

## SIEDEMNASTOWIECZNE FUNERALIA Z KRĘGU RADZIWIŁŁÓW

(Mariola Jarczykowa, *Przy pogrzebach rzeczy i rytmy. Funeralia Radziwiłłowskie z XVII wieku*, Katowice 2012, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, „Podręczniki i Skrypty Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”, nr 2996, ss. 275 + 5 nlb.)

MICHAŁ KURAN\*

Książka została poświęcona funeraliom powstałym w kręgu birżańskiej linii rodu Radziwiłłów. Znajdujemy w niej omówienia tekstów o Radziwiłłach, dla Radziwiłłów, jak też pisanych i wygłaszanych przez Radziwiłłów. Mariola Jarczykowa sięga obficie do opracowań na temat tego rodu, jak też omawia dorobek twórców pozostających w kręgu ich mecenatu (m.in. utwory Daniela Naborowskiego i Salomona Rysińskiego).

Praca Jarczykowej różni się od wcześniej powstałych opracowań na temat literatury funeralnej tym, że nie dotyczy jedynie wybranej formy (poezja, proza) czy też gatunku (epicedium, epitafium, tren, kazanie pogrzebowe). Badaczka pisze zarówno o prozie, jak i poezji, omawia nie tylko funeralne oracje duchownych, ale też (może nawet częściej) osób świeckich – stąd nawiązanie w tytule do oracji Jana Kochanowskiego wygłoszonej na pogrzebie brata Kaspra. Ponadto, przybliżając okoliczności towarzyszące okazjom funeralnym, włącza w obszar zainteresowania również korespondencje. W sferze dociekań badaczki znalazły się materiały rękopiśmienne oraz drukowane, pisane po polsku, jak i po łacinie. Jarczykowa zgromadziła rozproszone w sylwach szlacheckich mowy, kazania i wiersze oraz odnalazła drukowane okolicznościowe zbiory utworów upamiętniających magnackie pogrzeby. Zawierają one nie tylko oracje kościelne i świeckie, ale też opisy przebiegu uroczystości funeralnych oraz napisy umieszczone przez nadwornych poetów na chorągwiach i elementach architektury okazjonalnej.

Praca składa się z czterech rozdziałów, z których każdy podzielony został na podrozdziały. Trzy początkowe rozdziały omawiają pochówki Radziwiłłów (książąt, ich żon i sióstr oraz dzieci), z kolei sztuka oratorska Krzysztofa Radziwiłła (zm. 1640), o której miała być mowa w rozdziale czwartym, stanowi dogodny punkt wyjścia dla przedstawienia funeralnych portretów członków możliwych rodów litewskich żegnanych przez magnata. Z podrozdziałów pierwszy zarysowuje zwykle, na czym polega swoistość pochówków Radziwiłłowskich, kolejne zaś służą nakreśleniu portretów funeralnych utrwalonych w piśmiennictwie.

I tak, w oparciu o teksty, pierwszy rozdział przedstawia okoliczności towarzyszące pochówkowi trzech przedstawicieli rodu: Krzysztofa Radziwiłła „Pioruna” (zm. 1603), Janusza Radziwiłła (zm. 1620) oraz Krzysztofa Radziwiłła (zm. 1640). Rozdział drugi poświęcony został żonom Radziwiłłów: Zofii Śluckiej Radziwiłłowej (zm. 1612) oraz Katarzynie Potockiej Radziwiłłowej (zm. 1642). Rozdział trzeci przynosi charakterystykę mów przy pochówkach małych dzieci Krzysztofa i Anny Radziwiłłów: Mikołaja (zm. 1611), Jerzego (zm. 1617) i Elżbiety (zm. 1626). Rozdział czwarty prezentuje mowy funeralne Krzysztofa Radziwiłła wygłoszone w związku ze śmiercią

\* Michał Kuran – dr hab., adiunkt, Katedra Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Łódzkiego.

Jana Albrychta Radziwiłła (zm. 1626), bpa Eustachego Wołłowicza (zm. 1630) i trzech spowinowaconych z mównic młodzieńców: Dadziboga Władysława Słuszki (1616–1630), Krzysztofa Miłkołaja Sapiehy (1607–1638) i Władysława Mondwida Dorohostajskiego (1614–1638). Rozdział dopełnia próba analizy mów Radziwiłła na pogrzebach Wazów: Zygmunta III (wygłoszona podczas konwokacji krakowskiej) oraz Anny Wazówny, siostry króla.

Dobierając postaci, które są przedmiotem mów, kierowała się badaczka liczbą dostępnych materiałów. Wybrała „osoby, których śmierć pozostawiła bogatszą dokumentację piśmienniczą” (s. 8). Jarczykowa postanowiła zrekonstruować laudacyjne wizerunki zmarłych. O ile przyczyny wyboru osób można zaakceptować (choć powstało i zachowało się więcej materiałów na temat bardziej znaczących postaci), o tyle decyzja, by dominantą rozważań uczynić jedynie „odtworzenie szczegółów biografii ukrytej za kreowanymi wzorcami osobowymi i za fasadą panegiryzmu” (s. 9), nie wydaje się słuszna. Zresztą badaczka (na szczęście) w praktyce bardzo często wykracza poza tak wąsko nakreślone ramy. Dokonuje przeglądu całego zróżnicowanego piśmiennictwa towarzyszącego pochówkom Radziwiłłów, często też pisze nie tylko o okolicznościach pogrzebu, ale kreśląc szersze tło, wspomina o dziejach związków małżeńskich. Przedstawiając teksty o zmarłych dzieciach, rekonstruuje całą ich biografię.

Mimo różnicowania materiału, faktycznie wyzyskanego w różnych proporcjach, Jarczykowa uznała, że należy położyć szczególny nacisk na mowy wygłaszane w czasie funeralnych uroczystości. W praktyce w kręgu zainteresowania znalazły się nie tylko oracje, ale też inne teksty, także poetyckie. Jarczykowa pisze zarówno o dokonaniach autorów będących na usługach Radziwiłłów jako dworzanie, jak Daniel Naborowski, Salomon Rysiński czy Piotr Kochlewski, ponadto wdzięcznych za mecenasowskie wsparcie wykładowców zagranicznych uczelni (Mateusz Dresserus z Lipska, Emilius Portus z Heidelbergu), ale też uwzględnia postaci z kręgu duchowieństwa katolickiego (Jakub Olszewski, Augustyn Wituński, Wojciech Cieciszewski, Szymon Okolski, Kazimierz Woysznarowicz), kaznodziejów i świeckich mówców protestanckich (Adam Rassius, Jan Zygyrowiusz, Samuel Tomaszewski i Jan Ostrowski), poetów (m.in. Andrzej Loeaechius, Bieniasz Budny i Jan Rybiński). Uznawani tradycyjnie za poetów Naborowski, a zwłaszcza Rysiński, dają się poznać dzięki bardzo cennym poszukiwaniom archiwalnym Jarczykowej także jako doskonali mówcy i autorzy listów.

Omawia badaczka nie tylko różnego rodzaju oracje, ale też utwory poetyckie. Wydaje się, że w opracowaniu większy nacisk należało położyć na wzajemne uzupełnianie się tych form wypowiedzi w trakcie uroczystości funeralnych. Jarczykowa rozumie rangę tego rodzaju symbiozy, gdy stwierdza: „Wyrwane z kontekstów pojedyncze źródła są nieraz nieczytelne, ale ukazane w bliskim sąsiedztwie i na tle życiorysów mają większe szanse przemówienia do »późnych wnuków«” (s. 12). Badaczka wie, że nie w pełni wyzyskała zgromadzony z wielkim trudem, bardzo cenny materiał, jest świadoma konieczności wykorzystania go do dalszych prac analityczno-interpretacyjnych.

Praca sytuuje się na pograniczu literaturoznawstwa i historii, w tym także historii sztuki. Obejmuje zarówno teksty, jak i rekonstrukcje okoliczności śmierci Radziwiłłów oraz innych przedstawicieli różnych rodów litewskich, przybliża ich wzajemne relacje, charakteryzuje architekturę okazjonalną — wszystko, co należało do *pompa funebris*, jak też informacje o portretach zmarłych. Interdyscyplinarność badań Jarczykowej uzasadnia oczywiście potrzeba poprawnego odczytania tekstów towarzyszących pochówkom. Niewątpliwym walorem pracy stanowi objęcie jednakową uwagą oracji wygłaszanych zarówno przez katolików, jak i protestantów. Badany materiał dowodzi, iż w kręgu różnych litewskich panowało w zasadzie wzajemne poszanowanie dla różnych odłamów chrześcijaństwa (głównie katolicy i wyznawcy kalwinizmu) motywowane osobistymi kontaktami, współpracą polityczną lub związkami rodzinnymi. W konsekwencji na pogrzebach Radziwiłłowskich występowali zarówno mówcy protestanccy, jak i katolicy, ponadto Radziwiłłowie-kalwiniści wygłaszali mowy na pogrzebach katolików (Krzysztof Radziwiłł, świecki przywódca protestantów litewskich, żegnał m.in. swego przyjaciela i współpracownika, biskupa wileńskiego Eustachego Wołłowicza).

Z zamysłem Jarczykowej, polegającym na rekonstrukcji wizerunków zmarłych, pozostaje w sprzeczności obserwacja poczyniona przy okazji związków pomiędzy mowami katolickimi i protestanckimi. Badaczka stwierdza, że tylko mówcy katolicycy podawali w kazaniach szczegóły biograficzne, zaś kalwińscy ministrowie koncentrowali się na przekazie teologicznym i kreślili cząstkowe portrety zmarłych. Słusznie jako trudność postrzega Jarczykowa dwujęzyczność tekstów, anonimowość, zróżnicowanie formalne, niejednorodną formę zwrotów do odbiorców – jednakże właśnie ta różnorodność stanowi wyzwanie, jakiemu winien sprostać badacz pragnący wyczerpująco i atrakcyjnie przedstawić wyniki swoich prac archiwalnych. Tymczasem badaczka słusznie zauważyła w zakończeniu, że: „Teksty przypomniane w poszczególnych rozdziałach książki wymagają wnikliwej analizy, zawierają bowiem nie tylko nieznanne szczegóły z życiorysów bohaterów enkomionów, ale są także świadectwem wysokiej kultury literackiej autorów posługujących się aluzjami literackimi i cytującymi wiele tekstów” (s. 256). Wydaje się, że rekonstruowanie biografii osób w oparciu o dokumenty należy do historyka, natomiast analiza tekstu jako dzieła literackiego do literaturoznawcy. Poza obszarem zainteresowania pozostawiła Jarczykowa to, co należy do jej kompetencji. Historyk literatury winien bowiem dokonywać ustaleń biograficznych niejako przy okazji, nie zaś czynić z nich główny cel swoich rozważań. Dlatego szkoda, że badaczka nie poświęciła więcej uwagi artystomwi tej bardzo ciekawej i wartościowej literatury okazjonalnej, tworzonej przecież przez utalentowanych literatów, choć nie zawsze do końca rozpoznanych (zwłaszcza jeśli chodzi o prozaików, takich, jak choćby często wspominany w pracy Jakub Olszewski).

Mimo zapowiedzianego zróżnicowania formalnego między rozdziałami I–III a rozdziałem czwartym, autorka we wszystkich stosuje zbliżoną metodę: przedstawia biografię i przybliża w zarysie wszystkie bodaj teksty na temat pochówku wybranych osób. O ile w rozdziałach I–III metoda ta jest zgodna z założeniami, o tyle w rozdziale IV, po którym spodziewamy się charakterystyki sztuki oratorskiej Krzysztofa Radziwiłła, nie wydaje się właściwa. Analizy mów zostały jedynie dołączone do przeglądu innych utworów poświęconych zmarłym. Oczywiście Jarczykowa omawia i interpretuje tylko wybrane wypowiedzi, czyni to jednak powierzchownie, wychwytyjąc, co prawda, ważniejsze motywy oraz zwracając uwagę na wybrane figury retoryczne. Niewystarczająco jednak charakteryzuje stylistykę wypowiedzi. Jedynie w podsumowaniu rozdziału IV sygnalizuje, że Krzysztof Radziwiłł posługiwał się stylem lipsjańskim, gdy wydaje się, że tej sprawie należałoby poświęcić więcej uwagi, bowiem wpływa na wizerunek oratorski tego doskonałego i cenionego mówcy, jak przyznaje to sama Jarczykowa. Badaczka określiła natomiast, na czym polega różnica między mowami katolickich duchownych a protestanckimi oracjami wygłaszanymi przez osoby świeckie. Zgodnie z zaleceniami Lutera, mówcy protestanci mieli pomijać szczegóły biograficzne, gdy tymczasem katolicy formułowali wzory osobowe, wyzyskując jako przykład czyny chowanych zmarłych.

Trudno uznać za najszcześniejszy sposób budowania wywodu. Odnosi się wrażenie, że często sprowadza się on do prostego kolekcjonowania przytoczeń, przy znikomym udziale, niezbędnego przecież, komentarza. Bardzo często obszerne cytaty, przy dużej ich liczbie, jak też dygresjach w wywodzie, utrudniają lekturę pracy. Należałoby chyba osobno przygotować edycję materiałów towarzyszących pochówkom. Wrażenie nieporządku wywołuje brak określenia na początku podrozdziałów dominanty rozważań, jak też nieobecność wniosków płynących z prezentacji postaci. Dominantą taką stają się, być może (i nie zawsze), rekonstrukcje biografii osób zmarłych, bowiem badaczka łączy do wywodu (bardzo ciekawe zresztą i wartościowe) informacje zaczerpnięte z materiałów, które rzucają nowe światło na daną postać, jej postawę lub motywację.

Jarczykowa, trzeba zauważyć, bardzo sprawnie porusza się w świecie Radziwiłłowskim, zna go też „od kuchni”, czemu potrafi dać wyraz, konfrontując oficjalną hagiografię rodową z mało znanymi archiwaliami. Pokazuje, na przykład, że Zofii Słuckiej Radziwiłłowej, późniejszej świętej prawosławnej, której cnotę wychwala anonimowy mówca, inny anonimowy poeta zarzucał zdradę (s. 98–99). Cenne jest też odtwarzanie okoliczności funeralnych, dokonywane na podstawie

korespondencji. Dzięki wykorzystaniu wielu zróżnicowanych źródeł badaczka często identyfikuje autorów tekstów zapisanych w sylwach jako anonimowe.

Książka zawiera wplecione w tekst czarno-białe reprodukcje kart tytułowych wybranych druków i strony z rękopisów oraz kolorowe reprodukcje portretów Radziwiłłowskich (w przypadku Krzysztofa „Pioruna” także trumny magnata) w formie wkładki na końcu publikacji. Zabrakło natomiast spisu ilustracji, jak też bibliografii, tym bardziej koniecznej, że w pracy korzystano obficie z rękopiśmiennych zasobów archiwalnych nie tylko zgromadzonych w AGAD, ale również w bibliotekach krajowych i zagranicznych (Litwa i Ukraina). Książka daje więc bardzo cenny, ale jedynie zarys funeraliów Radziwiłłowskich. Domagają się one dalszych badań w zakresie konwencji artystycznych, wartości literackiej, jak i spójności programu towarzyszącego pochówkom oraz nowatorstwa zastosowanych rozwiązań.

---

### WERTUJĄC PRASĘ Z LAT POROZBIOROWYCH

(Piotr Żbikowski, *Pod rządami Franciszka Habsburga – cesarza Austrii*, Lublin 2012 i *W monarchii pruskiej. „Gazeta Warszawska” 1796–1806*, Lublin 2013)

JACEK LYSZCZYNA\*

Przedwczesna śmierć w styczniu 2011 r. profesora Piotra Żbikowskiego, wieloletniego wykładowcy Uniwersytetu Rzeszowskiego, znakomitego znawcy literatury, zwłaszcza przełomu wieku XVIII i XIX, a więc pierwszych lat porozbiorowych i czasów Królestwa Polskiego, sprawiła, iż pozostały co prawda nieukończone ostatecznie, ale nadające się przecież do publikacji cenne prace, poświęcone tej epoce. Wiadomo, że w ostatnich latach zainteresowania badawcze Profesora dotyczyły m.in. prasy, ukazującej się w poszczególnych zaborach w latach 1795–1806, a więc w latach pomiędzy III rozbiorem a powstaniem Księstwa Warszawskiego. Prasa ta to bez wątpienia cenne źródło wiedzy o tym wciąż jeszcze mało eksploatowanym, zwłaszcza przez historyków literatury, okresie. Gazety są przecież niezastąpionym źródłem wiedzy zarówno o wydarzeniach historycznych, o codziennym, zwyczajnym życiu społeczeństwa, które musiało odnaleźć się i ułożyć sobie jakoś egzystencję w tych zupełnie nowych warunkach, jak i o rozwoju istniejącego przecież i wówczas życia literackiego, zmuszonego także przystosować się do nowej sytuacji i reagującego na zachodzące wokół wydarzenia.

To ogromne dzieło, zaplanowane przez autora jako jedna trzyczęściowa monografia, podzielone zostało na trzy odrębne części, przygotowane do druku staraniem i pod czujnym okiem Lucyny Żbikowskiej. Jako pierwszy ukazał się nakładem lubelskiego wydawnictwa „Werset” tom zatytułowany *Pod rządami Franciszka Habsburga – cesarza Austrii* (Lublin 2012), przynoszący analizę kolejnych roczników ukazującej się w zaborze austriackim „Gazety Krakowskiej”. W poprzedzającym go wstępie Lucyna Żbikowska pisze:

Choroba i śmierć Profesora przerwały pasjonującą kwerendę wspomnianych czasopism. Jednak opracowany przez autora materiał z kilku powodów zasługuje na publikację w takim stanie, w jakim pozostał [s. 8].

---

\* Jacek Lyszczyna – prof. dr hab., Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski.

O słuszności tej decyzji przekonują czytelnika zarówno zalety lekturowe, jak i poznawcze tej książki, skupiającej się na kilku wybranych zagadnieniach, którym poświęcone były publikacje w „Gazecie Krakowskiej”. Ich tematyka dotyczyła różnych aspektów życia mieszkańców tego zaboru, którzy – jak i na pozostałych terenach I Rzeczypospolitej – musieli przystosować się do nowego porządku politycznego i prawnego. I tak na przykład cały rozdział poświęcony jest ukazującym się w tych latach ogłoszeniom o przetargach i licytacjach mieszkań, ziemi, majątków, drobnych zakładów wytwórczych itp. Zjawisko to widziane jest nie tylko jako objaw pauperyzacji pewnych środowisk i naturalnych przemian społecznych, ale interpretowane także w kategoriach politycznych, jako wyraz tendencji germanizacyjnych, gdyż licytowane dobra przechodziły zwykle w ręce zaborców, stając się często także własnością skarbu państwa. Interesujący jest rozdział poświęcony różnorodnym oficjalnym zarządzeniom władz różnego szczebla, które dają dzisiejszemu czytelnikowi wyobrażenie o austriackiej maszynie biurokratycznej i stopniu sformalizowania różnych aspektów życia. Osobno przedstawiono informacje prasowe dotyczące polskiego życia umysłowego w zaborze austriackim, a więc m.in. kwestii szkolnictwa różnego stopnia, różnego rodzaju inicjatyw naukowych i literackich.

Pewną niespodzianką może być dla czytelnika analiza licznych doniesień zagranicznych, które uwidaczniają wyraźnie pojawiający się na łamach krakowskiej gazety kult cara Rosji Aleksandra I. Z pojawiających się tam doniesień wyłania się obraz potężnego, pokojowo nastawionego władcy, oświeconego i mądrego, zlewającego na szczęśliwych poddanych łaski i dobrodziejstwa.

W roku 2013 ukazał się drugi tom tej niecodziennej monografii – *W monarchii pruskiej. „Gazeta Warszawska” 1796–1806* (Lublin 2013). Książka opisuje na podstawie relacji prasowych 10 lat pomiędzy III rozbiorem a utworzeniem Księstwa Warszawskiego po klęsce Prus w wojnie z Napoleonem Bonaparte. To również mało znany okres, gdy przez całą dekadę większa część terytoriów obecnej Polski, z Warszawą aż po Bug i Niemen, znajdowała się w granicach Prus. Na terenie pruskiego zaboru ukazywały się wówczas 3 polskie gazety – oprócz „Gazety Warszawskiej”, w Warszawie wychodziła „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, a w Poznaniu „Gazeta Południowo-Pruska”. Książka wykorzystuje materiały z „Gazety Warszawskiej”, gdyż kweryndy i analizy dwóch pozostałych gazet badacz nie zdążył już przeprowadzić. Niemniej przecież i w tej postaci mamy do czynienia z kompletną książką, gdyż roczniki „Gazety Warszawskiej” dostarczają wszechstronnego materiału informacyjnego, a warszawska perspektywa nadaje kierunek całości spojrzenia.

Wiadomości publikowane w „Gazecie Warszawskiej” składają się na bogatą panoramę życia społeczeństwa w tym zaborze na przełomie wieków XVIII i XIX, książka zainteresować więc może także po prostu historyków, dla których różnego rodzaju prasowe doniesienia, zarządzenia władz czy anonse stanowią kopalnię wiadomości z jednej strony o różnych aspektach codziennego życia, z drugiej zaś o praktycznych konsekwencjach funkcjonowania nowego dla społeczeństwa tego zaboru systemu politycznego.

Oczywiście wśród tych publikacji wiele jest takich, które zainteresować muszą historyka literatury. Takim na przykład niezmiernie ciekawym rozdziałem jest poświęcony teatrowi i początkom krytyki teatralnej w tym czasie. Dla zainteresowanych tą tematyką ciekawe będą informacje poświęcone działalności teatru w Warszawie, kierowanego w tym czasie znów przez Wojciecha Bogusławskiego. Uwaga badaczy koncentrowała się zwykle na jego stanisławowskich początkach i osiemnastowiecznym okresie rozwoju teatru. Na podstawie porozbiorowych źródeł prasowych dowiadujemy się o jego żywej działalności i chętnie oglądanym przez publiczność repertuarze, m.in. pojawiających się w tym okresie na scenie różnego rodzaju dramach, wymykających się ściśle określonym przez klasyków regułom estetycznym, ale cieszącym się wśród widzów dużą popularnością i chyba także przygotowującym w jakiś sposób romantyczny przełom.

Niespodzianką jest natomiast analiza pojawiającej się od początku niemal XIX stulecia prasowej krytyki teatralnej. Dotychczas oczywiste wydawało się upatrywanie jej początków w dzia-

łałności Towarzystwa Iksów w latach 1815–1819. Tymczasem, jak pisze autor książki, „pierwsze w ogóle recenzje teatralne, polemiki z tymi recenzjami, wypowiedzi widzów na temat repertuaru i aktorów można znaleźć na łamach „Gazety Warszawskiej” już w 1802 roku, a więc o trzynaście lat wcześniej od podanej tu daty” (s. 117).

Recenzje te i informacje, zwykle anonimowe i nieregularne, wzbogacają jednak nasz obraz życia teatralnego tamtej epoki, są także śladem pojawiających się wśród publiczności nowych oczekiwań estetycznych, krytycznie ocenianych przez recenzentów hołdujących jednoznacznie normom i regułom klasycyzmu. Względy kasowe jednak – konieczność uzyskania z biletów wpływów pozwalających na utrzymanie teatru – sprawiały, iż na scenie pojawiały się często sztuki odbiegające od tych reguł, zapewniające jednak obecność publiczności. Przykładem takiego „rozdwojenia” sądów krytyki i gustów widzów mogą być wystawiane często w Warszawie sztuki Augusta Kotzebuego, lubiane przez publiczność, a nie cieszące się zwykle uznaniem w oczach krytyki, która wyłapywała wszelkie ich niezgodności z zasadami klasycyzmu. Dodajmy, że sztuki tego autora jako pruskiego patrioty były też dobrze widziane przez ówczesne władze.

Z kolejnego rozdziału książki Piotra Żbikowskiego dowiadujemy się wiele o rozwijającym się w tym czasie w Warszawie ruchu wydawniczym i nowościach, zwykle anonsowanych na łamach prasy. Rozbudowana została wówczas sieć oficyn drukarskich i wydawniczych oraz ośrodków rozpowszechniających książki, podejmowano też inicjatywy publikacji dzieł klasyków literatury polskiej, a więc np. Jana Kochanowskiego, Szymona Szymonowica, Adama Naruszewicza, Juliana Ursyna Niemcewicza, ale także nowości autorów zarówno rodzimych, jak i tłumaczenia z innych języków.

„Gazeta Warszawska” była czasopismem zamieszczającym wyjątkowo dużo wiadomości zagranicznych, stanowiących około 80 procent wszystkich materiałów. Były to zwykle informacje powtarzane za prasą angielską i francuską. Jedynym wyjątkiem były informacje dotyczące powstania Legionów Polskich we Włoszech, które oczywiście na łamach warszawskiej gazety nie mogły się pojawić. Niespodzianką może być natomiast zaskakująco duża ilość przychylnych informacji o Napoleonie Bonaparte, także różnego rodzaju materiałów wyraźnie apokryficznych, okolicznościowych wierszy i innych pochwalnych notatek, przedstawiających Napoleona jako zawsze zwycięskiego wodza i znakomitego męża stanu. Oczywiście przychylny ton prasy pruskiej nie powinien nas zbytnio dziwić, gdyż Francja była w owym czasie życzliwie traktowana przez Prusy. Warto dodać, że na początku XIX wieku kręgi liberalne w różnych krajach Europy przychylnie traktowały Napoleona, tak w Prusach, jak i np. w Hiszpanii – zmienić się to miało dopiero wtedy, gdy wkroczenie wojsk napoleońskich okazało się nie początkiem spodziewanej wolności politycznej, ale po prostu dopatrywać się w nim zaczęto wyciecznej agresji. Warto w tym miejscu przypomnieć choćby historię III Symfonii Ludwiga van Beethovena – *Eroiki*, napisanej początkowo właśnie z myślą o Napoleonie. Okazuje się więc, że kult cesarza Francuzów, którego apogeum na ziemiach polskich to okres Księstwa Warszawskiego, korzeniami swymi tkwił już w latach poprzednich, gdyż już wtedy „Gazeta Warszawska” taki właśnie heroiczny obraz Napoleona wpajała swoim czytelnikom.

Trzeci i ostatni z planowanych tomów, przygotowywany obecnie do druku, nosił będzie tytuł *W imperium carów. „Kurier Litewski” 1796–1806* i poświęcony będzie głównie wymienionej w tytule gazecie, przeznaczonej dla Polaków zamieszkałych na terenie ówczesnego zaboru rosyjskiego.

## CO MOŻNA ODCZYTAĆ Z OPERY?

(Elżbieta Nowicka, *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012)

MAŁGORZATA SOKALSKA\*

Przeciętnemu wielbicielowi opera raczej nie kojarzy się z dziełem, w którym coś mogłoby zostać zapisane. Prędzej zaśpiewane, czasem zatańczone, niekiedy namalowane, ale akurat do zapisu tekstowego opery, a więc do jej libretta, z pozoru trudno mieć poważny stosunek i traktować ten przekaz jako wysoce artystyczny. Słabość libretta uznać można za główny powód marginalizacji badań nad tą formą literacką, która – w mniejszym stopniu interesując muzykologów – nie może zadowolić wyrobionego estetycznie literaturoznawcy. Co więcej, opera wydaje się wielką sztuką nie z powodu walorów swojego libretta, ale raczej pomimo słabości szkieletu literackiego, na którym się wznosi. Tym bardziej zaskakująca może wydawać się formuła tytułowa książki Elżbiety Nowickiej, która kolejny raz (m.in. po wydanym niemal przed dziesięć laty *Omamieniu – cudowności – afekcie. Dramacie w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003) zapuszcza się w rewiry nietypowe dla historyka literatury polskiej, acz bliższe historykowi teatru. Dodać wszakże należy, iż autorka od lat włącza w krąg swoich zainteresowań operę, o czym świadczą liczne tej sztuce poświęcone artykuły, czy współorganizowane przez nią seminaria librettologiczne (Poznań 2011, 2012). Książkę tę wpisać by należało także w szerszy nurt współczesnych badań nad operą (Nowicka przywołuje zresztą wybrane pozycje, które stanowią dobre tło i uzupełnienie dla tego typu refleksji nad operą, którą sama uprawia, a są to m.in. *Czarodziejki* J. Starobinskiego oraz *Krzywe lustro opery* J. Mianowskiego).

Tytułowa idea czytania czegoś w operze wiązać może się przede wszystkim z odcyfrowaniem hermetycznego przekazu, przyswajaniem nieczytelnych współcześnie konwencji operowych, niezbędnych do tego, by tę sztukę właściwie zrozumieć. Badaczka zachęca jednak nie tylko do wysiłku interpretacji zamkniętego świata opery w celu jej lepszego zrozumienia, ale również proponuje ścieżkę odwrotną – otwierające spojrzenie na operę, co pozwala w niej ujrzeć nie tyle dzieło wymagające egzegezy, ile klucz ułatwiający rozumienie innych zjawisk kultury (celowo nie ograniczam tej uwagi jedynie do tekstów literackich, ponieważ nie tylko one stają się tu kontekstem dla opery). Opera w tej szerokiej perspektywie okazuje się „zapisem doświadczeń kultury, ludzkiej mentalności i wrażliwości” (*Wstęp*, s. 7), można ją potraktować jako kulturowe świadectwo o wadze równej tej, jaką przynajmniej innym wypowiedziom artystycznym. Z libretta zaś daje się odczytać nie tylko zarys ostatecznej postaci dzieła (sugestia dla opracowania muzycznego, wstępna charakterystyka postaci, dopełniona potem w muzyce, czy nawet szereg pomysłów inscenizacyjnych), ale również zapis dywagacji filozoficznych, starć estetycznych, refleksji społecznych i politycznych danego czasu. Zauważając, że

[l]iteratura i opera w swoich odrębnych przebiegach i wzajemnych zależnościach kreślą, na rozległym tle kultury, to linie równoległe, to znów przecinające się pętle [*Wstęp*, s. 9].

Nowicka proponuje punktowy ogląd owych paraleli i miejsc przecięcia.

Książka podzielona została na trzy rozdziały (I: *Polska i Moskwa w pułapkach historii i dramatu*, II: *Obrazy losu, obszary sztuki*, III: *Cyprian Norwid pisze operę*), proponujące bardzo niejednorodne metody i modele operowych lektur. Zapowiedziana podtytułem książki kompozycja ta

\* Małgorzata Sokalska – dr, Wydział Polonistyki UJ.

– obejmująca dodatkowo wewnętrzny podział rozdziału drugiego, który jest najbardziej różnicowany, składający się z sześciu autonomicznych studiów – najlepiej ujawnia metody badawcze i cel przyświecający autorce. Zaprezentowane więc zostają zróżnicowane podejścia, odmienne perspektywy, dzieła z różnych epok, o różnym ciężarze gatunkowym (choć głównie, przyznać to trzeba, arcydzieła operowe, w tym wiele takich, które posiadają bogatą tradycję badawczą, jak *Così fan tutte* W. A. Mozarta czy *Tosca* G. Pucciniego), ich interpretacje zaś każdorazowo prowadzą do odmiennych wniosków na temat kulturowych uwikłań opery. Ten brak ujednoczenia po części wynika z historii powstania książki (jak informuje *Nota bibliograficzna* część studiów była już wcześniej opublikowana), po części jednak, co ważniejsze, uznać go trzeba za świadomą i konsekwentnie realizowaną strategię badawczą, mającą na celu otwarcie wielu nowych perspektyw „czytania opery”, nie zaś zamykanie ich w interpretacjach ostatecznie uporządkowanych, pretendujących do miana kompleksowych i nieodwołalnych. Książka Nowickiej jest więc raczej małym przewodnikiem tego, jak można czytać operę, niż kompendium wniosków z owego procesu lekturowego.

Najbardziej rozbudowanym studium zamieszczonym w książce jest kulturowa historia dymitriad, historycznego wątku z początku XVII wieku, popularnego tak w literaturze polskiej, jak i rosyjskiej, co zresztą skłania autorkę do sugerowania pewnej aktualności niemodnego wszak dzisiaj, przynajmniej w Polsce, motywu. Z oczywistych względów w książce nie zostały wspomniane takie współczesne nawiązania do tematu, jak *Rok 1612*, powstały przed kilku laty, skądinąd „grand-operowy”<sup>1</sup> film rosyjski, choć z pewnością mógłby on stanowić uzupełnienie dla snutej w tym rozdziale refleksji na temat odmiennego podejścia Polaków i Rosjan do owego dramatycznego spięcia w historii obu narodów. Byłby to również koronny dowód tezy, od której rozpoczyna się prezentacja kolejnych ujęć tematu. Otóż pomimo dużego zapotrzebowania na historyczne mity narodowe, które tak chętnie zwłaszcza w dziewiętnastym wieku prokurowano, pomimo ważkiego tła historycznego i nośnej intrygi (z jednej strony starcie polsko-rosyjskie, moment triumfu oręża polskiego i jedyny okres polskiego panowania na Kremlu, z drugiej – atrakcyjna awanturnicza otoczka), w polskiej literaturze ten konkretnie motyw nie doczekał się godnej realizacji. Najbliższy sukcesu wydawałby się Zygmunt Krasiński ze swoim *Agaj-Hanem*, gdyby nie tak mały zasięg tej książki, jak również mimo wszystko liczne – wynikające po części z młodocianego wieku autora i niedostatków warsztatu – usterki.

Kolejne partie książki poświęcone zostały gruntownemu przeglądowi tak tekstów źródłowych, z których czerpano informacje i inspiracje do opracowań artystycznych, jak i samych tekstów literackich. Interesującym analizom poddano przekaz J. U. Niemcewicza, powieści historyczne T. Bułharyna i M. Zagoskina, refleksję historyczną i dramat J. Szujskiego, dramat A. Nowaczyńskiego, by z kręgu literatury polskiej przenieść się w szerszy europejski wymiar (niedokończona tragedia F. Schillera, rosyjskie teksty A. P. Sumarokowa, wreszcie dramat A. Puszkina i dzieła jego licznych naśladowców). W tej sporej grupie tekstów, z których wyłania się prawdziwy „poczet Dymitrow”, wyróżnione zostały dwa ujęcia, Schillera i Puszkina, w których zdaniem badaczki zauważyć można znamienne różnicę w podejściu do postaci Samozwańca, a które jednocześnie skupiają się na kwestii kształtowania jego tożsamości – obaj Dymitrowie wchodzą w przypisane im role pretendentów do tronu, mając wszakże różną świadomość uwikłań, w których się znaleźli. Błyskotliwa analiza Puszkiniowskiej sceny z mapą (s. 58-60), przeniesionej potem do opery, prowadzi badaczkę do interpretacji, w której antagonizm między Borysem Godunowem i Dymitrem Samozwańcem sięga znacznie głębiej, niż tylko w dziedzinie historycznej intrygi. Pierwszy okazuje się związany

<sup>1</sup> Używam tego terminu, rzecz jasna, w sensie przerośniętym i mocno umownym, choć charakterystyczną rzeczą jest to, że współczesne kino o tematyce historycznej pełnymi garściami czerpie ze stylistyki *grand opéra* oraz z typowej dla tego gatunku kompozycji, w której łączą się ze sobą melodramatyczna akcja miłosna i tło w postaci wielkich wydarzeń historycznych, masowych ruchów, dających pretekst do widowiskowych scen zbiorowych.



z historią-mapą, postrzeganiem władzy jako pojęcia niemal przestrzennego oraz pragnieniem jej legitymizacji; drugi z kolei tkwi w pułapce historii-opowieści, niewyraźnej i przekazywanej ustnie, rodzącej się z pogłosek (aspekt ten uwypuklony został w operze w scenie narodzin Dymitra – ze snu mnicha Griszki, asystującego spisującemu dzieje Pimenowi).

Uwagi na temat opery M. Musorgskiego zgromadzone zostały na ledwie kilku kartach wieńczących pierwszy rozdział książki. Wydaje się to niewspółmiernie małym udziałem w całości tego proporcjonalnie najrozleglejszego w książce studium, tym bardziej że polski odbiorca odczuwać może istotny niedostatek prac naukowych poświęconych właśnie operze rosyjskiej (zdecydowanie więcej szczęścia mają dzieła włoskie, francuskie czy niemieckie). Należy jednak sądzić, że intencją autorki było potraktowanie opery na równych prawach z omówionymi wcześniej tekstami literackimi. Nie jest to więc gruntowna i wszechstronna analiza arcydzieła Musorgskiego, a raczej punktowo zarysowane zbliżenie kilku tylko jego aspektów – kwestii scen zbiorowych, sięgnięcia przez kompozytora po wielowymiarowy efekt kontrastu (w obrębie poszczególnych scen i pomiędzy nimi), wreszcie odmiennych wersji, w jakich opera powstawała. Szczególnie interesująco rysuje się tu kwestia tzw. „aktu polskiego”, bez którego w operze właściwie nie byłoby postaci Samozwańca. W pierwszej wersji dzieła występuje on głównie jako postać opowiedziana przez innych, wyłania się z pogłosek, domysłów, powszechnych przekonań, on sam jednak pozostaje głównie ukryty (ta refleksja doskonale uzupełnia wcześniejsze dywagacje na temat różnicy między kreacją postaci Dymitra i Borysa oraz reprezentowanym przez nich odmiennym pojęciem władzy). Dopiero barwny, uzupełniony o niezbędną rolę kobiecą Maryny Mniszchówny akt trzeci, dopełnia portret Samozwańca – ale też czyni go postacią inną niż bohater z wersji pierwszej. Dzieło więc niby jest jedno, ale bohater istnieje jednak w dwóch odmiennych wariantach.

W ten sposób dochodzimy w książce Nowickiej po raz pierwszy do tak trudnego (i nierozstrzygniętego) pytania o status dzieła operowego, które to pytanie przewijać się będzie jeszcze kilkakrotnie w rozdziale drugim. Istniejące w rozmaitych wersjach językowych, a niekiedy i muzycznych, opracowywane na potrzeby konkretnych teatrów i zamawiających je artystów lub mecenasów opery, w o wiele większym stopniu od równoległe z nimi powstających dramatów, okazują się dziełami otwartymi. W pewnym miejscu autorka zresztą porównuje efekt niepewności statusu dzieła operowego (na przykładzie *Opowieści Hoffmanna*, które na skutek śmierci autora nie posiadają ostatecznie skodyfikowanej, kanonicznej wersji) do zgrzytot hipotetycznego edytora dramaturgii mistycznej J. Słowackiego, rozwijając na s. 136 książki refleksję o tak częstej w operze niekompletności (wynikającej np. z zaginięcia fragmentu lub nieukończenia dzieła), paradoksalnie przekształcającej się w nadkompletność (będącą efektem dopisywania fragmentów, cudzych lub własnych uzupełnień, które w wielu przypadkach pozwalają mówić o operach jako o bytach artystycznych zmultiplikowanych).

Studium o operze Offenbacha jest jednym z sześciu samodzielnych krótkich szkiców zgromadzonych w rozdziale drugim książki, prezentującym zgodnie ze zbiorczym tytułem „obrazy losu i obszary sztuki”. Formuła to pojemna, choć może nadmiernie enigmatyczna, trudno jednak wyobrazić sobie frazę, która zdołałaby objąć tak zróżnicowaną tematykę, jaka umieszczona została w tej części książki. Kolejno bowiem zagłębia się w temat zdrady w *Così fan tutte* Mozarta, władzy i miłości oraz adaptacji dzieła literackiego w *Don Carlosie* Verdiego, historii, zazdrości i sztuki w *Tosce* Pucciniego, poznania, jak również uwikłań opery w struktury epickie, w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha, iluzji i deziluzji w operach o cieniu i podziemiach (m.in. dzieła Glucka i Straussa), wreszcie temat libretta w perspektywie narracji baśniowej w *Dziecku i czarach* Ravela.

W rozdziale tym czytelnik powinien jednak odnaleźć coś jeszcze, co dodaje poszczególnym interpretacjom oper – skądinąd inspirującym i świeżym – dodatkowy walor. Oto na marginesie kolejnych studiów rozrzucone zostały refleksje na temat libretta, które znajdują zastosowanie przede wszystkim do konkretnych dzieł, ale które też, po części z braku innych opracowań (póki co, należy liczyć na szybkie zmiany w tym względzie i rozwój nowej dziedziny, a zwłaszcza przyswojenie

zachodnioeuropejskiego stanu badań, stanowiącego zresztą zaplecze metodologiczne i teoretyczne książki *Zapiscane w operze*) ukazują nowe perspektywy badania tej formy literackiej. Odwołując się m.in. do prac Alberta Giera oraz Klausa Günthera Justa, autorka oświetla tak fundamentalne problemy, jak związek libretta z literaturą. W rozdziale o *Don Carlosie* pojawia się teza, że literatura „skutecznie zajęła [...] miejsce mitu” (s. 99), co skutkuje tak charakterystycznymi – i dla mitu i dla libretta operowego – gestami renarracyjnymi. Nieustanne powtarzanie motywów i wątków, widziane w tej perspektywie, pozwala oddalić od libretta zarzut braku oryginalności i wtórnego charakteru. U podstaw postulatu dowartościowania libretta jako specyficznej, ale nieufomnej formy literackiej, leży również według badaczki fakt, że nie należy ono do typu dramatu klasycznego, arystotelesowskiego. Trzeba więc dostrzec w librecie odmienny, nieklasyczny paradygmat dramaturgiczny. Z drugiej zaś strony takie traktowanie libretta pozwala zauważyć

swoistą «librettowość» ogromnych obszarów sztuki dramatycznej, dotąd nieskojarzonej z operą ani w realnych opracowaniach, ani w jednoznacznych ujęciach teoretycznych [s. 101].

Aż szkoda, że autorka nie wykorzystuje własnych studiów dla podkreślenia ciągłości i w pewnych aspektach komplementarnego charakteru snutych na temat libretta refleksji. Powracając bowiem pod koniec rozdziału o *Tosce* Pucciniego i Sardou do kwestii adaptacji literatury i związków libretta z dramatem, kolejny raz badaczka natyka się na problem przenikania „operowości” w inne dziedziny sztuki. Istnieją więc dramaty, które, choć nie są librettami i nie były pisane z myślą o opracowaniu operowym (jak przywołane w książce dzieła V. Hugo, czy właśnie *La Tosca* Sardou; dodać by do tego można z polskiego podwórka przykłady dramatów Słowackiego, również tych, które doczekały się operowych opracowań), przesycone zostały elementami operowymi w takim stopniu, że autorka nie waha się mówić o problemie mierzenia się „ze śladami tej pierwszej operowości” (s. 134), który – dodajmy – dotknąć może nie tylko potencjalnych librecistów, ale również czytelników dramatów, a wreszcie ich inscenizatorów. Świadomość tego typu operowych filiacji dramaturgii, zwłaszcza romantycznej, skutkować powinna nieco odmiennym spojrzeniem na całokształt zjawiska, jakim jest teatr dziewiętnastego wieku.

Rozdział ostatni książki, poświęcony Cyprianowi Kamilowi Norwidowi i domysłem na temat jego tłumaczenia libretta opery *Marcella* Antoniego Kątskiego, choć nie prowadzi do rewelacji ujawniających całość czy chociażby fragmenty zaginionego (jeśli w ogóle istniejącego?) dzieła, pokazuje zupełnie inne oblicze operowych dywagacji autorki. Precyzyjne poszukiwania źródłowe, dokumentacja ujawniająca wszelkie aspekty tej – jak na Norwida, przyznać trzeba, dziwnej – współpracy, daty, nazwiska i fakty, które wobec braku samego tekstu pozostają wciąż pustym tłem, wszystko to nie powinno przysłonić fundamentalnych walorów tej rozprawy. Po pierwsze, autorka słusznie zwraca uwagę, że Norwid traktowany był do tej pory całkiem po macoszemu w badaniach związków operowo-literackich, a zatem upomina się o należne mu miejsce w tego typu refleksji naukowej, wstępnie zestawiając listę problemów i tekstów, którymi należałoby się zająć. Po drugie, pomimo braku choćby śladu tekstów źródłowych (nie mamy bowiem ani tłumaczenia Norwida, ani nawet oryginału libretta), oświetlonych jednakże zostało kilka aspektów, ciekawie uzupełniających portret polskiego poety. Badaczka odwołuje się do dramatu Bernarda Lopeza, na którym oparte było libretto, oraz do gruntownej znajomości konwencji opery w epoce, co pozwala jej z dość dużym prawdopodobieństwem przewidywać, które partie dramatu i w jaki sposób mogły przekształcić się w libretto. Eksperyment ten służy próbie odnalezienia w dramacie Lopeza miejsc wspólnych, które były w stanie zainteresować Norwida w dziele ze wszech miar obcym jego wrażliwości i zainteresowaniom. Wyniki eksperymentu są obiecujące, bowiem niewątpliwie Norwidowski charakter ma idea ofiary, którą odnaleźć można w nie najlepszym skądinąd francuskim dramacie.

\*

Książka *Zapisane w operze* jest wielotematyczna i wieloaspektowa. Choć jej forma zachęcać może do autonomicznej lektury wybranych studiów – ze względu na wszystko to, co rozgrywa się pomiędzy poszczególnymi rozdziałami – warto zapoznać się z całością. Badacz i wielbiciel opery, literatury, znawca kultury, ale również teatrolog – bo dla nich szczególnie interesujące są te studia – znajdują tu sygnały spójności refleksji snutych w poszczególnych rozdziałach, nawet jeśli nie zostały one dodatkowo podkreślone przez autorkę. Książka nie zawiera natomiast rozbudowanego aparatu przypisów, które prezentowałyby pełną bibliografię dziedziny, nie to jest bowiem jej celem. Uwypuklone zostały w niej jedynie potraktowane pomocniczo wybrane koncepcje (przywoływanych już Giera i Justa), które zdaniem autorki powinny zostać szerzej w Polsce spopularyzowane. Pomimo niemonograficznej koncepcji, książka ta jako całość stanowi istotny punkt na mapie rozwoju polskich badań operowych.

---

## NARRACJE AFRYKAŃSKIE SIENKIEWICZA

(*Wokół „W pustyni i w puszczy”*. W stulecie pierwodruku powieści, koncepcja Jerzy Axer & Tadeusz Bujnicki, Universitas, Kraków 2012)

ALINA NOWICKA-JEŻOWA\*

W setną rocznicę ogłoszenia drukiem powieści Henryka Sienkiewicza *W pustyni i w puszczy* środowisko humanistyczne skupione wokół Wydziału „Artes Liberales” (poprzednio: Instytut Badań Interdyscyplinarnych) Uniwersytetu Warszawskiego zorganizowało dyskusję pod hasłem „Czyja Afryka”, a następnie opublikowało w Wydawnictwie „Universitas” obszerny tom poświęcony dziełu Sienkiewicza. Koncepcja tej monografii, opracowana przez Jerzego Axera i Tadeusza Bujnickiego, ma charakter interdyscyplinarny: odzwierciedla właściwy środowisku „Artes Liberales” model debaty otwartej na wiele przestrzeni poznawczych: historyczną, literacką, socjologiczną, religijną, estetyczną, edukacyjną, pedagogiczną *etc.* Dopuszcza do głosu różne dyskursy – od filologicznego do postkolonialnego – i uwzględnia diametralnie różne punkty widzenia, nie wyłączając wypowiedzi badacza sudańskiego, Mahmuda El Tayeb, która „ma, oprócz merytorycznej krytyki Sienkiewiczowskiego obrazu Mahdiji, dodatkową wartość autentycznego świadectwa zderzenia się obrazu Afryki przedstawionej z angielskiej, kolonialnej perspektywy, zawierającego negatywny stereotyp nie-Europejczyków, z żywym mitem patriotycznym”<sup>1</sup>.

Krótką notą, poświęconą tak obszernemu kompendium wiedzy o konstelacji kulturowej i literackiej dzieła Sienkiewicza, nie może objąć wszystkich zawartych tu studiów. Przedstawimy tylko pokrótce architekturę tomu i zwrócimy uwagę na wybrane artykuły.

Część pierwsza: *Afryka i Polska. Czasy Sienkiewicza* obejmuje dziesięć rozpraw, z których wyłania się współczesny Sienkiewiczowski obraz Afryki.

Michał Leśniewski (we wstępnym szkicu *Afryka w epoce Sienkiewicza*) ujmując go w ramy „pasji” naukowo-badawczej, misyjno-charytatywnej i polityczno-kolonialnej, „prestżu” mocarstw

---

\* Alina Nowicka-Jeżowa – prof. dr hab., Wydział „Artes Liberales”, Uniwersytet Warszawski.

<sup>1</sup> J. Axer, *Zamiast wstępu*, s. 12.

konkurujących o prymat na obszarach globalnej polityki i intensywnej gospodarki, napędzanej rewolucją technologiczną oraz „pogardy” dla tych „co na wpół diabłem są, na wpół dziecięciem”<sup>2</sup>.

Paweł Zajas (autor studium *Polacy jako Burowie. Imagologia pomiędzy auto- i heterostereotypem*) rozważa „subtelne paralele zestawiające (w kategoriach Rehmanowskiej etnografii) los Buszmenów i Kafrów z sytuacją, w jakiej znajdowali się wówczas Polacy” (s. 32), relacjonuje polemiki z lansowanym w publicystyce niemieckiej stereotypem dzikiego i zacofanego Polaka-Indianina oraz zastosowanie schematów imagologicznych w dyskusjach o postępie cywilizacyjnym i o problemach narodowo-wyzwoleńczych.

Kwestii burskiej dotyczy także komunikat Danuty Płygawko, *Sprawa listu baronowej Berthy von Suttner do Henryka Sienkiewicza*. List dotyczył odmowy poparcia organizowanego przez niemiecką laureatkę Nagrody Nobla protestu przeciw prześladowaniu Burów. Skutkiem wymiany zdań było podjęcie przez Sienkiewicza akcji informującej Europę o represjach wobec Polaków w zaborze pruskim.

Tadeusz Budrewicz (*Uwolnić Murzynka! Misjonarski kontekst „W pustyni i w puszczy”*) przedstawia konfrontację chrześcijaństwa z islamem w kontekście podjętej przez środowiska protestanckie i katolickie walki z niewolnictwem oraz rekonstruuje związki Sienkiewicza z afrykańskimi misjonarzami i z Urszulą Ledóchowską w szczególności.

Marceli Kosman (*Polskie echa w afrykańskiej powieści twórcy „Trylogii”*) czyta *W pustyni i w puszczy* jako przesłanie skierowane do polskiego czytelnika i kolejny w twórczości Sienkiewicza akt formowania postaw patriotycznych młodego pokolenia. Powieść jest tu interpretowana jako ogień w spójnym ideowo szeregu pism „dla pokrzepienia serc”.

Jan Rybicki (*Conrad i Sienkiewicz: polska zmiana warty na Czarnym Łądzie*) śledzi osobiste, nieprzyjazne relacje pisarzy, lecz na ich tle stara się dostrzec podobne uwarunkowania ideologiczne, a przede wszystkim paralele kolonialnych „ukąszeń” Conrada i Sienkiewicza.

Postać Conrada pojawia się także w artykule Bożeny Czarneckiej *Niderlandzki Conrad. Henri van Booven, Tropicenwee (1904) i obraz Konga Belgijskiego w kolonialnej literaturze niderlandzkojęzycznej przełomu XIX i XX wieku*. Autorka traktuje tę literaturę jako laboratorium negatywnych stereotypów Afrykańczyków (poligamia, kanibalizm) i narracji pochwalnych pod adresem belgijskich kolonizatorów. Ale też zwraca uwagę na utwory, „które miały odwagę podawać w wątpliwość oficjalną linię monarszego obozu” (s. 135). Wśród nich szczególnie interesująca jest powieść van Boovena, demystyfikująca zarówno idealistyczne przedstawienia misji kolonizatorów, jak wizerunki „dobrego dzikusa”.

Kolejne artykuły Bogdana Żurawskiego („*Szyluki jest to naród przeważnie rolniczy*”. *Podróże Ignacego T. Żagiella po Egipcie i Sudanie*) oraz Krzysztofa Stępnika (*Afryka w podróżyopisarstwie Stanisława Bełzy*) są poświęcone dziennikom podróży po Afryce, spisanych przez Żagiella – mistrza mistyfikacji, polskiego barona Münhaussena, oraz Bełzę, zafascynowanego dokonaniem kolonizatorów, ale też dostrzegającego bogactwo świata mużułmańskiego.

W części pierwszej mieści się również *gender-study* Jerzego Kocha *Wenus Hotentocka. Fakty? Mity!* W centrum uwagi sytuuje się postać badacza, opowiadającego o podróży z Wrocławia do Warszawy i poprzednich pracach poświęconych Wenus Hotentockiej, by snuć dalsze na ten temat dywagacje.

Część pierwsza przedstawianego tomu zarysowuje szeroki horyzont historyczno-kulturowy – tło, na którym w kolejnych częściach zostanie usytuowany autor *W pustyni i w puszczy* i jego dzieło. Tu obserwujemy pojawienie się Afryki w dyskursie politycznym, ideologicznym, religijnym ostatnich dziesięcioleci XIX i początków XX stulecia. Śledzimy proces wyłaniania się z niebytu Nowego Kontynentu, zamiary wykorzystania go w debatach dotyczących globalnych i regional-

<sup>2</sup> Cytat z przytoczonego przez M. Leśniewskiego wiersza R. Kiplinga *The White Man's Burden*, 1899, przeł. K. Dziewanowski, s. 23.

nych problemów Starego Świata (również w sprawie polskiej), ale też – stopniowo – odkrywanie własnych problemów Czarnego Łądu, próby usłyszenia jego własnego pulsu. Obraz ten jest dla czytelnika nieprofesjonalnego (jak pisząca te słowa) fascynujący. Ustalenia zawarte w referatach, a również ciekawe spostrzeżenia w utrwalonej w tomie dyskusji konferencyjnej są także cenne dla historyków polityki, gospodarki, religii tego czasu, a tworzona siłami interdyscyplinarnymi rekonstrukcja nie tylko rzuca nowe światła na zjawiska kolonializmu, ale też uświadamia dziewiętnastowieczne antecedencje napięć postkolonialnych i ewokuje kwestie współczesne: wyjaśnia w znacznej mierze – choć nie bezpośrednio (tom stroni bowiem od doraźnego *aggiornamento*) – źródła walk wstrząsających Rwandą i Kongiem oraz uwarunkowania terroryzmu, odwołującego się do ideologii islamskiej.

Część druga: *Obraz Afryki u Sienkiewicza* wyznacza na szeroko zarysowanym obszarze problemowym bardziej ograniczony krąg, a ściślej mówiąc, kręgi obserwacji, określone zasięgiem spojrzenia pisarza-podróżnika. Lektura zawartych tu rozpraw przynosi doświadczenie swoistego rozszczepienia rekonstruowanej wizji autora, która wynika z zastosowania różnych aparatów badawczych. W inicjującej rozprawie Jana J. Milewskiego *Obraz Afryki w spuściźnie Henryka Sienkiewicza dominują refleksje historyka*, kontynuujące rozważania zawarte w części pierwszej, lecz stawiające w centrum punkt widzenia pisarza. Wyłania się z nich syntetyczny, znakomicie uporządkowany i zrównoważony obraz  *europejskich zainteresowań Afryką przełomu XIX i XX wieku oraz sytuacji w Afryce w przededniu podboju*, a następnie w trakcie *procesów podporządkowywania Afryki*. Przedstawieni są *funkcjonariusze kolonialni w Afryce* oraz *wizerunki Mahdiego*, kreowane w literaturze angielskiej okresu kolonialnego i w piśmiennictwie islamskim. Interpretowana w tym aspekcie wiedza Sienkiewicza o Afryce i ferowane przez niego opinie zostały oceniane wysoko. Autor ceni wiedzę przyrodniczą, geograficzną, historyczną etniczną pisarza, przyznaje jego informacjom rangę wiarygodnego świadectwa historycznego, a nawet przysądza mu zasługę kategoryzacji zjawisk, jakie niósł z sobą kolonializm. Twierdzi, że „w jego ocenach początków kolonializmu w Afryce więcej jest realizmu i krytycyzmu niż u wielu autorów Europy Zachodniej” (s. 229). Prognozy dotyczące przyszłości kolonializmu zestawia z opiniami najbardziej wówczas autorytatywnego znawcy przedmiotu Harry’ego H. Jonstona.

W odmiennej perspektywie przedstawione zostały i ocenione Sienkiewiczowskie wypowiedzi o Czarnym Łądzie w kolejnej rozprawie Joanny Sztachelskiej, *Petroniusz: patrzy na Afrykę. O „Listach z Afryki” Henryka Sienkiewicza*. Autorka czyta je wnikliwie jako teksty literackie, przygląda się sztuce narracyjnej, „niezrównanemu stylowi” epistolarnemu i reportażowemu oraz mechanizmom recepcji pism z Afryki. W jej ocenie „przy bogactwie Sienkiewiczowskiej fabuły, egzotyzmie i przygodzie podróżniczym opis broni się tylko wysmakowaniem literackiej deskrypcji, razi natomiast brakiem intelektualnych aspiracji oraz licznymi ograniczeniami, jakie zwłaszcza w świetle krytyki postkolonialnej przynosi warstwa ideowa publicystyki, jej skrajny europocentryzm” (s. 256). Interpretacje prowadzą autorkę w sferę intymnych przeżyć i aspiracji do roli pisarza europejskiego. Objawiają jego „trudną męską dojrzałość: pełną napięć, irytacji, niechęci do ludzi, z trudem maskowanego odczucia głębokiej samotności [...] doznania pustki emocjonalnej” (s. 269), a przede wszystkim wyrafinowaną postawę estetyzującą i artystowską, która kojarzy się z projekcją Petroniusza.

Analitycznym instrumentarium literackim posługuje się także Bogdan Mazan w studium *Egzotyzm i obcość afrykańskiego świata na przykładzie „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza*. Kategorie egzotyizmu i obcości, ich zderzenia i koincydencje, a przede wszystkim zamiar przewyciężenia sprzężonej z egzotyzmem obcości są tu poddane obserwacji na poziomach leksemów oraz wyższych struktur narracyjnych. Wnikliwe analizy prowadzą do podobnego jak w poprzednim studium orzeczenia o europocentryzmie, który pozwala spoglądać „na mieszkańców Afryki jak na lustra, w których odbija się podmiotowość europejskich pokoleń” (s. 279) oraz ustanawia kryteria wykluczenia tego, co obce wartościom europejskim i chrześcijańskim. Postawy te są jednak „połą-

czone zawsze z wyborną techniką literacką, mistrzowską sztuką wyodrębnionego słowa, znajomością tematyki, dojrzałością [...] i przejawami sprawiedliwości epickiej” (s. 299).

Figura zwierciadła zastosowana jest również w artykule Ewy Kosowskiej, *Czarny i biali. Biały i czarni. Czego Staś Tarkowski nie dostrzegł po drugiej stronie lustra*. W centrum sytuują się postaci trojga młodych bohaterów, dojrzewających w ekstremalnych okolicznościach. Problematyka dojrzewania sytuuje powieść Sienkiewicza w sferze „fundamentalnych problemów, które u progu XX wieku pojawiły się w obszarze zainteresowań nauk o człowieku” (s. 307). Zapisana w powieści wiedza o psychicznej transformacji ku dojrzałości wpisuje się w paradygmaty przyspieszonego dojrzewania dziewczynki (Nel), aktualizacji w trudnych doświadczeniach dziedzicznego systemu wartości europejskich i sarmackich (Staś) oraz „skomplikowanej gry o wizerunek własny, jaką prowadzi powieściowy Kali” (s. 309), przedstawionej w kontekście dyskusji intelektualistów i polityków na temat ewentualnej emancypacji „dzikich” mieszkańców Afryki spod protektoratu „cywilizowanych” Europejczyków. I to studium stawia tezę o europocentryzmie narracji Sienkiewicza.

Kolejną wypowiedzią dowodzącą, iż postać Stasia, która „zachowuje integralność dzięki fabule inicjacyjnej – *rite de passage* – która wiedzie go od chłopckości do męskości”, a zarazem „staje się czytelną apologią Europy, w jej szczególnie szlachetnej – polskiej – odmianie” (s. 325), jest rozprawa Ryszarda Koziółka, *Problematyka inicjacyjna a dyskurs kolonialny*. Autor poświęca uwagę treściom polskim „w przekonaniu, że wiedza o polskiej rzeczywistości XIX wieku łagodzi imperialny wymiar powieści oraz osłabia [...] pełną identyfikację młodego Polaka z białymi kolonizatorami Afryki” (tamże).

Z interpretacjami powieści w duchu kolonialnym polemizuje Jan Kieniewicz w rozprawie *Chłopcy w opałach. Studium spotkania w sytuacji kolonialnej*. Autor „zaczyna od stwierdzenia, że nie uważa *W pustyni i w puszczy* za książkę kolonialistyczną, a Henryka Sienkiewicza za kolonialistę czy rasistę” (s. 347). Dowodzi tego przy zastosowaniu oryginalnego testu: włącza „relację między dwiema kluczowymi postaciami, jakimi są w książce Staś i Kali” (tamże) w narrację alternatywną, formowaną na motywach powieści Kiplinga i Sienkiewicza. Eksperyment oddala interpretację, która – zdaniem autora – „nie przynosi nam niczego, może nawet prowadzić do zaufańsowań” i zmierza do stwierdzenia, że „rzeczywistość relacji dwu chłopców [...] nie odpowiada właściwościom sytuacji kolonialnej. Może być jednak uznana za przypadek Spotkania” dwóch kultur „zwłaszcza że Kali pomimo udzielanych mu nauk i chrztu pozostaje członkiem plemienia Wa-himów” (s. 356).

Eksperyment kontekstualny zastosowany został również w studium Jana Rybickiego, *Sienkiewicz i Szklarski. Staś Tarkowski i Tomek Wilkowski. Rozpoznanie*. Zestawienie obu powieści pozwala dostrzec PRL-owskie uwarunkowania narracji Szklarskiego, naśladowanej arcypowieść Sienkiewicza.

Część drugą omawianego tomu zamyka mistrzowski esej Jerzego Axera, *Polowanie na „wobo” z nagonką*. Studium to podąża trudno dostępnymi śladami dawnych bestiariuszy i encyklopedii opisujących egzotyczne, na poły mityczne zwierzęta. Filologiczne polowanie czyli identyfikacja *wobo* jest „szansą na wyruszenie w głąb Afryki, której już nie ma, osiągnięciem tego, co historykowi może przynieść największą satysfakcję; to uobecnienie przeszłości poprzez odtworzenie szczegółu; doświadczenie bezpośrednie tej prawdy, iż intensywnie śledzony szczegół otwiera drogę do wielu narracji ożywiających różne aspekty minionego świata. Takie badanie wymaga transdyscyplinarności” (s. 386): angażuje procedury filologiczne, lingwistyczne, etnologiczne, antropologiczne, kulturoznawcze. Przynosi nieoczekiwane spotkania z badaczami z przeszłości, którzy podążali tym tropem, i z ich następcami, nieświadomymi dokonanych już odkryć. Na koniec potwierdza prawdę (czy budującą?), że w humanistyce „trop prowadzi w najróżniejszych kierunkach i nigdy się nie kończy” (tamże).

Przedmiotem części trzeciej jest *proces twórczy – strategie pisarskie*. Pierwszy głos należy tu do Marii Bokszczanin, znakomitej edytorce listów pisarza. Badaczka udostępnia czytelnikom tomu cenne informacje *O pisaniu „W pustyni i w puszczy” na podstawie listów Henryka Sienkiewicza*.

Tropem epistolografii podąża także Adrianna Adamek-Świechowska. Autorka studium *O listach Wandy Ulanowskiej do Henryka Sienkiewicza* przedstawia niepublikowane dotychczas dokumenty ze zbiorów Biblioteki Narodowej jako „porozumienie serc” pisarza i dziewczyny, która „w rodzinie Sienkiewicza znalazła miłość i wsparcie” (s. 432). Charakter filologiczny ma także kolejne studium Tadeusza Bujnickiego *O rękopisie „W pustyni i w puszczy”, skreśleniach i zmianach*.

Po rozprawach dokumentalistyczno-biograficznych następuje szkic tegoż autora *O podlotkach u Sienkiewicza. Skąd się wzięła Nel?* W centrum rozważań sytuują się odniesienia biograficzne i domniemane konotacje emocjonalne kreowanych postaci dziewczęcych. W galerii osób związanych z twórczością pisarza pojawia się także prezydent Stanów Zjednoczonych, przywołany w szkicu Jerzego Axera, rozstrzygającym kwestię *Czy Theodore Roosevelt patronował pisaniu „W pustyni i w puszczy”?*

W części trzeciej, zorientowanej filologicznie i skupionej na tytułowym dziele, pomieszczone są ponadto cenne badawczo *Glosy Tadeusza Bujnickiego (O niedokończonych i zaniechanych utworach Sienkiewicza; Afrykański „Orient” Sienkiewicza; O „skrzydlatych” słowach Kalego. Przyczynek do europejskiej politycznej moralności)* oraz Jerzego Axera (*„W pustyni i w puszczy” – przeoczone źródło tytułu; Jeszcze o Wa-himach; Słonie wodne; Genealogia Saby; Murzyńska armia Stasia. Epicki finał i epicka sprawiedliwość „W pustyni i w puszczy”; Staś jako epigrafik*).

Po zgrupowaniach rozpraw przedstawiających dzieło Sienkiewicza w kontekstach historycznych i literackich następuje część czwarta: *„W pustyni i w puszczy”. Lektura – recepcja – szkoła*. Zespala ona studia poświęcone zwłaszcza wlaszczeniu powieści przez odbiorców: badaczy, czytelników polskich i zagranicznych, uczniów szkolnych. Przedmiotem pierwszej rozprawy, która wyszła spod ostrego pióra Jana Kieniewicza są *Interpretacje kolonialne, postkolonialne i politycznie poprawne*. Rozprawa druga Tadeusza Bujnickiego przedstawia inną jeszcze możliwość interpretacyjną: *„W pustyni i w puszczy” jako baśń*. Wizualizacje powieści zostały omówione w szkicach Michała Rogoża (*Adaptacje filmowe „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza*) oraz Wojciecha Birka (*Staś i Nel w obrazkach. Ilustrowane i komiksowe edycje „W pustyni i w puszczy”*). Kolejno następują studia dotyczące przekładów i odbioru powieści za granicą: Tetiany Dziadewicz, *„W pustyni i w puszczy”: recepcja rosyjska, radziecka, ukraińska*; Małgorzaty Kasner, *Recepcja litewska „W pustyni i w puszczy”*; Jana Rybickiego, *Angielskie przekłady „W pustyni i w puszczy”*; Mahmuda El Tayeb, *Sudańczyk patrzy na „W pustyni i w puszczy”*. O życiu dzieła w szkole mówi artykuł Małgorzaty Chrobak, *O wartości pedagogicznej i edukacyjnej „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza z perspektywy krytyki tematycznej*.

Szereg inkarnacji odbiorczych dzieła zamyka relacja Piotra Wilczka z przeprowadzonej wśród znanych humanistów, polskich i zagranicznych, ankiety na temat powieści Sienkiewicza (*Inicjacja i kanon – ankieta na temat powieści „W pustyni i w puszczy”*). Ankieta odzwierciedla centralne kwestie dyskutowane w tomie, a przede wszystkim skupia się wokół gorącego punktu utrwalonej w nim debaty: domniemanej ideologii kolonialnej Sienkiewicza. Dotyczy także „kanoniczności” powieści oraz jej subiektywnego odbioru, znaczenia w prywatnym świecie czytelnika.

Oczywiście odpowiedzi na pytanie o obecność *W pustyni i w puszczy* wśród lektur szkolnych oraz w bibliotece intymnej zależały od oceny zawartych w powieści idei. Przeciw stwierdzeniu, że „promuje ona kolonializm, seksizm i rasizm” (Bożena Shallcross) formułowana była opinia, że oceny wynikające z zastosowania kryteriów krytyki postkolonialnej są nieadekwatne historycznie, a zatem nieuprawnione. Krzysztof Rutkowski wyraził ją dobitnie:

Oskarżanie Sienkiewicza o seksizm, rasizm oraz o podobne bzdury stanowi przykład największego błędu, przed jakim winien strzec się historyk literatury i historyk po prostu: błędu anachronizmu [s. 604].

Podobnego zdania była Ewa M. Thompson, badaczka problematyki kolonializmu:

Odczytywanie *W pustyni i w puszczy* jako powieści kolonialnej jest [...] nonsensem [...]. Chodzi tu bowiem o przekazanie dzieciom pewnych wartości, które i w czasach Sienkiewicza trudno było przekazać bez narażania się na ziewanie i ironię – takich jak wierność, lojalność, wytrwałość, odwaga, szlachetność – czyli wartości niezbędnych dla kształcenia charakteru. Egzotyka fabuły pozwala je wyartykułować w sposób nieoczekiwany, a więc mniej narażony na sarkazm i cynizm [...] [s. 605].

\*

Tom osnuty *Wokół „W pustyni i w puszczy”* jest nie tylko zbiorem oryginalnych interpretacji, testem metod badawczych właściwych niemal wszystkim uprawianym dziś dyscyplinom humanistycznym. Jest także zbiorowym autopoportretem współczesnej humanistyki, utrwalającym jej pluralizm oraz niezbytą zależność wyników badań od przyjętych założeń i zastosowanych procedur, a przede wszystkim od „hipotezy pierwotnej”, to jest od głęboko osobistego uobecnienia dzieła w wyobraźni badacza. W serii interpretacji powieści Sienkiewicza można odnaleźć zarysy pierwotnego świadectwa lektury, często lektury dziecięcej – najbardziej intensywnej i kreującej niezatarte później postawy odbiorcze. Często można w nich odnaleźć także swoiste zmaganie się tej kreacji, którą Ingarden nazywał „dookreśleniem”, z wtórną świadomością naukową. Czy badacz powinien się „wyprzeć własnych dziecięcych zachwyty nad Stasiem” (s. 376) i słumić zapis lektury naiwnej (w romantycznym tego słowa znaczeniu), poddając się paradygmatom naukowym? Kategoriej odpowiedzi udziela Jan Kieniewicz:

Czytając bestseller Henryka Sienkiewicza, niekoniecznie zastanawiamy się nad jego interpretacjami. Przynajmniej dla piszącego te słowa każda lektura staje się przede wszystkim przywołaniem doznań dzieciństwa i młodości. Wobec tych emocji refleksja intelektualna nie wydaje się tak istotna.

Dodaje wszakże:

Przewycięzenie emocji jest jednak warunkiem określenia naszego stosunku do dzieła [s. 485].

Określenie stosunku do dzieła, a przede wszystkim opowiedzenie się za lub przeciw interpretacjom w duchu postkolonialnym, jest oczywiście motywowane wynikami badań, nie pozostaje jednak bez związku z „głosem serca”, przemawiającego za zachowaniem powieści w sanktuarium młodzieńczych wzruszeń i porywów, z drugiej zaś strony, z ideologią, która skłania do upatrywania w powieści tego, co zostało uznane za złe dziedzictwo. Czy konfrontacja obu tych perspektyw poznawczych, tak wyrazista w omawianym tomie, pozostanie aktualna w przyszłości?

Jerzy Axer sytuuje dzieło Sienkiewicza w sferach „lektury nostalgicznej” i „lektury elitarniej”, i konkluduje:

Po sześćdziesięciu latach nadal uważam te książkę za jedną z najważniejszych, „formacyjnych” lektur mego życia. Zdaję sobie jednak sprawę, że od dawna nie odgrywa ona podobnej roli w wyobraźni młodych czytelników [...]. Jeśli wygasła już zupełnie ta szczególna moc, jaką Sienkiewiczowski bestseller zachowywał tak długo, wpisując się w proces dojrzewania młodych Polaków, możemy potraktować *W pustyni i w puszczy* jako cenne źródło historyczne umożliwiające refleksję nad transformacją naszego zbiorowego losu i indywidualnego doświadczenia [...]. Możemy mieć nadzieję, że [...] książka Sienkiewicza ma szansę uzyskać rangę lektury niszowej i elitarniej. Sięgną po nią ci, którzy świadomi są wagi, jaką w czasach, gdy „świat jest płaski”, ma wracanie myślą do czasów, gdy nie tylko był kulisty, ale i trudno dostępny [...]. Z książki dla dzieci przemienia się *W pustyni i w puszczy* w książkę nie dla dzieci. To dzisiaj [...] baśń: baśń o nas samych, o naszych



rodzicach i dalej w przeszłość, aż po rok 1912. A co z dziećmi i nauczycielami przyszłości? Jak każda baśń, mądryemu wyjdzie na zdrowie, głupiemu nie zaszkodzi [s. 10–11].

Czy sprawdzi się ta diagnoza, czas pokaże. Stojąc po stronie tych, dla których *W pustyni i w puszczy* jest dzisiaj „odległym zwierciadłem, [w którym można] oglądać własne przemijanie” (s. 11), pisząca te słowa widziała jednak książkę Sienkiewicza pod poduszką swoich wnuków. Może więc i tym razem, jak już nieraz w historii książek arcydzielnych bywało, po czasie wygaszenia „mocy formacyjnej” nastąpi czas ponownego jej wzbudzenia.

---

### JAN BRZĘKOWSKI – POETA WIEKU XX

(Urszula Klatka, *Wyobraźnia w czasie. O poezji Jana Brzękowskiego*, Collegium Columbinum, Kraków 2012, s. 226)

STANISŁAW STABRO\*

Urszula Klatka, autorka monografii pt. *Wyobraźnia w czasie. O poezji Jana Brzękowskiego*, już w początkowych partiach swojego opracowania trafnie scharakteryzowała skomplikowaną recepcję całej twórczości tego pisarza urodzonego w 1903 roku w Wiśniczu, zmarłego w 1983 roku w Paryżu. Dzieło poety, twórcy powieści, tomów opowiadań, szkiców teoretycznych, krytycznych, wspomnieniowych oraz esejów, stało się bowiem, jak podkreśliła to badaczka za A. K. Waśkiewiczem, na długi stosunkowo okres nieobecne<sup>1</sup>. Jego twórczość omawiana była najczęściej w kontekście „Awangardy Krakowskiej” oraz umieszczona w ramach konkretnej epoki historycznej i grupy poetyckiej. Traktowana była raczej jako realizacja grupowej w kategoriach ilustracji poszczególnych tez zawartych we wczesnych wystąpieniach teoretycznych T. Peipera. U. Klatka od takiego dyskursu badawczego odchodzi, analizując przede wszystkim całość przedwojennej i powojennej liryki autora *Tętna* łącznie z uwzględnieniem jego poezji pisanej w języku francuskim, co jest ewenementem w dotychczasowych badaniach dzieła Brzękowskiego.

W drugim rozdziale książki omawia również w kontekście liryki pisarza, niektóre dzieła prozatorskie twórcy, związane pod względem dynamiki narracji z jego poezją. Z powieści najpierw debiut *Psychoanalitik w podróży* (1929), później *Bankructwo profesora Muellera* (powieść sensacyjno-filmowa) z 1932 roku, dalej *24 kochanków Perdity Loost*, utwór napisany przed 1939 rokiem, opublikowany w 1961. Następnie powieści autobiograficzne *Start* i *Collegium Novum* (1959, 1982), składający się na cykl zatytułowany *Międzywojnie*. I na końcu opowiadanie *Szczepionki prof. Krochmala* z 1929 roku, przedrukowane w zbiorze *Wyprawa do miasteczka* (1966). Autorka podkreśla, z dzisiejszej perspektywy, raczej historyczną wartość prozy Brzękowskiego, zwracając jednakże uwagę na jej, mimo wszystko eksperymentalny charakter, odzwierciedlający ewolucję technik narracyjnych w międzywojniu i przenikanie niektórych wątków fabularnych do poezji pisarza. Jeżeli chodzi o poezję to, według badaczki, od momentu debiutu w 1925 roku, liryka Brzękowskiego przeszła znaczącą ewolucję pod względem konstrukcji wiersza i kształtowania ży-

---

\* Stanisław Stabro – prof. dr hab., Wydział Polonistyki UJ,

<sup>1</sup> A. K. Waśkiewicz, *Rygor i marzenie. Szkice o poetach trzech awangard*, Łódź 1973, s. 82 [za:] U. Klatka, *Wyobraźnia w czasie. O poezji Jana Brzękowskiego*, Collegium Columbinum, Kraków 2012, s. 13.

wiołu wyobraźni, już w latach trzydziestych wchodząc w polemikę z Peiperowskimi hasłami teoretycznymi. A w powojennych tomach wierszy wręcz je negując. Projekt poetyki poezji integralnej Brzękowskiego zdefiniowanej w wydanej w 1933 roku książce pod takim samym tytułem, należy więc odczytywać w takim właśnie kontekście jako propozycję konkurencyjną do pewnego stopnia wobec teorii T. Peipera i J. Przybosia.

Istotnym faktem w biografii pisarza było jego osiedlenie się we Francji w 1928 roku, podyktowane, jak się wydaje, względami bardziej kulturowymi niż politycznymi. Brzękowski wszedł wtedy do środowiska francuskiej literackiej i malarskiej awangardy. Tę pierwszą utożsamiano wówczas, między innymi, z nazwiskami G. Apollinaire'a, M. Jacoba, B. Cendrarsa, J. Cocteau, P. Reverdiego, A. Bretona, R. Desnos, H. Michaux. Z częścią tych środowisk Brzękowski współpracował jako współredaktor dwujęzycznego pisma artystycznego „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna” w latach 1928–1930. Zapewne śladem inspiracji, płynących ze strony tych artystów i ich dzieł, było częściowe przyswojenie sobie w tamtym czasie przez polskiego poetę wpływów kubizmu, koloryzmu i *écriture automatique* (choć z pewnymi zastrzeżeniami, dotyczącymi ostatniej metody). Jednakże, jak podkreśla autorka monografii, ewoluująca od awangardowych wzorców, poprzez metarealizm, do poetyki lapidarnego skrótu, poetycka składnia Brzękowskiego nie mieści się w aprobowanych przez polską emigrację modelach poezji.

Dodatkowym czynnikiem utrudniającym właściwe odczytanie dzieła Brzękowskiego był rodzaj jego wyjątkowej emigracji, zrywającej z zakorzenionymi w rodzimej, martyrologicznej tradycji, stereotypami, schematami politycznymi i historycznymi. Chciałbym tu podkreślić fakt, bardzo dobrze wyeksponowany przez autorkę, że twórca ten nie był związany na stałe z żadnym z ośrodków życia emigracyjnego. Nie poparł również uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie z 14 VI 1947 roku, o „nieogłaszaniu w pismach i wydawnictwach kierowanych przez władze narzucone, utworów swoich dawnych i nowych” w kraju. Ale równocześnie po wojnie, do 1959 roku, publikował swoje utwory tylko w oficynach wydawniczych działających na emigracji. Przede wszystkim w londyńskiej Oficynie Poetów i Malarzy Krystyny i Czesława Bednarczyków, z którą związał się w latach 1960–1980. Wydał tam w okresie 1959–1970 siedem książek, unikając zdecydowanych deklaracji ideologicznych oraz zaangażowania politycznego. Jak podkreśla badaczka, Brzękowski nie zaistniał również jako pisarz i poeta ani w paryskiej „Kulturze”, w której publikował w latach 1954–1964, ani w londyńskich „Wiadomościach” w latach 1954–1955. A przecież współpracował z tymi pismami w charakterze krytyka, recenzującego bieżące nowości wydawnicze, i kronikarza epoki dwudziestolecia międzywojennego. U. Klatka wiąże ten stan rzeczy oraz ówczesne osamotnienie Brzękowskiego z echem sporu artystycznego dawnej „Awangardy Krakowskiej” z tradycjonalizmem „Skamandra”. Ale cytuje także bardzo ważny wyimek ze wspomnień C. Bednarczyka:

Emigranci nie interesowali się nim zbyt jako pisarzem, zwłaszcza poetą. Nie drukowano jego wierszy, pomawiano go o jakieś niewyjaśnione sprawy, a gdy wydał w Polsce swoje pierwsze książki emigranci wyraźnie odcięli się od niego i nawet skreślili z listy pisarzy emigracyjnych [...]. Politykiem nie był, chciał i był pisarzem. Emigrantom to nie wystarczało<sup>2</sup>.

Po roku 1959 do 1979 pisarz autsajder, naruszając stereotypy „niezłomnych” oraz kwestionując strategię twórców na wygnaniu, publikował swoje utwory równoległe na emigracji i w kraju. Wiersze, eseje, wywiady w „Twórczości”, „Poezji”, „Miesięczniku Literackim”, „Tygodniku Powszechnym”, „Życiu Literackim”. Książki w tak renomowanych wydawnictwach, jak „Państwowy Instytut Wydawniczy”, „Czytelnik”, „Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza”, „Wydawnictwo Literackie”. Brzękowski podważał w ten sposób tradycyjny podział na literaturę krajową i emigracyjną

<sup>2</sup> C. Bednarzyk, *W podmostowej arkadzie. Wspomnienia drukarza i wydawcy londyńskiej oficyny*, Londyn 2003, s. 60 [w:] U. Klatka, dz. cyt., s. 15.

oraz schematy jej odbioru, co czyniło sytuację pisarza szczególnie trudną w epoce „zimnej wojny”, ale i merytorycznie nader interesującą. Tym bardziej że konsekwentna postawa poety i jego osobiste losy przesądziły o życiu pisarza, toczącym się przez długie lata i poza krajem, i poza środowiskami polonijnymi, w oderwaniu od środowisk artystycznych. Szczególnie w okresie lat 1946–1964, spędzonych przez pisarza w roli zarządcy uzdrowiska Amelie-les-Bains w Pirenejach, na pograniczu francusko-hispańskim, kiedy pozostawał na uboczu spraw narodowych. Wcześniej, przed wojną, w latach 1937–1940, pisarz, pełnił funkcję szefa prasowego Ambasady RP w Paryżu. Okres wojny, w latach 1940–1944, poeta, zaangażowany w działalność polskiej organizacji oporu (POWN), walczący również w szeregach francuskiej partyzantki w Owernii, spędził na terenie Vichy. Była to, jak zauważyła autorka książki, jego wersja *Apokalipsy spełnionej*. W latach 1944–1945, po wyzwoleniu Francji, Brzękowski objął na krótko posadę attaché prasowego Ambasady RP.

Kolejnym, ważnym elementem owego podwójnego usytuowania poety, będącym niekiedy problemem dla krytyki, był literacki bilingwizm Brzękowskiego. Objawił się on w wydaniu przez twórcę w okresie lat 1937–1973 pięciu tomików wierszy w języku francuskim, w tym dwóch przed wojną: *Spectacle métallique* (1937), *Nuits végétales* (1938), *Les Murs du silence* (1956), *Lettres en souffrance* (1972), *Déplacement du paysage* (1973). Badaczka ma na ich temat wyrobione zdanie. Pisze, iż trzeba sobie uświadomić, że Brzękowski polskojęzyczny operuje zdecydowanie wyraźniejszymi środkami wyrazu niż jego francuskojęzyczny sobowtór. Sam bohater monografii, we wspomnieniowej książce pt. *W Krakowie i w Paryżu*, podejmując temat swoich francuskich wierszy, zauważa, że nie przyniosły mu one sukcesu, ale zostały przyjęte z sympatią przez wielu twórców posiadających w literaturze francuskiej już pewną renomę. Brzękowski zwierza się tam, iż po wydaniu *Les Murs du silence* stanął przed wyborem języka, w jakim powinien nadal pisać. Był skłonny zachować dotychczasowy system: przeważnie po polsku, a niekiedy wiersze i artykuły po francusku. Jednakże po wydarzeniach Października 1956 roku w Polsce powrócił do pisania w języku polskim i po pewnym czasie zapomniał o francuskiej stronie swojej twórczości<sup>3</sup>. Autorka podkreśliła jednakże, że z punktu widzenia polskiego czytelnika obcojęzyczna poezja Brzękowskiego była eksperymentem, w trakcie którego artysta wypróbowywał możliwości twórcze innego systemu językowego, zabiegając równocześnie o poszerzenie kręgu publiczności literackiej.

Powyższe uwarunkowania percepcji i interpretacji dzieła Brzękowskiego zostały przez badaczkę bardzo dobrze wyeksponowane we wstępie i w pierwszym rozdziale książki, pod znaczącym tytułem: *Poeta nieobecny*. Podobnie jak i owe dwa wewnętrznie rozbieżne wektory poetyckiej twórczości autora *W drugiej osobie* (1933). Z jednej bowiem strony twórczość liryczną Brzękowskiego od 1922 roku, poprzez debiut książkowy w 1925 roku aż po *Spectacle métallique* można uznać za spójną i programowo potwierdzającą wcześniejsze założenia teoretyczne w ramach historii ugrupowań awangardowych. Z drugiej strony badaczka trafnie podkreśla fakt, iż cały późniejszy, wieloletni rozwój dyskursu poetyckiego Brzękowskiego, idący w kierunku wyeksponowania przez poetę pierwiastków i motywów podświadomości, snu, katastrofizmu, eschatologii będzie świadczył o jego wyswobodzeniu się z krajowych, grupowych kanonów twórczości.

Następnych pięć rozdziałów monografii zostało poświęconych już bardziej szczegółowym zagadnieniom. I tak w rozdziale drugim autorka zajęła się przede wszystkim rekonstrukcją idei poety i poezji integralnej, a także programu poetyckiego Brzękowskiego, zawartych w jego manifestach teoretycznych, czyli w *Poezji integralnej* oraz w *Wyobraźni wyzwolonej* (1938) i w *Czasie poetyckim* (1939). Pierwszy z tych programów powstał w okresie indywidualizacji „grupowej” poetyki awangardowej i odegrał pewną rolę w ówczesnych sporach artystycznych, np. na łamach „Pionu”, „Gazety Artystów”, „Tygodnika Artystów”. Przez J. Przybosią został nawet określony jako zarys nowej poetyki wywiedzionej z praktyki poetyckiej wszystkich nowatorów. Dwa pozostałe programy sformułowane tuż przed wybuchem II wojny światowej, nie miały już szans na odegranie takiej

<sup>3</sup> J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Kraków 1975, s. 292–293.

samej roli. Brzękowski w początkowych partiach pierwszej z wymienionych tu rozpraw podkreślał, że poezja polska po I wojnie światowej przeszła dwa nowatorskie wstrząsy: futurystyczny i spod znaku „Zwrotnicy”. W tymże 1933 roku pisał, iż wiele idei Peipera jest nadal mu bliskich, z niektórymi zasadniczymi ujęciami „papieża awangardy” się zgadza, ale długoletni pobyt na Zachodzie, we Francji, pozwolił mu na uświadomienie sobie różnic dzielących go od autora *Nowych ust* i pozostałych kolegów ze „Zwrotnicy”.

Olbrzymi skrót zasadniczych tez programu Brzękowskiego, decydujących o tej różnicy, wyłożonych w owych trzech źródłach, a zanalizowanych przez autorkę książki, brzmiałby zatem następująco. Poezja integralna charakteryzuje się pełnią nasycenia wartościami artystycznymi. Istotna wartość poetycka tkwi w sposobach połączenia słów, w ich zdolności do wywołania asocjacji, znajdując się niejako poza samym słowem. Metafora stymuluje takie odpowiednie asocjacje. Ma z natury eliptyczny charakter. Jest ona środkiem poetyckim integralnie, organicznie związanym z nowym rodzajem komunikacji literackiej i społecznej. Metafora przekształca się więc w zdanie metaforyczne lub urasta do rangi całościowego obrazu poetyckiego. Wiersz można również skonstruować, kładąc zasadniczy nacisk na jego budowę muzyczno-dźwiękową, dźwiękowe *pars pro toto*, powtórzenia asonansowe. Spontaniczność asocjacji jest tu kontrolowana przez świadomą, twórczą pracę poety. Według Brzękowskiego, nie należy jednak fetyszyzować imperatywu konstrukcji utworu, ponieważ celem wiersza jest jednak wywołanie wzruszenia.

Podobny schemat rozumowania pojawił się w *Wyobraźni wyzwolonej*. Metafora jest tu elementem formy, a rozwinięta lub w wersji „zdania metaforycznego” stanowi element wyobraźni. Następnie przez elidowanie pewnych elementów nie należących do języka poezji, osiąga się efekt kondensacji określonych treści lirycznych. Wyobraźnia jest istotą poezji, a obrazy (nie metafory) są jej elementami. Powinny w finale tworzyć porządek „wyobraźni wyzwolonej”. Musi ona wychodzić poza granice naiwnego realizmu, ale również unikać idealistycznego nastawienia do rzeczywistości. Metarealna z natury musi prowadzić zatem do poetyckiego metarealizmu. Jest on wprawdzie z nazwy zbliżony do francuskiego nadrealizmu, ale ze swojej istoty jest czymś innym. Brzękowski postulował metarealizm opierający się na zorganizowanej wyobraźni, łączącej w sobie elementy zaczerpnięte ze świata zewnętrznego z elementami nierealnymi. W innym swoim esejie pt. *Integralizm w czasie* (1937) poeta określił metarealizm jako „nowy obiektywizm”. Co nie przeszkodziło pisarzowi fascynować się skądinąd takimi strategiami nadrealizmu jak asocjacionizm, freudyzm, antyrealizm.

Główne tezy rozprawy o czasie dotyczyły jego wyobraźniowego i sugestywnego charakteru oraz niezależności od umownego czasu fizycznego. Czas poetycki zdolny do wywołania w czytelniku poczucia współtrwania jest integralnym składnikiem poetyckich wyobrażeń, a zatem wyobraźni, która powinna mieć charakter czasoprzestrzenny. Wiersz należy nasycić w specyficzny sposób – czasem. Byt poetycki jest szybszy i intensywniejszy od „zwyčajnego”. Tym sposobem także dochodzimy do pojęcia wyobraźni integralnej i poezji metarealnej.

W tym samym rozdziale U. Klatka zwróciła też uwagę na rolę Brzękowskiego jako krytyka i propagatora nowej sztuki, inspirującego się w swojej poezji współczesnym mu XX-wiecznym awangardowym malarstwem.

Ze względu na brak miejsca zmuszony jestem w dalszej kolejności do dokonania wyboru i za-sygnalizowania tylko najważniejszych wątków książki. Zawarte są one w bardzo treściwych, jeżeli chodzi wielość i bogactwo zagadnień poruszonych przez autorkę, oraz ciekawych pod względem metodologicznym oraz merytorycznym w czterech kolejnych rozdziałach monografii. I tak np. rozdział trzeci badaczka poświęciła opisowi ewolucji liryki J. Brzękowskiego w latach trzydziestych XX wieku. Na przykładzie szczegółowej analizy i perfekcyjnej interpretacji utworów z czterech tomów poety z tego okresu: *Tętno* (1925), *Na katodzie* (1928), *W drugiej osobie*, *Zaciśnięte dookoła ust* (1936) warto przytoczyć tu sporządzoną przez autorkę krótką charakterystykę ówczesnej poetyki Brzękowskiego. Otóż w tym okresie wykształciła się w jego twórczości, dzięki specyficznej

koncepcji zdania metaforycznego, forma liryku prozą. Cechą typową dla jego poezji stają się teksty o nieregularnej konstrukcji, spojone wewnątrznie elipsą. A z nią kolażowość, fragmentaryczność i montażowy charakter utworów. Zanika pierwszoosobowe gramatyczne „Ja” na rzecz pierwszej osoby liczby mnogiej i drugiej osoby liczby pojedynczej. Zdanie metaforyczne rozrasta się do rozmiarów obrazu poetyckiego. Mimo iż autor często wypowiada się w drugiej osobie, to ma ta wypowiedź charakter monologu. Jego konstrukcja, w formie rozbudowanej metafory, jest jednak realizacją obrazu integralnego. Niezgodnie z wcześniejszą praktyką awangardy pseudonimowane uczucia zostają zastąpione przez bezpośrednie wyznania poetyckie. Asocjacionizm wzmocniony jukstapozycją obecny jest także w warstwie dźwiękowej tekstu dzięki anaforam, epiforam, paralelizmowi syntaktycznym.

Podobnej, bardzo interesującej analizie i interpretacji, poddała autorka francuską poezję Brzękowskiego, dochodząc do ciekawych wniosków. Twórczość polskiego poety w tym właśnie języku znosiła, według badaczki, mocno zakorzenione w rodzimej tradycji opozycje ojczyzny i obczyzny, swojskiego i obcego, języka ojczystego i języka obcego, kolejny raz kwestionując strategię i pojęcie „poety emigranta”. Autorka monografii trafnie podkreśliła, iż surrealizm, kubizm, koloryzm, poznane przez Brzękowskiego poprzez język francuski, mogły wpłynąć na jego polską twórczość. Na gruncie języka francuskiego poeta mówił w swoim imieniu wyrazistym słowem, rezygnując z reprezentowania podmiotowości zbiorowej. Obrazowość sprzyjała ekspozowaniu przez twórcę motywów realności, snu oraz „Ja” głębokiego. W swojej poetyckiej, francuskojęzycznej twórczości Brzękowski przebył drogę od eksploataowania nieskrępowanej wyobraźni do dyskursu wywodu filozoficznego. W pierwszych tomikach było sporo patetycznej wizyjności, a od publikacji *Les Murs du Silence* więcej dystansu podmiotu do prezentowanych treści, absurdu oraz humoru.

Nader interesującą natomiast analizą tych wierszy Brzękowskiego, których powstanie przypadało na okres tworzonej wtedy w kraju liryki „spełnionej Apokalipsy”, są rozważania autorki na temat dwóch innych tomików polskiego pisarza: *Razowego eposu* wydanego w Nicei w 1946 roku, zawierającego utwory z lat 1937–1941 oraz tomu pt. *Odyseje* (Paryż 1948), złożonego z utworów napisanych w okresie 1938–1945. W przypadku pierwszego zbioru były to liryki prozą, w których podmiot liryczny odwoływał się do snów, wspomnień, własnych doświadczeń i obrazów zapamiętanych z dzieciństwa. Metarealizm był w nich bliższy konkretowi na skutek przesunięcia motywów od prywatnej mitologii poety do mitologii zbiorowości, jak zauważył to J. Sławiński<sup>4</sup>. Przede wszystkim dzięki odwołaniu się podmiotu do archetypów i symboli „podświadomości kolektywnej”. Była to próba odzyskania przez podmiot porządku rzeczywistości naruszonego przez wojnę. Do tej samej strategii należało odczytywanie rzeczywistości wojennej poprzez mit, będący dla Brzękowskiego, według badaczki, „podstawowym obszarem referencyjności”, jak również uniwersalnym narzędziem oceny ludzkiej kondycji. Tytułowy utwór *Razowego eposu* jest równocześnie katastroficzną zapowiedzią wojny, kreacją jej zbiorowego mitu. Ale związki Brzękowskiego z tego rodzaju poetyckim idiomem były widoczne w jego twórczości w drugiej połowie lat trzydziestych.

Paraboliczność tytułu *Odyseje* zapowiadała natomiast ucieczkę podmiotu w przypowieść, w bajkowość. Apokalipsa spełniona, w wersji Brzękowskiego, to koszmarny majak w przestrzeni Kosmosu, opowieść pierwotnego mitu, fantastyczna baśń. Oniryczny wiersz staje się alegorią destrukcyjnej wojny, wszechogarniającej katastrofy oraz uniwersalnej sytuacji zagłady całych narodów i społeczeństw, poddanych eksterminacji. Obrona przed nią własnej tożsamości podmiotu wyraża się w jego ucieczce w sen, wspomnienia, „powidoki” zdarzeń i pejzaży. W dzieciństwo, do wydarzeń z I wojny światowej, jak w *Razowym eposie*. Nie ma tu świadomości pokoleniowej, jak u innych krajowych poetów „spełnionej Apokalipsy” – to nie generacja „Kolumbów”. Są tu jednak-

<sup>4</sup> J. Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*, „Twórczość” 1961, nr 9, s. 96 [w:] U. Klatacka, dz. cyt., s. 126.

że obecne nuty nostalgii Polaka, pozostającego w godzinie próby poza ojczystym krajem (*Odyseje, Fuga, Polska*), świadome, na nowo rozbudzone poczucie tożsamości narodowej, tym trudniejsze, że nakładające się na braterstwo i solidarność podmiotu w stosunku do jego francuskich, partyzantycznych towarzyszy broni (*Maquis*).

W twórczości Brzękowskiego z tego właśnie okresu istnieje także utwór pt. *Narodziny*, mówiący o przemianie poety-artysty w poetę-wojownika, wywołujący pamięć pewnych analogii z ówczesną literaturą krajową. Np. z *Pokoleniem* K. K. Baczyńskiego, z *Wczorajszemu* T. Gajcego i z o wiele późniejszym tekstem Z. Herberta pt. *Nike, która się waha*.

Ostatni rozdział książki U. Klatki zatytułowany został *Trzy wymiary czasu, czyli formy pamięci poetyckiej*, ponieważ to właśnie pojęcie stało się kluczem do interpretacji twórczości poetyckiej pisarza. Według autorki monografii odpowiednio sfunkcjonalizowane przez twórcę i interpretatorkę trzy odmiany czasu – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość – odślaniają kolejno obecne w tej liryce obszary wspomnień podmiotu, jego wydziedziczenia oraz zamkniętego przed nim w najgłębszych sensach – *futurum*. W tymże rozdziale autorka inwentaryzuje także i opisuje wielość wątków i tendencji obecnych w twórczości Brzękowskiego po roku 1959. W takich tomach jak np. *Przyszłość nieotwarta* (1959), *Science fiction* (1964), *Spotkanie rzeczy ostatecznych* (1970), *Nowa Kosmogonia* (1972), *Paryż po latach* (1977) poeta okazał się wnikliwym świadkiem i krytykiem współczesnej cywilizacji z jej mitologią postępu, jak również – te motywy są szczególnie wyraziste – kimś nie akceptującym mechanizmów kultury masowej. W jego liryce pojawiły się, między innymi, motywy czasu w kontekście metafizycznym, motywy Kosmogonii, pytania teleologiczne dotyczące natury zła, wątki autotematyczne. Współczesny Paryż postrzegany był przez podmiot niczym w klasycznej projekcji katastroficznej jako symbol współczesnej Apokalipsy. To tylko niektóre z wątków.

Charakteryzując natomiast poetykę zrealizowaną w powojennej poezji J. Brzękowskiego po roku 1959, badaczka wyróżniła m.in. takie jej cechy: obok form wizualnych pojawiają się w niej elementy koncepcyjne, wyobrażenia twórcy zdominowana wcześniej przez obrazy przekształca się w kierunku liryki sytuacyjnej, fabularyzowanej. Eksperyment, często w postaci konceptu językowego, prowadzi do poetyckiego paradoksu, towarzyszy temu niekiedy fantastyczna fabuła. Podmiot podejmuje grę z tożsamością, próbując rozbić monolityczne, poetyckie „ja”. Poeta wypróbuje różne konwencje i stylistyki, czasem dążąc do skonstruowania poetyckiej fabuły, łączącej ze sobą realizm i fantastykę. W jego twórczości pojawia się na powrót kolaż, wyobrażenia poetycka ewoluje od obrazu do form dyskursywnych. Ważnymi okazują się czasowe kategorie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości.

Na koniec warto podkreślić, że przez cały okres swojej działalności Brzękowski był komentatorem własnej twórczości i aspirował do roli teoretyka i kronikarza Pierwszej Awangardy, również jako krytyk i eseista. Autokomentarze pisarza były jego obroną przed wypchnięciem go na margines życia literackiego przez osobiste losy, emigrację oraz stosunki panujące w środowiskach artystycznych.

Podstawową zaletą książki U. Klatki jest trafne, wnikliwe, diachroniczne odtworzenie przez autorkę ewolucji całej liryki J. Brzękowskiego, łącznie z jego twórczością w języku francuskim, pod kątem analizy świata wyobraźni tego dzisiaj w jakimś sensie odrzuconego i zapoznanego twórcy. Pod tym względem opracowanie to wypełnia ważną lukę w badaniach polskiej literatury XX wieku i, jeżeli chodzi o twórczość samego Brzękowskiego, jest pracą pionierską. Analizy i interpretacje poszczególnych utworów pisarza zostały osadzone przez autorkę przede wszystkim w kontekście historycznoliterackim, aczkolwiek jeżeli chodzi o metodologię to badaczka te wąskie skądinąd ramy przekracza. Sposób jej postępowania w trakcie analizy dzieła Brzękowskiego uwarunkowany jest w znacznym stopniu przez szeroko pojętą metodę hermeneutyczną, ale nie tylko. Inspiracje krytyką tematyczną, analizą strukturalną i badaniami kulturowymi są w tekście nader widoczne.

Lektura monografii U. Klatki skłania także do paru pytań na jej marginesie. Dotyczyłyby one np. rodzaju publiczności literackiej zaprojektowanej przez samego autora, jak i przez jego dzieło. Do jakiego odbiorcy kierował on swoją twórczość, w specyficznej sytuacji w jakiej się znalazł? Czy do środowiska polskiej emigracji, czy czytelnika krajowego? Do kogo tak naprawdę adresowana była twórczość francuskojęzyczna? Czy do czytelnika francuskiego? Na jaki rodzaj odbioru mógł pisarz liczyć w tej skomplikowanej, nie tylko pod względem komunikacji literackiej, dramatycznej sytuacji?

Ale odpowiedź na tego rodzaju pytania musiałaby stać się treścią już innego opracowania.

---