla młodego odbiorcy, a także relacje między literaturą i kulturą wysokoartystyczną, ludową, popularną i dziecięcą. Autorka książek: *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury* (1981), *Bajka w literaturze dziecięcej* (1988), *W świecie ludowych opowiadań. Teksty, gatunki, intencje narracyjne* (1993), *Folklor – tradycje i inscenizacje. Szkice literacko-folklorystyczne* (1999), *W Fantazjanie i gdzie indziej. Szkice o baśni literackiej* (2006), *Vincenz – mistrz słowa mówionego* (2015) oraz 170 artykułów poświęconych problematyce folklorystycznej, literaturoznawczej i komparatystycznej. W latach 2004–2020 redaktorka naczelna „*Literatury Ludowej*”.

**POŻYTKI
FILOLOGICZNE**

WOŁANIE ANIOŁA I MILCZENIE POETY:
MODLITWA CYPRIANA NORWIDA
W KONTEKŚCIE PSYCHOLOGII PROCESU TWÓRCZEGO

The Call of an Angel and the Poet's Silence: Cyprian Norwid's *Modlitwa*
in the Context of the Psychology of the Creative Process

ANITA CAŁEK

Uniwersytet Jagielloński, Polska

E-mail: anita.calek@uj.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6032-2226>

Abstract

Cyprian Norwid's *Modlitwa* ("The Prayer") is a poem that has already triggered a number of absorbing interpretations, but so far it has not been analysed from the psychological point of view, to be more precise, from the point of view of Howard Gardner's creativity theory. The recurring themes of silence and the despair of a poet pleading for the voice are now open to alternative reading, which does not at all dismiss previous interpretations but simply complements them with a missing element – a component that admits poet's subjectivity and the possibility to regard the poem in reference to creative experience and which, at the same time, helps to avoid the pitfalls of biographism and psychologism. Also, the interpretation in question brings to fruition the original methodological postulates, which propose to use psychology in literary research.

Keywords: Cyprian Norwid, *Modlitwa* ("The Prayer"), creative process, psychology of creation, Howard Gardner, creativity crisis, fruitful asynchrony, psychology in literary studies

Streszczenie

Modlitwa Cypriana Norwida to wiersz, który – chociaż stał się już przedmiotem kilku interesujących interpretacji – nie został jeszcze odczytany w kontekście psychologii, a zwłaszcza proponowanej tu koncepcji procesu twórczego Howarda Gardniera. Pojawiające się w utworze milczenie oraz dramat poety, który prosi o rozwiązanie głosu, jest odczytywane w nowym kontekście, który nie unieważnia dotychczasowych analiz, a jedynie je uzupełnia o brakujący komponent, umożliwiający uwzględnienie podmiotowości poety oraz powiązanie jego wiersza

z doświadczeniem twórczym bez popełniania błędu biografizmu czy psychologizmu. Równocześnie przedstawiona interpretacja staje się realizacją sformułowanych na początku postulatów metodologicznych związanych z wykorzystywaniem psychologii w badaniach literaturoznawczych.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, *Modlitwa*, proces twórczy, psychologia twórczości, Howard Gardner, kryzys twórczy, owocna asynchronia, psychologia w literaturoznawstwie

Psychologiczna analiza poezji, a w dodatku dzieł twórców takiej miary jak Cyprian Norwid, jest zadaniem wymagającym przyjęcia określonych założeń teoretycznych i metodologicznych. Mimo nieustannego rozwoju tak literaturoznawstwa, jak i psychologii oraz wysiłków interdyscyplinarnego przekraczania granic obu dziedzin, a nawet tworzenia transdyscyplinarnych pól badawczych, lista przy tej okazji popełnianych błędów jest wciąż długa, a na jej czele niezmiennie królują psychologizm i biografizm.

Biografizm, czyli wnioskowanie o życiu twórcy na podstawie jego tekstów literackich, prowadzące do „literaturyzacji życia”, poddaje je sile działania legendy literackiej, motywów wiodących epoki i zniekształca biografię, dopasowując ją do wpływowych tekstów literackich danego pisarza. W ten sposób recepcja twórczości kształtuje wtórnie percepcję biografii, tym samym odbierając jej egzystencjalną realność, podważając obowiązujący pakt biograficzny i referencjalny¹, a czasem – fikcjonalizując nawet sam podmiot². Odwrotnie dzieje się w przypadku psychologizmu: zniekształceniu ulega interpretacja utworu literackiego, który często jest czytany w sposób bliski dosłowności (jako tekst kliniczny, tekstowy zapis przejawów określonych psychologicznych dyspozycji twórcy³) przy równoczesnej redukcji kontekstu historycznoliterackiego i wymiaru estetycznego dzieła.

¹ Vide Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. W. Labuda, w: idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, oraz późniejsze refleksje na ten temat: A. Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011; P. Zajas, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań 2011. Zasady bliskie pojęciu „paktu biograficznego” formułował także Paul M. Kendall (*The Art of Biography*, London 1965), a wprost odnosił się do niego François Dosse (*Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris 2011).

² Vide badania nad takimi kategoriami jak autofikcja i autobiografikcja (tematyce tej został ostatnio poświęcony cały numer czasopisma „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2020, nr 2), a także *faction* (J. Tabaszewska, *Na granicy faktu. Kategoria „faction” w badaniach nad współczesnymi biografiami*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 61–79).

³ Takie redukcjonistyczne podejście do tekstów literackich reprezentują prace np. Stanisława Sieka (*Osobowość Słowackiego na podstawie psychoanalizy jego utworów dramatycznych*, Warszawa 1970) czy Magdaleny E. Ruszel (*Zaburzenia psychiczne w świetle literatury beletrystycznej*, Stalowa Wola 2007), ale przykładów można by podawać wiele; vide A. Całek, *Między możliwym a koniecznym – o trudnych związkach psychologii z literaturoznawstwem*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, red. T. Rzepa, C. W. Domański, t. 3, Lublin 2014.

Chociaż w przypadku liryki Norwida niebezpieczeństwo czytania przez jej pryzmat biegu życia poety wydaje się mniej groźne niż psychologizująca lektura jego wierszy (tendencje biografistyczne zostały przewyżczone bowiem przed falą zainteresowania biografiami samego Norwida; inaczej stało się w przypadku np. Adama Mickiewicza czy Juliusza Słowackiego⁴) – to jednak oba błędy mają w procesie analizy i interpretacji równie niszczące skutki. Stosowanie psychologii w literaturoznawstwie najczęściej bowiem kojarzone jest właśnie z takimi działaniami, podczas gdy właściwa analiza psychologiczna nigdy – w przypadku tekstu literackiego – analizy literaturoznawczej nie może zastąpić, a nawet nie powinna jej poprzedzać.

Stosowanie psychologii w analizie dzieła literackiego

Interpretowanie psychologiczne nie wyklucza ani nie znosi komponentów literackich tekstu, jest raczej sięganiem głębiej – poza wymiar tekstualny utworu – w poszukiwaniu kategorii poznawczych ujawnianych przez twórcę w różnych aspektach utworu (np. wyobrażeniowym, semantycznym czy odwołującym się do wartości i postaw), dostrzegalnych w specyfice obrazowania świata (szeroko rozumianego, również jako świat relacji społecznych), a także w ukształtowaniu emocjonalnego stosunku do niego. Wnioskowanie posługujące się narzędziami psychologicznymi w przypadku tekstu literackiego będzie miało charakter mniej lub bardziej umotywowanych tekstowo hipotez bez możliwości ich ostatecznej weryfikacji.

Odkrycie podobieństw między zjawiskami zauważonymi w tekście i materiałem biograficznym (zwłaszcza faktograficznym oraz epistolarnym) nie może bowiem prowadzić do prostego utożsamienia podmiotu literackiego z autorem, chociaż nie powinno również kończyć się sztucznym wyznaczeniem autonomii i niezależności dawnego strukturalistycznego „podmiotu czynności twórczych” od osoby twórcy⁵. Tę nową postawę Andrzej Zawadzki nazywa perspektywą kulturową, wskazując, że: „Uwzględnia [ona – uzup. A. C.] też w stopniu większym niż czyniła to klasyczna poetyka kategorię doświadczenia ludzkiego i problematykę tożsamości w opisywaniu i wyjaśnianiu specyfiki »ja« literackiego i różnych jego postaci”⁶. Nie polega ona zatem na całościowym odrzuceniu instrumentarium lektury wyłącznie immanentnej, lecz uzupełnia ją o wymiar antropologiczny i nową koncepcję podmiotowości.

⁴ Vide A. Całek, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Kraków 2012, s. 73–160.

⁵ Vide J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego*, w: idem, *Dzieło, język, tradycja. Prace wybrane*, t. 2, Kraków 1998, s. 64–73. O problemach wynikających z takiego ujęcia dla analiz osobowości twórczej vide A. Całek, *Drogi i bezdroża badań nad wybitnymi twórcami*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, red. T. Rzepa, C. W. Domański, t. 4, Lublin 2015.

⁶ A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 218.

Utwór literacki, chociaż nie jest bezpośrednim zapisem czy też tekstowym ekwiwalentem treści psychicznych⁷, odsłania jednak – na poziomie obrazowania – wiedzę, kategorie poznawcze, emocjonalność twórcy, jego postawy wobec siebie i świata. Pisze on bowiem sobą, nie jest w stanie – jak zresztą i sam badacz – swego *ja* wziąć w nawias czy też okroić, pozostawiając arbitralnie wyznaczony „podmiot czynności twórczych”, czyli literacką protezę własnej osobowości używaną (jak to sobie wyobrażali strukturaliści) do pisania⁸. Wyrażając siebie w tekście, istnieje w nim jako konkretna osoba, ze swoją cielesnością, empirycznością, indywidualnymi uwarunkowaniami, które pozostawiają w dziele niezatarty i równocześnie wyjątkowy, personalny ślad; o tym podobnie wypowiada się Zawadzki: „zarówno egzystencjalny, jak i retoryczny trop autorskiej osobowości, niepowtarzalny, nieredukowalny do innych mediów wyraz ludzkiego doświadczenia”⁹.

Ten biograficzny i równocześnie psychologiczny ślad osobowości w tekście rezonuje następnie w dialogującej z nim interpretacji konkretnego badacza: on również jest swoiście zaangażowany w analizowaną twórczość, stając się jednym z uczestników interpretacyjnego spotkania w przestrzeni kultury. Warto postrzegać ją w analogii do interakcyjnego modelu biografii¹⁰: pierwszym elementem tego spotkania byłoby wówczas „ja” badacza (ujawniające się lub ukryte, ale zawsze obecne jako narrator danej interpretacji), drugim – zaprojektowany w utworze odbiorca, który różnorako rezonuje z faktycznym czytelnikiem danego wiersza, trzecim – wchodzący w dialog z pierwszym i drugim elementem zespół dotychczasowych interpretacji wiersza *Modlitwa* oraz cała tradycja norwidologiczna (stanowiące merytoryczny punkt odniesienia), a także to, co do interpretacji wnosi określona metoda badawcza (w tym konkretnym przypadku byłby to określony zakres treści psychologicznych, używanych do interpretacji wiersza Norwida). W centrum natomiast znajdowałyby się nie tylko właściwy utwór poddany interpretacji – tu konkretnie *Modlitwa* – ale i jego twórca, który pozostawił w wierszu podmiotowy ślad swojej obecności. W modelu tym uwidacznia się zatem personalny charakter związków, jakie tworzą się w akcie lektury:

⁷ Więcej na temat tego błędu i jego różnorodnych uwarunkowań vide A. Całek, *Na drogach (i bezdrożach) psychologicznych interpretacji literatury*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, red. T. Rzepa, C. W. Domański, t. 5, Lublin 2016.

⁸ Vide artykuł programowy Janusza Sławińskiego na temat strukturalistycznej koncepcji biografii: *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 9–24, a także komentarze i analizy tego tekstu: J. Madejski, *Biografia struktury – struktura biografii. Dopiski do teorii Janusza Sławińskiego*, w: *Dzieła – języki – tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006, s. 28–44, oraz A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013, s. 91–109.

⁹ A. Zawadzki, op. cit., s. 244.

¹⁰ Więcej o interakcyjnym modelu biografii vide A. Całek, *Biografia naukowa...*, s. 151–159.

członem tej relacji jest każdorazowo osoba twórcy (a nie bezosobowa struktura zastępująca podmiot), do której – pośrednio lub bezpośrednio – odnoszą się w naturalny sposób zarówno czytelnicy, jak i badacze.

Informacje biograficzne i psychologiczne uwzględniane w procesie interpretacji wiersza mają oczywiście specyficzny charakter: wymagają odniesienia do kwestii typowo estetycznych (gatunek, stylistyka) czy kontekstu historyczno-literackiego; konieczne jest dostrzeżenie dystansu istniejącego między biograficznym autorem a podmiotem tekstowym, uwzględnienie zjawisk, które celowo zniekształcają obrazowanie świata (jak np. ironia, groteska, komizm czy pastisz) lub realizują ją w odmienny sposób (jak np. liryka roli)¹¹. Zajęcie się z należytą wnikliwością badaniem tekstu, nastawionym w tym przypadku również na poszukiwanie poznawczych i wyobraźniowych elementów tworzonego świata utworu literackiego, a także na dostrzeganie hierarchii ważności podejmowanych problemów oraz ukrytych w tekście emocjonalnych ustosunkowań do nich, zakończone sformułowaniem pytań *stricte* psychologicznych – to pierwsze zadanie badawcze. Skonstruowanie poprawnej i spójnej wewnętrznie podstawy teoretycznej z zakresu psychologii (a dokładnie – wybranych do danej analizy konkretnych koncepcji) – to drugie zadanie badawcze. Dopiero na trzecim etapie można, odnosząc się do wiedzy psychologicznej zgromadzonej na etapie drugim i do interpretacji literaturoznawczych sformułowanych na etapie pierwszym, budować hipotezy natury psychologicznej, obrazujące złożone relacje między tekstowym podmiotem literackim a ujawnionymi kategoriami poznawczymi, emocjonalnymi oraz egzystencjalnymi, za pomocą których twórca pozostawił swój biograficzny ślad w utworze literackim.

Zaproponowane powyżej fazy postępowania badawczego w przypadku stosowania tak różnych wobec siebie metodologii, jak analiza literaturoznawcza i psychologiczna, choć mogą wydać się arbitralnie narzucone, wynikają z troski o poszanowanie z jednej strony literackiego charakteru tekstu (co pozwala uniknąć psychologizmu), a z drugiej – odpowiedniej jakości wnioskowania psychologicznego (co eliminuje błąd biografizmu oraz neutralizuje wykorzystywanie

¹¹ Refleksja na temat dystansu między tekstowym podmiotem literackim a biograficznym autorem ma w literaturoznawstwie długą tradycję, pisze o niej choćby przywoływany już Zawadzki, a także inni, np. Ryszard Nycz (*Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 7–29); Janina Abramowska (*Podmiot – osoba – autor*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 99–112); Danuta Danek (*Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997). Ciekawą propozycję w tym zakresie przedstawił już w latach sześćdziesiątych Jan Józef Lipski (*Biografia a interpretacja*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 180–205; *Osobowość twórcza*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 167–188). Szkic ewolucji tego zagadnienia w odniesieniu do problematyki biograficznej vide A. Całek, *Biografia naukowa...*, s. 269–281.

ujęć potocznych¹² lub stosowanie ukrytych teorii osobowości¹³). Każde upraszczanie tej złożonej w swej istocie procedury będzie prowadzić albo do redukcjonizmu (najczęściej na etapie psychologicznym), albo też do stosowania potocznych teorii psychologicznych (najczęściej na etapie literaturoznawczym).

Na koniec trzeba sformułować jeszcze jedno ważne zastrzeżenie, odnoszące się do ograniczonego czasowo i problemowo zakresu formułowanych wniosków o charakterze psychologicznym. Najbardziej brzemiennym w skutki błędem, jaki można popełnić mimo dbałości o integralność najpierw literaturoznawczego, a następnie psychologicznego etapu analizy, jest bowiem nadmierne uogólnianie wniosków, czyli objęcie nimi zbyt dużej części biografii poety lub też nawet całości jego życia. A tymczasem tekst interpretowany psychologicznie powinien być traktowany – jeśli sięgnąć po obrazową analogię – jako rodzaj „biograficznego zdjęcia” utrwalającego psychologiczną sylwetkę twórcy w danym miejscu i czasie powstania badanego utworu, dlatego wnioski powinny mieć celowo ograniczony zasięg. Portret psychologiczny, w przeciwieństwie do pełnej biografii czy psychobiografii, ukazuje osobowość twórcy w określonym, ważnym momencie jej rozwoju, w określonych realiach historyczno-społecznych, wobec określonych osób i realizowanych życiowych ról. Teresa Rzepa nazywa go swoistym momentem biograficznym: „To jakby »zawieszony« czy zatrzymany w czasie »wygląd« portretowanej osoby. [...] Najczęściej będzie to więc wybrany fragment czyjejs historii życia, istotny ze względu na szczególne, ponadprzeciętne, niecodzienne wydarzenia”¹⁴.

¹² Porównanie potocznego myślenia psychologicznego oraz wnioskowania naukowego pod względem używanych narzędzi, pojęć, uzasadnienia formułowanych hipotez oraz podejścia krytycznego do obserwacji i faktów omawiają Jerzy Brzeziński i Marzenna Zakrzewska, cytując liczne źródła i opracowania; vide eidem, *Poznanie psychologiczne jako poznanie naukowe*, w: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, red. J. Strelau, D. Doliński, Gdańsk 2008, s. 178–207.

¹³ Wpływ ukrytych teorii osobowości na rekonstruowanie osobowości twórczej nie był dotąd wystarczająco uwzględniany w literaturoznawczych interpretacjach i nadal czeka na swoje opracowanie; tu jedynie chciałabym ten problem zasygnalizować. Definicja oraz krótkie omówienie zjawiska „ukrytej teorii osobowości” można znaleźć u Pawła Lewickiego (*Zjawisko „ukrytej teorii osobowości” w procesie spostrzegania społecznego*, w: *Psychologia spostrzegania społecznego*, red. M. Lewicka, J. Trzebiński, Warszawa 1985). Nowsze rozważania na ten temat to chociażby prace Jerzego Herbergera i Moniki Kozłowskiej (*Relacje interpersonalne z perspektywy psychologii człowieka*, „Relacje” 2017, nr 4, s. 35–48) czy Małgorzaty Cywińskiej (*Spostrzeganie interpersonalne w sytuacjach konfliktu*, w: *Konflikt społeczny w perspektywie socjologicznej i pedagogiczno-psychologicznej. Wybrane kwestie*, red. D. Borecka-Biernat, M. Cywińska, Warszawa 2015). Temat związków między potocznym wnioskowaniem o osobowości innych a językiem jest rozwijany szerzej w badaniach psychologicznych na temat postrzegania cech osobowości (vide O. Gorbaniuk et al., *Markery Wielkiej Szóstki polskiego leksykonu postrzeganych cech osobowości innych osób*, „Roczniki Psychologiczne” 2014, t. 17, nr 2, s. 293–310; O. Gorbaniuk, *Wymiary dyferencjacji profilu spostrzeganych cech osobowości polskich polityków: analiza danych zagregowanych*, „Psychologia Społeczna” 2009, t. 4, z. 1–2, s. 88–105).

¹⁴ Vide T. Rzepa, *O studium przypadku i portrecie psychologicznym*, Szczecin 2005, s. 86; cały fragment na temat portretu psychologicznego – s. 83–106.

Świadomość wycinkowości rozważań, zawężonego materiału, na podstawie którego są formułowane hipotezy psychologiczne, powinna zatem prowadzić do prób uchwycenia i sportretowania poety „tu i teraz”, bez tworzenia nawiązań do powstałych w innych okolicznościach – a także w odmiennym momencie biograficznym – nawet podobnych tekstów literackich.

Dlatego w przypadku analizowanego tu wiersza Norwida *Modlitwa* zakres czasowy wyprowadzanych wniosków będzie dotyczył przede wszystkim roku 1850 w biografii poety oraz kilkunastu miesięcy poprzedzających moment jego napisania i następujących po nim; celowo zostaną pominięte również aluzje i nawiązania do innych utworów literackich Norwida, które – wzbogacając kontekst analizy literaturoznawczej¹⁵ – równocześnie wprowadziłyby zaburzenia w część psychologiczną, zatem w tym typie analiz o charakterze interdyscyplinarnym muszą zostać ograniczone.

Mowa Stwórcy i milczenie poety

Modlitwę Cypriana Norwida otwiera charakterystyczna dla tego gatunku apostrofa do Boga:

Przez wszystko do mnie przemawiałeś – Panie,
Przez ciemność burzy, grom i przez świtanie;
Przez przyjacielską dłoń w zapasach z światem¹⁶.

Adresat modlitwy jest więc Bogiem aktywnym i komunikującym się¹⁷, co wprowadza paradoks, jeśli sięgnąć po definicję samej modlitwy, która i w sensie

¹⁵ Do istotnych prac poświęconych w całości lub w części interpretacji *Modlitwy* należą: komentarz Juliusza W. Gomulickiego (C. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa 1966, s. 444), prace Piotra Chlebowskiego (*Wartość w świetle paradoksu. O „Modlitwie” Cypriana Norwida*, w: *Interpretacje aksjologiczne*, red. W. Panas, A. Tyszczyk, Lublin 1997, s. 55–73; „*Modlitwa*” Cypriana Norwida, „*Pamiętnik Literacki*”, 2003, z. 4, s. 51–64; *Modlitwy Norwida jako zapis doświadczenia egzystencjalnego*, w: *Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze*, red. A. Bielak, P. Nowaczyński, Lublin 2011, s. 30–55; *O jednym drobnym wierszu Cypriana Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 339–352). *Modlitwę* w kontekście medytacji analizuje Wojciech Kudyba (*Medytacja Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, s. 41–56). Nieco szerzej o modlitewnym aspekcie wierszy poety pisze ks. Antoni Dunajski (*Akcenty modlitewne w lirykach Cypriana Norwida*, s. 57–79), który w swym artykule, jak również wcześniej, w *Teologicznym czytaniu Norwida* (Pelplin 1996), przekonująco przedstawił teologiczny wymiar jego liryki (co pozwala również ten wątek już tylko przywołać, nie rozwijając go). Także na temat wiary Norwida powstało wiele prac – vide stan badań w: A. Ciałek, „*Modlitwa*” C. Norwida a psychologia doświadczenia religijnego: od medytacji biblijnej do budowania relacji, [w druku].

¹⁶ Wszystkie cytaty podaję za wydaniem: C. Norwid, *Modlitwa*, w: *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomulicki, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1971, s. 135–136.

¹⁷ Podobnie widzi specyfikę obrazowania Boga u Norwida Anna Kadyjewska; zwraca ona uwagę nie tylko na pokazywanie Go jako aktywnego, ale też na wskazywanie Jego inicjatywy: wychodzi on naprzeciw wysiłkom człowieka, aby Go poznać, jest też Bogiem Miłosiernym, Bogiem Prawdy,

religijnym, i gatunkowym jest postrzegana jednak jako mówienie człowieka do Boga: „Modlitwa polega na wypowiedaniu słów lub kierowaniu myśli do istot będących przedmiotem kultu”¹⁸. W wierszu poety obrazowanie wskazuje jednak na odwrócenie tej relacji: mówiącym będzie Pan, a milczącym i zasłuchanym, a także zapatrzonym (ze względu na uobecnienie w stworzeniu tego dialogowania) – poeta, dlatego też można czytać ten wiersz nie tylko jako modlitwę, ale przede wszystkim jako medytację, głęboko zanurzoną w Biblii i obecnym tam obrazowaniu Stwórcy¹⁹.

Bóg ujawnia swoją obecność w świecie jako jego Stworzyciel i równocześnie stwarza przez akt mowy (jak refren w pierwszym rozdziale Księgi Rodzaju powraca fraza *A potem Bóg rzekł...*²⁰). Poetyckie obrazowanie staje się więc równocześnie świadectwem ekspresji określonej reprezentacji świata, która odsłania nie tylko liryczny aspekt wyobraźni Norwida, ale także podmiotowe spojrzenie, osobowy ślad. Obecność Boga jako Słowa stwarzającego świat przywołuje motyw tworzenia i twórczości jako pochodnej mocy Stwórcy. Jego *creatio ex nihilo* już w XVII w. zostało przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego porównane do aktywności twórcy, który na podobieństwo Boga – *instar Dei* – tworzy swoje dzieła. Idea ta znalazła swe rozwinięcie przede wszystkim w wieku XIX: Samuel T. Coleridge nazywał sztukę powtórzeniem aktu tworzenia, a Emil Zola wprost porównał pisarza do twórcy, który próbuje – po Bogu – stworzyć nową ziemię; tę ewolucję rozumienia pojęcia twórczości w *Dziejach sześciu pojęć* omówił Władysław Tatarkiewicz²¹.

Na pierwszym planie wiersza-modlitwy pojawia się Norwidowski świat, owo *wszystko*; człon ten zresztą zostanie rozwinięty w pierwszej części utworu przez zastosowanie rozbudowanej enumeracji: *wszystko* będzie stanowić uniwersum natury, kultury oraz relacji społecznych²². Równoległe świat ten w przywoływanych

a w szczególnie sposób obecny jest w Słowie (zwłaszcza jako Logos – wcielone Słowo Ojca w Jezusie); vide eadem, „TEN, który jest wszystko, jest wszędzie”. *O Bogu w pismach Cypriana Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 403–420.

¹⁸ H. Pustkowski, *Modlitwa*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 576–578.

¹⁹ Na to wskazuje również Kadyjewska, pisząc: „Znakomita większość słów i sytuacji, które Norwid wiąże z Bogiem, znajduje swe źródło w Piśmie Świętym; zwykle można z dużą dokładnością wskazać, na podstawie jakiego klasycznego tekstu chrześcijaństwa Norwid buduje swe obrazy”, A. Kadyjewska, op. cit., s. 420.

²⁰ O stwórczym słowie Boga w teologii oraz języku hebrajskim pisze szerzej Mieczysław Ozorowski w artykule *Bóg a stworzenie w teologii katolickiej*, „Paedagogia Christiana” 2011, nr 2, s. 83–98; tam również stan badań.

²¹ Vide W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2008, s. 294–318.

²² Zdzisław Łapiński, komentując ten fragment *Modlitwy*, pisze o argumentacji bliskiej dowodowi ontologicznemu: „Bóg objawia się przez swoje opiekuńcze plany, poprzez dostępną nam rzeczywistość naoczną. Możemy zatem wysłowić ów wymiar metafizyczny dzięki rozpoznaniu pierwszych przyczyn i dzięki odsonięciu wewnętrznego ładu rzeczy ludzkich i przyrody” (Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1984, s. 80). Słowa te trafnie opisują pierwszą część wiersza poety,

obrazach koresponduje z różnymi tekstami i kontekstami, rozbudowując pierwotne sensy o dalsze wyobrażenia i stanowiąc ciekawą realizację uniwersum zapowiadanego w wersie inicjalnym. Zostało ono rozpisane na trzy strofy nierównomiernej długości, stanowiące jednak zamkniętą całość kompozycyjną przez zastosowanie klamry: *Przez wszystko...* (wersy 1 i 15).

Pierwsza strofa owo *wszystko* ustanawia: natura, reprezentowana zarówno w grze światła i cienia, jak i w rytmie następujących po sobie pór dnia, jest tu tylko zapowiedziana. Kolejne obrazy obecne są w dalszej części liryku, rozproszone pomiędzy innymi. Dwukrotnie pojawia się niebo: raz uwikłane w religijne wyobrażenie *siódmego nieba*, które jednak odzyskuje swą materialność (jako niebo tchnące latem); raz jako *całe niebo odjaśnione w stoku*²³. Także kolumny *Bujnymi z nowa liśćmi zakwitają* i w ten sposób dzieło rąk ludzkich, świadectwo dorobku kultury, określonego czasu minionego – ożywione zostaje naturą, a ta animacja wprowadza życie w obraz pierwotnie ewokujący rozpad i zmierzch cywilizacji (na który składają się *stare gmachy, zapomniane oraz proch*). Przyroda przywołuje więc równoległe rytm i czas, zastępując linearność – cyklicznością, a czasowość – wiecznością, charakteryzującą Boga przekraczającego czas i przestrzeń, który przemawia przez owo *wszystko* natury w jej trwałości, cykliczności i żywotności.

Drugim elementem opisywanego w strofie inicjalnej uniwersum jest metonimicznie przywołana w obrazie *przyjacielskiej dłoni* obecność wspólnoty. Relacje społeczne, zwłaszcza te najbliższe związki, stają się zatem kolejną formą *przemawiania* Boga. Bóg, który sam jest relacją²⁴, stwarza relacje międzyludzkie jako rzeczywistość najgłębiej wyrażającą tajemnicę Jego istoty, dlatego też – na równie

jednak sformułowane konkluzje z tego płynące wydają się już nadinterpretacją. Łapiński stwierdza bowiem: „Natomiast bezpośrednie przeżycie jedności z bóstwem i prowadzony ludzkim głosem dialog z siłą najwyższą jest poza sferą poetyki Norwida” (ibidem), przyjmuje zatem trwałość opisywanego stanu, podczas gdy zobrazowana przez Norwida jego dynamika, a także nadzieja powiązana z jedynym sformułowaniem w wierszu wezwaniem modlitewnym – o rozwiązanie głosu – wskazywałaby raczej na przejściowość i nietrwałość tej sytuacji egzystencjalnej, o której zmianę poeta prosi. Także ograniczenie interpretacji całego wiersza wyłącznie do „wrażliwości poetyckiej” i „umiejętności artystycznych”, z pominięciem sfery egzystencjalnej, wydaje się dziś zbyt wąskie i nazbyt paradygmatyczne.

²³ „Stok” w tym przypadku oznacza „strumień”, na co wskazywałaby porównawcza analiza fragmentów tekstów zawierających ten rzeczownik w *Internetowym słowniku języka Cypriana Norwida* (niestety hasło, choć występuje, jest jeszcze niekompletne i nie zawiera definicji, a tylko przykłady użycia). Ibidem, <https://www.sloownikjezykanorwida.uw.edu.pl/> (d.d. 15.10.2021). Z kolei imiesłów *odjaśnione* jest neologizmem pojawiającym się wyłącznie w *Modlitwie*, oznacza – według *Słownika*: „o czymś, czego jasność jest w czymś odbita”, ibidem.

²⁴ Cf. dogmat Trójcy Świętej, w największym skrócie zaprezentowany chociażby w *Katechizmie Kościoła Katolickiego*: „Rzeczywiste rozróżnienie Osób Boskich – ponieważ nie dzieli jedności Bożej – polega jedynie na relacjach, w jakich pozostaje jedna z nich w stosunku do innych: »W relacyjnych imionach Osób Boskich Ojciec jest odniesiony do Syna, Syn do Ojca, Duch Święty do Ojca i Syna; gdy mówimy o tych trzech Osobach, rozważając relacje, wierzymy jednak w jedną naturę, czyli substancję«” (KKK, Poznań 1994, punkt 255; całość dogmatu: punkty od 249 do 267).

głębokim poziomie – przemawia poprzez *przyjacielską dłoń w zapasach z światem*. I ponownie element ten zostaje rozwinięty w strofie drugiej, w której Stwórca przemawia:

I przez najśłodszy z darów Twych na ziemi,
Przez czułe oko, gdy je łza ociemi;
Przez całą dobroć Twą, w tym jednym oku,

Emocjonalność i skupienie na wewnętrznym doświadczeniu wspólnoty: owo *czułe oko*, wyrażające empatię – zarówno osoby bliskiej, jak i adresata modlitwy, którego dobroć ujawnia się przez miłość oraz bliskość drugiego człowieka stanowi dopowiedzenie do pierwszej, programowej zwrotki na temat sposobów przemawiania Boga w świecie.

Refleksja ta w trzeciej strofie zostaje uogólniona i odniesiona do całej wspólnoty ludzkiej, ujętej w historycznej perspektywie, a równocześnie włączającej w mówienie Boga także świat kultury:

Przez całą Ludzkość z jej starymi gmachy,
Łukami, które o kolumnach trwają,
A zapomniane w proch włamując dachy,
Bujnymi z nowa liśćmi zakwitają.
Przez wszystko!...

Powtórzenie inicjalnej apostrofy, budujące ramę kompozycyjną pierwszej części, zostaje jednak skrócone: charakterystyczne dla Norwida ograniczenie słów do istoty rzeczy ewokuje poprzednią całość, a równocześnie podkreśla wszechobecność Boga i różnorodność sposobów Jego przemawiania do człowieka. W obrazowaniu tej niezwyklej modlitwy zwraca uwagę paradoksalny charakter prowadzonego tu dialogu: Bóg w nim mówi – nie wypowiadając słów, lecz działając w świecie i w człowieku, natomiast poeta – wypowiada słowa, ale nie mówi, milczy, gdyż *nie ma głosu do odpowiedzi godnej*.

Gdy zabraknie poecie słów

Modlitewna i spokojna apostrofa *Panie!*, umieszczona w wygłosie wersu pierwszego powraca na początku drugiej części utworu w zwrotce czwartej, ale zostaje wypowiedziana w zupełnie innej atmosferze emocjonalnej, wprowadzając kontrast między pierwszą a drugą część wiersza.

Przez wszystko!...

Panie! – ja nie miałem głosu
Do odpowiedzi godnej – i – milczałem:
Błogosławionym zazdrościłem stosu

I do B o l e ś c i jak do matki drzałem –
 I jak z bliźnięciem zrosły w pól z Z a p a ł e m,
 Na cztery strony świata mając ramię,
 Gdy doskonałość Twą obejmowałem,
 To, jedno słowo, wyjąknawszy: „k ł a m i ę”,
 Do niemowlęctwa wracam...

Jestem z n a m i ę!...
 Sam głosu nie mam, Panie – dałeś słowo,

Przemieszczenie tego wezwania do odrębnej strofy i do nagłosu za pomocą przerzutni, podczas gdy można by się tego wezwania spodziewać w wygłosie wersu 15 (co zaburzyło średniówkę wiersza), nadaje modlitwie nowy, dynamiczny wymiar: wyznanie przekształca się w wezwanie, a nawet – skargę. Jej kontynuacją będzie trzecie *Panie* (w piątej strofie). Tam w paralelny sposób Norwid rozpocznie zwrotkę od przerzutni, przenosząc do niej drugą część wersu 24, stanowiącej z poprzednim fragmentem semantyczną całość.

Dwukrotne zastosowanie tego samego zabiegu powoduje wydobycie na plan pierwszy przeniesionych do nagłosu zdań: w ten sposób *Panie!* – *ja nie miałem głosu* (w. 16), podobnie jak *Jestem z n a m i ę!...* (w. 25), stają się punktami, które skupiają uwagę czytelnika i wyrażają silne emocje podmiotu mówiącego. Podobną funkcję pełni trzykrotne powtórzenie apostrofy *Panie!* – oddaje to błagalny charakter utworu, który nie pozostaje tylko kontemplacyjną refleksją nad naturą Boga i Jego zaangażowaniem w dialog z człowiekiem, lecz staje się modlitwą prośby. Ponadto wezwania te odnoszą sytuację podmiotu do Boga i wpisują jego kondycję egzystencjalną w szerszy wymiar relacji do transcendencji. A także w paradoksalnym modlitewnym dialogu przemawiającego przez wszystko Boga i milczącego, pozbawionego głosu poety dochodzi do osobowego spotkania, któremu został przypisany potencjał twórczy: Stwórca wchodzi w relację ze swoim stworzeniem, mającym, na Jego wzór, moc kreowania za pomocą słów, chociaż na znacznie mniejszą skalę – w świecie literatury. Kończące utwór słowa: *To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła* (w. 30) tworzą semantyczne połączenie z metaforą *Jestem z n a m i ę!...* (w. 25) oraz wyznaniem *Do niemowlęctwa wracam* (w. 24), co pozwala odczytywać je nie tylko w wymiarze biblijnym czy egzystencjalnym²⁵, ale również twórczym.

Obecny w drugiej części wiersza opis egzystencjalnego dramatu podmiotu²⁶, jaki na oczach czytelnika rozgrywa się na przestrzeni czwartej i piątej strofy,

²⁵ Taką interpretację przedstawił już Chlebowski (*Wartość w świecie paradoksu...*, s. 66–67; „*Modlitwa*” Cypriana Norwida, s. 61–63).

²⁶ W tym kontekście – zestawiającym przemawianie Boga do człowieka „przez wszystko” z bolesnym doświadczeniem samotności podmiotu – Magdalena Siwiec porównuje kryzys wartości

uwypukla siłę milczenia: jest ono przecież milczeniem poety, który szuka *odpowiedzi godnej* i jej nie znajduje. Obraz poety bez głosu, a zatem – pozostawionego w twórczej pustce i pozbawionego najgłębszego sensu swoich dotychczasowych dążeń i działań, jest w tej części wiersza wyjątkowo sugestywny. Zastosowane powtórzenia (dwukrotnie powracające *nie mieć głosu*), rozbudowane pole semantyczne mowy (*nie mieć głosu, odpowiedź, milczenie, wyjąknąwszy, wypowiedzieć ustami, rozwiąż głos, woła*) komponują się w niezwykle przejmujący obraz niemego twórcy. Modli się on do Pana o głos, o zdolność adekwatnego wypowiedzenia tego, co metaforycznie ujmuje w postaci *anioła* (*Twojego w piersiach mam i czczę anioła / To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła* [w. 30]).

Obraz powrotu do niemowlęstwa, zamykający strofę czwartą, to kolejny motyw biblijny pojawiający się w wątku relacji między Bogiem i człowiekiem; motyw ważny, gdyż ewokujący z jednej strony rodzicielską postawę Stworzyciela, a z drugiej – nieporadność, pełną zależność i niedojrzałość niemowlęcia. Religijny sens powrotu do niemowlęstwa, poprzedzony procesem rozpoznawania własnej drogi²⁷, chociaż wiele wyjaśnia, nie wyczerpuje jednak bogactwa semantycznego określeń użytych przez Norwida do opisanego własnej kondycji. Trzeba go zatem przeczytać w kontekście obrazowania całej strofy, w której zresztą pojawia się jako podsumowanie opisanego procesu:

Panie! – ja nie miałem głosu
Do odpowiedzi godnej – i – milczałem:
Błogosławionym zazdrościłem stosu
I do B o l e ś c i jak do matki drzałem –
I jak z bliźnięciem zrosły w pól z Z a p a ł e m,
Na cztery strony świata mając ramię,
Gdy doskonałość Twą obejmowałem,
To, jedno słowo, wyjąknąwszy: „kł a m i ę”,
Do niemowlęstwa wracam...

Proponuję odwrócenie naturalnego porządku odczytywania znaczenia tego obrazu, co pozwoli wydobyć relacje przyczynowo-skutkowe, których rezultatem okazało się zaskakujące rozwiązanie – *Do niemowlęstwa wracam*. Poeta,

doświadczany przez Norwida z postawą Baudelaire'a i wskazuje, że „Ten rodzaj trwogi jest u Norwida, jak już pisałam, przewyciężony, albo raczej – stale przewyciężany”, vide M. Siwiec, *Sytuacja Norwida – sytuacja Baudelaire'a*, Kraków 2021, s. 409.

²⁷ Mam tu na myśli zwłaszcza biblijne odniesienia: zarówno do starotestamentalnego obrazowania człowieka jako niemowlęcia pozostającego pod opieką Boga, jak i do teologii św. Pawła, który w obrazie niemowlęstwa wyrażał różne formy dojrzałości religijnej. Więcej na ten temat piszę w paralelnej do niniejszej interpretacji tego wiersza, czytanego w kontekście biblijnego obrazowania oraz religijności poety, vide A. Całek, „Modlitwa” C. Norwida..., [w druku].

uzasadniając ten krok poczuciem nieadekwatności swoich wcześniejszych prób *odpowiedzi godnej*, poprzedza swoją decyzję mocnym i bolesnym stwierdzeniem: *kłamię*. Ten czasownik, który często powraca w twórczości Norwida, autorzy *Słownika internetowego języka Cypriana Norwida* omówili, wskazując pięć różnych znaczeń, jakie pojawiają się w kontekście użycia tego słowa u poety²⁸.

Fragmencie *Modlitwy* został przyporządkowany do znaczenia pierwszego: „kłamać: mówiąc lub pisząc to, czego nie uważa się za prawdę lub czego się nie czuje, świadomie wprowadzać w błąd”²⁹. *Kłamię* – wyznaje poeta – kiedy mówię, że *doskonałość Twoją obejmowałem* (czyli również: *pojmwowałem*³⁰), *Na cztery strony świata mając ramię*. Powrót do niemowlęstwa okazuje się zatem odrzuceniem języka, który został uznany za nieprawdziwy, wynikający z prób naśladowania cudzej religijności, nawet w jej formach tradycyjnie pozwalających docierać do świętości (takich jak męczeństwo, przyjmowanie cierpienia, entuzjazm wiary czy próby dosłownego naśladowania Chrystusa – jak w scenie obejmowania świata ramionami, czytelnie nawiązującej do sceny ukrzyżowania³¹).

Powrót do niemowlęstwa po przeżyciu porażki braku głosu i konieczności przyjęcia własnego milczenia wyraża zatem akceptację takiego stanu rzeczy, przyjęcie go jako rezultatu i punktu docelowego wyjątkowo dramatycznej drogi, pełnej błędnych ścieżek. Odkrycie tego, że *kłamię*, a zatem również: żyję złudzeniami co do siebie, chcę przemawiać w dialogu z przemawiającym Bogiem, ale gdy otwieram usta, to mówię nieprawdę – pokazuje, że postawa pełnego dziecięstwa jest w tej sytuacji jedynym dobrym rozwiązaniem. Milczenie staje się w tym kontekście podmiotowym wyborem: wszak niemowlę również nie mówi, ale słuchając – uczy się wypowiadać, byłby to zatem krok w dobrą stronę, chociaż pozornie przypomina proces cofania się do wcześniejszych faz rozwoju.

Wyrażana przez poetę nadzieja na działanie Boga wobec poetyckiej niemożności wypowiedzenia tego, co stanowiłoby *odpowiedź godną* i prowadziło do finalnego przełamania *milczenia*, będzie motywowana zatem dwojako: powrotem do postawy niemowlęstwa i wyrażeniem zgody na obecną, dramatyczną kondycję oraz gotowością na przyjęcie daru, owego *rozwiązania głosu*, o które podmiot się modli, porzucając własne pomysły na usunięcie bolesnej przeszkody w wypełnianiu misji bycia poetą.

²⁸ Vide *Słownik internetowy języka Cypriana Norwida*, hasło: „kłamać” [wersja niedostateczna], <https://www.sloownikjezykanorwida.uw.edu.pl/index.php?podglad=&idh=117439> (d.d. 15.10.2021).

²⁹ Ibidem.

³⁰ Na to znaczenie zwraca uwagę Kadyjewska, op. cit., s. 408.

³¹ Temat rozumienia męczeństwa przez Norwida przekonująco analizował Jacek Salij OP, zwłaszcza we fragmencie odnoszącym się do wiersza *Dwa męczeństwa*, który powstał przecież również w 1850 r. Vide J. Salij, *Problem męczeństwa u Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 31–51.

Poetycka afazja

Dramat poety bez głosu, który wyraźnie trwa w czasie i nie ulega poprawie, wyrażają też w wierszu kontrastowe autodefinicje, za pomocą których podmiot sam siebie charakteryzuje, dostrzegając rozdział między tym, kim jest, a tym, kim być powinien i do czego dąży.

Jestem z n a m i ę!...

Sam głosu nie mam, Panie – dałeś słowo,
Lecz wypowiedzieć któż ustami zdoła?
Przez Ciebie prochów stałem się Jehową,
Twojego w piersiach mam i czczę anioła –
To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła.

Pierwsze mocne wyznanie zatrzymuje uwagę czytelnika na kolejnym symbolu, którego znaczenia odsyłają z jednej strony do *znamienia* jako znaku szczególnego, wyróżniającego podmiot spośród innych: ciekawe jest jednak całkowite utożsamienie się z owym *znakiem szczególnym*: nie jest on atrybutem cechującym osobę (*mam znamię* – w tym znaczeniu pojawia się biblijne znamię Kaina), ale stanowi podstawę definiowania siebie, co odsyła do kolejnych sensów słowa *znamię* (śląd prawa własności do niewolnika), które w dawnej polszczyźnie oznaczało również *znak* czy *znamienitość*, *wyborność*³².

Podobnie kontrastowa w charakterze jest metafora *Jehowa prochów*: Jehowa wszak odsyła do Imienia Boga (*Jestem który jestem*, a zatem – odnosząc to do metafory – znów chodzi o istotę bycia poetą, a nie towarzyszący mu atrybut). Z kolei „proch” w semantyce biblijnej jest obrazem nietrwałości i skończoności człowieka, czasem również formułowanych w odniesieniu do kondycji własnej osoby mówiącej, ale symbolizuje też ludzkość lub pokolenie³³. Skoro więc poeta jest *Jehową prochów*, to chociaż pozostaje tożsamy z ludzkością (zbudowany z prochu i skazany na rozpad po śmierci), to jednak nie cały umiera, prochem jest w nim tylko to, co ziemskie – przetrwać może zatem to, co czyni go obrazem Boga i podobnym do Niego³⁴.

Ten pozytywny obraz zostaje jednak wyrażony w nieoczywisty sposób, poeta formułuje bowiem tezę: *Przez Ciebie prochów stałem się Jehową*, wprowadzając tym samym nowe, odmienne od dotychczasowych, użycie wcześniej wielokrotnie powtórnego przymimka. *Przez* oznaczało dotąd cel osiągnięty za pomocą czegoś: Bóg przemawiał „przez”, czyli wykorzystując w dialogu rozmaite środki.

³² Ten wątek był już poruszany w interpretacjach *Modlitwy* zaproponowanych przez Chlebowskiego.

³³ Vide A. Całek, „*Modlitwa*” C. Norwida..., [w druku].

³⁴ Vide R. Gadamska-Serafin, „*Imago Dei*”. *Człowiek w myśli i twórczości Cypriana Kamila Norwida*, Sanok 2011.

Sformułowanie *przez Ciebie* w świetle słów z wersu 29, chociaż na pierwszy rzut oka brzmi jak zarzut („przez” kogoś, czyli z czyjejs winy), to jednak w kontekście całego wersu i użytej metafory oznacza „dzięki Tobie”, „za Twoją przyczyną”, „z Twojego nadania”³⁵. Na pierwszy sens cytowanego fragmentu wskazywałoby ich semantyczne powiązanie z obrazem *anioła w piersiach*, którego obecność uzasadniona jest darem Bożym i pochodzi od Niego.

Obu omówionym metaforom towarzyszy obrazowa, ale równie niejednoznaczna deklaracja: *Twojego w piersiach mam i czczę anioła* (w. 29), bo towarzyszy jej wątpliwość: *Lecz wypowiedzieć któż ustami zdoła* (w. 27).

Wyrazem poetyckiego bólu niemożności wypowiedzenia tego, co ukryte w *piersiach*, stają się obrazy poetyckiej afazji: *głosu nie mam*. Tutaj znów inwersja na pierwszy plan wysuwa atrybut zamiast podmiotu – ważniejszy staje się brak głosu, co uwieloznacznia określenie *Sam* umieszczone w nagłosie. *Sam głosu nie mam* – oznacza w tym kontekście nie tyle odniesienie do podmiotu (ja sam), lecz *sam* jako *samodzielnie, z własnej inicjatywy, bez pomocy*. Towarzyszy temu nowa postawa: *sam głosu nie mam* – zatem o niego proszę w akcie zaufania obietnicy: *dałeś słowo*.

Wieloznaczność i gry znaczeniowe stają się w tym miejscu nośnikiem dodatkowych sensów, wszak *dać słowo* to nie tylko *obećcać*, lecz również, w przypadku Boga, *być Dawcą i źródłem Słowa* (tu znów na zasadzie intertekstu pojawia się Prolog do Ewangelii św. Jana z obrazem Boga jako jedyne dysponenta działającego Słowa). Podobnie dzieje się ze zwrotem *Sam głosu nie mam*: oznacza ono nie tylko niemożność mówienia cechującą niemowlę, ale i świadomość tego, iż źródło Słowa znajduje się poza podmiotem, a także – rezygnację z decydowania o mówieniu/milczeniu (*nie mieć głosu* – oznacza również „nie móc decydować w danej sprawie” – w tym kontekście może to wyrażać oddanie inicjatywy temu, który głos i moc decyzyjną posiada).

Funkcją poety jest mówienie, budowanie znaczeń, aż do pełnego utożsamienia się z nimi, bycie niejako żywym znakiem tego, do czego ma się dostęp poprzez twórczość. Jej oralny charakter, przybliżający osobę poety do figury proroka ostro kontrastuje z sytuacją niemożności mówienia. Warto też zwrócić uwagę, że modlitwa poety o głos nie dotyczy problemu pisania, a zatem koncentruje się na oralności oraz zagadnieniu adekwatności przekładu idei (owego *głosu anioła*)

³⁵ Hipotezę używania przez Norwida tego przyimka w takim właśnie znaczeniu potwierdzają inne podobne użycia, zebrane w niekompletnie jeszcze opracowanym haśle na temat „przez” w *Internetowym słowniku języka Cypriana Norwida*, op. cit. W przykładowo przytoczonym tam fragmencie wiersza *Pożegnanie*: „Przez was pierwszy raz ujrzałem / Wieś i niebo – przez was wierzę, / I tak wierzę, jak widziałem...” podobnie Norwid wykorzystuje wieloznaczność tego przyimka. Pierwsze *przez* odnosi się do szyby („widzieć przez szybę”), ale już drugie użycie *przez was wierzę* analogicznie jak w *Modlitwie* oznacza „dzięki wam”.

na wypowiedź poety (jej zapis byłby w tym ujęciu wyłącznie technicznym sposobem utrwalenia tego, co go poprzedza).

Błaganie o to, by Bóg *rozwiązał jeszcze głos*, chciałabym tu interpretować zatem jako poetycką modlitwę o przełamanie twórczego impasu, niemożność wyrażenia świata idei w słowie, które byłoby jej wierne i adekwatne. Taką sprzeczną w swej istocie opowieść stanowią obie centralne sytuacje nakreślone w drugiej części wiersza: utalentowany poeta, realizując swoje powołanie życiowe dane mu przez Boga (*Twój anioł w piersiach*, który w dodatku *wola*), przeżywa kryzys i czuje się tak, jak gdyby miał zawiązany głos.

Brak głosu jako faza procesu twórczego

Współczesne teorie twórczości często akcentują fazowość procesu twórczego, co czasem nazywane jest falowaniem twórczości; okresy nietwórcze, gdy pisanie jest niejako zatrzymane, są naturalnym etapem, po którym następują fale pisania „pod natchnieniem” (co w psychologii nazywane jest *przepływem*) lub nawet momenty *wglądu* (czyli uzyskania dostępu do idei, pomysłu czy odkrycia w jednej chwili, nagle)³⁶. *Modlitwa* Norwida ujmowana w optyce tak rozumianego procesu twórczego mogłaby zatem być zapisem doświadczenia pierwszej fazy procesu twórczego, w której blokada aktywności przeżywana jako porażka podmiotu (tekst zaświadcza napięcie i dramat tej sytuacji) to tylko etap pośredni, który – jeśli wysiłki nadal będą trwały mimo trudności – doprowadzi do tak oczekiwanego *rozwiązania głosu*, czyli fazy tworzenia.

Na fazowość procesu twórczego, postrzeganego w ujęciu triadowym jako cykl aktywności prowadzących od pierwszej idei do sformułowania dzieła zwrócił uwagę Howard Gardner, autor wielu prac poświęconych twórczości wybitnej oraz twórca koncepcji wielorakich inteligencji. Gardner ujął proces twórczy w postaci trzech faz prowadzących podmiot od przecucia twórczych idei, powstających w umyśle i intuicyjnie odbieranych jako nowatorskie, przez najtrudniejszy etap – translacji tych idei na kulturowo przyjęty kod symboli (lub język – w przypadku twórczości literackiej) – aż do osiągnięcia na tyle zadowalającego kształtu wytwarzanego dzieła, że może ono zostać upublicznione i poddane ocenie pola (czyli dziedziny odniesienia, w obrębie której odbiorcy oraz eksperci dokonują recepcji oraz refleksji nad danym wytworem)³⁷.

³⁶ Vide A. Całek, *Kto pisze wielkie dzieła? O świadomości i nieświadomości w procesie tworczym*, w: *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2010, s. 493–517.

³⁷ Vide H. Gardner, R. Nemirovsky, *From private intuitions to public symbol systems...*, „Creativity Research Journal” 1991, t. 4, nr 1; H. Gardner, *More on private intuitions and public symbol systems*, „Creativity Research Journal” 1994, t. 7, nr 3. Omówienie tej koncepcji w polskich opracowaniach: M. Stasiakiewicz, *Twórczość i interakcja*, Poznań 1990, s. 72; A. Całek, *Biografia naukowa...*, s. 250–252, uzupełniam je o odwołania do poszerzonego drugiego wydania monografii

Twórczość rozumiana jest zatem przez Gardnera jako efekt nieustannych interakcji między trzema elementami sytuacji: indywidualnością twórcy (postrzeżoną rozwojowo – od etapu dzieciństwa do późnej dorosłości, to jest w roli i ucznia, i potem mistrza), dziedziną, w której działa, oraz oddziaływaniem szeroko rozumianego środowiska (w postaci wsparcia emocjonalnego bliskich i przyjaciół oraz wsparcia intelektualnego, czyli wpływu nauczycieli i mistrzów, współpracowników, a także oddziaływania rywali, recenzentów, specjalistów z danej dziedziny – z którymi konfrontuje się twórca); model ten nazywany jest „trójkątem twórczości”³⁸.

Proces twórczy, zainicjowany pojawieniem się idei, która na tym etapie przypomina raczej intuicyjne poczucie czegoś cennego, czemu warto się przyrzec bliżej, w pierwszej fazie polega na przepracowaniu tej pierwotnej idei i wytworzeniu z niej pomysłu, który będzie można zakomunikować. Pozornie zatem – i dla zewnętrznego obserwatora – jest to czas nietwórczy (w znaczeniu – nieproduktywny, bo pozbawiony realnych wyników): polega na gromadzeniu informacji, doświadczeń i wrażeń, a następnie – wypracowywaniu rozwiązań wewnątrz siebie tak, aby powstał całościowy pomysł, który następnie będzie mógł zostać zakomunikowany. Momentem, w którym twórca już wie, że proces konstruowania pomysłu się zakończył, jest doświadczenie krystalizujące, czyli przeżycie równie emocjonalne, co poznawcze, w którym autor widzi swój pomysł w całej jego złożoności i pełni jako harmonijną, jasną i oczywistą strukturę, której niczego nie brakuje. Ten moment można porównać do objawienia albo doświadczenia typu *Eureka!* – Gardner proponuje tu analogię do stanu zakochania, zauroczenia się nowym pomysłem; w sposób oczywisty jawi się on twórcy jako prawdziwy, dobry i wartościowy.

Następuje przejście do fazy drugiej, subiektywnie znacznie trudniejszej, czyli przetransformowania tej wewnętrznej, twórczej wizji, której towarzyszy

Howarda Gardnera *Creating Minds. An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*, New York 2011 (pierwsze wydanie ukazało się w 1993 r. – trzy egzemplarze tej książki dostępne są w Polsce – i to do tego wydania odsyłają polskie prace). Wydanie z 2011 r. nie jest odnotowywane w katalogu Nukat, gromadzącym dane ze wszystkich bibliotek naukowych w Polsce, książka nie została niestety do dziś przełożona.

³⁸ Vide H. Gardner, *Creating Minds...*, s. 8, oraz omówienia (M. Stasiakiewicz, A. Całek). W wyżej wymienionych artykułach Gardner omawia szczegółowo sam proces twórczy, a z kolei w swojej monografii koncentruje się na całościowym ujęciu biografii Modelowego Twórcy, używając takich pojęć, jak m.in. asynchronia twórcza, przełom, doświadczenie krystalizujące, kontrakt faustowski czy relacje ucznia z mistrzem; nawiązuje również do wcześniej wypracowanego przez siebie modelu procesu twórczego, umieszczając go jednak w szerszym kontekście trójkąta interakcji. Rekonstruując teorię Gardnera, wykorzystuję wszystkie wymienione w poprzednim przypisie źródła, a także polski komentarz Stasiakiewicza i własne wcześniejsze prace.

głębokie przekonanie o trafności i wadze dokonanego odkrycia (czy też wyobrażenia przyszłego dzieła), mobilizujące do wysiłku jego przełożenia na obowiązujący w danej dziedzinie system symboli (w muzyce będzie to zapis nutowy, w literaturze – brulionowe wersje utworów, w nauce – notatki, schematy, wzory, wykresy). Chodzi w tej fazie zatem dokładnie o Norwidowski „głos”, czyli umiejętność translacji wewnętrznych intuicji, przekodowanie ich na ogólnodostępny język, a najtrudniejszym doświadczeniem staje się milczenie i niemożność wypowiedzenia tego, co powstało w umyśle. Rodzi to podobny do depresji stan, nazwany przez amerykańskiego badacza asynchronią twórczą, a odczuwany również psychofizycznie jako bolesny proces „rodzenia” idei.

Gardner odnotował, że w każdej z analizowanych przez niego biografii twórców pojawiły się okresy szczególnej wrażliwości, a nawet kruchości psychiki, które poprzedzały moment odkrycia, nazwany przez niego przełomem twórczym. O ile on właśnie przynosi ze sobą doświadczenie euforii, sukcesu oraz przypomina swą intensywnością stany manii, to asynchronia go poprzedzająca jest odczuwana jako rodzaj wewnętrznej pustyni, samotności wobec wewnętrznej idei, którą tak trudno zwerbalizować (lub wydobyć z siebie i zapisać w postaci innego systemu symboli). Metafora wewnętrznego *anioła*, który woła i jest przedmiotem głębokiego umiłowania, a nawet *czci*, trafnie ten problem wyraża.

Każda nieudana próba uzewnętrznienia tego wewnętrznego głosu jest traktowana jako fałszowanie pierwotnej, wielkiej idei, której twórca próbuje być wierny. Jak napisał Władysław Stróżewski, twórczość sięga źródła (*arche*) i dlatego ma niepowtarzalny kształt, który musi zostać zachowany:

To, co jest bezpośrednio dane twórczemu ja, przekazane ma być dalej, wzbogacone o indywidualnie przeżyty sposób tego dania. Przekazem jest dzieło, zawierające w sobie treść, która jest podwójnie źródłowo dana: twórcy – w jego bezpośrednim doświadczeniu, i poprzez twórcę – będącego źródłem przekazu. Jedna i druga źródłowość wyciska swe znamiona na dziele, znamiona stanowiące istotę jego oryginalności³⁹.

Stróżewski przywołuje też zdanie Witolda Lutosławskiego: „Wszystko, co artysta wypowiada poprzez swoją sztukę, powinno być wierne jego najgłębszym przekonaniom, a w każdym przypadku wierne jego wewnętrznej wizji danego dzieła”. Jeżeli – jak wyraża to poeta – źródłem twórczego natchnienia jest Bóg, bo to Jego *anioł woła*, ten anioł, co do którego obecności w sobie Norwid nie wyraża wątpliwości, to największym bólem staje się brak *odpowiedzi godnej* i milczenie, które z każdą chwilą coraz bardziej odczuwane jest jako niewierność twórcy wobec wewnętrznej idei.

³⁹ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983, s. 175. Drugi cytowany fragment – ibidem.

Trzeci element procesu twórczego wiąże się z momentem upublicznienia wytworu. Pomysły powstające w umyśle twórcy muszą zostać nie tylko wydobyte z umysłu, ale też opisane w na tyle jasny i zrozumiały, a równocześnie atrakcyjny sposób, by ostatecznie zostały uznane przez jej czołowych przedstawicieli za „nowe i wartościowe”, a w rezultacie – włączone w „krwioobieg” dziedziny. Dzieło bez pozytywnej oceny pola nie może zaistnieć w szerszej świadomości, gdyż twórcza myśl zawsze powstaje w danym kontekście kulturowym, w odpowiedzi na konkretne pytania, zapełniając określoną lukę wiedzy (w nauce) lub dostarczając nowych środków wyrazu (w sztuce). Czasem na odkrycie i adekwatną ocenę środowiska (w rozumieniu Gardnera – jako elementu „trójkąta twórczości”) przychodzi zatem twórcy czekać wiele lat, czego zresztą doświadczył właśnie Norwid.

Norwid-twórca woła o głos

Czytana w świetle psychologii procesu twórczego ostatnia strofa *Modlitwy* byłaby zatem świadectwem drugiej z opisanych tu faz procesu twórczego – próbą przełożenia wewnętrznego *głosu anioła*, której towarzyszy poczucie *zawiązania* czy *związania* głosu poety. Jego sposób artykulacji nie potrafi wyrazić w odpowiedni sposób przeżyć i przemyśleń. Kluczowe są w tym przypadku dwie kategorie – odczucie blokady twórczej, czyli niemożność ekspresji własnych idei oraz nieadekwatność sposobu wyrażania w stosunku do źródłowego pomysłu. Brak głosu oznacza niemożność przekroczenia granic własnego umysłu, przelania idei na papier.

Jedynym argumentem, na jaki Norwid decyduje się powołać w swojej modlitwie, jest bezradność i poczucie braku: *Sam głosu nie mam, Panie – dajesz słowo* (w. 26). Jego postawa to oczekiwanie pełne nadziei i równocześnie bólu milczenia oraz przyjęcie roli niemowlęcia, które jest na początku drogi. Stwierdzenie braku (*głosu nie mam*) poprzedza wyrażenie nadziei na działanie Stwórcy: *dajesz słowo* to znaczy przecież także „obiecujesz”, ale i także: „jesteś dawcą Słowa”, „jesteś Słowem i wcielasz Słowo” (jak w Prologu do Ewangelii św. Jana) oraz „czynisz poprzez Słowo” (jak w opisie stworzenia świata).

Bóg przemawia w tej modlitwie *przez wszystko*, a zatem również przez niemoc i milczenie poety, doświadczenie jego własnej niewystarczalności i braku głosu. Jest jedynym dysponentem poetyckiego głosu na poziomie wewnętrznym, dawcą *anioła w piersiach* (symbolu natchnienia poetyckiego) i równocześnie gwarantuje obecność transcendentnej siły posługującej się twórcą w akcie poetyckim. Dlatego kieruje głosem poety również w wymiarze zewnętrznym – może *rozwiązać głos* lub tego nie uczynić.

W dialogu z człowiekiem Bóg używa *wszystkiego*, dlatego również posługuje się innymi, dzięki czemu poeta otrzymuje wsparcie: i to emocjonalne, i to intelektualne. Relacje to wspomniane w drugiej strofie *czule oko, gdy je łza ocieni*:

oko bliskiej osoby, ale i oko Stwórcy, który udziela wsparcia jako dobry Ojciec, stając się w całości odbiciem rzeczywistości nieba i udzielając pocie możliwości doświadczenia kontaktu z Transcendencją (twórczość ma przecież swoje momenty wglądu i przepływu). Relacje to również *przyjacielska dłoń w zapasach z światem* – właśnie owe *zapasy* w procesie twórczym kojarzą się jednoznacznie z przewidywanym oraz doświadczanym napięciem wewnątrz pola, które ocenia nie zawsze przychylnie, a na nowatorstwo często reaguje protestem lub obojętnością. W tych warunkach *przyjacielska dłoń* to metonimia osoby, która rozumie i podtrzymuje na duchu właśnie dlatego, że można z nią dzielić wewnętrzne idee, które wzbudzają spory i podważają pewność co do wartości nowych, proponowanych idei. Według Norwida, Bóg przemawia przez owe przyjacielskie gesty, bo to On sam jest dawcą Słowa, zatem wspiera poetę w procesie obrony własnej twórczości, nie pozostawia go samego, gdy przyjdzie mu toczyć zapasy ze światem o swoje dzieła.

Modlitwa czytana w perspektywie psychologii twórczości okazuje się zatem zapisem szczególnej sytuacji egzystencjalnej nie tylko człowieka, ale przede wszystkim poety. Jeśli w procesie twórczym wejdzie on w fazę, której charakterystyczną cechą jest brak głosu, to pozostaje modlić się i nie ustawać w działaniach oraz poszukiwaniach. Ale równocześnie trzeba mieć świadomość, że nawet w takich chwilach niemocy Bóg przemawia przez *wszystko*, także przez doświadczenie niemożności wyrażenia tego, co najgłębsze. Jeśli zatem uda się przetrwać milczenie, to na końcu tej drogi pojawi się przełom, który przerwie tamę blokującą twórczą ekspresję i pozwoli doświadczyć radości tego, który wreszcie może i potrafi dać odpowiedź godną: dla Stwórcy, w swoich oczach i wierną wewnętrzną ideą.

Bibliografia

- Abramowska, Janina, *Podmiot – osoba – autor*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 99–112.
- „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2020, nr 2.
- Brzeziński, Jerzy, Zakrzewska, Marzenna, *Poznanie psychologiczne jako poznanie naukowe*, w: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, red. J. Strelau, D. Doliński, Gdańsk 2008, s. 178–207.
- Całek, Anita, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Kraków 2012.
- Całek, Anita, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013.
- Całek, Anita, *Drogi i bezdroża badań nad wybitnymi twórcami*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, red. T. Rzepa, C. W. Domański, t. 4, Lublin 2015.

- Całek, Anita, *Kto pisze wielkie dzieła? O świadomości i nieświadomości w procesie twórczym*, w: *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2010, s. 493–517.
- Całek, Anita, *Między możliwym a koniecznym – o trudnych związkach psychologii z literaturoznawstwem*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, red. T. Rzepa, C. W. Domański, t. 3, Lublin 2014.
- Całek, Anita, „*Modlitwa*” C. Norwida a psychologia doświadczenia religijnego: od medytacji biblijnej do budowania relacji, [w druku].
- Całek, Anita, *Na drogach (i bezdrożach) psychologicznych interpretacji literatury*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, red. T. Rzepa, C. W. Domański, t. 5, Lublin 2016.
- Chlebowski, Piotr, „*Modlitwa*” Cypriana Norwida, „*Pamiętnik Literacki*”, 2003, z. 4, s. 51–64.
- Chlebowski, Piotr, *Modlitwy Norwida jako zapis doświadczenia egzystencjalnego*, w: *Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze*, red. A. Bielak, P. Nowaczyński, Lublin 2011, s. 30–55.
- Chlebowski, Piotr, *O jednym drobnym wierszu Cypriana Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 339–352.
- Chlebowski, Piotr, *Wartość w świecie paradoksu. O „Modlitwie” Cypriana Norwida*, w: *Interpretacje aksjologiczne*, red. W. Panas, A. Tyszczyk, Lublin 1997, s. 55–73.
- Cywińska, Małgorzata, *Spostrzeganie interpersonalne w sytuacjach konfliktu*, w: *Konflikt społeczny w perspektywie socjologicznej i pedagogiczno-psychologicznej. Wybrane kwestie*, red. D. Borecka-Biernat, M. Cywińska, Warszawa 2015.
- Danek, Danuta, *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997.
- Dosse, François, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris 2011.
- Dunajski, Antoni, *Akcenty modlitewne w lirykach Cypriana Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 57–79.
- Dunajski, Antoni, *Teologiczne czytanie Norwida*, Pelplin 1996.
- Gadamska-Serafin, Renata, „*Imago Dei*”. *Człowiek w myśli i twórczości Cypriana Kamila Norwida*, Sanok 2011.
- Gardner, Howard, *Creating Minds. An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*, wyd. 2, New York 2011.
- Gardner, Howard, *More on private intuitions and public symbol systems*, „*Creativity Research Journal*” 1994, t. 7, nr 3.
- Gardner, Howard, Nemirovsky, Ricardo, *From private intuitions to public symbol systems: An examination of the creative process in Georg Cantor and Sigmund Freud*, „*Creativity Research Journal*” 1991, t. 4, nr 1.
- Gorbaniuk, Oleg et al., *Markery Wielkiej Szóstki polskiego leksykonu postrzeganych cech osobowości innych osób*, „*Roczniki Psychologiczne*” 2014, t. 17, nr 2, s. 293–310.
- Gorbaniuk, Oleg, *Wymiary dyferencjacji profili spostrzeganych cech osobowości polskich polityków: analiza danych zagregowanych*, „*Psychologia Społeczna*” 2009, t. 4, z. 1–2, s. 88–105.

- Herberger, Jerzy, Kozłowska, Monika, *Relacje interpersonalne z perspektywy psychologii człowieka*, „Relacje” 2017, nr 4, s. 35–48.
- Internetowy słownik języka Cypriana Norwida*, <https://www.slownikjezykanorwida.uw.edu.pl/> (d.d. 15.10.2021).
- Kadyjewska, Anna, „TEN, który jest wszystko, jest wszędzie”. *O Bogu w pismach Cypriana Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 403–420.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994.
- Kendall, Paul M., *The Art of Biography*, London 1965.
- Kudyba, Wojciech, *Medytacja Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 41–56.
- Lejeune, Philippe, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. W. Labuda, w: idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- Lewicki, Paweł, *Zjawisko „ukrytej teorii osobowości” w procesie spostrzegania społecznego*, w: *Psychologia spostrzegania społecznego*, red. M. Lewicka, J. Trzebiński, Warszawa 1985.
- Lipski, Jan Józef, *Biografia a interpretacja*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 180–205.
- Lipski, Jan Józef, *Osobowość twórcza*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 167–188.
- Łapiński, Zdzisław, *Norwid*, Kraków 1984.
- Madejski, Jerzy, *Biografia struktury – struktura biografii. Dopiski do teorii Janusza Sławińskiego*, w: *Dzieła – języki – tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006, s. 28–44.
- Merdas, Alina RSCJ, *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*, Warszawa 1995.
- Norwid, Cyprian, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa 1966.
- Norwid, Cyprian, *Modlitwa*, w: *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomulicki, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1971, s. 135–136.
- Nycz, Ryszard, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 7–29.
- Ozorowski, Mieczysław, *Bóg a stworzenie w teologii katolickiej*, „Paedagogia Christiana” 2011, nr 2, s. 83–98.
- Pustkowski, Henryk, *Modlitwa*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 576–578.
- Ruszel, Magdalena E., *Zaburzenia psychiczne w świetle literatury beletrystycznej*, Stalowa Wola 2007.
- Rzepa, Teresa, *O studium przypadku i portrecie psychologicznym*, Szczecin 2005.
- Salij, Jacek OP, *Problem męczeństwa u Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 31–51.
- Siek, Stanisław, *Osobowość Słowackiego na podstawie psychoanalizy jego utworów dramatycznych*, Warszawa 1970.
- Siwec, Magdalena, *Sytuacja Norwida – sytuacja Baudelaire’a*, Kraków 2021.
- Sławiński, Janusz, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historyczno-literackiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 9–24.

- Sławiński, Janusz, *O kategorii podmiotu lirycznego*, w: idem, *Dzieło, język, tradycja. Prace wybrane*, t. 2, Kraków 1998, s. 64–73.
- Stasiakiewicz, Michał, *Twórczość i interakcja*, Poznań 1990.
- Stróżewski, Władysław, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.
- Tabaszewska, Justyna, *Na granicy faktu. Kategoria „faction” w badaniach nad współczesnymi biografiami*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 61–79.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2008, s. 294–318.
- Zajas, Paweł, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań 2011.
- Zajączkowski, Ryszard, „*Głos prawdy i sumienia*”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*, Wrocław 1998.
- Zawadzki, Andrzej, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 217–248.
- Zieniewicz, Andrzej, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011.

ANITA CALEK – dr hab.; literaturoznawczyni, komparatystka i psycholog twórczości, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwentka filologii polskiej oraz psychologii; autorka książek *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki: psychobiografia naukowa* (2012), *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji* (2013), *Nowa teoria listu* (2019) oraz artykułów publikowanych w monografiach wieloautorskich i czasopismach („Ruch Literacki”, „Wielogłos”, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, „Horyzonty Wychowania”, „Studia Poetica”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”); współpracuje z Ośrodkiem Badawczym Facta Ficta. Główne obszary badań to biografistyka i metodologia biografii, epistolografia, osobowość twórcy, utopie i dystopie oraz literatura fantastyczna XIX–XXI w.

PODWÓJNY SPLOT. NORWIDA POETYKA MYŚLENIA OTWARTEGO

Double Weave. Norwid's Poetics of Open Thinking

LESZEK ZWIERZYŃSKI

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska

E-mail: leszek.zwierzynski@us.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6157-7589>

Abstract

The article describes a mechanism employed in Norwid's poetry that permits precision and openness in reflecting on his poetry. In order to achieve that, Norwid introduces a double stylistic device which is examined by means of an alternative method of thematic criticism. The first stage of this stylistic device is constituted by a modern allegory which recognises manifestations of the contemporary world; it proves effective due to its two interrelated metonymic levels. However, the entire process of thinking effort that takes place in the poems does not stop within the limits of the contemporary world. The poems develop a symbol on the grounds of this allegory and open Norwid's poetic thinking to the 'inexpressible'. This thinking does not bear any theological stamps, it is granted as an absolutely remarkable straightforward experience that is epiphany.

Keywords: Cyprian Norwid, allegory, symbol, epiphany

Streszczenie

Artykuł jest opisem mechanizmu w poezji Norwida zapewniającego precyzję i charakter otwarty myśleniu w niej rozwijanemu. Służąca temu celowi, skonstruowana przez poetę, podwójna figura poetycka zostaje zbadana zmodyfikowaną metodą krytyki tematycznej. Pierwszą fazę figury stanowi nowoczesna alegoria umożliwiająca, dzięki swym dwóm metonimicznie połączonym poziomom, skuteczne diagnozowanie zjawisk świata nowoczesnego. Wysiłek myślowo-wyobraźniowy wierszy nie zatrzymuje się jednak w granicach przestrzeni nowoczesnego świata; wypracowują one na bazie alegorii symbol otwierający myślenie poetyckie Norwida na niewyraźne. Nie jest ono tu jednak ujęte w kształt teologiczny, lecz dane jako fenomen bezpośredniego doświadczenia – epifania.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, alegoria, symbol, epifania

I. Norwidologia w ostatnich latach wydaje się dynamicznie zmieniać. Strumienie powstających książek i artykułów o twórczości Norwida, poszerzanie zakresów jej badania, pojawianie się nowych tematów, a także świeżych, często skomplikowanych teoretycznie, ujęć sprawia, że na naszych oczach powstaje odmieniony obraz tej niezwyklej poezji. Przesuwa się ją w kierunku premodernizmu, lecz wypracowywane są także różnorodne precyzyjne, wielopłaszczyznowe modele jej funkcjonowania. To niezwykle ważne, bowiem w norwidologii mimo wielu znakomitych prac¹ można było dostrzec zjawisko swoistego zastygania sensów w pewien zamknięty kształt. Coś analogicznego wydawało się dziać nawet w samych wierszach twórcy *Vade-mecum*, na co miało wpływ zapewne wyczerpywanie się możliwości pewnego rodzaju ich lektury. Oczywiście w poezji Norwida istnieje (jak to ukazała niegdyś Danuta Zamaćńska²) druga, nieintelektualna strona, zapobiegająca wspomnianemu zjawisku marmurzenia i zamykania znaczeń. Można wskazać, jak sam Norwid w puencie wiersza otwiera sens w inną stronę. Tak dzieje się w *Naturalizmie*³. Istotne są także opisywane już zjawiska wieloperspektywiczności, przemilczenia czy epifanii nowoczesnej⁴.

W niniejszym szkicu chcę opisać pewien ciekawy mechanizm działający w liryce twórcy *Vade-mecum*, zapobiegający wspomnianemu zastygnięciu sensów. Oczywiście nie wszystkie wiersze Norwida zawierają go, nie wszystkie są na nim oparte, ale jest wystarczająco istotny, by go dokładniej zbadać. W wielu jego utworach dostrzec można zderzanie się co najmniej dwóch perspektyw, form tekstowych ujmujących rzeczywistość, wymuszające ruch znaczeń. Najwyrazistszym przykładem tego zjawiska są opisane przez Michała Głowińskiego „wiersze przypowieści”, o podwójnej strukturze tekstowej – połączenia lirycznego dyskursu z paraboliczną fabułą⁵. Przyjmując z wdzięcznością ten norwidologiczny dar, spróbuję trochę rozszerzyć model lirycznego mechanizmu wprawiania w ruch sensów.

¹ Oczywiście istnieje cały szereg prac zmagających się z tym zastygnięciem. Wymienię choć niektóre: S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986; J. Trznadel, *Czytanie Norwida*, Warszawa 1978; Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1971; D. Zamaćńska, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985. Także prace Grażyny Halkiewicz-Sojak, Ryszarda Nycza, Rolfa Fiegutha, Karola Samsela i innych.

² D. Zamaćńska, op. cit., s. 60–70.

³ Ukazuje przejrzyste dwuetapowy model tego liryku i innych wierszy parabolicznych Norwida w klasycznym tekście o mechanizmach poszerzania znaczeń w poezji Norwida Michał Głowiński (*Norwida wiersze-przypowieści*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, a także *Ciemne alegorie Norwida*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola*). Ciekawe odczytanie alegorii w konkretnym wierszu: K. Trybuś, „Memento” – kilka uwag, w: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002.

⁴ S. Sawicki, op. cit.; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.

⁵ Vide M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*.

W tym celu zbadam⁶ trzy bliskie mi (znane powszechnie) liryki, w których ów ruch sensów przebiega w szczególnie interesujący sposób. Zaciekała mnie bowiem niegdyś forma niektórych Norwidowskich wierszy, które organizuje wielokształtny znaczeniowo, a przeważnie także tematycznie, łańcuszek ogniwi (strof, strofoid), stawiający nas, w przejściu od jednego ogniwa do kolejnych, w swoistym zawieszeniu sensu, prześwicie niezrozumienia⁷. Tu niejako bezpośrednio, doświadczalnie jest dana otwartość Norwidowej liryki – powstający i rozwarstwiający się ruch myśli.

II. *Dwa guziki (z tyłu)* to wiersz będący pełnym, dojrzałym przykładem Norwidowego budowania struktury tekstu i stwarzania kształtu oryginalnego lirycznego myślenia. Jest w nim wyraźny wspomniany model łańcuszkowego prowadzenia toku poetyckiego myślenia przez szereg ogniwi, z których jedno ustala podstawową myślowo-wyobraźniową zasadę utworu, potem i przedtem ukazwaną i sprawdzaną w kolejnych permutacjach, oglądach różnych zjawisk. Zasadę, która w końcowej strofoidzie zostaje rozszerzona w figurę bardziej skomplikowaną i otwartą, kreującą najważniejszy, wielowymiarowy i otwarty sens liryku⁸. Figura ta ujawnia w ten sposób sam model niezwyklego, splecionego myślenia lirycznego Norwida.

⁶ W mojej lekturze podstawowe będzie ukierunkowanie hermeneutyczne – próba zrozumienia tekstu i jego figur. W analizach konkretnych figur i obrazów zostanie wykorzystana fenomenologia wyobraźni.

⁷ Przykładowo można wymienić liryki: *Zawody*, *Bliscy*, *Królestwo*, *Idee i prawda*, *Larwa*. Wybieram *Dwa guziki...*, gdyż w wierszu tym zjawisko podwójnego splotu (czyli splecenia figury paraboli – pierwszy splot dwupoziomowego myślenia, z drugim splotem – figurą symbolu – w którą wiersz w ostatniej strofie przechodzi) krystalizuje się w sposób wyjątkowo ciekawy i twórczy. W drugim wybranym wierszu (*Mistyryzm*) najwyraźniej chyba i najprzejrzyściej krystalizuje się splot obu figur – alegorii i symbolu. Każdy z tych wierszy jest najciekawszym reprezentantem całej grupy utworów analogicznych (oprócz *Mistyryzmu* w jego grupie można wskazać *Laur dojrzały*, *Purytanizm*, *Do Zeszłej*, *Fatum*). Ostatni wybrany utwór (*Kółko*) jest wyjątkowy i trudno znaleźć dla niego odpowiednik – łańcuszkowe, bardzo gęste, figuralne ujęcie obrazu życia zostaje w końcowej strofie zwieńczone niezwykle wzniosłym zapierającym dech całościowego, alegorycznego ujęcia „globu”, którego porażająca figura jest spleciona z uwewnętrznionym, ocalającym splotem symbolu. W pierwotnej wersji tekstu analizy owego podwójnego splotu dopełniała inna jego wersja, działająca w wierszu *Centaury*. Słowa „splot” używam tu w sposób metaforyczno-obrazowy, oddaje ono jednak dobrze figuralne dzianie się w analizowanych wierszach.

⁸ W wierszu tym można by uznać za centralną strofoidę o guzikach, ale ona jest sformułowaniem pytania, a nie próbą rozwiązania. Ostatnio o liryku tym pisał Jan Gondowicz (*Co dziwi Chińczyków*, w: „*Klucze od Echa*”. *Cyprian Norwid. Osobność – wiersze*, red. E. Kačka, Kraków 2018), wcześniej analizował go szczegółowo Rolf Fieguth w artykule ukazującym tekst wiersza w ruchu, jego niezwykłą wielogłosowość i wielopoziomowość (*O poetyckim znaczeniu nieznacznego. Wiersz Norwida „Dwa guziki (z tyłu)”*, „*Studia Norwidiana*” 1983, nr 1, s. 89–105); a także (nieco inaczej) Jadwiga Puzynina, *Słowo Norwida*, Wrocław 1990, s. 115–119; od strony kulturowej badała go Małgorzata Rygielska, „*Dwa guziki*”. *Norwid i ewolucjonizm*, Katowice 2011.

W liryku *Dwa guziki...* podstawową zasadę ustanawia trzecia strofoida⁹: kształt istnienia i myślenia postacuje tu roślina, byt z natury swej dwustronny i „dwo-przestrenny” (nadziemno-podziemny), w rozmowie dwóch swych części. Kwiat określa siebie jako byt niemal już powietrzny, kosmiczny (leczący do słońca), w oderwaniu od części chthonicznej (korzeni), z której wyrasta. Jednostronność korzeni polega zaś na tym, że chcą być równokształtnym odbiciem cząstki nadziemnej – kwiatu. A mają swoją odmienną, głębinną, „zakorzeniającą” funkcję. Dopiero razem kwiat i korzenie („przeciw-wrotne połowice”) tworzą całość¹⁰.

Wiersz rozpoczyna jednak w pierwszej strofoidzie inna postać splotu: zespół alternatywnych, krótkich formuł o sposobach mówienia (pisanie) różnych osób. Owe sposoby zostały już omówione przez badaczy¹¹, podkreślę więc tylko sam kształt otwartej wiązki owych „gałązek” związanych tematem mówienia, lecz nie-tworzących szeregu rozwijania, wynikania myśli. To wiązka możliwości. Nieprzypadkowo jednak ostatnia gałązka dotyczy artysty-muzyka, biorącego kształt swej mowy od materii muzyki, od zetknięcia z nią, z jej harmonią. Następujący zaraz przeskok (w tej samej strofoidzie) do „dzikiego zagnańca”, wiąże się właśnie ze stosunkiem do harmonii. Ukazuje sytuację zetknięcia nomady (prowadzącego życie w postaci prostej, linearnej wędrówki) ze zjawiskiem złożonym, wielowymiarowym i wielopłaszczyznowym – świątynią grecką. Będącym nie tylko artefaktem innej kultury, lecz także zupełnie innego porządku: jej harmonia, piękno (a pośrednio, w harmonii, także – sacrum) dane jest w konstrukcji, uwidocznionej w jej kształcie. Do świątyni greckiej wierni wprawdzie nie wchodzi, ale cała głębia sacrum zostaje jednak wyrażona na zewnątrz, z czym wiążą się subtelne, skomplikowane zasady konstrukcji tejże świątyni (tryglif, kolumny)¹², niezrozumiałe dla obcego. Dla „dzikiego” Scyty, bytującego w linearności, miejscem świętym jest zamknięty, spoisty kurhan, ze skarbem (upostaciowieniem sacrum) ukrytym wewnątrz. Niedostępnym. Cokolwiek widocznego, sterczącego na zewnątrz, burzy zamknięty, zwarty kształt kurhanu. Wydaje się „dzikiemu” czymś niezrozumiałym, dzikim, jakby animalnym. Tak właśnie jako niezrozumiałe, nieużyteczne odbiera on zasady harmonii świątyni greckiej.

Tropem „dzikiego” przechodzimy w wierszu do drugiej strofoidy, która rozpoczynając od zasady jednostronności myślenia „dzikiego”, wyjaśnia ją na modelu roślinnym. Dostrzec warto, że strofoidy są konstruowane celowo „synkretycznie”, łącząc w sobie różne tematy, które z kolei są przerzucane do następnych strof. To musi oczywiście wpływać na nasze odczytywanie – nie może być monolityczne

⁹ Choć przygotowuje to wcześniejsza, druga strofa.

¹⁰ Rolf Fieguth inaczej odczytuje tę bajkę.

¹¹ R. Fieguth, *O poetyckim znaczeniu...*; J. Gondowicz, op. cit.

¹² Opisuje przejrzysto te skomplikowane zasady greckiej architektury Kazimierz Michałowski, *Jak Grecy tworzyli sztukę*, Warszawa 1970.

ani jednowymiarowe. Ten roślinny wzorec (odczytany przez nas wcześniej) został przedstawiony w trzeciej strofoidzie. Dalej poeta, mając już sformułowany model, analizuje za jego pomocą zjawisko mowy, którego aspekty zostają związane tekstowo w kształt koncentryczny, skupiający wielość zjawisk wokół bytu słowa¹³. Piąta strofoida¹⁴ mówi o szczególnie złożonym zjawisku, wydającym się na przecięciu różnych sfer – kultury, cielesności (sportu!), mody (praktyki życia) i duchowości. Mającym początek, zaczepienie – jak często w poezji Norwida – w czymś drobnym, śmiesznym: „guziki dwa”. I to „z tyłu”! Zjawisku, które dzięki swemu zagęszczeniu, kumulacji sensów i obrazów, kreuje finał i kwintesencję wiersza i zarazem, danej w pigułce, skryzalizowanej ironicznie w tytule, tradycji Europy. Gąszcz ten jednak został ujawniony w pytaniu kogoś spoza kultury europejskiej („Chińczyki”). Uściślijmy, że nie jest ów pytający „dzikim”, gdyż jest przedstawicielem innej wysokiej kultury, pyta zaś zarówno o użyteczność (K' czemu?), jak i o sens znaku w ubiorze (co znaczy). Stronę użyteczności owego znaku – centralnego i peryferyjnego zarazem – wyjaśnił niedawno szczegółowo Jan Gondowicz w swej interpretacji¹⁵: guziki służyły angielskim dżentelmenom do podwijania i zaczepiania długich pól fraka w czasie jazdy konnej.

Wiersz i jego hieroglif na tym się jednak nie kończy, nie da się do tego sprowadzić. Druga połowa ostatniej strofoidy zawiera cały wielowymiarowy, wielopłaszczyznowy splot, z trudem dający się rozsypać, oscylujący do końca kilkoma różnymi przestrzeniami wyobrażeń i znaczeń. Poeta rysuje to w nowym, szerszym modelu istoczenia się sensu. Rozpoczyna od pełnego sformułowania wzorca-sentencji, ogólnej myśli stanowiącej nić wiążącą całego utworu („– Użyteczność... ocenia człek dziki / Lecz harmonii ogólnej pojąć on nie może”). Dalej jednak owa przejrzysta formuła przechodzi (za pomocą słówka „jak”) w typową dla wielu wierszy *Vade-mecum*, opisaną przez Głowińskiego¹⁶, parabolę; tu wyjątkowo złożoną, gdyż Norwid prowadzi ją, splatając sensy różnych poziomów. Pierwszy, podstawowy sens mówi o niemożności przekroczenia (w poznawaniu,

¹³ Pomijam tu wątek niewątpliwie ciekawy i ważny – Norwid bardzo nowocześnie splata w obrazie słowa mowę i pismo. Ciekawszy i ważniejszy jest status (modus) tej harmonijnej wypowiedzi o mowie. Czy można uznać, że jest ona zgodna z modelem poezji samego Norwida? Raczej nie... Gdzie wykrawanie nowego kształtu, nowego sensu? Gdzie zgrzyt ironii, warunkujący stwarzanie prawdziwej harmonii? Podobnie odczytuje tę strofę Rolf Fieguth, *O poetyckim znaczeniu...*

¹⁴ W wersji Gomulickiego podzielona na dwie strofoidy, u Ferta jest jedna, dłuższa. Tak jest też w rękopisie, choć dostrzec tu można jakiś odstęp, brak jednak oddzielającej kropki („gwiazdki”).

¹⁵ J. Gondowicz, op. cit. Wcześniej wytłumaczyła to Małgorzata Rygielska, opierając się na pracy Edwarda Burnetta Taylora *Wstęp do badań człowieka i cywilizacji*, tłum. A. Bąkowska, Cieszyn 1997, s. 13. Rygielska objaśnia szczegółowo ten aspekt stroju (i inne szczegóły wiersza). Vide eadem, „*Dwa guziki*”... Inną, estetyczną rolę „guzików dwóch” podkreśla słusznie Jadwiga Puzynina (*Słowo Norwida*).

¹⁶ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*.

w życiu, w byciu) własnej sytuacji. Służy to obrazowemu wyjaśnieniu rozumowania „dzikiego”, ale zarazem dzięki przywołanej w paraboli sytuacji chorego (nie może wstać i wziąć swego łoża na plecy) sytuacji człowieka w ogóle, stanowiąc kontynuację wątku „dwóch guzików” – sprawności fizycznej i użyteczności – przenosząc go jednak na inny poziom.

Już jednak na poziomie zasadniczym dokonuje się zderzenie angielskiego wzoru „sportowego”¹⁷ z innymi, karykaturalnymi (szlafroki i groby), które w istocie zatracają nie tylko ów nowoczesny kształt antropologiczno-kulturowy, lecz także uniwersalny pramodel antropologiczny – człowieka jako istoty wyprostowanej. Niesprowadzalny, jak to Norwid ukazał chociażby w *Pielgrzymie* czy *Assuncie*, do wymiaru fizycznego, lecz będący także symbolem duchowego wymiaru – człowieka jako istoty zanurzonej prymarnie w przestworze niebieskim. Zatrącenie angielskiego wzorca w „otyłości” i „szlafrokowatości” stanowiłoby więc nie tylko destrukcję konkretnego kształtu kulturowego, lecz byłoby klęską człowieczeństwa w ogóle. Tu biegnie wyraźnie linia myślenia rozpoczęta wzorcem greckim w pierwszej strofie (harmonia spleciona z konstrukcją), co podkreślone zostało w końcowej, niezwyklej formule: „G u z i k ó w d w ó c h na krzyżu wcale nie byłoby”.

Aby odczytać ową formułę, trzeba uwzględnić, że parabola o człowieku chorym na łożu mówi nie tylko o nieprzekraczalności każdej sytuacji, lecz zawiera także treść ewangelicznego zdarzenia – cudu, który przemienił takową sytuację – uzdrowiony paralytyk potrafił wziąć swoje łożo i iść do domu. Przekroczył sytuację graniczną i został mu przywrócony wzorcowy kształt antropologiczny. Ten cud nie był jednak cudem baśniowym, lecz ewangelicznym, stanowiąc znak i część Chrystusowego, zbawczego czynienia, którego bolesne centrum stanowi krzyż. Tu zostają splecione poszczególne, zawarte w wierszu, sensory znaku symbolicznego „krzyż”: ukrytego rdzenia uniwersalnego wzorca antropologicznego zawartego w angielskim modelu sportowo-kulturowym, związanego z nim krzyża cielesnego (z kości), fizycznej podstawy antropomorficzności, zagrożonej w chorym (a groźniej – duchowo i cieleśnie w „zatyłych”), nadbudowanego na nim symbolu kręgosłupa moralnego i wreszcie krzyża Chrystusa, stanowiącego ukryte, sakralne centrum utworu¹⁸. Wszystkie te wyobraźniowo-znaniowe kształty

¹⁷ Tu ów angielski model stanowi niejako kontynuację i kwintesencję współczesnego przekształcenia uniwersalnego europejskiego wzorca.

¹⁸ Opisujący tu wewnętrzny ruch wyobrażenia krzyża przez kolejne warstwy alegoryczne odbywa się zarazem w przestrzeni pamięci. To owa pamięć kulturowa pozwala scalać poszczególne obecne w wierszu postaci, „awatary” krzyża, by wybuchnąć symbolem w ostatniej strofie. O zjawisku symboliki pamięci pisze Krzysztof Trybuś (*Symbole pamięci Norwida*, w: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011, s. 208–218). W tejże książce wiele ważnych studiów o symbolu i alegorii (m.in. A. Kozłowskiej, G. Halkiewicz-Sojak, S. Rzepczyńskiego, M. Kuziaka, E. Kąckiej, E. Lijewskiej, P. Śniedziewskiego i innych).

są w tej strofie obecne, lecz zarazem w dziwnej nowoczesnej Norwidowej sztuce splecione nie metaforycznie, lecz metonimicznie; oddzielone od siebie, jak wskazuje przenikliwie Rolf Fieguth¹⁹.

Najciekawsze jest to, co wydarza się w finałowym wersie: osadzenie tytułowych „guzików dwóch” – współczesnej metafory antropologicznej – na krzyżu Chrystusowym, stwarzające hybrydyczną, nowoczesną, abstrakcyjną ikonę Ukrzyżowania – oś sakralną i kosmiczną świata i wiersza. Tak interpretuję ten najbardziej skomplikowany splot, jako jedyną możliwość pełnego odczytania finalnego wyobrażenia i całego scalonego w nim sensu wiersza. W jego centrum musi tkwić owo niezwykle realno-symboliczne dzieło Norwidowskiej ikonografii poetyckiej – „Guzików dwóch na krzyżu wcale nie byłoby”. Co jednak znaczy owa abstrakcyjna ikona? Na pewno metonimiczne złączenie znaku (współczesnego) – guzików dwóch – z symbolem Chrystusowym; guziki nie są tu już z tyłu, ale są na krzyżu. Znak, mały, wcześniej śmieszny, staje się egzystencjalnym symbolem tego, co współczesne i ludzkie na krzyżu. Śmieszny, pomniejszony jak w innych wierszach (*Zapał*) symbol sakralności – znaki, ślady ran? wysiłku? znikomości? Zaiśniały dzięki zapośredniczeniu naszego krzyża-kręgosłupa (który jest osią naszego wertykalnego człowieczeństwa – kruchą i podatną na słabość i destrukcję)²⁰. I ta dziwna estetyka symetrii.

III. Po tej szkicowej próbie odczytania skomplikowanego, wieloskładnikowego utworu i jego finalnego „otwartego symbolu metonimicznego” spróbuję teraz na materiale wiersza, mistrzowskiego, ale krótszego (*Mistycyzm*), opisać interesujący mnie model Norwidowskiego myślenia poetyckiego, tytułowy „podwójny splot”. Przebieg utworu dość dokładnie odpowiada modelowi paraboliczności,

¹⁹ R. Fieguth wskazuje tu „proceder szczególnie doniosły, a mianowicie skontaktowanie poziomu znaczącego z poziomem znaczonym w taki sposób, że mimo więzi symbolicznej zostają sobie obce. Przykładem jest wiersz z VM *Dwa guziki*, gdzie nieznaczne i trochę śmieszne dwa guziki »na krzyżu« żakietu frakowego stają się nie wiadomo czy alegorią, symbolem, pamiątką, czy etykietką Chrystusowego aktu leczenia i uświęcenia [...]”. R. Fieguth, *Symbolizmy w „Quidamie”*, w: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011, s. 87. Ja postrzegam to podobnie, ale w szczegółach inaczej. W tym dziwnym symbolu jest wielość znaczących, których znaczone przechodzi jednak w dziwny metonimiczny sposób w symbolizowane, niesprowadzalne w prosty sposób do symbolu Ukrzyżowania; krzyż w sensie Ukrzyżowania stanowi w wierszu symbolizujące. Zarówno symbolizujące (niezwykła abstrakcyjna ikona), jak i symbolizowane są tu rzeczywiście skonstruowane metonimicznie. Dążność Norwida do tworzenia nowych „postsekularnych symboli” widać w wielu utworach (np. *Do Zeszłej, Czemu nie w chórze?*). Siatkę pojęciową do opisanego owych zjawisk przejmuję częściowo od Paula de Mana (*Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004).

²⁰ W późnej Norwidowskiej noweli *Ad leones* widoczna jest trudność, wręcz niemożność stworzenia nowoczesnego, heroicznego symbolu krzyża. Jego nieprzystawalność do myślenia bohaterów noweli, jego niedostępność dla nas. Precyzyjnie analizuje „krzyżowe” działanie się w tej noweli Krzysztof Trybuś. Vide idem, *Symbole pamięci Norwida*, s. 215–216.

opisanemu przed laty przez Głowińskiego²¹. W pierwszej strofie *Mistycyzmu* zarysowany został (jakby w dialogu) problem prawdziwości i istnienia mistyki. Teza podstawowa (na którą godzi się podmiot)²² to stwierdzenie o zagrożeniu mistyka możliwością pomyłki, błędu (o tym skądinąd wielokrotnie pisali sami mistycy – św. Teresa z Ávili, św. Jan od Krzyża). Z tej tezy zostaje wyprowadzony nieuprawniony, rozszerzony wniosek o „nieistnieniu mistycyzmu”. Cały wywód jest jednak ujęty w klasyczną dla Norwida kłamrę sokratejskiej ironii – sokratejskiego dialogu przyjmującego (pozornie) błędne rozumowanie rozmówcy i doprowadzającego je do absurdu.

Podmiot *Mistycyzmu*, doprowadzając wywód do takiego rozwinięcia, nie dyskutuje z nim, lecz opowiada w strofie drugiej fabułę o góralu. Jej wyjaśniającą funkcję dla wyvodu ze strofy pierwszej wskazuje wyraźnie identyczna struktura obu strof. Przebieg historii wydarzającej się góralowi naocznie ukazuje błędność rozumowania z pierwszej strofy. Góral, „Jeżeli się zabłąka w chmurze”, może nie odnaleźć dobrej drogi, może błąkać się lub iść źle, ryzykownie. Ale takie zabłąkanie oznacza tylko niepewność poznawczą, możliwość wybrania niedobrej drogi. Gdyby natomiast góral z niepewności epistemologicznej, której przyczyną jest chmura, w której tkwi, wywnioskował (jak dziecko), że chmury nie ma (skoro on niczego, więc także i jej nie widzi), to taki absurdalny wniosek stanowiłby już błąd w mocnym sensie fałszu, nieprawdy.

Gdy przyłożymy tę parabolę do pierwszej strofy, oczywiste staje się, że w rozumowaniu o mistycyzmie popełniono błąd: pomyłono dwa poziomy błędzenia – możliwość pomyłki („mystyk błędnym jest”) zrównano z sądem zdecydowanie fałszywym (mistycyzmu nie ma), wyciągnięto bowiem nieuprawniony wniosek²³. Wiersz jest więc w istocie utworem o błędnym rozumowaniu (choć obalenie mylnego sądu pośrednio potwierdza istnienie mistycyzmu).

Na tym jednak nie kończy się droga tego wiersza. Czytelnik winien bowiem, jak się wydaje, zauważyć, że sceneria i fabuła strofy drugiej nie są przypadkowo wybrane, że obraz nie niknie tu „w przekładzie”, jaki modelowo dokonuje się w alegorii. Nie jest więc tylko obrazową ilustracją. Gdy dokonać inwersji pierwszego, alegorycznego zabiegu i spojrzeć na strofę drugą przez soczewkę tematu

²¹ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*.

²² Inaczej to odczytuje Sławomir Rzepczyński (*Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie*, Słupsk 2004, s. 180–187).

²³ W drugiej strofie *Mistycyzmu* można dostrzec opisane przez Dariusza Seweryna (*Alegoria i problemy dyskursu symbolicznego*, Lublin 2017, s. 265–276) w wierszu *Dziecko i krzyż* zjawisko temporalizacji, stanowiące aspekt sytuacji górala – jej konkretność, egzystencjalne umiejscowienie w przestrzeni czasowej, wzmagające realność. Natomiast w strofie pierwszej można dostrzec odwrotne działanie poetyckie – zdarzenie mistyczne zostaje potraktowane w procesie „demaskacji” atemporalnie, choć skupia w sobie konkretne momenty czasowe (noc, dzień, poranek), ale ogólne, uniwersalne, jako aspekt metafory, wyrażającej jej nieprawdziwość, nieistnienie. Temporalność „dziania się” jest jednak mocniejsza niż atemporalność rozumowania.

strofy pierwszej (mistycyzm!²⁴), to dostrzec można, że paraboliczna opowieść – instrument rozumowania – jest zarazem autonomiczną opowieścią symboliczną o tym, który wstępuje na górę, kto zanurza się w Chmurę Niewiedzy. Zostaje zarysowana za pomocą rozpoznawalnych, sakralnych obrazów symbolicznych (góra, obłok) sytuacja mistyczna. Nie zostało wprowadzone jawnie ukazane mistyczne wstępowanie (są tylko jego elementy), ani dane bezpośrednio doświadczenie mistyczne, ale jest to zgodne z poetyką Norwida, która zazwyczaj rysuje tylko ziemską stronę sacrum (krzyż w *Nerwach* czy w *Dziecku i krzyżu*), nie konkretyzując strony transcendentnej, jako poetycko niedostępnej i nieprzekazywalnej.

Symbol wykracza tu naocznie poza dyskurs intelektualny, poza wyrażalne. Doprowadzeni zostajemy myślą do miejsca, w którym następuje Norwidowskie oderwanie, zawieszenie. Stanięcie w procesie lektury twarzą w twarz z symbolicznym. Coś podobnego (choć nie zawsze tak wyraźnie jak w *Mistycyzmie*) wyraża się w wielu innych wierszach. Także w analizowanych *Dwóch guzikach...*, w których oderwanie i zawieszenie wydaje się radykalniejsze i mocniejsze²⁵. W *Mistycyzmie* widać dość przejrzyste strukturę podwójnego splotu – droga przez parabolę wydaje się koniecznym i niezbywalnym (wynikającym z sytuacji nowoczesności) etapem i sposobem docierania do „postromantycznego” (premodernistycznego) Norwidowskiego symbolu. Jest to wyraźne i szczególnie ważne w sytuacji świata zdesakralizowanego, horyzontalnego, którego przejawy poeta dostrzegł w kształtach cywilizacji Zachodu.

IV. Trzecim wierszem, któremu chciałbym się przyjrzeć, jest *Kółko*. Jego tematem jest ludzki świat, pewna wizja życia, więzów zaistniałych między ludźmi; być może wymuszanych przez bezosobową maszynę świata, która przeziera spoza nich. Podstawową figurą istnienia świata jest w wierszu koło. Odwieczny, uniwersalny symbol opisany precyzyjnie i szczegółowo przez Georgesa Pouleta²⁶, zawierający w sobie wzorzec rzeczywistości doskonałej, pełnej i świętej. Koło może również ujmować ludzkie bytowanie i jego relację z Bytem kosmicznym, Boskim. W tytule i w tekście wiersza figura ta pojawia się w postaci zdrobniałej („kółko”), co nie musi samo w sobie być czymś negatywnym, oznacza jednak niewątpliwie mniejszy wymiar, skalę zjawiska i raczej nie zawiera w sobie bezpośrednio wspomnianych kosmicznych czy boskich rejestrów symbolu.

W analizowanym liryku podstawowym wcieleniem figury kółka jest taniec, mający także wiele znaczeń, lecz już bardziej konkretnych, uszczegółowionych, co widoczne w jego obrazach. Sakralne, biblijne sensy tańca pojawiają się tu

²⁴ Już utwierdzony parabolą o góralu.

²⁵ Vide R. Fieguth, *Symbolizmy w „Quidamie”*.

²⁶ G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, przekład zbiorowy, Warszawa 1977.

tylko potencjalnie, w oddali, w tle. Podstawowy wydaje się taniec jako zabawa, lecz także jako figura, symbol życia. W utworze traktowany (mimo kontekstu gry, zabawy) zdecydowanie serio, mający mroczną tonację i ogólne wyobrażenie bliskie obrazowi Edwarda Muncha *Taniec życia*²⁷.

Kółko rozpoczyna się jednak uniwersalną, antropologiczną ramą²⁸, określającą człowieczeństwo na płaszczyźnie ontologicznej, ujęte przez podmiot w postaci negatywnej, jako brak prawdziwego bytu. Najpierw zostaje to wyrażone ogólnie w diogenejskiej konstatacji („Jak niewiele jest ludzi”), dalej dookreślone (wyostrzone) w stwierdzeniu („jak nie ma prawie / Pragnących się o b j a w i ć”). Prawdziwe człowieczeństwo jako coś, co ma się dopiero stworzyć, objawić; zaistnieć w relacji z Innym. Przejściem, obrazem pośredniczącym między ogólną ramą a rozwijanym dalej obrazem „tańca życia” jest ujęcie ludzkiego życia, ludzkich dziejów jako pochodzą – „przechodzą, przechodzą”²⁹. Pochodu życia, pochodzą miłości. Nie jest to wariant toposu życia jako drogi, ujęcia „ja” w postaci stwarzającej się, rozwijającej tożsamości, lecz wizerunek istnienia niezainstancjalnego – w przejściu, bez prawdziwego „objawienia się”. Niezwykły pochod, łańcuch nieskończonej ilości istnień, które tylko migają w tym niekończącym się przechodzeniu. Dalej obserwujemy już ukonkretnienie – wspomniane centralne wyobrażenie tańca (tytułowego kółka), w postaci szeregu kolejnych figur tanecznych prezentujących w wierszu obrazy, migawki z ludzkiego życia.

Pierwszym słowem, co dziwne i uderzające, w przedstawieniu tańca i tańczących jest czasownik „odpychają się”, przeciwstawny wyobrażeniu więzi i bliskości, jaką potencjalnie mógłby taniec stwarzać. Tu tej więzi wyraźnie nie ma. Całość utworu krok po kroku punktuje, ukazuje nieautentyczność, fałsz, nieprawdę tej niby-blikości – nieprawdziwość więzów i nierealność tańczących. Odbija się to w postaci zderzenia dwóch obecnych w słowach wiersza perspektyw – świata i podmiotu utworu. Dialogu najpierw ukrytego, lecz w środkowej części liryku ujawnionego („świat mówi”). Najpierw ogólne ujęcie „Odpychają się, tańcząc z sobą”, a potem dalej cała seria określeń (zdynamizowana i potargana przeczuciem rozdziałającą tekstowo dwie części opisujące kolejną czynność³⁰), w której negatywne słowo główne (czasownik), wypowiedane przez podmiot, dopełniają

²⁷ Obecne w symbolice tańca sensory boskie, transcendentne (taniec anielski, korowód zbawionych – vide M. Lurker, *Przesłanie symboli*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994) nie są w wierszu bezpośrednio przywoływane. Motyw tańca w wierszu *Kółko* omawia Jadwiga Puzynina, „*Kółko po raz n-ty*”, „*Studia Norwidiana*” 2008–2009, nr 27–28, s. 115–127.

²⁸ Rzepczyński w swej interpretacji wskazuje dwie płaszczyzny utworu – uniwersalną i konkretną. Zgadając się z tą obserwacją, trzeba jednak dodać, że *Kółko* jest bardziej skomplikowane, co spróbuję pokazać.

²⁹ Można tu przywołać inny jeszcze obraz – scena, przez którą przechodzi nieskończony szereg ludzi; każdy na chwilę i znika... Przedstawienie życia, trochę jak w *IV Elegii duinejskiej* Rilkego.

³⁰ O sensach kolejnego określenia działania się w tym świecie („zabawa”) pisze Jadwiga Puzynina, „*Kółko po raz n-ty*”.

epitety pozytywne, zgrzytające jednak w zetknięciu z negatywną czynnością („kłamia płynnie”, „serdecznie się zwodzą”). To już gryząca ironia, demaskująca prawdziwe oblicze tańca życia.

Ta podmiotowa filipika kontynuowana jest w strofie następnej – podmiot ukazuje, ujawnia nieprawdziwość istnienia, dziania się zawartą w słowach liczmanach, emblematkach wypowiedzianych przez „świat”. Tańczący nie są w rzeczywistości „ni współcześni, ni bliscy, ani sobie znani”. Ta konstatacja przechodzi dalej w konkretny już, jednostkowy obraz tańca i pozornej bliskości: „Ręce imając, śliniąc się w szczelnym uścisku”³¹. To, co mogłoby być pozytywne (ludzka bliskość), tu przez mechaniczność wziętą ze świata techniki i fizyki zostaje odosobowione, zinstrumentalizowane. Do tego płynąca z biologii negatywna, zwierzęca somatyczność („ślinią się”)³². Nieestetyczność, animalność szczególnie ostro deprecjonuje tę pozorną, „śliską” bliskość tańczących.

A przecież ci tańczący (teraz już konkretna para) usytuowani zostają niespodziewanie na tle kosmosu, objawiającego się synekdochicznie w postaci żywiołu wody: „Głębia pomiędzy nimi wre i oceani”. Wspaniała Norwidowska epifania³³! Dynamiczny żywioł i – zarazem – dynamiczne ludzkie wnętrze, rozrywające (w słowie, w brzmieniu) jakby na chwilę mechaniczność i skamienienie postaci świata. Epifania wieloznaczna, bo to symboliczna reprezentacja kosmosu jako boskiej, kreacyjnej *natura naturans*, lecz także możliwy, epifaniczny kształt ludzkiego bycia. Nie tylko jako formy Heideggerowskiej egzystencji autentycznej, lecz także jako (opisanej przez Levinasa³⁴) prawdziwej przestrzeni dialogu, bliskości³⁵. Obrazu głębi jako rzeczywistego: ontologicznego, kosmicznego i sakralnego wymiaru człowieczeństwa; a także głębi kosmicznej, która nie tyle rozdziela, ile zapobiega nieosobowej postaci dialogu jako przejawu totalizacji.

³¹ Tę część utworu przed laty podobnie szkicowo odczytywała Danuta Zamaćnińska (op. cit., s. 64–65).

³² Jak dookreśla to Danuta Zamaćnińska (ibidem), mamy tu negatywne, estetycznie ostre określenia. Te somatyczne obrazy w jakiś sposób korespondują z innymi negatywnymi Norwidowskimi wyobrażeniami, chociażby z ambiwalentnym obrazem człowieczeństwa w *Larwie*. W *Kółku* związane ze sferą etyczną szczególnie mocno zgrzytają.

³³ Epifanię tę można rozumieć jeszcze po Eliadowsku, jako przejaw sacrum, hierofanię w rozumieniu religijnym; vide M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, szczególnie s. 160–163; także idem, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 7–37. Pierwszy epifanię jako doświadczenie boskiej mocy i jej przejawy (jako *numinosum*) opisał Rudolf Otto (*Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wrocław 1993). Jednak już w tym miejscu wiersza, a jeszcze bardziej w końcowej jego części (i dalszym toku interpretacji) rozumieć epifanię tak, jak jest odczytywana we współczesnym literaturoznawstwie, vide M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 30–35; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 41–50, 88–99.

³⁴ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998.

³⁵ O tej stronie poezji Norwida vide J. Fert, *Norwid poeta dialogu*, Wrocław 1982.

Głębia, umożliwiając (czy wręcz wymuszając) dostrzeżenie inności, odrębności Ty (jego Twarzy) daje szansę zbudowania płaszczyzny rzeczywistego dialogu z Innym. A jednocześnie głębia (która „wre i oceani”) wskazuje możliwość włączenia się tańczących w prawdziwe, szersze koło życia, koło kosmiczne, co daje szansę zaistnienia w wymiarze mitycznym, a także dostrzeżenia wyłaniającego się zza niebokręgu koła Boskiego. W wizji wierszowej te możliwości nie zostają spełnione. Ukazuje to wyraźnie zaznaczona w tym obrazie relacja tańczących do koła żywiołów – „A na jej pianach – oni bliscy nazwiskiem”. Piana jest efektownym przejawem, wytworem oceanu (śmieciem? ozdobą?), lecz swoją postacią stanowi jakby materię pozorną. Tańczący, nie docierając do głębi, nie dostrzegając jej, bawiąc się³⁶, poprzestają na pozorze, sami stając się ułudą. Przechodzą, marnując swą szansę na zaistnienie. Ich „bliskość” jest pozorna – bliskością nazwania, „nazwiska”³⁷; to świat, nasi.

Tu ujawnia się świat nie tylko jako osoba dialogu, lecz także jako prawodawca, kreujący model rzeczywistości jako salonu. Sztuczna salonowa bliskość zostaje jednak w wierszu rozerwana Nietzscheańskim obrazem wojny jako alternatywnej postaci życia i świata. Ten groźny, dramatyczny kształt bycia jest bowiem prawdziwszy, bardziej autentyczny i w istocie bliższy Nieba niż salonowy, bezpieczny pozór istnienia. Wizerunku „kółkowego” tańca dopełnia jego ostatnie, erotyczne wyobrażenie („Oni zaś tańczą: łonem zbliżeni do łona”), w którym raz jeszcze, najmocniej może, została udobitniona obcość tańczących: „polarnie nieświadomi siebie i osobni”. Lodowatość i maksymalny ziemski dystans. To ostatnie, egzystencjalnie „nagie” ich przedstawienie dopełnia tego, co ukazywał wcześniej obraz somatyczny. Obraz zastygłego w transie tańca w pustym salonie kontrastowo zderza się ze wspomnianą, poprzedzającą, dynamiczną wizją życia – dzikiego, wojennego, ale realnego i wydarzającego się pod otwartym, boskim niebem.

Analizowany szereg figur tanecznych, wyrażających istnienie pozorne, zostaje w wierszu ostatecznie skryształizowany w obrazie-alegorii mapy-życia³⁸. Alegorycznej mapy budowanej analogicznie jak mapa fizyczna globu³⁹. Rdzeń Europy, przestrzeń rozwoju cywilizacji Zachodu, stanowią żyzne niziny obrysowywane przez góry, tworzące granice między nimi, wokół zaś rozlewają się najobszerniejsze

³⁶ Tu trzeba zaznaczyć, że sam taniec nie jest w poezji Norwida czymś koniecznym negatywnym. Wystarczy przywołać wiersz *Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznannej zakonnicy*, w którym koło tańca staje się okręgiem sakralnym, kosmicznym. Vide interpretacja Bernadetty Chachulskiej (*Wokół wiersza „Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznannej zakonnicy”*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003).

³⁷ Analizuje to dokładniej Sławomir Rzepczyński (*„Kółko” Cypriana Norwida*, w: *Czytając Norwida*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 1995, s. 167–176; vide też J. Puzynina, *„Kółko” po raz n-ty*).

³⁸ Konieczne jest podkreślenie, że tu nie mamy do czynienia z alegorią-parabolą (jak w wielu Norwidowych wierszach), lecz alegorią-obrazem.

³⁹ W obrazie globu zjawia się wyobrażenie koła kosmicznego.

przestrzenie – oceany, będące rezerwuarem życia⁴⁰. Tę fizyczną mapę przekształcamy teraz w mapę-życia. Jak życie jest tu rozumiane? Nie o sam biologiczny jego wymiar chodzi – taki jest częścią mapy fizycznej, obecny był także swoiście w obrazach tańca życia. Raczej o życie w wymiarze etycznym, duchowym w obliczu Drugiego. Gdy teraz spojrzeć na to, co dzieje się po przekształceniu mapy globu w mapę-życia, widać, że do centrum świata przemieszczają się „góry i pustynie”, zdecydowanie niebędące przejawem, obrazem życia i niestanowiące przestrzeni Europy. Teraz natomiast wypełniają mapę-życia. Przyjazne życiu niziny nie zostają w ogóle wymienione (czyli po Ingardenowsku nie istnieją), zaś oceany (rezerwuary życia i istnienia) przepadają, przenoszą się na obrzeża, na margines. Ich ślad pozostaje, „gdzie łąza drobna płynie”. Kropla życia istnieje nadal tylko tam, gdzie trwa ewangeliczna postać bytowania⁴¹. Nasz świat życia jawi się więc jako pustynia – pustka będąca w istocie nicością:

„To n a s i!” – m a p ę - ż y c i a gdyby ktoś z wysoka
 Kreślił jak m a p ę - g l o b u?... góry i pustynie
 Przeniosłyby się w krótkie jedno mgnienie oka;
 Ocean by zaś przepadał – gdzie łąza drobna płynie!
 (Kółko, w. 17–20)⁴²

Bardzo radykalna diagnoza, zgodna jednak zarówno z obrazami tańca życia części głównej wiersza, jak i z początkową, „ontologiczną” ramą. Podejmowane przez moich poprzedników próby innego, pozytywnego odczytania ostatniej strofy, bardzo różnorodne i ciekawe⁴³, wydają się jednak zbyt dowolne, zarówno ze względu na naocznie dane właściwości obrazu „gór i pustyn” jako negatywnego wizerunku życia⁴⁴, jak i przebieg, i zawartość całego wiersza⁴⁵. Podobnie niesłuszne wydaje się negatywne odczytywanie głębi, która „wre i oceani” i skorelowane z tym pozytywne wartościowanie „przepadnięcia” oceanu, który znika, „wsiąka”. Nietrafne jest antagonistyczne ujęcie bytu oceanu i łąz (łąza unicestwi ocean) – łązy i wody oceanu substancjalnie i wyobraźniowo są tą samą materią symboliczną.

⁴⁰ Ciekawie wypada ten obraz w zestawieniu z innym symbolicznym wizerunkiem Europy w *Świecie. Poemach naiwnych* Miłosa.

⁴¹ A o wycie łąz prawdziwych, jak wskazuje poezja Norwida, w świecie europejskiego salonu (kółka domowego) nie jest zbyt wiele. O Norwidowych łązach, ich kształtach i sensach dokładnie i wielopłaszczyznowo pisze Agata Seweryn (*Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013).

⁴² Cytuję według wydania Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, BN.

⁴³ Referuje je w swoim tekście Jadwiga Puzynina *Kółko po raz n-ty*.

⁴⁴ Oglądamy synchroniczną **mapę** życia, a nie obraz jednostkowego, linearnego dziania się życia.

⁴⁵ Oczywiście niektóre próby są ciekawe i twórcze. Zasadnicze i słuszne wydaje się stwierdzenie Jadwigi Puzyniny, że wszystkie te odczytania (a więc oczywiście także niniejsze) trzeba traktować jako próby.

Powstaje jednak pytanie, czy ta mocna, ontologiczna alegoria – „mapa-życia” – stanowi ostateczny sens, zamykający wiersz (jego odczytanie). W pewnym sensie tak, jako zwięźczenie, podsumowanie i koda głównej, krytycznej linii wiersza – łańcuszka negatywnych figur tańca życia. Lecz przecież wstępna rama mówiła o człowieku, wskazując na potencjalną możliwość zaistnienia prawdziwej postaci człowieka i człowieczego życia – objawiającego się. Obecne są w *Kółku* także dwa obrazy alternatywne do wizerunków istnienia pozornego: głębia między tańczącymi i Nietzscheański ostry obraz życia prawdziwego jako wojny.

Czy ta „inność” nie powinna mieć swojego udziału w końcowym obrazie mapy-życia, w jej rozumieniu? To zgodne byłoby (w pewnym przynajmniej sensie) z niektórymi odczytaniem *Kółka*, a także z proponowaną w niniejszym tekście poetyką utworu otwartego Norwida. Bo zarysowana pustynna, alegoryczna końcówka domykałaby wiersz efektowną kodą, udobitniając jego główny łańcuch wyobraźniowo-semantyczny, ale zamykając utwór unieruchamiałaby jego mechanizm poetycki. Oczywiście liryk zastęga w niezwykłym, ekspresyjnym i przejmującym obrazie świata, mającym w sobie coś ostatecznego, apokaliptycznego, ale jednak statycznym i zamkniętym. Można by nawet stwierdzić, że wiersz, demaskując pustynny kształt życia, walcząc z nim, jakby poddawał się ostatecznie jego bezosobowemu mechanizmowi, nieruchomiejąc w pustynnym obrazie.

Wydaje się więc, że jeśli wykorzystać wydobyty z wcześniej interpretowanych utworów Norwida model podwójnego splotu, można zauważyć w końcowej pustynnej wizji, ewokowany przez obrazy, zarys innego, symbolicznego i otwartego finału. Gdy bowiem dojrzy się i uzna, że prawdziwą, rzeczywistą postacią naszego życia jest pustynia (jako metafora naszego świata, naszej zdehumanizowanej cywilizacji), to taka radykalna konstatacja może się stać punktem wyjścia indywidualnej, duchowej przemiany. Zostaje wtedy uruchomione inne znaczenie pustyni. Próby pozytywnego odczytania ostatniej strofy wiersza pojawiały się już w istniejących interpretacjach. Mnie przekonała wyrazista interpretacja „mapy-życia” autorstwa Aleksandry Liszki⁴⁶, która odczytała Norwidowską „mapę życia” (góry, pustynie, oceany) jako obraz naszego życia wewnętrznego. Stwierdziła, że gdy spojrzeć na owo wnętrze z wysoka (z wieczności)⁴⁷, wszystko zmienia się, zaczyna mieć inne znaczenie. Podobnie jak w „pustce” mistyków. W takim widzeniu interpretatorka dostrzegła możliwość wyjścia z „kółka”.

⁴⁶ Zapropionowana na pewnym fascynującym Proseminarium w dyskusji z innymi uczestnikami (semestr letni 2020, Filologia Polska, I rok Studiów Magisterskich, Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach).

⁴⁷ To bliskie temu, co zaproponował w odczytaniu liryku *Polaty się lzy me czyste, rześiste...* Marian Maciejewski: „Podmiot patrzy nie tylko »spoza życia, z drugiego brzegu«, ale usytuowany został także jakby »nad«. Spogląda na »płaszczyznę życia« z perspektywy Norwidowskiego »oka błękitu«. Vide M. Maciejewski, *Wrzucony do bytu ochłani. Liryka lozańska i jej konteksty*, Lublin 2012, s. 67.

Oczywiście takie odczytanie pustyni jako bezpośredniego następstwa akcji utworu jest czymś zbyt dowolnym: po szeregu zdecydowanie negatywnych obrazów życia nagle, nieusprawiedliwione akcją liryczną pozytywne zwieńczenie. Ale słuszne wydaje się, by po trudzie alegorii, po miazdzącej diagnozie postrzegającej pustynię jako prawdziwy wizerunek naszego życia, dostrzec, że na innym, symbolicznym poziomie istnieje możliwość wyjścia na pustynię i – *metanoia*. Dodajmy, że w wierszu nie ma tego gestu wyjścia⁴⁸, jest tylko spojrzenie, jednak takie prawdziwe widzenie może być impulsem, początkiem przemiany – stworzenia innego, duchowego życia. Wskazuje na to także obecność w mapie-życia gór, które są wprawdzie pustkowiem, lecz także obrazem wchodzenia wyżej i samej Wysokości jako składnika mapy-życia. Taka przemiana znaczenia pustyni w kontekście obrazów epifanicznych *Kółka* i innych utworów Norwida (*Mistycyzm*) wydaje się potencjalnie obecna w przebiegu utworu jako wyższe, symboliczne piętro końcowej, mocnej, lecz zamkniętej alegorii. W ten sposób otrzymujemy dwie figury odczytania finału wiersza: alegoryczną i symboliczną. Razem otwierają *Kółko* na nieskończoność.

V. Co mówią powyższe interpretacje i badania w nich fenomen podwójnego splotu o poezji Norwida, o kształtach jego poetyckiego myślenia? Centrum i punkt wyjścia czytania stanowi niewątpliwie „metonimiczna alegoria”, będąca figurą rozumowania (*Mistycyzm*) i rozpoznawania prawdziwego porządku rzeczywistości. Może to czynić dzięki temu, że jest zasadą precyzyjnego i zarazem konkretnego myślenia, trafnej, uzasadnionej przejrzystością analogii. Ale swoją naturą i działaniem w poezji Norwida wskazuje także, że nasze poznanie i figury naszego myślenia nie mają nadrzędnej sankcji metafizycznej, bezpośredniego umocowania w transcendencji. Myślenie jest i powinno być próbą rozpoznawania zjawisk, również ich metafizycznego wymiaru i kształtu, ale czyni to niejako na własną odpowiedzialność, będąc oparte na naturalnej zdolności i wewnętrznej poprawności dokonywanego procesu. Symbol „teologiczny”, który funkcjonował w europejskiej (chrześcijańskiej) tradycji aż do romantyzmu, a który został w romantyzmie odnowiony, uzyskując w późnej poezji Mickiewicza i Słowackiego zmodyfikowaną postać symbolu romantycznego (symbolika lozańska, genezyjska)⁴⁹

⁴⁸ Takie wyjście można dostrzec chociażby w *Mistycyzmie*. Warto dodać, że mapę życia można odczytać jako punkt wyjścia pozytywnej przemiany, wychodząc także od ostatniego wersu wiersza („Ocean by zaś przepadał gdzie łąza drobna płynie”). Ta kropla, pozostałość oceanu też może być (inaczej) punktem wyjścia, początkiem *metanoi*. Wtedy przestrzenią przemiany byłoby nie indywidualne wnętrze, lecz sfera pomiędzy, między Ja i Ty (tam gdzie głębia „wre i oceani”).

⁴⁹ Vide L. Zwierzyński, *Wizja mistyczna – wizja poetycka. Sploty późnej poezji Mickiewicza i Słowackiego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2020, nr 10 (13). O relacjach Norwida z nowoczesnością vide E. Paczoska, *Być czy też bywać? Norwid wobec dylematów nowoczesności*, w: „Klucze od Echa”. *Cyprian Norwid. Osobność – wiersze*, wstęp, red. E. Kaćka, Kraków 2018.

przesłał – jak Norwid ukazuje – w świecie nowoczesnym tłumaczyć skutecznie jego profaniczną postać. Dlatego w poezji Norwida symbol przestaje funkcjonować jako centrum poezji i zostaje przesunięty na granicę (kres) tekstowości i myślenia. Jesteśmy zdani na metonimiczny domysł, na paraboliczność jako precyzyjny i osadzony w rzeczywistości świata kształt rozumowania, który nie wyrokuje jednak (bo nie może) o transcendencji.

* * *

Niniejsza próba opisania „podwójnego splotu” włącza się w nurt tych badań poezji Norwida, które podjęły zadanie dookreślenia trudnych, granicznych zjawisk poetologicznych, wydarzających się w późnej jego poezji (od *Vade-mecum* począwszy), a także w jego tekstach narracyjnych. Istotne próby zarysowania natury tych zjawisk pojawiały się już w klasycznej norwidologii: chociażby w analizach Stefana Sawickiego⁵⁰, szczególnie zaś w tekście Głowińskiego o „ciemnych alegoriach”, gdzie analizował owe niestandardowe zjawiska w powiązaniu ze swoim klasycznym tekstem o parabolach. To ujęcie wydobywa już istotne aspekty skomplikowanych form poetyckich twórcy *Stygmatu*.

Później podejmowano to zadanie na różnych płaszczyznach lekturowych. Oprócz przywoływanych już znakomitych analiz Fiegutha istotne wydają mi się dwie inne próby – Wiesława Rzońcy i Karola Samsela⁵¹. W przypadku Rzońcy stanowi ona finałową część szerokiego, komparatystycznego ujęcia „premodernizmu Norwida”. Badacz, odnosząc się do późnej ballady Norwida *Rozebrana* (a także innych, narracyjnych jego utworów), wskazuje niewystarczalność ujęcia Głowińskiego (w związku z anachronizmem historyczno-literackim alegorii w latach osiemdziesiątych XIX wieku) i proponuje odczytanie „trudnego zjawiska” Norwidowskiej poetyki jako postaci stwarzanego przez poetę symbolu modernistycznego⁵². Analizy Samsela zmiernają w podobnym kierunku, skupiając się jednak na nieco innych aspektach problemu⁵³. Badacz dokonuje ich również na materiale *Rozebranej*. Rozpinając swą lekturę na szerokim tle zjawisk analogicznych, ukazuje (podobnie jak Rzońca) destrukcję alegorii w późnej twórczości Norwida, wskazując dwa podstawowe aspekty

⁵⁰ S. Sawicki, *Norwida walka z formą*. Tych prób jest oczywiście więcej. Vide A. van Nieukerken, *Wieloperspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*, Warszawa 2007; K. Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.

⁵¹ Oczywiście tych prób ujęcia relacji obu tropów jest więcej. Inaczej opisuje ją Krzysztof Trybuś, szczególnie stosunek Norwida do indywidualistycznego (modernistycznego) symbolu. Vide K. Trybuś, *Symbol pamięci Norwida*. Jeszcze inne ujęcie tej problematyki: J. Lyszczyzna, *Cyprian Norwid poeta wieku dziewiętnastego*, Katowice 2016.

⁵² W. Rzońca, *Premodernizm Norwida na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.

⁵³ K. Samsel, *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie*, Warszawa 2017.

dokonujących się w teź figurze przekształceń. Pierwsze ujmuje w formułę metaalegorii, ukazując, jak w *Rozebranej* poeta prowadzi metateoretyczną grę z nieadekwatną już poetycko formą alegorii. Drugą formułą opisującą owo poetologiczne dzianie się jest postalegoryczność (jako wewnętrzne zjawisko samej już formy poetyckiej).

Następnie Samsel w precyzyjnych i efektownych, choć karkołomnych analizach, zestawiając balladę z *Wyzwoleniem* Wyspiańskiego i poezją Mallarmégo ukazuje nie tylko proces destrukcji alegorii, lecz także zjawiska wydarzające się w wyniku tego procesu. W opisie dokonuje się przejście z płaszczyzny poetologicznej na płaszczyznę estetyczną⁵⁴, a w centrum badacz umieszcza wydarzającą się w ostatnich strofach *Rozebranej* epifanię. To wszystko arcyciekawe i przekonujące, choć można dostrzec, że fascynująca epifania, poetologicznie przyjmująca formę symbolu, wydarzająca się w VI, VII i VIII strofie ballady, w ostatnich dwóch wersach utworu powraca jakby do ujęcia pojęciowego, o nachyleniu alegorycznym. Oczywiście ważniejsza jest tu wydobyta przez Samsela zasadnicza epifania, to ona bowiem stwarza prawdziwy finał ballady. Szczególnie interesujący jest dynamiczny obraz skutków nagiego, boskiego blasku, ów nagły, niezwykle ruch⁵⁵ (również w warstwie dźwiękowej!) strumieni Bytu. Trzeba dodać, że owa epifania romantyczna (bo z taką niewątpliwie mamy tu do czynienia) jest tylko jedną z możliwych realizacji apofatycznej epifanii niewyraźności z wcześniejszej części ballady.

Samo zjawisko przemieszczania się centrum z płaszczyzny poetyckiej na estetyczną dokonuje się także (choć na różne sposoby) w analizowanych w niniejszym tekście wierszach „podwójnego splotu”, szczególnie interesująco w *Dwóch guzikach... i Kółku*. Tu bowiem (inaczej niż w finale *Rozebranej*) mamy do czynienia z epifaniami nowoczesnymi. Całe kłębowisko różnych nici tkanych misternie i dynamicznie w *Dwóch guzikach...* (jak ukazał to Fieguth⁵⁶) w finale tworzy charakterystyczny dla epifanii nowoczesnej kolażowy splot; epifania wydarza się w ruchu między wersami, obrazami, kumulując się ostatecznie w końcowej, również kolażowej abstrakcyjnej ikonie – tym razem już obrazie, a nie pojęciowej klamrze, choć włączonej niewątpliwie w poetycki ruch myśli ostatniej strofoidy (i całego wiersza).

⁵⁴ O tych dwóch płaszczyznach opisywanych zjawisk pisze precyzyjnie Ryszard Nycz, przywołując zresztą badania Charlesa Taylora (idem, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy, Warszawa 2001). Nycz dokonuje w swym tekście syntetycznej fenomenologii form epifanii (a potem także analiz epifanii nowoczesnej w twórczości Norwida), vide R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001. Dodajmy, że Samsel dostrzega oczywiście, iż finał dokonuje się na tej właśnie płaszczyźnie.

⁵⁵ Ruch ten mocno kontrastuje z zatrzymaniem działania w pierwszej części utworu.

⁵⁶ R. Fieguth, *O poetyckim znaczeniu...*

Jeszcze inaczej dzieje się to w *Kółku*. Opisałem poetologicznie to, co się wydarza w ostatniej strofie: alegoria – pustynia jako obraz pustki świata nowoczesnego – staje się symboliczną przestrzenią duchowej przemiany. Ale ten finałowy, mocny i ekspresyjny obraz jest chyba jeszcze bardziej wielokształtny i wieloznaczeniowy. Bo można odczytywać go jako nagi symbol, wydarzający się (w mgnieniu oka) jako epifania nowoczesna, ujawniająca kres tego, co ludzkie⁵⁷. Powstaje ona (tak opisał niegdyś epifanię Joyce) między obrazami, między słowami. Ukazuje się nam jako mocna, esencjalna forma, lecz w istocie dana nam jest naocznie jako doświadczenie materii. Tu już nie da się nałożyć żadnej ramy pojęciowej – dotykamy tego, co nie-ludzkie, obce. Podobny, chyba jeszcze bardziej sugestywny obraz Norwid stworzył w środkowej części *Źródła*. Podmiot, po fazie wędrówki przez alegoryczne piekło świata, bezpośrednio doświadcza już samej bezkształtnej materii:

Znalazłem się na miejscu, gdzie pod stopą lawa
 Stygła [...]
 – Na podobieństwo łanów zwęglonych wulkanem
 Lub morza, co zateęchło postępem wstrzymanym
 Morza fal, które stojąc poglądały wzajem –
 Zadziwione niezwykłym głębi obyczajem –
 (*Źródło*, w. 15–21)

Analizując obrazy *Źródła* i *Kółka* dostrzec można strukturę takiej nowoczesnej epifanii. Materia, której dotknięcia doświadczamy, po wyjściu poza świat form, po ich odrzuceniu wydaje się mieć jakiś wewnętrzny ruch, mimo że nie jest organizmem. To odłamki, okruchy, objawiające swym asemantycznym, samoistnym ruchem oblicze Bytu jako bezkształtu, obcości⁵⁸.

Powstaje pytanie, jaki ma sens w poezji Norwida taka epifania jako ostateczne otwarcie. Wydaje się otwierać jej ramową alegoryczność na kilku poziomach: poetologicznym (jako symbol), epistemologicznym (niewyraźalne) i ontologicznym (Byt w postaci chaosu, dziania się, istnienia). Tu już niemożliwa jest pojęciowa konceptualizacja. Dane zostało to tylko jako transludzkie doświadczenie, dostępne jako ogląd i swoista ontologiczna medytacja. Inny rodzaj symbolu.

Ukazuję te różne ujęcia postalegoryczności, symbolu modernistycznego czy podwójnego splotu, by zarysować pewną istotną przestrzeń Norwidowej poezji (i nowelistyki!). To, co się tu wydarza, nie stanowi w moim rozumieniu

⁵⁷ Jakby koniec, apokalipsa, podobna jak ta w zakończeniu *Nie-Boskiej komedii*, tylko radykalniejsza – nieteologiczna, nieosobowa.

⁵⁸ Bezkształt, wyraźnie negatywny, będący zagrożeniem tego, co ludzkie, pojawia się także w ostatniej strofoidzie *Dwóch guzików...* Wiesław Rzońca bardzo ciekawie ukazuje podobną epifanię nowoczesną w swej analizie noweli *Tajemnica lorda Singelworth*. Vide W. Rzońca, *Norwid poeta pisma*, Warszawa 1995, s. 148–154.

jednorodnego kształtu semantyczno-estetycznego, lecz raczej wiązkę możliwości (jest ich więcej), która jednak już w tej postaci ukazuje pewne istotne działanie się w poezji Norwida. Być może da się owe strumienie zjawisk ująć w jakiś pełniejszy model teoretyczny, ale to zadanie stoi jeszcze przed nami jako kolejna ścieżka norwidologicznych badań.

Bibliografia

- Chachulska, Bernadetta, *Wokół wiersza „Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznaney zakonnicy”*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003.
- Fert, Józef, *Norwid poeta dialogu*, Wrocław 1982.
- Fieguth, Rolf, *O poetyckim znaczeniu nieznacznego. Wiersz Norwida „Dwa guziki (z tyłu)”*, „Studia Norwidiana” 1983, nr 1, s. 89–105.
- Fieguth, Rolf, *Symbolizmy w „Quidamie”*, w: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011.
- Fieguth, Rolf, *Zaproszenie do „Quidama”. Portret poematu Cypriana Norwida*, Kraków 2014.
- Głowiński, Michał, *Ciemne alegorie Norwida*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Głowiński, Michał, *Norwida wiersze-przypowieści*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Gondowicz, Jan, *Co dziwi Chińczyków*, w: „Klucze od Echa”. *Cyprian Norwid. Osobność – wiersze*, red. E. Kącka, Kraków 2018.
- Halkiewicz-Sojak, Grażyna, *Wobec Tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach całości*, Toruń 1988.
- Levinas, Emmanuel, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Lurker, Manfred, *Przesłanie symboli*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- Lyszczyna, Jacek, *Cyprian Norwid poeta wieku dziewiętnastego*, Katowice 2016.
- Łapiński, Zdzisław, *Norwid*, Kraków 1971.
- Maciejewski, Marian, *Wrzucony do bytu otchłani. Liryka lozańska i jej konteksty*, Lublin 2012.
- Man, Paul de, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybyłowski, Kraków 2004.
- Michałowski, Kazimierz, *Jak Grecy tworzyli sztukę*, Warszawa 1970.
- Nieukerken, Arent van, *Wieloperspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romanizmie*, Warszawa 2007.
- Norwid, Cyprian, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, BN.
- Nycz, Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Paczoska, Ewa, *Być czy też bywać? Norwid wobec dylematów nowoczesności*, w: „Klucze od Echa”. *Cyprian Norwid. Osobność – wiersze*, wstęp, red. E. Kącka, Kraków 2018.

- Poulet, Gerard, *Metamorfozy czasu*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, przekład zbiorowy, Warszawa 1977.
- Puzynina, Jadwiga, „Kółko” po raz n-ty, „Studia Norwidiana” 2008–2009, nr 27–28.
- Puzynina, Jadwiga, *Słowo Norwida*, Wrocław 1990.
- Rygielska, Małgorzata, „Dwa guziki”. *Norwid i ewolucjonizm*, Katowice 2011.
- Rzepczyński, Sławomir, *Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie*, Słupsk 2004.
- Rzepczyński, Sławomir, „Kółko” Cypriana Norwida, w: *Czytając Norwida*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 1995.
- Rzońca, Wiesław, *Norwid poeta pisma*, Warszawa 1995.
- Rzońca, Wiesław, *Premodernizm Norwida na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.
- Samsel, Karol, *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie*, Warszawa 2017.
- Sawicki, Stefan, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986.
- Seweryn, Agata, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013.
- Seweryn, Dariusz, *Alegoria i problemy dyskursu symbolicznego*, Lublin 2017.
- Śliwiński, Marian, *Romantyzm*, Piotrków Trybunalski 2000.
- Trybuś, Krzysztof, „Memento” – kilka uwag, w: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002.
- Trybuś, Krzysztof, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.
- Trybuś, Krzysztof, *Symbole pamięci Norwida*, w: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011.
- Trznadel, Jacek, *Czytanie Norwida*, Warszawa 1978.
- Zamącińska, Danuta, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985.
- Zwierzyński, Leszek, *Wizja mistyczna – wizja poetyczna. Sploty późnej poezji Mickiewicza i Słowackiego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2020, nr 10 (13).

LESZEK ZWIERZYŃSKI – dr hab. prof. UŚ w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się poezją romantyczną, a także nowszą (Leśmian, Herbert). Jego perspektywę badawczą kształtuje hermeneutyka i krytyka tematyczna, którą rozszerza na kolejne przestrzenie (symbolika, mit, podmiot, etyka, geopoetyka). Wypracowuje nową koncepcję historycznoliterackiej interpretacji, jej częścią (*Odwrócenie perspektywy – próba innego modelu historii literatury*) ukazała się w książce *Ja w przestrzeniach aksjologicznych* (Katowice 2017). Autor ponad 50 studiów o poezji romantycznej i czterech książek monograficznych: *Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza* (1 wyd. Katowice 1998, 2 wyd. Tyniec 2019), *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego* (Katowice 2008), *Metamorfozy świata w poezji Juliusza Słowackiego* (Katowice 2003), *W głąb i w dal Ja. O poezji Mickiewicza i Słowackiego* (Katowice 2021). Współredaktor trzech innych książek.

KONKURS LITERACKI W *OBRĄCZCE*
EMMY Z JELEŃSKICH DMOCHOWSKIEJ.
PRZYCZYNEK DO BADAŃ NAD LITERACKIMI
PRZEDSTAWIENIAMI ŻYCIA KULTURALNEGO
NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

The Literary Competition in *Obrączka* by Emma Dmochowska (Jeleńska):
A Contribution to the Research on Literary Representations of Cultural Life
at the Turn of the Century

IWONA PRZYBYSZ
Uniwersytet Warszawski, Polska
E-mail: iwona.przybysz@wp.eu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0883-2074>

Abstract

The article analyses methods of the presentation of a literary competition in the novel *Obrączka* ("The wedding ring") (1907) by Emma Dmochowska (maiden name Jeleńska). The portrayal of the protagonist who takes part in a drama competition is investigated in the context of Dmochowska's experiences, of her participations in literary competitions and in the context of other literary works published at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, where this motif is employed. The mechanisms of the literary competitions in *Obrączka* are also compared to the practices implemented by the administrators of the literary competitions in Poland in the second half of the 19th century. This allows to reconstruct the profile of the institution of literary competition in *Obrączka* (especially with regard to its position in the literary life in the second half of the 19th century and its influence on the literary market).

Keywords: Emma Dmochowska (Jeleńska), literary competition, literary life, novel of the turn of the century

Streszczenie

Artykuł został poświęcony sposobowi przedstawienia konkursu literackiego w powieści *Obrączka* (1907) Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej. Prezentacja udziału głównej bohaterki w konkursie dramatycznym jest analizowana w kontekście doświadczeń autorki w uczestnictwie w konkursach

literackich oraz innych utworów literackich przełomu XIX i XX w. wykorzystujących ten motyw. Mechanizmy działania konkursu literackiego w tekście Dmochowskiej są zestawiane z praktykami stosowanymi przez organizatorów konkursów literackich na ziemiach polskich w drugiej połowie XIX w. Pozwala to na rekonstrukcję charakterystyki konkursu literackiego w *Obrączce* jako instytucji (przede wszystkim w zakresie jej miejsca w życiu literackim drugiej połowy XIX w. oraz wpływu na kształt rynku literackiego).

Słowa kluczowe: Emma z Jeleńskich Dmochowska, konkurs literacki, życie literackie, powieść przełomu XIX i XX w.

Określenie wieku XIX mianem „wieku elektryczności, pary i konkursów literackich”¹, choć pojawiające się na łamach czasopisma humorystycznego, trafnie zarysowuje skalę obecności konkursów na ziemiach polskich w drugiej połowie stulecia (a zwłaszcza w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych)². Fenomen ten, którego początków można się dopatrywać już na początku XIX wieku w konkursach organizowanych przez Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk³, w sposób szczególny kładzie się cieniem na jego drugiej połowie, wyznaczając trajektorię dyskusji nad społeczno-kulturowym obrazem epoki (czego przykładem mogą być np. polemiki wokół konkursów na pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie⁴ czy wykraczający poza granice zaboru austriackiego apel o organizację konkursu na projekt przebudowy Wawelu

¹ Fulgentio [Franciszek Reinstein], *Artykuł wstępny*, „Kolce” 1888, nr 22, s. 170.

² Kwestia organizacji i funkcjonowania konkursów literackich na ziemiach polskich drugiej połowy XIX w. do dzisiaj nie doczekała się opracowania monograficznego. W badaniach literaturoznawczych jest ona poruszana najczęściej przy okazji przyczynkowych opisów konkretnych inicjatyw (vide T. Budrewicz, *Konkurs na wiersz o księciu Józefie Poniatowskim (1913)*, w: *Książe Józef Poniatowski w kulturze i edukacji*, red. Z. Budrewicz, T. Budrewicz, M. Chrobak, Kraków 2014), na marginesie analiz utworów wysyłanych na konkursy (vide np. B. Mazan, *Wczesne dramaty Aleksandra Świętochowskiego*. „Niewinni”, „Ojciec Makary”, „Piękna”. *Zarys monograficzny*, Łódź 1991, s. 8–12, 22–24; M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009, s. 294–315; A. Martuszevska, *Wstęp*, w: M. Rodziewiczówna, *Dewajtis*, oprac. A. Martuszevska, BN I 307, Wrocław 2005, s. V–VIII) bądź w pracach prezentujących działanie instytucji zajmujących się organizacją konkursów (vide np. A. Lubczyńska, *Z działalności odczytowej Związku Naukowo-Literackiego we Lwowie (1893/1898–1914)*, „Res Historica” 2014, nr 38, s. 134–137). Najbardziej kompleksowe, choć niepozbawione nieścisłości merytorycznych, rozpoznanie zaproponowała Cecylia Gajkowska (*Konkursy literackie*, w: *Słownik literatury i kultury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 2002, s. 425). Z dawniejszych prób warto pamiętać o spisie laureatów i wyróżnionych w konkursach dramatycznych w latach 1852–1939 opracowanym przez Mieczysława Rulikowskiego (*Konkursy dramatyczne*, „Twórczość” 1947, z. 10).

³ Więcej na ten temat vide J. Michalski, *Z dziejów Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Warszawa 1953, s. 114–134.

⁴ Vide np. D. Kaczmarczyk, *Sprawa pomników Adama Mickiewicza*, „Ochrona Zabytków” 1956, nry 1–2, s. 92–96; P. M. Dabrowski, *Commemorations and the Shaping of Modern Poland*, Bloomington 2004, s. 136–143.

w 1882 r.⁵). W dziedzinie literatury zaś miały one służyć pobudzeniu twórczości artystycznej w warunkach, w których istnienie oficjalnych form wsparcia pisarzy pozostawało utrudnione lub wręcz niemożliwe⁶, oraz wyrównaniu szans między początkującymi a doświadczonymi autorami⁷. Jednak na początku XX w. ich postrzeganie uległo zmianie – nadpodaż konkursów sprawiła, że laureatów przestała otaczać aura wyjątkowości, a dalsze losy głośnych zwycięzców (jak np. Stanisława Gabriela Kozłowskiego czy Marii Rodziewiczówny⁸) stawały się dowodem na to, że nagroda nie wystarcza do uzyskania trwałego miejsca w pantheonie literackim.

Jak z opisywaniem fenomenu konkursów radziła sobie literatura? Za przykład może posłużyć przedstawienie ich działania w powieści *Obrączka* (1907) Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej (1864–1919) – pisarki, działaczki społecznej i nauczycielki ludowej⁹. Wpisujący się w model prozy konfesyjnej¹⁰ utwór przedstawia

⁵ Np. Sęp [Władysław Maleszewski], *Z Warszawy*, „Biesiada Literacka” 1882, nr 316, s. 34; Certus [Artur Gruszecki], *W kwestii konkursu na przebudowanie Wawelu*, „Echo” 1882, nr 10, s. 2; [Kazimierz Bartoszewicz], *Kronika nie-tygodniowa*, „Gazeta Krakowska” 1882, nr 5, s. 1; Ż. [Teodor Jeske-Choiński], *Plotki i nie plotki krakowskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1882, nr 2, s. 25; F. K. Martynowski, *W sprawie restauracji zamku na Wawelu*, „Kurier Warszawski” 1882, nry 10, 15.

⁶ Wzmianki wskazujące na takie postrzeganie konkurów można odnaleźć w sprawozdaniach końcowych (vide np. S. Krzemiński, *Nasz konkurs powieściowy*, „Kurier Codzienny” 1897, nr 330, s. 1). Vide J. Kulczycka-Saloni, *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, Warszawa 1970, s. 13–41; R. Taborski, *Życie literackie młodopolskiej Warszawy*, Warszawa 1974, s. 56–57.

⁷ Vide T. Budrewicz, op. cit., s. 86.

⁸ Zarówno Stanisław Gabriel Kozłowski (laureat pierwszej nagrody w konkursie dramatycznym im. Wojciecha Bogusławskiego z 1886 r. za *Alberta, wójta krakowskiego*), jak i Maria Rodziewiczówna (autorka *Strasznego dziadunia* nagrodzonego w konkursie „Świtu” w 1886 r. oraz *Dewajtisa*, który zdobył drugą nagrodę w konkursie „Kuriera Warszawskiego” z 1888 r.), stali się po zdobyciu wyróżnienia bohaterami szeroko zakrojonych kampanii promocyjnych, obejmujących m.in. drukowanie ich biogramów i portretów w prasie czy spotkania autorskie. Ich utwory doczekały się także licznych recenzji. Sława zdobyta dzięki nagrodom okazywała się krótkotrwała ze względu na brak zainteresowania ich dalszą twórczością (jak w przypadku Kozłowskiego, którego kolejny dramat *Esterka*, jak wskazywał Aleksander Świętochowski, przeszedł niemal bez echa – vide Poseł Prawdy [Aleksander Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda” 1888, nr 21, s. 249) bądź na negatywny odbiór kolejnych utworów (co stało się udziałem Rodziewiczówny, oskarżanej o psucie rynku masową produkcją powieści o coraz niższej jakości – vide np. C. Jellenta, *Talent na rynku*, „Prawda” 1890, nry 50–51, W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1917*, cz. 1, Warszawa–Kraków 1918, s. 107–108). Cf. A. Martuszevska, *Jak szumi Dewajtis? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989, s. 11–15.

⁹ Vide E. Kamola, *Dlaczego warto pamiętać o dokonaniach Emmy Dmochowskiej?*, w: *Literatura, kanon, gender. Trudne pytania, ciekawe odpowiedzi*, red. E. Graczyk, M. Bulińska, E. Kamola, Gdańsk 2016; eadem, *Działalność oświatowa Emmy Dmochowskiej z Jeleńskich – przedstawienie wybranych aspektów*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016; I. Szulska, *Przykładem i piórem. Codziennosc Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej (1864–1919) w świetle twórczości i dokumentów epoki*, w: *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2006.

¹⁰ Termin za: M. Sadlik, „*Konfesje samotnych*”: w kręgu prozy spowiedniczej 1884–1914, Kraków 2004.

walkę Hanny Lubińskiej, doktor filozofii i początkującej dramatopisarki, o pogodzenie ze sobą ambicji artystycznych oraz obowiązków wynikających z roli żony. Mimo początkowej wiary w możliwość połączenia tych dwóch światów zawarcie małżeństwa z dużo niżej wykształconym ziemianinem z Kresów Michałem Żarskim staje się dla bohaterki początkiem końca jej kariery literackiej. Brak wsparcia ze strony męża i otoczenia w połączeniu z trudnościami w odnalezieniu się na rynku literackim sprawiają, że bohaterka ostatecznie jest zmuszona do poświęcenia planów artystycznych w celu ratowania rozpadającego się związku.

Pobocznym wątkiem powieści, ściśle związanym z rozwojem kariery artystycznej Hanny Lubińskiej, jest jej udział w konkursie dramatycznym „Kuriera Północnego”. Motyw ten jest wykorzystywany przez Dmochowską do wskazania patologii rządzących światem literackim i teatralnym, które uniemożliwiały niektórym piszącym rozwój kariery artystycznej. Dlatego *Obrączka* może zostać uznana za ważne ogniwo badań nad artystycznymi przedstawieniami zjawisk życia literackiego epoki.

Proponowane w niniejszym tekście odczytanie utworu nie stanowi oczywiście wiernej rekonstrukcji działania instytucji konkursu na ziemiach polskich drugiej połowy XIX w. Wynika to przede wszystkim z ograniczeń związanych z literacką formą tekstu. W powieści udział w konkursie został przedstawiony zgodnie z przyjętymi przez autorkę założeniami fabularnymi, według których zjawiska życia artystycznego poznajemy z perspektywy protagonistki. Niemniej interpretacja *Obrączki* w kontekście organizacji konkursów literackich w drugiej połowie XIX w. pozwala na odszyfrowanie strategii stosowanych przez Dmochowską w celu kształtowania obrazu literatki oraz jej percepcji relacji ze środowiskiem artystycznym.

Emma z Jeleńskich Dmochowska jako laureatka

Powieść Dmochowskiej można odczytywać, idąc za ustaleniami Inesy Szulskiej, jako efekt artystycznego przetworzenia faktów biograficznych¹¹ – przede wszystkim związanych z udziałem pisarki w konkursach powieściowych i dramatycznych, o czym wzmiankowałam wyżej. Z tej perspektywy okazuje się ważna już jej wygrana w konkursie warszawskiego „Kuriera Codziennego” za debiutancką powieść *Panienka* (1898)¹². Wyróżnienie sprawiło, że utwór został dostrzeżony

¹¹ Vide I. Szulska, *Związki wileńskiej pisarki Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej z teatrem*, w: *Dramaty zapomniane – niedoczytane – pominięte. (Re)interpretacje*, red. M. J. Olszewska, A. Skórzewska-Skowron, Warszawa 2018, s. 60.

¹² Dmochowska w momencie wydania *Panienki* nie była debiutantką *sensu stricto*, gdyż wcześniej publikowała rozprawy etnograficzne po polsku i francusku poświęcone kulturze ludowej Polesia (vide U. A. Wasilewicz, A. Engelking, *Emma Jeleńska-Dmochowska (1864–1919)*, tłum. A. Engelking, w: *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, red. E. Fryś-Pietraszkowa, A. Spiss, Kraków 2007, s. 130–131) oraz nowele rozproszone w prasie (pod pseudonimem Elian). Jednak konkursowa powieść była pierwszym utworem wydanym pod jej imieniem

przez środowisko krytycznoliterackie, co przełożyło się na stosunkowo dużą (jak na dzieło nieznannej autorki) liczbę recenzji. Chociaż jego odbiór był niejednoznaczny (pisarze zarzucano m.in. nadmierną inspirację *Dwoma biegunami* Elizy Orzeszkowej, niedostateczną charakterystykę bohaterów czy szablonowość tendencji¹³), recenzenci nie szczędzili autorce słów zachęty do dalszej pracy. *Panienka*, choć nie była postrzegana jako nowatorska, została uznana za powieść „pożyteczną”¹⁴ – przede wszystkim ze względu na jej tematykę, poruszającą problem utrzymania ziemi w polskich rękach.

W późniejszym okresie twórczości Dmochowska próbowała swoich sił także jako dramatopisarka. Już w 1903 r. jej sztuka *Syn* (jako jedna z czternastu wyróżnionych i jednocześnie jedyna autorstwa kobiety) została zalecona do grania w zorganizowanym przez łódzkie czasopismo „Rozwój” konkursie dramatycznym im. Henryka Sienkiewicza. Jej prapremiera odbyła się w łódzkim teatrze Victoria 26 maja 1904 r. w reżyserii Mariana Gawalewicza. Należałoby ją jednak uznać za nieudaną, zważywszy na brak informacji o ponownych inscenizacjach dramatu. Większym powodzeniem cieszył się *Syn* na scenie wileńskiej w 1907 r. Autorka była wywoływana na scenę przez publiczność, a w ramach wyrazów uznania otrzymała okolicznościowe wieniec¹⁵. Wydarzenie to mogło się stać inspiracją dla jednej z końcowych scen *Obrączki*, w której ostatnia sztuka Hanny Lubińskiej odnosi długo oczekiwany sukces¹⁶.

Tekst *Syna* nie jest obecnie dostępny, gdyż rękopis najprawdopodobniej zaginął w trakcie drugiej wojny światowej¹⁷. Jak można wywnioskować na podstawie prasowych omówień jego treści¹⁸ oraz recenzji teatralnych¹⁹, dramat stanowi niezbyt oryginalną próbę reinterpretacji motywu artysty oraz relacji między regułami moralności a prawem do swobody. Mimo to został odebrany stosunkowo dobrze, zwłaszcza że był postrzegany jako drugi debiut autorki²⁰.

i nazwiskiem, dlatego przez prasę Dmochowska była postrzegana właśnie jako nowicjuszka (vide np. A. M. Kurpiel, *Emma Jeleńska (Dmochowska): „Panienka”, powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego” (Tomów dwa)*. Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa. 1899 r., „Czas” 1899, nr 61, s. 1; M. Rawicz [Maria z Gniewoszów Harsdorfowa], *Emma Jeleńska (Dmochowska): „Panienka”. Dwa tomy*. (Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa, 1899), „Przegląd Polski” 1899, t. 132, s. 350–351).

¹³ Vide A. Nosek, *Obraz i funkcja ojca w „Panience” Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej*, w: *Kresowianki*, op. cit., s. 187–188.

¹⁴ Vide W. Bukowiński, *Emma Jeleńska (Dmochowska): „Panienka”, powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego”. Tom I, str. 264, tom II, str. 290*. Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa, 1899, „Prawda” 1899, nr 3, s. 32.

¹⁵ Vide I. Szulska, *Związki wileńskiej pisarki Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej z teatrem*, s. 60–64.

¹⁶ Vide E. Jeleńska (Dmochowska), *Obrączka. Powieść*, Warszawa 1907, s. 259–260.

¹⁷ Vide I. Szulska, *Związki wileńskiej pisarki Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej z teatrem*, s. 59–60.

¹⁸ Vide W. Bogusławski, *Dramat i opera*, „Biblioteka Warszawska” 1903, t. 2, s. 131–132.

¹⁹ Vide W. Baranowski, „*Syn*”. *Dramat E. Jeleńskiej*, „Kurier Litewski” 1907, nr 36, s. 3.

²⁰ Ibidem.

Motyw konkursu w literaturze

W ukazaniu specyfiki wykorzystania przez Dmochowską motywu konkursu w *Obrączce* będzie pomocne również prześledzenie jego obecności w tekstach literackich epoki. Rekonstrukcja oparta na analizie utworów prozatorskich i dramatycznych powstających na przełomie XIX i XX w.²¹ nie stanowi kompletnego wykazu dzieł posługujących się tym motywem. Mimo to zarysowanie tego kontekstu jest konieczne do wskazania miejsca, jakie instytucja konkursowa zajmowała w literackich opisach relacji między pisarzami a rynkiem literackim.

Motyw konkursu był wykorzystywany zarówno przez pisarzy, którzy mieli z nim wcześniej do czynienia jako uczestnicy (np. laureat drugiej nagrody w konkursie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w 1877 r. Adam Asnyk, negatywnie portretujący – najprawdopodobniej pod wpływem niezadowolenia z werdyktu²² – środowisko krytycznoliterackie w *Komedii konkursowej*²³, czy Stanisław Henryk Pytliński, autor powieści *Koledzy*, wyróżnionej w konkursie „Głosu” z 1899 r.²⁴), jak i takich, którzy – chociaż udziału w konkursach nie brali – doskonale znali mechanizmy świata literatury i prasy (jak np. współpracownica „Słowa” Eugenia Żmijewska, przeprowadzająca kompleksową krytykę tej instytucji w opowiadaniu *Po co?*²⁵). Konkurs w literaturze był prezentowany jako wydarzenie, którego organizacja obnażała negatywne zjawiska zachodzące w życiu literackim epoki, takie jak sprowadzenie literatury do roli towaru (np. w jednoaktówce *Konkurs Włodzimierza Perzyńskiego*²⁶) czy stronniczość krytyki literackiej (np. w opowiadaniu *Sędziowie* Stefana Gackiego²⁷).

Bardzo często pokazywano rolę konkursu jako narzędzia do przedmiotowej, teoretycznie zobiektywizowanej weryfikacji talentu twórcy. Sprawiało to, że w zdecydowanej większości bohaterami omawianych dzieł byli początkujący literaci, dla których konkurs był pierwszą okazją do konfrontacji z krytyką. Stąd istotnym motywem stawało się zaślepienie widmem nagrody, szczególnie przez pisarzy

²¹ Najwcześniejsze utwory wykorzystujące motyw konkursu literackiego, jakie udało się odnaleźć w toku kwerend, powstały w latach osiemdziesiątych XIX w. (np. powieść *Wbrew opinii* Stanisława Grudzińskiego z 1881 r., *Komedie konkursowa* Adama Asnyka z 1887 r. czy nowela *Na konkurs!* Jana Kazimierza Zielińskiego z 1889 r.). Liczba tekstów, w których wątek ten się pojawia, zwiększa się na początku XX w., stąd – aby uwzględnić zróżnicowanie kontekstów, w jakich jest używany – wykaz kończę na utworach wydanych przed wybuchem I wojny światowej. Oznacza to, że w celu pokazania głównych tendencji widocznych w literackich przedstawieniach konkursów będę przywoływać również utwory powstałe już po wydaniu *Obrączki*.

²² Vide J. Lasecka-Zielak, *Rycerz czy mściciel w masce? „Kiejstut” Adama Asnyka*, „Prace Polonistyczne” 1988, nr 44, s. 159–162.

²³ Vide A. Asnyk, *Komedie konkursowa. Komedyjka w jednym akcie*, Kraków 1888, s. 31–32.

²⁴ Vide St. H. Pytliński, *Koledzy. Powieść*, Warszawa 1901.

²⁵ Vide E. Żmijewska, *Po co? Czyli konkurs*, w: eadem, *Z daleka i z bliska*, Warszawa 1912.

²⁶ Vide W. Perzyński, *Konkurs*, w: idem, *Miłość, sztuka i pieniądze*, Warszawa 1911.

²⁷ Vide S. Gacki, *Sędziowie*, w: idem, *Wesoły portret smutnego kołtuna i inne opowiadania*, Warszawa 1914.

o niewielkim talencie (jak np. protagonista *Autora* Cecylii Walewskiej²⁸, nieumiejący powtórzyć sukcesu swojej konkursowej powieści) lub w ogóle go nieposiadających (jak Henryk Bielecki z *Mocnego człowieka* Stanisława Przybyszewskiego, posuwający się do wysłania na konkurs sztuk ukradzionych zmarłemu koledze²⁹).

Jednocześnie wartość wyróżnień jest nieustannie dewaluowana. W twórczości omawianego okresu pojawia się przekonanie, że nagrody nie mogą być traktowane jako gwarancja dalszych sukcesów literackich. Ostrzeżeniem przed przedwczesnym zachłyśnięciem się sławą była m.in. powieść *Wieża z kości słoniowej* Tadeusza Jaroszyńskiego (1909), prezentująca upadek młodego dramaturga, który błędnie uznał przyznaną mu pierwszą nagrodę za zapowiedź dalszej sławy. Zwycięstwo nie przełożyło się na sukces sztuki na scenie (odrzuconej ze względu na zbyt dużą „literackość” w jednym z teatrów, a wygwizdanej podczas premiery w podrzędnej operetce³⁰), ale sprawiło, że młody autor nabrał zbyt wielkiego przekonania o sile własnego talentu, co doprowadziło go w konsekwencji do obłędu.

Do rzadkości należały utwory, w których uczestniczkami konkursów były kobiety. Oprócz *Obrączki* znaczącym przypadkiem byłaby znacznie wcześniejsza powieść *Wbrew opinii* Stanisława Grudzińskiego (1881), w której obraz uczestnictwa kobiet w zawodach jest konsekwencją negatywnego stosunku autora do podejmowania przez nie zawodowego pisania³¹. Jednoznacznie tendencyjny wymiar powieści jest jeszcze podsycany przez obszernie komentarze rezonerskie narratora, niepozostawiające czytelnikowi wątpliwości interpretacyjnych. Poglądy Grudzińskiego są również wzmacniane na płaszczyźnie fabularnej przez postawienie w roli niedoszłej laureatki konkursowej Laury Sępińskiej, traktującej literaturę wyłącznie jako narzędzie do wzbudzenia kontrowersji. Jej przegrana w konkursie dramatycznym jest prezentowana nie tylko jako zemsta za próżność, której wyrazem ma być przemożna chęć rozślawienia swojego nazwiska jako autorki³², lecz także dowód braku uczciwości organizatorów, którzy wbrew

²⁸ Vide C. Walewska, *Autor. Powieść współczesna*, Kraków 1903.

²⁹ Vide S. Przybyszewski, *Mocny człowiek. Powieść*, Warszawa [1912], s. 80.

³⁰ Vide T. Jaroszyński, *Wieża z kości słoniowej. Powieść*, Warszawa 1909, s. 38–39, 62–65.

³¹ Lustrzanym odbiciem Laury Sępińskiej byłaby pojawiająca się w *Nagrodzie konkursowej* Zygmunta Sarneckiego (1914) postać Niny Gorzeńskiej, usiłującej uwieść laureata międzynarodowej nagrody literackiej Jerzego Sielskiego w celu poprawienia statusu towarzyskiego. Bohaterka również przejawia ambicje literackie, jednak wykorzystuje je jedynie do zainteresowania sobą Sielskiego i umocowania swoich planów matrymonialnych (vide Z. Sarnecki, *Nagroda konkursowa*, w: idem, *Czwarta dusza*, Kraków 1914, s. 201–202).

³² Stosunek bohaterek do aktu pisania stanowi jeden z ważniejszych elementów ich oceny w powieści. Za wzór do naśladowania stawiane są kobiety, które w ogóle nie biorą pióra do ręki (jak Ewelina Przyborska, uznająca „autorstwo kobiet” za sprzeczne z ich naturą – vide S. Grudziński, *Wbrew opinii. Powieść obyczajowa*, t. 1, Warszawa 1881, s. 50–51) lub nie publikują swoich dzieł (jak pani Ożycka, której jedyny utwór ukazał się w druku tylko dlatego, że mąż wysłał go do redakcji czasopisma bez jej wiedzy i zgody – ibidem, t. 1, s. 157–158). Jeśli zaś już decydują się na publikację, robią to jedynie pod przymusem, wypowiadając się tylko na tematy, w których są

regulaminowi weryfikują tożsamość autorki przed wydaniem werdyktu³³. Przyczynia się to również do negatywnej charakterystyki Laury, wprost określanej w powieści mianem lekkomyślnej³⁴ i nieznającej uwarunkowań rynku literackiego (gdyż w potencjalnej nagrodzie, której otrzymanie traktuje niemal jak pewnik, pokłada jedyną nadzieję na spłatę długów). Negatywny, przestarzały już nawet w momencie publikacji powieści³⁵ pogląd na piśmiennictwo kobiet we *Wbrew opinii* wpływa zatem także na ocenę ich udziału w konkursach.

Obraz laureatki w *Obrączce*

Najważniejszym czynnikiem wyróżniającym obraz konkursu literackiego w *Obrączce* na tym tle byłaby perspektywa narracyjna przyjęta w powieści. Ukazanie działania tej instytucji oczyma kobiety pozwoliło Dmochowskiej na obronę wartości konkursów jako narzędzia pozwalającego na wyeliminowanie czynników pozaliterackich z oceny dzieła oraz na zaprzeczenie stereotypom związanym z pisarstwem kobiet.

Postrzeganie konkursów przez bohaterkę *Obrączki* wynika przede wszystkim z jej braku doświadczenia. Chociaż Lubińska publikowała wcześniej pod pseudonimem nowele na łamach prasy³⁶, konkursowy dramat *Pokrzywdzeni* był pierwszym utworem, z którym zdecydowała się wystąpić pod własnym nazwiskiem³⁷, co pozwalałoby na postrzeganie go w charakterze debiutu. Byłaby to zatem próba uzyskania kontroli przez Hannę nad artystycznymi poczynaniami, wynikająca z głębokiego przekonania o roli tego momentu w twórczości. Jak wskazuje Krzysztof Dmitruk, prymarna funkcja debiutu jako punktu węzłowego kariery sprawia, że jest on otoczony specyficzną aurą emocjonalną, a jednocześnie skłania instytucje życia literackiego (takie jak np. krytyka literacka)

ekspertkami (jak pasjonująca się historią Julia Grabowiecka, która wydaje cykl pogadanek z dziejów Polski zmuszona do szybkiego zdobycia pieniędzy na uratowanie rodzinnego gospodarstwa – *ibidem*, t. 2, s. 54).

³³ *Ibidem*, t. 2, s. 252–253.

³⁴ *Ibidem*, t. 2, s. 204.

³⁵ Zwraca na to uwagę jeden z recenzentów *Wbrew opinii*, Józef Pracki, przestrzegający przed utożsamianiem wszystkich piszących kobiet z postawą Laury Sepińskiej. Mimo że krytyk dostrzegал pojawienie się na rynku literackim „wierszokletek z przewróconymi głowami, nie mających ani zdolności, ani jakiej takiej nauki”, ich istnienia nie uznawał za zjawisko szkodliwe, wierząc w siłę talentu „prawdziwych” pisarek (vide J. Pracki, „*Wbrew opinii*”. *Powieść obyczajowa przez Stanisława Grudzińskiego, dwa tomy. Warszawa 1882 r.*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1881, nr 49, s. 582).

³⁶ Vide E. Jeleńska (Dmochowska), *op. cit.*, s. 33.

³⁷ Rezygnacja z pseudonimów na rzecz publikacji pod imieniem i nazwiskiem postrzegana była przez krytykę jako odsłonięcie się przed publicznością oraz dowód na poważne traktowanie twórczości. Świadczyć o tym może m.in. reakcja na decyzję powieściopisarki Ludwika Godlewskiej (1863–1901), która większość dzieł opublikowała pod pseudonimem Exterus i zdecydowała się go porzucić dopiero przy okazji wystania *Dobrych par* na konkurs powieściowy „Głosu” z 1898 r. (vide Mre [Michał Rolle], *Ludwika Godlewska. Dobrane pary. Powieść współczesna. Lwów 1900. Nakładem Towarzystwa Wydawniczego*, „Gazeta Lwowska” 1900, nr 9, s. 3).

do jego kontroli³⁸. To powodowało, że istotny stawał się sposób ujawnienia się na rynku artystycznym, oraz nadawało szczególnego znaczenia konkursowi, co na płaszczyźnie narracyjnej *Obrączki* usprawiedliwiałyby nadzieje pokładane przez bohaterkę w werdykcie komisji.

Znamienne wydaje się podkreślenie relacji między procesem twórczym Lubińskiej a kolejnymi krokami związanymi z jej udziałem w zawodach. Zamysł sztuki *Pokrzywdzeni* (która była planowana jako nowela, zanim pisarka podjęła decyzję o przyjęciu formy dramatu³⁹) powstał na długo przed decyzją o wysłaniu jej na konkurs. Ta pozornie mało znacząca kolejność zdarzeń stanowi ważny element pozytywnej charakterystyki Hanny jako pisarki, zgodny również z obiegowym postrzeganiem zadań konkursu widocznym w dyskursie krytycznoliterackim epoki. W tekstach tych można odnaleźć świadectwa negatywnej oceny pisarzy, którzy tworzyli już z myślą o konkursie, co było uznawane za wyraz materialistycznego podejścia do literatury. W zamian za to doceniano osoby traktujące konkurs jako okazję do sprawdzenia swoich możliwości. Echa tego poglądu można odnaleźć w prasie zaboru rosyjskiego już od lat siedemdziesiątych XIX w., ale szczególnie przybrał on na sile w latach osiemdziesiątych wraz ze wzrostem liczby konkursów na ziemiach polskich (zwłaszcza dramatycznych)⁴⁰. Takie wartościowanie było silnie związane ze sprzeciwem wobec traktowania literatury jako towaru⁴¹ oraz postrzeganiem roli artysty jako kogoś, kto powinien tworzyć wyłącznie pod wpływem natchnienia. Kolejność działań Hanny wskazuje więc, że przedkłada ona samorealizację twórczą ponad zyski materialne. Bohaterka zachowuje się więc zgodnie z etosem młodopolskiego artysty⁴², który ukształtował się w odpowiedzi na wspomniane wyżej, a trwające już od czasów postycyziowych dyskusje na temat urynkwienia sztuki⁴³.

Hanna traktuje konkurs jako okazję do sprawdzenia, czy posiada jakikolwiek talent. Kobieta nie wierzy licznym pochwałom przyjaciół, jednoznacznie

³⁸ Vide K. Dmitruk, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*, Wrocław 1980, s. 128–129.

³⁹ Vide E. Jeleńska (Dmochowska), op. cit., s. 33–34.

⁴⁰ Np. [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 15, s. 114–115 (inc. „Jesteśmy przeciwnikami wszelkiego rodzaju konkursów...”); *Sprawozdanie komisji konkursowej krakowskiej o rozdaniu nagród w r. 1872 za utwory sceniczne*, „Gazeta Polska” 1872, nr 97, s. 1; [Adolf Dygasiński], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1886, nr 23, s. 282–283 (inc. „Niech świat, co chce, o nas mówi...”); *Kronika miesięczna*, „Biblioteka Warszawska” 1899, t. 1, s. 183–187. Vide także C. Gajkowska, *Konkursy literackie*, w: *Słownik literatury i kultury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 424–425.

⁴¹ Vide [anonim], *W sprawie konkursów*, „Przegląd Tygodniowy” 1879, nr 44, s. 527.

⁴² Vide A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 66–72; M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)*, w: eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 290–293.

⁴³ Np. J. Kulczycka-Saloni, op. cit., s. 20; K. Stępnik, *Sienkiewicz. Studia z mikrobiografiki prasowej*, Lublin 2016, s. 39–40, 45–49.

pokładając wyłączną nadzieję w werdykcie komisji: „Zobaczmy, co powie krytyka o *Pokrzywdzonych* [...] **To będzie dopiero znaczące**” [podkr. I. P.]⁴⁴. Bezdyskusyjne zawierzenie krytykom w zakresie oceny talentu wydaje się rozsądną decyzją, pozwalającą na uniknięcie błędów poznawczych ze strony pisarki czy jej znajomych. Kryje się za nią jednak fałszywe przekonanie o obiektywności sądów recenzentów, które nie uwzględnia ani czynników wpływających na kryteria oceny (jak np. przynależność pokoleniowa czy orientacja światopoglądowa⁴⁵), ani pozamerytorycznych elementów warunkujących pozycję autora na rynku (jak np. doświadczenie, pozycja towarzyska czy płeć). Zwłaszcza ten ostatni czynnik odgrywał szczególną rolę w podtrzymywaniu męskocentrycznego *status quo* na arenie literackiej. Akt pisarstwa kobiet był postrzegany jako wyraz zrzeczenia się tradycyjnie przypisanej im roli społecznej, wpływający nie tyle z pobudek intelektualnych, ile emocjonalno-popędowych⁴⁶. Stąd też konkurs staje się w oczach bohaterki niemalże wybawieniem przed dyskryminacją oraz szansą na poddanie się ocenie wyłącznie na podstawie rzeczywistych zdolności.

Wygrana – i co dalej?

Dmochowska w powieści sugeruje, że konkurs dramatyczny „Kuriera Północnego” spełnił to zadanie. Ostatecznie dramat debutantki został doceniony na równi z tekstami doświadczonego dramaturga oraz znanego aktora⁴⁷. Tym samym konkurs pozwolił na dostrzeżenie talentu kryjącego się w pracy amatorki. Jednocześnie czytelnik zaznajomiony z praktykami konkursowymi epoki zauważy, że sytuacja Hanny została zarysowana przez Dmochowską jako precedensowa. Mimo pojawiania się w publicystyce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX w. głosów o rzekomej dominacji kobiet w konkursach⁴⁸, w rzeczywistości ich obecność była odnotowywana głównie w zawodach powieściowych (zwłaszcza w przypadku konkursu „Kuriera Warszawskiego” z 1888 r., w którym Maria Rodziewiczówna zajęła drugą pozycję, a Józefa Kisielnicka, Jadwiga Wittówna

⁴⁴ E. Jeleńska (Dmochowska), op. cit., s. 71–72.

⁴⁵ Vide np. J. Sławiński, *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, w: *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974, s. 9; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988, s. 5–8, 10–15; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 13–28.

⁴⁶ Vide np. G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 5–18; A. Krukowska, *Kanon – kobieta – powieść. Wokół twórczości Józefy Kisielnickiej*, Szczecin 2010, s. 132; K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2009, s. 94–116; A. Paja, *XIX. Tożsamość czytelniczki*, Warszawa 2016, s. 225–232.

⁴⁷ Vide E. Jeleńska (Dmochowska), op. cit., s. 146.

⁴⁸ Vide Fulgentio [Franciszek Reinstein], op. cit., s. 170; P. J. S. [Paulina Sieroszevska?], *Podręczniki do nauki języka polskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 47, s. 525; *Kronika miesięczna*, „Biblioteka Warszawska” 1900, t. 1, s. 383–384; W. Bukowiński, op. cit., s. 32.

i Natalia Korwin-Szymanowska [ps. Anatol Krzyżanowski] zdobyły wyróżnienia). W dziedzinie dramatów sztuki kobiet rzadko pojawiały się w sprawozdaniach końcowych choćby na poziomie wzmianki (co mogło, choć nie musiało, wynikać z ich niezbyt częstego uczestnictwa w takich konkursach), nie mówiąc już o przyznawaniu im nagród⁴⁹. Wprowadzenie tego kontekstu pozwala zrozumieć, że Dmochowska kreuje Hannę na wyjątkową literatkę.

Triumf Lubińskiej staje się dla Dmochowskiej przede wszystkim pretekstem do wskazania, że nagroda niemal nie zmieniła pozycji bohaterki w środowisku teatralnym. Dramat Hanny doczekał się premiery dopiero po kilku latach od wyróżnienia z powodu uprzedzeń, z jakimi mierzy się bohaterka: ze względu na jej płeć, przez którą nie jest traktowana jak równorzędna partnerka w trakcie negocjacji (a także nierównorzędna autorka wobec pozostałych laureatów), oraz przez brak stosunków w warszawskim środowisku artystycznym, wynikający z zamieszkiwania na Kresach. Ta podwójna dyskryminacja prowadzi do zmniejszenia jej siły perswazji.

Dyrektor teatru odmawia wystawienia *Pokrzywdzonych* pod zarzutem ich niesceniczności:

Tylko że, proszę pani, te konkursy! Ach, dużo by o nich mówić! Bo to najczęściej sędziami bywają ludzie, którzy o teatrze nie mają wyobrażenia. Nagradzają sztuki czysto literackie. A teatr, proszę pani, to zupełnie co innego. Na dramaturga trzeba się urodzić. Scena to taka rzecz, że albo się ją odczuwa, albo się jej nie odczuwa i basta!⁵⁰

Jego argumentacja umniejsza wartość dzieła Hanny, a także podważa zasadność werdyktu komisji. Pretensje dyrektora do sędziów ilustrują rzekomą⁵¹ rolę dyrekcji teatru jako równorzędnego uczestnika gry o wpływy w środowisku artystycznym (w rzeczywistości są zasłoną dymną dla zakulisowych działań krytyka Stalskiego, nieprzychylnie patrzącego na aktywność sceniczną kobiet)⁵².

⁴⁹ Do elitarnego grona laureatek – poza Dmochowską – można zaliczyć Elżbę Tuszowską (ps. Julian Moers z Poradowa, której sztuka *Przeor paulinów* została zalecona do grania w krakowskim konkursie w 1872 r., *Rognieda* zajęła drugie miejsce w 1873 r., a *Wesele zdobywcy (Atylla)* trzecie miejsce w Krakowie w 1875 r.), Zofię Mellerową (autorkę *Zyzia* zaleconego do grania w Krakowie w 1873 r. i *Falszywych blasków* odznaczonych w 1876 r. w Warszawie), Teofilę Samorycką (twórczynię *Trzech Flor* zaleconych do grania w Krakowie w 1876 r.), Janinę Zakrzewską (ps. Starża, autorkę sztuki *Iwan Groźny* odznaczonej w konkursie im. Ignacego Paderewskiego w 1899 r.), Zofię Wójcicką (laureatkę drugiej nagrody we Lwowie w 1900 r. za *Dyletantów*), Anielę Kallas (odznaczoną w tym samym konkursie za *Wśród swoich*) i Michalinę Szwarzównę (laureatkę drugiej nagrody we Lwowie w 1904 r. za dramat *Dr Rentlow*). Vide M. Rulikowski, op. cit., s. 97–106.

⁵⁰ E. Jeleńska (Dmochowska), op. cit., s. 190.

⁵¹ Ibidem, s. 190–191.

⁵² „Stalski, który ma od nich więcej węchu i czytając czuł, że *Pokrzywdzonych* pisała kobieta, sam mi mówił, że był wściekły, gdy większością głosów to nagrodzono. Bo, powiada, niech się raz niewiasty dorwą do sceny, to będzie to samo, co w powieści: potop miernoty, wody z cukrem, głupoty...” (ibidem, s. 197–198).

Jednocześnie nie sposób zapominać o roli, jaką kategoria sceniczności odgrywała w dyskursie krytycznoliterackim wokół dramatu niemal od początków jego istnienia. Jej stosowanie, jak wskazuje Eleonora Udalska, pozwalało na podkreślenie odrębności zadań dramatu jako realizującego się w pełni dopiero w kontakcie z publicznością, a tym samym wymagającego zastosowania odrębnych środków artystycznego wyrazu niż w przypadku gatunków, które trafiają do odbiorcy wyłącznie w formie pisemnej. Kategorię tę należy zawsze postrzegać w kontekście historycznym, niemniej samo jej istnienie świadczy o konieczności utrwalania kanonów sztuki, których przestrzeganie miało stanowić gwarancję powodzenia na scenie⁵³. W powieści Dmochowskiej wykorzystywanie tej kategorii do nakreślenia indywidualnych kryteriów oceny uwidacznia się szczególnie przy porównaniu analiz *Pokrzywdzonych* zawartych w sprawozdaniu konkursowym (koncentrującym się głównie na wewnętrznej logice zdarzeń oraz zachowaniu prawdopodobieństwa psychologicznego bohaterów⁵⁴) i opinii dyrektora (zwracającego uwagę głównie na zgodność sztuki z aktualnymi modami⁵⁵).

Pokrzywdzonych udaje się ostatecznie wystawić na scenie konkurencyjnego teatru dopiero wtedy, kiedy przyjaciel Hanny przejmując na siebie negocjacje⁵⁶. Tym samym Dmochowska przedstawia świat teatralny jako miejsce, w którym kobieta zostaje pozbawiona prawa głosu. Wyłącznie z racji swej płci Hanna traci siłę oddziaływania i jedynie, posługując się męskim głosem, może osiągnąć cele. Przedstawienie obecności kobiet na rynku teatralnym prezentowane w utworze można uznać za nieco przerysowane, gdyż w rzeczywistości – mimo dominacji mężczyzn – popularność sztuk Zofii Mellerowej czy Gabrieli Zapolskiej wskazywała na możliwość odniesienia sukcesu przez dramatopisarki. Sytuacja ta służy jednak Dmochowskiej do wyraźnego wskazania, że konkurs może być niezależną instytucją zdolną do sumiennej oceny dzieł. Zarówno Hanna, jak i jej przyjaciele uznają kłopoty autorki za konsekwencje układów rządzących światem literackim oraz uprzedzeń krytyki, które nie mają nic wspólnego ze sprawdzonym w ogniu oceny konkursowej talentem.

⁵³ Cf. E. Udalska, „*Pièce bien faite*”: termin, formuła, miejsce w poetykach XIX w., w: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1991, s. 25–28.

⁵⁴ „Naturalnie zarzucano [*Pokrzywdzonym* – przyp. I. P.] to i owo, niedostateczną technikę, rozwlekłość dialogów etc., ale to wszystko wynagradzała jakoby: »ta jasność i wypukłość, ta zdumiewająca plastyka, ta głębia uczucia i psychologicznego zmysłu obok niezwyklej u tak młodej autorki miary i harmonii, wreszcie ta logika w przeprowadzeniu charakterów, które takie jak są, muszą tak a nie inaczej postępować i dążyć do takiego a nie innego końca [...]«” (E. Jeleńska [Dmochowska], op. cit., s. 147).

⁵⁵ „Rzecz dzieje się na wsi, na głębokiej wsi. Hm... My teraz do sielanek straciliśmy gust... Osoby: Łoński, dwie córki, dwaj zięciowie, graf Linkin, Chwedor, a więc rzecz dzieje się gdzieś na Rusi? Agata, Maryna. Jakaś szlachecko-ludowa historia...” (ibidem, s. 191).

⁵⁶ Ibidem, s. 202–203.

Znaczącym elementem narracji Dmochowskiej wydaje się również brak związków między wygraną w konkursie „Kuriera Północnego” a recepcją kolejnych dzieł Lubińskiej, których ocena jest ściśle uzależniona od jej układów z poszczególnymi recenzentami⁵⁷. Triumf nie ułatwia jej także kariery jako dramatopisarce, gdyż jej następna sztuka została wystawiona w Krakowie wyłącznie dzięki znajomości jej przyjaciela z dyrektorem tamtejszego teatru⁵⁸. Okoliczność ta, która mogłaby być postrzegana jako argument za nieskutecznością konkursów, w narracji powieściowej wydaje się raczej potwierdzać ich rolę jako alternatywy wobec wadliwie działającego rynku literackiego.

Podsumowanie

Sposób prezentacji konkursu oraz jego roli na rynku literackim zaproponowany w *Obrączce* nie należy do oryginalnych. Strategia przyjęta przez Dmochowską polegałaby raczej na wyborze i kombinacji zakorzenionych w dyskursie literackim i krytycznym epoki wątków i postulatów. Celowi temu służyłyby m.in. koncentracja przez Dmochowską na doświadczeniu debiutantki, podkreślenie niewystarczalności wyróżnienia w starciu ze światem literackim czy wskazanie na względność kryteriów oceny dzieł. Ten brak innowacyjności przejawia się także w eksploatacji zużytego na tym etapie modelu powieści konfesyjnej i w wymowie utworu: sugestii, że kobieta nie może przezwyciężyć warunków środowiskowych ograniczających jej samorealizację. Dlatego też *Obrączka* może być odczytywana jako ważne świadectwo postrzegania mechanizmów rynku literackiego z perspektywy autorki od samego początku znajdującej się na przegranej pozycji.

Strategia ta przyczynia się do uproszczonej (gdyż nieoddającej skali zjawiska) prezentacji konkursu jako narzędzia skierowanego do początkujących, poszukujących zachęty autorów – i tylko do nich. Pojawienie się laureatów niczego nie zmienia w środowisku, w którym reguły gry dawno zostały już ustalone. Niemniej im mniejszy wpływ decyzje komisji wywierają na kształt rynku literackiego, tym większego znaczenia wydają się nabierać w procesie kształtowania tożsamości artystycznej samych zwycięzców. Uniezależnienie wyroków komitetów od czynników niezwiązanych bezpośrednio z pozycją autora staje się w oczach młodych twórców gwarancją sprawiedliwej oceny. Te pierwsze wyróżnienia, a nie późniejsze sukcesy lub porażki sceniczne i wydawnicze stanowią wyznacznik talentu. Dmochowska przedstawia też konkurs jako bodziec dla młodej dramatopisarki do odważnego zaprezentowania swej twórczości światu. W konsekwencji jego najważniejsze zadanie, czyli zachęcanie pisarzy do pracy, można było uznać za wykonane.

⁵⁷ Ibidem, s. 207, 213, 233.

⁵⁸ Ibidem, s. 245.

Bibliografia

- Anculewicz, Zbigniew, *Świat i ziemie polskie w oczach redaktorów i współpracowników „Kuriera Warszawskiego” w latach 1868–1915*, Warszawa 2002.
- Asnyk, Adam, *Komedia konkursowa. Komedyjka w jednym akcie*, Kraków 1888.
- Baranowski, Wojciech, „Syn”. *Dramat E. Jeleńskiej*, „Kurier Litewski” 1907, nr 36.
- [Bartoszewicz, Kazimierz], *Kronika nie-tygodniowa*, „Gazeta Krakowska” 1882, nr 5.
- Bogusławski, Władysław, *Dramat i opera*, „Biblioteka Warszawska” 1903, t. 2.
- Borkowska, Grażyna, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Budrewicz, Tadeusz, *Konkurs na wiersz o księciu Józefie Poniatowskim (1913)*, w: *Książę Józef Poniatowski w kulturze i edukacji*, red. Z. Budrewicz, T. Budrewicz, M. Chrobak, Kraków 2014.
- Bukowiński, Władysław, *Emma Jeleńska (Dmochowska): „Panienska”, powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego”. Tom I, str. 264, tom II, str. 290*. Warszawa. *Nakład Gebethnera i Wolffa, 1899*, „Prawda” 1899, nr 3.
- Certus [Gruszecki, Artur], *W kwestii konkursu na przebudowanie Wawelu*, „Echo” 1882, nr 10.
- Dabrowski, Patrice Marie, *Commemorations and the Shaping of Modern Poland*, Bloomington 2004.
- Dmitruk, Krzysztof, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*, Wrocław 1980.
- Dybizbański, Marek, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009.
- [Dygasiński, Adolf], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1886, nr 23, s. 282–283 (inc. „Niech świat, co chce, o nas mówi...”).
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 15, s. 114–115.
- Feldman, Wilhelm, *Współczesna literatura polska 1864–1917*, cz. 1, Warszawa–Kraków 1918.
- Fulgencio [Reinstein, Franciszek], *Artykuł wstępny*, „Kolce” 1888, nr 22.
- Gacki, Stefan, *Sędziowie*, w: idem, *Wesoły portret smutnego kołtuna i inne opowiadania*, Warszawa 1914.
- Gajkowska, Cecylia, *Konkursy literackie*, w: *Słownik literatury i kultury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 2002.
- Głowiński, Michał, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Grudziński, Stanisław, *Wbrew opinii. Powieść obyczajowa*, Warszawa 1881.
- Jaroszyński, Tadeusz, *Wieża z kości słoniowej. Powieść*, Warszawa 1909.
- Jeleńska (Dmochowska), Emma, *Obrączka. Powieść*, Warszawa 1907.
- Jellenta, Cezary, *Talent na rynku*, „Prawda” 1890, nry 50–51.
- Kaczmarczyk, Dariusz, *Sprawa pomników Adama Mickiewicza*, „Ochrona Zabytków” 1956, nry 1–2.
- Kamola, Elwira, *Dlaczego warto pamiętać o dokonaniach Emmy Dmochowskiej?*, w: *Literatura, kanon, gender. Trudne pytania, ciekawe odpowiedzi*, red. E. Graczyk, M. Bulińska, E. Kamola, Gdańsk 2016.

- Kamola, Elwira, *Działalność oświatowa Emmy Dmochowskiej z Jeleńskich – przedstawienie wybranych aspektów*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016.
- Kłosińska, Krystyna, *Kobieta autorka, w: Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasilowska, Warszawa 2009.
- Kronika miesięczna*, „Biblioteka Warszawska” 1899, t. 1.
- Kronika miesięczna*, „Biblioteka Warszawska” 1900, t. 1.
- Krukowska, Aleksandra, *Kanon – kobieta – powieść. Wokół twórczości Józefy Kisielniczej*, Szczecin 2010.
- Krzemiński, Stanisław, *Nasz konkurs powieściowy*, „Kurier Codzienny” 1897, nry 330–331.
- Kulczycka-Saloni, Janina, *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, Warszawa 1970.
- Kurpiel, Antoni Marian, *Emma Jeleńska (Dmochowska): „Panienka”, powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego” (Tomów dwa)*. Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa. 1899 r., „Czas” 1899, nr 61, s. 1.
- Lasecka-Zielak, Janina, *Rycerz czy mściciel w masce? „Kiejstut” Adama Asnyka*, „Prace Polonistyczne” 1988, nr 44.
- Lubczyńska, Aleksandra, *Z działalności odczytowej Związku Naukowo-Literackiego we Lwowie (1893/1898–1914)*, „Res Historica” 2014, nr 38.
- Makowiecki, Andrzej Zdzisław, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.
- Martuszevska, Anna, *Jak szumi Dewajtis? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989.
- Martuszevska, Anna, *Wstęp*, w: M. Rodziewiczówna, *Dewajtis*, oprac. A. Martuszevska, BN I 307, Wrocław 2005.
- Martynowski, Franciszek Ksawery, *W sprawie restauracji zamku na Wawelu*, „Kurier Warszawski” 1882, nry 10, 15.
- Mazan, Bogdan, *Wczesne dramaty Aleksandra Świętochowskiego. „Niewinni”, „Ojciec Makary”, „Piękna”. Zarys monograficzny*, Łódź 1991.
- Michalski, Jerzy, *Z dziejów Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Warszawa 1953.
- Mre [Rolle, Michał], *Ludwika Godlewska. Dobrane pary. Powieść współczesna. Lwów 1900. Nakładem Towarzystwa Wydawniczego*, „Gazeta Lwowska” 1900, nr 9.
- Nosek, Anna, *Obraz i funkcja ojca w „Panience” Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej, w: Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2006.
- P. J. S. [Sieroszevska, Paulina?], *Podręczniki do nauki języka polskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 47.
- Paczoska, Ewa, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988.
- Paja, Agnieszka, *XIX. Tożsamość czytelniczki*, Warszawa 2016.
- Perzyński, Włodzimierz, *Konkurs*, w: idem, *Miłość, sztuka i pieniądze*, Warszawa 1911.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)*, w: eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Posel Prawdy [Świętochowski, Aleksander], *Liberum veto*, „Prawda” 1888, nr 21.
- Pracki, Józef, „*Wbrew opinii*”. *Powieść obyczajowa przez Stanisława Grudzińskiego, dwa tomy*. Warszawa 1882 r., „Tygodnik Mód i Powieści” 1881, nr 49.
- Przybyszewski, Stanisław, *Mocny człowiek. Powieść*, Warszawa [1912].

- Pytliński, Stanisław Henryk, *Koledzy. Powieść*, Warszawa 1901.
- Rawicz, Marian [Harsdorfowa z Gniewoszów, Maria], *Emma Jeleńska (Dmochowska): „Panienska”. Dwa tomy. (Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa, 1899)*, „Przegląd Polski” 1899, t. 132.
- Rulikowski, Mieczysław, *Konkursy dramatyczne*, „Twórczość” 1947, z. 10.
- Sadlik, Magdalena, „*Konfesje samotnych*”: w *kręgu prozy spowiedniczej 1884–1914*, Kraków 2004.
- Sarnecki, Zygmunt, *Nagroda konkursowa*, w: idem, *Czwarta dusza*, Kraków 1914.
- Sęp [Maleszewski, Władysław], *Z Warszawy*, „Biesiada Literacka” 1882, nr 316.
- Sławiński, Janusz, *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, w: *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974.
- Sprawozdanie komisji konkursowej krakowskiej o rozdaniu nagród w r. 1872 za utwory sceniczne*, „Gazeta Polska” 1872, nr 97.
- Stępnik, Krzysztof, *Henryk Sienkiewicz. Studia z mikrobiografiki prasowej*, Lublin 2016.
- Szulska, Inesa, *Przykładem i piórem. Codziennosc Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej (1864–1919) w świetle twórczości i dokumentów epoki*, w: *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2006.
- Szulska, Inesa, *Związki wileńskiej pisarki Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej z teatrem*, w: *Dramaty zapomniane – niedoczytane – pominięte. (Re)interpretacje*, red. M. J. Olszewska, A. Skórzewska-Skowron, Warszawa 2018.
- Taborski, Roman, *Życie literackie młodopolskiej Warszawy*, Warszawa 1974.
- Udalska, Eleonora, „*Pièce bien faite*”: *termin, formuła, miejsce w poetykach XIX w.*, w: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1991.
- W sprawie konkursów*, „Przegląd Tygodniowy” 1879, nr 44.
- Walewska, Cecylia, *Autor. Powieść współczesna*, Kraków 1903.
- Wasilewicz, Uładzimir A., Engelking, Anna, *Emma Jeleńska-Dmochowska (1864–1919)*, tłum. A. Engelking, w: *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, red. E. Fryś-Pietraszkowa, A. Spiss, Kraków 2007.
- Ż. [Jeske-Choiński, Teodor], *Plotki i nie plotki krakowskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1882, nr 2.

IWONA PRZYBYSZ – magister filologii polskiej (Wydział Polonistyki UW, 2018) i licencjat filologii włoskiej (Katedra Italianistyki UW, 2020); doktorantka Instytutu Literatury Polskiej UW. Interesuje się literaturą i kulturą końca XIX i początku XX w. (zwłaszcza literaturą popularną, krytyką literacką oraz piśmiennictwem kobiet). Finalizuje rozprawę doktorską poświęconą wpływowi konkursów literackich organizowanych na łamach prasy drugiej połowy XIX w. na świadomość literacką epoki.

**ROKOKO JULIUSA ZEYERA
W PRZEKŁADZIE MARYLI WOLSKIEJ.
STRATEGIE AUTOKREACJI ARTYSTYCZNEJ PISARKI
W ŚWIETLE WYBORU TEKSTU DO TŁUMACZENIA**

Julius Zeyer's *Rokoko* in Maryla Wolska's Translation: The Strategies of Writer's Artistic Self-creation in the Light of a Text Selected for Translation

DOMINIKA PEKALSKA

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: d.pekalska@uw.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3399-9810>

Abstract

This article investigates the Polish translation of Julius Zeyer's *Rokoko* ("Rococo") published in 1910 by Maryla Wolska in *Lamus* ("Lamus") (Lviv 1908–1913), a journal she co-edited. This is the attempt to indicate the relationship between the writer's translation choices and her artistic self-creation on the Lviv literary map, and to this end the author briefly describes Wolska's contacts with the city's cultural milieu in the wake of the disintegration of her artistic group "Płanetnicy" (The Rainmakers). Also, the author examines the transformations of Wolska's literary craftsmanship and her approach to her role as a translator. Considering these themes will allow to inquire into the rationale behind Wolska's choice to translate this particular literary work: Zeyer's *Rokoko*.

Keywords: Maryla Wolska, Julius Zeyer, *Lamus* ("Lamus"), Lviv, "Płanetnicy" (The Rainmakers) (artistic group)

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest polskie tłumaczenie *Rokoka* Juliusa Zeyera, które w 1910 r. ogłosiła Maryla Wolska na łamach współredagowanego przez siebie pisma „Lamus” (Lwów 1908–1913). Pokazano relację między wyborem translatorskim pisarki a jej autokreacją artystyczną na lwowskiej scenie literackiej. W tym celu szkicowo omówiono kontakty Wolskiej ze środowiskiem kulturalnym miasta po rozpadzie skupionej wokół niej grupy Płanetnicy, a także przemiany jej warsztatu twórczego oraz rozumienie swojej roli jako tłumaczki. Na tak zarysowanym tle podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego ten właśnie tekst Zeyera okazał się dla pisarki interesujący i z którymi z jej ówczesnych rozterek korespondował.

Słowa kluczowe: Maryla Wolska, Julius Zeyer, „Lamus”, Lwów, Płanetnicy (grupa artystyczna)

Wprowadzenie

Julius Zeyer był jednym z pierwszych pisarzy, których twórczość pod koniec XIX w. rozbudziła zainteresowanie polskich środowisk literaturą czeską¹. Dotychczasowe stosunki kulturalne między narodami kształtowały się raczej jednostronnie, a ich podstawą był udział polskiej myśli romantycznej w rozwoju czeskiej świadomości narodowej. Punkt przełomowy relacji nastąpił wraz z wyodrębnieniem się tzw. szkoły kosmopolitycznej w poezji czeskiej, której przedstawiciele (związani z czasopismem „Lumír”)² dążyli do wyzwolenia literatury z roli służki idei odrodzenia narodowego oraz postulowali otwarcie rodzimej kultury na zewnętrzne inspiracje. Od końca lat siedemdziesiątych polska prasa informowała o dokonaniach lumirowców, a utwory Zeyera komentowali lub tłumaczyli wówczas m.in. Bronisław Grabowski, Konrad Zaleski, Władysław Nawrocki, Antoni Lange³.

Jednak najbardziej do spopularyzowania twórczości Zeyera na gruncie polskim przyczynił się Zenon Przesmycki. Pozostawił najwięcej przekładów czeskiego pisarza oraz nieprzerwanie promował jego twórczość: począwszy od studenckiej działalności w Kółku Czeskim i przeglądów literatury słowiańskiej w „Wiadomościach Bibliograficznych”⁴, przez publikację jego utworów w krakowskim i warszawskim „Życiu”, aż po dwutomową edycję pism wybranych⁵, a przede wszystkim – doniosłą obecność Zeyera na łamach „Chimery”⁶.

¹ Przytoczone tu informacje podaję na podstawie: M. Bobrownicka, *Recepcja Juliusza Zeyera wśród Młodej Polski*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1959, z. 3, s. 189–215; J. Śliziński, *Juliusz Zeyer w Polsce*, Brescia [1976], s. 1025–1055; J. Magnuszewski, *Stosunki literackie polsko-czeskie w końcu XIX i na początku XX wieku*, Wrocław 1951, s. 3–104; J. Baluch, *Czesko-polskie związki literackie*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 2009, s. 156–159.

² Redagowany przez Josefa Václava Sládka „Lumír” wychodził w latach 1877–1898. Do jego stałych współpracowników należeli właśnie Zeyer, Vrchlický, a także m.in. František Kvapil.

³ Bibliografia polskich przekładów i omówień twórczości Zeyera znajduje się w opracowaniu: M. Bobrownicka, *Recepcja...*, s. 212–214.

⁴ Na temat tej młodzieńczej działalności Miriama pisze Grażyna Legutko: vide eadem, *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, Kielce 2000, s. 18–62.

⁵ Vide J. Zeyer, *Wybór pism*, t. 1: *Poemata. Utwory dramatyczne*, układ, tłum. i słowo wstępne Miriama (Zenona Przesmyckiego), Warszawa 1901; idem, *Wybór pism*, t. 2: *Proza epicka*, układ, tłum. i wstęp krytyczny Miriama (Zenona Przesmyckiego), Warszawa 1900.

⁶ Miriam, jak udowodniła Anna Szczepańska, pieczołowicie komponował zawartość pisma, stąd usytuowanie nekrologu Zeyera na początku pierwszego zeszytu ma ogromny ładunek symboliczny (vide Miriam, *Juliusz Zeyer*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1: styczeń, [strona nienumerowana]). Przesmycki nie tylko żegna się z przyjacielem, lecz także – jak podaje Szczepańska – „tworzy wspólnotę duchów piszących i czytających, do której należą zarówno żywi, jak i zmarli”, wspólnotę, która zbliża artystów różnych dziedzin, ale też łączy czytelników z „niewidzialną prawdą istnienia” (A. Szczepańska, „Chimera”. *Tekstowa kolekcja Zenona Przesmyckiego*, Gdańsk 2008, s. 32–33). Więcej na temat zasady kompozycyjnej „Chimery” zrekonstruowanej przez badaczkę vide ibidem, s. 50.

Badacze polskiej recepcji Zeyera najwięcej uwagi poświęcają właśnie działalności Miriama. Niemniej pozostałe tłumaczenia czeskiego twórcy, zwłaszcza ogłaszane już pod koniec pierwszej dekady XX w., chyba zbyt pochopnie uznano za inspirowane Przesmyckim⁷ czy przypadkowe i oddające mało interesujące aspekty pisarstwa Zeyera⁸. Taki los spotkał też przekład krótkiej prozy *Rokoko*⁹, opublikowany w 1910 r. przez Marylę Wolską¹⁰. Przekonanie badaczy o niskiej atrakcyjności tego tłumaczenia mogło również wynikać z faktu, że ukazało się ono na łamach „Lamusa”, a więc pisma, które zarówno pierwsi recenzenci, jak i współcześni badacze skłonni są uznawać za „czasopiśmienniczą kontynuację »Chimery«”¹¹. Tłumaczenie *Rokoko* nie znalazło też osobnego miejsca w badaniach nad twórczością Wolskiej – choć sylwetka pisarki jest regularnie przypominana w artykułach problemowych, to jej proza, a przede wszystkim działalność przekładowa, są w nich słabo reprezentowane¹².

⁷ Vide J. Magnuszewski, op. cit., s. 104.

⁸ Vide M. Bobrownicka, *Recepcja...*, s. 192–193.

⁹ *Rokoko* miało swój pierwodruk na łamach „Lumíra” w 1885 r. (nr 24, s. 369–373; nr 25, s. 385–387; nr 26, s. 403–407), wydanie książkowe ukazało się w 1887 r.

¹⁰ Vide J. Zeyer, *Rokoko*, tłum. M. Wolska, „Lamus” 1910, t. 2, z. 7, „Lato”, s. 298–331 (wszystkie cytaty podaję za tym wydaniem w nawiasach w tekście głównym, utwory z epoki, w tym materiały archiwalne, cytuję ze zmodernizowaną ortografią i interpunkcją; fragmenty archiwaliów, których odczytanie pozostaje niepewne, ujęłam w nawias kwadratowy). W 1952 r. w Londynie ukazało się wznowienie przekładu nakładem Katolickiego Ośrodka Wydawniczego „Veritas”. W tym samym roku przekład przedrukowano ponadto w odcinkach na łamach londyńskiej „Gazety Niedzielnej”, wydawanej właśnie nakładem „Veritas” (nr 26, s. 4; nr 27, s. 4; nr 29, s. 4; nr 30, s. 4). Ilustracje do edycji wykonała Aniela (Lela) Pawlikowska, córka Maryli Wolskiej i od 1924 r. żona Michała Pawlikowskiego. Tytuł przekładu zmieniono na *Wygrana Miłość (Rokoko)*, w krótkiej notce poprzedzającej tekst właściwy edycji nie podano jednak źródła tej decyzji, poinformowano jedynie o oryginalnym brzmieniu tytułu (vide J. Zeyer, *Wygrana Miłość (Rokoko)*, tłum. M. Wolska, il. L. [Aniela] Pawlikowska, Londyn 1952, s. [5]). Tymi edycjami wpisano tłumaczenie Wolskiej w datujący się od drugiej wojny światowej „renesans Zeyera w kręgach katolickich” (by posłużyć się określeniem Andrzeja Piotrowskiego). Zeyer odżywa wówczas jako ten, który „z głębiwszy wszystkie nurty filozofii i wierzenia religijne – osiąga [...] »centrum securitatis«, przyjmuje katolicyzm”, a za główny temat jego twórczości uznaje Piotrowski „[p]owrót duszy do Boga” (vide A. Piotrowski, *Posłowie*, w: J. Zeyer, *Trzy legendy o krucyfiksie*, tłum. i posłowie A. Piotrowski, Warszawa 1959, s. 74–77). Ów wątek, niewątpliwie widoczny w *Rokoko* (choćby w modlitwach Dorki do Matki Boskiej), pozostaje jednak uwikłany w odrębny kontekst doświadczenia religijnego w epoce i stanowi margines mojej lektury tekstu. Istotniejszy będzie dla mnie natomiast zmieniony tytuł utworu – choć nieustalonego pochodzenia, ma on uzasadnienie fabularne i pozwala uwypuklić istotne dla moich rozważań problemy interpretacyjne utworu.

¹¹ „Lamus” wychodził we Lwowie w latach 1908–1913. Pismo sygnował Michał Pawlikowski, Wolska pełniła funkcję nieoficjalnej współredaktorki. Na temat recepcji pisma w epoce (w tym porównań z „Chimerą”) vide Materiały do działalności Michała Pawlikowskiego jako wydawcy „Lamusa”. Wycinki prasowe i całe numery zawierające recenzje i informacje o publikacjach w „Lamusie”, BJ, sygn. 12125 IV, k. 9r, 26v, 30–33 i inne. Kategorię „czasopiśmienniczych kontynuacji »Chimery«” zacierpnełam z G. Legutko, op. cit., s. 286–287.

¹² Odnośne opracowania przywołam w dalszej części szkicu.

Chciałabym przypomnieć ten niesłusznie zmarginalizowany przekład Wolskiej. Moim celem nie będzie jednak sytuowanie go na mapie recepcji twórczości Zeyera w kulturze polskiej przełomu XIX i XX w. Istotne wydaje mi się spojrzenie na *Rokoko* z perspektywy samej Wolskiej i postawienie pytania, dlaczego ten akurat utwór okazał się dla pisarki najbardziej nęcący. Środek ciężkości moich rozważań przenoszę więc na problem wyboru tekstu do tłumaczenia, pomijając wątki strategii translatorskich czy relacji między oryginałem a przekładem. Wybrane zagadnienie otwiera co najmniej trzy obszerne i częściowo nachodzące na siebie wątki: relacji intertekstualnych między *Rokokiem* a oryginalną twórczością Wolskiej (przede wszystkim należałoby tu wytypować jej baśń *Była raz królowna...*)¹³, funkcji tłumaczonego utworu w ramach „Lamusa”, pisma, które Wolska wraz z Pawlikowskim projektowała jako skomponowaną całość¹⁴, a wreszcie związków między tym przekładem a autokreacją artystyczną Wolskiej i jej próbą określenia swojego miejsca na lwowskiej scenie literackiej. Ich pełne omówienie nie byłoby jednak możliwe w ramach pojedynczego artykułu. Dlatego, mimo wzajemnego przenikania się wskazanych problemów, skupię się jedynie na ostatnim z nich.

Postaram się więc najpierw szkicowo nakreślić kontakty Wolskiej ze środowiskiem literackim Lwowa około 1910 r. i zastanowić się nad tym, jak mogła rozumieć swoją rolę tłumaczki w kontekście budowania siebie jako uczestniczki tamtejszego życia kulturalnego. Tę refleksję chciałabym uzupełnić również o ogólne spojrzenie na charakterystyczne dla omawianego okresu przemiany oryginalnej twórczości Wolskiej i poszukiwanie nowych form wypowiedzi literackiej. Mając na uwadze tak zarysowane tło, podejmę próbę odpowiedzi na pytanie, jakie rozterki i elementy strategii artystycznej Wolskiej zostały uwypuklone przez jej wybór translatorski¹⁵.

¹³ Vide M. Wolska, *Była raz królowna...*, „Lamus” 1908–1909, t. 1, z. 1, „Zima”, s. 5–13; eadem, *Była raz królowna...*, w: Iwo Płomieńczyk [Maryla Wolska], *Dziewczęta. Nowele*, Lwów 1910, s. 163–181.

¹⁴ Badaniom polskich czasopism modernistycznych jako skomponowanej całości drogę utorowała cytowana już Szczepańska w monografii „Chimery”. W swoim artykule nie poddam „Lamusa” równie szczegółowej refleksji, potraktuję go znacznie ogólniej, jako przedsięwzięcie wydawnicze podjęte w perspektywie oddziaływania na lwowski rynek literacki. Ustalenia będę formułowała na podstawie: vide D. Pękalska, *Lwowski „Lamus” (1908–1913) w projektach autorskich Maryli Wolskiej i Michała Pawlikowskiego*, w: *Modernizmy Europy Środkowo-Wschodniej. Coraz szersze marginesy*, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, Warszawa 2020, s. 223–263.

¹⁵ Moje rozważania wpisują się częściowo w porządek refleksji nad Wolską, który zaproponowała ostatnio Anna Czabanowska-Wróbel. Badaczka, przyjmując optykę socjologii literatury, podjęła refleksję nad strategią działalności artystycznej pisarki i jej miejscem na lwowskiej scenie literackiej, eksplorując te wątki przede wszystkim w kontekście relacji poetki z Planetnikami, którą można datować na lata 1901/1902–1906, a więc na czas bezpośrednio poprzedzający interesujący mnie tutaj etap rozwoju autorki *Dzbanka malin*. Wspomniany artykuł Czabanowskiej-Wróbel stanowi istotny punkt odniesienia dla moich rozważań. Vide A. Czabanowska-Wróbel, „Kolega-rówieśnik, towarzysz i przyjaciółka”. *Miejsce Maryli Wolskiej wśród lwowskich Planetników*, „Ruch Literacki” 2019, nr 2, s. 193–207.

Wolska w kręgu środowisk kulturalnych Lwowa

Rozważania nad relacjami Wolskiej ze środowiskiem kulturalnym jej rodzinnego miasta warto osadzić w konkretnym wycinku jej biografii. Za jedno z ważniejszych, ale zarazem i dotkliwszych doświadczeń tego czasu należy zapewne uznać rozpad relacji Wolskiej z Płanetnikami, nieformalną grupą literatów i intelektualistów, którzy gromadzili się w jej domu (znanym jako Zaświecie), a jeszcze chętniej w przydomowym ogrodzie, od przełomu 1901 i 1902 do 1906 r. Kres tej od początku dość efemerycznej grupy był tyleż zjawiskiem samorzutnym, co wiązał się z konfliktem i zerwaniem przyjaźni między Wolską a Leopoldem Staffem¹⁶. Anna Czabanowska-Wróbel ukazała relację Wolskiej z Płanetnikami (głównie ze Staffem właśnie) jako pełną rywalizacji i walki o uznanie na lwowskim polu literackim¹⁷. Po rozczarowaniu w tej sferze „autorka *Ogni kupałnych* znajduje swoją przestrzeń w kręgu »Lamusa« [...], a następnie w środowisku »Biblioteki Medycznej«¹⁸. Okazuje się jednocześnie, że dla rozwoju artystycznej drogi Wolskiej tyleż ważna była twórcza wymiana myśli z Płanetnikami, co rozproszenie się grupy i jego konsekwencje. Choć dokonujące się w biografii i twórczości pisarki przemiany trudno poddawać wąskiemu datowaniu, to omawiany tutaj etap twórczy autorki jest niewątpliwie momentem przejściowym, w którym staje ona przed koniecznością ponownego zdefiniowania swojego miejsca i odnalezienia dla siebie nowych zadań na lwowskiej scenie literackiej.

Dokument tych poszukiwań stanowią m.in. archiwalne listy Wolskiej. O fiasku swojej przyjaźni z Płanetnikami opowiadała Annie Turowskiej:

Ogród dziczeje, tak, jak jego Pani, drzewa ogromne, posępne głębokim cieniem, padającym od nich na trawy. Pawie sąsiadki wólcą po dawnemu swoje świetne ogony po morzu [pokrzyw] i dzikiej marchwi, gubiąc klejnotowe oczy z wachlarza, które potem dzieci zbierają jak pióra Żar-ptaka z bajki. Towarzyskie moje stosunki ograniczyłam jeszcze bardziej.

Wolę czasem pokrzywę i dziką marchew niż ludzi. Nie wiem, czy wiesz, że nie znamy się już z gromadą „Płanetników”¹⁹

¹⁶ B. Obertyńska, *Quodlibecik*, w: M. Wolska, B. Obertyńska, *Wspomnienia*, Warszawa 1974, s. 434. Według relacji Obertyńskiej i Pawlikowskiego na Zaświciu gromadzili się m.in.: Leopold Staff, Władysław Orkan, Józef Ruffer, Ostap Ortwin, Stanisław Antoni Mueller, nieco rzadziej także Jan Kasprowicz, Edward Porębowicz, Kazimierz Twardowski, Feliks Płazek (ibidem, s. 430–436; M. Pawlikowski, *Medyka*. Tom VI (1905–1918). Część 2. *Zaświecie i czasy Lamusowe*, BJ, sygn. 12031 III, k. 14r–15r).

¹⁷ Vide A. Czabanowska-Wróbel, op. cit., s. 193–207.

¹⁸ Ibidem, s. 206.

¹⁹ List M. Wolskiej do A. Turowskiej, Lwów–Zaświecie, 20.06.1907, mps, Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy. Oddział Rękopisów, zespół (fond) 76, część III: Archiwum Pawlikowskich, 362, k. 128r.

Mimo że jej dom nadal gromadził przedstawicieli kulturalnego Lwowa, to wraz z rozproszeniem Płanetników maleje przecież jej rola „pani na Zaświeciu”, a więc częściowo odziedziczona po matce, Wandzie Młodnickiej, rola gospodyni salonu artystycznego²⁰. Z korespondencyjnych wzmianek można co więcej wnioskować, że poza przestrzenią Zaświecia i ogrodu trudno było pisarce wchodzić w kontakty ze światem kulturalnym miasta. Zachował się m.in. utrzymany w żartobliwym tonie opis wyprawy poetki na odczyt Michała Pawlikowskiego na lwowskim uniwersytecie:

[...] zjrzałam do sali głównej... Ten widok był już nad moje siły, gdzie okiem sięgnąć grupy „nieletniego męża” o obliczach nieznanych a złowróżbnych przejęły moją duszę taką paniczną trwogą, żem się w popłochu rzuciła do chyżego odwrotu... Zdawało mi się nawet, żem na przeciwnym końcu sali zobaczyła Pana – ale nie [mogąc] zawołać jak Zagłoba na Wołodyjowskiego „Michale ratuj!” – uszłam co żywo, po tych samych schodach, deskach na podwórzu, [precz] na miasto [...]²¹.

Z kolei do uczestnictwa w zebraniach Rady Nadzorczej Towarzystwa Wydawniczego zniechęcały ją m.in.: „papierosy na posiedzeniach”, przekonanie, że nigdy nie zabierze tam głosu i będzie zmuszona „służyć jedynie za szczegół wątpliwie dekoracyjny” oraz obawy, że pozostanie sama „wśród zastępu »cudzego męża«, bez nijakiej bliskiej duszy w lokalu, niepotrzebna i [znudzona] na śmierć”²².

Odmienne oblicze pisarki ukazują natomiast korespondencyjne wzmianki dotyczące strategii redakcyjnych „Lamusa”. W tej odsłonie prezentuje się Wolska niejednokrotnie jako odważna dysponentka reguł funkcjonowania pola literackiego. Na uwagę zasługuje co najmniej parę środków, którymi nieformalna redaktorka usiłowała zapewnić pismu wysoką pozycję na rynku wydawniczym:

Jasiński²³ zbyt jest pomyślnym sojusznikiem „Lamusa”, żeby się z jego pierwszą uwagą krytyczną nie liczyć. Gdyby dziwaczył potem w dalszym ciągu, to inna rzecz. Tomasz Raróg, będąc w „Lamusie” zupełnie pewnym incognito, z pewnością odezwie się. Ręczę za niego. Musi go tylko jakaś okazja [wydroczyć], bo na zimno nie umie nic. Taki już jest – raróg²⁴.

²⁰ Vide A. Krześniak, *Między salonem Młodnickich i Zaświeciem – w kręgu literacko-artystycznych przyjaźni Maryli Wolskiej*, w: *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki*, red. E. Paczoska, D. M. Osiński, Warszawa 2009, s. 187–193.

²¹ List M. Wolskiej do M. Pawlikowskiego, Lwów, 8 III 1908, rps, BJ, sygn. 11 541 III, k. 15r.

²² List M. Wolskiej do M. Pawlikowskiego, Lwów, 4 XI 1909, rps, BJ, sygn. 11 541 III, k. 62r–63r.

²³ Feliks Jasiński był kierownikiem artystycznym pisma do drugiego zeszytu włącznie („Lamus” 1908–1909, t. 1, z. 2, „Wiosna”).

²⁴ List M. Wolskiej do M. Pawlikowskiego, Perepelniki, czerwiec 1908, rps, BJ, sygn. 11 541 III, k. 29v–30r.

Trudno orzec, co dokładnie planowała Wolska, pisząc te słowa do Pawlikowskiego, niemniej na łamach „Słowa Polskiego” w latach 1910, 1911 i 1913 opublikowała pod szczelnymi, niestosowanymi wcześniej pseudonimami Tomasz Raróg, Tom R. oraz T. R. trzy bardzo pochlebne recenzje „Lamusa”²⁵. Sugerowana w liście postawa polemicznego zacięcia co więcej daje o sobie znać w niektórych fragmentach tych recenzji, np.: „[...] ma »Lamus« spokój i poziom daleki od histerycznego rozdzwiewku, kondotierskiej tendencji i pychy, która cechuje większą część różnych, literacko-artystycznych wydawnictw u nas” (1910, s. 1). Bardzo żywiołowa i dosadna w słowach była też reakcja poetki na zamieszczoną przez Feldmana w jego „Krytyce” recenzję „Lamusa”. Rozgniewało pisarkę najbardziej to, że Feldman (nazwany w jej liście m.in. „wyrzutkiem”) demaskował kryjącego się pod pseudonimem J. B. K. autora sonetów, którym miał okazać się sam Michał Pawlikowski, a nade wszystko – sugerował, że pisarz pozostał do tej pory pod wpływem twórczości Staffa²⁶. Jako środek zaradczy Wolska proponuje sprostowanie w „Słowie Polskim” i śmiało przyzywała: „Niech się Pan tylko żadnymi dyplomacjami prasowymi nie krępuje [...]”²⁷.

O poszukiwaniach artystycznych Wolskiej. *Dziewczęta*

Zmagania pisarki usiłującej zdefiniować swoje miejsce w środowisku kulturalnym Lwowa przebiegały równoległe z jej poszukiwaniami nowych form wypowiedzi artystycznej. Już chronologiczny spis książkowych wydań utworów Wolskiej odzwierciedla ewolucję jej eksperymentów gatunkowych: po trzech tomikach poezji (*Symfonia jesienna*, 1901; *Święto słońca*, 1903; *Z ogni kupalnych*, 1904) i jednym prozy poetyckiej (*Thème varié*, 1901), pisarka publikuje dramat *Swanta. Baśń o prawdzie* (1906) oraz zbiór prozatorski *Dziewczęta. Nowele* (1910). Te dwa ostatnie teksty zostały przy tym opatrzone podtytułami, które zawierają nieoczywiste deklaracje gatunkowe (zwłaszcza podtytuł *Swanty* zwracał uwagę badaczy oksymoroniczną konstrukcją i nieprzystawalnością do formy dramatycznej)²⁸.

²⁵ Vide Tomasz Raróg [Maryla Wolska], „Lamus”. *Rocznik pierwszy*, „Słowo Polskie” 1910, nr 113, s. [1–3]; Tom R. [Maryla Wolska], „Lamus” (rok 1911–1912), „Słowo Polskie” 1911, nr 594, s. [1–3]; T. R. [Maryla Wolska], „Lamusa” tom IV, „Słowo Polskie” 1913, nr 170, s. [1–3]. Atrybucje tekstów oraz informację o pierwszym użyciu wymienionych pseudonimów podają na podstawie spisu utworów Wolskiej sporządzonego przez Sierotwińskiego: vide S. Sierotwiński, *Maryla Wolska. Środowisko, życie, twórczość*, Wrocław 1963, s. 175. Cytaty z powyższych artykułów lokalizuję w tekście głównym w nawiasie.

²⁶ Według Sierotwińskiego rozwinięcie kryptonimu J. B. K. brzmi: Jan Bystrzan Koziniecki i odnosi się nie do Michała, lecz Jana Gwalberta Pawlikowskiego i pochodzi od należącego do rodziny domu na Kozieńcu w Zakopanem (ibidem, s. 43).

²⁷ List M. Wolskiej do M. Pawlikowskiego, Lwów, 6 X 1909, BJ, sygn. 11 541 III, k. 56r–57v.

²⁸ Vide A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 126; A. Skórzewska, *Słowińska tragedia? – dramat Prawdy słowińskiej*. „Swanta. Baśń o prawdzie” Maryli Wolskiej, w: *Modernistyczny...*, s. 340.

Co więcej, autorka z nielicznymi odstępstwami stosowała odrębne pseudonimy do poezji (Zawrat, D-mol) oraz prozy (Z....t, Iwo Płomieńczyk)²⁹, pragnąc widocznie oddzielić od siebie te dwa wcielenia pisarskie.

Choć należy podkreślić, że po inne niż poetyckie środki artystyczne Wolska sięgała już wcześniej i równolegle z pisaniem wierszy, to w omawianym tutaj okresie dochodzi do skumulowania jej wysiłków prozatorskich. Najlepszym tego odzwierciedleniem jest zbiór *Dziewczęta*, w którym Wolska umieściła dwadzieścia jeden utworów, w większości drukowanych już wcześniej w prasie, przy tym najwięcej tekstów (dziesięć) miało swój pierwodruk w latach 1904–1905³⁰. Zawartość *Dziewcząt* cechuje ponadto różnorodność formalna i stylistyczna, autorka pod jednym tytułem zebrała teksty, które można w uproszczeniu klasyfikować jako: opowiadania z wyraźnym wątkiem fabularnym (np. *Początek noweli*), opowiadanie epistolarne (*Z brulionu*), quasi-felietony (*Dziewczęta*), baśnie (*Smok zdechł*), prozę poetycką (*Okruchy*), małe formy dramatyczne (*Uśmiech Bereniki. Nokturn*) i inne³¹. W zbiorze można też dostrzec, częściowo oczywiście fundowaną na odmiennych wzorcach gatunkowych, wielość typów narracji, spotykamy tu wreszcie teksty obnażające swoją narracyjność, a niekiedy nawet podważające jej wiarygodność (np. *Z brulionu, Astris*).

Tak szerokie spektrum gatunkowe na przestrzeni jednego zbioru nie tylko dobrze obrazuje wspomniane zmagania Wolskiej z formą artystyczną, lecz także – paradoksalnie – może uchodzić za jeden z wyznaczników cykliczności tomu³². *Dziewczęta* w tym ujęciu byłyby, rozpisaną na różnorodne sekwencje, opowieścią o niewystarczalności języka jako medium komunikacji międzyludzkiej. Osnową wszystkich utworów jest bowiem próba budowania relacji (najczęściej miłosnej), a ostatecznie – dramat nieporozumienia i niespełniona obietnica bliskości³³. Wspomniane wcześniej obnażenie „szwów” narracji służy np. pokazaniu odmiennych relacji bohaterów z tego samego spotkania (*Początek noweli*),

²⁹ Vide S. Sierotwiński, op. cit., s. 121, 159.

³⁰ Szacunki na podstawie: ibidem, s. 182–184; *Maryla Wolska*, w: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski. Hasła osobowe T–Ż*, oprac. zespół pod kierownictwem Z. Szwejkowskiego, J. Maciejewskiego, Warszawa 1980, s. 215.

³¹ Vide m.in. S. Sierotwiński, op. cit., s. 113–114; H. Ratuszna, „*Dziewczęta*” – zapomniane opowiadania Maryli Wolskiej, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokółowska, Białystok 2001, s. 237.

³² Hanna Ratuszna udowodniła zasadność lektury *Dziewcząt* jako cyklu konceptualnego i wskazała kilka jego wyznaczników: dziewięć podmiot, sceneria natury, czas, temat młodszej miłości i inne, a całość określiła jako cykl inicjacyjny (ibidem, s. 237–255).

³³ Sierotwiński podkreślał, że w zbiorze Wolskiej „[t]o nie z rzeczywistością zewnętrzną zderza się raz po raz imaginacja w bolesnej pomyłce, rozmija z nadzieją, staje śmieszna w swym głodzie szczęścia, któremu nic nie może sprostać, lecz z inną psychiką, z cudzymi złudzeniami, pragnieniami” (idem, op. cit., s. 115). Badacz nie przenosił jednak uwagi na problem języka i komunikacji.

czy ma postać podsumowania od wszechwiedzącego narratora, który występuje w roli człowieka dojrzałego i komentuje rozterki dziewcząt³⁴. Zniekształcenie komunikacyjne można też uznać za bezpośredni temat niektórych utworów, np. *Smok zdechł* to humorystyczny zapis rozmowy obudzonej po stu latach ze snu królowny i współczesnego artysty, którzy, dysponując innymi wyobrażeniami o świecie, nie mogą się porozumieć. Wolska sięga po liczne bezpośrednie sygnały zakłóceń komunikacyjnych, takie jak: stany psychiczne (półsen w tekście *Sobota*), nośniki informacji (wróżba andrzejkowa w *Wiliu Andrzeja*), metafory („kryształowe szkło niedostrzegalnej szyby” ustawione między ludźmi w *Ostatnich kartkach*) czy postaci (wuj z tekstu *W przelocie*, którego powtarzane refrenowo „Komedia, panie!” jest puste semantycznie i konsternuje otoczenie). Ponadto autorka prezentuje na przestrzeni zbioru wachlarz wyrazistych kreacji czasu i miejsca akcji, testując, jak się zdaje, ich potencjał do integrowania bohaterów szukających porozumienia³⁵. Prawdopodobnie dlatego pisarka często eksponuje przełomowe, związane z silną kumulacją emocji, etapy relacji, takie jak pierwsze spotkanie (wielokrotnie w toku wspomnieniowym przywoływane przez bohaterów, np. *W przelocie*), czy ostatnia wspólna chwila kochających się, lecz zmuszonych do rozstania ludzi (*Godzina słoneczna*). Wyjątkową formułę czasu i miejsca wydarzeń, a jednocześnie metaforę dobrze, jak sądzę, oddającą rozpoznanie sytuacji człowieka i wizję rzeczywistości u Wolskiej przynosi tekst *Chwila*. Tytułowa chwila to krótki czas, w którym dwoje pasażerów mijających się pociągów jednoczy się w porozumieniu. Wolska jest w tym tomie poszukiwaczką takich właśnie rzadkich momentów, lecz – i to chyba najważniejsza diagnoza – nie znajduje ich wiele.

Wolska jako tłumaczka

Dorobek translatorski Wolskiej nie jest obfity i obejmuje w większości drobne utwory, głównie poetyckie. Jako tłumaczka zadebiutowała w 1902 r. przekładem wiersza Georga Brandesa. Najważniejszy dla moich rozważań okres jej zaangażowania jako tłumaczki przypada na lata 1909–1912. Pisarka sięga wówczas nie tylko po teksty dłuższe, lecz także po raz pierwszy ogłasza swoje prace regularnie (wszystkie na łamach wspomnianego „Lamusa”): *Ze starszej Eddy. Śpiew o Thymie* (1909), omawiane tutaj *Rokoko Juliusza Zeyera* (1910), *Rubayat Omara Chajjama* (1911), *Niecierpliwość tłumy* Auguste’a de Villiers de L’Isle-Adama (1912). Po Wielkiej Wojnie Wolska opublikowała jeszcze kilka

³⁴ Vide H. Ratuszna, op. cit., s. 238–239.

³⁵ Na temat przestrzeni w *Dziewczętach* vide m.in. M. Pocałun-Dydycz, *Metafizyczny wymiar przestrzeni w zbiorze opowiadań „Dziewczęta” Maryli Wolskiej*, w: *Obszary kultury. Księga ofiarowana Profesorowi Krzysztofowi Dmitrukowi*, red. J. Pasterska, S. Uliasz, Rzeszów 2011, s. 253–263.

przekładów, m.in. z Christiny Rosetti (1918, 1925), Paula Verlaine'a (1918), Jensa Petera Jacobsena (1920) i ponownie *Ze starszej Eddy* (1930)³⁶. Ponadto wiele przekładów autorstwa Wolskiej znajduje się wciąż w rękopisie³⁷. Z relacji jej córki wiadomo też, że artystka tłumaczyła na niemiecki własną twórczość, ale materiały te również pozostały w brulionie³⁸.

Niewiele wiemy o motywacjach pojedynczych wyborów translatorskich i okolicznościach pracy Wolskiej. Córka poetki wspomina jednak o lekkości i kunszcie, z jakimi matka dokonywała tłumaczeń³⁹. W archiwalnych listach artystki udało mi się natomiast znaleźć tylko drobne wzmianki traktujące ogólnie np. o zachwycie tłumaczonym później twórcą⁴⁰. Potwierdzają one tezę sformułowaną przez Sierotwińskiego, że „[...] poetka chciała polskiej literaturze przyswoić to, co się jej szczególnie podobało, a może nawet tłumaczyła dla siebie, nie zawsze przewidując druk”⁴¹. Taka postawa Wolskiej nie jest z pewnością odosobniona, niemniej warto podkreślić, że u podstaw jej tłumaczeń leżało bardzo osobiste doświadczenie lekturowe, z dużą dozą pewności można uznać, że jej działalność w tej sferze była każdorazowo wyborem artystycznym, nigdy też Wolska nie musiała zarabiać przekładami na życie czy realizować zewnętrznych zleceń niezgodnych z własnymi przekonaniem.

Podobnie osobisty wymiar mają tłumaczenia rozsyłane w listach do najbliższych. Tak np. najstarszemu synowi, oddalonemu w trakcie Wielkiej Wojny, przesała przekład wiersza z dopiskiem: „Posyłam Synkowi mój świeżo dokonany przekład tego wierszyka o rozstaniu. Był niezmiernie trudny i dlatego nie mógł być dosłowny, ni miarą dokładny. Posyłam Ci też dwa z moich, przynależnych do niedrukowanego cyklu perepelnickiego. Tylko dla Ciebie”⁴². Potwierdza to

³⁶ Pełna bibliografia przekładów Wolskiej znajduje się w opracowaniu: S. Sierotwiński, op. cit., s. 166–184.

³⁷ Vide S. Sierotwiński, op. cit., s. 166–184; B. Obertyńska, op. cit., s. 519.

³⁸ Vide B. Obertyńska, op. cit., s. 519.

³⁹ Ibidem. Kwerenda w Archiwum Domowym Pawlikowskich pozwoliła mi dotychczas odnaleźć tylko jedną obszerniejszą dokumentację przekładu Wolskiej. Odnosiła się ona jednak do tekstu, który tłumaczyła wraz z Michałem Pawlikowskim i mieściła głównie druki wykorzystywane przy tłumaczeniu z odręcznymi notatkami ręką jej współpracownika (vide Druki wykorzystywane przez Michała Pawlikowskiego do pracy nad przekładem „Rubayiat” Omara Chayyama, BJ, sygn. 12089 II). Być może w toku dalszych prac archiwalnych uda mi się jeszcze uzupełnić wiedzę na ten temat.

⁴⁰ Vide np. „[...] teraz żal mi kończyć »Niels Lyhne« J.P. Jacobsena. Taka książka [jakich] się w życiu co najwyżej – jedną może napisać. Do niedawna nie rozumiałam zachwyty Brandesa nad tym mało u nas znanym Skandynawem – ale teraz wiem” (List M. Wolskiej do M. Pawlikowskiego, Skole-Storożka, lipiec, 1907, rps, BJ, sygn. 11541 III, k. 7v–8r). Wolska ogłosiła drukiem przekład fragmentów innej powieści Jacobsena pt. *Mogens* („Słowo Polskie” 1920, nr 393, s. 2; nr 422, s. 2).

⁴¹ S. Sierotwiński, op. cit., s. 121.

⁴² List M. Wolskiej do L. Wolskiego, [brak miejsca], 02.10.1915, rps, BN, sygn. 15271, [karta nienumerowana].

przypuszczenie, że dla lwowskiej artystki przekład staje się (co najmniej w pewnych okolicznościach) formą, by uciec się do metafory, „przetłumaczenia siebie”, swoich emocji i aktualnego położenia, a także daru dla najbliższych osób. Zbliżone wnioski nasuwa jej praktyka tłumaczenia własnych utworów na niemiecki. Choć nie udało mi się dotrzeć do motywacji Wolskiej, to fakt, że ostatecznie ich nie opublikowała, mógłby świadczyć, że kluczowe było tutaj pragnienie wykorzystania tłumaczenia jako okazji do „przepisania” na nowo swoich dawnych myśli i pomysłów twórczych, przetestowania możliwości innego języka jako nośnika własnej tożsamości artystycznej. Beata Obertyńska, komentując tę praktykę matki, nie idzie w swoich przypuszczeniach jednak tak daleko, notując jedynie: „Znalazłam też kilka Mamy przekładów jej własnych wierszy na niemiecki. Tak sobie pewnie, z ciekawości, jak też to wypadnie... Język niemiecki znała tak dobrze jak polski, więc podobna próba istotnie mogła ją korcić”, dodaje też zaraz: „Do przekładów tych jednak nie przywiązywała widocznie wagi, bo trzymała je na dnie szuflady wśród notatek i brulionów”⁴³.

W przebiegu aktywności Wolskiej jako tłumaczki interesujący mnie okres opublikowania *Rokoka*, a więc czas zaangażowania w projekt „Lamusa”, wyróżnia się najbardziej. Jak wspominałam, pisarka tłumaczy wówczas teksty dłuższe, a wybierane gatunki odzwierciedlają jej poszukiwania w zakresie nowych form wypowiedzi artystycznej i odważniejsze wkroczenie na teren prozy. Pismo Wolskiej i Pawlikowskiego zwracało też uwagę badaczy śmiałością pomysłów translatorskich, Julian Olszak podkreślał wartość dokonanego przez redaktora spolszczenia fragmentów *Iliady*⁴⁴. Za odważne przedsięwzięcie można zapewne też uznać tłumaczenie rubajatów (gatunku czterowersowego poematu, przeważnie o treści filozoficznej)⁴⁵ Omara Chajjama. Równie ważne w kontekście omawianych tu zagadnień było, niemające ani precedensu, ani kontynuacji, połączenie ról Wolskiej jako tłumaczki i (co prawda nieoficjalnej) redaktorki pisma literacko-artystycznego. Ten charakterystyczny splot nie odbiera jej decyzjom przekładowym wspomnianego wyżej osobistego wymiaru. Dodatkowo jednak w szczególny sposób uprawnia on do myślenia o pochodzących z „Lamusa” tłumaczeniach w kontekście zabiegów autokreacyjnych Wolskiej i jej poszukiwaniu miejsca na lwowskiej mapie literackiej. Utworzenie swojego pisma

⁴³ B. Obertyńska, op. cit., s. 520.

⁴⁴ Vide J. Olszak, „*Lamusa*” wczoraj i dziś, w: idem, *Spotkania przemyskie*, Przemysł 1988, s. 70. Słowo „spolszczenie” nie jest tu przypadkowe, Pawlikowski bowiem przełożył *Iliadę* na gwara góralską i przeniósł tekst w polski kontekst kulturowy, zamieniając np. Troję na Tatry (więcej na temat przekładu Pawlikowskiego vide T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Przekład udomowiony w kulturze polskiej wczesnego modernizmu*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2014, nr 26, s. 101–115).

⁴⁵ Vide F. Machalski, *Poetycka sława Omara Chajjama*, w: O. Chajjam, *Rubajaty*, tłum. z perskiego A. Gaworski, wstęp i komentarz F. Machalski, [Wrocław] 1969, s. 5.

już z założenia bowiem stanowi próbę oddziaływania na otoczenie kulturowe, zapewnia wolność doboru autorów zapraszanych na łamy i swobodę publikowania własnej twórczości.

W takim właśnie horyzoncie – rozpiętym między osobistym pragnieniem „przetłumaczenia siebie” a chęcią ingerencji w zasady funkcjonowania lwowskiego pola literackiego – można sytuować właśnie tłumaczenie *Rokoka*. W liście Wolskiej do Pawlikowskiego czytamy: „Dla »Lamusa« mam gotową dużą nowelę tłum[aczoną] z Zeyera (cudna rzecz) i bardzo lamusowa”⁴⁶. Ta krótka wzmianka częściowo odbija wspomnianą wyżej podwójną perspektywę, rozwiewa przy tym wątpliwość o możliwym wpływie Pawlikowskiego na wybór tekstu do tłumaczenia, skoro Wolska przedstawia współredaktorowi gotowy już przekład jako „dużą nowelę” i „cudn[ą] rzecz”.

Poza przywołaną powyżej wzmianką nie udało mi się odnaleźć innych śladów archiwalnych, które rzuciłyby światło na okoliczności tłumaczenia Zeyera przez Wolską. Oczywiście trudno spodziewać się, by osoba tej kultury literackiej co autorka *Dzbanka malin* nie dzieliła ze swoją epoką zainteresowania dla twórczości Czecha. Wiadomo również, że Zeyer był czytany na głos w gronie jej domowników i przyjaciół⁴⁷. Wolska była też – co również nie dziwi – czytelniczką „Chimery”⁴⁸. Nie można więc wykluczyć, że jej wybór mógł być w jakiejś mierze inspirowany pismem Miriama. Być może uwagę Wolskiej przykuł też epizod biografii Zeyera z 1880 r., kiedy to pisarz w podróży do Rosji zatrzymał się na dłużej u mieszkającej wówczas we Lwowie siostry. Maria Bobrownicka podaje, że to właśnie moment zetknięcia Zeyera z kulturą polską we Lwowie, zakupy polskich książek u tamtejszych księgarzy obudziły w nim zainteresowanie dla naszego piśmiennictwa⁴⁹. Oczywiście takie motywacje redaktorów „Lamusa” pozostają jedynie przypuszczeniem, tym bardziej że od wizyty Zeyera we Lwowie do publikacji jego przekładu w piśmie minęło trzydzieści lat.

⁴⁶ List M. Wolskiej do M. Pawlikowskiego, [brak miejsca i daty], rps, BJ, sygn. 11 542 IV, k. 95r.

⁴⁷ Beata Obertyńska wspomina: „Pamiętam w domu egzemplarz jednej z czytanych wtedy głośno powieści: *Jan Maria Plojhar* Zeyera, egzemplarz z podpisami wszystkich obecnych. I było tam jeszcze o tym, że to dla upamiętnienia wieczorów spędzonych nad tą opowieścią »o pięknej miłości i śmierci« – i coś jeszcze o porze kwitnących lip i świętojańskich robaczków. A potem u dołu już tylko: Perepelniki i data. Jeszcze jedna z tych żałobnie daremnych prób utrwalenia tego, co mija...” (B. Obertyńska, op. cit., s. 470).

⁴⁸ Wolska opublikowała w „Chimierz” swoje wiersze: vide M. Wolska (D-mol), *Z ogni kąpiących*, „Chimera” 1907, t. X, z. 30, s. 500–504. Co więcej, zwracając się listownie do Przesmyckiego, wyrażała radość z jego „dobrych [...] słów” o „Lamusie” i prosiła: „Czy byłoby to zbyt śmiałym marzeniem pragnąć, aby je Pan Szanowny powtórzyć raczył gdzieś głośniej, gdzie by je więcej oczu przeczytać mogło? Po prostu wspomnieć, poprzeć słowem dobrej wróżby tych, którzy się na wzorce pracy Pańskiej kształtować usiłują i którym także nietatwo na tej służbie...” (List M. Wolskiej do Z. Przesmyckiego, Lwów, styczeń 1911, BN, sygn. 6319 VI, k. 17v).

⁴⁹ Vide M. Bobrownicka, *Studia nad twórczością Juliusza Zeyera*, Kraków 1959, s. 15.

Niemniej twórcy almanachu dysponowali ogromną wiedzą dotyczącą takich właśnie anegdotycznych epizodów z kulturowej historii miasta. Stąd ów symboliczny związek czeskiego pisarza ze Lwowem mógłby okazać się ważny dla redaktorów, którzy chętnie eksponowali polskość galicyjskiej stolicy, a do publikacji na łamach pisma wybierali autorów w nieoczywisty nieraz sposób związanych ze Lwowem i bliskich im samym na płaszczyźnie osobistej⁵⁰. Kolejną niewiadomą stanowi wreszcie podstawa tekstowa przekładu – nie udało mi się znaleźć dowodów, że Wolska tłumaczyła czeską prozę bezpośrednio. Należy raczej przyjąć, że – w zgodzie z praktykami epoki – był to przekład pośredni, a pisarka mogła posłużyć się niemieckim tłumaczeniem *Rokoka* z 1906 r.⁵¹

Jak widać, powyższe dowody są jedynie poszlakowe, czas więc oddać głos samemu tekstowi Zeyera w przekładzie Wolskiej.

Rokoko Juliusa Zeyera

Narracja w *Rokoku* jest prowadzona z perspektywy ironicznego i prześmiewczego kronikarza wypadków „roku Pańskiego tysiąc siedemset i coś niecoś ponad sześćdziesiąt” w małym czeskim miasteczku Dubrowice. Osią fabuły staje się niefortunny zakład zawarty podczas jednego z corocznych przyjęć, dynamizującego monotonię życia tamtejszej silnie zhierarchizowanej i małostkowej społeczności. Wówczas to blisko sześćdziesięcioletni Błażej Pistorius, nie wytrzymał drwin ze swojego kawalerstwa, rzuca zebrany wyzwanie – w dwa miesiące ożeni się z najmłodszą i najpiękniejszą dziewczyną w mieście. Zakład przyjmuje przybyły niedawno z Pragi młody artysta Florian, a stawką umowy staje się jego flet. Ofiarą zakładu pada czternastoletnia Dorka, wydana za mąż za majątnego Pistoriusa przez chciwych opiekunów.

Julian Olszak trafnie określił *Rokoko* jako „szkic beletrystyczny o przeżabawnych dziejach serca Dorotki”⁵². Istotnie, sekwencja wydarzeń fabularnych utworu oddaje rozwój świadomości bohaterki, która ostatecznie odkrywa swoje prawdziwe emocje – uczucie do Florianana. Pierwszy etap na drodze Dorki do samopoznania łączy się z przebudzeniem ciała i rozpoznaniem własnej seksualności. W dniu wesela z Pistoriusem dziewczyna wymyka się do sadu. Tam, siedzącą na gałęzi z jabłkiem w dłoni, zastaje ją Florian. Chłopak szybko odczytuje scenę jako biblijne kuszenie Ewy. Dorka jednak nie jest świadoma tego kodu kulturowego – wgryza się w jabłko, mówiąc otwarcie „Takam głodna!” (315) i rzuca jedno Florianowi w geście pozbawionym erotyzmu. Chwilę potem

⁵⁰ Vide D. Pękalska, op. cit., s. 251–253.

⁵¹ Vide J. Zeyer, *Drei Legenden vom Kruzifixe und Rokoko*, tłum. C. Spera, Praga 1906. Na francuski, a więc kolejny dostępny poecie język, *Rokoko* przetłumaczono dopiero w 1922 r. (vide J. Zeyer, *Au temps du rococo*, tłum. G. Tilšer, „Gazette de Prague” 1922).

⁵² J. Olszak, op. cit., s. 71.

„[...] ozwał się trzask złamanej gałęzi i Dorka spadła mu [Florianowi – D. P.] w otwarte ramiona [...]. Padła mu na samo serce i z ust jej już się miał wyrwać okrzyk przerażenia, kiedy je Florian przymknął pocałunkiem. Spłonęła wstydem jak róża; pocałunek Erosa obudził Psyche... W tej chwili już nie była dzieckiem” (317). Zdarzenie pociąga za sobą szereg konsekwencji: Dorka zaczyna nazywać głośno swoje emocje i diagnozować sytuację, troszczy się też o przestrzeganie granic swojego ciała. Niepomna dawanych naprędce przez opiekunkę pouczeń o „nowych obowiązkach”, po powrocie z przyjęcia zamyka się w izdebce służącej, a Pistorius odchodzi do „samotnej swej alkowy” (319). Do Dorotki stopniowo docierają również ludowe pieśni i opowieści, którymi raczy ją Judyta, stara Morawianka. To dzięki niej dziewczyna poznaje historię o samobójczej śmierci odrzuconego w miłości młodzieńca. Dociera też do bohaterki wieść o wystawionej w stolicy operze Glucka, w której dotknięty powtórna utratą Eurydyki Orfeusz sam szuka śmierci⁵³. Nie daje wreszcie Dorce spokoju dobiegająca co dzień zza okna muzyka Floriana. To właśnie dzięki zasłyszonym opowieściom bohaterka ma ostatecznie odwagę wypowiedzieć głośno swoje uczucie do młodego artysty.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na osocze kulturowe, w którym Zeyer ułożył swój tekst. Zarówno tytuł, jak i początkowe fragmenty utworu pozwalają spodziewać się, że troje głównych bohaterów odtworzy dobrze znany kulturowo rokoka model trójkąta miłosnego. Można go odczytać choćby w słynnej *Huśtawce* (1767) Jeana-Honoré Fragonarda: młoda, kapryśna dama buja się na ogrodowej huśtawce, zaglądający jej pod falbanki młodzieniec po lewej stronie to jej kochanek, po prawej, w cieniu stoi natomiast nieświadomy niczego, naiwny starszy mąż lub nieudolny opiekun kobiety⁵⁴. Zeyer jednak rozmontował tę figurę – zredukował jej aspekt erotyczny, a także wykreował bohaterkę budzącą współczucie i pokierował akcją utworu w taki sposób, by potencjalni krytycy (tak chętnie przecież atakujący rokoko za przypisywaną mu rozwiązłość czy frywolność)⁵⁵ nie mieli do Dorotki nawet prawa przystępu.

⁵³ Mowa o operze *Orfeusz i Eurydyka* Christopa Willibalda Glucka (vide J. Kański, *Christoph Willibald Gluck*, w: idem, *Przewodnik operowy*, Kraków 2001, s. 141).

⁵⁴ Vide D. Posner, *The Swinging Women of Watteau and Fragonard*, „The Art Bulletin” 1982, t. 64, nr 1, s. 82–88. Bohaterka Zeyera pojawia się po raz pierwszy w scenie bujania się na uwiązanej między drzewami huśtawce. Pistorius widzi najpierw jej odbicie w sadzawce i spogląda na nią przez fantazmat kobiety przeanielonej, która zdaje się szybować po tafli wody. Szybko orientuje się jednak w prawdziwym źródle zjawiska i właśnie wtedy postanawia starać się o rękę dziewczyny. Dorotka nie jest świadoma, że ktoś ją obserwuje, jej huśtanie nie jest gestem erotycznej gry, lecz raczej dziecięcą zabawą. Podobny walor ma huśtanie się Dorki razem z ciotecznymi siostrami w scenie, w której jej opiekunka zmierza do niej z wieścią o planowanym zamążpójściu.

⁵⁵ Vide W. Tomkiewicz, *Rokoko*, Warszawa 2005, s. 7.

Bohaterka nie opuszcza bowiem męża, opiekuje się nim aż do jego śmierci, dochowuje mu tym samym wierności i zachowuje nieskazitelność moralną. Daleka od postaw przypisywanych rokoka jest wreszcie silnie zaznaczona tutaj religijność dziewczyny szukającej oparcia w Matce Boskiej⁵⁶.

Dobór takiego kontekstu kulturowego do snucia opowieści o seksualności mógł być istotny w kontekście zabiegów autokreacyjnych pisarki, rozwijanych jednak nie tylko w interesującym mnie tutaj okresie jej twórczości. Jak podkreśla Czabanowska-Wróbel, „Strategia działalności artystycznej Maryli Wolskiej była związana z negocjowaniem maksymalnej wolności twórczej dla kobiety, która nie rezygnując z prób realizowania się w przestrzeni oficjalnej, rezerwuje sobie także ściśle chronione miejsce w dziedzinie prywatnej”⁵⁷. Zeyer dostarczył więc Wolskiej kostiumu kulturowego do wyrażenia treści niemieszczących się w ramach światopoglądu jej otoczenia. To właśnie dokonane przez czeskiego pisarza twórcze przekształcenie charakterystycznych elementów postawy rokoka, a także ironiczny i humorystyczny potencjał jego tekstu⁵⁸ dały Wolskiej szansę na podjęcie problematyki trudnej do bezpośredniego wyrażenia.

Można też na omawiany utwór spojrzeć przez pryzmat relacji misternie budowanej przez Dorotkę i Floriana. *Rokoko*, widziane zwłaszcza z perspektywy opisanych wyżej możliwych odczytań *Dziewcząt*, stanowiłoby zapis spełnionego procesu komunikacyjnego, bohaterowie bowiem uświadamiają sobie własne emocje i zaczynają jednakowo odczytywać otaczające ich okoliczności. Pewną podpowiedzią mógłby tutaj być też tytuł, którym opatrzono obie reedycje tłumaczenia z lat 50. *Wygrana Miłość*, choć najprawdopodobniej odnosi się do zamiłowania rokoka do Wenus (by przypomnieć choćby *Triumf Wenus* François Bouchera) lub nawiązuje do innego znaczenia czasownika „wygrać” i dotyczy wygrywanej przez Floriana na flecie muzyki, może stanowić jednocześnie metaforę zwycięstwa w trudnej sztuce budowania relacji.

Powyzszy problem łączy się ponadto z odmiennym niż na kartach *Dziewcząt* Wolskiej spojrzeniem Zeyera na rzeczywistość. W *Rokoku*, mimo małomiasteczkowej atmosfery Dubrowic, bohaterowie łatwo odnajdują środki usuwające przeszkody na drodze do porozumienia. Taką właśnie funkcję pełni flet – Pistorius umiera w wyniku rany powstałej przy próbie zniszczenia instrumentu, ponadto wygrywana przez Floriana melodia pomaga Dorotce rozeznąć się we własnych emocjach. Tym samym można ów flet uznać za przedmiot magiczny w ciągu fabularnym modelowanym na sposób właściwy schematowi

⁵⁶ Ibidem, s. 35–46.

⁵⁷ Vide A. Czabanowska-Wróbel, op. cit., s. 195.

⁵⁸ Robert B. Pynsent osobność *Rokoka* na tle całej twórczości Zeyera widzi właśnie m.in. w jego „cokolwiek osobliwym poczuciu humoru” („a somewhat perverted sense of humour”), vide R. B. Pynsent, *Julius Zeyer. The path to decadence*, Mouton–Hague–Paris 1973, s. 13, 127.

bajki⁵⁹. W utworze Zeyera wreszcie docierające do Dorotki pieśni i opowieści ludowe Morawianki, relacja z wystawienia opery Glucka czy melodia Floriana pomagają jej rozpoznać sytuację, ale też stanowią dogodny i skuteczny nośnik komunikacji, reprezentują taki tryb funkcjonowania słowa, który zapewnia porozumienie. Uwidocznia się tutaj charakterystyczna jakość techniki prozatorskiej Zeyera, który – jak pokazała Anna Wydrycka – chętnie włączał w obręb własnej narracji inne teksty. Badaczka konstatuje, że koncepcja literatury stojąca za sięganiem po „cudze głosy” „polega nie tylko na prostym »odbiciu«, czyli na uświadomieniu bohaterom ich losu, bądź też na ocenie konkretnych wydarzeń za pomocą cudzego tekstu; ale na a k t y w n e j [podkr. – D. P.] roli sztuki, która wyobraźnię zmusza do działania, następnie zaś uruchamia pragnienia i uczucia”⁶⁰.

Dochodzimy też do bardziej ogólnych cech postawy twórczej Czecha, które przypuszczalnie okazały się dla Wolskiej nęcące. Mogło pisarkę urzekać – zwłaszcza w perspektywie jej poszukiwań prozatorskich – znane w epoce i właściwie odosobnione w ówczesnej literaturze czeskiej zamiłowanie Zeyera do epiki, jego „czysto żywiolowa chęć snucia opowieści o prawdziwych i nieprawdziwych zdarzeniach, jaką spotykamy jedynie u rasowych epików – Homera, Vergilego, Tassa [...]”⁶¹. Szlak jego poszukiwań wyznaczała jednak nie tylko tradycyjnie rozumiana epickość, lecz także potrzeba eksperymentowania formalnego, urozmaicenia form przekazu, w tym, opisana wyżej, skłonność do wplatania „cudzych głosów” w obręb własnej narracji. Na uwagę zasługuje też jego koncepcja „odnowionych obrazów”. Zeyer, jak inni lumirowcy zmagający się z poczuciem zapóźnienia kultury czeskiej, wprowadzał do rodzimej tradycji parafrazy nieobecnych w niej dotąd gatunków, motywów i tematów z kanonu kultury światowej⁶². W projekcie twórczym czeskiego pisarza Wolska mogła więc odnaleźć szansę odnawiania dobrze nieraz ugruntowanych w powszechnej świadomości czytelnicy opowieści, odświeżania znaczeń zakrzepłych w ramach poprzednich narracji. Wyływa więc z tego projektu nadzieja – przypuszczalnie potrzebna Wolskiej – że słowo można wydobyć z komunikacyjnej zapaści, a każdą opowieść da się odnowić inną opowieścią.

⁵⁹ Refleksja nad bajkowym, czy też baśniowym charakterem tekstu Zeyera przekracza ramy niniejszego szkicu, choć można przypuszczać, że taki charakter *Rokoka* mógł mieć dla Wolskiej znaczenie i warto byłoby ów problem rozważyć w kontekście jej baśni *Była raz królowna...*

⁶⁰ Vide A. Wydrycka, *Opowiadania w powieściach Juliusza Zeyera*, w: *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004, s. 153.

⁶¹ M. Bobrownicka, *Studia nad...*, s. 23.

⁶² Vide A. Gawarecka, *Wygnańcy ze światów minionych. O czeskich dekadentach*, Poznań 2007, s. 33–34. Za przykład „odnowionego obrazu” może posłużyć np. *Opowieść o wiernej przyjaźni Amisa i Amila Zeyera*.

Podsumowanie

Powyższe rozważania – taką żywią nadzieję – pokazały, że wybór translatorski Wolskiej z pewnością nie był jedynie dalekim echem dogasającej już fascynacji młodopolan Zeyerem. Zainteresowanie Wolskiej *Rokokiem* w kontekście definiowania własnej sytuacji na lwowskim polu literackim uwydatnia przede wszystkim jej potrzebę wspólnotowego zaangażowania w działalność kulturalną, niezgodę na tworzenie sztuki w relacjach nieszczerych na płaszczyźnie emocjonalnej – wszak w zakończeniu *Rokoka* Dorka i Florian opuszczają Dubrowice, rzeczywistość prowizorycznych stosunków i odgrywanych emocji. Zniechęcona powierzchownością relacji, Wolska szuka schronienia w prywatności, w wypowiedziach formułowanych nie wprost, za zasłoną kostiumu kulturowego, w wyrażaniu się cudzymi tekstami jako tłumaczka. Swoich najbardziej śmiałych, może nawet apodyktycznych, prób ingerowania we lwowskie pole literackie dokonuje właśnie zza przyłbicy, z pozycji nieoficjalnej redaktorki „Lamusa” lub jego skrytej pod pseudonimem recenzentki, swoje wytyczne rozsyła wreszcie w prywatnej korespondencji. Potrzeba budowania wspólnot i miejsc spotkania miesza się u Wolskiej co rusz z postawą artystycznej niezależności i formułowanych aktów separacji od lwowskiego środowiska kulturalnego. Okazuje się jednocześnie, że przyglądanie się poszczególnym wyborom translatorskim Wolskiej – czy to w kontekście autokreacji artystycznej, czy w świetle jej oryginalnej twórczości – może być w przypadku tej autorki wyjątkowo trafną i wartą rozwinięcia formułą opisu.

Bibliografia

- Baluch, Jacek, *Czesko-polskie związki literackie*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009.
- Bobrownicka, Maria, *Recepcja Juliusza Zeyera wśród Młodej Polski*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1959, z. 3.
- Bobrownicka, Maria, *Studia nad twórczością Juliusza Zeyera*, Kraków 1959.
- Brzostowska-Tereszkiewicz, Tamara, *Przekład udomowiony w kulturze polskiej wczesnego modernizmu*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2014, nr 26.
- Czabanowska-Wróbel, Anna, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czabanowska-Wróbel, Anna, „Kolega-rówieśnik, towarzysz i przyjaciółka”. *Miejsce Maryli Wolskiej wśród lwowskich Planetników*, „Ruch Literacki” 2019, nr 2.
- Druki wykorzystywane przez Michała Pawlikowskiego do pracy nad przekładem „Rubaiyat” Omara Chayyama, BJ, sygn. 12089 II.
- Gawarecka, Anna, *Wygnać ze światów minionych. O czeskich dekadentach*, Poznań 2007.
- Iwo Płomińczyk [Wolska, Maryla], *Dziewczęta. Nowele*, Lwów 1910.
- Kański, Józef, *Christoph Willibald Gluck*, w: idem, *Przewodnik operowy*, Kraków 2001.

- Legutko, Grażyna, *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, Kielce 2000.
- Listy M. Wolskiej do A. Turowskiej, Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy. Oddział Rękopisów, zespół (fond) 76, część III: Archiwum Pawlikowskich, 362.
- Listy Maryli Wolskiej do L. Wolskiego, BN, sygn. 15271.
- Listy Maryli Wolskiej do Michała Pawlikowskiego, BJ, sygn. 11541 III.
- Loewenberg, Alfred, *Gluck's „Orfeo” on the stage. With some notes on other Orpheus operas*, „The Musical Quarterly” 1940, t. 26, nr 3.
- Machalski, Franciszek, *Poetycka sława Omara Chajjama*, w: O. Chajjam, *Rubajaty*, tłum. z perskiego A. Gaworski, wstęp i komentarz F. Machalski, [Wrocław] 1969.
- Magnuszewski, Józef, *Stosunki literackie polsko-czeskie w końcu XIX i na początku XX wieku*, Wrocław 1951.
- Maryla Wolska, w: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski. Hasła osobowe T–Ż*, oprac. zespół pod kierownictwem Z. Szweykowskiego, J. Maciejewskiego, Warszawa 1980.
- Materiały do działalności Michała Pawlikowskiego jako wydawcy „Lamusa”. Wycinki prasowe i całe numery zawierające recenzje i informacje o publikacjach w „Lamusie”, BJ, sygn. 12125 IV.
- Miriam [Przesmycki, Zenon], *Julius Zeyer*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1.
- Obertyńska, Beata, *Quodlibecik*, w: M. Wolska, B. Obertyńska, *Wspomnienia*, Warszawa 1974.
- Pawlikowski, Michał, *Medyka*. Tom VI (1905–1918). Część 2. *Zaświecie i czasy Lamusowe*, BJ, sygn. 12031 III.
- Pękalska, Dominika, *Lwowski „Lamus” (1908–1913) w projektach autorskich Maryli Wolskiej i Michała Pawlikowskiego*, w: *Modernizmy Europy Środkowo-Wschodniej. Coraz szersze marginesy*, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, Warszawa 2020.
- Piotrowski, Andrzej, *Postowie*, w: J. Zeyer, *Trzy legendy o krucyfiksie*, tłum. i postowie A. Piotrowski, Warszawa 1959.
- Pocałun-Dydycz, Magdalena, *Metafizyczny wymiar przestrzeni w zbiorze opowiadań „Dziewczęta” Maryli Wolskiej*, w: *Obszary kultury. Księga ofiarowana Profesorowi Krzysztofowi Dmitrukowi*, red. J. Pasterska, S. Uliasz, Rzeszów 2011.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria, *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności: o jednym z młodopolskich symboli-kluczy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3.
- Posner, Donald, *The Swinging Women of Watteau and Fragonard*, „The Art Bulletin” 1982, t. 64, nr 1.
- Ratuszna, Hanna, „Dziewczęta” – zapomniane opowiadania Maryli Wolskiej, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001.
- Sierotwiński, Stanisław, *Maryla Wolska. Środowisko, życie, twórczość*, Wrocław 1963.
- Skórzewska, Agnieszka, *Słowiańska tragedia? – dramat Prawdy słowiańskiej. „Swanta. Baśń o prawdzie” Maryli Wolskiej*, w: *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki*, red. E. Paczoska, D. M. Osiński, Warszawa 2009.
- Szczepańska, Anna, „Chimera”. *Tekstowa kolekcja Zenona Przesmyckiego*, Gdańsk 2008.
- Śliziński, Jerzy, *Juliusz Zeyer w Polsce*, Brescia [1976].

- T. R. [Wolska, Maryla], „*Lamusa*” tom IV, „Słowo Polskie” 1913, nr 170.
- Tom R. [Wolska, Maryla], „*Lamus*” (rok 1911–1912), „Słowo Polskie” 1911, nr 594.
- Tomasz Raróg [Wolska, Maryla], „*Lamus*”. *Rocznik pierwszy*, „Słowo Polskie” 1910, nr 113.
- Tomkiewicz, Władysław, *Rokoko*, Warszawa 2005.
- Wolska, Maryla, *Była raz królowna...*, „*Lamus*” 1908–1909, t. 1, z. 1, „Zima”.
- Wydrycka, Anna, *Opowiadania w powieściach Juliusza Zeyera*, w: *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004.
- Zeyer, Julius, *Au temps du rococo*, tłum. G. Tilšer, „*Gazette de Prague*” 1922.
- Zeyer, Julius, *Drei Legenden vom Kruzifixe und Rokoko*, tłum. C. Spera, Praga 1906.
- Zeyer, Julius, *Rokoko*, „*Lumír*” 1885, nr 24–26.
- Zeyer, Julius, *Rokoko*, tłum. M. Wolska, „*Lamus*” 1910, t. 2, z. 7, „Lato”.
- Zeyer, Julius, *Wybór pism*, t. 1: *Poemata. Utwory dramatyczne*, układ, tłum. i słowo wstępne Miriama (Zenona Przesmyckiego), Warszawa 1901.
- Zeyer, Julius, *Wybór pism*, t. 2: *Proza epicka*, układ, tłum. i wstęp krytyczny Miriama (Zenona Przesmyckiego), Warszawa 1900.
- Zeyer, Julius, *Wygrana Miłość (Rokoko)*, tłum. M. Wolska, il. L. [Aniela] Pawlikowska, „*Gazeta Niedzielną*” 1952, nr 26–27, 29–30.
- Zeyer, Julius, *Wygrana Miłość (Rokoko)*, tłum. M. Wolska, il. L. [Aniela] Pawlikowska, Londyn 1952.

DOMINIKA PEKALSKA – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, absolwentka filologii polskiej. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się m.in. wokół twórczości i biografii Maryli Wolskiej, problemów lwowskiego modernizmu, prasy przełomu XIX i XX w. oraz obecnych na jej łamach gatunków.

PUSZCZA JODŁOWA STEFANA ŻEROMSKIEGO W ŚWIETLE TRADYCJI PRZYRODOPISARSKIEJ

Puszcza jodłowa by Stefan Żeromski in the Light of Nature Writing

DARIUSZ PIECHOTA

Uniwersytet w Białymstoku, Polska

E-mail: dariusz.piechota@uwb.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7943-384X>

Abstract

The article is devoted to the analysis of *Puszcza jodłowa* (“Fir Forest”) by Stefan Żeromski in the light of *nature writing*. Nature had a huge impact on Żeromski’s life and work. *Puszcza jodłowa* is the work in which the writer refers to places of his youth (especially the Świętokrzyskie Mountains). Żeromski is aware of the complex system of connections between the biological, mineral and human world. It is worth emphasizing that in *Puszcza jodłowa* the world of nature and people intertwine with history. Despite the current anthropocentrism, the writer’s ecological sensitivity is revealed in the postulate to protect the forest and in his close relationship with nature.

Keywords: nature, ecology, nature writing, ecocriticism, Stefan Żeromski

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony analizie *Puszczy jodłowej* Stefana Żeromskiego w świetle tradycji przyrodopisarstwa. Natura miała ogromny wpływ na życie i twórczość Żeromskiego. *Puszcza jodłowa* to utwór, w którym pisarz odwołuje się do miejsc z młodości (zwłaszcza Gór Świętokrzyskich). Żeromski jest świadomy skomplikowanego systemu powiązań między światem biologicznym, mineralnym oraz ludzkim. Co warto podkreślić, w *Puszczy jodłowej* świat natury i ludzi spleta się z historią. Mimo obecnego w niej antropocentryzmu wrażliwość ekologiczna pisarza ujawnia się w postulacie ochrony puszczy oraz w jego bliskiej relacji z naturą.

Słowa kluczowe: natura, ekologia, przyrodopisarstwo, ekokrytyka, Stefan Żeromski

Puszcza jodłowa (1925) to utwór wyjątkowy w dorobku Stefana Żeromskiego. Jak pisze Maria Jolanta Olszewska, „jest bardzo osobistym tekstem-testamentem powołanym do życia głęboką miłością do ziemi ojczystej, zamieszkujących ją ludzi, jej krajobrazu i historii”¹. Wraz z *Międzymorzem* (1924) oraz poematem *Wisła* (1918) tworzy tryptyk, łączący charakterystykę świata przyrody z refleksją historyczną i geologiczną². Pisarz, jak konstatuje Artur Hutnikiewicz, był „niezrównanym malarzem i poetą przyrody polskiej, zwłaszcza Gór Świętokrzyskich, swej najbliższej ojczyzny, ale także Podlasia, Lubelszczyzny, Pomorza”³. Wizerunki przyrody u Żeromskiego ewoluowały od realizacji klasycznych – zamkniętych, antropocentrycznych, w których dominował wizerunek natury oswojonej, dającej poczucie bezpieczeństwa, odzwierciedlającej odwieczny porządek świata; przez romantyczny naturocentryzm, gdzie przyroda przeobrażała się w groźny, niszczycielski żywioł; aż po pejzaże egocentryczne, pełniące funkcje ekwiwalentów stanów wewnętrznych bohatera⁴. Fascynacja pisarza otaczającym światem wiązała się także z przekonaniem, że człowiek jest skazany na przemijanie i niebyt; może istnieć tylko przez włączenie się w rytm cyklicznie odradzającej się przyrody⁵.

Żeromski interesował się lokalną florą i fauną. Znał podobno ponad 400 gatunków roślin. Zdobył w domu rodzinnym wiedzę przyrodniczą wykorzystywał w opisach dworców i ich okolic oraz obyczajów ludowych⁶. Warto również odnotować, że był on wyczulony na nadmierną eksploatację świata natury, niszczonego przez człowieka, a jego utwory (np. *Ludzie bezdomni*), jak pisze Jacek Kolbuszewski, zapoczątkowały dyskusję na temat roli i miejsca człowieka w ekosystemie⁷. Co ciekawe, autor *Popiołów* zafascynowany nowoczesną technologią wyprzedził wyobraźnią osiągnięcia współczesnej mu cywilizacji:

Pejzaż z przeszklonymi domami z piasku? Ogrzane energią słoneczną? Promienie, uniecznawiające na odległość? Ośmieszano długo te pomysły, w parze z którymi szła u Żeromskiego nowa funkcjonalizacja pejzażu natury. Ze szczęściem istnienia w wolnym kraju szło w parze postrzeżenie w feerii barw, światła, w radosnym uniesieniu życia⁸.

¹ M. J. Olszewska, *W stronę syntezy. Szczególna lekcja historii i patriotyzmu. „Puszcza jodłowa”*, w: eadem, *Stefan Żeromski. Spotkania*, Warszawa 2015, s. 422.

² M. Saganiak, „Wisła” Stefana Żeromskiego – misterium przyrody i historii, w: *Czytanie modernizmu*, pod red. M. Olszewskiej i G. Bąbiaka, Warszawa 2004, s. 313.

³ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2002, s. 275.

⁴ M. J. Olszewska, op. cit., s. 63–64.

⁵ Ibidem, s. 68.

⁶ A. Kowalczykowa, *Natura niepodległa*, w: *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, idea i układ J. Ławski, red. A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Białystok–Rapperswil 2013, s. 167.

⁷ J. Kolbuszewski, *Ochrona przyrody a kultura*, Wrocław 1992, s. 124.

⁸ A. Kowalczykowa, op. cit., s. 171.

W futurystycznych projektach utrwalonych chociażby w *Przedwiośniu* pisarz połączył nowoczesność z ekologią. Niewątpliwie utwory Żeromskiego stanowią cenne źródło inspiracji do badań ekokrytycznych.

Jolanta Sztachelska w artykule *Żeromski współczesny* zwróciła uwagę, że twórczość pisarza czeka na nowe interpretacje⁹. Być może „zielone odczytanie” (*green reading*) przyczyni się do ponownego zainteresowania dorobkiem autora *Popiołów* jakże interesującego pod kątem ekokrytycznym. W niniejszym artykule pragnę przeanalizować *Puszcę jodłową* z perspektywy *nature writing* ze szczególnym uwzględnieniem postaci narratora, który nie tylko dzieli się z czytelnikami wiedzą geologiczną i historyczną opisywanego regionu, ale również dostrzega skomplikowany system powiązań między światem biologicznym, materialnym oraz ludzkim¹⁰. Przyrodopisarstwo ma długą tradycję sięgającą dziewiętnastowiecznej literatury amerykańskiej, a jego oddziaływanie przyczyniło się do rozpropagowania problematyki ekologicznej obecnej w drugiej połowie dwudziestego wieku. Podobne strategie artystyczne widoczne są również w rodzimej prozie modernistycznej, zafascynowanej bioróżnorodnością świata natury. Warto poszukać więc polskich utworów, w których pojawiają się pierwsze sygnały rodzącej się świadomości ekologicznej.

Joanna Durczak jako pierwsza zauważyła, że to właśnie twórczość Żeromskiego ma wiele podobieństw do amerykańskiego przyrodopisarstwa¹¹. Badaczka zwróciła uwagę, że w omawianej przeze mnie noweli pisarz rejestruje kurczenie się puszczy, czemu towarzyszy refleksja na temat ochrony środowiska naturalnego¹². Odwołując się do najnowszych badań ekokrytycznych, moglibyśmy powiedzieć, że Żeromskiemu bliska byłaby zaproponowana przez Ewę Domańską metafora splątanych sieci, odnosząca się do myślenia relacyjnego, „które podkreśla wzajemne związki, współzależność, współbycie i współżycie natury-kultury, człowieka i środowiska, bytów i istot ludzkich i nie-ludzkich”¹³.

Perspektywy przyrodopisarstwa

Na początku zdefiniujmy, czym jest *nature writing*. Jak pisze Joanna Durczak, to amerykańska tradycja pisania o człowieku w przyrodzie¹⁴. Fundamentalne pytania stawiane przez badaczy oraz pisarzy tego nurtu to: Czym jest przyroda? Jaka rolę odgrywa w niej człowiek? Jakie zajmuje miejsce w ekosystemie?

⁹ J. Sztachelska, *Żeromski współczesny*, w: *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, idea i układ J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, A. Kowalczykowska, G. Kowalski, Białystok–Rapperswil 2013, s. 65.

¹⁰ Cf. J. Durczak, *Rozmowy z ziemią. Tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej*, Lublin 2010, s. 93.

¹¹ Ibidem, s. 224.

¹² Ibidem, s. 225.

¹³ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 15.

¹⁴ J. Durczak, op. cit., s. 7.

Czy ludzkość ma wobec niej jakiegokolwiek obowiązki? W ramach nurtu niezwykle problematyczne staje się samo zdefiniowanie pojęcia natury. Laurence Buell w *Representing the Environment* zwrócił uwagę, że jest ono konstruktem kulturowym, uwikłanym w inne dyskursy¹⁵. Zwykle ujmuje się naturę jako człon opozycji, jako antytezę kultury, odnosi się do świata przetworzonego przez człowieka na skutek prowadzenia chociażby upraw¹⁶. Dla Kate Soper natura to pierwotny inny, nie-człowiek, co wpływa na sposób myślenia o tym, kim jest i kim powinna być istota ludzka¹⁷. Z kolei Terry Gifford w *The Social Construction of Nature* konstatuje, że natura jako coś całkowicie odrębnego i niezależnego od człowieka nie istnieje¹⁸. To pojęcie wytworzone przez ludzi, silnie zakorzenione zarówno w materialnym środowisku człowieka, jak i w holistycznej wizji świata. Utrata bezpośredniego kontaktu z naturą byłaby destrukcyjnym doświadczeniem i wiązałaby się z całkowitym niezrozumieniem nas samych, zwłaszcza procesów rozwoju oraz umierania¹⁹. Bliska jest mi koncepcja Gifforda, gdyż opisując skomplikowane relacje między światem natury a światem ludzi, trudno byłoby nie wskazać zachodzących między nimi interakcji. Co więcej, uważna lektura (*close reading*) połączona z „zielonym czytaniem” (*green reading*) pozwala nie tylko na uchwycenie transformacji wizerunków natury dokonujących się na przestrzeni wieków, ale także na odkrywanie zapisanych proekologicznych treści w tekście²⁰.

Definiując *nature writing*, warto odwołać się do propozycji Joanny Durczak, która ilustruje ten sposób pisania przez odwołanie się do metafory botanicznej. Przyrodopisarstwo to wyjątkowo inwazyjna i ekspansywna „roślina”, „bardzo często i łatwo rozprzestrzenia się na terytoria sąsiednie, kolonizując obszary uważane za domenę innych gatunków”²¹. *Nature writing* chętnie przyjmuje formę eseju autobiograficznego, dziennika, reportażu podróżniczego, eseju filozoficznego, opowiadania czy rozprawy popularnonaukowej²². Cechą wyróżniającą jest zaś zakwestionowanie antropocentryzmu, przejawiającego się w przekonaniu o wyjątkowości człowieka wobec nie-ludzkich istot zamieszkujących Ziemię. Dominujący biocentryzm wiąże się także z postawą etyczną, zakładającą przyjęcie

¹⁵ L. Buell, *Representing the Environment*, w: *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, red. L. Couple, London–New York 2000, s. 177–182.

¹⁶ J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015, s. 39–45.

¹⁷ K. Soper, *The Idea of Nature*, w: *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, red. L. Couple, London–New York 2000, s. 123–126.

¹⁸ T. Gifford, *The Social Construction of Nature*, w: *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, red. L. Couple, London–New York 2000, s. 173–176.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Cf. A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016, s. 19–51.

²¹ J. Durczak, op. cit., s. 18–19.

²² Ibidem, s. 19.

odpowiedzialności za stan i trwanie przyrody²³. Twórcy przyrodopisarstwa podkreślają emocjonalny związek z określonym miejscem, regionem. Nie dziwi zatem fakt, że ważną rolę w *nature writing* odgrywa komponent autobiograficzny²⁴.

Warto również zastanowić się nad stosunkiem *nature writing* do prężnie rozwijającej się ekokrytyki. Laurence Buell w fundamentalnej pracy *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture* (1996) zwrócił uwagę, że ekopisarstwo obejmuje literaturę dawną i współczesną, która wyraża albo promuje świadomość ekologiczną²⁵. Zarówno w *nature writing*, jak i *ecowriting* kluczową rolę odgrywa świat przyrody, będący pierwszoplanowym bohaterem. W utworach tych często dominuje narracja pierwszoosobowa, fabuła bywa pozbawiona zdarzeniowości, pojawiają się za to liczne relacje, prezentacje czy refleksje²⁶. Warto podkreślić, że *ecowriting*, w przeciwieństwie do *nature writing*, wpisuje się w krąg humanistyki zaangażowanej w odnowę różnorodności, w pracę na rzecz równości, w promocję odpowiedzialności człowieka za kształt obecnego świata²⁷. Uwzględniając spostrzeżenia Buella, możemy stwierdzić, że termin *nature writing* jest węższy niż ekopisarstwo, gdyż stanowi pewną podkategorię literatury niefikcjonalnej.

Biografia i przyroda

W *Puszczy jodłowej* świat ludzi i natury splota się z historią. Warto przypomnieć, że w okresie zaborów świat przyrody był utożsamiany z polskością²⁸, a jej wizerunek ściśle wiązał się z mitem natury rodzimej, uduchowionej, twórczej²⁹. Przestrzeń lasów stała się nie tylko reprezentacją natury, ale również narodowym cmentarzem bohaterów powstania styczniowego³⁰. W przypadku Żeromskiego obrazy natury wiązały się niekiedy z biografią twórcy, powracającego do okresu mityzowanego dzieciństwa. Pisarz odkrył dla literatury i kultury polskiej Góry Świętokrzyskie, ziemię kielecką oraz sandomierską³¹. Nazywany „pierwszym góralem świętokrzyskim”³² nie tylko dostrzegł unikatowość tego

²³ Ibidem, s. 23.

²⁴ Ibidem, s. 20.

²⁵ L. Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge 1996. Przytaczam za: J. Durczak, op. cit., s. 24.

²⁶ A. Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014, s. 84.

²⁷ Ibidem, s. 16.

²⁸ A. Barcz, op. cit., s. 52–62.

²⁹ E. Ihnatowicz, *Puszcza Żeromskiego i Orzeszkowej*, w: *Klucze do Żeromskiego*, red. K. Stepnik, Lublin 2003, s. 162.

³⁰ Ibidem, s. 162.

³¹ M. Vražić, *Projekty kultury. Na przełęczach utopii: Stanisław Witkiewicz i Stefan Żeromski*, w: *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, idea i układ J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, A. Kowalczyk, G. Kowalski, Białystok–Rapperswil 2013, s. 257.

³² Z. J. Adamczyk, *Pierwszy góral świętokrzyski*, „Ikar” 1993, nr 3, s. 24.

regionu, ale także upatrywał w nim źródło, kolebkę polskiej kultury, o czym pisał m.in. w *Snobizmie i postępie* (1923)³³.

Narrator w *Puszczy jodłowej* tożsamy jest z autorem, snującym opowieść o swoim życiu, w którym świat natury towarzyszył mu od lat szkolnych aż po czasy intelektualnej dojrzałości. Przywoływane miejsca pojawiają się na zasadzie asocjacji i stają się punktem wyjścia do snucia licznych anegdot. Już na początku utworu narrator stwierdza:

Nie ja to już, człowiek dzisiejszy, wciągam zdrowymi płucami tameczne powietrze, kryształ niewidzialny, niezmierzone, nieskazitelne, przeczyste dobro – zimne, nie skalane oddechem, zgnilizną, brudem, pyłem – lecz ktoś inny, kogo dawno nie ma, młodzieniec, który niegdyś w wym jestestwie przebywał³⁴.

Żeromski zestawia przemijanie własnego ciała z wiecznością Ziemi³⁵, na której świat natury odradza się zgodnie z corocznym cyklem wegetatywnym. Jednocześnie narrator, powracając do lat młodości, podkreśla, że przyroda niejednokrotnie stanowiła dla niego źródło inspiracji twórczej. Bohater wspomina chwile spędzone nad „[...] brzegiem wartkiego strumienia, co ze źródła świętego Franciszka wybiega” (P, 339). Epizod ten rozpoczyna jego mentalną wędrówkę, uwzględniającą nie tylko historię własnej egzystencji, ale także historię regionu.

Początkowo pisarz odwołuje się do odkryć geologów, którzy udowodnili, że rośliny rosnące na Łysicy pochodzą od „górskiego kryształu, co w szczycie pasma zalega” (P, 339). Interesujący wydaje się fakt, że „znawcy dziejów ziemi” (P, 339) zostają porównani do kretów. Zestawienie to odnosi się do ich monotonnej i żmudnej pracy, której efekty wydają się mało widoczne dla większości społeczeństwa. Co więcej, geolodzy zajmują się tym, co martwe i zapomniane: śmiercią. Nieprzypadkowo we fragmencie tym zostają zestawione obrazy odnalezionych w ziemi „wielkookich raków morskich” (P, 339) z oglądanymi skorupiakami w rzece. „Racze cmentarzysko” (P, 339) nie znajduje się w centrum zainteresowania Żeromskiego, którego fascynuje świat żywych organizmów. We fragmencie tym odnajdujemy echa Darwinowskiej filozofii utrwalonej w fundamentalnej pracy *O powstawaniu gatunków*. „Ewolucja okazała się narracją o prawach, a także dziejach natury, w którą wciągnięty został człowiek, stając się częścią globalnego przedstawienia, w którym jedne istoty giną, a inne zajmują ich miejsce”³⁶.

³³ M. Vražić, op. cit., s. 261.

³⁴ S. Żeromski, *Puszcza jodłowa*, w: idem, *Opowiadania*, wstęp J. Z. Jakubowski, Warszawa 1971, s. 338. Cytaty lokuję w tekście.

³⁵ M. J. Olszewska, op. cit., s. 422.

³⁶ R. Koziółek, *Kompleks Darwina*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 18.

Od dygresji o rakach zmienia się optyka opisu rzeczywistości. Wzrok narratora kieruje się w stronę spletanego gąszczu roślinności, w którym „srokosze w ich gęstwinie kują swe dzwonne pieśni, a zatajona kędyś kukułka bawi się w chowanego z rozbawioną, z rozigraną dziecięcą duszą” (P, 339–340). W tym z pozoru idyllicznym obrazie natury uwagę czytelnika przykuwają pojawiające się dwa gatunki ptaków, w których zachowaniu możemy wskazać ślady okrucieństwa. Przypomnijmy, że srokosz znany jest z tego, że nabija swoje ofiary (drobne owady i kręgowce) na ciernie roślin, kukułka zaś podrzuca swoje jaja do gniazd ptaków innych gatunków (co oznacza śmierć dla znajdujących się tam piskląt). Przywołane zwierzęta zaburzają sielską atmosferę, a natura w duchu darwinowskim staje się areną walki o przetrwanie, w której wygrywają silniejsze osobniki. Dodajmy, że fragment opisujący zarośnięte wybrzeże potoku ponownie koresponduje z ostatnim akapitem *O powstawaniu gatunków*:

Jakże zajmujące jest spoglądać na gęsto zarośnięte wybrzeże pokryte roślinami, należącymi do różnych gatunków, ze śpiewającym ptactwem w gąszczach, z krążącymi w powietrzu owadami, z drążącymi mokrą glebę robakami i patrząc na te wszystkie dziwnie zbudowane formy, tak różne i w tak złożony sposób od siebie zależne, pomyśleć, że powstały one wskutek praw wciąż jeszcze wokół nas działających. [...] Tak więc z walki w przyrodzie, z głodu i śmierci, bezpośrednio wynika najwznioślejsze zjawisko, jakie możemy pojąć, a mianowicie powstawanie wyższych form zwierzęcych³⁷.

Świat natury zachwyca zarówno Darwina, jak i Żeromskiego. Dla angielskiego naukowca mnogość oraz różnorodność świata stanowi egzemplifikację teorii ewolucji, zgodnie z którą proste formy życia rozwijają się, ewoluują, dostosowując się do zamieszkiwanych środowisk³⁸. Dla autora *Ludzi bezdomnych* natura stanowi źródło inspiracji twórczej oraz wiąże się z przeżyciem estetycznym. W *Puszczy jodłowej* Żeromski stara się uwiecznić to, co przemijające. Herboryzowanie oraz opisywanie roślin świadczy nie tylko o zwrocie bohatera w stronę natury, ale także o pogłębiającej się nostalgii. Jak już wspominałem, mężczyzna, mimo podejmowanych prób, nie potrafi „dotrzeć do siebie sprzed lat”³⁹. Refleksja nad urodą świata minimalizuje ból związany z nieuchronnym przemijaniem. Podobne znaczenie ma przywołanie w dalszej części *Puszczy jodłowej* leśnej rzeki Nidy, która:

Nosiła mię na łonie swym jak dobra matka, gdym pływał – stojąc, na wznak, na piersiach i na bokach. Wyrzucała mię z wnętrza swego na powierzchnię siłą potężną głębin niezgruntowanej, najeżonej rosochatymi kłodami drzew puszczy ongi zwalonych, w dno wrosłych – gdym zbyt długo nurkiem po jej tajnikach chodził (P, 340).

³⁷ K. Darwin, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, tłum. Sz. Dickstein, J. Nusbaum, Warszawa 2012, s. 450–451.

³⁸ J. Schollenberger, *Stworzenia Darwina. O granicy człowiek–zwierzę*, Warszawa 2020.

³⁹ Ibidem, s. 38.

Historie w przyrodzie

Puszcza świętokrzyska stała się nie tylko świadkiem krwawych walk z zaborcą, ale również rezerwuarem przechowującym pamięć o narodowych dziejach („Tylko konwalie i poziomki nie zapomną o wolnych duszach rycerzy” [P, 344]). Żeromski, podobnie jak romantycy, uważał, że poczucie tożsamości narodowej kształtuje się przez związek z ziemią ojczystą⁴⁰, skrywającą prochy jej bojowników. Ziemia, jak słusznie stwierdza Eugenia Łoch:

[...] musi więc spełnić misję rozrodczą: wydawać plony drzew-brzóz (to symbol śmierci) i innych roślin oraz rodzić bohaterów. Kości rzucone muszą odrodzić się na nowo, jak Feniks z popiołów. Owo telluryczne *sacrum* ma tu wartości symboliczne. Ziemia, rozsiane na niej mogiły są miejscem spoczynku dla tych, którzy zginęli – jest więc hierofanią herosów, która będzie owocowała w następnych pokoleniach⁴¹.

Pojawienie się wątku powstańczego nie jest przypadkowe, gdyż motyw ten towarzyszył całej twórczości pisarza. Przywołajmy choćby nowelę *Echa leśne* (1905), której akcja rozgrywa się w puszczy świętokrzyskiej. Bohaterowie utworu, pracujący przy wydzieleniu fragmentu lasu i przyłączeniu go do dworu, wspominają dawne walki powstańcze. Interesujący z ekokrytycznego punktu widzenia wydaje się epizod ścinanych drzew:

Z lasu leciał po rosie wieczornej łoskot siekier. Łoskot uderzał w lasy, w ogromne świętokrzyskie bory jodłowe, w puszcze wilgotną, senną, niemą, głuchą. Echa ciosów mknęły od góry do góry, od kniei do kniei, w dal czarną, w noc, w mgłę. Odbite, wypędzone, dalekie głosy drżały kiedyś za światem i zza świata wołały. Przelękłe, niewymowne wracały z dali, z moczarów, gdzie nikt nie chodził, gdzie „straszy”. Co pewien czas rozlegał się wśród stuku siekier jadowity trzask lecącego drzewa, szum i łomot obszaru jego gałęzi, potężny, głuchy grzmot upadku wielkiego pnia. Echo porywało ten głos i niosło w ciemnonocną dalekość wieść coraz głuchszą, o tym ciosie przejmujące zwiastowanie... Wszystek las łamał się i rozpadał, huczał wszystkimi drzewami świadectwo niezapomniane i żywym głosem z ciemności wzywał...⁴²

Ewa Ihnatowicz konstatuje, że w *Echach leśnych* symbolem zbiorowej pamięci i zarazem mową puszczy są tytułowe echa⁴³. Przestrzeń lasu jest łącznikiem między przeszłością a współczesnością, ścinane drzewo zaś budzi skojarzenia ze śmiercią rozstrzelanego powstańca. Lasy u Żeromskiego, tak jak u Orzeszkowej, są tożsame z polską ziemią i ojczyzną i stanowią dziedzictwo narodowe, o którym nie wolno zapomnieć.

⁴⁰ E. Flis-Czerniak, *Wallenrod i aeroplan. Jeszcze słów kilka o związku twórczości Stefana Żeromskiego z tradycją romantyczną na przykładzie „Urody życia”*, w: eadem, *Błędni rycerze i nuczyciele rozumności. Dialogi z romantyzmem w literaturze polskiej 1864–1918*, Lublin 2015, s. 195.

⁴¹ E. Łoch, *Topos dworu w „Nad Niemnem” i w wybranych utworach nowelistycznych Elizy Orzeszkowej*, w: eadem, *Wokół modernizmu. Studia o literaturze XIX i XX wieku*, Lublin 1996, s. 61.

⁴² S. Żeromski, *Echa leśne*, w: idem, *Opowiadania*, Warszawa 1971, s. 213.

⁴³ E. Ihnatowicz, op. cit., s. 167.

Myśl ta jest kontynuowana w kolejnym fragmencie, w którym autor powraca do obrazu domu rodzinnego, rozumianego jako „mała ojczyzna”. Narrator przywołuje obraz pierwszych osadników, żyjących w harmonii ze wszechświatem. Na marginesie, epizod ten pojawia się również w poemacie *Wisła* (1918), w którym pisarz charakteryzuje życie pierwszych mieszkańców w dorzeczu Wisły po odejściu lodowca⁴⁴. Dodajmy, że ich egzystencja była ściśle powiązana z przestrzenią puszczy, którą – jak pisze Aleksandra Ubertowska – „cehuje ontologiczna rozległość i historyczna trwałość (spaja ona wszak epoki glacialne z czasami ponowoczesnymi), nadaje jej charakter dyskursu, ruchomego pryzmatu wymiany kulturowej”⁴⁵. Wraz z ogrodem botanicznym, plażą, dziką przyrodą (*wilderness*) łączy ją zarówno status „resztki”, prehistorycznej pozostałości, jak i tendencja do liminalności, łączenia i znoszenia granic kultura–natura, miasto–wieś⁴⁶. Puszcza „sytuuje się na granicy wielu światów, epok i formacji kulturowych, przypominając człowiekowi o jego archaicznych źródłach, o towarzyszącym mu nieustannie komponencie »dzikości«”⁴⁷. Ewa Ihnatowicz zwróciła uwagę na symboliczne znaczenie puszczy jako „tajemniczego, pradawnego bytu, odwiecznego świadka i uczestnika dziejów, zapisującego je i przechowującego w pamięci”⁴⁸.

Przestrzeń dziewiczych lasów, bezkresnych puszczy nieskażonych cywilizacją w *Puszczy jodłowej* jest ukazana zgodnie z panteistyczną koncepcją natury. To miejsce zamieszkiwane przez słowiańskie bóstwa i demony. Nieprzypadkowo Żeromski zwraca uwagę na towarzyszący pierwszym osadnikom kult prastarych drzew, charakterystyczny dla religii dawnych Słowian. Szczególną rolę pełnił dąb, który przez wiele ludów indoeuropejskich był uznawany za święte drzewo burzy i grzmotu, siły, długowieczności i nieśmiertelności⁴⁹. Często w jego cieniu odbywały się zgromadzenia, podczas których podejmowano kluczowe decyzje dotyczące całej społeczności. Wierzono, że w świętym drzewie mieszkały dusze przodków, udzielające zebranych dobrych rad⁵⁰. Bohaterowie często wsłuchiwali się w ich szum, poszukując odpowiedzi na „[...] niepewność, tajemniczość i kruchość żywota” (P, 345). Niepokój potęgowały również dawne bóstwa, jak Poświst symbolizujący śmierć (P, 345). Pierwsi mieszkańcy puszczy jodłowej z szacunkiem odnosili się do świata natury, gdyż stanowiła ona istotne tło dla słowiańskiego kultu⁵¹. Pod starymi świętymi dębami odbywały się najważniejsze

⁴⁴ M. Saganiak, op. cit., s. 313.

⁴⁵ A. Ubertowska, *Pisanie puszczy. Ekonomie dyskursu ekokrytycznego i postkolonialnego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6, s. 194.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ E. Ihnatowicz, op. cit., s. 165.

⁴⁹ W. Kopaliński, *Dąb*, w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 2017, s. 58.

⁵⁰ Ibidem, s. 59.

⁵¹ T. Linkner, *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski*, Gdańsk 1991, s. 28.

uroczystości, modlono się oraz składano ofiary⁵². Co ciekawe, wraz z przyjęciem chrześcijaństwa:

[...] stare bóstwa domowe, leśne i polne nie pomarły. Strzygi i zmory, kostusie i morzyska siedzą u progów, w węglach i na poddaszach. Zły hasa drogami, czatuje na krzyżowych i wałęsa się wokoło domostw. [...] Grasują wciąż jeszcze czarownice, cioty i widmy latają na szczyt Łysicy po tajemnicze zioła, rzucają urok i sprowadzają nieszczęście. Odczyniają wszelkie choroby i uroki nieomylni, rodowici wróże, lecząc starymi sposoby – zamawianiem według formuł dawnych, niezrozumiałych, na podstawie splotów włosów, kawałków odzieży z wisielca, widełek nietoperza, mchu z krzyża na rozstajnej drodze, wody wrzącej, węgla lub chleba (P, 351–252).

U Żeromskiego, podobnie jak na przykład w noweli *Syn boginki* Dygasińskiego, obecny jest synkretyzm religijny, przejawiający się w łączeniu tego, co słowiańskie z chrześcijańskim. Jak pisze Agata Skała, „sfera demonologii pociąga bowiem za sobą istnienie chrześcijańskich praktyk, których rolą jest zażegnywanie zła”⁵³. Nieprzypadkowo osoby zajmujące się ziołolecznictwem często nazywano wrózkami, wiedźmami, gdyż wierzono, że posiadają one nadprzyrodzone umiejętności. Często też były posądzane o uprawianie czarnej magii. Funkcjonujące w świadomości prymitywnego ludu przekonanie o wszechmocy czarownicy⁵⁴ wzmacniało także sąsiedztwo góry Łysicy, na której według podań, odbywały się sabaty i spotkania z diabłem. Warto podkreślić, że wierzono także w magiczne właściwości ziół, jak choćby bylicy, dziewanny, rosiczki, lubczyka. Pełniły one istotną rolę w rytuałach, przygotowywano z nich lecznicze mikstury, używano do rzucania zaklęć i czarów.

Interesujący wydaje się fakt, że pisarz przywołuje również pierwszych pustelników chrześcijańskich, budujących domy „z pniów jodłowych, które wicher z ziemi wyrwał i na trawę obalił” (P, 349). Żeromski podkreśla, że niektóre z nich przetrwały do jego czasów w postaci przydrożnych kapliczek. Z ekokrytycznego punktu widzenia niezwykle ciekawy jest styl życia pokutników: „Pustelnicy ci prowadzili życie ostre, wstrzymując się po lat kilka, w największe nawet święta od pokarmów mięsnych, niełatwo przyjmując, i to czasem tylko jałmużnę” (P, 350). Być może wynikało to nie tylko z przyjętych dogmatów religijnych, ale także wewnętrznej potrzeby życia w zgodzie z naturą.

Oprócz myśliwych i pustelników Żeromski przywołuje osadników z górnego i środkowego Ponidzia, którzy rozpoczęli karczowanie skrajów lasu w pobliżu grodu kieleckiego. Uwagę czytelnika przykuwają narzędzia, którymi się posługiwali. Oprócz siekiery niezwykle użyteczna okazała się drewniana socha,

⁵² Ibidem, s. 29–30.

⁵³ A. Skała, *W kręgu mitu*, w: eadem, *Adolf Dygasiński. Niepoprawny pozytywista. Między tradycją a nowoczesnością*, Lublin 2013, s. 27.

⁵⁴ Ibidem, s. 19–20.

sprzyjająca kruszeniu ziemi i niszczeniu chwastów. Niewątpliwie odegrała ona istotną rolę w rozwoju rolnictwa. Co warto podkreślić, ingerencja osadników w świat natury wynikała z potrzeby dostosowania miejsca do dalszej egzystencji. Masowa wycinka drzew w celach zarobkowych stała się palącym problemem u schyłku dziewiętnastego wieku⁵⁵.

W *Puszczy jodłowej* Żeromski skrótowo przywołuje historię tego miejsca, począwszy od czasów prehistorycznych po jemu współczesne. Co ciekawe, wszystkich mieszkańców na przestrzeni wieków łączy „serce ludzi puszczańskich” (P, 346). Metafora ta podkreśla silną więź łączącą mieszkańców z tymże regionem. Żeromski jest świadomy, że człowiek przynależy do świata natury, współdzieli z nią ważną część egzystencji. O emocjonalnym związku pisarza z puszcza jodłową świadczy zakończenie utworu, w którym apeluje o ochronę puszczy jodłowej:

Żyj wiecznie, świątnico, ogrodzie lilij, serce lasów! Przeminięły nad tobą czasy złe, złane ludzką krwią. Ciągną inne, inne... Lecz któż może wiedzieć, czy z plemienia ludzi, gdzie wszystko jest zmienne i niewiadome, nie wyjdą znowu drwale z siekierami, ażeby ściąć do korzenia macierz jodłową na podstawie nowego prawa, w interesie jakiegoś handlu lub czyjegoś niezbędnego zysku (P, 353).

Nie jest też, jak sądzę, kwestią przypadku, że w przytoczonym fragmencie pojawia się postać drwala, która jest czytelną metonimią masowej wycinki lasów oraz dewastacyjnej gospodarki ze strony zaborców⁵⁶. W drugiej połowie dziewiętnastego wieku zjawisko deforestacji było powszechne, a rozmiary owego wyniszczenia opisano w utworach: *Na pogrzebie* (1881) Aleksandra Świętochowskiego czy *W porębie* (1895) Władysława Stanisława Reymonta. Żeromski obawia się, że w przyszłości puszcza świętokrzyska może zostać zniszczona i ograbiona, dlatego też wzywa do jej ochrony:

Jakie bądź byłoby prawo, czyjekolwiek by było, do tych przyszłych barbarzyńców poprzez wszystkie czasy wołam z krzykiem: – Nie pozwalam! Puszcza królewska, książęca, biskupia, świętokrzyska, chłopska ma zostać na wieki wieków, jako las nietykalny, siedlisko bożyszcz starych, po którym święty jeleni chodzi – jako ucieczka anachoretów, wielki oddech ziemi i żywa pieśń wieczności!

Puszcza jest niczyja – nie moja ani twoja, ani nasza, jeno boża, święta! (P, 353).

Przestrzeń puszczy „syntetyzuje odwieczność (pierwotność, trwanie), ojczyństwo (swojskość, polskość, pamięć historii), jedność (harmonię i wspólność losu) między człowiekiem a ziemią; funkcjonuje w kategoriach codzienności

⁵⁵ J. Kolbuszewski, op. cit., s. 130.

⁵⁶ Ibidem, s. 91.

i w kategoriach mitu. Obrazy lasu-świątyni nadają puszczy symboliczne znaczenie przestrzeni sakralnej⁵⁷. Nieprzypadkowo autor przywołuje tutaj świętego jelenia, który w wielu mitologiach jest zwierzęciem słonecznym, pośrednikiem między niebem i ziemią. W tradycji chrześcijańskiej symbolizuje czystość życia, pobożność oraz religijność⁵⁸. Przyroda zatem staje się odbiciem pierwiastka boskiego obecnego w świecie. Interesujące w przytoczonym fragmencie wydają się określenia puszczy: „wielki oddech ziemi” oraz „żywa pieśń wieczności”, podkreślające, że świat natury charakteryzuje się odmienną temporalnością niż świat ludzki, stanowiący wyłącznie krótki epizod w historii wszechświata. Dla pisarza natura jest większą wartością niż dobra z niej wytwarzane.

Świadomość (pre)ekologiczna i jej ograniczenia

Na szczególną uwagę zasługuje ostatnie zdanie, w którym Żeromski apeluje o przejęcie odpowiedzialności za stan i trwanie unikatowej puszczy. Nieprzypadkowo też pisarz podkreśla, że nie należy ona do nikogo, co przeczy utrwalonemu w tradycji zachodniej przekonaniu, że ziemię się posiada, kupuje, sprzedaje, eksploatuje, czyni sobie poddaną⁵⁹. We fragmencie tym ujawnia się zaangażowanie pisarza w ochronę puszczy, co pozwala na usytuowanie go w kręgu nurtu literatury ekosprawiedliwości, postrzegającej relacje środowiska i ludzkich społeczności jako skomplikowaną strukturę współzależności, w której interesy obu stron podlegają negocjacom⁶⁰. Nie jest też kwestią przypadku, że *Puszcza jodłowa* jest dedykowana Aleksandrowi Janowskiemu, który był pionierem krajoznawstwa oraz współzałożycielem Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, powstałego w 1906 roku⁶¹.

Nie ulega wątpliwości, że utwór Żeromskiego jest nasycony licznymi wątkami narodowo-historycznymi, które splatają się z przestrzenią puszczy. Pisarz eksponuje więź emocjonalną łączącą go z tym regionem. Skrótowno informuje czytelnika o historii tego miejsca, sugerując niejako, że cała kultura narodziła się z bezpośredniego kontaktu z przyrodą. Żeromski jest też świadomy skomplikowanego systemu powiązań między światem biologicznym, mineralnym oraz ludzkim. Co warto podkreślić, natura nie jest dla niego tworem abstrakcyjnym, który można nieustannie eksploatować. *Puszcza jodłowa* stanowi więc rodzaj przestrogi skierowanej do potomnych, aby nie niszczyli środowiska naturalnego.

⁵⁷ E. Ichnatowicz, *Puszcza Żeromskiego i Orzeszkowej*, s. 163.

⁵⁸ W. Kopaliński, *Jeleń*, w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 2017, s. 123.

⁵⁹ J. Durczak, op. cit., s. 10.

⁶⁰ Ibidem, s. 97.

⁶¹ S. Zieliński, *Mały słownik pionierów polskich kolonialnych i morskich: podróżnicy, odkrywcy, zdobywcy, badacze, eksploratorzy, emigranci-pamiętnikarze, działacze i pisarze migracyjni*, Warszawa 1933, s. 183.

Co ciekawe, zwrot w stronę natury ma u Żeromskiego inne podłoże niż w *nature writing*. Autor *Popiołów* nie kwestionuje przekonania o wyjątkowości człowieka w ekosystemie. Szczególnie jest to widoczne we fragmentach poruszających kwestię myślistwa, którym to nie towarzyszy żadna refleksja natury etycznej. Z jednej strony Żeromski dostrzega zagrożenie w nadmiernej deforestacji, z drugiej zaś nie wspomina nic o zwierzętach, które żyją w puszczy i często są ofiarami kłusowników czy myśliwych. Mimo dominującego w utworze antropocentryzmu wrażliwość ekologiczna pisarza ujawnia się w postulacie ochrony puszczy oraz w jego bliskiej relacji z naturą, która jest dla niego źródłem emocji estetycznych. Wszystko to czyni z *Puszczy jodłowej* interesujący utwór nawiązujący dialog z amerykańskim *nature writing*.

Bibliografia

- Adamczyk, Zdzisław J., *Pierwszy góral świętokrzyski*, „Ikar” 1993.
- Barcz, Anna, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016.
- Buell, Laurence, *Representing the Environment*, w: *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, red. L. Couple, London–New York 2000.
- Buell, Laurence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge 1996.
- Darwin, Karol, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, tłum. Sz. Dickstein, J. Nusbaum, Warszawa 2012.
- Domańska, Ewa, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2.
- Durczak, Joanna, *Rozmowy z ziemią. Tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej*, Lublin 2010.
- Fiedorczyk, Julia, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015.
- Flis-Czerniak, Elżbieta, *Wallenrod i aeroplan. Jeszcze słów kilka o związku twórczości Stefana Żeromskiego z tradycją romantyczną na przykładzie „Urody życia”*, w: eadem, *Błądni rycerze i nauczyciele rozumności. Dialogi z romantyzmem w literaturze polskiej 1864–1918*, Lublin 2015.
- Gifford, Terry, *The Social Construction of Nature*, w: *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, red. L. Couple, London–New York 2000, s. 173–176.
- Hutnikiewicz, Artur, *Młoda Polska*, Warszawa 2002.
- Ihnatowicz, Ewa, *Puszcza Żeromskiego i Orzeszkowej*, w: *Klucze do Żeromskiego*, red. K. Stępnik, Lublin 2003.
- Kolbuszewski, Jacek, *Ochrona przyrody a kultura*, Wrocław 1992.
- Kopaliński, Władysław, *Jeleń*, w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 2017.
- Kowalczykowa, Alina, *Natura niepodległa*, w: *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, idea i układ J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Białystok–Rapperswil 2013.
- Koziołek, Ryszard, *Kompleks Darwina*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3.

- Kronenberg, Anna, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014.
- Linkner, Tadeusz, *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski*, Gdańsk 1991.
- Łoch, Eugenia, *Topos dworu w „Nad Niemnem” i w wybranych utworach nowelistycznych Elizy Orzeszkowej*, w: eadem, *Wokół modernizmu. Studia o literaturze XIX i XX wieku*, Lublin 1996.
- Olszewska, Maria Jolanta, *W stronę syntezy. Szczególna lekcja historii i patriotyzmu. „Puszcza jodłowa”*, w: eadem, *Stefan Żeromski. Spotkania*, Warszawa 2015.
- Saganiak, Magdalena, *„Wisła” Stefana Żeromskiego – misterium przyrody i historii*, w: *Czytanie modernizmu*, pod red. M. Olszewskiej i G. Bąbiaka, Warszawa 2004.
- Schollenberger, Justyna, *Stworzenia Darwina. O granicy człowiek–zwierzę*, Warszawa 2020.
- Skała, Agata, *W kręgu mitu*, w: eadem, *Adolf Dygasiński. Niepoprawny pozytywista. Między tradycją a nowoczesnością*, Lublin 2013.
- Soper, Kate, *The Idea of Nature*, w: *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, red. L. Couple, London–New York 2000.
- Sztachelska, Jolanta, *Żeromski współczesny*, w: *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, idea i układ J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, A. Kowalczykova, G. Kowalski, Białystok–Rapperswil 2013.
- Śniedziewski, Piotr, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011.
- Ubertowska, Aleksandra, *Pisanie puszczy. Ekonomie dyskursu ekokrytycznego i postkolonialnego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6.
- Vražić, Małgorzata, *Projekty kultury. Na przełęczach utopii: Stanisław Witkiewicz i Stefan Żeromski*, w: *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, idea i układ J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, A. Kowalczykova, G. Kowalski, Białystok–Rapperswil 2013.
- Zieliński, Stanisław, *Mały słownik pionierów polskich kolonialnych i morskich: podróżnicy, odkrywcy, zdobywcy, badacze, eksploratorzy, emigranci-pamiętnikarze, działacze i pisarze migracyjni*, Warszawa 1933.
- Żeromski, Stefan, *Echa leśne*, w: idem, *Opowiadania*, Warszawa 1971.
- Żeromski, Stefan, *Puszcza jodłowa*, w: idem, *Opowiadania*, wstęp J. Z. Jakubowski, Warszawa 1971.

DARIUSZ PIECHOTA – doktor nauk humanistycznych, asystent w Katedrze Badań Porównawczych i Edytorstwa w Kolegium Literaturoznawstwa Uniwersytetu w Białymstoku; członek Laboratorium Animal Studies (LAS). Autor książek: *Między utopią a melancholią. W kręgu nowoczesnej i ponowoczesnej literatury fantastycznej* (2015), *Pozytywistów spotkania z naturą. Szkice ekokrytyczne* (2018). Współredaktor serii *Zielona Historia Literatury*, w jej ramach ukazały się: *Emancypacja zwierząt?* (2015), *Ekomodernizmy* (2016), *Między empatią a okrucieństwem* (2018), *(Nie)zapomniane zwierzęta* (2021). W kręgu jego zainteresowań badawczych znajdują się: literatura drugiej połowy dziewiętnastego wieku, współczesna kultura popularna, ekokrytyka oraz *animal studies*.

NIEDOKOŃCZONA PSYCHOZA WITOLDA GOMBROWICZA

Witold Gombrowicz's Truncated Psychosis

JAN POTKAŃSKI

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: jan2@go2.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9332-1940>

Abstract

The article discusses psychoanalytic consequences of implications that Witold Gombrowicz smuggled into his memoirs that he supposedly suffered from hereditary (on the maternal side of the family) mental disorders and whose symptoms he was able to recognise in the manner of his behaviour as well as in certain biographical episodes. Gombrowicz stops short of being fully transparent in this matter – he touches the subject somewhat but does not accentuate it clearly enough to make it reverberate in his work and thus does not make the readers sensitive enough to become aware of this particular matter, and this is despite the fact that the scholars often refer to Gombrowicz's biography. Scholars' restraint in this regard remains in contrast with their intensive exploration of Gombrowicz's non-normative sexuality. This raises the question of the meaning of this radical dichotomy in the current perception of the two 'conditions' – sexual and psychical difference, which were once considered equally shameful.

Keywords: Witold Gombrowicz, mental disorders, psychoanalysis

Streszczenie

Artykuł rozważa psychoanalityczne konsekwencje przemycanych przez Witolda Gombrowicza w tekstach wspomnieniowych sugestii, jakoby był dziedzicznie (ze strony matki) obciążony zaburzeniami psychicznymi i odnajdywał ich symptomy w stylu swojego zachowania oraz niektórych epizodach biografii. Gombrowicz zatrzymuje się w tej kwestii na progu szczerości *sensu stricto* – niby porusza temat, ale nie akcentuje go na tyle, aby sprawa dostatecznie wybrzmiała w recepcji jego twórczości, mimo częstego odwoływania się gombrowiczologów do biografii pisarza. Dyskrecja badaczy w tej kwestii kontrastuje z intensywną eksploatacją wątku pozanormatywnej seksualności Gombrowicza, co stanowi asumpt do pytania o kulturowy sens radykalnej różnicy we współczesnym traktowaniu dwóch niegdyś równie wstydlivych „przypadłości” – odmienności psychicznej i seksualnej.

Słowa kluczowe: Witold Gombrowicz, zaburzenia psychiczne, psychoanaliza

Lapidarnie, ale klarownie, na początkowych kartach *Testamentu* Gombrowicz spowiada się z naznaczających go psychiatrycznych obciążeń, wspominając dziwactwa matki i ewidentną chorobę wuja, wyłączającą go ze społeczeństwa:

W rodzinie Kotkowskich sporo było chorób umysłowych; gdy przyjeżdżałem do mojej babki na wieś, bałem się okropnie: dom duży, parterowy, przedzielony był na dwie części, w jednej mieszkała moja babka, a w drugiej jej syn, brat mojej matki, wariat nieuleczalny, który chodząc w nocy po pustych pokojach, usiłował zagłuszyć strach dziwnymi rozhovorami, przetaczającymi się w pienia jakieś przedziwne, które kończyły się nieludzkim wrzaskiem; całą noc to trwało; wdychałem szaleństwo¹.

Spekuluje również, że wiązał się z tymi rodzinnymi obciążeniami osobliwy epizod jego własnej biografii – dziwny nastrój i odrealnienie podczas pobytu w Paryżu i potem na południu Francji, w szczegółach zatarte przez rodzaj amnezji:

Ten pobyt w Paryżu, a potem na plażach francuskich w Pyrenées Orientales, to luka ciemna, niewiele pamiętam i myślę o tym, jakbym zaglądał do studni... nie wiem... nie wiem... nasuwają mi się luźne scenki, widoki, ale jakby mnie w tym nie było, jakbym zgubił siebie samego. Jest bardzo możliwe, że owo rozprzężenie, w którym już od dawna się znajdowałem, osiągnęło wtedy kulminantę. Jak określić ten stan? Chyba nie tyle czułem się anormalny, ile *wiedziałem* że jestem anormalny i ta świadomość utrzymywała się we mnie wbrew wszystkim oznakom mojej zdrowej przeciętności. Z pozoru najzwyczajniejszy młody człowiek z lekkimi tylko dziwactwami, a jednak nie mający w głębi ducha najmniejszych złudzeń, że jest jak chora owca poza stadem, na bezdrożu, i wydany wszelkiemu najdziwniejszemu kształtowi, jak owe figurki z gutaperki dające się ugniatać na wszystkie sposoby, z których można zrobić największą potworność. [...] Czy nie przesadzam? A jednak coś tam musiało być, w tym francuskim okresie mego życia, głęboko skażonego, bo przecież nie jest normalne że to teraz jest dla mnie jakby za zasłoną. Nie jest wykluczone, że byłem wtedy nieco obłąkany (po matce miałem pewne dziedziczne obciążenia)².

Zważywszy wysoką odziedziczalność zaburzeń psychotycznych³, hipoteza pisarza, że ta dziwna faza w jego życiu (lekka postać epizodu psychotycznego?) miała związek z problemami matki i jej brata, wydaje się prawdopodobna, zwłaszcza że dwudziestoczteroletni wówczas Witold znajdował się w wieku typowym dla ujawniania się schizofrenii. Wątek dziedzicznego obciążenia chorobą

¹ W. Gombrowicz, *Testament*, Kraków 2012, s. 7. Vide W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, Warszawa 1990, s. 75.

² Idem, *Testament*, s. 17–18.

³ Vide np. M. Maciukiewicz, *Analiza wymiarów i asocjacji genetycznych w schizofrenii oraz chorobie afektywnej dwubiegunowej na przykładzie populacji Wielkopolskiej*, praca doktorska, Poznań 2013, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/7749/1/praca-MM-18VII2013.pdf> (d.d. 11.07.2021). Vide P. Kapelski, M. Skibińska, J. Twarowska-Hauser, *Badania asocjacyjne genów interleukin i ich receptorów w schizofrenii*, „Psychiatria” 2013, nr 1, s. 9–18, <https://journals.viamedica.pl/psychiatria/article/view/34847/32075> (d.d. 11.07.2021).

psychiczną pojawia się też we *Wspomnieniach polskich*, tam wpisany w topos związku twórczości artystycznej z szaleństwem, rzekomo nieprzyswojony przez kulturę polską:

Niezdrowa krew Kotkowskich, którą mieliśmy po matce, obciążająca nas potencjałem zaburzeń psychicznych [...]. Ojciec był ostatnim z Gombrowiczów, cieszącym się szacunkiem, wzbudzającym zaufanie [...] – wiedziałem, że jestem rodzajem kaleki psychicznego, dla którego normalna egzystencja jest niedostępna, który musi szukać własnej drogi. [...] W Polsce na ogół nie zdawano sobie sprawy ze związków sztuki i całego w ogóle świata duchowego z chorobą. Panował wśród nas na ten temat zdumiewający optymizm – artysta nie był dla Polaków „neurotykiem, który sam się leczy”, jak go zdefiniował Freud⁴.

Omawiając ten wątek w biografii *Gombrowicz. Ja, geniusz*, Klementyna Suchanow nie wykracza istotnie poza przytoczenie bądź parafrazę słów swojego bohatera, nie drąży tematu, używa tylko pozornie konkretniejszych słów, jak „choroby psychiczne” (jednak w odniesieniu do krewnych pisarza, nie jego samego)⁵. Kontrastuje to z jej podejściem do seksualności pisarza, którą biografka rekonstruuje szczegółowo (i na szerokim kulturowym tle) wbrew zahamowaniom Gombrowicza w tej sferze, nie stroniąc od daleko idących spekulacji opartych nieraz na wątych przesłankach⁶. Dotyczy to także Gombrowiczowskiej farmakopei: Suchanow konsekwentnie rekonstruuje kurację pisarza leczącego się na syfilis, przypominając o niej wielokrotnie⁷, pomija jednak przyjmowane przez niego leki antydepresyjne, których znaczenie wydobyl dopiero Karol Hryniewicz⁸. Depresja jako symptom może mieć rozmaite przyczyny, w tym czysto zewnętrzne, których w przypadku Gombrowicza nie sposób wykluczyć, jak reakcji na własne problemy samotnego i ubogiego emigranta bądź na tragiczny los ojczystego kraju i pozostałych w nim krewnych i znajomych. Może być też jednak jedną z form bądź składników zaburzeń psychotycznych, zwłaszcza w ich formie afektywnej⁹.

Szczerłość wyznania na temat własnych problemów psychicznych wydaje się w dalszym wywodzie Gombrowicza i jego recepcji gestem pozbawionym znaczenia, w tym hermeneutycznym zatrzymaniu generującym tak charakterystyczne

⁴ W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 83. Vide idem, *Testament*, s. 7: „Ja jestem artystą po matce, a po ojcu jestem trzeźwy, spokojny, opanowany”.

⁵ K. Suchanow, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, Wołowiec 2017, t. 1, s. 20, 68, 204.

⁶ Ibidem, s. 156–158, 184, 194–197, 215, 278–286, 422–427, t. 2, s. 92–94, 139–141, 217, 222, 288.

⁷ Ibidem, t. 1, s. 427–431, 464, t. 2, s. 11, 87.

⁸ K. Hryniewicz, „Kronos”, czyli *Witold Gombrowicz na fotelu dentystycznym*, „Teologia Polityczna Co Tydzień” 2019, nr 29 (173), <https://teologiapolityczna.pl/karol-hryniewicz-kronos-czyli-witold-gombrowicz-na-fotelu-dentystycznym> (d.d. 10.06.2020).

⁹ *Klasyfikacja zaburzeń psychicznych i zaburzeń zachowania w ICD-10*, Kraków 2000, s. 100–116 (zaburzenia nastroju, w tym z objawami psychotycznymi, F30–F39), cf. s. 87–88 (depresja poschizofreniczna, F20.4), s. 97–99 (zaburzenia schizoafektywne, F25).

dla pisarza poczucie zawstydzienia pod spojrzeniem Innego¹⁰. Problem jednak nie znika, zostaje raczej wyparty do nieświadomości dyskursów, sygnalizując się w nich poprzez oderwane od źródła werbalne symptomy. Suchanow wielokrotnie pisze o dziwactwach Gombrowicza, jego wyobcowaniu i poczuciu nieprzekraczalnej odmienności, nie wiąże ich jednak z wątkiem psychiatrycznym, choć mogą świadczyć o utajonej psychozie.

1.

W dyskursie gombrowiczologii maską problemów pisarza bywa kategoria perwersji, niosąca pewną sugestię osobliwości psychicznej, ale dająca się zredukować do eksperymentu seksualnego – tak jak w istocie czyni Suchanow, hiperbolizując seksualne poszukiwania autora *Pornografii* i minimalizując jego problemy psychiczne. Explicite o perwersji u Gombrowicza w kontekście myśli Lacana pisze Markowski¹¹. Trudno zresztą czynić z tego eksponowania perwersyjności zarzut, skoro sam pisarz nieraz puentuje narrację o własnej anormalności aluzją do nietypowych pragnień seksualnych, chociaż w kontekście całości wyводу sfera ta wydaje się co najwyżej synekdochą jego problemów osobowościowych:

Byłem – i wiedziałem o tym bez najmniejszego zdziwienia i bez cienia protestu – istotą anormalną, która nigdy i wobec nikogo nie może przyznać się do siebie, skazaną na wieczyste ukrywanie się, na konspirację. Erotyczne siły pchały mnie w dół, na ulicę, w samotne i potajemne awantury z dziewczkami najniższej kategorii na dalekich przedmieściach Warszawy¹².

Podobną drogą podąża Błażej Warkocki, od psychiatrycznego przypadku Daniela Schrebera, w którego paranoi Freud doszukał się podłoża homoseksualnego, przechodząc do kwestii orientacji seksualnej zasadniczo poza sferą zaburzeń psychicznych, mimo że psychotyczność pierwszoosobowego narratora bywa przez Gombrowicza dość klarownie zarysowana, jak w *Zdarzeniach na brygu Banbury*¹³. Nawet Hanjo Berressem, choć jawnie odwołuje się do Lacana, nie korzysta z opracowanych przez niego konkretnych modeli zaburzeń, lecz pisze o niejasnych i abstrakcyjnych „dewiacjach” i „aberracjach” bohaterów Gombrowicza¹⁴.

¹⁰ S. Tomkins, *Wstyd–upokorzenie a pogarda–wstręt: natura reakcji*, tłum. B. Szumański, W. Szwebs, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 168. Cf. B. Warkocki, *Pamiętnik afektów z okresu dojrzewania. Gombrowicz – queer – Sedgwick*, Warszawa 2018, s. 55–71, oraz J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tłum. A. Sheridan, New York 1998, s. 114–119.

¹¹ M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 15, 53–55. Jak pokażę w dalszym wywodzie, perwersyjność to ważny fenomen na mapie Gombrowiczowskiego upodmiotowienia, uznawanie jej za jądro własnej tożsamości pisarza wydaje się jednak mylące.

¹² W. Gombrowicz, *Testament*, s. 16.

¹³ B. Warkocki, op. cit., s. 14–33, 211–260.

¹⁴ H. Berressem, *Reguły dewiacji. Fizyczne i psychiczne aberracje w powieściach Witolda Gombrowicza*, w: *Grymasy Gombrowicza*, red. E. Płonowska-Ziarek, tłum. J. Margański, Kraków 2001, s. 109–155.

Część intuicji na temat psychotyczności pisarza zdaje się kryć za alegorią, którą on sam zaproponował w *Krótkim pamiętniku Jakóba Czarnieckiego*. Własną pozycję w dysfunkcyjnym małżeństwie rodziców metaforyzuje tam za pomocą figury małżeństwa mieszanego, z żydowską matką. Suchanow redukcjonistycznie sugeruje, że dodał ten motyw, aby personalny klucz opowiadania nie był zbyt oczywisty¹⁵. Rozpowszechniający się pomysł „adoptowania” nieposiadającego żadnych żydowskich przodków Gombrowicza do żydowskiego wykluczenia dowodzi jednak¹⁶, że figura ta ma znacznie bogatszy potencjał semantyczny, który wszakże można odczytywać także i stricte biograficznie: ojciec pisarza, inaczej niż bohatera opowiadania, nie mógł brzydzić się żydowską krwią żony, podobny niepokój co do niej i do mieszanej krwi potomka mogła jednak budzić ich dziedziczna – a w pełni ujawniona w szwagrze – psychotyczność.

O żydowskości i homoseksualności już można, a nawet – zważywszy humanistyczne mody – trzeba mówić, o nienormalności psychicznej ciągle trudno. Starania Michela Foucaulta i Marii Janion, by szaleńcom oddać głos, nie odniosły w pełni skutku. Didier Eribon opisał, jak relacje Foucaulta z pacjentami szpitala psychiatrycznego, w którym praktykował, i jego rodząca się myśl teoretyczna interferowały z egodystoniczną homoseksualnością młodego filozofa¹⁷. Być może podobne mechanizmy pracowały w strukturze głębokiej dyskursu Janion, nim u schyłku życia zdecydowała się na *coming out*. U obydwójga badaczy szaleństwo było jednak figurą inności spektakularnej, stawiającej podmiot na przeciwnym biegunie człowieczeństwa „normalnego”, a katalogujący swoje mikroinności Gombrowicz takiej inności globalnej chciał raczej uniknąć – nie być szaleńcem jak wuj, Hölderlin, Nietzsche czy Artaud, tak samo jak homoseksualistą w jednoznacznym i ostentacyjnym sensie uosabianym przez Geneta¹⁸. Bliżej zatem niż do bohaterów *Historii szaleństwa* było mu do wielorako „nienormalnych” z wykładów w Collège de France¹⁹, które Foucault wygłosił już po śmierci Gombrowicza, przywołując jednak figury i terminy pokrewne Gombrowiczowskiemu. Adaptując termin Miłosza ze *Zniewolonego umysłu*,

¹⁵ K. Suchanow, op. cit., t. 1, s. 232. Vide jednak ibidem, s. 154 (spekulacje o rzekomo żydowskim pochodzeniu matki jako wyjaśnienie własnej inności).

¹⁶ Np. P. Sazdik, *Czy Witold Gombrowicz był pisarzem żydowskim*, w: *Przed i po. Witold Gombrowicz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2019, s. 141. Taki kierunek interpretacji zdaje się zresztą sugerować sam Gombrowicz, pisząc we *Wspomnieniach polskich i Dzienniku* o swojej towarzyskiej i światopoglądowej wspólnoty z Żydami, zwłaszcza: W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 130–134. Vide A. Dauksza, *Ciążąca (nie)obecność. Gombrowicz wobec wojny i Żydów*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 216–217.

¹⁷ D. Eribon, *Michel Foucault. Biografia*, tłum. J. Levin, Warszawa 2005, s. 47–53, 76, 104–107.

¹⁸ Vide P. S. Rosół, *Genet Gombrowicza. Historia miłosna*, Gdańsk 2016, s. 48–52.

¹⁹ M. Foucault, *Abnormal*, tłum. G. Burchell, New York 2003.

można by powiedzieć, że autor *Ferdydurke* jako „kryptopsychotyk” praktykował w stosunku do edypalnej normy²⁰ ketman – acz nie całkiem konsekwentnie.

2.

Skoro Gombrowicz nie chciał być – i na poziomie funkcjonowania w społeczeństwie nie był – „prawdziwym” szaleńcem, co miałyby nam dać identyfikowanie go jako psychotyka? Sądzę, że takie ujęcie może wzbogacić interpretację jego twórczości zgodnie z modelem tożsamości spolifonizowanych, dotąd stosowanym do opisu nienormatywnej seksualności pisarzy (jak w klasycznych analizach Germana Ritza) lub ich wielorakiej – na przykład polsko-żydowskiej – narodowości. Splot homoseksualności z heteronormą lub polskości z żydostwem zawsze jest zarazem splotem twórczości z biografią – i tak też rozumiem relacje Gombrowiczowskiej psychozy z psychiczną „normalnością”²¹. Psychoza tak rozumiana nie jest chorobą, lecz raczej pewnym typem osobowości – w tym osobowości twórczej, naznacza więc poetykę i tematykę utworów, a zwłaszcza filozoficzną antropologię autora. Nie przeciwstawia się przy tym normie z zewnątrz, jak szaleństwo, lecz raczej wewnątrznie ją dekonstruuje, zgodnie z modelem *literatury mniejszej* zaproponowanym przez Deleuze’a i Guattariego w książce o Kafce²².

Gdybyśmy mieli do czynienia z osobą żyjącą, dyskusja o jej psychotyczności mogłaby się wiązać z pewnym ryzykiem. Lacan wskazuje, że typowym skutkiem psychoanalizy prepsychotyka (tj. osoby o psychotycznej strukturze psychiki, ale bez psychiatrycznych objawów) jest wywołanie pełnoobjawowej psychozy²³. Psychiatryczny zdrowy rozsądek (*primum non nocere!*) kazałby tego unikać, Lacanowi bliskie jednak było poszukiwanie podmiotowej prawdy jednostki nawet wbrew społeczeństwu, na wzór egzystencjalistów. Jeśli Antygoną z *Etyki psychoanalizy* ma pozostawać „wierna swojemu pragnieniu” nawet kosztem życia, czemu prepsychotyk nie miałby dążyć do prawdy o swojej psychotyczności, nawet kosztem popadnięcia w psychozę pełnoobjawową? Ta tragiczna negatywność ustępuje jednak w kolejnym kroku bardziej konstruktywnej spekulacji,

²⁰ Zgodnie z modelem Lacana, odmienny stosunek do mechanizmów edypalnych (w tym „kastacji”) pozwala wyróżnić trzy podstawowe typy podmiotu: neurotyczny (pełne uznanie kastacji), psychotyczny (odrzućcie kastacji) i perwersyjny (skomplikowana gra pomiędzy tymi biegunami). Vide B. Fink, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej*, tłum. Ł. Mokrosiński, Warszawa 1997, s. 113–117. Do tej klasyfikacji odwołuję się w dalszym wywodzie.

²¹ O swego rodzaju autobiograficzności całej twórczości Gombrowicza – w tym najważniejszych utworów fikcyjnych, jak *Kosmos*, *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyk*, *Pornografia czy Ślub* – pisze Józef Olejniczak (*Witold Gombrowicz. Ja!*, Łódź 2021, s. 11–12).

²² G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, tłum. A. Z. i K. M. Jaksender, Kraków 2016.

²³ J. Lacan, *The Psychoses 1955–1956*, tłum. R. Grigg, New York 1993, s. 251.

kiedy Lacan zaczyna sugerować, że może psychotykom nie należy – w miarę społecznych możliwości – przeszkadzać w psychotyzacji z całkiem praktycznych względów, gdyż jeśli przejdą tę drogę po swojemu, na końcu budują nową osobowość lepiej funkcjonującą niż pierwotna prepsychotyczna. Taki lacanowski „postpsychotyk” zbliża się zatem do „schizola” z *Anty-Edypa* Deleuze’a i Guattariego, dla którego schizofrenia jako choroba to przejściowy etap uwalniania się od narzucanej przez społeczeństwo edypalności. Gombrowicz tego rodzaju dojrzałe antyedypalną podmiotowość naszkicował w postaci Albertynki z *Operetki*, nie jest ona jednak zaszyfrowanym autoportretem pisarza, lecz raczej ideałem, do którego nieskutecznie dążył, antycypując poniekąd paryski maj 1968, którego filozoficznym wyrazem został *Anty-Edyp*.

Psychoanaliza wypracowała do opisu osobowości niechorobliwie psychotycznych – takich jak według wstępnej rekonstrukcji powyżej Gombrowicz – kilka pokrewnych kategorii. Oprócz czysto relacyjnego „prepsychotyka” (forma osobowości poprzedzająca psychozę *sensu stricto*) są to: osobowość „jak gdyby” (*als ob, as if*) według Heleny Deutsch, „pusta” (bezuropienowa, ale i wykazująca pewne elementy struktur edypalnych) psychoza André Greena²⁴, osobowość z pogranicza (w początkowych ujęciach, z czasem to pojęcie ewoluowało w innym kierunku), w kręgu lacanowskim – psychoza „zwykła”²⁵. W twórczości Gombrowicza najsolidniejsze oparcie znajduje model Deutsch, wedle którego osoba z natury psychotyczna może dostosować się do społecznych norm przez proste naśladowanie, zachowując się z grubsza tak, jak wzorcowe osoby w otoczeniu, choć nie czuje wewnętrznej motywacji do takich konkretnie zachowań²⁶. Komentując Deutsch, Lacan precyzuje, że chodzi w takich przypadkach o wyobrażeniową substytucję mechanizmów, które powinny być symboliczne²⁷ (psychotyk nie posiada jednak symboliczności rozwiniętej dostatecznie, żeby na niej mógł polegać). U Gombrowicza taki mechanizm przedstawia już pierwsze dojrzałe opowiadanie, *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*: pierwszoosobowy narrator ma wyraźnie zdegradowaną, dysfunkcyjną osobowość, psychicznie oplata się więc jak bluszcz na wzorcowej, imponującej postaci Kraykowskiego, przy czym na początku przybiera to formę bardzo dosłownie antycypującą Lacanowski model stadium zwierciadła – narrator zamawia w restauracji dokładnie te same potrawy i napitki, co jego wzorzec²⁸. Relacja ta była interpretowana jako kryptoerotyczna

²⁴ A. Green, *On Private Madness*, London 2005, s. 40–42, 79–80.

²⁵ S. Vanheule, *On Ordinary Psychosis*, w: *Lacan on Psychosis. From Theory to Praxis*, red. J. Mills, D. L. Downing, London 2019, s. 77–102.

²⁶ H. Deutsch, *Osobowość „jak gdyby”*, tłum. M. Franczak, w: *Psychoanaliza w Polsce 1909–1946*, oprac. L. Magnone, Warszawa 2016, t. 1, s. 354–357.

²⁷ J. Lacan, op. cit., s. 192–193. Cf. B. Fink, op. cit., s. 118–162.

²⁸ W. Gombrowicz, *Bakakaj i inne opowiadania*, Kraków 2007, s. 8–9.

(masochistyczna albo homoseksualna)²⁹, hipoteza wyobraźniowej protezy osobowości wobec jej psychotycznego rozpadu wydaje się jednak najlepiej tłumaczyć fabułę. Zgodnie z modelem Deutsch tancerz stawałby się „jak gdyby” mecenasem, nie dysponując stricte własną stabilną osobowością. Scena początkowa, gdy mecenas (ucieleśnienie prawa) brutalnie przywołuje do porządku łamiącego zasady współżycia społecznego bohatera, co w tymże wywołuje głęboki wstrząs, byłaby wtedy odpowiednikiem błyskawicznej lacanowskiej psychoanalizy psychotyzującej prepsychotyka.

Logiką osobowości „jak gdyby” można tłumaczyć liczne u Gombrowicza relacje sobowtórowe także w twórczości późniejszej niż *Pamiętnik z okresu dojrzewania*³⁰. W *Ferdynandzie* Józio podąża za Miętusem, w *Transatlantyku* narrator za Gonzalem, w *Pornografii* za Fryderykiem, w *Kosmosie* najpierw za Fuksem, potem przenosi uwagę na Leona, przy czym ci pierwszoosobowi narratorzy jawnie noszą imię albo i nazwisko autora. Są to sobowtórstwa typowo lacanowskie, tj. bohater nie jest, jak w przypadku romantycznych opowieści niesamowitych, zaskoczony podobieństwem innego do własnej ukształtowanej już osobowości, tylko wybiera sobie innego za przewodnika, samemu stając się jego kopią lub chociażby cieniem. Naśladownictwo jest jednak niepełne, często bowiem sylleptyczny (zarazem fikcyjny i autobiograficzny)³¹ bohater dochodzi do momentu, w którym uznaje, że wzorzec posunął się jak dla niego za daleko – i wtedy przerażony „odkleja się” od niego³². Tak wyglądają finały relacji Witoldów z Fryderykiem i Leonem, wcześniej – narratora z mikrospołecznym wzorcem arystokratów zebranych u hrabiny Kołtubaj. W tym właśnie miejscu pojawia się u Gombrowicza perwersja: w innym przyjętym za wzorzec, nie bezpośrednio w postaciach reprezentujących autora.

Maria Delaperrière sugeruje dla tych asymetrycznych relacji sobowtórowych model klasycznie psychoanalityczny. Według niej imponujący perwerwi reprezentują wyparte pragnienia podążających za nimi hipostaz Gombrowicza: „Gombrowicz odkrywa w Genecie nie tylko współnika, ale także swojego sobowtóra, Genet jest dla niego krystalizacją z krwi i kości jego własnych pragnień rzutowanych kolejno na postać Gonzala, Fryderyka z *Pornografii* lub Leona z *Kosmosu*”³³.

²⁹ Vide J. Margański, *Gombrowicz – wieczny debiutant*, Kraków 2001, s. 76–78, i B. Warkocki, op. cit., s. 55–71.

³⁰ Np. J. Margański, *Józio w piekle literatury*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 11.

³¹ Vide E. Winiecka, *O sylleptyczności tekstu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 4, s. 137–157.

³² Vide O. Kühn, *Ciało i jego maskowanie u Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 1996, nr 1, s. 60–67.

³³ M. Delaperrière, *Marginalność i transgresja: Gombrowicz i Genet*, w: *Witold Gombrowicz – nasz współczesny*, red. J. Jarzębski, Kraków 2010, s. 473. W istocie Gombrowicz bliższy wydaje się jednak powieściowemu bohaterom z *Prawdy powieściowej i kłamstwa romantycznego* René Girarda – cyklicznie uczy się pragnąć „podług innego”, w swojej przenikliwości odkrywa jednak w końcu zawsze, że to nie jego własne pragnienie.

Gdyby tak było, „Gombrowiczowie” byliby klasycznymi neurotykami. Wtedy wszakże, skonfrontowani z własnym pragnieniem w postaci inobytu, powinni przejść „dziką” (tj. rozgrywającą się poza formalnymi ramami terapii) psychoanalizę i znacząco przebudować swoją osobowość, tworząc jej dojrzałą postać. Nic takiego jednak u Gombrowicza nie następuje³⁴, stąd hipoteza, że perwersja nie jest u niego wewnętrzną popędową prawdą neurozy, lecz zewnętrznym wyobraźniowym wzorem dla psychotyka. Nadaje się do tej roli, bo perwert jest ontogenetycznie bardziej zaawansowany niż psychotyk³⁵ i w związku z tym lepiej też radzi sobie w społeczeństwie, nie będąc jednocześnie tak odległym i niepojętym, jak jeszcze bardziej zaawansowany neurotyk, osobowość „dojrzała”, nawet jeśli polega to na dojrzałości przeżywanych problemów. Neurotyczna dojrzałość szczególnie ostro kontrastuje z postacią schizofrenii, jaką można przypisać Gombrowiczowi, mianowicie o wyraźnie zaznaczającym się rysie hebefrenicznym, a więc wtórnej infantylizacji i „dziecięcej” wesołkowatości kontrastującej z przedchorobową nieśmiałością tudzież dyletanckimi zainteresowaniami filozoficznymi³⁶. Najostrzej ten problem stawia *Ferdynand*, fabularnie obecny jest też jednak w *Trans-Atlantyku*, a jako swego rodzaju ideologia – w teoretycznej afirmacji niedojrzałości, młodszości, niższości, „syncyzyjny”.

3.

Psychotyk niezbyt inteligentny, o ile nie doznaje silnych objawów wytwórczych, takich jak urojenia i halucynacje, może zapewne trwać w postawie „jak gdyby” i przeżyć tak całe życie, w języku bliskich Gombrowiczowi filozofów – praktykując heideggerowskie „Sie” lub sartre’owską „seryjność”, a zatem forsowne bycie „takim jak wszyscy”. Nie jest to jednak przypadek Gombrowicza. Zgodnie z modelem Lacana psychotyk jest strukturalnie prostszy niż perwert, a zwłaszcza niż neurotyk; śmieszne byłoby jednak twierdzić, że Witold był w związku z tym głupszy od swoich „dojrzałych” starszych braci, chyba że w schematycznym baśniowym sensie, jako najmłodszy i pozornie najgłupszy, przechrztający ostatecznie pozornie mądrzejszych. Niemniej było w nim jakieś rozdarcie między nieprzeciętnie wysoką inteligencją, a nie w pełni dojrzałą osobowością, jak zauważył już Konstanty Jeleński:

Można by nawet zaryzykować hipotezę, że zarówno sam konflikt, jak i wewnątrz konfliktu wahania autora spowodowane są brakiem równowagi: Gombrowicz jest dojrzały intelektualnie,

³⁴ Nie zgadzam się zatem z interpretacją Piotra Rosoła, który wpisuje Gombrowicza w przejęty od Harolda Blooma schemat agonu napędzanego lękiem przed wpływem, zakładający oparte na mechanizmach neurotycznych wieloetapowe dojrzewanie podmiotu: P. S. Rosół, op. cit., s. 272–279, 291–293.

³⁵ B. Fink, op. cit., s. 241–277.

³⁶ *Klasyfikacja zaburzeń psychicznych i zaburzeń zachowania w ICD-10*, s. 85–86 (F20.2).

niedojrzały psychicznie. Mówiąc o dojrzałości intelektualnej, nie mam oczywiście na myśli wybitnej i oryginalnej inteligencji Gombrowicza: jakkolwiek świetna, taka inteligencja mogłaby być „niedojrzała”. Nie – chodzi mi o to, że intelektualnie Gombrowicz zdolny jest do zadziwiającej mimikry dojrzałości psychicznej – że widzi jej wyższość, jej potrzebę, jej konieczność w dziele rozwoju i doczesnego „zbawienia”³⁷.

Praktykując względne dostosowanie do świata na poziomie wyobrażeniowym („mimikrę” według Jeleńskiego)³⁸, aby uniknąć losu wuja, pisarz zadawał zarażeniem niewygodne pytania o sens praktyk, do których się dostosowywał, pytania, których hiperbolą są antropologiczno-seksuologiczne hipotezy Alicji w *Dziewictwie z Pamiętnika z okresu dojrzewania*. Odpowiedź przybrała postać teorii formy i „kościółki międzyludzkiego” – w sposób charakterystyczny dla psychotyka syntetyzujących logikę symboliczną i wyobrażeniową, z dominacją tej drugiej (neurotyk przeciwnie, ostro przeciwstawia symboliczne zasady prawa, instytucji i moralności wyobrażeniowym automatyzmom i konformizmom towarzysko-środowiskowym).

Ironicznym zrządzeniem losu (albo raczej ojca) psychotyki Gombrowicz studiował i krótki czas jako aplikant praktykował prawo. Ironicznym, zdaniem Lacana bowiem psychotyki, wykluczając Imię Ojca, wyklucza tym samym prawo jako zasadę symboliczności. Nie dziwi zatem, że we wspomnieniach Gombrowicza to właśnie ojciec jest personifikacją normalności (w opozycji do zaburzonej żony i synów), a jego śmierć powoduje stopniowy upadek rodziny³⁹. Wykluczenie Imienia Ojca przez pisarza objawia się paralacanowskimi – choć nie wprost psychoanalitycznymi – pojęciami w gombrowiczologii: Jean-Pierre Salgas pisał o integralnym ateizmie Gombrowicza⁴⁰ (a Bóg Ojciec to wszak judeochrześcijańskie źródło Prawa), Piotr Sadzik – o anomii w świecie przedstawionym i języku *Pornografii*⁴¹. Dziwiąc się swoją psychotyczną inteligencją temu, w czym przyszło mu uczestniczyć, Witold antycypował poniekąd dojrzałą teorię Lacana tak samo, jak potem explicite przypisywał sobie antycypacje egzystencjalizmu i strukturalizmu. *Zbrodnia z premedytacją z Pamiętnika z okresu dojrzewania*, wiążąc kwestię edypalnej ambiwalencji uczuć syna do ojca z działaniami sędziego śledczego, zdaje się pastiszem rozważań Freuda o *Braciach Karamazow*⁴²

³⁷ Vide K. Jeleński, *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza*, „Kultura” 1957, nr 9, s. 40.

³⁸ W. Gombrowicz, *Testament*, s. 17: „byłem aktorem”.

³⁹ Idem, *Wspomnienia polskie*, s. 83.

⁴⁰ J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, tłum. J. M. Kłoczowski, Warszawa 2004, s. 105: „Nie ma już Boga, czyli Formy Świata. [...] Formy są ulotne [...]. Formy »ja«, narodu, ludzkiej społeczności, literatury i sztuki... Bóg już nie jest ich gwarantem”.

⁴¹ P. Sadzik, *Nawiasem mówiąc. Język anomii i anomia języka w „Pornografii” Witolda Gombrowicza*, w: *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*, red. P. Sadzik, Warszawa 2019, s. 175.

⁴² S. Freud, *Dostojewski i ojcostwo*, w: idem, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 240–241. Cf. J. Margański, *Gombrowicz – wieczny debiutant*, s. 84–89, 95, 114–115.

(może nie bez związku z trójcą braci Gombrowicz), intertekstualne nawiązanie do niewiele wcześniej (1928) opublikowanego szkicu nie wyczerpuje jednak autorskiego sensu opowiadania, skoro analogiczne struktury pojawiają się w *Ślubie* i *Pornografii*. Nie byłby zresztą pierwszym, który łączył inspiracje psychoanalityczne z rozumieniem prawa – w bliskim kontakcie z Freudem pozostawał Hans Kelsen⁴³, wybitny teoretyk prawa intensywnie, jak sugerują ówczesne przekłady jego książek, recypowany w międzywojennej Polsce.

Ślub to w dorobku Gombrowicza dzieło o tyle nietypowe, że Henryk jako główny bohater i zarazem reprezentant autora (rozpoznaje wszak rodzinne gniazdo autora, Małoszyce, jako własne) nie wydaje się prostym odwzorowaniem psychotycznego twórcy, lecz testuje różne warianty struktury podmiotowej. Akt pierwszy próbą restytucji ojca jako króla ponawia „klasyczny” freudyzm rodem z *Objaśniania marzeń sennych*, gdzie Freud wprowadza ekwiwalencję rodziców z parą królewską⁴⁴. Akt drugi i większość trzeciego to historia perwersji: edypalny porządek ojca-króla załamuje się pod wpływem „palica”, perwersyjnego fetysza-fallusa, który oparł się kastracji, na co główny bohater, Henryk, reaguje próbą restytucji prawa w stylu głównego oponenta Kelsena, Carla Schmitta – jako rozkazu personalnego suwerena⁴⁵. Z psychoanalitycznego punktu widzenia taką postawę można zidentyfikować także jako perwersję, konkretnie sadyzm, co potwierdza fabuła Gombrowicza – dla utwierdzenia swej władzy Henryk arbitralnie żąda samobójstwa przyjaciela, Władzia. Wstrząśnięty skutkiem żądania, sam jednak ofiarowuje się jako podsądny, poniekąd w samoofierze jak Chrystus, choć nie niewinnie, nadal więc w logice sadyzmu, która uwzględnia samoofiara sadystry. Czy Gombrowicz eksperymentuje tu z własnymi podmiotowymi możliwościami, czy raczej spekuluje o starszych braciach (Małoszyce na nich także mogłyby wskazywać), samemu skrywając się we Władziu jako ofierze? Forma dramatu, eliminująca pierwszoosobowych narratorów opowiadań i powieści, zdaje się celowo umykać przed tym pytaniem.

W *Pornografii* explicite wiemy już, kto jest „Witoldem Gombrowiczem”. Fryderyk w swoich voyeurystyczno-ekshibicjonistycznych grach spojrzeniem (parał się wszak aktorstwem i korzysta z tych doświadczeń, „reżyserując” Karola i Henię)⁴⁶ jest perwertem, podobnie jak Amelia, domina panująca nad masochistycznym mikroświatem podporządkowanych mężczyzn, zwłaszcza syna. Syn ów, Wacław, osierocony przez ojca (o którym powieść nie wspomina) i paralelnie

⁴³ C. Jabloner, *Kelsen and his Circle: The Viennese Years*, „European Journal of International Law” 1998 (vol. 9), s. 368–385, oraz É. Balibar, *L'invention du surmoi. Freud et Kelsen, 1922*, w: idem, *Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*, Paris 2011, s. 383–434.

⁴⁴ S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 303.

⁴⁵ C. Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma*, tłum. M. A. Cichocki, Warszawa 2012, s. 45–46.

⁴⁶ W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 2015, s. 39–41, 127–131.

przez prawo (jako polski adwokat utracił sens swojego powołania pod niemiecką anomiczną okupacją), zdaje się z natury neurotykiem, pozbawionym jednak oparcia w narodowym systemie symbolicznym. Próbuje restytuować prawo, zabijając upadłego partyzanta sadystę (Siemiana) tak, aby błyskawicznie ponieść karę za zbrodnię, jaką jest egzekucja ze schmittowskiego wyroku arbitralnego, bez umocowania w prawie. Egzekucja drugiego stopnia – Waclawa przez Karola – miałyby w tym neurotycznym modelu restytuować autentyczne prawo, czy jednak faktycznie tak się dzieje? Dla Gombrowicza chyba ostatecznie nie, choć uczciwie rozważa taką możliwość.

4.

Rozumowo, przeczytawszy Freuda i obserwując wedle jego wskazówek własne środowisko społeczne, Gombrowicz wiedział, jak działa kompleks Edypa. Nie przełożyło się to jednak na jego podmiotową identyfikację. Niechcianej formie stawiał opór także rozumowo, tworząc własną antropologię, nie zawsze jednak wystarczała, by obronić integralność osobowości i jej zakorzenienie w rzeczywistości. Figura psychiatrycznej symptomatologii szczególnie widoczna w biografii (osobistej i twórczej) Gombrowicza to zatem fuga – ucieczka przed narzucającymi się obcymi strukturami. Na progu dojrzałości z Paryża, w którym ma kontynuować studia, Witold ucieka na bajeczno-romansowe dla niego południe Francji, w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* drogę tę powtarzają bohaterowie *Przygód i Zdarzeń na brygu Banbury*, potem Józio na końcu *Ferdurke*, wkrótce sam Gombrowicz, uchodząc do Argentyny jak Hölderlin wędrujący do Bordeaux w prodromie obłędu, na koniec Witold uciekający w finale *Kosmosu* z perwersyjnego Zakopanego ku rodzicielskiej potrawce z kury. Współczesna klasyfikacja ujmuje psychogenną fugę dysocjacyjną wśród konwersyjnych zaburzeń nerwicowych blisko hysterii⁴⁷, co kłóciłoby się z podejrzeniem psychozy. Kulturowy model „obłędu wędrowczego” obejmował też jednak inne (według obecnych kryteriów) zaburzenia, w tym psychotyczne⁴⁸. W szczególności „szalona” podróż z elementami amnezji może wystąpić w ramach epizodu maniakalnego⁴⁹, na jaki mogą wskazywać afektywne aspekty przeżyć pisarza po kolejnych ucieczkach:

Z tej nocy jedno mi pozostało olśnienie. Odkryłem Południe. Och, dobrze pamiętam. Byłem w Pirenejach, gdzie blisko morza, może w Vernet, i grywałem tam w bilard z młodymi robotnikami, którzy pewnego razu mi zaproponowali, żebym z nimi pojechał na plażę, dali mi rower,

⁴⁷ *Klasyfikacja zaburzeń psychicznych i zaburzeń zachowania w ICD-10*, s. 134–135 (F44.1).

⁴⁸ I. Hacking, *Mad Travelers. Reflections on the Reality of Transient Mental Illness*, Cambridge, Massachusetts 1998.

⁴⁹ *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. Fourth Edition (DSM-IV)*, Washington 1994, s. 483 (300.13).

i wszyscy popędziliśmy szosą na tych rowerach, a szosa spadała ku morzu oślepiająca, do tego pomarańcze, wino, i tak ta zawrotna jazda, pomarańcze, wino, blask, żar, światło, przejrzystość, powietrze, wszystko to uczyniło się twarde jak diament... i Południe objawiło się mojej północnej naturze. Gdy dojechalśmy wreszcie, byłem tak pijany, że nie wiedziałem jak zatrzymać rower i jeździłem w kółko po jakimś placu. Ale Południe już miałem w sobie – i powitałem to z radością, z ulgą, z nadzieją, nie jak coś co by samo w sobie było cenne, ale jak jakąś nową zasadę, dającą możliwość manewru⁵⁰.

Jeszcze kilka słów o tych moich argentyńskich inicjacjach. To się nie da opowiedzieć... a jednak nie można tego pominąć... Mieszkałem, jak się rzekło, w najtańszych hotelikach, czasem w tak zwanych *conventillos*, wielkomijskich ruderach, zapchanych biedotą. Z jakąś pasją rzuciłem się w niższość, ja, pan Gombrowicz! Odmłodziłem nagle i gwałtownie pod względem psychicznym i fizycznym, na ulicy mówiono mi *joven*, jakbym nie miał dwudziestu pięciu lat. Nigdy nie byłem bardziej poetą niż wtedy, na przepelnionych, gorących ulicach, doszczętnie zgubiony (zgubiony w tłumie, ale i w tym, co dotyczyło losu mojego). Rój, mrowisko, korowód, światła, szum olbrzymi, wyziewy, a moja bieda była rozkoszą, upadek mój był wzlotem⁵¹.

Kontekst epizodu francuskiego – kontynuacja studiów za granicą *de facto* po to, by spełnić oczekiwania ojca, i za jego pieniądze – może jeszcze sugerować (choć nie determinować) interpretację symptomów Gombrowicza jako nerwicowych, wyrażających nieświadomy sprzeciw wobec ojcowskiego superego. W Argentynie jednak pisarz znalazł się w pozycji depresyjnej z modelu Melanii Klein: odseparowany od swego ambiwalentnie przeżywanego matczynego obiektu, Polski, i paralelnie od matki rodzonej. Mania jest w takim kontekście typową reakcją, odwróceniem smutku i paraliżu w pozorną radość i przyływ energii, czego podstawą jest jednak psychotyczna, a nie neurotyczna struktura osobowości.

Bibliografia

- Balibar, Étienne, *L'invention du surmoi. Freud et Kelsen, 1922*, w: idem, *Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*, Paris 2011.
- Berressem, Hanjo, *Reguły dewiacji. Fizyczne i psychiczne aberracje w powieściach Witolda Gombrowicza*, w: *Grymasy Gombrowicza*, red. E. Płonowska-Ziarek, tłum. J. Margański, Kraków 2001.
- Dauksza, Agnieszka, *Ciążąca (nie)obecność. Gombrowicz wobec wojny i Żydów*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- Delaperrière, Maria, *Marginalność i transgresja: Gombrowicz i Genet*, w: *Witold Gombrowicz – nasz współczesny*, red. J. Jarzębski, Kraków 2010.

⁵⁰ W. Gombrowicz, *Testament*, s. 18–19.

⁵¹ Ibidem, s. 69–70. Fraza „jakbym nie miał dwudziestu pięciu lat” zamiennie cofa trzydziesto- pięćioletniego Gombrowicza do epizodu francuskiego (w którego czasie miał dwadzieścia cztery lata).

- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, tłum. A. Z. i K. M. Jaksender, Kraków 2016.
- Deutsch, Helene, *Osobowość „jak gdyby”*, tłum. M. Franczak, w: *Psychoanaliza w Polsce 1909–1946*, oprac. L. Magnone, Warszawa 2016, t. 1.
- Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. Fourth Edition (DSM-IV)*, Washington 1994.
- Eribon, Didier, *Michel Foucault. Biografia*, tłum. J. Levin, Warszawa 2005.
- Fink, Bruce, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej*, tłum. Ł. Mokrosiński, Warszawa 1997.
- Foucault, Michel, *Abnormal*, tłum. G. Burchell, New York 2003.
- Freud, Sigmund, *Dostojewski i ojcostwo*, w: idem, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009.
- Freud, Sigmund, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Gajewska, Agnieszka, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań 2017.
- Gombrowicz, Witold, *Bakakaj i inne opowiadania*, Kraków 2007.
- Gombrowicz, Witold, *Pornografia*, Kraków 2015.
- Gombrowicz, Witold, *Testament*, Kraków 2012.
- Gombrowicz, Witold, *Wspomnienia polskie*, Warszawa 1990.
- Green, André, *On Private Madness*, London 2005.
- Hacking, Ian, *Mad Travelers. Reflections on the Reality of Transient Mental Illness*, Cambridge, Massachusetts 1998.
- Hellich, Artur, *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, Warszawa 2018.
- Hryniewicz, Karol, „Kronos”, czyli Witold Gombrowicz na fotelu dentystycznym, „Teologia Polityczna Co Tydzień” 2019, nr 29 (173), <https://teologiapolityczna.pl/karol-hryniewicz-kronos-czyli-witold-gombrowicz-na-fotelu-dentystycznym> (d.d. 10.06.2020).
- Jablonek, Clemens, *Kelsen and his Circle: The Viennese Years*, „European Journal of International Law” 1998 (vol. 9).
- Jeleński, Konstanty, *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza*, „Kultura” 1957, nr 9.
- Kapelski, Paweł, Skibińska, Maria, Twarowska-Hauser, Joanna, *Badania asocjacyjne genów interleukin i ich receptorów w schizofrenii*, „Psychiatria” 2013, nr 1, s. 9–18, <https://journals.viamedica.pl/psychiatria/article/view/34847/32075> (d.d. 11.07.2021).
- Klasyfikacja zaburzeń psychicznych i zaburzeń zachowania w ICD-10*, Kraków 2000.
- Kühl, Olaf, *Ciało i jego maskowanie u Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 1996, nr 1.
- Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tłum. A. Sheridan, New York 1998.
- Lacan, Jacques, *The Psychoses 1955–1956*, tłum. R. Grigg, New York 1993.
- Maciukiewicz, Małgorzata, *Analiza wymiarów i asocjacji genetycznych w schizofrenii oraz chorobie afektywnej dwubiegunowej na przykładzie populacji Wielkopolskiej*, praca doktorska, Poznań 2013, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/7749/1/praca-MM-18VII2013.pdf> (d.d. 11.07.2021).
- Margański, Janusz, *Gombrowicz – wieczny debiutant*, Kraków 2001.
- Margański, Janusz, *Józio w piekle literatury*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.

- Markowski, Michał Paweł, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.
- Olejniczak, Józef, *Witold Gombrowicz. Ja!*, Łódź 2021.
- Rosół, Piotr Seweryn, *Genet Gombrowicza. Historia miłosna*, Gdańsk 2016.
- Sadzik, Piotr, *Czy Witold Gombrowicz był pisarzem żydowskim*, w: *Przed i po. Witold Gombrowicz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2019.
- Sadzik, Piotr, *Nawiasem mówiąc. Język anomii i anomia języka w „Pornografii” Witolda Gombrowicza*, w: *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*, red. P. Sadzik, Warszawa 2019.
- Salgas, Jean-Pierre, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, tłum. J. M. Kłoczowski, Warszawa 2004.
- Schmitt, Carl, *Teologia polityczna i inne pisma*, tłum. M. A. Cichocki, Warszawa 2012.
- Suchanow, Klementyna, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, Wołowiec 2017.
- Tomkins, Silvan, *Wstyd–upokorzenie a pogarda–wstręt: natura reakcji*, tłum. B. Szumański, W. Szwebs, „Teksty Drugie” 2016, nr 4.
- Vanheule, Stijn, *On Ordinary Psychosis*, w: *Lacan on Psychosis. From Theory to Praxis*, red. J. Mills, D. L. Downing, London 2019.
- Warkocki, Błażej, *Pamiętnik afektów z okresu dojrzewania. Gombrowicz – queer – Sedgwick*, Warszawa 2018.
- Winiecka, Elżbieta, *O sylleptyczności tekstu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 4, s. 137–157.

JAN POTKAŃSKI – dr hab., adiunkt w Zakładzie Literatury XX i XXI w. Instytutu Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autor książek: *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanii Klein* (2004), *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosa i Herberta* (2004), *Parabazy wpływu. Iwaszkiewicz – Bloom – Lacan* (2008), *Epoka spojrzenia. Literatura i społeczeństwo nowego kapitalizmu* (2014), *Wolność realnego. Kant, Hegel i Deleuze a literatura polska* (2018).

INDEKS OSÓB

A

Abramowska Janina 297, 312
Abrams Meyer H. 327
Acosta-Hughes Benjamin 30, 42
Achmatowa Anna 266, 272
Adam z Eynsham 53
Adamczyk Zdzisław J. 377, 385
Aesop 103
Agamemnon 19
Agatiasz Scholastyk 20, 29
Ahad Ha'am (właśc. Aszer Cwi [Hisz] Ginsberg) 181
Ajschylos 19
Aleksander Wielki 26
Aloni Antonio 17, 22
Alsheimer Rainer 57
Altenberg Herman 114, 115
Altman Tosia 185, 192, 194
Amanita Muskaria (właśc. Gabriela i Monika Muskała) 219
Amantio Bartolomeo 47, 49
Amejko Lidia 214, 218, 219
Anakreont z Teos 29
Anculewicz Zbigniew 350
Andrić Ivo 228, 229
Andriolli Michał Elwiro 114, 115
Angiò Francesca 30, 42
Anna św. 74
Antin David 94
Anyte of Tegea 102
Apollonios z Rodos 38
Appel Włodmierz 35, 42
Aratos z Soloj 38
Arber Edward 88, 90, 98

Argentieri Lorenzo 16, 18, 20, 22
Artaud Antonin 391
Arystoteles 19
Asklepiades z Samos 29, 32, 33
Asnyk Adam 267, 342, 350, 351
Atenajos z Naukratis 14, 17, 18, 22
Auden Wystan Hugh 89
Augustyn św. 52
Aurifaber Aegidius 49, 50
Austen Jane 109
Austin Colin 30, 36, 42
Auzoniusz Decimus Magnus 70

B

Babić Mile 235
Bachórz Józef 338, 345, 350, 354, 369
Baczewski Sławomir 78, 81
Baczyński Krzysztof K. 199, 200, 209, 211, 267
Bajda Justyna 248, 259
Bajda Łukasz 173, 177
Bajer Michał 215
Bajkowski Jan 198, 199, 205, 206
Balcerzan Edward 280, 289, 297, 314
Baldick Chris 89, 96
Balibar Étienne 397, 399
Balicki Stanisław W. 221
Baluch Alicja 281, 289
Baluch Jacek 354, 369
Baluch Wojciech 224–226
Bar Adam 137, 145
Baranowski Wojciech 341, 350
Barańczak Stanisław 266, 372
Barańska Marta 250, 259

- Barcz Anna 376, 377, 385
Barnett Bernice M. 181, 194
Barns John 16, 17, 21, 22
Baron Joseph L. 182, 183, 191–193
Bartal Israel 180, 193
Bartmiński Jerzy 123, 128
Bartol Krystyna 5, 7, 13, 14, 17, 22, 23, 26, 27
Bartoszewicz Kazimierz 339, 350
Bartoszewski Walenty 63
Bastianini Guido 30, 36, 42
Baumbach Manuel 34, 43
Bąbiak Grzegorz 374, 386
Beckby Hermann 28, 42
Beckett Samuel 110
Beda Czcigodny 51
Beddoes Thomas L. 107–109
Bednář Kamil 203
Behn Aphra 105
Bela Teresa 96
Bellerus Baltazar 52, 54, 58
Bełza Władysław 5, 7, 113–117, 122, 124–129
Benedict Barbara M. 89, 95, 96
Berent Waclaw 270
Berestowski Wadim 167
Bereś Stanisław 279, 280, 289
Berlioz Jacques 50, 58
Bernfeld Shimon 180, 181, 193
Berressem Hanjo 390, 399
Bertanus Petrus 50, 54, 58
Beta Simone 28, 42
Beyerlinck Laurens 48, 57
Bialik Hayyim N. 181
Białostocki Yisrael 180, 193
Białoszewski Miron 214
Biegeleisen Henryk (pseud. H. B.) 124, 128
Bielak Agnieszka 299, 313
Bielak Franciszek 71, 82
Bieliński Marek 215
Bielski Joachim 71, 81
Bielski Marcin 71, 81
Bing Peter 16, 23, 28, 30, 36, 37, 42, 43
Birkenmajer Aleksander 115, 128
Bizio Krzysztof 214
Blair Ann 46, 48, 57
Blake William 105
Bloom Harold 5, 7, 99–101, 104–111, 395
Błoński Jan 279, 325, 336
Bobrownicka Maria 354, 355, 364, 368, 369
Bocian Marianna 272
Boecjusz z Dacji 70
Bogacz Szymon 218
Bogusławska Magdalena 6, 8, 227, 241
Bogusławski Władysław 341, 350
Bogusławski Wojciech 339
Bojarski Waclaw 199
Bolecki Włodzimierz 120, 129, 296, 297, 312, 314
Borczech Michał 219
Borecka-Biernat Danuta 298, 313
Borkowska Grażyna 259, 346, 350, 356
Borowska Małgorzata 40, 43
Borowski Mateusz 219, 221, 226
Borowy Waclaw 263, 271, 272, 280
Boucher François 367
Bougarel Xavier 237, 240
Bowie Ewen Lyall 17, 22, 34, 43
Boyarin Jonathan 188, 193
Braddock Jeremy 157, 158, 161
Brandes Georg 361, 362
Brandys Marian 270
Brandstaetter Roman 218
Brandt Józef 114
Brenner Yosef Hayyim 181
Breton Nicolas 102, 103
Broderzon Moyshe 188, 193
Brodziński Kazimierz 137, 140, 142, 143
Broniewska Janina 167
Broniewski Władysław 169, 170
Brückner Aleksander 68
Brydges Egerton 91, 97
Bryman Jerachmil 190, 191
Brzechwa Jan 282
Brzeziński Jerzy 298, 312
Brzostowska-Tereszkiewicz Tamara 363, 369

- Buchholtz Mirosława 5, 7, 85, 98
Buchwald-Pelcowa Paulina 64, 67, 81
Budrewicz Tadeusz 255, 258, 338, 339, 350
Budrewicz Zofia 338, 350
Buell Lawrence 376, 377, 385
Bukowiński Władysław 341, 346, 350
Bulińska Magdalena 339, 350
Bullen Arthur Henry 91, 97
Bunin Iwan 272
Bunsch Jacek 216
Buras-Marciniak Aneta 240
Burchell Graham 391, 400
Burghardt Andrzej 168, 174, 177
Burmans Pieter 117
Busch Johannes 49, 50, 58, 59
Byron George Gordon 105
Bystroń Jan Stanisław 137, 145
- C**
Caesarius z Heisterbach 50, 52, 58
Cąlek Anita 6, 8, 293–297, 299, 304, 306, 308, 309, 312, 313, 315
Cameron Alan 28, 43
Canfora Luciano 17, 22
Caracciolo Roberto 52
Carey Chris 26, 43
Carroll Lewis 92, 109
Cecylia św. 72
Cervantes Miguel de 109
Chachulska Bernadetta 328, 335
Chajjam Omar 361, 363, 370
Charlton Kenneth 90, 97
Chaucer Geoffrey 109
Chlebowski Piotr 299, 300, 303, 305, 306, 313, 314, 328, 335
Chmielowski Piotr 117–122, 127–129, 138, 247, 259
Chodakowski Zorian Dołęga (właśc. Adam Czarnocki) 144, 145
Cholinus Maternus 48
Chotomska Wanda 282
Chrobak Małgorzata 338, 350
Churchill Winston 182
Chwalewik Witold 126, 128
Cichoński Marek Aleksander 397, 401
Cieśla-Korytowska Maria 308, 313
Cieślikowska-Kulmatycka Michalina 275, 276, 286, 288, 289
Cieślikowski Jerzy 275–279, 281, 282–290
Cirlić-Straszyńska Danuta 228, 238, 241
Clare John 107–109
Clark Robert 95, 97
Coleridge Samuel T. 92, 105, 109, 300
Colesanti Giulio 17, 22
Costin Miron 74
Couple Laurence 376, 385
Cukier Julian 188
Cuypers Martine 30, 42
Cybulski Adam Ł. 115
Cywińska Małgorzata 298, 313
Czabanowska-Wróbel Anna 356, 357, 359, 367, 369
Czechowski Aleksander 77, 81
Czerwiński Bolesław 126
Czerwiński Grzegorz 229, 240
Czubek Jan 281
Czwońóg-Jadczak Barbara 134, 145
Czyżewski Krzysztof 228, 240
- D**
d'Averoult Antoine 55, 57
Dakowicz Przemysław 199, 210
Damiani Piotr 51
Danek Danuta 397, 313
Danielewicz Jerzy 18, 20, 22, 26, 30, 37, 38, 40, 42–44
Dante Alighieri 48, 67, 109
Darwin Karol 378, 379, 385, 386
Dauksza Agnieszka 157, 161, 391, 399
Davis Wade 148, 161
Dąbrowska Elżbieta 120, 129
Dąbrowski Patrice Marie 338, 350
Delaperrière Marie 394, 399
Deleuze Gilles 148, 158, 161, 392, 400
DeLillo John Don 105
Demirski Paweł 217, 219
Derda Tomasz 40

- Dernałowicz Maria 135, 136, 145
Deutsch Helene 393, 400
Dębicki Zdzisław 269
Di Leo Jeffrey R. 97
Diamant Naomi 184, 194
Dickens Charles 109
Diocles of Magnesia 102
Diogenes Laertios 34
Diogenianos z Heraklei 19
Długosz Jan 157
Dmitruk Krzysztof 344, 354, 350, 361, 370
Dmochowska z Jeleńskich Emma 6, 8, 9,
337, 339, 340, 341, 344, 347–352
Dmochowski Franciszek Salezy 137, 138,
140, 142
Dobraczyński Jan 198, 199
Dobrocieski Mikołaj ks. 72
Dobroszycki Lucjan 189, 193
Dobrzyńska Teresa 123, 128
Dokurno Zbigniew 135, 145
Doliński Dariusz 298, 312
Domańska Ewa 375, 385
Domański Cezary W. 294–296, 312, 313
Domański Juliusz 36, 44
Donne John 90, 109
Dopart Bogusław 134, 145
Doroszewski Witold 121, 129
Dosse François 294, 313
Dostojewski Fiodor 264, 272, 396, 400
Douglas Keith 202
Downing David L. 393, 401
Drawicz Andrzej 270, 272
Dror Levi 185, 194
Drozd Roman 168, 177
Drożdż Piotr 152, 160, 161
Drużbacka Elżbieta 126
Duda Wojciech 269
Dudek Jolanta 200, 210
Dunajski Antoni 299, 313
Dunin Janusz 125, 128, 278, 288, 290
Durczak Joanna 375–377, 384, 385
Dutka Elżbieta 148, 150, 151, 153, 154, 161,
164, 177
Dybizbański Marek 338, 350
Dygasiański Adolf 345, 350, 382, 386
Dylan Bob (właśc. Robert Allen
Zimmerman 272
Dziękoczyński Jan 63
- E**
Eco Umberto 14, 15, 23
Eczlerówna Elżbieta 63
Eliade Mircea 327
Eliot George 94, 97, 150, 162
Eliot Simon 90, 97
Eliot Thomas S. 125, 126, 128
Elsner Jaś 36, 43
Engelking Anna 340, 352
Erazm z Rotterdamu 49
Eribon Didier 391, 400
Erskine Andrew 37, 44
Esplin Emron 97
Estreicher Karol 50, 58
Euenos z Paros 17
Eurypides 40, 43
- F**
Fabbro Helena 18, 23
Fantuzzi Marco 34, 43
Fedewicz Maria B. 327
Feldman Wilhelm 339, 350, 359
Ferry Anne 86, 92, 94, 97
Fert Józef 300, 305, 314, 321, 327, 329, 335
Fertacz Magdalena 217
Ficowski Jerzy 282
Fiedorczuk Julia 376, 385
Fieguth Rolf 318–321, 323, 325, 332, 333,
335
Filip z Tesaloniki 20, 29, 33
Finglass Patrick J. 41, 44
Fink Bruce 392, 393, 395, 400
Finke Laurie 97
Flaubert Gustaw 234, 264
Flis-Czerniak Elżbieta 380, 385
Floridi Lucia 28, 32, 43
Foucault Michel 207, 211, 229, 391, 400
Fragonard Jean-Honoré 366
Franciszek św. 52

- Franczak Mateusz 393, 400
Fraser George S. 199, 200
Frąckowiak Bartosz 219
Fredro Aleksander 287
Freud Sigmund 313, 389, 390, 396, 397, 400
Frydrychowicz Gabriela 279
Fryś-Pietraszkowa Ewa 352
Fuks Leo 180, 193
Fuks Renate 180, 193
Funke Dunja 219
- G**
- Gabius Joannes 52
Gabryś Monika 339, 351, 352
Gacki Stefan 342, 350
Gadamska-Serafin Renata 306, 313
Gajewska Agnieszka 400
Gajkowska Cecylia 338, 345, 350
Galai Haya 184, 194
Gallazzi Claudio 30, 42
Gardner Howard 293, 294, 308–311, 313
Gato Margarida Vale de 97
Gawalewicz Marian 341
Gawarecka Anna 368, 369
Gawiński Jan 62, 63
Gaworski Andrzej 363, 370
Gazda Grzegorz 300, 314
Genet Jean 391, 394, 399
Gerhard Jan 167, 68, 170, 171, 174, 176, 177
Gerson Wojciech 114
Gifford Terry 376, 385
Gisges Jan Maria 169, 173
Glaser Wilhelm Christian 47, 57
Gloger Maciej 250, 259
Gluck Christoph Willibald 366, 368–370
Głomb Jacek 218
Głowacki Aleksander (pseud. Bolesław Prus) 247, 249, 259
Głowiński Michał 151, 161, 230, 240, 318, 321, 324, 325, 332, 335, 336, 346, 350
Godebski Cyprian 126
Godlewska Ludwika (pseud. Exterus) 344, 351
Godlewski Antoni 205
Goldman Bernard 125
Goethe Johann Wolfgang 264
Gombrowicz Witold 6, 8, 9, 151, 214, 216, 265, 387–401
Gomulicki Juliusz Wiktor 126, 271, 272, 299, 314, 321
Gondowicz Jan 151, 152, 154, 155, 160, 162, 319–321, 335
Gorbaniuk Oleg 298, 313
Gorczyń Piotr 66
Gorczyński Maciej 120, 129
Gow Andrew S. F. 43
Grabowiecki Sebastian 62
Grabowski Artur 224, 225
Grabowski Bronisław 354
Grabowski Michał 137, 143
Grabowski Tadeusz 141, 145
Graczyk Ewa 339, 350
Grahame Kenneth 106
Gran Henryk 50
Green André 393, 400
Grigg Russell 392, 400
Grochowiak Stanisław 263, 272
Grochowski Stanisław 61, 62, 64, 72, 73, 78, 79, 82, 282, 287
Gromadzka Beata 288, 290
Groom Nick 91–93, 97
Groys Boris 158, 161
Gruchała Janusz S. 68, 69, 71, 82
Grudziński Stanisław 342–344, 350, 351
Gruszecki Artur (pseud. Certus) 339, 350
Gruterus Janus 48
Grygiel Ryszard 74, 81
Grzegorz Wielki św. 51
Grzegorz z Tours 52
Grzegorzewska Antonina 220
Grzegorzewska Małgorzata 5, 7, 99, 112
Grzela Remigiusz 218, 225
Grześkowiak Radosław 68, 70, 81
Grzybowska Zofia 248, 258
Grzymała Franciszek 140, 141, 143
Grzymisławski Piotr 218, 225
Guattari Felix 148, 158, 161, 392, 393, 400

- Gucio Katarzyna 189, 194
Gumilow Nikołaj 266, 272
Guśniowska Marta 215
Gutenberg Johannes 89
Gutkowski Eliyohu (Eliasz) 180, 181, 191, 192, 194
Gutzwiller Kathryn 19, 20, 23, 30, 35, 36, 39, 43, 44
- H**
- Habas Berakha 184–186, 191–193
Hacking Ian 398, 400
Hadas Rachel 106, 111
Hadjimichael Theodora A. 16, 23
Hadżizukić Dijana 229, 240
Haertz Michael 48, 59
Halkiewicz-Sojak Grażyna 318, 322, 335
Hamrick Stephen 89, 90, 97
Harder M. Annette 39, 43
Hardy Thomas 95
Harsdorfowa z Gniewoszków Maria (pseud. Marian Rawicz) 341, 352
Haslewood Joseph 91, 97
Hayward John 100, 111
Healy Thomas 95, 97
Hecht Szmul 188
Hedylos z Samos 29, 32
Heidegger Martin 263
Heilig Bernard 188
Helinand z Froidmont 52
Hellich Artur 400
Hemans Felicia 105
Hendry James Findlay 198–200, 202, 204–206, 211
Henkel Arthur 47, 57
Hennel Roman 149, 153, 161
Henriksen Christer 27, 34, 42, 44
Henryk z Kalkaru (Henryk Eger) 53, 59
Herberger Jerzy 298, 314
Herbert George 109–111
Herbert Zbigniew 267, 269
Herington John 15, 23
Herodas (Herondas) 38, 39, 44
Herodiada 71
Herrick Robert 109–111
Hesse Hermann 26, 40, 216
Hezjod 19
Hieratus Antonius 48, 57
Hieratus Arnoldus 48, 57
Hieronim św. 51, 52
Hilder Jennifer 40, 43
Hobsbawm Eric 144, 145
Holewińska Julia 219, 220
Hollander John 106, 111
Holman C. Hugh 85–87, 94, 97
Holton Amanda 88, 90, 97
Homer 14, 368
Hopkins Gerard Manley 95
Horacy (właśc. Kwintus Horacjusz Flakkus) 20, 76, 77
Hoszowska Mariola 116, 128
Howard Henry 87, 88, 90, 97, 98
Hölderlin Friedrich 391, 398
Hryniewicz Karol 200, 210, 389, 400
Hugon św. 53
Huizinga Johan 284
Hulewicz Witold 269
Hunter Richard 34, 43
Hutnikiewicz Artur 374, 385
- I**
- Ianucci Alessandro 17, 22
Ihnatowicz Ewa 377, 380, 381, 384, 385
Inglot Mieczysław 123, 129
Iredyński Ireneusz 214, 218
Iwaszkiewicz Jarosław 214, 269
Izokrates 21
- J**
- Jablonek Clemens 397, 401
Jachowicz Stanisław 283, 287
Jackson Brendan 240
Jacobsen Jens Peter 362
Jakiel Edward 339, 351
Jakimowicz-Klein Barbara 271, 272
Jakowska Krystyna 62, 82, 360, 368, 370
Jaksender Anna Zofia 148, 161, 392, 400
Jaksender Kajetan Maria 148, 161, 392, 400

- Jakub z Paradyża 52
 Jakub z Vitry 52
 Jakubowski Jan Zygmunt 378, 386
 Jakubowski Jarosław 218
 Jan III Sobieski 124
 Jan Jałmużnik św. 52
 Jan Kazimierz 72
 Jan od Krzyża św. 324
 Jan z Gazy 29
 Janicka Anna 6, 8, 245, 246, 250, 254, 258–260, 374, 375, 377, 385, 386
 Janiczak Jolanta 218, 219
 Janiczek Jan 205
 Janion Maria 247, 258, 391
 Jankowski Czesław Borys 115
 Janowski Aleksander 384
 Janowski Józef 170, 174
 Januszowski Jan 64–67, 81
 Jaracz Stefan 217
 Jarosiński Zbigniew 151
 Jarosz Robert 218
 Jaroszyński Tadeusz 343, 350
 Jarowiecki Jerzy 116, 128, 201
 Jarząbek Dorota 216, 226
 Jarzębowski Hubert 151, 159, 161
 Jarzębski Jerzy 394, 399
 Jarzyna Grzegorz 215, 220
 Jasienica Paweł (właśc. Leon Lech Beynar) 270
 Jasiński Feliks 115, 358
 Jaworska Elżbieta 135, 136, 145
 Jaworski Stanisław 150, 161
 Jeleński Konstanty 395, 396, 400
 Jellenta Cezary 339, 350
 Jeske-Choiński Teodor (pseud. Ż.) 120, 123, 124, 128, 339, 352
 Jędrzejowczyk Maciej 56, 59
 Jodełka-Burzecki Tadeusz 248, 259
 Jonson Ben 89, 101, 102, 111
 Jonson Richard 102
 Joyce James 109, 110
 Józwiak Małgorzata 75, 82
 Jung Carl Gustav 233, 241
 Jurek Tomasz 74, 81
- K**
 Kaczmarczyk Dariusz 338, 350
 Kadyjewska Anna 299, 300, 305, 314
 Kaliński Hieronim 140
 Kalinowski Daniel 164, 177
 Kaliszewski Julian 255, 258
 Kallas Aniela 347
 Kallimach (właśc. Filippo Buonaccorsi) 26, 27, 29, 30, 32, 38–40, 42, 43
 Kamieniecki Abram S. 188
 Kamola Elwira 339, 350, 351
 Kamza Paweł 218
 Kanellou Maria 26, 43
 Kant Immanuel 110
 Kantor Józef 149, 162
 Kański Józef 366, 369
 Kapelski Paweł 388, 400
 Karahasan Dževad 6, 8, 227–238, 240, 241
 Karłowicz Jan 117, 129
 Karpiański Adam 68, 70, 81
 Karpowicz Tymoteusz 14, 23, 116, 128, 152, 161
 Kasjan Jan 51
 Kasjodor (właśc. Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus) 52
 Kasprowicz Antonin z Przemyśla 69, 81
 Kasprowicz Jan 357
 Cassandra 19
 Kassow Samuel D. 181, 184, 185, 193
 Katullus Gajusz Waleriusz 33, 34
 Katzenelson Berl 184, 194
 Kawyn Stefan 5, 7, 133, 136–145
 Kącka Eliza 318, 322, 331, 335
 Keats John 105, 107
 Kefalas Konstantyn 29, 32, 117
 Keller Tsipi 185, 193
 Kelly Adrian 41, 44
 Kelsen Hans 397, 399, 400
 Kempini Szymon 72
 Kendall Paul M. 294, 314
 Kerdon szewc 39
 Kerkidas z Megalopolis 38
 Kermish Joseph 180, 193
 Ketteler Petrus 48, 58

- Keyes Sidney 202
King Stephen 105
Kipling Rudyard 109, 126
Kirshboym Yankev 188, 192, 193
Kisielnicka Józefa 346, 351
Klata Jan 219
Klein Melanie 399
Klemens VIII, papież 69
Kleopatra, królowa Egiptu 26
Klonowic Sebastian F. 66
Kłosińska Krystyna 346, 351
Klossowicz Jan 214, 225
Kmita Małgorzata 166, 177
Knott Betty I. 49, 57
Kochanowska Dorota 65
Kochanowski Jan 5, 7, 61, 62, 64–67, 70, 71, 76, 78, 79, 81, 82, 153, 262, 263, 267, 271, 272
Kochowski Wespazjan 63, 71, 78–80
Kocowski Bronisław 115, 128
Kodrić Sanjin 229, 241
Koelshoff Johannes 50
Koenig Jerzy 221
Kokozka Magdalena 14, 23, 116, 118, 124, 128, 148, 152, 153, 158, 161, 164, 177, 247, 258, 259
Kolbuszewski Jacek 149–155, 160, 161, 162, 374, 383, 385
Komorowski Bronisław 126
Koniecpolski Stanisław 71, 76
Konończuk Elżbieta 148, 162
Konopacki Artur 240
Konopka Maria 116, 128
Konopnicka Maria 281, 287
Konrad z Eberbach 51
Kopaliński Władysław 381, 384, 385
Kopciński Jacek 214, 222–226
Kopka Krzysztof 218, 225
Korczak Janusz 279
Kornhauser Julian 126, 128, 240, 241
Korsan Wincenty 74, 77, 81
Korte Barbara 88, 96, 97, 103
Korwin-Szymanowska Natalia (pseud. Anatol Krzyżanowski) 347
Kosiński Dariusz 219, 224–226
Kosmetatou Elizabeth 30, 42
Kossak Juliusz 114, 115
Kostczanka Anna 55
Kostczanka Zofia 70
Kostkiewiczowa Teresa 230, 240
Kostyrko Hanna 277
Koszela Wiesław 171, 174
Kościelniak Marcin 214, 226
Kościewicz Katarzyna 251, 258
Kot Wiesław 277
Kotlińska-Toma Agnieszka 26, 42, 43
Kott Jan 247, 258
Kowal Jolanta 136, 145
Kowalczuk Urszula 119, 129, 251, 258
Kowalczykowa Alina 143, 246, 254, 258, 338, 345, 350, 354, 369, 374, 375, 377, 385, 386
Kowalczykówna Jolanta 277
Kowalewski Maciej 218
Kowalska Aniela 143
Kowalska Małgorzata 327, 335
Kowalski Grzegorz 374, 375, 377, 385, 386
Kowalski Jacek 74, 81, 82
Koziołek Ryszard 378, 385
Kozłowska Anna 322
Kozłowska Monika 314
Kozłowski Stanisław G. 339
Kozłowski Władysław M. 118, 119, 128
Kozyra Grzegorz 267
Kozmian Andrzej E. 137
Kozmian Kajetan 135, 137, 138, 140, 142, 143, 145
Krahelska Krystyna 208, 211
Krajewska Anna 214, 215, 220, 225, 226
Krasicki Ignacy 267
Kraszewski Józef Ignacy 115, 116, 119, 121
Kraushar Aleksander 125, 126
Krauze-Karpińska Joanna 80, 81
Kresek Zbigniew 167
Kridl Manfred 138
Kritias z Aten 18
Kronenberg Anna 377, 386
Kruitwagen Bonaventura 49, 58

- Krukowska Aleksandra 346, 351
Krupiński Franciszek 255, 258
Kruszyńska Elżbieta 288, 290
Kryński Adam 117, 129
Krzemiński Stanisław 119, 120, 339, 351
Krześniak Anna 358
Krzykowski Michał 148, 161
Krzywy Roman 63, 74, 77, 82
Książek Łukasz 119, 129
Kubiak Tadeusz 170
Kubiak Zygmunt 42
Kubicki Marian 172, 174, 175
Kudyba Wojciech 299, 314
Kugelmass Jack 188, 193
Kuik-Kalinowska Adela 164, 177
Kulczycka-Saloni Janina 249, 259, 339, 345, 351
Kulesza Dariusz 368, 371
Kulka Bronisława 123, 129
Kulmowa Joanna 282
Kumaniecki Kazimierz 21
Kupis Bogdan 327
Kuran Michał 5, 7, 61, 63, 74, 75, 78, 81, 82
Kurczab Janusz 149, 162
Kurpiel Antoni M. 341, 351
Kuttner Ann 36, 37, 44
Kuziak Michał 143, 145, 322
Kühl Olaf 394, 400
Kvapil František 354
Kwapisz Jan 5, 7, 25, 26, 36, 40, 43, 44
Kwiatkowski Jerzy 297, 314
Kwolek Jan 69, 81
- L**
Labuda Aleksander W. 294, 314
Lacan Jacques 390, 392–396, 400, 401
Lacki Aleksander T. 63
Ladorucki Jacek 125, 128
Lam Andrzej 151
Lamdan Yitshak 181–183, 186, 192, 193
Landon Laetitia 105
Lange Antoni 354
Lange Josef 47, 58
Lanzen Harris Laurie 107, 111
Lasecka-Zielak Janina 342, 351
Lasocińska Estera 66, 82
Laurent Johan Christian M. 53, 58
Laurent-Zielińska Maryla 279
Lawrence David Herbert 199, 210
Legutko Grażyna 354, 370
Lehman David 105, 112
Lehmann Hans-Thies 215, 223, 226
Lejeune Philippe 294, 314
Lenartowicz Teofil 287
Lenin Vladimir 183
Lesiowski Jan 56, 57, 59
Lesser Aleksander 114
Lesser Bertram 50, 58
Lessman Bernard 117
Leśmian Bolesław 117, 268, 366
Lethbridge Stefanie 88, 97, 103, 112
Levin Jacek 391, 400
Levinas Emmanuel 327, 335
Lewestam Fryderyk H. 117
Lewicka Maria 298, 314
Lewicki Andrzej 6, 8, 163, 178
Lewicki Paweł 298, 314
Lewin Leopold 167, 266, 272
Lewis Alun 202
Leszczyńscy, ród 74
Leszczyński Bogusław 76
Leszczyński Grzegorz 277
Lijewska Elżbieta 322
Linde Samuel B. 117, 129
Lindsay Maurice 205
Ling Nicholas 91, 93, 97
Linkner Tadeusz 339, 351, 381, 386
Lipski Jan J. 297, 314
Llewellyn-Jones Lloyd 37, 44
Lloyd-Jones Hugh 40, 44
Lob Mikołaj 72
Loewe Iwona 123, 124, 129
Loewenberg Alfred 370
Longfellow Henry W. 107
Lubas-Bartoszyńska Regina 294, 314
Lubczyńska Aleksandra 338, 351
Ludolf z Saksonii 53
Ludwik z Granady św. 69

- Lukian z Samosat(-y) 19
Lurker Manfred 326, 335
Lutosławski Witold 310
Lyszczyna Jacek 332, 335
- Ł**
Łapiński Zdzisław 300, 301, 314, 318, 335
Ławińska-Tyszkowska Janina 26, 39, 42, 43
Ławski Jarosław 374, 375, 377, 385, 386
Łaziński Marek 15, 23
Łoch Eugenia 380, 386
Łojek Jerzy 141
Łubieński Maciej bp 73, 76
Łubieński Stanisław bp 76
Ługowska Jolanta 6, 8, 275, 276, 284, 286, 290
Łyko Martyna 217
- M**
Madejski Jerzy 296, 314
MacFaul Tom 88, 90, 97
Machalski Franciszek 363, 370
Machut-Mendecka Ewa 231, 232, 241
Maciąg Kazimierz 134, 145
Maciejewski Janusz 263, 272
Maciejewski Jarosław 360, 370
Maciejewski Marian 330, 335
Maciejowski Biernat kard. 72
Maciukiewicz Małgorzata 388, 400
Maehler Herwig 32, 35, 44
Magnone Lena 393, 400
Magnuszewski Józef 203, 211, 354, 355, 370
Majchrowski Zbigniew 214, 226
Majda Tadeusz 232, 241
Majewski Paweł 26, 44
Majewski Sebastian 219
Major Johannes 45, 46, 50–56
Maksimowicz Eugenia 240
Makowiecki Andrzej Z. 345, 351
Makowiecki Tadeusz 198
Makowski Adam 122, 123, 129
Makowski Stanisław 143
Malczewski Antoni 149
Maleszewski Władysław (pseud. Sęp) 339, 352
Maleszko Mikołaj 63
Mallory George 155
Maltomini Francesca 32, 35, 43, 44
Man Paul de 323, 335
Man Tomasz 215
Mandelsztam Osip 266, 272
Manikowska Halina 53, 58
Manthey Elżbieta 218, 225, 226
Maracci Ippolito 58
Marchlewski Julian 248, 258
Marcin z Opawy (Marcin Polak) 53, 59
Marcjalis Marcus Valerius 33, 34, 70
Marczak-Oborski Stanisław 221
Marek Antoniusz 26
Margański Janusz 390, 394, 396, 399, 400
Maria Magdalena św. 71
Markowski Michał P. 295, 315, 390, 401
Martuszevska Anna 338, 339, 351
Martynowski Franciszek K. 339, 351
Marvell Andrew 105, 106, 109, 112
Maryja, Matka Chrystusa 74
Masłowska Dorota 215
Maślanka Grzegorz 69
Maślanka Julian 135, 145
Matuszewska Przemysława 279
Matuszewski Ryszard 165, 166, 171
Matuszkiewicz Marian 269
Matuszyk Andrzej 149, 150, 155, 156, 160, 162
Mazan Bogdan 338, 351
Mazur Zygmunt 96
Mazzolini Elisabeth 148, 162
McCarthy Cormack 105
Mejor Mieczysław 47, 58
Melanippides of Melos 103
Meleager z Gadary 28, 32, 35, 43, 102
Meller Katarzyna 74, 81, 82
Mellerowa Zofia 347, 348
Melville Robert 201
Merdas Alina 314
Merzbach Henryk 125

- Miaskowski Kasper 61, 62, 64, 72, 73, 78, 79
Michalski Jerzy 338, 351
Michałowski Kazimierz 320, 335
Mickiewicz Adam 115, 126, 128, 135–143,
145, 265, 267, 269–271, 277, 295, 312,
318, 324, 331, 336, 338
Mikołajczak Małgorzata 164, 177
Miletić Oručević Tanja 240
Mills Jon 393, 401
Miłosz Czesław 197, 198, 201–207, 210,
211, 269, 329, 391
Milton John 109
Minchin Elisabeth 14, 23
Minissi Nullo 74, 81
Miriam (właśc. Zenon Przesmycki) 268,
354, 370
Mistrz Thietmar (Magister Thietmerus) 53,
58
Mizera Michał 218, 226
Młodnicka Wanda 358
Mochnacki Maurycy 135, 137, 138, 140, 143,
144
Modrzejewska Helena 216, 218, 225
Mokrosiński Łukasz 392, 400
Mokry Włodzimierz 166, 177
Molotov Vyacheslav M. 183
Montgomery Bernard L. 183
Morawski Franciszek 137, 138, 140, 142,
143
Morgan Llewellyn 34, 35, 44
Moroz Grzegorz 159, 162
Morsztyn Jan A. 63, 271
Morsztyn Zbigniew 63
Moss Ann 47, 58
Mrowcewicz Krzysztof 68–70, 81
Mrozek Witold 217
Mrozek Sławomir 214
Mueller Stanisław Antoni 357
Mujica Barbara 104, 112
Muskala Gabriela 219
Muskala Monika 219
Mutavelić Ranka 240
Myszkowski Jan 64, 65, 81
Myśliwski Wiesław 214
- N**
Nagrabiecki Jan 290
Nanni Mirabelli Domenico 47
Naruszewicz Adam 80
Nasiłowska Anna 346, 351
Nasr Seyyed Hossein 232, 241
Natter Wolfgang G. 185, 193
Nawarecki Aleksander 18, 23, 127, 129
Nawrocki Władysław 354
Neapolitan Jan Ch. 63
Nemirovsky Ricardo 308, 313
Niedźwiedzki Władysław 117, 129
Niedźwiedz Jakub 74, 78, 81
Niemcewicz Julian U. 137, 140, 282, 287
Niemen Czesław (właśc. Czesław
Wydrzycki) 267
Nietzsche Friedrich 323, 335, 391
Nieukerken Arent van 332, 335
Nieznanowski Stefan 78
Nijakowski Lech 168, 177
Niziołek Grzegorz 214, 226
Norwid Cyprian K. 6, 8, 9, 199, 210, 211,
265, 267, 269, 271, 272, 293–296, 299–
302–308, 310–315, 317–319, 321–325,
327–336
Nosek Anna 341, 351
Nossis 19, 20, 103
Nowaczyński Piotr 299, 313
Nowak Zbigniew J. 135, 145
Nowak Maciej 217
Nycz Ryszard 148, 160, 162, 295–297, 312,
314, 315, 318, 327, 333, 335
- O**
Oates Joyce Carol 94
Obertyńska Beata 357, 362–364, 370
Odrowążówna Kostczyzna Zofia ze Sprowy
70
Ogden Charles Kay 19
Okoń Jan 75, 82
Okopień-Sławińska Aleksandra 240
Okulicz-Kozaryn Radosław 251, 258
Olech Barbara 62, 82, 360, 370
Olejniczak Józef 148, 162, 391, 392, 401

- Olizarowski August T. 269
Olszak Julian 363, 365
Olszaniec Włodzimierz 36, 44
Olszewska Maria J. 340, 352, 374, 378, 386
Opacki Ireneusz 18
Opalińscy, ród 74
Opaliński Krzysztof 62
Opert Louis 187
Opert Morris 187
Orgelbrand Samuel 117, 128
Orłowski Szczepan 218
Orkan Władysław 125, 357
Ortwin Ostap 357
Orzeszkowa Eliza 341, 377, 380, 384–386
Osiecka Agnieszka 272
Osiński Dawid M. 251, 258, 358, 370
Osiński Ludwik 136–138, 142
Oszczęda Aleksandra 72, 73, 82
Otto Rudolf 327
Ozorowski Mieczysław 300, 314
- P**
- Pacukiewicz Marek 155, 156, 159, 160, 162
Paczoska Ewa 249, 258, 331, 335, 346, 351, 356, 358, 370
Paffraet Richard 49
Pagaczewski Stanisław 171
Page Denys L. 28, 43
Paja Agnieszka 118, 119, 346, 351
Palermo Gabriele 34, 44
Palgrave Francis T. 85–87, 93–97, 100, 111
Palumbo Stracca Bruna M. 34, 44
Pałyga Artur 215, 216, 218, 219, 220
Panas Władysław 299, 313
Pankowski Marian 218
Paprocka Kamila 218, 225
Paprocki Bartosz 68
Parsons Peter J. 32, 35, 44
Passini Paweł 216
Pasterska Jolanta 361, 370
Paszkowski Marcin 63, 66, 81, 82
Paton William Roger 103, 112
Paweł Silencjariusz 29
Pawlak Wiesław 49, 58, 66, 82
Pawlikowska Aniela (Lela) 355, 371
Pawlikowski Jan G. (pseud. J. B. K., Jan Bystrzan Koziniecki) 359
Pawlikowski Michał 355, 358, 359, 362, 370
Pawłowski Roman 214, 221–223, 226
Pąckiński Marek 121, 122, 129
Peacock Thomas Love 107, 109
Pelc Janusz 66, 82
Percy Thomas 87, 91–97, 144
Perzyński Włodzimierz 342, 351
Petrarka Franciszek 48, 67
Petretti Agostino 54
Petrovic Andrej 34, 43
Petrovic Ivana 26, 34, 43
Pękalska Dominika 6, 8, 353, 356, 365, 370, 371
Picasso Pablo 201
Piechota Dariusz 6, 8, 373, 386
Piechota Marek 137
Piekarski Kazimierz 64
Pieróg Stanisław 144
Pillati Ksawery 114
Pindar 19, 23, 31
Piskała Magdalena 5, 7, 45, 59
Pitcher John 90, 97
Piotrowski Andrzej 355, 370
Placek Stefan 272
Planudes Maksym 28, 29, 43
Plata Tomasz 220, 225
Pleśniarowicz Jerzy 165, 166, 173–176, 178
Plęś Łukasz 189, 194
Plutarch z Cheronei 21, 23
Płaszczyńska-Herman Katarzyna 69, 82
Płażek Feliks 357
Płonowska-Ziarek Ewa 390, 399
Pocałun-Dydecz Magdalena 361, 370
Podczaszyński Michał 143
Podraza-Kwiatkowska Maria 345, 351, 370
Pol Wincenty 121
Polikrates z Samos 37
Polo de Beaulieu Marie A. 49, 50, 51, 58
Pomorska Joanna 228, 241

- Poniatowska Izabela 356, 370
Poniatowski Józef 338, 350
Pontanus Jakub 72
Porat Dina 184, 193
Porębowicz Edward 357
Porter James I. 37, 44
Posejdippos z Pelli 25, 27, 29–34, 36–38, 41–44
Poseł Prawdy (właśc. Aleksander Świętochowski) 339, 351
Posner Donald 366, 370
Potaczała Krzysztof 168, 177
Potkański Jan 6, 8, 387, 401
Poulet Gerard 325, 336
Pound Ezra 94
Powell John U. 40, 44
Pracki Józef 344, 351
Prauscello Lucia 41, 44
Pręczkowska Helena 126, 128
Price Leah 94, 97, 150, 162
Proust Marcel 109, 110, 323, 335
Pruchniewski Marek 214, 215, 218
Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 247, 249, 259
Prysłowski Joan 57, 59
Przesmycki Zenon (pseud. Miriam) 268, 272, 354, 355, 364, 370, 371
Przyborowski Walery 248, 255, 258, 259
Przybylski Ryszard 135, 145
Przybyła Zbigniew 249, 259
Przybysławski Artur 323, 335
Przybysz Iwona 6, 8, 337, 352
Przybyszewski Stanisław 343, 351
Pstrokoński Maciej z Burzenina 73
Pustkowski Henryk 300, 314
Pusz Wiesław 134, 143, 145
Puzynina Jadwiga 319, 321, 326, 328, 329, 336
Pynsent Robert 367
Pytliński Stanisław H. 342, 352
- R**
Raczak Lech 218
Raczkowska Katarzyna 246
Radziwiłł Jerzy 73
Radziwiłł Krzysztof 67
Radziwiłł Mikołaj K. 73
Ranger Terence 144, 145
Ratajczak Dobrochna 348, 352
Ratajczak Wiesław 250, 259
Ratuszna Hanna 360, 361, 370
Rawicz Marian (właśc. Maria z Gniewoszków Harsdorfowa) 341, 352
Regtuit Remco F. 39, 43
Reinstein Franciszek (pseud. Fulgentio) 338, 346, 350
Reitzenstein Richard 27, 44
Rej Mikołaj 267, 271
Rejniak-Majewska Agnieszka 207, 211
Rengakos Antonios 26, 43
Reszke Robert 396, 397, 400
Reymont Władysław Stanisław 383
Rich Adrienne 105, 112
Richter Franciszek H. 114, 115
Rihelius Josias 47, 57
Rimbault Edward F. 92, 98
Ritz German 392
Rodak Paweł 200, 211
Rodziewiczówna Maria 338, 339, 346, 351
Rogers Pat 90, 97
Rogoszówna Zofia 277
Rolle Michał (pseud. Mre) 344, 351
Rommel Thomas 103, 104, 112
Roosevelt Franklin D. 182
Rose Jonathan 97
Rosenfeld Oskar 189
Rosetti Christina 362
Roskies David G. 6, 8, 179, 181, 184, 185, 193–195
Rosół Piotr S. 391, 395, 401
Roszkowska Ewa 149, 162
Rouse Mary 47, 58
Rouse Richard 47, 58
Rousseau Jean J. 323, 335
Rowicki Piotr 218
Różewicz Tadeusz 214, 268
Rudkowska Magdalena 256, 259
Rudnicki Cezary 148, 161

- Rudolf-Ziółkowska Elżbieta 57, 59
Rudzka Zyta 219
Rudzki Jerzy 247, 259
Ruffer Józef 357
Rulikowski Mieczysław 338, 347, 352
Ruszel Magdalena E. 294, 314
Rybicka Elżbieta 164, 165, 167, 178, 206, 207, 211
Rychlicki Zbigniew 287, 290
Rygielska Małgorzata 319, 321, 336
Rymkiewicz Jarosław M. 217, 267
Rzepa Teresa 294–296, 298, 312–314
Rzeczpiński Sławomir 322, 324, 326, 328, 336
Rzońca Wiesław 322, 323, 332, 334–336
- S**
- Sadlik Magdalena 339, 352
Sadocha Marzena 219
Sadzik Piotr 391, 396, 401
Safona (Sappho of Lesbos) 20, 41, 44, 102
Saganiak Magdalena 374, 381, 386
Said Edward 206
Sajewska Dorota 215, 226
Sala Paweł 215, 226
Salgas Jean-Pierre 396, 401
Salij Jacek 305, 314
Salwa Mateusz 229, 241
Samorycka Teofila 347
Samsel Karol 6, 8, 197, 200, 207, 210, 211, 318, 332, 333, 336
Sarbiewski Maciej Kazimierz 63, 77, 79
Sarna Jonathan D. 183, 194
Sarnecki Tadeusz 205
Sarnecki Zygmunt 343, 352
Sawicka Stanisława 198
Sawicki Stefan 318, 332, 336
Scharffenberger Jan 55, 59
Schelling Felix 101, 111
Schiller Friedrich 115
Schimanski Stefan 205, 206
Schmitt Carl 397, 401
Schneider Ralf 88, 97, 103, 112
Schollenberger Justyna 379, 386
Schöne Albrecht 47, 57
Schreber Daniel Paul 390
Schulz Bruno 269
Schurerius Matthias 58
Schwartz Barry 181, 194
Sendyka Roma 233, 241
Sens Alexander 28, 44
Seweryn Agata 329, 336
Seweryn Dariusz 324, 336
Shakespeare William 89, 90, 92, 100, 101, 105, 106, 109, 110
Shalev Ziva 185, 194
Shapira Anita 184, 194
Shapiro Robert M. 189, 194
Shaw George Bernard 103, 104
Shelley Percy Bysshe 105, 109
Sheridan Alan 390, 400
Sider David 16, 23, 27, 44
Sidney Philip 90
Sidoruk Elżbieta 148, 162
Siedlecki Michał 246
Siek Stanisław 294, 314
Siemieński Lucjan 137
Sienkiewicz Henryk 341, 345, 352
Sieradzki Jacek 220
Sieroszevska Paulina (pseud. P.J.S.) 346, 351
Sierotwiński Stanisław 359, 360, 362, 370
Sikorska-Miszczuk Małgorzata 215, 219
Sikorski Saturnin 117, 129
Silva Franciscus de 47, 58
Simonides 16, 23, 27, 44, 103
Singer Oskar 189
Sistakou Evina 26, 43
Sitarek Adam 189, 194
Siwec Magdalena 303, 304, 314
Skała Agata 382, 386
Skała Magdalena 168, 178
Skarszewski Jan 75
Skarszewski Stanisław 75
Skibińska Maria 388, 400
Skórzewska Agnieszka 359, 370
Skórzewska-Skowron Agnieszka 340, 352
Skwarczyńska Stefania 201, 205, 208

- Sládek Josef Václav 354
Sławiński Janusz 240, 295, 296, 314, 315, 346, 352
Słobodzianek Tadeusz 216
Słomak Iwona 19, 23
Słowacki Juliusz 265, 267, 269, 270, 294, 295, 312, 318, 331, 336
Słowiński Lech 123, 129
Smiles Samuel 118
Smirnova Victoria 50, 58
Smith Charlotte 105
Smulski Jerzy 16, 23, 247, 259
Sobiecka Anna 6, 8, 213, 226
Sobieraj Tomasz 120, 250, 251, 256, 258, 259
Sokalska Małgorzata 308, 313
Sokołowska Jadwiga 271, 272
Sokołowska Katarzyna 62, 82, 360, 368, 370, 371
Soliński Wojciech 120, 129
Solon 17, 18, 22
Sonelski Waclaw 151, 152, 154, 155, 160, 162
Soper Kate 376, 386
Soszyński Jacek 53, 59
Soyer Daniel 186, 194
Spanner Andreas 48, 59
Spasowicz Włodzimierz 121, 129
Spenser Edmund 90, 93
Spera Cornelia 365, 371
Spevack Marvin 94, 95, 98
Spiss Anna 340, 352
Stachura-Lupa Renata 5, 7, 113, 130
Staff Leopold 263, 267, 271, 272, 357, 359
Staich Tadeusz 205
Stakić Jelena 237
Stalin Joseph 183, 192
Stanisław ze Szczepanowa bp, św. 72
Stanisz Marek 134, 136, 137, 145
Starnawski Jerzy 71, 82
Starowolski Szymon 71, 82
Starski Magnus 233, 241
Starzechowski Jan 70, 71
Starzechowski Marcin 70, 71
Starzechowski Stanisław 67
Stasiakiewicz Michał 308, 309, 315
Stebelski Włodzimierz 269
Stefan Batory 66, 70, 71
Stefanyk Wasyl 357, 370
Stelmaszczyk Barbara 318, 336
Stempowski Jerzy 270
Stępień Tomasz 148, 149, 151, 159, 162
Stępnik Krzysztof 339, 345, 351, 352, 377, 385
Stoneman Richard 19, 23
Straton z Sardes 29
Strelau Jan 298, 312
Stroiński Zdzisław 199
Stróżewski Władysław 310, 315
Suchanow Klementyna 389–391, 401
Suchodolski Patryk 246
Sugiera Małgorzata 215, 216, 219, 221, 225, 226
Sullivan Michael J. 94, 98
Sułek Henryk 214, 226
Sylvius Insulanus Franciscus (właśc. François du Bois) 48
Syrkin Nahman 181
Syrnyk Jarosław 166, 178
Szałaśna Anna 172, 178
Szałaśta-Rogowska Bożena 16, 23, 124, 128, 129, 148, 161, 164, 177, 247, 258, 259
Szarmach Marian 14, 21, 23
Szarzyński Sęp Jakub 67
Szarzyński Sęp Mikołaj 61, 62, 67, 68, 69, 71, 78, 79, 81, 82
Szczawińska Weronika 219
Szczepańska Anna 354, 370
Szczerbicka-Ślęk Ludwika 66, 67, 70, 73, 74, 82
Szczurek Wojciech 217
Szeliga Jan 72
Sztachelska Jolanta 159, 162, 375, 386
Szulska Inesa 339–341, 352
Szumański Borys 390, 401
Szumiński Wiesław 240
Szwagrzyk Aleksandra 288, 290
Szwarczówna Michalina 347

- Szwebs Weronika 390, 401
Szweykowski Zygmunt 360, 370
Szcówna Aniela 247, 248, 259
Szyk Artur 187, 194
- Ś**
Ścibor-Rylski Aleksander 167
Śliwiak Tadeusz 172, 175, 176
Śliwiński Marian 336
Śliziński Jerzy 354, 370
Śniadecki Jan 137, 138, 140, 142, 145
Śniedziewski Piotr 322, 386
Świerczyńska Dobrosława 255, 258
Święch Jerzy 148, 162
Świętochowski Aleksander (pseud. Poseł Prawdy) 246–248, 254, 259, 338, 339, 351, 383
Świętochowski Robert 69, 82
- T**
Tabaszewska Justyna 294, 315
Taborski Roman 339, 352
Taine Hippolyte 121
Talarczyk Robert 216
Tarajło-Lipowska Zofia 203, 211
Tarnowski Stanisław 121, 130, 138
Tasso Torquato 368
Tatarkiewicz Anna 327
Tatarkiewicz Władysław 300, 315
Tennyson Alfred 93, 94, 98
Teokryt 38, 39
Teresa z Ávili św. 324
Terlecki Władysław 214, 217
Teverson Andrew 92, 98
Thalman William G. 14, 23
Thomas Dylan 200
Thoreau Henry David 377, 385
Tighe Mary 105
Tilšer Georges 365, 371
Tobler Titus 53, 58
Tołstoj Lew 272
Tomasiewicz Agata 218, 226
Tomasz z Cantimpré 52
Tomasz z Irlandii 45, 47, 54
Tomaszewski Maciej 63
Tomaszuk Piotr 216
Tomczok Paweł 248, 259
Tomczyk Wojciech 214
Tomkiewicz Władysław 366, 371
Tomkins Silvan 390, 401
Tomkowski Jan 6, 8, 261, 267–269, 271–273
Torti Francesco 47
Toruń Włodzimierz 299, 313, 314, 328, 335
Tottel Richard 85–91, 93–98
Treece Henry 198–200, 202, 204–206, 208, 209, 211
Trembecki Jakub Teodor 80, 81
Tretiak Józef 126
Trościanko Wiktor 198, 205
Trybuś Krzysztof 318, 322, 323, 332, 336
Trzebiński Andrzej 200, 210, 211
Trzebiński Jerzy 298, 314
Trzeszczyńska Patrycja 167, 178
Trznadel Jacek 318, 336
Trzynadłowski Jan 115, 128
Turowska Anna 357, 370
Turowski Kazimierz Józef 77, 79
Tuszowska Eliza (pseud. Julian Moers z Poradowa) 347
Tuwim Julian 282, 284, 285, 287
Twardowska Marianna 77
Twardowski Kasper 282, 287
Twardowski Kazimierz 357
Twardowski Samuel 5, 7, 61–64, 66, 71, 73–79, 81, 82
Twarowska-Hauser Joanna 388, 400
Tylicki Piotr 72
Tyrtajos 19
Tyszczyk Andrzej 299, 313
- U**
Ubertowska Aleksandra 381, 386
Udalska Eleonora 348, 352
Uliasz Stanisław 361, 370
Ulicka Danuta 120, 122, 124, 126, 129, 164, 178, 247, 259
Uniłowski Krzysztof 151, 162

Urbankowski Bohdan 221
Urbański Aureli 126
Urbański Robert 218, 225
Ursel Marian 286, 290

V

Vanheule Stijn 393, 401
Vender Petrus 49, 57
Vermeer Hendrina Beytje Clasina
 Willemina 53, 59
Verlaine Paul 362
Villiers de L'Isle-Adam Auguste de 361
Villqist Ingmar (właśc. Jarosław Świerszcz)
 214
Vosters Simon 48, 59
Vražić Małgorzata 377, 378, 386
Vrchlický Jaroslav 354

W

Wakker Gerry C. 39, 43
Waksmund Ryszard 275, 276, 286–288,
 290
Walczak Michał 214, 219
Walczak-Sroczyńska Barbara 55, 57, 59
Walewska Cecylia 343, 352
Waligórski Miłosz 228, 241
Wall Wendy 101, 112
Warkocki Błażej 390, 394, 401
Warner J. Christopher 88, 98
Wasilewicz Uładzimir A. 340, 352
Watteau Jean-Antoine 366, 370
Waza Karol, król Lewicz 76
Wążyk Adam 151
Weissblei Gil 180, 194
Wernic Henryk 247, 259
Węcowski Marek 27, 44
Wężyk Franciszek 126, 137, 140
Wiatr Ewa 189, 194
Wiercińska Janina 288, 290
Wierusz-Kowalski Jan 327
Wierzchowska-Woźniak Anna 215, 216,
 225
Wigen Karen 167, 178
Wilde Oscar 92, 95

Wilkowski Jan 217
Wincenty z Beauvais 52, 53
Winiecka Elżbieta 394, 401
Winterer Caroline 167, 178
Wiszniewski Tobiasz 66
Wiślicki Adam 117
Wiśniewski Jacek 202, 211
Wiśniowiec, ród 74
Wiśniowiecki Jerzy D. 76
Wither George 109
Witkiewicz Stanisław 377, 386
Wittówna Jadwiga 346
Władysław IV Waza 63, 76, 77
Wojciechowski Michał 31, 44
Wojciechowski Paweł 246
Wojcieszek Przemysław 215, 216, 218, 226
Wojewódzki Jakub 77
Wojnakowski Ryszard 326, 335
Wojtyła Karol (Jan Paweł II) 218
Wolska Maryla (pseud. D-mol, Iwo
 Płomieńczyk, Tomasz Raróg, Tom R.,
 T. R., Zawrat, Z....t) 6, 8, 9, 353, 355–
 365, 367–371
Wolski Jacek 168, 178
Wolski Ludwik 362, 370
Wołoszyn Wiktoria 169
Woolf Virginia 95, 109, 264
Wordsworth William 92, 105, 109
Wosiński Antoni 56, 59
Woude Sape Van der 49, 59
Woźnowski Wacław 286, 290
Wójcicka Zofia 347
Wroczyński Ryszard 247, 248, 259
Wroth Mary 90
Wróblewski Maciej 288, 290
Wyatt Thomas 88–90, 97, 98
Wydrycka Anna 368, 371
Wysłouch Seweryna 125, 129
Wysocki Szymon 45, 46, 55–57, 59
Wyspiański Stanisław 217, 267, 268, 333

Y

Yeats William B. 200, 211
Ypsilanti Maria 28, 44

Z

Zabielski Łukasz 142, 145, 246, 254, 258
Zagórski Jerzy 198, 205
Zagórski Włodzimierz 269
Zajas Paweł 294, 315
Zakrzewska Janina 347
Zakrzewska Marzenna 298, 312
Zakrzewski Bogdan 279
Zaleski Konrad 354
Zamącińska Danuta 318, 327, 336
Zanker Graham 39, 44
Zapolska Gabriela 348
Zawadzki Andrzej 295–297, 315
Zawieszko Mikołaj 69
Zawistowski Władysław 220
Zbarascy, ród 74
Zdanowicz Anna 119, 129
Zechenter Witold 277
Zelkowicz Josef 190
Zerubavel Yael 181, 194
Zetznerus Lazarus 48, 58
Zeyer Julius 6, 8, 353–356, 361, 364–371
Zielińska Marta 135, 136, 145
Zieliński Jan K. 342
Zieliński Stanisław 384, 386
Zieniewicz Andrzej 294, 315
Ziomek Jerzy 296, 314
Zimorowic Józef B. 62, 66

Zimorowic Szymon 62, 66, 126
Zipper Albert 115
Zorjan (właśc. Edward Sedlaczek) 126, 127, 129
Zuckerman Antek 180, 181, 191, 192, 194
Zwierzyński Leszek 6, 8, 317, 331, 336
Zyga Aleksander 178
Zygmunt III Waza 62, 73

Ż

Żabczyc Jan 62
Żabicki Zbigniew 297, 314
Żbikowski Piotr 134, 136, 145, 146
Żdzarski Augustyn 277
Żeromski Stefan 6, 8, 9, 373–375, 377–386
Żmichowska Narcyza 117
Żmijewska Eugenia 342
Żmurko Franciszek 114
Żukowska Kazimiera 271, 272
Żuławski Wawrzyniec 157
Żurawski Jacek A. 201
Żurowski Maciej 126, 128
Żybert-Pruchnicka Emilia 26, 42, 43
Żygulski Zdzisław 232, 241

Ž

Žanić Ivo 238, 241