

# Bledny cy atrament

---

Tomasz Jędrzejewski



STUDIA  
ROMANTYCZNE

# Blednący atrament





STUDIA  
ROMANTYCZNE



Komitet redakcyjny:

Michał Kuziak (przewodniczący), Jarosław Ławski, Grzegorz Marzec,  
Monika Rudaś-Grodzka, Magdalena Siwiec, Piotr Śniedziewski

Blednący atrament.

Polskie rokoko literackie lat 1795–1830  
na tle europejskim

Recenzje naukowe:

Jolanta Kowal

Magdalena Siwiec

Redaktor naukowy: Magdalena Siwiec

Redakcja wydawnicza: Emilia Kolinko

Korekta, indeks: Krzysztof Smólski

Opracowanie graficzne: Marcin Kiedio

Projekt okładki i stron tytułowych: Paweł Bijak

Proofreading tłumaczeń włoskich tekstów literackich:

Alessio Mangiapelo

Proofreading tłumaczeń angielskich tekstów literackich:

Jan Burzyński, Marta Chachulska

Proofreading tłumaczeń francuskich tekstów literackich:

Michał Goreń

Redaktor prowadzący serii: Krzysztof Smólski

Książka powstała w ramach realizacji projektu „Kultura literacka polskiego rokoka lat 1795–1830 na tle europejskim”, zarejestrowanego pod numerem 2016/23/D/HS2/01119, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

Wszystkie ilustracje umieszczone w książce pochodzą z domeny publicznej.

Copyright © for the text by Tomasz Jędrzejewski 2022

Copyright © for this edition by Instytut Badań Literackich PAN 2022

ISBN: 978-83-66898-93-6

Druk: Bookpress Olsztyn, [www.bookpress.eu](http://www.bookpress.eu)

*Patrycji*



# Spis treści

## Uwagi wstępne 11

Jak rozumiem rokoko 13

Rokoko wobec baroku 18

Rokoko wobec klasycyzmu 23

Narodziny gustu cyteryjskiego 25

O rokokowej wrażliwości estetycznej i obyczajowej  
na przykładzie jednego obrazu 33

Ramy chronologiczne i materiałowe 43

## Rokoko literackie w długim wieku XVIII – przeгляд zjawisk europejskich 47

Rzut oka na pierwsze środowiska rokokowe 49

Maskowanie i demaskacja 55

Rajski ptak w klasztorze 63

*Les petits poètes* i lekka muza salonowa 66

Rzymscy pasterze poeci na przełomie XVII i XVIII wieku 73

Angielska plotka wierszem 87

Rokoko w literaturach francuskiej, włoskiej  
i angielskiej u schyłku długiego wieku XVIII 95



## **Polskie rokoko literackie 139**

Polskie rokoko literackie do roku 1795 **141**

Barokowe początki polskiego rokoka **141**

Warszawa rokokowa **145**

Rzut oka na Powązki i Puławy **157**

Panorama rokoka porobiorowego (Warszawa, Puławy, Wilno) **163**

Rzut oka na Warszawę rokokową w latach 1795–1830 **164**

Przeciw „świecidełkom” **179**

Rzut oka na Puławy rokokowe w latach 1795–1830 **182**

Rzut oka na Wilno rokokowe w latach 1795–1830 **193**

Inne ośrodki **202**

Zbliżenia na środowiska rokokowe i rokokizujące **211**

Trubadurzy puławscy **211**

Żarty Kropińskiego **211**

Współpisanie w pałacyku przy ulicy Rymarskiej **221**

Gazeciarze warszawscy **230**

Filomaci **242**

Przyjaźń stowarzyszona **242**

Wyspy szczęśliwe i bycie gdzie indziej **244**

Filomackie „teraz” **247**

Błahostki, „fragmenty świata” **252**

Koło wzajemnej adoracji **258**

Profil Zana *à la* Watteau **262**

Interpretacje tekstów rokokowych i rokokizujących **267**

Jan Potocki: *Parady*, czyli miniaturowe dramaty **268**

Stanisław Trembecki: *Sofijówka*, czyli rzeczywistość  
w stanie drugiej potęgi **274**

- Andrzej Brodziński i Wincenty Reklewski:  
przymilna muza żołnierzy **279**
- Antoni Malczewski: migawki z życia krzemienieckiego  
Adonisa oraz elegijne powidoki rokoka **289**
- Adam Mickiewicz **296**
- Kryptorokoko, czyli *Zima miejska* **296**
- Ballady i romanse*, czyli śliczne drobiazgi  
    Nowogródzczyzny **308**
- Romans nad jeziorem i romans nad grobem **311**
- Dlaczego warto straszyć przyjaciół **316**
- Tam, gdzie aniołek igra z aniołkiem **320**
- Rokokowe życie i pisanie w Odessie **328**
- Józef Bohdan Zaleski: poezja skowronkowa **333**

**Gatunki rokokowe, czyli instrukcja obsługi  
czarodziejskiej różdżki 341**

- Komplement sztambuchowy, czyli ostatnia pielgrzymka  
    Stanisława Trembeckiego na Cyterę **349**
- Jamb, czyli pierwsza pielgrzymka filomatów do Koryntu **353**

**Słowo zakończenia 365**

Summary **371**

Bibliografia (wybór) **373**

Indeks osób **397**

Ilustracje **411**



## **Uwagi wstępne**



## Jak rozumiem rokoko

W historii literatury „rokoko” należy do terminów kłopotliwych<sup>1</sup>. Jego znaczenie wciąż wydaje się niedoprecyzowane. Często kojarzy się utwory rokokowe – zarówno w obszarze sztuki, jak i poezji – z kunsztownością, wyrafinowaniem, bogatą ornamentacją. Rzecz w tym, że takie właściwości utwory rokokowe przejmują wprost z dziedzictwa baroku i nie może być to ich cecha wyróżniająca<sup>2</sup>. W innych ujęciach rokoko określa się poprzez kategorie tematyczne, zwłaszcza przez poruszaną w twórczości rokokowej swobodną erotykę (Helmut Hatzfeld, definiując rokoko, pisał o „jedności erotyzmu, dowcipu i wdzięku”<sup>3</sup>). W przypadku rozkosznych fabuł o Wenerze i Kupidynie również musimy stwierdzić, że rokoko obficie zapożycza się w tradycjach barokowych czy nawet renesansowych. Kolejne dość popularne podejście łączy się z myśleniem o rokoku jako twórczości służącej zabawie<sup>4</sup>. Jeśli jednak zgodzimy się na to, że w rokoku chodzi po prostu o zabawowy stosunek do poezji i sztuki, to w poszukiwaniu źródeł stylu czy prądu cofać się będziemy epoka za epoką, aż do pytania, które z odmian średniowiecznej poezji ludycznej również okażą się rokokowe. „Przesadą jest [...] wiązanie

1 O genezie terminu pisano wielokrotnie. Jedną z najczęstszych eksplikacji („rokoko” jako kontaminacja słów „rocaille” oraz „barocco”), a także inne próby opowiedzenia historii słowa, przytacza m.in. H. Hatzfeld, *The Rococo. Eroticism, Wit, and Elegance in European Literature*, New York 1972, s. 3.

2 Zob. M. Prejs, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989, s. 279.

3 H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 36 („unity of eroticism, wit, and gracefulness”).

4 Zob. J. Huizinga, *Element ludyczny rokoka*, w: tenże, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967.

z rokokiem wszelkiej zabawy, wszelkiego humoru”, wskazywał Janusz Maciejewski<sup>5</sup>.

W swoim rozumieniu rokoka ja także przywiązuję dużą wagę do różnego rodzaju motywów przyjemnościowych: wenusjańskich, kupidynkowych, bakchicznych itp. Utwory te w dużym stopniu poruszają tematykę zabawy, a ich lektura czy recytacja służyła – jakżeby inaczej – zabawie. Sądzę przy tym, że te motywy potraktować powinniśmy raczej jako składniki rokokowego świata. Owszem, świat ten jest rozrywkowy, zabawny, rozkoszny. Przedstawia się go w drobnych gatunkach, takich jak epigramat, piosenka, madrygał, sonet. Autor utworu rokokowego dba o to, żeby wśród odbiorców wywołać atmosferę swawoli miłosnych albo zabaw przyjacielskich, a zarazem o to, by do charakteru tych zabaw dostosować formę wypowiedzi oraz elegancki i klarowny styl. Myślę, że wydobycie specyfiki literatury (i sztuki) rokokowej możliwe jest wtedy, kiedy uwzględnimy się tematy, motywy, formy gatunkowe, sposób posługiwania się językiem, rodzaj więzi między autorem a publicznością, kiedy – mówiąc krótko – badacz lub badaczka zajmie się rokokowym małym światem, *le beau petit monde*. Przekonany jestem, że taki światek zaistniał w Europie na przełomie XVII i XVIII wieku<sup>6</sup>. Zwrócenie uwagi na jeden tylko aspekt, na przykład treściowy (toposy cyteryjskie) albo formalny (zabawy językiem w stylu *néo-précieuses*<sup>7</sup>) siłą rzeczy stanie się niewystarczające. Prędzej czy później ktoś nam przecież uświadomi, że poezję cyteryjską uprawiano przed XVIII wiekiem, a większość popularnych w rokoku form gatunkowych i zabiegów stylistycznych kojarzonych z rokokiem znalazły literatury epok wcześniejszych.

5 J. Maciejewski, *Oświecenie polskie. Początek formacji, jej stratyfikacja i przebieg procesu historycznoliterackiego*, w: *Problemy literatury polskiej okresu oświecenia*, seria 2, red. Z. Goliński, Wrocław 1977, s. 55.

6 Zob. *L'Europa del rocò*, red. S. Zuffi, Roma 2015.

7 Formalistyczne podejście cechuje rozprawę G. Poe, *The Rococo and Eighteenth-century French Literature. A Study Through Marivaux's Theater*, New York 1987. Badacz protestował przeciwko stosowaniu kryteriów tematycznych i „nastrojowych” (*mood-related*) w wyznaczaniu granic rokoka, krytykując Hatzfelda za zignorowanie dotychczasowych ustaleń badaczy literatury i historyków sztuki w zakresie analiz formalnych i strukturalnych, przybliżających cechy stylu rokokowego w literaturze, sztukach plastycznych i architekturze.

Myszę o rokoku, kiedy utwór oferuje czytelnikowi krótkotrwałe przenosiny do innego świata<sup>8</sup>. Takiego, który jest fantastyczny, przyjemny oraz – w salonowym znaczeniu – ładny, zgodny z wyznawanym w salonach XVIII i początku XIX wieku dobrym smakiem. Rokokowy świat wydaje się podobny do naszego, okazuje się przy tym miłszy, przytulniejszy, rozkoszniejszy. Dzięki utworom poezji i sztuki rokokowej otrzymujemy wstęp do zaczarowanej krainy. Zajmować nas już mogą tylko takie rzeczy jak miłość, zabawa, odpoczynek. Niedole ludzkiej egzystencji znikają albo maleją do tego stopnia, że przestają być uciążliwe. W jakimś sensie świadomie infantylizujemy się: nic złego nie może się stać, czujemy się objęci czyjąś opieką, możemy oddawać się kaprysom, bawić, a potem zasnąć błogim snem dziecka w ramionach matki. Sceneria utworów rokokowych bywa różna: przypomina idylle Teokryta i eklogi Wergiliusza, budzi skojarzenia z renesansowymi arkadiami albo z obrazami „egzotycznego” Orientu. W każdym przypadku jest to przyjemny *entourage*: odpoczywamy w buduarze światowej damy, wznosimy toasty w domu przyjaciół albo znajdujemy się na łonie kojącej przyrody, oferującej schronienie w cieniu drzew nad strumykiem, odzywającej się szczebiotliwym śpiewem ptaków. Nie może zaskakiwać, że w rokokowym małym świecie pojawia się tyle motywów znanych już z baroku. Istniał przecież bezpośredni historyczny kontakt między barokiem i rokokiem. Rozkoszni poeci rokokowi ze spuścizny baroku brali to, co pasowało do ich wizji zaczarowanego świata. Z innych nurtów (i innych epok) także chętnie czerpali. Składniki *le beau petit monde* dobierano wedle klucza przyjemnościowego. Pytanie stawiane przez rokokowych twórców brzmiało: z czego chcielibyśmy zbudować sobie i bliskim nam osobom ziemski raj?

8 Swoje ujęcie rokoka wyprowadzam ze studiów: F. Kimball, *Creation of the Rococo*, Philadelphia 1943; A. Schönberger, H. Soehner, *Die Welt Des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*, München 1959; P. Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris 1966; I. Magnani Campanacci, *Il rococò letterario. Studi e prospettive (1960–1986)*, „Lettere Italiane” 1986, nr 38, s. 542–577; J. Weisgerber, *Les masques fragiles: esthétique et formes de la littérature rococo*, Lausanne 1991; W. Park, *The Idea of Rococo*, Newark 1992. Zob. też: C. Magnusson, *Le rococo, une construction historiographique: introduction*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2017, nr 80, s. 467–473; K. Gladu, *La grandeur des petits genres. L'esthétique rococo à l'âge de la galanterie*, Paris 2019. Inne ważne rozprawy będę przywoływał w dalszych partiach książki.



Różnica między rokokiem a prądami, które pojawiły się wcześniej, często jest trudno wyczuwalna. Bywa wręcz nieuchwytna na poziomie analizy jednego utworu. W mojej opinii trzeba przyjąć szerszą perspektywę. W rokoku chodzi o takie manewrowanie w obrębie kulturowych tradycji, by przed oczami czytelników i czytelniczek albo uszami słuchaczy i słuchaczek (przyjaciele/przyjaciółki, ukochana/ukochany), w konkretnych okolicznościach odbioru (salon, kawiarnia, park), wykreować miraż zaczarowanej krainy. Twórca usiłuje sprawić czytającym albo słuchającym przyjemność, o c z a r o w a ć i c h. Utwór odnosi się do sytuacji towarzyskiej, w której znajdują się zarówno autor, jak i jego publiczność. Znaczenie tekstu modyfikuje się poprzez tę właśnie sytuację. W takich wierszach obficie występują aluzje i sugestie: ty jesteś Wenerą, mnie ugodził Kupidyn, ty jesteś Chloe, ja jestem Dafnisem itp. Taka konwencja literacka (o barokowym lub innym rodowodzie) jest wykorzystywana z towarzyskim zamiarem. Od przełomu XVII i XVIII wieku, kiedy rodzi się świat rokoka, wiersze o Wenus i Kupidynie są wierszami o obyczajach „światowych” ludzi XVIII wieku. Toposy mitologiczne, zwykle o owidiańskiej, nie homeryckiej proveniencji, stają się pretekstami do mówienia o sobie i ludziach z bliskiego otoczenia. Chętnie eksponuje się podobieństwo postaci literackich do realnych osób z towarzystwa. Pod pejzażem Cyttery nierzadko kryły się autentyczne przestrzenie. Nęciło się czytelnika gdzieś, do jakiegoś miejsca; subtelnie zachęcało się go do czegoś, do jakiegoś działania. Tekst rokokowy w y r a ż a zadowolenie z miłych chwil, które ludzie wspólnie przeżywają, a przy tym intensyfikuje słodki klimat wytworzony między autorem a publicznością. Nasz świat współczesny czy wycinek tego świata chcemy przedstawiać tak, by nie objawił się w swojej prawdzie, lecz w formie urzekającej i przyjemnej. W żadnym przypadku nie chodzi o realne obrazy, tylko o fragmenty świata, o miłe miejsca, o przestrzeń odpowiednio zaaranżowaną, o świat fantazyjnie (nie fantastycznie) odrealniony.

U progu XVIII wieku artyści i poeci zastanawiali się: co sprawi, że salon stanie się zaczarowaną krainą? M i ł o ś ć, ale nie każda, na pewno nie miłość familijna, na wieki wieków. Raczej miłość niepewna, sugerowana, ewokowana na chwilę. P o e z j a i s z t u k a, ale nie każda, tylko taka, która wprawi w zmysłowy wenusjański nastrój. Swoją przydatność objawiają toposy krnąbrnego Kupidyna i wdzięcznej Wenery.

Kluczowe dla całego rokoka okazuje się wyobrażenie wyspy zaczarowanej, „erotycznej utopii” jak u pioniera rokokowej sztuki Jeana-Antoine’a Watteau<sup>9</sup>. Z idei wyspy (zakątka czy azylu) wynika cała reszta rokokowych pomysłów na poezję, sztukę, życie. Na owych wyspach tworzy się wyspą literaturę, odtwarzającą to, co dzieje się w miejscu rozkoszy. Niekiedy takimi wyspami są ogrody. Niekiedy wyspami są całe miasta. Cyterą w XVIII wieku była Wenecja, gdzie trwał sześciomiesięczny karnawał. Cyteryjskim statusem cieszył się Paryż wraz z okolicami. W początkach XIX wieku przyszła kolej na Wilno. Oczywiście rozkosze zarezerwowane były dla wybranych. Nie wszyscy mogą udać się na pielgrzymkę do świątyni Wenus: „Jeśli Paryż oferuje tysiąc rozkoszy człowiekowi majątnemu, można również powiedzieć, że Paryż bez pieniędzy to smutne miejsce. To katusze Tantała, który, pożerany pragnieniem, nie może napić się wśród przejrzystej fali”<sup>10</sup>.

Sławomir Kufel stwierdził, że rokoko jest „praktyką używania kultury, a nie jej tworzenia”<sup>11</sup>. Z pewnością rokoko jest sposobem praktykowania kultury w tym sensie, że używa się istniejących formuł artystycznych dla celów towarzyskiej zabawy elit. Dodam jednak: nie są to formuły dowolne. Wykorzystuje się takie, które pozwolą się zaadaptować do owych zabaw; t w o r z y s i ę określone dzieła sztuki (w tym teksty literackie) w guście rokokowym, a ten gust łączy się z upodobaniem do przebywania w czarownych zakątkach, na wyspach i wysepkach, w krainach oderwanych od rzeczywistości. Iluzję przebywania w takich azylach przyjemności można było budować na fundamentach rozmaitych tradycji literackich, w konwencjach zastanych, zmodyfikowanych, innym razem nowych. Rokoko zakłada fabrykowanie określonego typu literatury i sztuki – w taki sposób, by móc je praktykować, by odpowiadały feblikom i zachciankom krystalizującej się u progu XVIII wieku salonowej socjety. Rokokowe dzieła sztuki, dziełka, *opuscula*, powstają dla kręgu bliskich ludzi: przyjaciół oraz przyjaciół naszych przyjaciół.

9 Zob. S. Loubère, *Leçons d’amour des Lumières*, Paris 2011, s. 159.

10 Anonim, *Paris*, „Journal des Dames et des Modes” 1798, nr 8, s. 121. „Si Paris offre mille jouissances à l’homme fortuné, on peut dire aussi que Paris sans argent, est un triste séjour. [...] C’est le supplice de Tantale, qui, dévoré de la soif, ne peut boire au sein d’une onde limpide”. Wszystkie tłumaczenia, o ile nie zaznaczyłem inaczej, pochodzą ode mnie – T.J.

11 S. Kufel, *Rokoko*, Zielona Góra 2017, s. 161.

Na przełomie XVII i XVIII wieku rozpoczyna się epoka towarzyskości. Człowiek światowy chce cieszyć się życiem, ale najlepiej będzie, jeśli inni będą cieszyć się razem z nim. Tworzy dla tych innych, lecz bliskich osób poezję krótkiego zasięgu, efemeryczną poezję błędącego atramentu: pozbawioną ambicji trwania i przenoszenia idei z pokolenia na pokolenie. Jak stwierdził Pierre Marivaux w *Le Don Quichote moderne*: „Mam niemal ochotę wymazać to, co właśnie napisałem”<sup>12</sup>.

## Rokoko wobec baroku

Słowo „rokoko” we francuskim żargonie artystycznym krążyło od lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku. Używano go zazwyczaj z pejoratywnym nacechowaniem – robił to między innymi Stendhal, oglądając włoskie arcydzieła – w odniesieniu do założeń architektonicznych i dzieł malarskich, które stanowiły rzekomo manifestację skażonego, zmanierowanego baroku<sup>13</sup>. W pierwszych dekadach XIX stulecia rokokowymi nazywa się różne odchylenia i manieryzmy artystyczne oraz obyczajowe. „Ależ rokoko, rokoko! Wszyscy ci panowie są rokokowi” – wzdycha jeden z bohaterów komedii Charles’a de Saint-Maurice’a (1830)<sup>14</sup>. Krytykuje się ekstrawagancje mód, póź i salonowo-dworskich zachowań rodem z epoki Ludwika XV. W czasach rządów Ludwika Filipa dochodzi do stopniowego przywracania rokoku godności. Cyteryjskie motywy rozwijają między innymi Gérard de Nerval i Théophile Gautier, autor takich opowiadań jak *Piesek markizy* (*Le petit chien de la marquise* [1836]), odtwarzających mody, maniery i śmieszności z epoki Pompadour, traktowane z życzliwą ironią. W 1839 roku wyraz „rococo” pojawia się w suplemencie do słownika Académie française:

12 P. Marivaux, *Le Don Quichote moderne*, w: tenże, *Œuvres complètes*, t. 11, Paris 1781, s. 123 („Il me prend presque envie d’effacer ce que je viens d’écrire”). Zob.: J. Rousset, *Comment insérer le présent dans le récit: l’exemple de Marivaux*, „Littérature” 1972, nr 5, s. 3–10.

13 Zob. Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris 1829, passim.

14 Ch.R.E. de Saint-Maurice, *Paris*, w: tenże, *Rome, Londres et Paris: scènes contemporaines*, Paris 1830, s. 160 („Mais rococo, rococo! tous ces messieurs sont rococo”).

Rokokowym nazywa się zwykle rodzaj ornamentu, stylu, wzornictwa, które przynależą do szkoły z czasów panowania Ludwika xv i początku Ludwika xvi. Rodzaj rokokowy poprzedza i kontynuuje rodzaj Pompadour, który jest jedynie nuansem rokoka. Rokoko architekta Openorda. Ogólnie mówi się tak o wszystkim, co stare i niemodne w sztuce, literaturze, stroju, obyczajach itp. Uwielbiać rokoko. Popaść w rokoko. To właśnie jest rokoko.<sup>15</sup>

Terminu używano w krytyce artystycznej oraz w samej literaturze, niekiedy z neutralnymi, a czasem wprost pozytywnymi konotacjami<sup>16</sup>. U schyłku xix wieku niemieccy historycy sztuki podjęli się próby określenia rokoka jako jednego ze stylów sztuki wieku światła<sup>17</sup>. W pierwszych dekadach xx wieku zaczęto – także za sprawą niemieckich uczonych – odnosić ów termin do literatury<sup>18</sup>. Od pierwszych użyć powraca, sygnalizowana przeze mnie wyżej, kwestia

- 15 *Rococo*, w: *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*, red. L. Barré, Bruxelles 1839, s. 890 („Rococo se dit trivialement du genre d'ornement, de style et de dessin qui appartient à l'école du règne de Louis xv et du commencement de Louis xvi. Le genre rococo a suivi et précédé le Pompadour, qui n'est de même qu'une nuance du rococo. Le rococo de l'architecte d'Openord. Il se dit en général de tout ce qui est vieux et hors de mode dans les arts, la littérature, le costume, les manières etc. Aimer le rococo. Tomber dans le rococo. Cela est bien rococo”).
- 16 Zob. M. P. Martin, *Rococo: du jargon à la catégorie de style*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2017, nr 80, s. 474–487; F. Daguisé, *De l'usage du rococo dans la critique littéraire dix-huitième*, „Dix-huitième siècle” 2018, nr 50, s. 615–634.
- 17 Zob. C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland*, Stuttgart 1889; A. Schmarow, *Barock und Rokoko*, Leipzig 1897.
- 18 Zob. F. Neubert, *Französische Rokoko-Probleme*, w: tenże, *Hauptfragen der Romanistik, Festschrift für Ph. A. Becker*, Heidelberg 1922, s. 256–279; V. Klemperer, *Der Begriff Rokoko*, „Jahrbuch für Philologie” 1925, t. 1, s. 444–467; E. Ermatinger, *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung*, Leipzig 1926; F. Schurr, *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur*, Leipzig–Berlin 1928; E. Rohrmann, *Grundlagen und Charakterzüge der französischen Rokoko-Lyrik*, Breslau 1930; E. Hübener, *Der höfische Roman des französischen Rokoko* [dissertation], Greifswald 1936; H. Hatzfeld, *Rokoko als literarischer Epochenstil in Frankreich*, „Studies in Philology” 1938, t. 35, s. 532–565; tenże, *Literature through Art. A New Approach to French Literature*, New York 1952, s. 102–119; V. Klemperer, *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*, t. 1: *Das Jahrhundert Voltaires*, Berlin 1954; W. Sypher, *From Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York 1960; I. S. Stamm, *German Literary Rococo*, „The Germanic Review” 1961, nr 3, s. 230–242; A. Anger, *Literarisches Rokoko*, Stuttgart 1962; F. Sengle, *Aufklärung und Rokoko in der deutschen Literatur*, Heidelberg 2005.

problematicznej relacji rokoka wobec baroku. Pojawiają się wątpliwości, czy rokoko nie jest jedną z odmian baroku albo jego późną fazą<sup>19</sup>. Tę kwestię w 1966 roku szeroko omawiał francuski estetyk Philippe Minguet, który – w moim odczuciu przekonująco – uzasadniał konieczność oddzielenia rokoka od baroku<sup>20</sup>. O włączaniu rokoka do baroku nie może być mowy zarówno pod względem wyznaczników strukturalnych, jak i pod względem treści dzieł i dziełek rokokowych. Mówiąc w skrócie: sztuka i poezja rokokowa wprawiają w stan błogiej przyjemności, co jest nie tyle różne, ile wręcz przeciwstawne wobec zawartego w estetyce barokowej napięcia i dramatyzmu. Nie ma w rokoku ani silnych kontrastów, ani dychotomii, które zakłócałyby marzycki nastrój tego, kto oddaje się delektacji artystycznych precjozów. Częste w baroku chwytby obliczone na szok albo przynajmniej zdumienie odbiorcy zastąpiono w rokoku miłymi niespodziankami. Mimo formalnych analogii, sądził Minguet, między barokiem a rokokiem istnieje zasadnicza różnica tonu, nastroju, wrażliwości, a nawet szerzej – mentalności. Barok był mimo wszystko literaturą i sztuką ofensywną, kształtującą i cementującą feudalne światopoglądy, w znacznym stopniu wyrażającą interes ówczesnych autorytetów politycznych i religijnych<sup>21</sup>.

Tymczasem rokoko jest stylem unikowym, ewazyjnym, przekornie sytuującym się wobec wszelkich autorytetów. Oferuje treści od baroku łagodniejsze. Weźmy, za Minguetem, przykład architektury sakralnej: podczas gdy kościoły barokowe przypominały pałace, wnętrza kościołów rokokowych – jak bawarska bazylika Vierzehnheiligen – przypominają salony<sup>22</sup>. Weźmy przykład erotyki w malarstwie. Barok wydaje się dość odważny w operowaniu motywami miłosnymi. Marek Prejs wskazywał, że dla artystów i poetów baroku nagość nie stanowiła żadnego problemu:

Była albo jej nie było. Dopiero nagość ujrzana ukradkiem, nagość jakby dodatkowo obnażona, w mniemaniu ludzi rokoka nabierała rumieńców,

19 Zob. *Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini*, Roma 1962; J. Sokołowska, *Problem rokoka*, w: *taż, Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa 1971, s. 52–57.

20 Zob. P. Minguet, *Esthétique du rococo*, passim.

21 Zob. H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 31.

22 Zob. P. Minguet, *Esthétique du rococo*, s. 258.

stawiała się czymś celebrowanym i rozwiązłym. W ten sposób artyści tamtych czasów starali się przekonać swoich odbiorców, że oto stykają się z czymś, co z gruntu jest nieprzyzwoite, z czymś, co ma posmak skandalu.<sup>23</sup>

W pierwszej połowie XVIII wieku erotyzm występuje w złagodzonych formach. Ciało są kokieteryjnie i niby przypadkiem odsłaniane. Takie sceny figurują zarówno w malarstwie, jak i w literaturze. W *Życiu Marianny* (*La vie de Marianne* [1731–1742]) Marivaux bohaterka poprawia fryzurę podczas mszy, wskutek czego odsłania nagie ramię<sup>24</sup>. „Następnie odwoływałam się do mojego czepeczka; leżał znakomicie; życzyłam jednak sobie, żeby leżał źle, ze względu na rękę, która obnażała się poprawiając go, wiodąc oczywiście za sobą krągłe ramię, widoczne co najmniej do połowy, gdym je tak podnosiła”<sup>25</sup>.

Epizody z odsłonięciem nagiej ręki nie byłyby elektryzujące ani dla dworskich artystów, ani publiczności z epoki baroku. Były takie natomiast w małej rzeczywistości salonowej pierwszych dekad XVIII wieku, gdzie zbyt śmiałe zachowania raziły dobry smak *salonnière*. Nawet zawołani libertyni musieli się powściągać i poszukiwać wyrefinowanych form mówienia o rozkoszach i przedstawiania tych rozkoszy w sztukach plastycznych. W warunkach salonowych barokowa dosadność rafinuje się. Łechtanie erotycznej wyobraźni było pociągające, jednak konieczne okazywało się także pilnowanie pryncypialnie ważnej (choć trudnej do jasnego określenia) granicy salonowego *decorum*. Na terenie literatury zauważamy w kręgach rokokowych specyficzny sposób posługiwania się językiem: mówiono tak, żeby trochę powiedzieć, ale nie dopowiedzieć do końca<sup>26</sup>. Nie chodziło o libertyńskie użycie, lecz o ewokację potencjału

23 M. Prejs, *Poezja późnego baroku*, s. 293.

24 Zob. H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 40–41.

25 P. Marivaux, *Życie Marianny*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1959, s. 62 („Ensuite c’était ma coiffe à qui j’avais recours: elle allait à merveille; mais je voulais bien qu’elle allât mal, en faveur d’une main nue qui se montrait en y retouchant, et qui amenait nécessairement avec elle un bras rond qu’on voyait pour le moins à demi, dans l’attitude où je le tenais alors”; *La vie de Marianne*, cz. 2, La Haye 1736, s. 9).

26 Zob. B. Munteanu, *Les implications esthétiques de l’euphémisme en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, „Cahiers de l’Association internationale des Études françaises” 1953, nr 3/4/5, s. 153–166.

słodkiej, miłosno-przyjacielskiej aury charakterystycznej dla kultury salonu. „Rokoko wyraźnie odróżnia się od sztuki baroku z jego iluzjonizmem i retoryczną perswazją” – konkludował Jan Białostocki. „Rokoko nikogo nie przekonywało, nikogo nie chciało porwać i pozyskać. Nikt nie wierzył w Cyterę i sztuczny świat zbudowany ze złocistych muszli”<sup>27</sup>.

*Last but not least*: chociaż rokoko czerpało z baroku, to widać w nim stałą kontestację barokowej sztuki i obyczajowości. Rokoko rozdziło się w okresie, gdy w różnych kulturach narodowych pojawiają się programy zwalczania złego gustu<sup>28</sup>. Wtedy przecież, na styku stuleci XVII i XVIII, chętnie szafowano terminem *bon goût*, co oznacza, że w świadomości epoki krążyło przekonanie o istnieniu smaku niewystarczająco dobrego, odziedziczonego właśnie po baroku, i o potrzebie jego wydoskonalenia. Hasła dobrego smaku odgrywały istotną rolę w traktacie estetycznym Jeana-Baptiste’a Dubosa *Rozważania o poezji i malarstwie (Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture [1719])*, uważanym niekiedy za jedną z pierwszych teoretycznych manifestacji rokokowego spojrzenia na sztukę i poezję<sup>29</sup>. Kampanię na rzecz gustu prowadzą reprezentanci rzymskiej Arkadii. Szerzy się w krajach zachodniej Europy myśl, że kultura i życie towarzyskie nie powinny tak wyglądać, jak wyglądają. Muszą wyglądać ładniej. Człowiek powinien przejść szkołę ogłady, a relacjom między ludźmi należy przydać delikatnego charakteru. Skostniałe zasady moralności wywiezione z religii należy zastąpić formami etykietalnymi i normami obyczajowymi odpowiednimi dla cywilizujących się społeczności. Hasłem wywoławczym dla tych form i norm jest popularyzująca się kategoria *politesse*<sup>30</sup>. Dzięki salonowej sztuce uwodzenia, z wodzenia ludzie stają się dla innych słodcy i przyjemni. Kokieteria to w oczach ludzi salonu nie jest spektakl próżności. To obowiązująca światowców sztuka podobania się innym. Czy geneza słowa „rococo” nie wiąże się przypadkiem z „coquetterie”?

27 J. Białostocki, *Rococo: ornament, styl, postawa*, w: *Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII w. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1970, s. 35.

28 Zob. V.H. Minor, *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste*, New York 2006.

29 Zob. J.B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719, *passim*.

30 Zob. P. Raynaud, *La politesse des Lumières. Les lois, les moeurs, les manières*, Paris 2013.

## Rokoko wobec klasycyzmu

Oprócz skomplikowanej relacji rokoka wobec baroku w studiach nad rokokową estetyką powraca problem stosunku rokoka wobec klasycyzmu<sup>31</sup>. Analogie między rokokiem i klasycyzmem, wielokrotnie sygnalizowane w badaniach nad obydwoma kierunkami na różnych polach sztuki, również nie zaskakują ze względu na historyczne sąsiedztwo obydwu stylów oraz wyłaniających się spoza tych stylów postaw obyczajowych i światopoglądowych. Rokokowi artyści i literaci wobec klasycyzmu postępowali przekornie: wybierali takie formy i konwencje stylistyczne, jakie okazywały się atrakcyjne w perspektywie rokokowych zabaw w oczarowywanie skrawka świata. Z takim zamysłem wykorzystywano tradycje anakreontyczną i horacjańską. Chętnie sięgano do antycznej poezji lekkiej. Popularne stawało się pisanie na modłę Teokryta, Wergiliusza (jako autora *Bukolik*), czy „miejskiego zalotnika” – jak bez sympatii nazwie Owidiusza Kazimierz Brodziński<sup>32</sup>. Wśród rokokowców szczególnymi względami cieszyła się Safona, uważana za pionierkę kobiecego gustu w poezji, wirtuozkę prezentacji subtelnych uczuć, osobę tkliwą i wykształconą. Nie dziwi, że w salonach, gdzie kobieta „trzyma berło” (określenie Mingueta), gust saficki zwyciężał nad homeryckim. W igraszkach poetyckich odwoływano się do protoklasykistycznych tradycji renesansowych: włoskich i francuskich, a także do epigramatów, satyr, bajek z XVII wieku. Bez wątpienia istniał szeroki teren wspólny klasycyzmu i rokoka. Wielu autorów XVII stulecia, na przykład Molière, tworzyło literaturę zgodną z oficjalną doktryną, a zarazem w przestrzeniach prywatnych uprawiało rokokowe „zabawki” wierszem i prozą.

Jednak w węzłowych punktach koncepcji poezji i sztuki rokoko rozmią się z klasycyzmem. Charakterystyczne, że wraz ze zmierzchem świetności literatury klasycystycznej i ze świtem nowych rokokowych idei oszałamiającą karierę zaczyna robić wspomniana kategoria smaku<sup>33</sup>. Jest ona co prawda wielokrotnie, i to przez cały wiek XVIII,

31 Zob. J. Maciejewski, *Oświecenie polskie*, s. 55.

32 K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności*, w: tenże, *Dzieła*, t. 5, Wilno 1842, s. 12.

33 Zob. S. Pazura, *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Warszawa 1981; B. Otwinowska, *Gust*, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991; T. Kostkiewiczowa, *Myśl estetyczno-literacka w drugiej połowie XVII i w XVIII wieku. Główne problemy i kierunki przemian*, w: *Europejskie źródła*



uzgadniana z doktryną, ale finalnie okazuje się subwersywna względem dawnych konwencji<sup>34</sup>. Mniej więcej od ostatniej ćwierci XVII wieku wszystkie reguły klasycyzmu zaczynają podlegać superregule, którą jest *bon goût*<sup>35</sup>. Dzięki niej pojęcie piękna relatywizuje się: rzekomo wszyscy podzielają jakieś wyobrażenie piękna, ale zarazem w kręgach artystycznych kształtują się różne smaki osobne, *goûts particuliers*. Na znaczeniu zyskuje artystyczna inwencja, otwiera się pole do literackich i artystycznych eksperymentów. W „królewskich” gatunkach, zwłaszcza tragedii i epepei, przestrzega się reguł i napomina innych do ich przestrzegania, natomiast w formach lżejszych coraz śmiej odchodzi się od wzorów zakorzenionych w tradycji. Progresywność nowożytników w sporze ze starożytnikami umożliwiła poetom wytyczanie sobie nowych ścieżek. Rokoko może być widziane jako „modernizm” wyłaniający się z dezaktualizującego się i związanego ze światem feudalnym klasycyzmu. „Rokoko wyraźnie odróżnia się od neoklasycyzmu z jego heroizmem, prostotą, wielkością, spokojem, rozumną i etyczną normą, z jego oświeceniowym poszukiwaniem prawdy, a także z dramatycznym gestem”, konstatował Białostocki<sup>36</sup>.

Wprawdzie rokoko jest zakorzenione w estetyce klasycystycznej, ale nie chce już podziwiać złotego wieku ludzkości. Od mitu złotego wieku ciekawsza okazuje się terażniejszość. Atrakcyjna staje się klasyczność „ucywilizowana”, coraz bardziej wyrafinowana i usalonowiona. Klasyczności nie trzeba odrzucać, ale warto ją zmieniać, aktualizować i wystawiać na nowe próby. Nie po to, żeby stworzyć jeszcze wspanialsze niż antyk pomniki poezji i sztuki, lecz po to, żeby wprowadzać tę sztukę w takie przestrzenie życia, których antyk nie znał. Stosunek rokoka do klasycyzmu okazuje się paradoksalny: kategorie ładu i stałości są instalowane na chwilę. Napór przemian społecznych, politycznych i obyczajowych okazuje się zbyt silny, żeby pomniki stały nienaruszone. Gdyby zaś nawet mogły stać i przetrwać, należałoby je mimo wszystko naruszyć w imię zaciekawienia jutrzejszym dniem. Rokoko

*myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997, *passim*.

34 Problem schyłku i rozpadu klasycyzmu podjął R. Przybylski: *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996.

35 Zob. R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1966, s. 137–138.

36 J. Białostocki, *Rococo: ornament, styl, postawa*, s. 35.

ma w sobie coś modernistycznego, kiedy myśli się o jego świadomym osadzeniu w dniu dzisiejszym i przekonaniach o względności zastanych form kultury<sup>37</sup>. Nie jest ono jednak modernizmem. W pogodny sposób odnosi się do zachodzących przemian, nawet jeśli są to przemiany ostateczne: wielkie dziejowe krachy. Za rzecz charakterystyczną uważam, że jako literacki zwiastun rewolucji francuskiej traktuje się arcydzieło rokoka – właśnie rokoka, a nie klasycyzmu ani nowo narodzonego romantyzmu – czyli *Wesele Figara* (*Le Mariage de Figaro* [1778]) Beaumarchais'go<sup>38</sup>. W obliczu wstrząsów i klęsk sztuka klasyczna zachowuje stoicką godność lub unosi się etycznym patosem; romantyzm rozpacza nad egzystencją człowieka i również chętnie unosi się patosem, etycznym lub egzystencjalnym. Rokoko nie przerywa swojego balu: „[...] niech żyje wesołość! Kto wie, czy świat potrwa jeszcze trzy tygodnie?” – mówi cyrulik sewilski<sup>39</sup>.

## Narodziny gustu cyteryjskiego

Historię rokoka tradycyjnie wywodzi się ze sztuk dekoracyjnych, z wystroju wnętrz<sup>40</sup>. Ken Ireland jako datę startową proponuje rok 1699, kiedy Pierre Le Pautre projektuje wnętrza zamku w Marly<sup>41</sup>. Jeszcze wcześniej, w latach 1670–1671, powstaje Trianon de Porcelaine, pałacyk

37 Tę kwestię zasygnalizowała T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, w: taż, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975, s. 436.

38 „Pamiętną w dziejach Warszawy była odegrana tam [w pałacu dynasowskim – przyp. T.J.] po raz pierwszy słynna komedia Beaumarchais'go: *Wesele Figara*, na której wystawienie w Paryżu nie mógł autor uzyskać zezwolenia i doczekał się dopiero tego zaszczytu w pałacu warszawskim książąt de Nassau. Była to, jak wiadomo, satyra skierowana przeciw wszystkim sferom towarzystwa paryskiego i słusznie uważano ją za prolog do krwawej rewolucji z r. 1789, która postać świata całego zmienić miała”, pisał A. Kraushar, *Salony i zebrania literackie warszawskie: na schyłku wieku XVIII-go i w ubiegłym stuleciu*, Warszawa 1916, s. 10.

39 P.A.C. de Beaumarchais, *Cyrulik sewilski*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1932, s. 105 („[...] vive la joie! Qui sait si le monde durera encore trois semaines”; *Le barbier de Séville, ou la Précaution inutile*, Paris 1775, s. 93).

40 Zob. C. Magnusson, *Le rococo est-il décoratif?*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2017, nr 80, s. 528–543.

41 Zob. K. Ireland, *Cythera Regained? The Rococo Revival in European Literature and the Arts, 1830–1910*, Madison 2006, s. 19.

zbudowany jak gdyby według nowej mody<sup>42</sup>. Z podobnego okresu pochodzą pierwsze rokokowe utwory muzyczne. Nową estetykę dostrzega się we włoskim i flamandzkim malarstwie<sup>43</sup>. W początkach XVIII stulecia następuje „przemiana smaku barwnego”. Jak pisała Maria Rzepińska:

Znika tajemniczy mrok dawnych *tenebrosi*, znikają nokturny przy świetle pochodni czy świecy, znikają tony gorące, nasycone. [...] Tonacja staje się lekka, chłodna, jasna, często mleczna lub jakby przysypana pudrem. Pojawiają się liczne subtelne odcienie popielate, perłowe szarości, blade róże, przełamane bielą błękity, zielenie „gobelinowe”, delikatne i zgaszone, tony oliwkowe i lila, jasnocytrynowe, kremowe.<sup>44</sup>

Nie inaczej rzecz się ma z literaturą. Zdaniem Rogera Laufera teksty rokokowe powstają już w drugiej połowie XVII wieku<sup>45</sup>. Rozwija się rokokowe rzemiosło artystyczne. Około 1708 roku w Saksonii rusza produkcja twardej porcelany<sup>46</sup>. W różnych dziedzinach sztuki rokoko krystalizuje się mniej więcej w podobnym czasie: na szerokim przełomie stuleci XVII i XVIII<sup>47</sup>. Ta równoległość pozwala myśleć o rokoku jako stylu manifestującym się w różnych gałęziach sztuki, we właściwych dla nich formach ekspresji. W każdej z nich na swój sposób przedstawiano marzenie o życiu na Cyterze, mitycznej wyspie miłości odgradzonej od pospolitego świata. Istnieją zauważone w badaniach

42 Zob. tamże, s. 37.

43 „[...] wśród historyków sztuki nie ma zgody, gdzie umieścić narodziny stylu rokokowego – we Włoszech czy we Francji. [...] zwolennicy genezy włoskiej zaczynają od dokonani wedytystów, natomiast francuskiej – od kolorystyki niderlandzkiej”; S. Kufel, *Rokoko*, s. 81.

44 M. Rzepińska, *Tonacja rokokowa*, w: taż, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1979, s. 7.

45 Zob. R. Laufer, *Style rococo, style des lumières*, Paris 1963. Późniejsze studia nad rokkiem krytykowały zbyt szerokie ramy przyjęte przez Laufera. O „periodyzacyjnej nieodpowiedzialności” tego badacza pisał G. Poe, *The Rococo and Eighteenth-century French Literature*, s. 65. W jeszcze odleglejszą przeszłość wyciągnęła literackie rokoko A. Stedman, *Rococo Fiction in France, 1600–1715. Seditious Frivolity*, Lewisburg 2013.

46 Zob. K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 37. Na temat popularności porcelany w Polsce zob. A. Ročko, *Porcelanomania oświeconych*, w: *Codziennosc i niecodziennosc oświeconych*, t. 1, red. B. Mazurkowska, współudział M. Marcinkowska, S. P. Dąbrowski, Katowice 2013, s. 127–143.

47 Zob. Z. Hornung, *Genologia rokoka w architekturze sakralnej*, w: *Rokoko*, s. 37–59.

nad tą estetyką analogie formalne między rokokiem architektonicznym, plastycznym, muzycznym, literackim. Philippe Minguet i Jean Weisgerber dużo uwagi poświęcili sinusoidalności (*figura serpentina*), która w sztukach plastycznych wyraża się stosowaniem falistych linii w dynamicznym, tanecznym modelunku postaci, uchwyconych w pełnym gracji ruchu. W powstałym w 1717 roku *Obojętnym* (*L'indifferent*) Jeana-Antoine'a Watteau smukłe ciało młodzieńca od stóp aż do głowy układa się w alternujące wypukłości i zagłębienia<sup>48</sup>. Na przedstawieniach *fêtes galantes* falują ludzkie ciała, stroje, parkowa zieleń, obłoki. W obrazach przestrzeni upływniającej się w ondulacjach artysta świadomie odrzucał wrażenie regularności i porządku. Minguet zauważył, że – inaczej niż w sztuce klasycznej – nie ma w dziełach rokokowych relacji harmonijnych, jasnego wydzielenia części w ramach większej całości. Ciała i rzeczy niejako łączą się ze sobą i kotłują. Ruch jest łagodny, nie wiąże się z zamaszystością; wszystko ma być płynne jak w tańcu. Jak wskazywał Ireland: „Motyw *rocaille* nie tylko upiększa, on również ułatwia transycje między sferami i wytwarza płynne kontinuum. Zalety łagodnego ruchu są wszechobecne w Mozartowskich stopniowalnych rytmicznych i tonalnych przesunięciach, w jego subtelnej chromatyczności”<sup>49</sup>. Formalna chromatyczność ma swoją podbudowę światopoglądową: wyraża labilność rzeczywistości niepoddającej się prostej kategoryzacji ani moralnej ocenie. Teresa Kostkiewiczowa stwierdziła: „Wysiłek myślowy twórców klasycystycznych i sentymentalnych szedł wyraźnie ku stworzeniu takiego obrazu świata, w którym zjawiska zostałyby uporządkowane i podzielone na dobre i złe, czarne i białe, w którym byłaby jasna hierarchia spraw i panowała jasność ocen”<sup>50</sup>. Tymczasem rokokowe upodobanie do płątaniny ma także frywolny wymiar: zwróćmy uwagę na popularne w ówczesnym malarstwie motywy zmierzwionej pościeli, jak w słynnym domniemanym portrecie Marie-Louise O’Murphy (1752) pędzla François’a Bouchera. Nie inaczej jest w architekturze. We wnętrzach rokokowych

48 Zob. H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 21.

49 K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 22 („Not only does the rocaille motif embellish, it facilitates, too, the transition between different realms, and creates a flowing continuum. The virtues of smooth motion are displayed elsewhere in Mozart’s gradual rhythmic and tonal shifts, in his subtle chromaticism”).

50 T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 353.

pałacyków i kościołów otwierają się przed nami nisze i zagłębienia. Oko ślizga się po arabskich ornamentach, wędruje po przestrzeni, wabione pokusą nieskończonego wojażu po liniach krzywych dekoracji i po przykuwających wzrok detalach sztukaterii. Wraz ze spojrzeniem porusza się wyobraźnia, stymulowana erotycznymi konotacjami motywów *rocaille* w kształtach muszli. Falująca rzeczywistość wprawia w stan dezorientacji: odbiorca podróżuje po dziele, którego centrum jest, jak pisał Minguet, „wszędzie i nigdzie”<sup>51</sup>. Dzieła architektoniczne, plastyczne, malarskie nie mają uporządkowanej, zamkniętej kompozycji, stabilnego układu (*non fixity*<sup>52</sup>). Obrazy rokokowe zachęcają, by dopatrywać się szczegółów, zapraszają do oglądania i podglądania. Nie zawsze wiadomo, czy rzeźby rokokowe na pewno są rzeźbami, czy może imitującymi trójwymiarowość malowidłami. Kultura rokokowa to kultura rodzącego się voyeuryzmu: pomyślmy o *lorgneries* w teatrach i operach<sup>53</sup>. Fascynację pięknem mobilnym, wdziękiem, znajdujemy w *Analizie piękna (Analysis of Beauty [1753])* Williama Hogartha. Wolno rozpoznać w tym traktacie nową, miejską wrażliwość estetyczną, wyczulenie wzroku na dynamiczną zmienność obrazów<sup>54</sup>. Otwiera się przed nami *varietas* scen z życia wielkiego miasta: kiedy spacerowicz przemierza się, może dostrzec piękno w ruchu, grację przechodniów, falistość ubrań i fryzur. W utworach literackich ewokuje się wrażenie sekwencji zmian: po jednej scenie poetyckiej mogła szybko nastąpić druga, jeden bon mot napędzał sekwencję bon motów. Rodzi się moda na poetyckie improwizacje<sup>55</sup>. W poezji opisowej uwaga podmiotu lirycznego jest rozbiegana: wylicza się detale przykuwające wzrok i słuch, kumuluje wrażenie za wrażeniem. Poeta rokokowy pisał o tym, co go zaabsorbowało właśnie teraz. Nie kontemplował: niczym Sterne’owski bohater zbierał myśli i uczucia. Jeśli utwory były długie, to powinny być dynamiczne: pozwalają

51 P. Minguet, *Esthétique du rococo*, s. 60.

52 Zob. G. Poe, *The Rococo and Eighteenth-century French Literature*, s. 18.

53 Zob. A. Vincent-Buffault, *Érotisme et pornographie au XVIII<sup>e</sup> siècle: les dispositifs imaginaires du regard*, „Connexions” 2007, nr 1, s. 97–104.

54 Zob. W. Jackson, *Hogarth’s „Analysis”: The Fate of a Late Rococo Document*, „Studies in English Literature, 1500–1900” 1966, nr 3, s. 543–550.

55 Zob. A. Esterhammer, *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*, Cambridge 2008; I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013.

czytać się szybko, tak by odbiorca łatwo przeskakiwał od wersu do wersu, od strofy do strofy; od akapitu do akapitu, od rozdziałku do rozdziałku. *Podróż sentymentalną* (*Sentimental Journey through France and Italy* [1768]) Laurence'a Sterne'a można czytać jak podzieloną na fragmenty („rozdziałki”) opowieść o podzielonym na fragmenty świecie, niewyczerpanym źródle wrażeń zmysłowych<sup>56</sup>. Yorick nastawia się na przelotne, szybkie doświadczenia, by móc zaznać kolejnych. Powieść nie ma zakończenia tak samo jak nieskończone są zasoby ukrytych w rzeczywistości miłych drobiazgów, wprawiających bohatera w stan emocjonalnego i sensualnego pobudzenia. W sternizmie, popularnym w literaturze drugiej połowy XVIII wieku i początków następnego stulecia, wyrażały się rokokowa wrażliwość, pragnienie ruchu, lekki stosunek do rzeczywistości, o której literat opowiadał z dowcipną nonszalancją.

W zagłębieniach i zakamarkach, ku którym prowadzą nas falujące linie w kształcie liter C i S, pojawiają się drobne szczegóły, *beaux détails*: są to motywy niewielkiej przyrody (np. quasi-florystyczne arabeski) albo małe zwierzęta (np. ptaki). Bogata ornamentacja sprawia, że obcując z dziełem sztuki, przestajemy zastanawiać się nad ogólną wymową utworu. Odbiorca zadowala się powierzchowną ślicznością. Dzieł(k)o chce być podziwiane za to, jak przedstawia się na zewnątrz, a nie za to, co się kryje w jego wnętrzu. W przeciwieństwie do baroku i klasycyzmu rokoko pozwala zapomnieć o metafizycznym charakterze sztuki, odsyłającej do jakiegoś wyższego porządku istnienia i do innego świata<sup>57</sup>. Poezja rokokowa nie będzie eksplorować tajemnic „ja”, natury i kosmosu. Jeśli istnieje jakiś świat poza „ziemskim nakryciem”, rokoko z pewnością go nie odsłoni. Od wszelkich prawd sztuka i poezja rokokowa woli *sweet lies*<sup>58</sup>. W zabiegach upiększających, w dekorowaniu, w aranżowaniu baśniowych krain rokoko stale

56 Zob. T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 413.

57 Zob. G. Poe, *The Rococo and Eighteenth-century French Literature*, s. 287; H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 34: „Wielkie przedmioty literatury, ludzkie namiętności, w baroku są ujmowane dogłębnie, moralnie i metafizycznie; w rokoku są traktowane powierzchwnie, cynicznie i socjologicznie” („The great objects of literature, the human passions, are treated in the Baroque profoundly, decently, and metaphysically; in the Rococo they are treated superficially, cynically, and sociologically”).

58 Zob. K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 53.

unaocznia różnicę między tym, co jest, a tym, czego byśmy sobie życzyli<sup>59</sup>. W literaturze i w konwersacji od bon sens cenniejszy staje się bon mot<sup>60</sup>.

Z ideą miłego nieporządku i splątania łączy się charakterystyczna dla rokoka tendencja do miniaturyzacji. Płatanina krzywych sprawia wrażenie, że wszystko się zwija. Jedne elementy są ulokowane w drugich, wtulają się w nie tak, że oko przesuwa się po detalach dekoracji, dostrzegając coraz bardziej mikroskopijne, kurczące się formy<sup>61</sup>. Minuet zauważył, że w procesach miniaturyzacji zacierają się właściwe rozmiary przedmiotów i relatywizują względem siebie. Brak porządku oprócz wymiaru estetycznego ma też znaczenie obyczajowo-moralne. W poezji i sztuce rokokowej figurują motywy jak gdyby nieprzystające do powagi miejsca: kościoła albo pałacyku. Nic nie tłumaczy podjęcia jakiegoś motywu poza tym, że artyście albo poecie tak się podobało (rokoko uaktywnia siedemnastowieczną formułę myślenia o sztuce: *je ne sais quoi*). W literaturze autor przyznaje sobie prawo do pisania o tym, co mu się w danej chwili nawinęło pod pióro (Hatzfeld w ślad za rozpoznaniem Cate Flowers nazywa to efektem „zabawnego szczegółu nie na miejscu”)<sup>62</sup>. Tekst wiersza, poematu czy dramatu często rozwija się na zasadzie werbalnych skojarzeń<sup>63</sup>. W przyjętym przez poetę stylu swobodnej rozmowy (*bavardage*) dopuszcza się interupcje, dygresje, wtrącenia. Rokokową strategię konwersacyjną Weisgerber widzi zarówno u autorów osiemnastowiecznych, jak i u romantyków, na przykład w poezjach George’a Byrona: „U Byrona Muza schodzi z empyreum, realizuje się w stylu mówionym, ucina sobie pogawędkę o tym i owym, czasami nie wiedząc, jakie wkrótce padnie słowo [...]”<sup>64</sup>. Podobne sfunkcjonalizowanie rokokowej konwersacyjności można

59 Zob. J. Weisgerber, *Le rococo. Beaux-arts et littérature*, Paris 2001, s. 192.

60 Zob. H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 143; J. Ryba, *Oświeceniowe tutti frutti. Maskarady, konwersacja, literatura*, Katowice 2009, s. 17 („[...] ówczesne memuary pełne są błyskotliwych, skrzączących się i żartobliwości, i przenikliwości sentencji i powiedzonek”).

61 Zob. J. Weisgerber, *Le rococo*, s. 71; tenże, *Les masques fragiles*, s. 200.

62 H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 8 („fun out of place detail”).

63 Zob. J. Weisgerber, *Le rococo*, s. 213; S. D. Nell, *Looks Can Be Deceiving: The Trompe-l’œil Poetics of French Rococo Style*, „L’Esprit Créateur” 1993, nr 3, s. 33–56.

64 J. Weisgerber, *Le rococo*, s. 213 („Chez Byron, la Muse descend de l’empyrée, s’exerce au style parlé, taille une bavette comme vous et moi, à bâtons rompus, sans savoir parfois quel mot va suivre [...]”).

rozpoznać w poematach dygresyjnych Juliusza Słowackiego. Hatzfeld dostrzegł konwersacyjne kaskady u Carlo Goldoniego, Denisa Diderota i Beaumarchais'go („[...] pospieszna, żwawa, enumeratywna i asyndetyczna mowa przypominająca typowo rokokowe wypowiedzi, jak te z *Kuzynka mistrza Rameau* Diderota i *Wesela Figara* Beaumarchais'go”)<sup>65</sup>. Rokokowy wirtuoz potrafi na poczekaniu wymyślić dowcipny aforyzm. W wielu przypadkach pozwalało to autorom na szybką produkcję dzieł i dziełek, ekspresowe układanie epigramatów, poematów, komedii – tak jak ekspresowo malowali obrazy Boucher i Fragonard. Z małych kilkusylabowych wierszy słynął w Europie kardynał Bernis naśladowany w Polsce między innymi przez Stanisława Trembeckiego i Wojciecha Miera. Szerzy się salonowa moda na „skoropisy” i improwizacje. Preferuje się prędko produkowane małe formy: piosenki, arie, anakreontyki, wierszowane komplementy. W prozie pojawia się coraz więcej sentencjonalności. Tendencja do pomniejszenia, wynikająca z tempa pisania, wyraża się w stylistyce. „Marivaux lubi zamykać frazę krótką formułą, kilkusylabowym twierdzeniem, skrótem ucinającym jakikolwiek ciąg dalszy”, wskazywał Weisgerber<sup>66</sup>.

Miniaturyzacja odsyła do kolejnego kluczowego pojęcia: intymizacji. W literaturze dąży się do wywołania atmosfery mówienia z odbiorcą w kameralnych warunkach. Czytelnik wprowadzany jest w przestrzeń prywatnych doświadczeń i uczuć, takich, z których człowiek zwierza się tylko bliskim. Ireland pisał: „[...] postaci w malarstwie pokazywane są w przypadkowych grupach albo uchwycone raczej w ulotnych niż wiekopomnych chwilach. Komédie [...] Marivaux [...] w przeciwieństwie do Moliеровskich pisane są nie formalnymi wierszami, lecz bardziej elastyczną i nieformalną prozą”<sup>67</sup>. Odbiorcę wabi się do ukrytych

65 H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 205 („[...] a hasty, sprightly, enumerative, and asyndetic speech reminiscent of such typically Rococo speeches as those of Diderot's *Neveu de Rameau* and Beaumarchais's *Mariage de Figaro*”). R. Dyboski nazwał to galopem konwersacyjnym: O „*Don Juanie*” Byrona, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 10, s. 75.

66 J. Weisgerber, *Les masques fragiles*, s. 151 („Marivaux aime fermer une phrase par une courte formule, proposition indépendante de quelques syllabes, abrégé qui coupe court à tout prolongement”).

67 K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 21. („[...] figures in painting are shown typically in casual groups, or caught at fleeting, rather than immortal moments. The comedies of [...] Marivaux [...] in contrast with Moliere's, are written not in formal verse but in more flexible and informal prose”).



przestrzeni. Symbolem tego zaproszenia są popularne w sztukach dekoracyjnych małże i muszle o mniej lub bardziej jawnie erotycznym charakterze<sup>68</sup>. W *Kąpieli w parku* (1785) rozłożonemu w ogrodzie baldachimowi Jan Piotr Norblin nadał kształt waginalno-falliczny<sup>69</sup>. W utworach literackich stale powraca motyw groty. Jeszcze raz odwołajmy się do Irlandai:

Motyw muszli instynktownie wywołuje namacalny podwodny świat, a przez rozszerzenie lądowe *locus amoenus* z rozkoszną fontanną i kojącym źródłem. Formalnie odnosi się do powiązanych ze sobą kształtów kołyski, gniazda i łona, charakterystycznych dla intymnej sfery kobiecej. Mitologicznie i ikonograficznie ten motyw odsyła do Wenus, bogini miłości, zrodzonej, tak jak Wenecja, z morza.<sup>70</sup>

Frywolni poeci rokokowi mają tendencję do insynuowania: myśli są niedopowiedziane, a frazy niedokończone (jak w urwanym zakończeniu *Podróży sentymentalnej*). W konwersacji i w poezji obserwuje się rozwój języka eufemistycznego. Jak pisał Marmontel, „pragniemy być zrozumiani i boimy się, że nas zrozumieją”<sup>71</sup>.

Każde dzieł(k)o rokokowe (architektoniczne, malarskie, ogrodowe, muzyczne, literackie) staje się synekdochą raju, stwierdził Weisgerber. Dodałbym, że jest ono zawsze synekdochą raju ziemskiego, wykreowanego artystycznymi środkami. Sugestywnego i czarującego, choć zarazem iluzorycznego<sup>72</sup>.

68 Zob. M. Praz, *Muszla i linia krzywa*, w: tenże, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Gdańsk 2006, s. 73–98.

69 Polskie realizacje estetyki rokokowej w malarstwie i innych sztukach charakteryzował W. Tomkiewicz, *Rokoko*, Warszawa 1988.

70 K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 38 („The motif of the shell instinctively evokes a tactile marine world, and by inland extension, a locus amoenus of playful fountain and soothing stream. It alludes formally to the related shapes of cradle, nest, and womb, characteristic of an intimate female realm. Mythologically and iconographically, the motif relates to Venus, goddess of love, born, like Venice herself, out of the sea”).

71 J. F. de Marmontel, *Éléments de littérature*, w: tenże, *Œuvres*, t. 4, Paris 1819, s. 346 („[...] l'on désire d'être entendu et l'on craint de se faire entendre”). Zob. S. D. Nell, *La Fontaine and Rococo style: Metonymy, immanence, and Euphemization in „Les amours de Psyche et de Cupidon”*, „Intertexts” 1999, nr 1, s. 57–84.

72 Zob. J. Weisgerber, *Les masques fragiles*, s. 209.

## O rokokowej wrażliwości estetycznej i obyczajowej na przykładzie jednego obrazu

Rokoko zakłada pewien sposób widzenia świata (w tym świata społecznego). Z tego wynikają różne formalne zabiegi i praktyki artystyczne, które pokrótce starałem się scharakteryzować powyżej. Rokokową wrażliwość chciałbym pokazać na konkretnym przykładzie. Najbardziej użyteczny będzie dla mnie nie poeta, lecz malarz. Skupię się na jednym dziele, uwzględniając jego społeczną i obyczajową genezę.

W 1717 roku Jean-Antoine Watteau stworzył *Pielgrzymkę na Cyterę* (tytuł późniejszej wersji to *Lembarquement pour Cythère – Odjazd na Cyterę*). Ten obraz zgłoszony jako *morceau de réception* dla Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby (Académie royale de peinture et de sculpture) był artystycznym ekscesem. Członkowie Akademii do tychczas budowali swój prestiż dziełami o tematyce historycznej i mitologicznej. Takich dokonań oczekiwano od nich jako przedstawicieli oficjalnej instytucji. *Lembarquement pour Cythère* nie prezentowało tematu historycznego, a mitologii użyto w nim pretekstowo. Ostały się z niej fruujące amorki, posążek Wenery ulokowany po prawej stronie, kolorystycznie stopiony z przyrodą, oraz tytułowa (i nieprzedstawiona na płótnie) Cytera. Mit nie jest tu najistotniejszy. To raczej baśniowe wyobrażenie szczęśliwych chwil ludzi współczesnych, z początku XVIII wieku, posiłkujące się toposami mitologicznymi.

Watteau odszedł od przyjętego zwyczaju tematycznego monumentalizmu, co w kolejnych dziesięcioleciach odbijało się na jego reputacji. Malarza z Valenciennes uznawano wprawdzie za mistrza realizacji tematów miłosnych, lecz właśnie tylko miłosnych. Na koryfeuszach i zwolennikach mającego się wkrótce objawić ofensywnego oświecenia, umacniającego się etosu obywatelskiego, a później rzecznikach rewolucji nie wywierały wielkiego wrażenia ulubione przez Watteau miłostki, rozrywki towarzyskie, przebieranki pasterskie. Romantycy z początków XIX wieku również niespecjalnie dowartościli tę twórczość. Malarza i „poetę” miłości na dobre odkryli dopiero romantycy późniejsi: z pokolenia wstępującego na scenę artystyczną i literacką w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku<sup>73</sup>. Karta się odwróciła:

73 Zob. S.O. Simches, *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1964, s. 14; K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 114.

to, co przez sto lat było powodem rezerwy względem Watteau (lekkość, nonszalancja, rozsmakowanie się w subtelnych ulotnych uczuciach, mieszanina realności i fantazji), stało się tytułem do chwały. Pierwsza francuska bohema odnalazła swojego wielkiego pioniera. W drugiej połowy XIX stulecia glorię artysty z prowincji umocnili Goncourto-  
wie. Lekcję malarstwa Watteau, której dokonali francuscy (i nie tylko francuscy) poeci i artyści XIX wieku, a po nich historycy sztuki, chciał-  
bym w skrócie przywołać, z przydatkiem własnych rozpoznań<sup>74</sup>. Okaze się to pomocne dla wyznaczenia obszarów, w których będę się poru-  
szać w dalszych partiach książki. W takich obrazach jak *L'embarquement pour Cythère* można odnaleźć nowy świat, czy też nową jego  
wizję, nową wrażliwość. Świata rokoka, *Die Welt des Rokoko*, by za-  
cytować tytuł fundamentalnego studium Halldora Soehnera i Arno  
Schönbergera (1959), co prawda nie stworzył Watteau. Świat ten, jak  
pisałem, stwarzał się stopniowo na przełomie XVII i XVIII wieku. Jed-  
nak w obrazach Watteau uzyskał swoją bodaj pierwszą tak szeroką  
ekspresję.

Małe rokokowe uniwersum ma naczelne prawo, z którego można  
wyprowadzić szereg innych praw. Jest to prawo miłości i prawo do mi-  
łości. Wyraża się ono w tytule słynnego obrazu: *Pielgrzymki na Cyterę*.  
Człowieka ukazano, a w zasadzie migawkowo uchwycono podczas nie  
pierwszego i niejedynego wjazdu tego rodzaju. Obecność bogini na  
płótnie, choć dyskretna, pozostaje znacząca. Wenus przypomina o sile  
swojego panowania. Władzy tego bóstwa ludzie chętnie się podpo-  
rządkowują: pielgrzymka na Cyterę jest dobrowolna i odbywa się w at-  
mosferze grupowej zabawy. Rytuály zalotów i karesów wykonywane są  
z u p o d o b a n i e m. Pozostaje tu także miejsce na grymasy i kaprysy,  
nie są one jednak niczym więcej niż elementem roli, którą przyjmują  
na siebie adorujący i adorowana. Miłość jest najistotniejsza, ponieważ  
w niej właśnie tkwi m a r z e n i e o spełnieniu i szczęściu człowieka:  
mentalnym, emocjonalnym i fizycznym. Zarówno *L'embarquement  
pour Cythère*, jak i inne dzieła malarza z Valenciennes ewokują ekscy-  
tującą erotyczną aurę otaczającą „pielgrzymów”, nastrojenie ich myśli,  
gestów, słów na miłosny ton. Wenusjański klimat obrazów Watteau

74 Zob. A. Rosales Rodríguez, „Francuski wiek” i obrazy rokoka w świetle nowoczesnej kry-  
tyki i sztuki. *Wizje, rewizje, interpretacje*, Warszawa 2006.

dobitnie pokazuje różnicę między tym malarstwem a wysoko cenionym w XVII i XVIII wieku malarstwem historycznym i mitologicznym. Mamy do czynienia ze starym i stale odżywającym w czasach Watteau przeciwstawieniem Wenerę i Marsa. W *grand siècle*'u oraz w stuleciu, które nastąpiło po nim, społeczną estymą i łaską władców cieszyli się przede wszystkim artyści sławiący wielkie czyny i wielkich bohaterów, przerzucający pomost między współczesnością a mitologizowanymi epokami heroizmu. Jednak w chronologicznych ramach aktywności twórczej Watteau zachodziły widoczne zmiany w preferencjach publiczności. Konkurencja Wenerę wobec Marsa stawała się coraz poważniejsza: we wszystkich dziedzinach sztuki, od architektury po rzemiosło artystyczne, upowszechniały się formy małe i lekkie; w malarstwie, rzeźbie, literaturze poruszano tematy miłosne i przyjacielskie<sup>75</sup>. Obok *grand goût* rozwijał się żywo *petit goût*. Dokonywała się reorientacja estetyczna, mająca swoje uzasadnienie w rzeczywistości społecznej, w zapotrzebowaniach odbiorców sztuki.

Na przełomie XVII i XVIII wieku we Francji malał prestiż dworu monarszego jako ośrodka kultury, co wiązało się z ogólniejszą korozją feudalnych struktur państwowych; jednocześnie w kulturze rosła rola bogatego mieszczaństwa. Przed pisarzami i artystami rysowała się możliwość artystycznego rozwoju i robienia kariery niezależnie od łaski i niełaski dworu. Mieszczanie mieli upodobania dostosowane do swoich coraz większych społecznych aspiracji i do właściwych sobie warunków życia. Ten nowo powstały gust był konglomeratem dworskiego snobizmu i swoistego mieszczańskiego „liberalizmu”, chęci wyzwolenia się od dworskiej pompy i etykiety, skrojenia sztuki na własną miarę, zarówno w zakresie poruszanej problematyki, jak i fizycznych parametrów. „Wobec nowej osiemnastowiecznej publiczności miejskich arystokratów i klientów wyższej klasy średniej sztuka dopasowywała się do domowych rozmiarów”, pisał Ireland<sup>76</sup>. Nowy gust, *petit goût*, podtrzymuje arystokratyczną chęć pięknego życia, oderwania się od jego pospolitości, a zarazem zachęca artystów do wkraczania w takie przestrzenie, od których sztuka arystokratów trzymała się dotąd

75 Zob. G. Faroult, *L'amour peintre. L'imagerie érotique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2020.

76 K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 20 („Art, for a new eighteenth-century audience of urban aristocrats or upper-middle-class patrons, matches this domestic scale”).

z daleka. Estetyzacji poddawano to, co mieściło się w ramach mieszczańskiego światopoglądu i sposobu życia. Dziedzina piękna poszerzyła się o nowe formy, tematy, idee – właśnie takie, z którymi mieszczenie czuli się oswojeni. Mieszczański liberalizm w sferze sztuki polegał na wyprowadzeniu (wyzwoleniu) sztuki z okowów monarszego dworu, ze standardów panujących w „złotej klatce” Wersalu, i wprowadzeniu jej do szerszych, lecz mimo wszystko także ograniczonych, przestrzeni egzystencji, do innych złotych klatek urządzonych na potrzeby *happy few*<sup>77</sup>. Nowy gust szerzył się i utwierdzał w nowych instytucjach artystycznej *sociabilité*: salonach, kawiarniach, klubach, redakcjach czasopism. „To upublicznienie, które tradycyjnym autorytetem (dwór, patentowane akademie, znawcy) odbiera monopol na ocenę produkcji artystycznej, jest jednocześnie rozszerzeniem i wykluczeniem”, wskazywał Roger Chartier<sup>78</sup>. Pojęcia i wyobrażenia, które cyrkulowały w XVII wieku w refleksji krytycznej o sztuce (takie na przykład jak *bon goût* czy *l'esprit*), w nowej rzeczywistości społecznej zwiększały zakresy znaczeń<sup>79</sup>.

Jednym z pojęć poddanych znaczeniowej transformacji było piękno. W XVII wieku, mówiąc o pięknie, artyści i filozofowie zazwyczaj mieli na myśli piękno klasyczne. Piękne dzieło musiało sprostać pewnym regułom: sakramentalnie przywoływanym zasadom harmonii, symetrii, regularności. Ogólnie biorąc, chodziło o nadanie porządku, wrzenia kompletności, skończoności dziełu literackiemu czy malarskiemu. W regularnym dziele (porządku dzieła) odbijała się regularność świata (porządek stworzenia). Utwór klasycznie piękny skłaniał do myślenia o odwiecznym i uniwersalnym Pięknie, wielkim dziele bez braków czy wad. „W ideale artystycznym i w praktyce literackiej XVII wieku jest [...] rys, mniej uchwytny, bardziej tajemniczy niż jasność i oszczędność środków: potrzeba wykończenia dzieła, niestrudzony wysiłek,

77 Zob. M. Vovelle, *Wstęp*, przeł. J. Miszańska, w: *Człowiek oświecenia*, red. M. Vovelle, przeł. M. Gurgul i in., Warszawa 2001, s. 20.

78 R. Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Seuil 1990, s. 34 („Cette publicité, qui ôte aux autorités traditionnelles [la cour, les académies patentées, les connaisseurs] leur monopole sur l'évaluation des productions artistiques, est à la fois un élargissement et une exclusion”).

79 Zob. M. Levey, *Rococo to Revolution. Major Trends in Eighteenth-century Painting*, New York 1995, s. 16.

żeby osiągnąć doskonałość”, zauważył Henri Peyre<sup>80</sup>. Piękno dzieła klasycznego przerastało człowieka. Na ten efekt wielkości pracowała monumentalna forma (w literaturze przejawiało się to w preferencji dla tragedii i eposu) i temat (wielkie namiętności i wielkie czyny wielkich ludzi). Tymczasem estetyka rokoka promowała inną wizję piękna, co ujawniało się w architekturze, w sztukach plastycznych, w literaturze. Zakwestionowano zasady prostoty, surowości i monumentalizmu. Linie proste zastąpiono falistymi, wnętrza budynków wypełniły się ornamentami. Na ściennych malowidłach, na obrazach, w przedmiotach codziennego użytku umieszczano przykuwające uwagę szczegóły: zawijasy przypominające motywy florystyczne, przedstawienia małych postaci mitologicznych (amorków) i drobnych zwierząt (zwłaszcza ptaków). Człowiek znajdujący się w przestrzeni rokokowej poruszał się w morskim świecie: płynnym, niestabilnym, pełnym zakamarków i zatopionych precjozów. Rokoko to również świat powietrzny: pomyślmy o błękitnych plafonach, z motywami białoróżowych obłoczków, o wypogodzonej kolorystyce wnętrza, wreszcie o filigranowości cacek, figurek, a nawet – całych budynków, tak smukłych i lekkich, jak gdyby miały oderwać się od ziemi. Świat morski i powietrzny był w istocie tym samym światem: nieziemskim, na poły realnym, na poły fantastycznym. Dzieło (dziełko) rokokowe otwierało przed odbiorcą krainę zaczarowaną, nie tyle skłaniającą do kontemplacji porządku stworzenia, ile wprawiającą w marzycielski nastrój dziecka, wyłączonego z realnego świata i przeniesionego do baśni. Artysta klasyczny powtarzał gest doskonałego Kreatora, Wielkiego Geometry, precyzyjnego, dokładnego i oszczędnego, takiego, który wszystko, co tworzy, tworzy po coś. Natomiast artysta rokokowy, wirtuoz formy, oddaje się we władzę fantazji: zaprasza do krainy marzeń i chimer, gdzie człowiek zapomina o prawdziwym świecie.

Nowa estetyka nie zrywała z klasycystycznymi ideałami, ale znacząco je modyfikowała. Stwierdzono, że w *petit goût* realizuje się inny rodzaj piękna i poszukiwano dla niego różnicujących określeń. Najczęściej – tak tę dystynkcję ujmowała krytyka osiemnastowieczna – mówiono, że obiekt artystyczny, dziełko (*opusculum*) tworzone według

80 H. Peyre, *Ideał artystyczny klasycyzmu*, w: tenże, *Co to jest klasycyzm?*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1985, s. 172.

*petit goût*, jest śliczne (*joli*), podczas gdy prawdziwe dzieło sztuki jest piękne (*beau*). Tego rozróżnienia dokonywano albo po to, by zamianować niechęć wobec szerzącej się nowej mody estetycznej, nowego gustu, „maniery”, albo po to, by koncyliacyjnie uznać istnienie dwóch typów piękna. W *Listach perskich* (*Lettres persanes* [1721]) Montesquieu główny bohater, Usbek, stwierdza, że kobiety z Persji są piękniejsze od Francuzek, ale Francuzki są śliczniejsze od Persjanek<sup>81</sup>. W tym nowym typie, na przekór dominującej tendencji klasycznej, chodziło o piękno niemonumentalne, mniejsze, subtelniejsze. Ono właśnie, zamiast budzić podziw, wzruszało, rozczulało, bawiło, śmieszyło. Ślicznego obiektu nie podziwiamy, lecz delectujemy się nim. *Opusculum* sprawia przyjemność i wywołuje miłe uczucia, utrzymując „umysł w zachwyceniu”, jak w 1779 roku stwierdzi Józef Szymanowski, polski teoretyk rokoka<sup>82</sup>. Położenie nacisku na przyjemność, jaką odbiorca czerpie z dzieł(k) sztuki, na prywatny użytek, jaki może zrobić z tego dzieł(k)a, oznaczało, że rokoko chce kogoś bawić, nęcić czyją wyobraźnię i nie chce służyć jakimś wyższym od „zwykłego” człowieka instancjom: „[...] przedmioty nie chcą dłużej służyć do imponowania i obezwładniania, lecz pozostają dekoracyjne [...]”<sup>83</sup>, zauważył Ireland. W rokoku dawano odpór, co prawda dyskretny, lecz jednak istotny, klasycystycznym wymogom stawianym literaturze i sztuce. Zamiast powagi – zabawa; zamiast wielkości – kameralność; zamiast surowej prostoty i ekonomii artystycznej ekspresji – ornamentacyjna rozrzutność. I oczywiście zamiast historyzmu nowo wprowadzony temat malarski *fête galante*, w którym znalazł wyraz nowy model osobowy. Heros literatury i sztuki klasycznej ustępuje miejsca współczesnemu *gentilhomme*, zabiegającemu o względy swojej (albo nieswojej) damy. Aby spodobać się kobiecie, musi dostosować się do jej standardów zachowań towarzyskich oraz do jej gustu. Bohaterem rokokowych przedstawień staje

81 Zob. Ch.L. Montesquieu, *Listy perskie*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1979, s. 72 („Les femmes de Perse sont plus belles que celles de France; mais celles de France sont plus jolies”; *Lettres persanes*, Paris 1721, s. 125). Zob. H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 22.

82 J. Szymanowski, *List o guście*, w: *Oświeceni o literaturze: wypowiedzi pisarzy polskich, 1740–1800*, t. 1, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 166. Zob. T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 330.

83 K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 20 („[...] objects no longer serve to impress and overwhelm, but remain decorative [...]”).

się ktoś elegancki, grzeczny, potrafiący zabawić innych, kokieteryjny, a zarazem dyskretny i łagodny. Obce są mu instynkty wojenne, bliskie zaś artystyczne. („[...] Francja od roku 1715 po rewolucję unika plagi inwazji”, zaznaczył Michel Vovelle<sup>84</sup>). Stąd częsty na obrazach Watteau motyw przygrywania na instrumencie jako element miłosnej strategii. To prawda, że także w sztuce i poezji rokokowej pojawiali się „mężni” bohaterowie z historii i mitologii, byli oni jednak interesujący o tyle, o ile okazywali się również czułymi i subtelnymi kochankami, jak na przykład Telemach rozkochujący w sobie nimfę Kalipso w wydanych w 1699 roku *Przygodach Telemacha (Les aventures de Télémaque)* Fénelona. „[...] Mozart, Watteau i Marivaux, koncentrują się na tematach zalotów”, pisał Ireland<sup>85</sup>.

Do centralnego w nowej estetyce tematu miłości będą wielokrotnie wracał. Tutaj chcę zwrócić uwagę na fakt, że zyskiwanie przewagi Wenus nad Marsem, kobiecej bogini miłości nad męskim bogiem wojny, oznaczało estetyczną, światopoglądową i społeczną transformację literatury i sztuki w początkach XVIII wieku. Reprezentanci francuskiej, zwłaszcza paryskiej, socjety, w tym również artyści i poeci, wybierali się we wspólną podróż na Cyterę. Oczywiście nie była to transformacja globalna. Dokonywała się w kręgach arystokracji i bogatego mieszczaństwa, przekornych wobec dworskich standardów estetycznych i moralnych. To, że obydwie te integrujące się grupy konsekwentnie zdobywały pole kosztem monarszego dworu, w pierwszych dekadach stulecia było wyraźnie widoczne. Rozwój miejskich form *sociabilité*, a po śmierci Ludwika XIV przeniesienie siedziby królewskiej z Wersalu do Paryża urastały do rangi symbolu zwycięstwa miasta nad dworem<sup>86</sup>.

Watteau zdobył uznanie jako malarz scen aktualnych, przedstawiających współczesne sobie elity oddające się ulubionym wtedy rozrywkom: przebierankom pasterskim, przyjęciom i tańcom, *causeries*, minispektaklom (happeningom), w których wyczuwało się atmosferę

84 M. Vovelle, *Wstęp*, s. 16.

85 K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 22 („[...] Mozart, Watteau, and Marivaux all concentrate attention on themes of courtship”).

86 Zob. R. Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, s. 189. Zob. też: N. Elias, *The Civilizing Process: The History of Manners*, przet. E. Jephcott, New York 1978; S. Kale, *High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, Baltimore–London 2006, s. 29.



rozluźnienia obyczajowego, charakterystycznego dla Paryża tamtych lat: okresu regencji i dekad późniejszych<sup>87</sup>. Watteau, być może pierwszy francuski „malarz życia nowoczesnego”, nowoczesnego życia elit, pokazywał obyczaje tak zwanego wielkiego świata w momencie politycznej tranzycji: po długich rządach absolutystycznego władcy nastąpiło krótkie panowanie regenta, a wkrótce potem rządy rokokowego króla Ludwika xv, chętnie zamykającego się w kręgu rodziny i przyjaciół<sup>88</sup>. Druga dekada stulecia – czas sławy Watteau, a jednocześnie okres kulturalnej i obyczajowej odwilży – przyniosła odrodzenie życia salonowego, wraz z formami luźnej rozrywki, w których relacje osobowe nabierały specyficznego charakteru. Ten specyficzny salonowy sposób bycia stał się charakterystyczny dla rozrywek paryskiej socjety w dobie panowania Ludwika xv. Jak pisał Roger Gilman:

Gdyby jakiś człowiek w czasach Ludwika xv mógł popatrzeć na *salon* należący do kogoś pokroju Madame Pompadour albo księżę de Rohan-Soubise, pefen mężczyzn i kobiet w satynowych i jedwabnych strojach; niektórzy rozmawiają w grupach, czasem wybuchają śmiechem, część gromadzi się przy stołach i gra w karty na pieniądze, jeszcze inni oddają się miłosnej zabawie w narożnikach pokoju – ale czynią to z właściwym sobie zapałem, jak przystało na popołudniową rozrywkę; i gdyby ten człowiek został po wyjściu gości, aby dokładniej obejrzeć wnętrze, jego ściany pokryte cienkimi płytami z ornamentem z drogich kamieni, gzymsy ułożone w delikatną linię złotego listowia falującą wzdłuż krawędzi sufitu, powabne krzywizny i wielobarwny marmur kominka, meble zdobione jaskrawym złotem i głowami pięknych kobiet – wówczas bez wątpienia rzekłby: „Wreszcie mamy tu styl eleganckiego społeczeństwa!”<sup>89</sup>

87 Zob. G. Duby, R. Mandrou, *Fêtes galantes et Lumières*, w: tychże, *Histoire de la civilisation française. xvii<sup>e</sup>–xx<sup>e</sup> siècle*, Paris 1985, s. 102–134.

88 Zob. M. von Boehn, *Rokoko: Frankreich im xviii. Jahrhundert*, Berlin 1921; R. Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, s. 216; J. Levron, *La Vie quotidienne à la cour de Versailles aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles*, Paris 1965; M. Levey, *Rococo to Revolution*, s. 16.

89 R. Gilman, *Great Styles of Interior Architecture with their Decoration and Furniture*, New York – London 1924, s. 150 („If in the time of Louis xv one could have looked in on the *salon* of some such person as Madame de Pompadour or the prince de Rohan-Soubise, and could have seen it filled with men and women in satin and silk, some in groups

Podczas konwersacji, spektaklów, koncertów, *fêtes galantes* ludzie stawali się sobie fizycznie i emocjonalnie bliscy: „Intymne konwersacje w salonie narzuciły na zapraszanych gości obowiązek wyrażania czegoś zblizzonego do przyjaźni [...]”, zauważył Steven Kale<sup>90</sup>. Wykształcały się i rozwijały nowe formy stosunków ekstrasfamilijnych, cechujących dotychczas głównie arystokrację, teraz zaś także kręgi bogatego mieszczaństwa. „Konkubinat jest częstym zjawiskiem w Paryżu i innych dużych miastach”, stwierdził Vovelle<sup>91</sup>. *Le beau monde* był wciąż ograniczony, jednak ewidentnie się poszerzał: do socjety włączano osoby, które dorobiły się towarzyskiej atrakcyjności majątkiem lub talentem. Zdobywanie majątku należało zresztą do podstawowych mieszczańskich talentów. Do życia salonowego mieszczaństwo wnosili tak zwaną znajomość świata, żywy zmysł obserwacji przeobrażeń zachodzących w mieście, obce starej szlachcie nowinkarstwo, a także właściwy sobie krytycyzm urządzeń społecznych wymierzony w „przesady” i „autorytety”<sup>92</sup>. Życie intelektualne zrzucało jarzmo monarchicznej i kościelnej kontroli<sup>93</sup>.

Z obrazów Watteau wyłania się nowa wizja człowieka, dla którego spełnieniem i przeznaczeniem staje się doczesne szczęście. Ponieważ jest ono doczesne, można je osiągnąć wyłącznie ziemskimi sposobami. Słowami kluczami będą luksus, komfort, zabawa, sztuka, przyjaźń, miłość<sup>94</sup>. W odróżnieniu od szczęścia niebieskiego to szczęście człowiek potrafi sobie zagwarantować. Jest ono co prawda tymczasowe

chatting and laughing, some at tables gaming for stakes, some in the corners playing at love – but playing with all the zest of the pastime of the day; and if one could have lingered after the guests had gone, to observe the room, its slim panels with points of ornament like jewels, its cornice a mere line of golden leafage rippling along the edge of the ceiling, its mantel of piquant curves and gay marble, its furniture mounted with bright gold and heads of pretty women – he would without doubt have said to himself, «Here at last is a style for smart society!»; przeł. J. Burzyński).

90 S. Kale, *High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, s. 26 („Intimate conversation in salons imposed on invited outsiders the obligation to express something close to friendship [...]”). Zob. też: B. Craveri, *La civiltà della conversazione*, Milano 2001.

91 M. Vovelle, *Wstęp*, s. 15.

92 Zob. G. Benrekassa, *Mœurs comme „concept politique”. 1680–1820*, w: tenże, *Le langage des Lumières*, Paris 1995, s. 47–97.

93 Zob. R. Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, s. 190; M. d'Angerville, *Vie privée de Louis xv*, Paris 1921.

94 Zob. D. Roche, *La culture des apparences*, Paris 1989, s. 92.

(znamienna dla Watteau efemeryczność scen), jednak suma radosnych chwil może złożyć się na szczęśliwe życie. Nie przypadkiem *fêtes galantes* ewokują atmosferę rajskiego ogrodu. Warto przy tym zaznaczyć istotny niuans: powstająca w początkach XVIII wieku sztuka rokokowa miała pewien odcień – dziś tak to możemy nazwać – romantycznego marzycielstwa. Skąd się ono wzięło? Na obrazach malarza z Valenciennes odciska się ówczesna kondycja człowieka, pozbawionego metafizycznego celu, którym do czasu „kryzysu świadomości europejskiej” było niebo<sup>95</sup>. Ludzie zabiegają o ziemskie powodzenie, krzątają się wokół intelektualnych, zmysłowych i emocjonalnych przyjemności, ale wszystkie te zabiegi podszyte są myślą, że rajskie ogrody można sobie założyć na chwilę i jedynie chwilę można w nich przebywać. Bal się skończy, z Cytery trzeba będzie wrócić; zrucone zostaną przebrania, umilkną gitary i flety, ulotnią się perfumy. Bal wkrótce powtórzy się, choćby jutro, ale i on się skończy. Wreszcie skończy się samo życie, i co nas potem czeka? Coś wielkiego, królestwo niebieskie? A może nic, *rien*? W rokokowej sztuce objawia się znamienna dla epoki kryzysu ambiwalencja radości życia i melancholii z powodu jego przemijalności<sup>96</sup>. Obrazy Watteau to radosno-melancholijne tęsknoty, *rêves de cœur*. Odbiorca tych przedstawień wystawiony jest na niepewność, czy to dobrze, że są w życiu takie przyjemne chwile, czy to raczej powód do melancholijnej zadumy, ponieważ są to chwile szybko przemijające. Średniowiecze i barok przypominały o niechybnej śmierci, po której nastanie niebo albo piekło. Rokoko przypomina, że umiera ją słodkie momenty, znikają przeżycia, które cenimy. Im większą wagę przywiązujemy do tych momentów, tym większa pojawia się ochota, by je uwiecznić (*éterniser la bagatelle*<sup>97</sup>). Fryderyk II w liście do Voltaire’a pisał: „Jeden szczęśliwy moment wart jest tysiąca lat historii”<sup>98</sup>. Może niedostępne jest nam wielkie szczęście: zbawienie, ale

95 Zob. P. Hazard, *La crise de la conscience européenne*, Paris 1935.

96 Zob. A. Rosales Rodríguez, „Francuski wiek” i obrazy rokoka w świetle nowoczesnej krytyki i sztuki, *passim*. Zob. też: uwagi D. Hume’a na temat potrzeby korzystania z chwili wobec wizji „nietrwałego istnienia”: *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przeł. T. Tarkiewiczowa, Warszawa 1955, s. 103.

97 Zob. Ch. A. Demoustier, *Lettres à Émilie sur la mythologie*, Liège 1790, s. 32.

98 Cyt. za: J. Weisgerber, *Les masques fragiles*, s. 91 („Un instant de bonheur vaut mille ans dans l’histoire”).

osiągalne jest małe szczęście: przyjemność? Według Roberta Mauziego *le plaisir* było wielkim odkryciem filozofów i literatów XVIII wieku<sup>99</sup>.

Ireland sądził, że w modernistycznych realizacjach tematów rokokowych, na przykład w *Fêtes galantes* Verlaine'a z 1869 roku, zawiera się elegijna zaduma nad dawnym pięknym wiekiem XVIII, okresem na zawsze minionych słodkich rozkoszy. Skłaniałbym się do opinii, że tę nostalgiczną refleksję literatura i sztuka rokoka miały w sobie, odkąd powstały. Zwróćmy uwagę, że w rokoku często pojawia się motyw pogoni za szczęściem, porzucania jednych rozkoszy na rzecz innych, co sprawia, że radości życia nigdy się nie kończą, a jednak finalna konkluzja jest pesymistyczna: śmierć położy kres słodyczom. Arkadia i Cytera trwają, ale ludzkie egzystencje mają w nich tylko wąski przydział czasu.

## Ramy chronologiczne i materiałowe

Rokoka literackiego można szukać od przełomu XVII i XVIII wieku. W badaniach w zakresie historii sztuki i historii literatury najwięcej uwagi skupiano na Francji, jednak – jak będę się starał pokazać – w innych literaturach zjawisko to zaistniało w podobnym czasie. Oczywiście w tej książce nie jestem w stanie omówić osiemnastowiecznego rokoka literackiego w całej jego złożoności, z uwzględnieniem geograficznych i historycznych mutacji. Spróbuję natomiast na wybranych przykładach wskazać przynajmniej cechy charakterystyczne tego prądu w czterech różnych literaturach: francuskiej, włoskiej, angielskiej i polskiej. Wybór tych akurat obcych literatur wynika z faktu, że właśnie w nich rokokowa estetyka zaczęła się wcześniej rozwijać. Niejednokrotnie polscy twórcy odnajdowali w tekstach francuskich, włoskich, angielskich źródło inspiracji czy punkt odniesienia. Zdaję sobie sprawę, że zjawisko zaistniało także w innych przestrzeniach kulturowych: niemieckiej, hiszpańskiej, portugalskiej i innych, które pomijam ze względu na spójność wywodu i konieczność wytyczenia granic materiałowych.

99 Zob. R. Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1960; G. Poe, *The Rococo and Eighteenth-century French Literature*, s. 203. Zob. też: *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*, red. T. Kostkiewiczowa, Warszawa 2011.

Z pewnością w moim przeglądzie nie zabraknie pominięć i przeczeń, ale postaram się przynajmniej na chwilę rzucić światło na autorów zidentyfikowanych jako rokokowych albo rokokizujących. W przedstawianym tu zarysie będę przechodził od jednego obszaru kulturowego do drugiego: zależy mi na zasygnalizowaniu specyfiki salonowego rokoka francuskiego, arkadyjsko-salonowego rokoka włoskiego, salonowo-kawiarnianego rokoka angielskiego oraz oczywiście rokoka polskiego. (Nie unieważnia to, rzecz jasna, terenów wspólnych). Każdy z tych modeli realizował się w swoistych warunkach społeczno-politycznych, związanych z niejednakowym udziałem i ruchliwością mieszczan w sferze kultury, z różną skalą rozwoju miast. Trzeba też zaznaczyć, że pisanie o jakimś narodowym wariacie często sprowadza się do retorycznego chwytu *totum pro parte*: to przecież metropolie, takie jak Paryż, Londyn, Rzym, Warszawa, stanowiły największe ogniska rokokowej kultury.

Najbardziej interesują mnie późne realizacje rokoka literackiego: te ze schyłku długiego wieku XVIII, który w ślad za historykami (dziejów politycznych, lecz także procesów społecznych i kulturalnych) rozciągają do 1830 roku<sup>100</sup>. Na tym zasadza się centralny pomysł na tę książkę. Chcę zaznaczyć, że wbrew obiegowym przekonaniom rokoko wcale nie odeszło do lamusa historii wraz z kresem *ancien régime*'u. Przetrwało ono rewolucję francuską, wojny napoleońskie, dawało o sobie znać także w rzeczywistości pokongresowej, kiedy pańsko-arystokratyczne modele i salonowe standardy dobrego smaku wciąż cieszyły się wzięciem wśród literatów. Za interesujące uważam, że działało się tak zarówno we Francji, jak i w odradzających się Włoszech, w przechodzącej przez rewolucję przemysłową Anglii, w Polsce porozbiorowej.

W książce poddaję refleksji rokokową estetykę literacką, czy też – mówiąc skromniej – rokokowy pomysł na literaturę. Wychodząc od rokokowego pojmowania piękna, jego nowych standardów „śliczności” i „wdzięku”, omawiam wykorzystywane przez rokokowców formy literackie, poruszane w tych formach tematy i motywy, formułowane wprost i aluzyjnie sugerowane idee<sup>101</sup>. Interesuje mnie wrażenie, jakie te

100 Zob. J. Osterhammel, *Kiedy był XIX wiek?*, w: tenże, *Historia wieku XIX. Przeobrażenie świata*, przeł. I. Drozdowska-Broering i in., Poznań 2013, s. 71–99.

101 Zob. T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 326–327.

teksty chcą wyrzucić na odbiorcy, ich sposób funkcjonowania w zabawach towarzyskich, głównie salonowych (lecz nie tylko). Rokokowy wirtuoz mógł stosować różne techniki obliczone na kluczowy dla *le petit beau monde* efekt zaczarowanej krainy. Zwracam uwagę na takie zabiegi, jak obniżanie powagi opisywanych zdarzeń, miejsc i ludzi (w stylu: deminutywy; w motywie: *beaux détails*; w warstwie ideowej: formułowanie pseudomorałów lub rozbijanie moralistycznego ładunku utworu), albo różnego rodzaju maskarady i gesty substytucji (zamiast „prawdziwej” bogini – ziemianka; zamiast zwykłego parku – rajski ogród; zamiast studenckiej stancji – „rzeźbą i farbą odziany przybytek”). W analizach biorę więc pod uwagę motywy, tematy, idee, styl, formę, w zależności od tego, na jakim gruncie autor albo autorka pracuje na towarzyski efekt przyjemnościowy utworu. Teksty literackie odnoszą także do różnych form życia towarzyskiego o salonowej proveniencji. Staram się pokazać silną więź rokokowych wierszy z pewnym, by nawiązać do tytułu znanej książki, „stylem zachowań”<sup>102</sup>. Interesują mnie tu jednak nie tyle style zachowań romantycznych, ile style zachowań rokokowych. Pisałem wcześniej, że rokoko pozwala się opisać wtedy, gdy w refleksji nad nim uwzględnia się cały *le petit beau monde*. Sądzę, że komentarzom do utworów literackich powinna towarzyszyć refleksja nad formami literackiej *socialité*, nad sposobem funkcjonowania koterii, w których panuje *petit goût*, nad takimi przestrzeniami rozwoju tej estetyki jak korespondencja i prasa. Tytułowe *Polskie rokoko literackie* to zatem nie tylko rokoko zidentyfikowane w „zabawkach wierszem i prozą”; to również pewne praktyki życia obyczajowego i towarzyskiego literatów reprezentujących ten kierunek. Obiektem mojej uwagi jest szerokie spektrum zjawisk kultury literackiej, które postaram się scharakteryzować.

Rozkład akcentów nie jest równomierny: najwięcej miejsca poświęcam literaturze polskiej okresu porobiorczego a przedlistopadowego. Pozostałe literatury, ułożone przeze mnie w pierwszej części książki, funkcjonują jako tło, które ma pomóc w unaocznieniu specyfiki polskiego rokoka, jego – by użyć sformułowania Kostkiewiczowej – „obszarów swoistości”, bez kwestionowania miejsc wspólnych<sup>103</sup>. Utwory

102 Zob. *Style zachowań romantycznych*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1986.

103 Zob. T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światła. Obszary swoistości*, Toruń 2017.

z innych literatur przywołuję jako punkt odniesienia w toku prowadzonych analiz. Robię tak wtedy, gdy dostrzegam analogię formalną, tematyczną bądź ideową między polskim a francuskim, włoskim czy angielskim tekstem rokokowym. Ta partia rozprawy, która dotyczy polskiego rokoka lat 1795–1830, podzielona jest na dwa bloki: w pierwszym mowa o środowiskach praktykujących rokokowe zabawki wierszem (Puławy, Warszawa, Wilno), w drugim o konkretnych tekstach wybranych autorów. W wyborze tekstów do analizy kierowałem się chęcią ukazania różnych wariantów realizacji estetyki rokokowej. Zależało mi na tym, by pokazać coś, co nazywam kryptorokokiem (dobrych przykładów dostarczyli mi Stanisław Trembecki w *Sofijówce* oraz Adam Mickiewicz w *Zimie miejskiej*). Chodziło mi o utwory ubrane w klasycystyczny kostium stylistyczny i motywiczny. Chciałem zaprezentować też przenikanie się rokoka z sentymentalizmem (przykład zaczerpnąłem z poezji Józefa Bohdana Zaleskiego). Za ciekawe i charakterystyczne uznałem salonowe zabawki literackie uprawiane przez Antoniego Malczewskiego. Interesował mnie rokokizujący romantyzm (*le romantisme rocoquisant*, by sparafrazować Jeana Weisgerbera) zawarty w Mickiewiczowskich *Balladach i romansach*. Moje dążenie do przedstawienia wariantowości rokoka okupione jest świadomie zatraconym efektem reprezentatywności. Gdybym bowiem zmierzał do ustalenia tego, jakich utworów rokokowych w literaturze polskiej lat 1795–1830 było najwięcej, musiałbym skonstatować, że najliczniej występują te (pełno ich w prasie i w tomikach poetyckich) o krnąbrnym Kupidynie i o Zefirze igrającym z sukniami pasterek. Nie to jednak wydało mi się najistotniejsze. Większą wagę historycznoliteracką i większy potencjał interpretacyjny mają realizacje rokoka dowodzące, że rokokowy pomysł na poezję nie zastygł w zastanych szablonach oraz nie utrwał się w stylistycznych i formalnych kliszach. Oczywiście o Kupidynie i Zefirze też będę pamiętał.

Struktura książki pomyślana została w taki sposób, by od zagadnień generalnych (powstawanie rokoka, jego rozwój w różnych literaturach) przejść do kwestii szczegółowych (analiz konkretnych tekstów). Całość domyka refleksja na temat wykreowanych w rokoku gatunków – form poezji żywej, które omawiam z uwzględnieniem sposobu ich funkcjonowania w określonej sytuacji komunikacyjnej: spotkania salonowego i zebrania przyjaciół.

**Rokoko literackie  
w długim wieku XVIII –  
przeгляд zjawisk  
europejskich**





## Rzut oka na pierwsze środowiska rokokowe

Na obrazach Watteau rozciąga się rokokowy świat w fazie rozkwitu. Ale charakterystyczny dla tego świata *l'élan libérateur* we Francji dostrzegalny jest już wcześniej. Odczuwa się go w kręgach z przełomu XVII i XVIII wieku, takich jak La Société du Temple, do którego należeli między Jean-Baptiste Rousseau, markiz de la Fare czy abbé de Chaulieu. Wiek XVIII będzie czcił ich jako wirtuozów małych i lekkich form poetyckich: piosenek, epigramatów, madrygałów, anakreontyków oraz innych chętnie uprawianych *vers de société*. W anakreontycznych utworach wychwalano miłość i przyjaźń oraz formy celebrowania tych uczuć: śpiew, taniec, biesiadę<sup>104</sup>.

Boska Bouillon, ta urocza Siostra,  
Która dzieli z tobą imperium Cytery,  
I która na tysiąc sposobów  
Uwodzi zarówno umysł, jak i serce,  
Mimo tego, czego się mogłem dopuścić,  
Chce dzisiaj, aby moje Wersy,  
Choćby miały nie być Ci miłe, Pani,  
Podążyły przez morza.<sup>105</sup>

104 Zob. P. Rosenmeyer, *The Poetics of Imitation. Anacreon and the anacreontic tradition*, Cambridge 1992.

105 G.A. Chaulieu, *Lettre à madame la duchesse de Mazarin, et à M. de Saint Evremont, en leur envoyant en Angleterre le Voyage de l'Amour et de l'Amitié, et autres de mes Vers que Madame la Duchesse de Bouillon m'avoit demandés pour eux, en 1696*, w: tenże, *Œuvres*, t. 1, Paris 1774, s. 88 („La divine Bouillon, cette adorable Sœur / Qui partage avec vous l'empire de Cythère, / Et qui, par cent moyens de plaire, / Séduit et l'esprit et le cœur; / Malgré ce que j'ai pu faire, / Veut aujourd'hui que mes Vers, / Au hazard de vous déplaire, / Aillent traverser les mers“).

Opiewana w lekkiej poezji okolicznościowej uroda życia to możliwość spędzania słodkich chwil w wesołej kompanii, niefrapującej się jutrem, przypominającej sobie o imperatywie *carpe diem*. Zabawa stanowiła podstawę funkcjonowania tych towarzystw. Poezja pisana przez ich członków również miała być przede wszystkim zabawna, zachęcać do wspólnej rozrywki i opowiadać o niej. Znaczący udział i wkład w te zabawy przypadł libertynom, których materialistyczna filozofia życia uzasadniała potrzebę uzyskania szczęścia ziemskiego, nasycania zmysłów silnymi wrażeniami.

Jednak przynajmniej na kilku przykładach możemy dostrzec, że libertynizm był tylko częścią programu działania zabawowych towarzystw i że nie był tożsamy z rokokowym *l'élan libérateur*. Rozrywki, które praktykowano w tych zgromadzeniach, miały charakter łagodniejszy i grzeczniejszy. To prawda, chodziło o uwolnienie się z gorsetu dworskiej etykiety, o grupową „pielgrzymkę na Cyterę”, gdzie nie sięga władza tradycyjnych instancji moralności (dwór i Kościół) – i w tym sensie można mówić o bliskim libertynizmowi pragnieniu wyzwolenia obyczajowego oraz zmysłowego upojenia<sup>106</sup>. Zarazem w towarzystwach rokokowych respektowano *decorum*, uznawano barierę, do której można się zbliżyć i którą można dyskretnie przesuwać, lecz której zarazem nie wolno zlekceważyć czy jawnie przekroczyć. Rokokowy pomysł na zabawę towarzyską to rozluźnianie obyczajów, nie zaś pełen luz oraz nie manifestacja niezależności człowieka wobec istniejących norm. Z normą co prawda się igra, lecz się jej nie znosi. Rzecz charakterystyczna, że zwyczajem towarzystw było pisanie regulaminów. Reguł należało przestrzegać, co wskazywało na wspólne pragnienie przyjęcia określonego modusu funkcjonowania grupy, zadekretowanie *posłuszeństwa* jednostki wobec jakichś pryncypiów, choćby dotyczących uprawianych gier i zabaw. W założonym w 1703 roku Zakonie Pszczoły (L'Ordre de la Mouche à miel) w zaczerowanym pałacu Sceaux („le palais enchanté de Sceaux”) istniał obowiązek tańczenia kontredansa: „Przysięgacie i obiecujecie nauczyć się i nieprzerwanie tańczyć wszystkie kontredansy, tańczyć je jeszcze chętniej,

106 Zob. J. Snopek, *Trzy wzory postaw libertyńskich*, „Pamiętnik Literacki” 1981, nr 3, s. 61–86; tenże, *Objawienie i oświecenie. Z dziejów libertynizmu w Polsce*, Warszawa 1986; J. Maciejewski, *Oświecenie polskie*, s. 55.

jeśli będzie trzeba, podczas kanikuły, jak i w innym czasie...”<sup>107</sup>. W założeniach niektórych towarzyskich „konstytucji” krył się pierwiastek wczesnoświeceniowego reformizmu: w mikrospołecznościach budowano inny, bardziej demokratyczny rodzaj relacji międzyludzkich. Idei przebudowy świata społecznego na lepsze hołdowano między innymi w prężnie działających od lat dwudziestych XVIII wieku masoneriach<sup>108</sup>. „Ustawy” stanowiły rodzaj kontraktu, na który członkowie grupy dobrowolnie się zgadzali i którego reguł przestrzegali. Czymś, co odróżniało środowiska rokokowe od pozostałych, był tkwiący w regulaminach albo praktykach element ludycznej kuriozalności. Zabawa polegała na ustaleniu warunków funkcjonowania grupy różniących się od tych obowiązujących ogół społeczeństwa, na stworzeniu pozoru możliwości prowadzenia niezwykłego, lepszego, przyjemniejszego życia w prowizorycznie ustanawianych warunkach, we względnie wąskim kręgu osób. Na spotkania towarzystwa wybierano miejsca przytulne i kameralne, separujące obecnych od świata zewnętrznego, zapewniające atmosferę odprężenia i poufności. Nadawały się do tego pokoje w paryskich *hôtels*, a także ustronne miejsca w otwartej przestrzeni, na przykład parki i ogrody. Duże znaczenie przypisywano wystrojowi tych miejsc: powinny pozwalać człowiekowi zapomnieć się i zapewnić poczucie przebywania w baśniowej krainie. Oprócz wystroju istotny był strój. Oszałamiające piękno uniformu czyniło z człowieka kogoś wyjątkowego, kto jak gdyby przybył wprost z baśni albo zstąpił z obrazu. Bawiono się w przebieranki, zazwyczaj rycerskie (jak w *Mouche à miel*) albo pasterskie. Zarówno średniowiecze, jak i rustykalizm były księgą baśni do zainscenizowania i opowiedzenia. Wehikuł podróży w wysnioną krainę stanowiły rozrywki: maskarady, spektakle, tańce, konwersacje. Szczególne miejsce w repertuarze tych zajęć zajmował taniec. O ile, jak pisał

107 Cyt. za: V. Advielle, *Histoire de la ville de Sceaux depuis son origine jusqu'à nos jours*, Paris 1883, s. 296 („Vous jurez et promettez d'apprendre incessamment à danser toutes contredanses, de les danser encore plus volontiers, s'il le faut, pendant la canicule que dans les autres temps...”).

108 Zob. D. Poulot, *La sociabilité culturelle de la France des Lumières: état de la question et position des problèmes*, w: *Academie, salotti, circoli nell'arco alpino occidentale. Il loro contributo alla formazione di una nuova cultura tra Ottocento e Novocento. Atti del XVIII Colloque franco-italien*, red. C. De Benedetti, Torino 1995, s. 23–43.

Minguet, człowiek baroku był aktorem, o tyle człowiek rokoka stawał się tancerzem (przy utrzymaniu kompetencji aktorskich)<sup>109</sup>. Taniec, między innymi popularny w pierwszej połowie XVIII wieku menuet, pozwalał na subtelną symulację miłości. W tańcu wyrażało się rokokowe nastawienie do świata: umożliwiał krótką, ledwie kilkuminutową i luźną miłość. Symulowany afekt bardziej się wyczuwało, niż werbalizowało: komunikowano go przez dotyk, zapach, spojrzenia. „Na wyrefinowane formy towarzyskie, na grzecznościowe rytuały, popatrzyć można jak na miniaturowe choreografie. Życie społeczne się utaneczniało. Balet i formy towarzyskie cechowała ścisła symbioza. Balet był modelem dla *fêtes galantes*, które z kolei dawały temat widowisk, takich jak choćby *Les fêtes galantes* z roku 1698”, wskazywał Wojciech Klimczyk<sup>110</sup>. Rozrywki towarzyskie wywoływały wrażenie, że damy i kawalerowie związani jakimś tajemniczym węzłem – afektem „miłościoprzyjaźni” – przynajmniej w pewnym wycinku świata oraz przynajmniej na moment znajdują się w zaczarowanej krainie, w jakiejś piękniejszej rzeczywistości pozbawionej skaz, złagodzonej, rozjaśnionej. Sztuka służyła temu, by człowiek mógł stawać się obywatelem takiego azylu. W obszarze każdej ze sztuk można było pracować na ten efekt, począwszy od ogrodnictwa, przez malarstwo czy taniec, aż po poezję. Nie bez inspiracji rokokowymi praktykami artystycznymi i rozrywkowymi Charles Batteux w traktacie *Sztuki piękne sprowadzone do jednej zasady (Les beaux-arts réduits à un même principe [1746])* do sztuk pięknych zaliczył muzykę, poezję, malarstwo, rzeźbę oraz „sztukę gestów”, czyli taniec („l'Art du geste ou la Danse”)<sup>111</sup>.

*L'élan libérateur* rokoka nie oznaczał zerwania więzi między jednostką a społeczeństwem<sup>112</sup>. Mimo obecnych w rokoku infiltracji libertynizmu rokoko zakładało prospołeczną postawę jednostki. Twórcy rokokowi przyznawali sobie prawo do widzenia świata na swój sposób, przy czym owa swoistość dotyczyła grupy bawiącej się we wspólne konstruowanie alternatywnego świata (światka), miłego zakątka, azylu.

109 Zob. P. Minguet, *Esthétique du rococo*, s. 246.

110 W. Klimczyk, *W stronę Cytery*, w: tenże, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, t. 1, Kraków 2015, s. 212.

111 Zob. C. Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris 1746, s. 6.

112 Zob. M. Delon, *De „Thérèse philosophe” à „La Philosophie dans le boudoir”, la place de la philosophie*, „Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte” 1983, nr 1–2, s. 76–88.

„Szczęście rokokowe było z rodzaju towarzyskich”, uznał Rémy Saisse-  
lin<sup>113</sup>. „Nie ma wcale istoty, która by mogła wyciągnąć swoje szczęście  
sama z siebie”, stwierdził rokokizujący poeta wieku świateł Tomasz  
Kajetan Węgierski<sup>114</sup>. Maskarady, przebieranki, upiększanie prze-  
strzeni życia artystycznymi ozdobami odwzorowywały mentalność  
arystokratów i zamożnych mieszczan, dokonujących rozbratu z dwor-  
skim ceremonializmem. *Lélan libérateur* dotyczył nie jednostek, lecz  
arystokratyczno-mieszczańskich środowisk, konsolidujących się we  
własnych zwyczajach i zajęciach. Społeczną ramą aktywności twór-  
ców rokokowych był zwykle salon. Sceny, które oglądamy na obra-  
zach Watteau, harmonizującą z tematami literatury pisanej i czytanej  
w ówczesnych francuskich salonach. I z tego malarstwa, i z lekkiej po-  
ezji salonowej wyczytać możemy styl ówczesnych zachowań: zasadę  
grzeczności, umiejętność prowadzenia konwersacji i dowcipnego jej  
puentowania, kurtuazyjne metody uwodzenia wyglądem, gestem i sło-  
wem, podtrzymywanie dobrego humoru (własnego i partnera bądź  
partnerki rozmowy)<sup>115</sup>. Minguet nazwał to zdolnością do „oczarowy-  
wania” – zazwyczaj to mężczyzna oczarowywał kobietę, lecz wszystkie  
te zdolności wszyscy uczestnicy zebrania cenili wysoko, jako że wszy-  
scy pracowali na jego baśniowy efekt.

Pragnienie życia mirażami to wyraz separacjonizmu zarówno  
względem dworu, jak i wobec niższych warstw społecznych. George  
Poe nazwał rokokową społeczność „spragnioną ucieczki” („an escape-  
hungry society”)<sup>116</sup>. Rokokowy pięknoduch, arystokrata czy miesz-  
czanin, usuwał się do swojego azylu, stroniąc od królewskiej pompy  
i od potocznej rzeczywistości. Enklawy i zakątki, w których kulty-  
wował sztukę, były dostępne dla wybranych; znajdowały się w nich

113 R. Saisse-  
lin, *The Rococo as a Dream of Happiness*, „The Journal of Aesthetics and Art  
Criticism” 1960, nr 2, s. 147 („The happiness of the Rococo was also one of sociability”).

114 Cyt. za: T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 364.

115 Zob. R. Muchembeld, *The Order of Gestures. A Social History of Sensibilities under the  
Ancien Régime in France*, w: *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present  
Day*, red. J. Bremmer, H. Roodenburg, Cambridge 1991, s. 129–151; J. Hellegouarc’h, *La  
conversation au XVIII<sup>e</sup> siècle. Deux littératures de la séduction: une orale et une écrite*,  
w: *Littérature et séduction. Mélanges en l’honneur de Laurent Versini*, red. R. Marchal,  
F. Moureau, M. Crogiez, Paris 1997, s. 109–115.

116 Zob. G. Poe, *The Rococo and Eighteenth-century French Literature*, s. 36; S. Kale, *High  
Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, s. 26.

cacka i pieścidełka służące ludziom wtajemniczonym w arkana piękna i dobrego smaku. „Teraz [...] wszyscy okazują się «dobrze urodzeni», ponieważ są produktem ideologicznego dyskursu, który ich łączy, identyfikuje, zapewnia im stan wyższości, usprawiedliwia ich przeszłość, czas terażniejszy i te czasy, które dopiero nadejdą”, pisał Pierre Serna<sup>117</sup>. Rodzący się w tych enklawach kult sztuki pozwalał późniejszym o sto lat bohemianom z paryskiej dzielnicy Doyenné dostrzec w rokoku pierwszą historycznie manifestację idei *l'art pour l'art*<sup>118</sup>. Zjawisko dogma się komentarza. Narodziny tej estetyki i tego stylu obyczajowego właśnie na przełomie XVII i XVIII wieku przynajmniej częściowo tłumaczą się przemianami mentalnościowymi, zachodzącymi wówczas w Europie. Następuje wtedy sekularyzacja różnych obszarów kultury, jednostka emancypuje się względem władzy kościelnej; zaczyna krytycznie postrzegać swoją relację wobec władzy politycznej. Skutkiem tego od tradycyjnych autorytetów, a w efekcie i od tradycyjnych zadań serwilistycznych, stopniowo odrywa się również sztuka<sup>119</sup>. Pisze się coraz śmielej, że celem sztuki, w tym poezji, jest podobać się i sprawiać przyjemność. Postulat uprzyjemniania życia pojawiał się na miejscu innych imperatywów i celów stawianych dawniej przed artystą jako służą dworu. Nowe eksplikacje piękna i traktaty o sztuce zdają się podpisane niebieską krwią arystokratów, z kontrasygnatą mieszczaństwa snobującego się na pańskie gusta. Ale izolacjonizm i snobizm uprzywilejowanych to nie wszystko. Reprezentanci *le beau monde* twierdzili, że dzięki obcowaniu ze sztuką człowiek nabiera poluru: staje się subtelniejszy i wrażliwszy. Nabywa umiejętności odróżniania pięknego od brzydkiego, delikatnego od grubiańskiego. Dotyczy to tyleż sztuki, ile obyczajów<sup>120</sup>. Poezja i sztuka pozwalają rozwijać się władzom umysłu i dyspozycjom serca. Sprawiają, że człowiek cywilizuje się, nabywa umiejętności życia z innymi ludźmi, czerpie przyjemność z ich obecności i sam potrafi tej przyjemności dostarczać. Dzieło sztuki – odmiennie

117 P. Serna, *Szlachic*, przeł. J. Stępniewski, w: *Człowiek oświecenia*, s. 63.

118 Zob. Z. Libera, *Rokoko*, w: tenże, *Problemy polskiego Oświecenia. Kultura i styl*, Warszawa 1969, s. 191.

119 Zob. A. Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury*, t. 2, przeł. J. Ruszczycówna, Warszawa 1974 (rozdział VI).

120 Zob. M. Delon, *Le principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2011.

niż w przypadku romantycznych głosicieli hasła *l'art pour l'art* – nie jest obiektem bezinteresownego kultu. Ono formuje smak pojęty szerzej niż tylko artystycznie; umożliwia i ułatwia środowiskową, a także społeczną koegzystencję. W każdym artystycznym geście, bez względu na to, czy będzie to wystrój wnętrza, kostium, rzeźba czy bon mot, tkwi ambicja uczynienia przyjemniejszym tego skrawka świata, w którym znajduje się drugi człowiek (oczywiście z utrzymaniem przedziałów stanowych). Finałem wszystkich rozrywek, spektakli, dzieł sztuki jest przyjemność, przeżywana i smakowana wspólnie z innymi. Przyjemność zyskiwała wymiar emocjonalny: wzruszano się nad kaprysmi, zachciankami, feblikami wyrażającymi się w sztuce i życiu. W arystokratycznym estetyzmie objawiała się *sang froid*, tu zaś – w rokoku – manifestowała dyspozycja człowieka do czucia i współczucia. Bardziej niż indywidualne podboje ceniono sobie możliwość kolektywnego przeżywania jakichś zdarzeń, wspólnej delektacji dziełami sztuki, grupowej zabawy, współtworzenia i współodczuwania tego samego klimatu rozpogodzonego życia.

Śliczne i przyjemne życie polegało na oczarowywaniu, na próbach przydawania zwykłym przedmiotom pozoru czegoś niezwykłego, a codziennym gestom i zajęciom – teatralnego wymiaru. Człowiek przebiegał sam siebie i otoczenie, w którym się znajdował, chętnie poddając się iluzji bycia „gdzie indziej”, w zaczarowanym zakątku. I pod tym względem wymowne są obrazy Watteau: przedstawiają one zdarzenia błahe. Obserwując zaloty i awanse, nie mamy wrażenia, by właśnie w tym momencie wydarzało się coś szczególnego, co przyciąga uwagę wszystkich postaci. Przeciwnie, każda z nich zajęta jest własną miłosną aferką. Lecz właśnie migawkowość dzieł Watteau zmusza do uznania przewrotnej ważności tego, co nieważne (oraz *vice versa* nieważności ważności). Zdarzenia i rzeczy proste mogą okazać się niezwykle, jeśli zostaną obudowane odpowiednimi konwencjami, jeśli zostaną rozegrane, wystawione jako coś wyjątkowego.

## **Maskowanie i demaskacja**

W komediach Pierre'a Marivaux, czasowo bliskich malarstwu Watteau (na drogę sławy literackiej Marivaux wkracza na przełomie drugiej



i trzeciej dekady XVIII wieku), również wyraża się upodobanie do sztucznego świata, do pozorów, maskarad, czarujących gestów i słów<sup>121</sup>. W *Igraszkach trafu i miłości* (*Le jeu de l'amour et du hasard* [1730]) Sylwia, którą Orgon chce wydać za mąż za Doranta, przebiera się za pokojówkę Lizette, by móc wnikliwie poznać konkurenta. Dorant, kierując się identycznymi pobudkami, wpada na ten sam pomysł: przebiera się za Arlekina. Służący obydwojga wdziewają tymczasem pańskie szaty. Maskują się wszystkie cztery figury uwikłane w miłosną intrygę: nikt nie jest sobą, czy też, by użyć formuły Poego, wszystkie postaci są „takie same, ale inne” („same-but-different”)<sup>122</sup>. Pozorowanie okazuje się potrzebne, użyteczne, zabawne i prowadzi do pomyślnego zakończenia. Francuski autor, zafascynowany teatrem komedii *dell'arte*, uznawał świat iluzji, ról, intryzek za coś interesującego i zabawnego.

Marivaux przedstawiał obyczaje socjety, do której sam należał (w młodości był stałym gościem salonu Madame de Lambert) i do której należała jego publiczność. Widzowie komedii oglądali spektakl *qui pro quo*, który rozgrywał się na scenie i poza sceną, w kręgach arystokratycznych i mieszczańskich. Paryskie elity początku XVIII wieku to społeczności steatralizowane: sztuczność gestów, zachowań, słów była na porządku dziennym. Spotkania salonowe, bale, maskarady wymagały aktorskich zdolności oraz umiejętności maskowania się. Maska nie musiała być karnawałowym rekwizytem; maskować się można było także wachlarzem i makijażem<sup>123</sup>. Komédie Marivaux inscenizowały to, co było praktykowane w życiu towarzyskim *le beau monde*. W teatrze, zauważył Weisgerber, zacierała się granica między aktorem a widzem, ponieważ widz – oglądając przedstawienie – zdawał sobie sprawę z własnego aktorstwa<sup>124</sup>. Publiczność utwierdzała się w przekonaniu o atrakcyjności sztucznego stylu życia, swojego „artystostwa” („making of life istelf an art”<sup>125</sup>), definiowanego głównie – zarówno

121 Zob. R. Tomlinson, *La fête galante: Watteau et Marivaux*, Paris 1981; P. Olkusz, *Marivaux w osiemnastowiecznej Francji i Polsce. Dwa modele komedii dell'arte*, „Pamiętnik Teatralny” 2014, z. 4, s. 97–142.

122 Zob. G. Poe, *The Rococo and Eighteenth-century French Literature*, s. 129.

123 Zob. tamże, s. 39. Zob. J. Ryba, *Maskarady oświeconych*, Katowice 1998, s. 13–44.

124 Zob. J. Weisgerber, *Les masques fragiles*, s. 83; G. Poe, *The Rococo and Eighteenth-century French Literature*, s. 162; J. Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris 1962, s. 45–62.

125 Zob. R. Saisselin, *The Rococo as a Dream of Happiness*, s. 147.

w sztukach Marivaux, jak i na obrazach Watteau – powodzeniem miłośnym. Obydwaj pionierzy rokoka przedstawiali „artificial world” aranżowany przez ówczesną socjetę<sup>126</sup>. Znamienne, że ośmieszona przez Molière’a maniera obyczajowa i językowa *précieuses* wraca u Marivaux jako coś wartościowego: wymagającego dowcipu, *l’esprit*<sup>127</sup>. Wyczuwalna jest fascynacja sztuką widoczną w zachowaniach człowieka żyjącego w modernizującym się społeczeństwie. Ireland pisał, że Watteau to prawdopodobnie pierwszy malarz scen teatralnych (temat do *Lembarquement pour Cythère* Watteau wziął z *Trois cousines* [1700] Florenta Cartona Dancourta<sup>128</sup>; postaci ukazane na obrazie noszą teatralne kostiumy). Dodać można, że Marivaux to pierwszy dramatopisarz odtworzający teatralny świat socjetę<sup>129</sup>.

Pod tematami maskarady kryło się nastawienie bardziej skomplikowane niż tylko oczarowanie i zachwyt pańską manierą. I Watteau, i Marivaux byli zbyt dobrymi artystami, by społeczno-polityczną wymowę ich dzieł sprowadzać do schlebiana gustom socjetę w pierwszych dekadach XVIII wieku. W komediach Marivaux wymiana ról oznacza niekiedy choćby chwilową zmianę miejsca w hierarchii społecznej. Oczywiście, te przebieranki motywowane są intrygą, ale predylekcja Marivaux do przepracowywania motywu – stanie się on obiegowy w XVIII wieku – każe myśleć o społecznym uzasadnieniu popularności zabaw maskaradowych: rola w spektaklu, który człowiek odgrywa na co dzień, jest tylko rolą, konwencją, czymś, z czym człowiek nie jest zrośnięty na stałe. Nawet jeśli mamy do czynienia z waletem albo subretką, postać wykazuje się zdolnością rozpoznawaniu swojego położenia, zagrożeń, które na nią czyhają, i szans, które się przed nią otwierają w relacjach z innymi ludźmi. Snucie intryg, zachowanie zimnej krwi niezbędnej do poprowadzenia tych intryg, umiejętność tworzenia pozorów, ludzenia gestem, wyglądem i słowem – wszystko to umieją zarówno arystokraci, jak i ich służący. Rokokowiec jest światowy: potrafi obracać się w świecie, krążąc

126 Zob. K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 35.

127 Zob. R. Bray, *La Préciosité et les Précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris 1945, s. 229–242.

128 Zob. P. Minguet, *Esthétique du rococo*, s. 247.

129 G. Poe używa formuły „art-to-culture-and-back-to-art” (*The Rococo and Eighteenth-century French Literature*, s. 31).

się wokół własnej korzyści. „Relacja między panami a służącymi w wielkich komediach barokowych jest odległa i sztywna; w komedii rokokowej ta relacja staje się bliska i afektowana”, stwierdził Hatzfeld<sup>130</sup>.

Wyrastanie prostej dziewczyny na światową damę widzimy we wspomnianym przeboju powieściowym Marivaux *Życie Marianny*. Francuski autor podejmuje popularny w XVIII wieku motyw sieroty, która w młodym wieku zdana zostaje na łaskę i niełaskę obcych. Piękna Marianna, jakkolwiek stanowi obiekt intryzek i niecných zabiegów, zręcznie uchodzi zagrożeniom. Okazuje się przeciwieństwem bohatererek kobiecych, „zdeprawowanych przez miłość”, padających ofiarą moralnie skorodowanego środowiska<sup>131</sup>. Marianna jest triumfatorką: uroda, bystrość, przenikliwość w rozpoznawaniu intencji innych przynoszą jej materialne i towarzyskie korzyści. Swoje losy opowiada anegdotycznie, jakby ciąg incydentów, do których odnosi się z dystansem. Marianna nie jest również figurą przyboczną bohatera męskiego. Bohaterka Marivaux wciela rokokowy ideał przeżywania życia z dbałością o własny komfort: emocjonalny, towarzyski i materialny. Dziewczyna zauważa, że prezencją wywiera wrażenie na otoczeniu: dostarcza to jej radości i stanowi rękojmię przyszłych powodzeń. Cechuje ją „próżność podobania się” („vanity of pleasing”)<sup>132</sup>. Marianna jest kokieteryjna, nie jest jednak libertynką. Subtelny charakter tkwiącego w tej powieści erotyzmu sugestywnie unaocznia fragment, w którym zraniona Marianna odsłania przed lekarzem – i w obecności Valville’a – kawałek nogi:

Kiedyśmy tak pogrążyli się w milczącej rozmowie naszych serc, wszedł cyrulik, a kiedy Valville opowiedział mi o moim przypadku, oświadczył najpierw, że musi obejrzeć moją nogę.

Zarumieniłam się zrazu na tę propozycję, powodowana uczuciem wstydu; lecz po chwili, czerwieniąc się, pomyślałam jednak, że mam najpiękniejszą nóżkę pod słońcem; że Valville ją zobaczy i że nie

130 H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 33 („The relationship between masters and servants in the great Baroque comedies is distant and stiff; in the Rococo comedy this relationship becomes close and lackadaisical”).

131 Zob. *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, w: *Il Neoclassicismo 1789–1815*, red. C. Sisi, Milano 2005, s. 296.

132 Zob. P. Brady, *Rococo Style versus Enlightenment Novel*, Genève 1984; B. Didier, *La voix de Marianne. Essai sur Marivaux*, Paris 1987.

będzie to wcale moja wina, skoro konieczność nakazuje, bym pokazała ją przy nim; było to dla mnie pomyślne zdarzenie, pomyślne, uczciwe i zgodne z moimi życzeniami: sądzili bowiem, że sprawiają mi przykrość; usiłowali mnie nakłonić, a ja miałem wyciągnąć tu nieskromny profit, zachowując całą zasługę skromności, boć przyczyną była przygoda, za którą nie ponosiłam winy: to zawinił upadek.<sup>133</sup>

Podczas zebrań salonowych i ansambli XVIII wieku większość ciała była starannie zakryta, i to nierzadko kilkoma warstwami tkanin. Odkrycie stopy albo kontakt z tą częścią ciała miały dla publiczności salonowej charakter erotyczny. Niemal dokładnie z tego samego czasu co powieść Marivaux, a ściśle z roku 1741, pochodzi obraz Nicolasa Lancreta *Zapinanie obuwia na ślizgawce* (*L'attache du patin*), z motywem zawiązywania łyżwy<sup>134</sup>. Słynne malowidło Jeana-Honoré Fragonarda *Huśtawka* (*Les hasards heureux de l'escarpolette* [1767]) zyskuje kokieterijny podtekst dzięki zrzuceniu bucika przez bogato ubraną kobietę. W 1769 roku Restif de la Bretonne publikuje *Stópkę Fanchetty, czyli różowy trzewiczek* (*Le pied de Fanchette*)<sup>135</sup>. W jednym ze swoich komplementujących wierszy Stanisław Trembecki będzie wychwalał piękno Izabeli Czartoryskiej, zwracając uwagę na piękno jej stóp („Do gwiazd nowych odkrycia stąd biorąc pochopy, / Bym je uczcił imieniem Izabeli stopy”<sup>136</sup>).

Fascynacja maską (kostiumem, wachlarzem, makijażem), jej zakładaniem i zdejmowaniem oraz charakterystyczna dla rokokowej

133 P. Marivaux, *Życie Marianny*, s. 67 („[...] quand nous vîmes entrer le chirurgien, qui, sur le récit que lui fit Valville de mon accident, débuta par dire qu'il fallait voir mon pied. // À cette proposition, je rougis d'abord par un sentiment de pudeur; et puis en rougissant, pourtant je songeais que j'avais le plus joli petit pied du monde; que Valville allait le voir, que ce ne serait point ma faute, puisque la nécessité voulait que je le montrasse devant lui ce qui était une bonne fortune pour moi, bonne fortune honnête et faite à souhait: car on croyait qu'elle me faisait de la peine; on tâchait de m'y résoudre, et j'allais en avoir le profit immodeste, en conservant tout le mérite de la modestie, puisqu'il me venait d'une aventure dont j'étais innocente [...]”); *La vie de Marianne*, s. 16–17). Zob. G. Poe, *The Rococo and Eighteenth-century French Literature*, s. 276.

134 Zob. H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 22.

135 Zob. D. Masseur, *La chaussure ou le pied de Fanchette*, „Études françaises” 1996, nr 32 (2), s. 41–52.

136 S. Trembecki, *Wiersze wybrane*, oprac. J. W. Gomułicki, Warszawa 1965, s. 97. Zob. A. Nasilowska, *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*, Wrocław 1990, s. 117.

kultury salonów strategia zakrywania i odsłaniania łączyły się z uznaniem prymatu sztuki nad życiem, pozoru nad prawdą, ze środowiskową inklinacją do *sweet lies*. Łączyły się również z przyzwoleniem na torowanie sobie życiowego powodzenia (zawodowego, towarzyskiego, artystycznego) poprzez towarzyskie sztuczki, iluzje, pozory. Jeśli człowiek potrafił oczarowywać innych i czerpać z tego własne korzyści, powinien to robić. Maskarady można było urządzać także w słowach. Marivaux intrygowały językowe uwarunkowania miłości: to, że poprzez język można wyrażać miłość, ale zarazem można ją ukrywać, przysłaniać, symulować. Pod słowami o miłości nie zawsze kryje się czysta miłość. Osiągnięciem Marivaux stało się ukazanie filozoficznego wymiaru kokieterii. Zupełnie nieaprobowana w twórczości klasycystycznej, dopominającej się o surową moralność i niezachwiane cnoty, dyskredytowana w sentymentalizmie i później w romantyzmie – właśnie w rokoku staje się intrygująca. U Marivaux zakochane postaci bywają kokieteryjne. „[...] nieco zalotności jest sołą, która drażni i zapobiega zepsuciu”, pisał Montesquieu w *Listach perskich*<sup>137</sup>. Podczas gdy w literaturze sentymentalnej promować się będzie model postaci, która do kochanka odnosi się równie płomiennie, jak beznamiętnie odnosi się do wszystkich pozostałych adoratorów (nieczułość na zaloty innych zaświadczać ma o sile tej j e d y n e j miłości), w Marivaudiańskim rokoku kokieteria jest częstą strategią osób zaplątanych w miłosną intrygę. Przyjęcie takiej postawy wyraża się w dialogach prowadzonych przez bohaterów i bohaterki: odrzuca się zasadę mówienia prawdy w kilku prostych słowach. Uczucia znacznie bardziej skomplikowane niż prosta miłość okazuje się poprzez wyrażenia wieloznaczne i aluzje.

W powieściach i komediach Marivaux dowiódł, jak szeroka gama zjawisk kryje się pod pojęciem i wyobrażeniem miłości. Autora interesują stany przejściowe miłosnego afektu, dla których w języku francuskim (i pewnie każdym innym) brakuje adekwatnych niuansujących określeń. Miłość i proces zakochiwania się mają swój wymiar socjopsychologiczny: sympatia między bohaterami uwarunkowana jest postawami i zachowaniami różnych postaci. Konkurencja adoratorów staje się bodźcem do nasilenia starań o względy jakiejś osoby. Status

137 Ch. L. Montesquieu, *Listy perskie*, s. 78 („[...] un peu de coquetterie est un sel qui pique et prévient la corruption”; *Lettres persanes*, s. 141).

społeczny i pieniądze także okazują się czynnikami determinującymi stosunek do potencjalnej partnerki czy potencjalnego partnera. Istnieje mnóstwo stałych i przelotnych oddziaływań wpływających na siłę uczucia i dynamikę miłosnej relacji:

ARLEKIN: Powiedz tylko, że mnie kochasz, bo ja cię Kocham. Echem odpowiedz na to. Powtórz, księżniczko: Kocham!

LIZETTA: Nienasycony!... No, kiedy pan chcesz koniecznie... Kocham cię.

ARLEKIN: Droga pani... umieram. Radość przejmuję mnie wstydem i zmysły moje miesza. Lękam się ubiegać o twoją rękę. Jednak Kochasz mnie! to wybornie!

LIZETTA: I ja mam powód dziwić się nagłością, z jaką hołdy swoje składasz. Może mnie mniej Kochać będziesz, gdy się lepiej poznamy?<sup>138</sup>

Zmienność zdarzeń i układów międzyludzkich sprawia, że bohaterki i bohaterowie negocjują swoje położenie, zdając sobie sprawę, że rozmówca bądź rozmówczyni może być wybrankiem bądź wybranką. Lecz właśnie tylko może, ale nie musi, toteż postaci (męskie i żeńskie) wpadają niekiedy w nonszalancki ton, posługując się szczególnie językiem miłości, który współcześni nazwali *marivaudage*<sup>139</sup>. To rodzaj przekomarzania się, dowcipnego mówienia o afekcie, tak żeby pewnych rzeczy nie powiedzieć wprost, a inne wyrazić mimo woli<sup>140</sup>. Dzięki *marivaudage* odbiorca (czytelnik i widz) poznaje różne odcienie uczucia, zakamarki sentymentów postaci<sup>141</sup>. Marivaux rozpoznał uwikłanie afektów w język, uzależnienie przeżywania miłości od sposobu jej artykulacji. Krążąc wokół tematu miłości, bohaterowie i bohaterki

138 P. Marivaux, *Igraszki trafu i miłości*, przeł. Z. Sarnecki, Lwów 1902, s. 45–46 („Arlequin: Dites-moi un petit brin que vous m'aimez. Tenez, je vous aime, moi; faites l'écho; ré-pétez, princesse. / Lisette: Quel insatiable! Eh bien, monsieur, je vous aime. / Arlequin: Eh bien, madame, je me meus; mon bonheur me confond, j'ai peur d'en courir les champs. Vous m'aimez! cela est admirable! / Lisette: J'aurais lieu à mon tour d'être étonnée de la promptitude de votre hommage. Peut-être m'aimerez-vous moins quand nous nous connaissons mieux”; P. Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, w: tenże, *Théâtre*, t. 1, texte établi par É. Faguet, Paris 1915, s. 385).

139 Zob. F. Deloffre, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris 1967.

140 Zob. G. Poe, *The Rococo and Eighteenth-century French Literature*, s. 284.

141 Zob. tamże, s. 88.

zmieniają nastawienie do partnera bądź partnerki, uwodząc samych siebie. Wymykają się spod władzy dramatopisarza, improwizując frazy i bon moty, które nawiną się im na język i które prowadzą konwersację w nieoczekiwanym kierunku<sup>142</sup>. Dla Marivaudiańskich bohaterów miłość powstaje, staje się i przemienia w języku. To afekt wiecznie niegotowy, niestały, podatny na słowne mikro zdarzenia. „Rozwój tekstu zależy [...] u Marivaux [...] od formy, od gry werbalnych skojarzeń”, twierdził Weisgerber<sup>143</sup>.

Myliłby się ktoś, kto sądziłby, że na obrazach Watteau, w komicznych i powieściach Marivaux kryją się wyłącznie pochwała sztuczności, urzeczenie maskaradowym stylem życia socjety. Owszem, to urzeczenie można dostrzec, ale nie jest ono bezwzględne. W jednym ze swoich najsłynniejszych obrazów, *Gilles* (1718–1719), Watteau prezentuje figurę komedii *dell'arte*. Kostium Pierrota wyraźnie nie pasuje do postaci, na którą jest włożony. Obraz skłania do myślenia o możliwym znużeniu aktora o bladej twarzy z rumieńcami, zwracającego się do odbiorcy w wysiłonym geście odgrywania narzuconej roli jeszcze przez chwilę, zanim będzie mógł zdjąć komiczny strój. Uwagę pozostałych postaci z obrazu przykuwa osiołek. Oko zwierzęcia skierowane jest wprost ku widzowi. Spojrzenie to, apelujące do wrażliwości i czułości, osłabia komizm obrazu, sprawia – mówiąc potocznie – że to wcale nie jest śmieszne. „Namiętny, ale nieufny wobec wielkich namiętności, wysoce samoświadomy Pierrot szłocha bez łez, balansuje między śmiechem i kpina, wie, że jest skazany na wieczne przebywanie wśród publiczności”, wskazywał Ireland<sup>144</sup>. Nawet w *fêtes galantes* Watteau – oprócz zachwytu nad zaczarowaną krainą – nietrudno wy-czuć domieszkę ironii wobec eleganckiego towarzystwa, pięknoduchów wybierających się na Cyterę, szukających zapomnienia i rozkoszy w miłośno-przyjacielskich rytuałach zabawy. I łatwo zauważyć, że owe fety Watteau maluje z dystansu, jego postaci przypominają porcelanowe figurki, podczas gdy *Gilles* jest studium psychologicznym, wzywającym

142 Zob. J. Rousset, *Forme et signification*, s. 57.

143 J. Weisgerber, *Le rococo*, s. 213 („Le développement du texte dépend [...] chez Marivaux [...] de la forme, du jeu des associations verbales”).

144 K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 35 („Passionate, but distrusting great passions, the highly self-conscious Pierrot sobs without tears, wavers between laughter and mockery, aware that he is condemned to be always in public [...]”).

odbiorcę do stawiania pytań o emocje bohatera, o jego stan psychiczny i fizyczny. Twórczość rokokowa, zwłaszcza ta spod znaku pionierów rokoka: Watteau i Marivaux, nie była apoteozą urządzeń społecznych (sakralizowanego „ładu świata”, o który walczyli piórem klasycyści). Nie była też krytyką panującego ustroju. Twórcy rokokowi, zgodnie z duchem krytycyzmu charakterystycznym dla epoki kryzysu, konwencje społeczne obnażali jako tylko konwencje, maski, stroje. W kwestionowaniu tych konwencji, choćby okazjonalnym, odkrywano niewyczerpywalne źródło zabawy. Krzewią się w twórczości rokokowej i w rokokowych zabawach towarzyskich motywy karnawałowe.

W refleksji nad rokokiem powraca niekiedy sąd o programowym niezaangażowaniu rokoka, dla którego istotą literatury, sztuki i życia jest permanentna gra – także, jak twierdzi Weisgerber, gra z ideami<sup>145</sup>. Nie da się jakoby wyprowadzić z twórczości rokokowej jakiejś opinii o świecie sformułowanej całkiem serio. Oczywiście: słowo „niezaangażowanie” ma prawo padać w kontekście rokoka, jeśli zestawiamy tę estetykę z kierunkami tak wyraźnie zaangażowanymi jak klasycyzm i barok. Myślę mimo wszystko, że do określenia rokokowej formy relacji z rzeczywistością zewnętrzną odpowiednim wyrazem jest „rezerwa”. W obydwu rodzajach twórczości: malarzkiej Watteau oraz komedio-pisarzkiej Marivaux możemy rozpoznać zarówno urzeczzenie nowymi obyczajami, akceptację ludzkiej aspiracji do osiągnięcia ziemskiego szczęścia, fascynację modusem życia socjety, jak i subtelną ironię wobec pańskich manier, dystans wobec pięknych słów i gestów.

## Rajski ptak w klasztorze

W literaturze i sztuce rokokowej kostium luźno leży na każdej postaci. Bohaterowie i bohaterki – o ile okażą się dostatecznie dowcipni i obrotni – w przyszłości będą mogli przywdziać inne stroje. Za motywem maskarady kryje się niekiedy motyw społecznej zmiany ról albo przemiany z waleta w pana lub subretki w *grande dame*. Jest to czas, kiedy mieszczenie chętnie przebierają się za arystokratów, a panowie chętnie udają pasterzy. Luźne leżenie stroju na postaci ma również

145 Zob. J. Weisgerber, *Le rococo*, s. 198.



wymiar erotyczny: każdy kostium (zwłaszcza pasterski) można łatwo zdjąć albo uchylić jego rąbka: wystarczy wdać się w igraszki z Zefirem odsłaniającym zwiewne sukienki i koszule.

Rokokowcy literaturę także postrzegają jako kostium: pewne idee, pomysły, a niekiedy zachcianki można „ubrać” w odpowiednią konwencję literacką. Taką konwencję, która pewne treści zasłoni, a inne odkryje. Treści obyczajowo ryzykowne można spowić w eufemistyczny woal. Dzięki temu poezja wciąż pozostanie poezją (nie naruszy się zasady dobrego smaku), zarazem umożliwi wyobraźni odbiorców przebywanie w obszarach sytuujących się poza dziedziną wielkiej sztuki strzeżoną przez decorum. Ciekawy pod tym względem jest *Ver-vert* Jeana-Baptiste’a Gresseta. Poemat wydany w 1734 roku opowiada o papudze (polski tłumacz zamienił ją na szpaka), która w klasztorze wizytek w Nevers wyuczyła się pokornych modlitw i dzięki temu zyskała lokalną sławę. Ver-verta zapragnęły mieć u siebie siostry z nantejskiego klasztoru, gdzie ptaka wysłano statkiem. Niestety, podczas morskiej podróży papuga przyswoiła marynarskie słownictwo i od tej pory zmieniły się temat i styl jej wypowiedzi. Ver-vert powrócił więc do Nevers, gdzie dokonał żywota pod troskliwą opieką dawnych towarzyszek. Uczynienie głównym bohaterem kolorowego ptaka to gest na miarę salonowej wrażliwości<sup>146</sup>. Zauważmy, że w rokoku przyjemność ewokowana „miłymi życia drobiazgami” ma najczęściej charakter aluzyjnie miłosny. Nie inaczej dzieje się w *Ver-vercie*. Siostry wizytki uwielbiają ptaka przedstawianego jako najbardziej atrakcyjny obiekt w klasztorze:

Szpaka widzieć w ostatku, gdy się każda tłoczy,  
Nie może jego piękność nasycić ich oczy,  
I słusznie, bo choć z gruntu ladaco był cały,  
Jednakże z powierzchownych ozdób okazały;  
Owe oko rycerskie wraz z junacką miną  
Nowych zdały się wdzięków być w szpaku przyczyną.<sup>147</sup>

146 Sztuka i literatura rokokowa chętnie przedstawiała małe zwierzęta: ptaki, wiewiórki, niewielkie psy, koty, które bardziej odpowiadały salonowemu gustowi niż ulubione tradycyjnie przez szlachtę konie i psy łowcze. Zob. P. Serna, *Szlachic*, s. 81.

147 J.B. Gresset, *Ver-vert, czyli szpak klasztornego chowania*, przeł. T. Morski, Warszawa 1779, s. 45 („On voit enfin, on ne peut se repaître / assez les yeux des beautés de

Można odnieść wrażenie, że uwielbienie dla ptaka zyskuje humorystyczny wymiar kultu religijnego<sup>148</sup>. Gresset stale nasuwa czytelnikowi erotyczne skojarzenia: papuga pojawia się w poemacie zamiast kochanka i jak gdyby w jego roli. Znamienne przy tym, że frywolne podteksty wywołane zostają obrazami względnie łagodnymi. Nie odrzuca się manifestacyjnie normy obyczajowej, jak dokonywano tego w poezji libertyńskiej<sup>149</sup>. Autor *Ver-verta*, respektując decorum, delikatnie je narusza. Efektem tego po stronie czytelników jest rozbawienie, nie zaś oburzenie. Taki był gust paryskiej socjety tamtego czasu: moralnie rozluźnionej, lecz mimo wszystko uznającej etykietę i towarzyski dobry smak. Rygorystyczne trzymanie się zasad jest nudne; demonstracyjne przekraczanie jest grubiańskie. Toteż w poemacie Gresseta nic nie mówi się wprost. Można ten utwór odebrać jako fantazyjną historię o papudze, która stała się ulubieńcem zakonnic, obiektem ich troski i źródłem zabawy. Gdyby stróż moralności zgłaszał pretensje do erotycznych podtekstów, Gresset mógłby bronić się, zwracając uwagę na dosłowny sens wyrażen padających w utworze. Potencjalne skojarzenia seksualne działałyby tu przewrotnie na niekorzyść owego stróża: co poeta może poradzić na to, że pruderyjny odbiorca, czytając o papudze w zakonie, myśli o erotycznych ekscesach? Jednak dla odbiorców salonowych, przedstawicieli światowego towarzystwa, aluzje, sugestie, mrugnięcia okiem pozostają niekwestionowane. W mitologii indyjskiej papuga to ptak, na którym podróżuje Kama, indyjski bóg miłości, odpowiednik rzymskiego Kupidyna, i tak jak on strzelający z łuku w wiadomym celu:

Ver-vert (tak nazywała się postać)  
 przeniesiony tam z indyjskiego wybrzeża,  
 był jeszcze młody, niczego nie wiedział,  
 we wspomnianym klasztorze zamknięty dla swego dobra;

l'oiseau: / c'étoit raison; car le fripon, pour être / moins bon garçon, n'en étoit pas moins beau. / Cet œil guerrier, et cet air petit-maître / lui prétoient même un agrément nouveau"; J.B. Gresset, *Ver-vert, ou les voyages du perroquet de Nevers. Poème héroïque*, Amsterdam 1736, s. 18).

148 Zob. D. Świętoniowska, *O rokokowych miostkach w buduarze i klasztornej celi*, w: *Codziennosc i niecodziennosc oswieconych*, t. 1, s. 203–217.

149 Zob. H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 36.

był ładny, błyskotliwy, zwinny i kapryśny,  
miły i szczerzy, jak to bywa w pięknym wieku.<sup>150</sup>

Erotyzm w *Ver-vercie* jest ważny przede wszystkim w ewokowaniu klimatu rozkosznych zajęć i zabaw. Z miejsca modlitwy i nabożnego skupienia klasztor przemienia się w uroczy zakątek świata, jak gdyby Ver-vert własnymi piórami przydał mu rajskich kolorów:

Ustawicznie do kraty w habicie układna,  
Nosila ptaka siostra Melania ładna.  
Tam sprawiała patrzącym gościom podziwienie,  
Chociaż w ciemnym kolorze żywe przecież cienie,  
Wyliczała, że miły jak mała dziecina,  
Słowem, wszystkich chwytala serca jego mina.<sup>151</sup>

W rajskim klimacie, w jasnych barwach, poznajemy w poemacie Gresseta codzienne zajęcia sióstr, przedstawiające się jako coś miłego i rozkosznego.

### **Les petits poètes i lekka muza salonowa**

Najciekawszym być może obszarem dla badacza rokoka jest lekka poezja salonowa, w której wyspecjalizowali się francuscy literaci XVIII wieku. Konkretnie miejsca spotkań (na przykład paryskie *hôtels*) i fizyczna obecność ludzi, którzy się tam pojawiali, w wybranych przypadkach prowadziły do generowania szczególnego typu stosunków

150 Podaję własny przekład, ponieważ w tłumaczeniu Morskiego (J.B. Gresset, *Ver-vert, czyli szpak klasztornej chowania*, s. 10) znika indyjski kontekst („Ver-Vert [c'étoit le nom du personnage] / transplanté là de l'indien rivage, / fut, jeune encor, ne sachant rien de rien, / au susdit cloître enfermé pour son bien; / il étoit beau, brillant, leste et volage, / aimable et franc comme on l'est au bel âge”; *Ver-vert, ou les voyages du perroquet de Nevers*, s. 5).

151 J.B. Gresset, *Ver-vert, czyli szpak klasztornej chowania*, s. 21–22 („Le beau Ver-Vert ne bougeoit du parloir. / Sœur Mélanie, en guimpe toujours fine, / portoit l'oiseau: d'abord, aux spectateurs, / elle en faisoit admirer les couleurs, / les agréments, la douceur enfantine; / son air heureux ne manquoit point les cœurs”; *Ver-vert, ou les voyages du perroquet de Nevers*, s. 9).

międzyludzkich. Uczestnicy i uczestniczki spotkań – niezależnie od więzów krwi – stawali się sobie bliscy. W tych koteriach, współtworzonych zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety, wykształcały się relacje przypominające przyjaźń albo miłość. Autentyczność uczucia nie pozostawała bez znaczenia; nie była jednak najistotniejsza. Chcąc nie chcąc (częściej jednak chcąc), bawiono się w teatr „miłościoprzyjaźni”, w którym szczególnego znaczenia nabierały świadectwa tych uczuć: gesty i słowa. Salonowe interakcje pozwalały doświadczać przyjemności z szerokiej palety wrażeń: zarówno intelektualnych, jak i sensualnych (zapach perfum, dotyk podczas tańca, dźwięk muzyki i słów, widok strojów, ozdobnych przedmiotów i pięknych wnętrz, smak deserów i napojów). W salonowym spektaklu ważnymi rekwizytami były papier i pióro. Uprawiano chętnie małe formy poetyckie. Z tradycji literackiej wybierano takie konwencje, które nadawały się do opiewania uroków szczęśliwych chwil spędzanych w miłej kompanii. Wiersze dotyczyły czyjejś urody, radości, jaką czerpie się z przebywania w towarzystwie, rozkoszy tańca, śpiewu oraz innych form wspólnej rekreacji. Chętnie pisano o takich czynnościach, które w salonie praktykowano:

Daj mi, moja piękna pani,  
Daj mi, rzekłem, pocałunek,  
Słodki, miłosny, pełen czułości.  
Ty nie ośmieliłaś się go odmówić:  
Lecz jak krótkie było me szczęście!  
Twoje usta ledwo, przypomnij sobie,  
Musnęły me chciwe wargi,  
I zaraz się odsunęły.  
Tak właśnie gaśnie iskra,  
Tak, bardziej niż Tantal cierpiący;  
Widzę, jak, niczym niewierna fala,  
Ofiarowane mi dobro ucieka.  
Umyka mi twój pocałunek, okrutna!  
Pozostaje samo pożądanie.<sup>152</sup>

152 C.J.Dorat, *L'étincelle*, w: tenże, *Œuvres*, Paris 1827, s. 6 („Donne-moi, ma belle maîtresse, / Donne-moi, disais-je, un baiser, / Doux, amoureux, plein de tendresse. / Tu n'osas me le refuser: / Mais que mon bonheur fut rapide! / Ta bouche, à peine, souviens-t'en, / Eut effleuré ma bouche avide, / Elle s'en détache à l'instant. / Ainsi s'exhale une

Była to poezja nawiązująca specyficznym kontaktem z życiem (salonowym), z tym, co akurat robiono w kręgach socjety i czym się interesowano. Wiersze wznosiły efekt zaczarowanej krainy: przydawały dodatkowego blasku gestom wykonywanym w salonie lub w zacisznym ustroniu; nazywały rzeczywistość salonową w taki sposób, by w sferach fantazji awansowała jeszcze o szczebel wyżej. Sprawdzały się formy dopasowane do salonowej kultury konwersacji. Ceniono momentalność wrażeń. Krótki utwór, przylegający i przynależący do chwili, w której został zaprezentowany, działał jak bodziec, mikro zdarzenie wprawiające gości salonu w przyjemny nastrój:

Czyż mając tyle przymiotów i bystrości ducha,  
Może pani żałować, Doris, swych pierwszych dni?  
Dziś jesteś, pani, królową geniuszy,  
A byłaś, pani, królową miłości.  
Pomyśl, pani, że niewiele jest takich zim;  
Gdy umysł żywy pozostał, co możesz, pani, utracić?  
Doris, tę łączną zamianę jednego tronu na drugi,  
Czyż można nazywać upadkiem?<sup>153</sup>

Grzechem towarzyskim na salonie było nudzenie deklamatorstwem. Człowiek rokoka nie mógł robić z siebie oratora, mędrca, barda czy wieszczka. Przeciwnie, występował na salonie dla przyjemności innych. Twórca rokokowy to *poète mineur*. I to w dwojakim znaczeniu: to autor „małych” wierszy, i co do rozmiaru, i co do podjętej w wierszu tematyki. To zarazem autor, który często nie dopraszał się sławy. *Les poètes mineurs* czy też *les petits poètes* to między innymi Jean-Baptiste Rousseau, Jean-Jacques Lefranc de Pompignan, Antoine Houdar de la Motte, wyznający swoją filozofię życiową:

étincelle, / Oui, plus que Tantale agité; / Je vois comme une onde infidèle / Fuir le bien qui m'est présenté. / Ton baiser m'échappe, cruelle! / Le désir seul m'en est resté”).  
153 F.J. de Pierre de Bernis, *Impromptu à une dame qui se plaignait d'être âgée de quatre-vingts ans*, w: *Petits poètes français, depuis Malherbe jusqu'à nos jours*, t. 1, red. P. Poitevin, Paris 1841, s. 360 („Avec les qualités à tant d'esprit unies, / Pouvez-vous regretter, Doris, vos premiers jours? / Vous êtes aujourd'hui la Reine des génies / Et vous la fûtes des amours. / Songez qu'il est bien peu d'hivers comme le vôtre: / En vous laissant l'esprit, qu'a-t-il pu dérober? / Doris, c'est proprement passer d'un trône à l'autre / Appelle-t-on cela tomber?”; przeł. M. Goreń).

Nie umiem nic oprócz kochania i picia,  
Nocą i dniem kocham i piję,  
To moja nauka, moja sława  
Moje bogactwa i moje zajęcia.<sup>154</sup>

Do poetów mniejszych zaliczali się François-Joachim de Pierre de Bernis, Alexis Piron, Jean-François de Saint-Lambert, Jean-Baptiste-Louis Gresset, Claude-Joseph Dorat, Ponce-Denis Écouchard-Lebrun, Évariste de Parny, Jacques Delille i wielu innych. Ich mniejszość nie była świadectwem poetyckiej niższości. XVIII wiek – jeśli popatrzyć na niego przez różowe szkieleta kultury salonowej – rozsmakowywał się w małych przyjemnościach, drobiazgach artystycznych, cackach i „małych wierszach”. Wiek oświecenia podtrzymywał oba gusty, „wielki” i „mały”. Obok „małych poetów” funkcjonowali wciąż twórcy o ambicjach stworzenia monumentalnego dzieła, na przykład tragedii albo epepei, albo autorzy wzniosłych ód. Był i szereg takich, którzy byli raz mali, raz duzi. Zaliczenie do *poètes mineurs* nie było deprecjonujące. Gdzieniegdzie sądzono wręcz, że być rokokowym poetą jest trudniej, ponieważ – zauważył Buffon – zdarza się, że „sztuka mówienia rzeczy małych staje się trudniejsza od sztuki wyrażania wielkich”<sup>155</sup>. Uczucie piękna wzbudzają przedmioty małe i śliczne, twierdził angielski filozof Edmund Burke, i to odróżnia je od wielkich i wspaniałych, które wzbudzają uczucie wzniosłości<sup>156</sup>.

Analogia między małą, lekką i dowcipną poezją a malarstwem rokokowym nasuwała się wydawcy antologii *Les petits poètes du XVIII<sup>e</sup> siècle* z 1910 roku: „Bez wątpienia ich fraza jest nieco miękka, bez ustalonych konturów, często przychodzi na myśl kręte linie *rocaille* Bouchera; ale

154 A. Houdar de la Motte, *Les vrais plaisirs*, w: *Les petits poètes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1910, s. 127 („Je ne sais qu’aimer et que boire, / Et nuit et jour j’aime et je bois, / C’est la ma science, ma gloire / Mes richesses et mes emplois”).

155 G. L. L. de Buffon, *Rozprawa o stylu*, przeł. E. Rządowska, w: *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia*, s. 304 („[...] l’art de dire de petites choses devient peut-être plus difficile que l’art d’en dire de grandes”; *Discours sur le style*, Paris 1881, s. 37).

156 Zob. E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757. Zob. też: M. Schoina, *Romantic „Anglo-Italians”. Configurations of Identity in Byron, the Shelleys, and the Pisan Circle*, Farnham 2009, s. 66.

jest precyzyjna w szczególe i ma zawsze coś z pikantnej elegancji”<sup>157</sup>. „Małe wiersze” poruszają wyobraźnię czytelnika, którego myśli mają podróżować dalej i w którym budzi się chęć zobaczenia, przeczytania więcej, niż jest to eksplicytnie wyrażone w wypowiedzi poetyckiej. Głównym tematem jest miłość. Pisze się o niej jako o czymś o krótkotrwałym, zmiennym, ulotnym, a przy tym fascynującym. Praktykowane przez *petits poètes* liryki miłosne ukazują stany duszy, drgnienia serca i nastroje powstające pod wpływem wspomnień, przeżyć i nadziei erotycznych. Eksploruje się przejściowe uczucia: nadzieje miłosne, ekscytację, minione słodkie chwile, po których nic już nie cieszy, jak w *Nieobecności (L'absence)* Dorata (1770):

Ani pastuszkowie, co się gromadzą na stoku,  
Ani jak kryształ czyste potoki,  
Co szparko toczą swój nurt  
Na trawy, które je chłoną,  
I fale swe zdobią emalią.  
Daleko od ciebie natura kona;  
Radość opuszcza tę dolinę:  
Lekki oddech zefiru  
Zamienia się dla mnie w akwilon:  
W najodleglejszej jaskini  
Na próżno szukam jakichś uroków;  
Wiosna podąży za twymi krokami;  
Już nie ma jej tam, gdzie cię żałują...<sup>158</sup>

„Małych poetów” interesuje subtelność wrażeń doznawanych w erotycznej relacji, ciekawią emocjonalne pasażę między tymi wrażeniami.

157 *Avertissement des éditeurs*, w: *Les petits poètes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, s. 9–10 („Sans doute, leur phrase est un peu molle; sans contours arrêtés, elle fait souvent songer aux lignes sinueuses des rocailles de Boucher; mais elle est précise dans le détail et d’une élégance toujours piquante”).

158 C.J. Dorat, *L'absence*, w: tenże, *Les baisers*, La Haye 1770, s. 12 („Que des bergers la troupe active / Se groupe au penchant des coteaux; / Qu'enfin de limpides ruisseaux / Roulent une onde fugitive / Sur le gazon qui les captive, / Et peint son émail dans leurs flots. / Loin de toi la nature expire; / Les jeux désertent ce vallon: // Le souffle léger du zéphire / Pour moi se change en aquilon: / À la grotte la plus secrète / Je cherche en vain quelques appas; / Le printemps fleurit sur tes pas; / Il n'est plus où l'on te regrette...”).

Z jednej strony żałuje się krótkotrwałości tych doznań (ulotności miłosnej słodyczy), z drugiej strony uznaje się i akceptuje tę efemeryczność. Gdyby trwały dłużej, były zawsze dostępne, traciłyby czarowną moc. Poetycko najciekawsza okazuje się nie miłość spełniona, lecz miłość tuż przed spełnieniem albo miłość, która właśnie przeminęła:

Godzina, na którą czekają Amory,  
Wybija wreszcie, biegnę do pani:  
„Jutro”, powtarza znów pani.  
Niech pani złoży dzięki miłosiernemu bogu,  
Który aż dotąd obdarzał panią  
Sztuką co dnia bycia kimś nowym;  
Ale Czas, końcówką swego skrzydła,  
Mimoходом muśnie pani oblicze,  
Od jutra będzie pani mniej piękna,  
A ja być może już nie tak nagły.<sup>159</sup>

Rokokowe opisy przygód i doznań miłosnych mają w sobie coś nierealnego. Poeci wysyłali sygnały, że miłość między dwójgim ludzi wydarza się nie naprawdę, ją się aranżuje i odgrywa. Stale odbywa się to według podobnego scenariusza prowadzącego od zakochania do rozstania. Wydarzenia miłosne sytuuje się często w przestrzeni rustykalnej, gdzie pojawiają się pasterze i pasterki o konwencjonalnych imionach: Tyrsis, Chloe, Dafnis. Arnauld Berquin eksponuje gessnerowską sztuczność sytuacji miłosnych w *Idyllach* (1775)<sup>160</sup>. Nie inaczej postępuje Antoine de Bertin (1780), opiewający konkursy piękności bohatererek obdarzonych imionami nawiązującymi do tradycji literackich:

159 É. Parny, *Demain*, w: tenże, *Œuvres choisies*, Paris 1827, s. 121 („L'heure qu'attendent les amours / Sonne enfin, près de vous j'accours: / «Demain», répétez-vous encore. / Rendez grâce au dieu bienfaisant / Qui vous donna jusqu'à présent / L'art d'être tous les jours nouvelle; / Mais le Temps, du bout de son aile, / Touchera vos traits en passant; / Dès demain vous serez moins belle, / Et moi peut-être moins pressant”).

160 Zob. A. Berquin, *Idylles*, Paris 1775. Zob. R. Poggioli, *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge 1975.



Do boskiej nagrody talentów i wdzięków,  
Wskazać mogę jedynie Eucharis,  
Pani się rumieni i składa oręż.  
Mówią o Teano; chwałą po kolei  
Eufroyznę i Zulmę, te dwie siostry Amora,  
Aglaurę, Issę, Korynnę, i Glycerę, i Julię,  
I tysiąc innych piękności, ozdób Dworu:  
Eucharis jest piękniejsza i sto razy śliczniejsza.<sup>161</sup>

Czasem postaci noszą imiona współczesne, nie usuwa się jednak baśniowej scenerii. Projektuje się naiwnych bohaterów, wierzących w autentyczność, trwałość i wyjątkowość tej jednej miłości. Zarazem świadomość, którą są obdarzeni bohaterowie, rozmija się ze świadomością poety, zapisującego kolejną kartę w kronice niespełnionych nadziei. Wyklucza się w ten sposób jakiegokolwiek sentymentalno-romantyczne wyobrażenia miłości wiernej, stałej, szczęśliwej, która dopełniłaby się, gdyby tylko nie źli ludzie i dokuczliwe konwenanse społeczne. Nie dopuszcza się szczerych wyznań prawdziwej miłości; nie ma ambicji powiedzenia czegoś z głębi serca.

Konstatacja o ulotnym charakterze miłości pobrzmiwała często wesołymi nutami. Podmiot liryczny pogodnie uznawał, że niestałość kochanki nie napawa go smutkiem: po jednej miłostce nastąpi druga, po tej – kolejna. Miłość można przecież przeżywać wielokrotnie, odnawiać przyjemne stany zakochania. Tak jak można wielokrotnie opowiadać sobie baśnie. Zarazem powtarzał się we francuskiej liryce miłosnej „małych poetów” elegijny ton, jak w poezji Parny’ego, gdzie stale spoza doświadczeń erotycznych wyłaniał się mentalny pejzaż odczarowanej rzeczywistości. Radosno-melancholijna poezja autora wierszy do Eleonory ma dostarczać przedsmaku (oczekiwanie) albo posmaku (wspomnienie) ziemskiego raj. Zabawa, sztuka i miłość są w zasadzie jednym i tym samym: sposobami dostępowania tymczasowego zbawienia. Są chwile, kiedy – zdawałoby się – poeta doświadcza tego zbawienia, ma

161 A. Bertin, *Elégie VIII*, w: tenże, *Poésies et œuvres diverses*, Paris, 1879, s. 23 („Le prix divin des talents et des charmes, / Je n’ai qu’à montrer Eucharis, / Vous rougirez, et vous rendrez les armes. / On parle de Théone; on vante tour à tour / Euphrosyne et Zulmé, ces deux sœurs de l’Amour, / Aglaure, Issé, Corinne, et Glycère, et Julie, / Et mille autres beautés, ornements de la Cour: / Eucharis est plus belle et cent fois plus jolie”).

poczucie przebywania w wysnionej krainie. Potrafi wprawiać się w takie przyjemne omamienia, wytwarzać atmosferę baśni i napawać się nią. Tak jak inni „mali poeci” umie nasycać świat wokół siebie sztuką, przyjaźnią, miłością, zabawą. Wie jednak również, że jest to tylko aura, która łatwo się rozwieje.

## Rzymscy pasterze poeci na przełomie XVII i XVIII wieku

W uwagach nad włoskim rokokiem literackim wieku światła zatrzymam się jedynie na kilku zjawiskach charakterystycznych i kilku wybitnych reprezentantach tego kierunku. Będzie to drobny fragment panoramy kulturalnej, którą przed przeszło stu laty roztoczył Kazimierz Chłędowski w *Rokoku we Włoszech*<sup>162</sup>.

Początki włoskiego rokoka literackiego, podobnie jak w przypadku francuskim, są trudne do precyzyjnego określenia. Bardziej niż o konkretnych manifestach i tekstach założycielskich można mówić o atmosferze kulturalnej panującej u schyłku XVII wieku i w pierwszych dekadach kolejnego stulecia. Brzemienne w skutki okazało się powołanie w Rzymie w 1690 roku instytucji o nazwie Accademia dell'Arcadia. Nazwa rzymskiej akademii była znacząca: chodziło o stworzenie azylu piękna, pokoju, miłości, sztuki (a trwał przecież wciąż wiek siedemnasty: wojen, walk wewnętrznych, epidemii, klęsk nieurodzaju). Owszem, zarówno w początkach, jak i w kolejnych dziesięcioleciach w dziełach arkadyjczyków pojawiać się będą wątki, motywy, idee, które nasuwają skojarzenia z barokowymi pomysłami na sztukę i charakterystyczną dla XVII wieku kampanią na rzecz poprawy zepsutego świata.

Z punktu widzenia poszukiwacza rokoka ciekawsza od długiego trwania baroku jest jednak inna tendencja. Mam na myśli upodobanie do podejmowania i przepracowywania form poezji miłosnej. Poszukuje się sposobów wyrafinowanego, eleganckiego, a przy tym klarownego pisania o subtelnych uczuciach. Arkadyjczycy zrywają z ekscesami barokowej wyobraźni, strategią stosowania mocnych efektów. Pod piórami tych literatów język stawał się bardziej przejrzysty,

162 Zob. K. Chłędowski, *Rokoko we Włoszech. Ludzie – literatura – sztuka*, Warszawa 1959 (pierwsze wydanie – 1914).

obrazy – łagodniejsze. Znamieniem dokonującej się reorientacji był kult Petrarcki: poety wyrazistych, lecz delikatnie wyrażanych afektów<sup>163</sup>. Pisze się chętnie madrygały, kancony i kanconetty, sonety. Szczególnie charakterystyczna staje się topika pastoralna. Chętnie oddawano się opisom miłosnych perypetii Amora. Giambattista Felice Zappi, jeden z wybitnych przedstawicieli pierwszej generacji arkadyjskich poetów, pisał:

Amor siada obok mojej Filis,  
Amor śledzi ją, gdziekolwiek się porusza,  
w niej mówi, w niej milczy, w niej oddycha,  
nawet w niej żyje, gdzie ona i on tak wiele mogą.

I o pieszczotach Amor uczy ją śpiewać;  
i jeśli czasami się zasmuca albo złości,  
Amor jej nie opuszcza, wręcz widać  
Amora w pięknym gniewie, Amora w płaczu.<sup>164</sup>

Pochwałę przyjemności życiowych formułowano na sposób rokowski: delectowano się możliwością przebywania w przestrzeni kojącej natury, z przyjaciółmi albo kochanką. Obok wizji Arkadii duchowej poeci rzymscy roztaczają wizję Arkadii ziemskiej. Poezja arkadyjska okazuje się przygotowywanym dla wszystkich projektem ziemskiego szczęścia, ową wspomnianą przez Weisgerbera „synekdochą raju”. Poeci i poetki piszą do siebie nawzajem o pożytkach i słodyczach płynących z zebrań i z uprawiania sztuki wewnątrz Akademii, która okazuje się przystanią Muz:

Z naszego umysłu rodzi się  
radosne pragnienie,  
które dostosuje do natury  
w przebraniu pospólstwa nasze życie:

163 Zob. M.T.A. Graziosi, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma 1991, passim.

164 G.F. Zappi, [*Amor s'asside alla mia Filli accanto...*], w: tenże, *Rime*, Venezia 1736, s. 36 („Amor s'asside alla mia Filli accanto, / Amor la segue ovunque i passi gira; / in lei parla, in lei tace, in lei sospira, / anzi in lei vive, ond'ella ed ei può tanto. // Amore i vezzi, Amor le insegna il canto; / e se mai duolsi o se pur mai s'adira, / da lei non parte Amore, anzi si mira / Amor nelle bell'ire, Amor nel pianto”).

Nie słycać tęsknoty  
pod królewskimi dachami,  
i nie szuka się ozdoby delikatnych płócien oraz purpury:  
[...]  
Nasze myśli o pięknej sztuce są gorące,  
I dobra wola odpowiada Muzom:  
Oto są lekarstwa,  
które mogą zabawić w naszych norach,  
a nie te, które królom zakłócają sen.<sup>165</sup>

W twórczości arkadyjskiej kochanek jest człowiekiem towarzyskim, który wystawia się na przyjemne doznania, a zarazem potrafi kiełznać afekty. Pisanie o rozkoszach to już ich przedsmak:

Piękny statek jest gotów:  
oto wybrzeże i plaża,  
gdzie sternik Kupido,  
zaprasza, piękne, nad morze.  
Zobaczcie, jak kotwicę  
już z piasku wyrwało  
tysiąc Amorków, które przygotowują się  
radośnie na żeglowanie.<sup>166</sup>

Zauważmy, że wiersze o amorach pasterskich pisane i odczytywane były przez ludzi udających pasterzy. W pewnym sensie w realnej przestrzeni rzymskiego amfiteatru Bosco Parrasio odgrywano i przeżywano to, czym zajmowano się w poezji. Ideały arkadyjskie można było urzeczywistnić choćby na czas zebrania. Prosty kostium przywdziewali

- 165 A. Guidi, *Selva intitolata „Costumi degli Arcadi”*, w: *Rime degli Arcadi I /XIV, 1716–1781: un'antologia*, red. M. L. Doglio, M. P. Stocchi, Roma 2019, s. 152 („Nasce da nostra mente / Un felice desio / Ch'è natura conforma / In guise al volgo il viver nostro: / Non anelar si sente / Entro i tetti reali, / E non cerca di bisso ornarsi e d'ostro: / [...] / Ferve il nostro pensier sulla bell'arte, / Ed alle Muse il buon voler risponde: / E queste son le cure / Che ne' nostri tuguri abitar ponno, / Non quelle che dei re turbano il sonno”).
- 166 C. I. Frugoni, *L'isola amorosa*, w: tenże, *Opere poetiche*, t. 6, Parma 1779, s. 169 („La bella nave è pronta: / ecco la sponda e il lido, / dove nocchier Cupido, / belle, v'invita al mar. / Mirate come l'ancora / già dall'arena svelsero / mille Amarin, che apprestansi / festosi a navigar”).

ludzie czuli, a zarazem galanteryjni, grzeczni, „ucywilizowani”, praktykujący salonową *sociabilità*. W rzymskiej kolonii na przełomie XVII i XVIII wieku krystalizował się model grupowej radości ze wspólnego przeżywania życia w eleganckich formach zabaw literackich i artystycznych. Literatura arkadyjczyków – w swoich założeniach demokratyczna – pozwalała artykułować ideał harmonijnej koegzystencji. Wchodząc do Arkadii, każdy podlegał jej regulaminowi i przyjmował pasterskie imię. Zacierają się relacje hierarchii: w pasterskich szatach występowali mężczyźni i kobiety, ludzie różnych stanów, a z czasem także różnych narodowości<sup>167</sup>. Pokój, sztuka, miłość, towarzyskość, wygładzanie („feminizacja”) obyczajów i gustów artystycznych – oto znamiona rokokowego gustu rozkwitającego wewnątrz Akademii i promieniującego na kolejne dziesięciolecia<sup>168</sup>.

Czas świetności Arkadii to pierwsza połowa wieku. Jest ona szkołą dla takich wielkości literatury włoskiej jak Paolo Rolli czy Pietro Metastasio (wychowanek Giovanniego Vincenzo Graviny, współzałożyciela Akademii), od którego przegląd rokokowych sylwetek zaczął Chłędowski<sup>169</sup>. „Język Metastasia zdawałby się nam dzisiaj o tyle nie-naturalny, że w jego dramatach przemawiają królowie i pasterze, ludzie szlachetni i wyrzutki społeczeństwa w ten sam sposób: gładko, doborowymi wyrazami, językiem prawie salonowym”, pisał badacz<sup>170</sup>. „Metastasio umiał tworzyć postaci bohaterskie. Tylko że są to bohaterowie w duchu i smaku epoki nowej, refleksyjni i sentymentalni zarazem: rokokowe połączenie filozofii z sielanką”, zauważył Maurycy Mann<sup>171</sup>. I chociaż twórcy podążali później różnymi ścieżkami artystycznymi, niekiedy sprzeciwiając się arkadyjskim koncepcjom poezji,

167 O polskim wkładzie w działalność Arkadii pisała obszernie W. Roszkowska, *Polacy w rzymskiej Arkadii (1699–1766)*, „Pamiętnik Literacki” 1965, nr 3, s. 33–78; też, *Polacy w rzymskiej „Arkadii”. Część II: Lata 1766–1800*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 3, s. 14–51.

168 W polskich badaniach zjawisko arkadyzmu w horyzoncie polskim i europejskim opisywał S. Graciotti: *Lirica e „Arcadia” polacca nella cornice del Settecento letterario europeo*, w: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, t. 4, red. A. Balduino, Firenze 1983, s. 245–259; tenże, *Na drodze do Arkadii. Od Stanisława Herakliusza Lubomirskiego do Elżbiety Drużbackiej*, przeł. M. Ślaska, w: S. Graciotti, *Od Renesansu do Oświecenia*, przeł. W. Jekiel i in., t. 2, Warszawa 1991, s. 7–25.

169 Zob. K. Chłędowski, *Rokoko we Włoszech*, s. 30.

170 Tamże, s. 44.

171 M. Mann, *Literatura włoska*, w: *Wielka literatura powszechna*, t. 2, Warszawa 1933, s. 198.

to jednak piętno arkadyjskie ich twórczości pozostało niezatarte. Niektóre utwory z drugiej połowy stulecia, choć pozornie niezależne od spotkań Akademii, ewokowały atmosferę pasterskich zabaw i maskarad spopularyzowanych u progu wieku. Motyw żalów za utraconą Nice z kanconetty *Odjazd (La partenza [1749])* Metastasia będzie powracał w literaturze włoskiej i w innych literaturach przez długie lata:

Oto ta dumna chwila  
Nice, moja Nice, żegnaj.  
Jak będę żył, moja droga,  
tak daleko od ciebie?  
[...]  
Zawsze na twoim szlaku,  
zawsze będziesz miała mnie blisko;  
a ty, kto wie, czy kiedykolwiek wspomnisz mnie!

Ja wśród dalekich brzegów  
błądząc smutnymi krokami,  
chodząc będę, pytając kamieni,  
gdzie jest moja nimfa?  
[...]  
Ilu ujrzysz, dołączając  
do twojego nowego salonu,  
ilu skupi się wokół,  
ofiarując ci miłość i wiarę  
[...]  
Pomyśl, jak słodką strzałę,  
moja drogo, zostawiasz mi w piersiach:  
pomyśl, że Fileno kochał  
bez nadziei na litość [...].<sup>172</sup>

172 P. Metastasio, *La partenza*, w: tenże, *Opere drammatiche, oratori sacri, e poesie liriche*, t. 5, cz. 1, Roma 1750, s. 137–138 („Ecco quel fiero istante; / Nice, mia Nice, addio. / Come vivrò, ben mio, / così lontan da te? / [...] / Sempre nel tuo cammino, / sempre m'avrai vicino; / e tu, chi sa se mai / ti sovverrai di me! // lo fra remote sponde / mesto volgendo i passi, / andrò chiedendo ai sassi, / la ninfa mia dov'è? / [...] / Quanti vedrai giungendo / al nuovo tuo soggiorno, / quanti venirti intorno / a offrirti amore e fé! // [...] / Pensa qual dolce strale, / cara, mi lasci in seno: / pensa che amò Fileno / senza sperar mercé [...]").

Tę odę „z Metastazjusza” naśladował będąc jeszcze w 1822 roku Dyzma Bończa Tomaszewski, autor *Rolnictwa* i komentowanej przez Mickiewicza *Jagiellonidy*. Może zresztą także sam Mickiewicz, pisząc w 1823 roku wiersz *Do M\*\*\**, tworzył romantyczną wariację na meta-stazjański temat:

Czy zadumana w samotnej komorze  
Do arfy zbliżysz nieumyślną rękę,  
Przypomnisz sobie: właśnie o tej porze  
Śpiewałam jemu tę samą piosenkę.  
[...]  
Czy to na balu w chwilach odpoczynku  
Siedzisz, nim muzyk tańce zapowiedział,  
Obaczysz próżne miejsce przy kominku,  
Pomyślisz sobie: on tam ze mną siedział.<sup>173</sup>

Sława Arkadii – oraz arkadyjskich wirtuozów, jak Metastasio – rozprzestrzeniała się na całą Europę, umacniając wyobrażenie Italii jako kolebki sztuki, świątyni dobrego smaku, galanterii, mody<sup>174</sup>. Rzym stawał się istotnym przystankiem w Grand Tour<sup>175</sup>. Podatna na urok słonecznych Włoch wydawała się pochmurna Wielka Brytania. Rolli, arkadyjczyk, poetycki wyznawca Wenery, Bakchusa i Amora, wzdychający w elegiach, odach, kanconettach do dziewcząt, nimf i bogiń, trzydzieści lat spędził w Londynie jako dworski nauczyciel, librecista i poeta, promując wśród Anglików włoską literaturę i sztukę, w tym także jej rokokowe odgałęzienia<sup>176</sup>. W Londynie włoscy emigranci „uczą [...] swego języka w domach arystokratycznych, albo ćwiczą angielskie *ladies* w śpiewaniu madrygałów, kanconet i arii z włoskich oper. Słynny improwizator, Paolo Rolli, rozczuła piękne wyspiarki swoimi wierszami w duchu

173 A. Mickiewicz, *Do M\*\*\**, w: tenże, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 156. Na temat relacji Metastasio – Mickiewicz zob. W. Kubacki, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 50.

174 Zob. W.N. Hargreaves-Mawdsley, *The English Della Crusicans and Their Time, 1783–1828*, Hague 1967, s. 12.

175 Zob. *Polski Grand Tour w XVIII i początkach XIX wieku*, red. A. Roćko, Warszawa 2014.

176 Zob. W.N. Hargreaves-Mawdsley, *The English Della Crusicans and Their Time*, s. 39.

Metastasia, bo mistrz ten nawet w Anglii w wielkiej był modzie”, twierdził Chłędowski<sup>177</sup>.

Nie zamierzam utożsamiać rokoka z *arcadismo*. Chcę jedynie wskazać, że w obrębie tego ruchu, który rodził się w Rzymie na przełomie stuleci, zaistniały warunki stymulujące rozwój rokokowej kultury literackiej. Z tych warunków wielu poetów – zarówno wybitnych, jak i *minorum gentium* – skorzystało. Chodzi tu bowiem, jak to obserwowaliśmy na przykładzie francuskiej poezji salonowej z początku wieku świateł, o pewien rodzaj wrażliwości zarysowującej się w obyczajach, w praktykach życia towarzyskiego, w sztuce<sup>178</sup>. Znajdowała ona wyraz nie tylko w poezji, lecz także w twórczości dramatycznej, czego przykładem są komedie Carlo Goldoniego<sup>179</sup>. Różnie tę wrażliwość nazywano w historii literatury i kultury. Użyteczne wydaje mi się zaproponowana we wcześniejszej partii książki kategoria cyteryjskości, z którą łączą się takie pojęcia jak *petit goût* czy *goût féminin*. Z wyobrażeniem szczęśliwego życia na Cyterze godzi się wyobrażenie radości arkadyjskich. Obydwie krainy, Cytera i Arkadia, często łączyły się w jeden mikrokontynent pokoju i miłości, ku któremu pielgrzymki urządzało sobie wielu osiemnastowiecznych poetów, włoskich odpowiedników francuskich *les petits poètes*. Na salonach ceniono i praktykowano poezję dostosowaną stylem i tematem do obowiązujących tam standardów dobrego smaku, grzeczności, galanterii. Za wirtuozów cyteryjsko-arkadyjskiej literatury uchodzili między innymi Rolli, Metastasio, Carlo Innocento Frugoni, Tomasso Crudeli czy Ludovico Savioli<sup>180</sup>.

Prawem przykładu sięgnijmy do poezji tego ostatniego: bolończyka Ludovica Saviolego Fontany (arkadyjski pseudonim: Lavisio Eginetico), autora cyklu *Amori*, wydane najpierw w 1758 roku pod tytułem *Rime*, później w zmodyfikowanej wersji w 1765. Poezja Saviolego wabi czytelnika do baśniowej krainy miłości. W eleganckich i wysmakowanych lirykach zawarte są przekomarzania z adorowaną dziewczyną, skargi na jej nieczułość, pochwały jej wdzięku, wyrazy

177 K. Chłędowski, *Rokoko we Włoszech*, s. 26.

178 Zob. I. Carini, *L'Arcadia dal 1690 al 1890: memorie storiche*, Roma 1891.

179 Zob. H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 198–208; tenże, *The Rococo of Goldoni*, „*Italica* 1968”, nr 4, s. 410–420.

180 Zob. G. Carducci, *Della poesia melica italiana e di alcuni poeti erotici del sec. XVIII*, w: tenże, *Opere*, t. 15, Bologna 1936.



tęsknoty i salonowe komplementy. Kiedy bohater wiersza *Do zazdro-snej przyjaciółki (All'amica gelosa)* poznał ukochaną, olśniło go jej wenusjańskie piękno:

Niewiele od ciebie się różniące,  
Z powodu kwietnego wieku,  
Przy twoim boku siadały,  
Trzy zdobne dziewczęta.

Tobie dalekie, każda Wenerze  
Wydawać mogłaby się równa:  
Ty wtedy tam byłaś; one zdały mi się  
Gracjami, a ty Boginią.<sup>181</sup>

Mitologia Saviolego – sylfy, nimfy, Wenus, Gracje – to maskarada: akcja wierszy przypomina swobodne obyczaje światowych dam i kawalerów, do których zaliczał się również autor. Inaczej niż poeci klasycystyczni Savioli nie przenosił się do antyku. Robił odwrotny manewr: przenosił antyk do swoich czasów. Mitologiczne postaci i rekwizyty potrzebne mu były do eleganckiego zarysowania sytuacji miłosnej, prezentacji kochanki, samego siebie, uroczego zakątką, w którym oboje się znajdują. Bolończyk podobnie jak inni rokokizujący autorzy interesował się nie tyle odnową pogańskiej duchowości, ile użyciem mitologii w funkcji „wytwornej i erotycznej” zabawy literackiej<sup>182</sup>. Od postaci mitologicznych pożyczone są tu imiona, kostiumy, przypisane grzesznym i zalotnym ludziom współczesnym<sup>183</sup>.

*Amori* Saviolego polskiemu czytelnikowi tytułem (nawiązującym do Owidiuszowych *Amores*) i czasem powstania nasuwają skojarzenia z *Erotykami* Franciszka Dionizego Książnika. Zestawienie obu tych cykli jest ciekawym zadaniem na przyszłość. Do porównawczej analizy

181 L. Savioli, *All'Amica gelosa*, w: tenże, *Amori*, Parigi 1795, s. 111 („Poco da te dissimili / Per la fiorita etate, / Al fianco tuo sedeano / Tre giovinette ornate. // Te lunge, ognuna a Venere / Ugual sembrar potea: / Tu v'eri allor; mi parvero / Le Grazie, e tu la Dea”).

182 Zob. W. Binni, *Ludovico Savioli e la poetica classicistico-rococò*, w: tenże, *Classicismo e neoclassicismo*, Firenze 1963, s. 62.

183 Zob. W. Binni, *Il settecento letterario*, w: *Storia della letteratura italiana*, red. E. Cecchi, N. Sapegno, t. 6, Milano 1968, s. 314–317.

zachęca atmosfera delikatnego świata zalotów i westchnień. Oba cykle są poetyckim hołdem złożonym Wenerze panującej nad światem ludzkich uczuć: *A Venere* to pierwszy wiersz w cyklu Saviolego, *Ad Venerem* – pierwszy w tomie Książninowym. Podróże po królestwie Wenery obaj poeci odbywają jednak innymi drogami. „Podmiot proteuszowy” Książnina, by odwołać się do formuły użytej przez Patrycję Bąkowską, kryje w sobie więcej lirycznej zadumy, a także silniej wy-czuwalnego niż u Saviolego tonu melancholii w opisach miłosnych perypetii bohaterów i bohaterów<sup>184</sup>.

Z Książninowską wrażliwością ma coś wspólnego także Aurelio de' Giorgi Bertola, bon vivant i aktywny uczestnik życia salonowego, czytelnik i kontynuator tradycji Gessnerowskich idylli, niekiedy zestawiany z Saviolim. Bertola wraz z czytelnikiem podróżuje do krain i zakątków, gdzie nie ma innych problemów niż miłość czułych pasterzy albo rybaków. W przytulnym świecie miłość nie natyka się na większe przeszkody, bohaterów i bohaterki otacza atmosfera zmysłowego i uczuciowego przedsięwzięcia. Poeta z Rimini zaczarowaną krainę ustanawia w pejzażu morsko-rustykalnym, w dziedzinach życia prostych ludzi. To na nich przenosi się subtelne miłosne afekty i rozmaite słowa:

O wczesnym świecie śniłam,  
Filis powiedziała do Nice,  
Że wędruję po wzgórzach,  
Nie umiałabym powiedzieć z kim.  
[...]  
Nice: Ale wiesz, że sny są  
Obrazami prawdy,  
Że czujnie myśl  
Przedstawia się sercu?<sup>185</sup>

184 Zob. P. Bąkowska, *Podmiot proteuszowy w liryce Franciszka Dionizego Książnina*, w: *Formy ekspresji podmiotowości nowoczesnej. Tożsamość indywidualna i zbiorowa w poezji polskiej schyłku XVIII i początku XIX wieku*, Toruń 2021, s. 76–114.

185 G. Bertola, *Il Sogno*, w: *tenże, Operette in verso e in prosa*, t. 1, Bassano 1785, s. 193 („Sognai su'primi albori, / Filli diceva a Nice, / D'errar per la pendice, / Dir non saprei con chi. // [...] / Nice. Ma sai che i sogni sono / Immagini del vero, / Che vigile il pensiero / Va presentando al cor?”).

W idyllach Bertoli rozkosz ma już jednak, jak stwierdził Binni, preromantyczne zabarwienie. Poeta przekraczał konwencjonalność idyllicznych przedstawień, w obrazach natury zarysowywało się nowe światoodczucie, ujawniało się jej melancholijnie nastrojowe piękno. Pod piórem Bertoli oraz poety, o którym mowa w kolejnym akapicie, rokokowy idyllizm łączył się z romantyzmem<sup>186</sup>.

Ippolito Pindemonte brał aktywny udział w życiu literackim epoki, odwiedzał salon i przez pół wieku korespondował z jedną z najpopularniejszych ówczesnych *salonnières* Isabellą Teotochi Albrizzi. Podobnie jak wielu jej gości i przyjaciół (między innymi Byron) pisał wiersze o niej i do niej, między innymi sonet dziękczynny za obietnicę uszycia torebki<sup>187</sup>. Przyjaźnił się z angielskimi poetami z kręgu Della Cruscans, aktywnymi we florenckich kręgach towarzyskich i literackich lat osiemdziesiątych XVIII wieku (o Della Cruscans będzie mowa dalej)<sup>188</sup>. Jego wiersze i drobna proza nasycona lirycznością wyrażają pragnienie wyłączenia się ze świata i odłączenia się od ludzi, mieszkania w zaciszu przyrody, wprawiającej w nastrój błogiej senności. Ma się wrażenie, że podmiot liryczny w tekstach Pindemontego wręcz rozpuszcza się w naturze, jak gdyby ludzki byt mógł rozwiać się wśród łagodnych zefirów, zostać porwany przez szemrzące strumyki, unieść się razem z obywatelującym zapachem kwiatów, traw i drzew: „Cóż za powietrze, którym oddycham! Jakież zapach, świeżość, słodycz! Jakże dusza wznosi się i rozszerza w tym otwartym i pięknym niebie! To wiejskie ustroenie, które namalowała moja fantazja, odnalazłem: najdroższy z moich snów nie jest już snem”<sup>189</sup>. Jest w Pindemontem rokokowa wrażliwość

186 O splocie klasycyzmu, rokoka i romantyzmu w twórczości Bertoli pisał W. Binni, *Scritti settecenteschi, 1956–1963*, Firenze 2016, s. 111–194. Zob. też: G. Carducci, *Della poesia melica italiana e di alcuni poeti erotici del sec. XVIII*, w: tenże, *Opere*, t. 15, Bologna 1936, s. 124–130.

187 Zob. I. Pindemonte, *Per la contessa Albrizzi che avea promessa all'autore una borsa lavorata dalle sue mani*, w: tenże, *Opere*, Napoli 1851, s. 541.

188 Zob. M. Cerruti, *Dalla „sociabilità” illuministica al mito del poeta solitario*, w: *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo. Atti del Convegno (Padova – Venezia, 11–13 maggio 2000)*, red. G. Santato, Genève 2003; W. N. Hargreaves-Mawdsley, *The English Della Cruscans and Their Time*, s. 25.

189 I. Pindemonte, *Le prose e poesie campestri*, Verona 1817, s. 3 („Che aria è questa ch'io qui respiro! Qual profumo, freschezza, soavità! Come l'anima s'alza e s'allarga in questo aperto e bel cielo! / Quel ritiro campestre, che la fantasia dipingevami, io l'ho trovato: il più caro de' miei sogni non è più sogno”).

światowca wycofującego się z miejskich gwarów do zacisznej samotni. Ta wrażliwość jest przy tym naznaczona sentymentalno-romantycznym izolacjonizmem<sup>190</sup>. Słodko jest istnieć, jeszcze słodziej jest rozpuścić się w urzekająco pięknej, usypiającej przyrodzie, sugerują *Poesie campestri* i *Prose campestri* Pindemontego (1785–1817), w miniaturowej formie kondensujące opisy przyrody odurzającej bohatera, pławiącego się w sensualnych rozkoszach. Walter Binni zwracał uwagę na charakterystyczną dla poety „krótką i miniaturową kreskę” („una linea breve e miniaturistica”), widoczną między innymi w słynnym dwuwersowym i trzywyrzowym określeniu melancholii:

Melancholio  
łagodna nimfo.<sup>191</sup>

Własną odmianę rokokizującego klasycyzmu stworzył Giuseppe Parini. Ten poeta wydaje się wręcz modelowym przeciwieństwem takich bon vivantów jak Savioli czy autor *Novelle galanti* (1802) Giovanni Battista Casti, czytany i podziwiany przez Byrona, libertyn, a także autor konwencjonalnych salonowych erotyków. Nastawienie do poezji Parini również miał odmienne. Był typem estety, nieobojętnego na powaby ludzkiego ciała, choć zawstyżonego nową modą, która nakazuje odślaniać nadmiar „lilii i róż”:

Dlaczego z pięknej piersi i ramienia  
Nagłym przemiennym gestem,  
Dlaczego, moja Sylwio naiwna,  
Zdejmujesz indyjską przepaskę,

Która wokół piersi i ramienia,  
A nawet szyi i podbródka  
Wznosiła się do tej pory, jak wypełniony  
Żagiel na wietrznym morzu?

Czy może czujesz powiew  
cieplej pory Zefira?

190 Zob. W. Binni, *Preromanticismo italiano*, Firenze 1985, s. 248.

191 Tamże, s. 251 („Melancholia / Ninfa gentile”).

[...]  
Czy to przypadek czy kaprys,  
narzucony nowej modzie,  
tak szkodliwie odsłania  
tyle lilii i róż?<sup>192</sup>

Dbął o zachowanie odpowiednich reguł w obyczajach i w sztuce, troszczył się o decorum i umiar. Piękno to dla Pariniego – zarówno w życiu, jak i w poezji – eleganckie i wytworne formy.

[...] Parini, utraciwszy młodzieńczy entuzjazm zaangażowanego i walczącego oświeceniowca, pozostawał całkowicie w kręgu swojej stosownej i cywilizującej poetyki oraz koncepcji poezji jako ostatecznego świadectwa cywilizacji, w trzeźwej, humanistycznej postawie, w precyzyjnej uważności, w wyczuciu miary, w oddaleniu od wszelkich namiętnych ekscesów, wszelkich irracjonalnych wybryków –

twierdził Binni<sup>193</sup>. W twórczości Pariniego trudno dostrzec żądania utylitarności literatury, jej bezpośredniego zaangażowania w reformę życia społecznego i towarzyskiego, postulatu „cose” zamiast „parole”, choć przecież zarówno on, jak i bracia Pietro i Alessandro Verri, redaktorzy „Il Caffè”, zanurzony był w tej samej atmosferze oświeceniowego Mediolanu.

*Opus vitae* Pariniego, poemat o epickich rozmiarach *Dzień (Il giorno [1763–1799])* opowiada o dniu z życia bogatego młodzieńca, spędzającego czas na zabiegach pielęgnacyjnych, niezobowiązujących

192 G. Parini, *A Silvia*, w: tenże, *Versi e prose*, Firenze 1846, s. 177–178 („Perche al bel petto e all'omero, / Con subita vicenda, / Perchè, mia Silvia ingenua, / Togli l'Indica benda, / Che intorno al petto e all'omero, / Anzi alla gola e al mento, / Sorgea pur or, qual tumida / Vela nel mare al vento? / Forse spirar di Zefiro / Senti la tiepid'ora? / [...] / Qual nome o il caso, o il genio / Al nuovo culto impose, / Che sì dannosa copia / Svela di gigli e rose?”; przeł. A. Mangiapelo). Zob. N. Ebani, *Introduzione*, w: G. Parini, *Le Odi*, red. N. Ebani, Parma 2010, s. [ix]–xxxiii.

193 W. Binni, *Preromanticismo italiano*, s. 22 („[...] il Parini, perduto l'entusiasmo giovanile di illuminista acceso e combattivo, si manteneva perfettamente nel giro della sua poetica decorosa e civilizzatrice e di una concezione della poesia come estrema prova di civiltà, in un atteggiamento sobrio, umano, di attenzione precisa, di moderazione sensibile, di lontananza da ogni eccesso passionale, da ogni urto irrazionale [...]).”)

rozmowach, spotkaniach towarzyskich, flirtach i nocnych eskapadach. Poemat utrzymany jest w gatunku traktatu dydaktycznego czy poradnika *savoir-vivre*'u. Narrator, niczym sufler w teatrze dobrych manier, skrupulatnie podpowiada bohaterowi, jak w danej sytuacji należy zachowywać się w modnym świecie:

Już uprzejmi lokaje usłyszeli brzęk  
Pobliskiego metalu, którym z daleka  
Wstrząsnęła twoja dłoń szerokim ruchem,  
I nadbiegli szybko, by rozchylić zasłony  
światlnych ekranów; i skrupulatnie zadbali,  
Żeby Febus nie ośmielił się cię zranić  
Nagłym rozbłyskiem światła.  
[...]  
Widzę twojego pazia; ten pyta cię,  
Które spośród zwyczajnych napojów  
Zechcesz mieć w drogocennej filiżance:  
Filiżanki i napoje są towarami indyjskimi;  
Wybierz to, co podoba ci się najbardziej.<sup>194</sup>

Poemat napisany jest wysokim stylem, narrator unika pospolitych wyrażań. Codzienne czynności młodzieńca nazywa tak, jak gdyby w istocie chodziło o *art de vivre*, o sztukę, w której nie można pomylić się o jotę. Podobnie jak w wielu przypadkach poezji rokokowej niskie albo próżne zwyczaje człowieka rehabilituje zestaw konwencji maskujących błahość tematu. Choć więc *Il giorno* jest satyrą, to stanowi zarazem dobry przykład tekstu, w którym klasycystyczna pedagogika skrzyżowała się z właściwą rokoku lekkością tematu i języka, a także z zainteresowaniem obyczajowymi zjawiskami współczesności, jej *beaux détails*<sup>195</sup>. Parini jako autor klasycystyczny nie pochwałaf

194 G. Parini, *Il mattino*, Venezia 1766, s. 11–12 („Già i valetti gentili udir lo squillo / Del vicino metal, cui da lontano / Scosse tua man col propagato moto; / E accorser pronti a spalancar gli opposti / Schermi a la luce; e rigidi osservaro / Che con tua pena non osasse Febo / Entrar diretto a saettarti i lumi. / [...] / Tuo damigello i' veggio; egli a te chiede / Quale oggi più delle bevande usate / Sorbir ti piaccia in preziosa tazza: / Indiche merci son tazze e bevande; / Scegli qual più desii”).

195 Zob. A.M. Mutterle, *Osservazioni sullo stile satirico nel „Giorno”*, w: *Interpretazioni e letture del „Giorno”*, red. G. Barbarisi, E. Esposito, Milano 1998, s. 61–74.

próżniackich obyczajów mediolańskiej socjety<sup>196</sup>. Jednak ten obszerny poemat przedstawiający szczegółowo rytuały mediolańskiego lekko-  
ducha przywodzi na myśl nie tylko oświeceniową satyrę, lecz także  
satyrę spod znaku Byrona – jak *Don Juan* – w której to, co moralnie  
wątpliwe, wywołuje estetyczne zainteresowanie<sup>197</sup>. Gdyby chciał, Pa-  
rini ośmieszyłby paniczyków na przykład w dwustu złośliwych wer-  
sach. Fakt, że mamy tych wersów blisko pięć tysięcy, w których *il giovin  
signore* nie budzi w czytelniku specjalnej niechęci, nie wydaje się rze-  
czą przypadku<sup>198</sup>. Ten sympatyczny próżniak, o którym Parini napisał  
coś w rodzaju współczesnego eposu z mediolańskiego życia towarzy-  
skiego, będzie miał swoich równie sympatycznych krewniaków w oso-  
bach Don Juana, Eugeniusza Oniegina czy przedstawicieli „modnej  
młodzieży” z Mickiewiczowskiej *Zimy miejskiej* (jej analizę zamiesz-  
czam w dalszej części książki).

W ogólnych zarysach we włoskiej twórczości rokokowej dostrzec  
można wiele punktów wspólnych łączących ją z rokokiem francu-  
skim. W obrębie włoskiego rokoka aktywne są analogiczne tenden-  
cje: literaci tworzą własne grupy i koterie, pojawiają się w salonach,  
interesują się nowościami. W różnych obszarach kultury rośnie rola  
kobiety – damy salonowej, która staje się arbitrem dobrego smaku  
i której preferencjom starają się wyjść naprzeciw modni poeci. Tych  
powtarzalnych cech tekstów rokokowych (upodobania do drobnych  
i eleganckich form, przyjemnościowych tematów), uobecniających  
się w różnych literaturach, nie będę ponownie przywoływał. W zda-  
niu zakończenia zaznaczyłbym natomiast, że specyfiki włoskiego mo-  
delu rokoka upatrywałbym w dynamicznym rozwoju poezji pastoralnej  
oraz w nawiązaniach do renesansowej liryki miłosnej, szczególnie  
Petranki.

196 O obyczajowym i moralnym wymiarze *Il Giorno* zob. m.in.: C. Donati, *La nobiltà mila-  
nese nelle fonti documentarie e nella satira pariniana*, w: *Interpretazioni e letture del  
„Giorno”*, s. 177–203.

197 Zob. B. Beatty, *Byron's Don Juan*, w: *The Cambridge History of English Poetry*, red.  
M. O'Neill, Cambridge 2010, s. 509.

198 Zob. I. Magnani Campanacci, *Il gusto rococò nel „Giorno”: sogno o satira?*, w: *Studi in  
onore di Raffaele Spongano*, Bologna 1980, s. 271–284; E. Bonora, *Il Parini del „Giorno”  
tra satirici e melici del Settecento*, w: *La ragione e il cemento. Studi settecento-  
schi in onore di Fiorenzo Forti*, red. E. Graziosi, A.L. Lenzi, M. Saccenti, Padova 1992,  
s. 109–134.

## Angielska plotka wierszem

O angielskim rokoku literackim w XVIII wieku badacze pisali zwykle z rezerwą. Zwracano uwagę, że nie zaistniały tam zjawiska literackiej *sociability* analogiczne do francuskich czy włoskich. Rzekomo nie rozwinęła się zbyt szeroko kultura salonowa. Zamiast niej przestrzenią kontaktu literatów stały się bardziej demokratyczne kawiarnie. Nie wykształcił się także – zauważalny we francuskiej i włoskiej poezji – charakterystyczny dla salonów kult kobiety. „W odróżnieniu od kontynentu w purytańskiej Anglii kobieta nie odgrywała poważniejszej roli, a miejsce salonu zajęła w życiu intelektualnym i towarzyskim Londynu kawiarnia” – rekapitulował Zdzisław Libera<sup>199</sup>. W początkach wieku światła w Anglii było około trzech tysięcy kawiarni<sup>200</sup>. Już wówczas Londyn stał się miastem kupieckim i handlowym, w którym interes łatwo wyrównywał różnice stanowe. Stał się również miastem, w którym literaturę tworzone dla pieniędzy. Alexander Pope, najwybitniejszy twórca pierwszej połowy stulecia, majątku dorobił się tłumaczeniami klasycznych arcydzieł. „Ten nowy model działalności literackiej przeciwstawia się dawnej i arystokratycznej postaci *gentlewriter* czy *gentleman-amateur*, który gardzi rynkiem księgarskim i płynącymi z niego dochodami”, stwierdził Chartier<sup>201</sup>. W stolicy Anglii i w innych miastach idee rozpowszechniane są przez dynamicznie rozwijającą się prasę, nie zaś – jak we Francji – w salonach, poprzez osobiste relacje i kontakty. Przejście od kultury dworskiej do mieszczańskiej następowało na tyle szybko, że nad Tamizą nie zdążyła zaistnieć epoka przejściowa, za jaką niekiedy uznaje się rokoko, z właściwymi jej salonowymi powolnymi formami konsolidacji nowych, arystokratyczno-mieszczańskich elit<sup>202</sup>. Po chwalebnej rewolucji 1688 roku z niespotykaną nigdzie indziej prędkością powstają ośrodki kultury nowoczesnej: kawiarnie, redakcje czasopism, kluby, puby i tawerny. We Francji takie przestrzenie debaty publicznej, życia politycznego i towarzyskiego rozwiną się szerzej dopiero po roku 1815<sup>203</sup>.

199 Z. Libera, *Rokoko*, s. 194.

200 Zob. R. Chartier, *Literat*, przeł. J. Miszalska, w: *Człowiek oświecenia*, s. 180.

201 Tamże, s. 187.

202 Zob. A. Hauser, *Spółeczna historia sztuki i literatury*, s. 2.

203 „Pomiędzy 1815 a 1848 Francja szybko przechodziła proces, który Jürgen Habermas rozpoznał w osiemnastowiecznej Anglii, kiedy wzrosło znaczenie kapitału, podczas



Te rozpoznania skłaniają do uznania różnicy między dworsko-salonową kulturą francuską a kawiarniano-tawernianą angielską<sup>204</sup>. Sądziłbym mimo wszystko, że londyński *high-life* wygenerował literaturę rokokową w zbliżonym kształcie do tej, która zaistniała w mateczniku rokoka, we Francji. Angielskie życie salonowe nie było tak bardzo ograniczone<sup>205</sup>. W początkach XVIII wieku o potrzebie wypracowania grzeczności i dobrych manier pisze Shaftesbury<sup>206</sup>, a David Hume formułuje program *refinement of culture*. W tym też czasie pojawia się wzór osobowy *man of taste*<sup>207</sup>. Precjoza literatury, atrakcyjne towarzystwo „zabawki wierszem” stają się tym cenniejsze, że umożliwiają pisarzom choćby chwilowe uwolnienie się od bytowych problemów nękających ich samych i komercyjne społeczeństwo, w którym żyją. Jak pisał Ireland, „dla wyrafinowanych dusz nowoczesny świat jest trudny”<sup>208</sup>. Z modernizacją wiązały się charakterystyczne dla wczesnego

gdy «dwór przygasał», a polityczny krytycyzm przesunął się do salonów, kótek, klubów i zgromadzeń, zanim wstąpił do instytucji nowoczesnego życia politycznego. Do pewnego stopnia ta zmiana znamionowała wzrost władzy ministrów wobec coraz bardziej ceremonialnego dworu, razem z rosnącym znaczeniem parlamentu i prasy” („Between 1815 and 1848, France rapidly recapitulated the process Jürgen Habermas has detected in eighteenth-century England, when the capital grew in stature while «the Court grew dim» and political criticism moved into the salons, cercles, clubs, and assemblies before entering the institution of modern political life. To a significant degree, this shift registered the rising power of ministers in relation to an increasingly ceremonial court, along with the growing importance of parliament and the press”); S. Kale, *High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, s. 113. Zob. też: M. Agulhon, *Le cercle dans la France bourgeoise 1810–1848*, Paris 1977; F. Brie, *Englische Rokoko-Epik, 1710–1730*, Munich 1927; H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 6.

- 204 Zob. B. Cowan, *The Social Life of Coffee. The Emergence of the British Coffeehouse*, New Haven 2008.
- 205 Zob. A. Prendergast, *A French Phenomenon Embraced. The Literary Salon in Eighteenth-Century Britain*, w: taż, *Literary Salons across Britain and Ireland in the Long Eighteenth Century*, Basingstoke 2015, s. 44–77. W życiu salonowym za sprawą „blue-stockings” pojawiają się tendencje protoemancypacyjne; zob. E. Eger, *Bluestockings. Women of Reason from Enlightenment to Romanticism*, Basingstoke 2010.
- 206 Zob. J. Mee, „Reciprocal Expressions of Kindness”. Robert Merry, *Della Cruscanism and the Limits of Sociability*, w: *Romantic Sociability: Social Networks and Literary Culture in Britain, 1770–1840*, red. G. Russell, C. Tuite, Cambridge 2006, s. 106.
- 207 Zob. R. Saisselin, „The Man of Taste” as Social Model, or, „Sense and Sensibility”, w: *The Crisis of Courtesy. Studies in the Conduct-Book in Britain, 1600–1900*, red. J. Carré, Leiden 1994, s. 119–129.
- 208 K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 84 („for the refined souls, the modern world is difficult”).

kapitalizmu problemy, między innymi pogłębiające się przedziały między bogatymi i biednymi; rzucały się w oczy obrazy patologii społecznych, przestępczości, pijaństwa, utrwalone choćby w rycinach Williama Hogartha jak *Beer Street* i *Gin Lane* (1751). A przecież Hogarth jest emblematyczną postacią angielskiego rokoka jako jego teoretyk i praktyk, „malarz historii komicznej” w seriach obrazów *Kariera rozpustnika* (*The Rake's Progress* [1733–1735]) i *Modne małżeństwo* (*Marriage à la mode* [1743–1745])<sup>209</sup>.

Nawet pobieżny przegląd osiemnastowiecznych angielskich antologii poetyckich dostarcza dobitnych świadectw tego, że Brytyjcy autorzy uprawiali niemal dokładnie te same gatunki towarzyskiej poezji lekkiej co Francuzi i Włosi<sup>210</sup>. Znajdujemy w tych zbiorach, podobnie jak i w prasie, liczne anakreontyki, epigramaty, rondo, madrygały i sonety – pisane, jak można wnosić z treści tych wierszy, a niekiedy także z tytułów i subtytułów – na okoliczność zabaw ówczesnej socjety. Rokokowych akcentów pełne są okolicznościowe druki osiemnastowieczne, odwołujące się do topiki anakreontycznej:

Rzeńskie wino i kobiety są  
Źródłem wszelkich naszych uciech;  
Pełen kielich łagodzi wszelką troskę,  
A piękna nigdy dosyć.  
Więc pijmy i kochajmy,  
Póki nasze serca są wesołe;  
Miłe wszystkim kobiety i wino  
To dobrodziejstwa dnia i nocy.<sup>211</sup>

Pisali dowcipne wiersze autorzy całkiem anonimowi, poeci przygodni, a także twórcy dobrze znani i uznani za wybitnych: John Gay,

209 Zob. D. Arasse, *Artysta*, przeł. M. Woźniak, w: *Człowiek oświecenia*, s. 240–241.

210 Zob. np. *An Asylum for the Fugitive Pieces, in Prose and Verse*, t. 1, London 1785 oraz t. 2, London 1786; *The Works of the Poets of Great Britain and Ireland*, red. S. Johnson, London 1800; *The Poetical Register and Repository of Fugitive Poetry*, London 1807.

211 *Women and Wine*, w: *An Anacreontic Garland; Being a Collection of Favourite Songs, sung at the Anacreontic Society, &c.*, Wolverhampton, b.r., s. 7 („Brisk wine and women are / The source of all our joys; / A brimmer softens ev'ry care, / And beauty never cloys. // Then let us drink and love, / While yet our hearts are gay; / Women and wine, by all approv'd, / Are blessings night and day”).

Matthew Prior, Horace Walpole, William Shenstone, by przestać na przykładowym wyliczeniu. Thomas Gray, jeden z najsłynniejszych *graveyard poets*, stworzył *Na śmierć ulubionej kotki (Ode on the Death of a Favourite Cat Drowned in a Tub of Goldfishes (1747))*, odę o kocie, który utopił się w akwarium ze złotymi rybkami, wielokrotnie przedrukowywaną w XVIII wieku:

Na brzegu dużej chińskiej wazy,  
Kędy kwietnymi się obrazy  
Błękitna wdzięczy flora,  
W zadumie wsparła się Selima,  
Koteczka skromna, i oczyma  
Zgłębiała toń jeziora.<sup>212</sup>

Bujnie rozwija się poezja sympotyczna, stanowiąca produkt aktywności towarzystw rozrywkowych w rodzaju Anacreontic Society, celebującego „wit, harmony, and the god of wine”. Przez całe stulecie ogłaszano wiersze miłosne, w których figurują – nie inaczej niż we francuskich włoskich dziełkach rokokowych – zalotne postaci Chloe, Tyrsysa, Kloris, Dafne itp. Uprawiano chętnie lekką literaturę pastorałną: to między innymi przykład komedii *Szlachetny pasterz (Gentle Shepherd)* Allana Ramsaya (1725)<sup>213</sup>. Ramsay to także autor wierszowanych komplementów i wierszy okolicznościowych:

Czyżby Wenus była zła, i w swej złości,  
Puściła ów kamień w dal,  
Myśląc, że w piersi tych białości  
skrywa się lodowate serce?<sup>214</sup>

212 T. Gray, *Na śmierć ulubionej kotki*, przeł. L. Marjańska, w: *Strofy o zwierzętach. Antologia*, oprac. R. Stiller, Warszawa 1982, s. 150 („Twas on a lofty vase’s side, / Where China’s gayest art had dyed / The azure flowers that blow; / Demurest of the tabby kind, / The pensive Selima, reclined, / Gazed on the lake below”; *Ode on the Death of a Favourite Cat Drowned in a Tub of Gold Fishes*, w: tenże, *The Poems*, London 1775, s. 6–7).

213 Zob. R. Southall, *Pastoral Poetry and Rural Life, Literature, the Individual and Society. Critical Essays on the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, London 1977, s. 52–55.

214 A. Ramsay, *An ode on the falling of a slate from a house on the breast of Mrs. M.M.*, w: tenże, *The Poems*, t. 1, London 1800, s. 156 („Was Venus angry, and in spite, / Allow’d

Nie inaczej niż w innych literaturach igraszki wierszem i prozą występują w przyjacielskiej korespondencji, nierzadko przytaczanej później w tomikach poetyckich i w prasie.

Przyjrzyjmy się prawem przykładu jednemu dziełku uchodzącemu za wybitną poetycką realizację estetyki rokokowej. *Porwany lok* (*The Rape of the Lock*) Alexandra Pope'a (1712–1714) wydaje się satyrą na próżność i złe prowadzenie się przedstawicieli *high society*<sup>215</sup>. Późne wstawanie głównej bohaterki – Belindy, romanse, gra hazardowa z udziałem Barona – wszystko to są obiegowe motywy satyryczne<sup>216</sup>. Poemat może być potraktowany – i tak się go często charakteryzuje – jako krytyka przedstawicieli wyższych warstw społecznych, zwłaszcza dam salonowych. Ucięty pukiel włosów okazuje się symbolem próżności, *un petit rien*, nad którego utratą rozpacza bohaterka poematu. Temat ten wydaje się jednak wymówką dla budowania akcji erotycznej i dyskretnego podejmowania wątków frywolnych („pragniemy być zrozumiani i boimy się, że nas rozumieją”, powtórzmy za Marmontelem). Czytelny wydaje się seksualny podtekst uciętego „pukla”, podczas gdy „moralistyczny” potencjał wiersza pozostaje ograniczony. Mamy do czynienia z rodzajem plotki przetworzonej na literaturę, bagatelki, która bardziej intryguje, niż poucza. Pope nasycił utwór erotycznymi aluzjami tak, by nie naruszyć ówczesnych zasad dobrego smaku<sup>217</sup>.

Warto podać kilka przykładów zastosowanej przez Pope'a techniki eufemistycznego pisania. Pierwsze *canto* przedstawia główną bohaterkę, Belindę, która śpi, mimo że wybiło południe. Wówczas narrator mówi: „I kochankowie bezsenni się budzą / Już o dwunastej”<sup>218</sup>. Możemy uznać: „Belinda jest śpiochem i śpi tak długo jak kochankowie”, jednak wiele wskazuje na to, że także Belinda należy do owej grupy

that stane to fa' / Imagining those breasts so white / Contain'd a heart of snaw?";  
przeł. J. Burzyński).

215 Zob. G. Bystydzieńska, *Angielski poemat heroikomiczny o cechach rokokowych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Humaniora” 1988, s. 179–194.

216 Zob. G. S. Rousseau, *Introduction*, w: *Twentieth Century Interpretations of the „Rape of The Lock”. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs 1969, s. 9; B. Hammond, *Pope Amongst the Satirists, 1660–1750*, Tavistock 2005, s. 37.

217 Zob. W. E. H. Rudat, *Belinda's „Painted Vessel”. Allusive Technique in „The Rape of the Lock”*, „Tennessee Studies in Literature” 1974, nr 19, s. 49–55.

218 A. Pope, *Porwany lok*, przeł. J. Kydryński, Kraków 1982, s. 6 („And sleepless lovers, just at twelve, awake”; tenże, *The Rape of the Lock*, London 1718, s. 2).

„sleepless lovers”. To rokokowy trick, polegający na odnoszeniu jednostkowego przypadku do reguły. Narrator nie powie: „Belinda odsypia szaloną noc”; zamiast tego wspomni niby mimochodem o abstrakcyjnych „sleepless lovers”, którzy budzą się właśnie o dwunastej. Przypominę, że śpiącej Belindy strzeże sylf, bóstwo powietrza. Czytelnik ma prawo zajrzeć do alkowy Belindy właśnie dlatego, że znajduje się tam ów strażnik. To właśnie on zesłał na podopieczną miłosny sen. Ponadto w pierwszym *canto* nie wydarzyło się nic szczególnego. Sylf jest pretekstem dla autora, żeby przed oczami czytelnika wywołać obraz śpiącej kobiety w skłębionej pościeli. Mamy do czynienia z „niedyskretnym rzutem oka” (określenie Mingueta), właściwym dla malarstwa rokokowego (to na przykład *Huśtawka* Fragonarda)<sup>219</sup>. Kiedy Ariel mówi o sobie, że jest „watchful sprite”, oznacza to nie tylko – jak przypuszczam – deklarację opiekuna, lecz także wzrok podglądacza (Ariel widzi Belinę, ale Belinda nie widzi Ariela). Sylf obserwuje zawiązanie erotycznej akcji, kiedy Belinda po przebudzeniu odkrywa bilecik:

Więc, o nabożne dziewczę, strzec się trzeba!  
Sylf cię ostrzega, to wszystko, co może  
Twój stróż uczynić, więc strzeż się, niebożę,  
Strzeż się, bo wszędzie ci grożą mielizny;  
Lecz przede wszystkim strzeż się, strzeż mężczyzny!  
Rzekł; a Shock skoczył i sądząc, że pani  
Spała zbyt długo, zbudził ją lizaniem.  
Wówczas, Belindo, gdy wieść ta prawdziwa,  
Wzrok twój wpierw liścik miłosny odkrywa,  
Lecz o urokach, ranach i zapałach  
Póty nie będziesz w liściku czytała,  
Dopóki wizje ze snów kolorowych  
Nie zaprzestaną zaprzętać ci głowy. <sup>220</sup>

- 219 Zob. P. Minguet, *Esthétique du rococo*, s. 230; P. Rogers, *Faery Lore and „The Rape of the Lock”*, „Review of English Studies” 1974, February, s. 25–38; R. A. Brower, *Am’rous Causes*, w: *Alexandre Pope. The Poetry of Allusion*, Oxford 1959; P. Meyer Spacks, *An Argument of Images. The Poetry of Alexander Pope*, Cambridge 1971, s. 142–146, 184–186, 229–234; P. Rogers, *Men, Women and Sex*, w: tenże, *The Augustan Vision*, London 1974, s. 87–98.
- 220 A. Pope, *Porwany Iok*, s. 13 („Warn’d by thy Sylph, oh Pious Maid beware! / This to disclose is all thy Guardian can. / Beware of all, but most beware of Man! // He said;

Choć w poemacie erotyczne sensory są dobrze widoczne, a przynajmniej prześwitujące, Pope w razie potrzeby może wyprzeć się wszystkiego i dowodzić, że w utworze nie ma ani jednej niemoralnej sceny i ani jednego nieprzystojnego wyrażenia. Całość zaś – ma prawo powiedzieć autor – jest satyrą na pustotę i próżność socjety, utrzymaną w gatunku heroikomicznym<sup>221</sup>.

Rzeczywistość przedstawiona w tekście rokokowym jest pięknym pozorem. Pozór nie ma tu negatywnego nacechowania, poeta chce ukazywać świat nie takim, jaki jest naprawdę, tylko trochę ładniejszym. Scena uwiedzenia musi być opowiedziana innymi słowami, tak jakby w akcji poematu działo się coś obyczajowo lżejszego niż zbałamucenie dziewczyny przez barona. Dramat Belindy zamienia się w błahostkę. W ten sposób zmniejsza się również satyryczny potencjał poematu: skoro nie dzieją się rzeczy naganne, o scenie towarzyskiej można opowiadać jak o czymś intrygującym i rozrywkowym. Poeta nie występuje w roli strażnika moralnego porządku, lecz dowcipnego plotkarza roztańczającego przed czytelnikiem scenkę z życia wyższych sfer.

*The Rape of the Lock* to efektowny przykład „literackiej biżuterii”, obok którego można byłoby wskazać szereg innych dziełek (wierszy, poemacików i poematów), zbliżonych pod względem konwencji gatunkowych, tematów, motywów i idei do tego, co można zaobserwować na gruncie francuskim i włoskim. Rozmiar zjawiska, jakkolwiek istotny, nie jest dla mnie najważniejszy. Tam, gdzie sięgała kosmopolityczna kultura salonu, istniały podobnego typu literackie gry i zabawy. Popisy francuskiego *l'esprit*, włoskiej *arguzia*, angielskiego *wit* nie różniły się względem siebie w jakiś zasadniczy sposób.

Istotnym osiągnięciem brytyjskiego (*de facto* irlandzko-angielskiego) rokoka jest realizacja założeń rokokowej esetyki w obszarze prozy powieściowej. Jak wynika z dotychczasowych rozpraw, *Sentimental*

when Shock, who thought she slept too long, / Leapt up, and wak'd his Mistress with his Tongue. / Twas then Belinda! if Report say true, / Thy Eyes first open'd on a Billet-doux; / Wounds, Charms, and Ardors, were no sooner read, / But all the Vision vanish'd from thy Head"; *The Rape of the Lock*, s. 7–8). Zob. P. Rogers, *Courtliness, Courtship, and Court Cards: Fractals as a Compositional Device in „The Rape of the Lock”*, w: *Anniversary Essays on Alexander Pope's „The Rape of the Lock”*, red. D.W. Nichol, Toronto 2016, s. 20–21.

221 Zob. P. Brady, *Rococo Poetry in English, French, German, Italian*, Knoxville 1992, s. 149–152.

*journey through France and Italy* (1768) Laurence'a Sterne, mimo swojej nazwy deklarującej sentymentalizm, wpisuje się także w rokokowe pomysły literackie<sup>222</sup>. Bohaterem tej niewielkiej powieści, podzielonej na krótkie rozdziałki, jest przeżywający drobne przygody Yorick. W utworze Sterne'a zabieg miniaturyzacji dotyczy nie tylko rozmiaru poszczególnych partii utworu, lecz także rangi przedstawianych zdarzeń. Są to tak drobne incydenty (gesty, jak podarowanie tabakierki; *small talks*, jak flirt z gryzetską), że można odnieść wrażenie ich ostentacyjnej błahości jako materii powieściowej. W pomniejszeniu występuje w utworze mądrość, którą serwuje swoim odbiorcom narrator: quasi-filozoficzne sentencje i uwagi o życiu i świecie, niektóre intrygujące, inne kuriozalne (jak osobliwa typologia podróżujących)<sup>223</sup>. Sama idea „podróży sentymentalnej” sytuuje się przekornie wobec idei *grand tour*<sup>224</sup>. Czytelnika zabiera się nie w wielki wojaż edukacyjny, lecz w małą podróż sentymentalną, której szlak dyktowany jest przypadkiem i humorem narratora-bohatera. Dygresje, opowieści, by użyć określenia Marty Piwińskiej, „po liniach krzywych”, w które popada Yorick, przywodzą na myśl rokokowe naddatki ornamentacyjne i zawijasy<sup>225</sup>. Technika narracyjna opiera się na symulacji rozmowy prowadzonej z odbiorcą, dialogu, który może być zainicjowany, przerwany i zakończony w dowolnym momencie. (Tę nonszalancką konwersacyjność, z właściwym jej żywiołem dygresji, z tendencją do lekkiego tykania się zarówno spraw wielkich, jak i małych, rozwijał George Byron, skłonny – jak Sterne – do przekraczania zarówno literackiego, jak i obyczajowego decorum). Fakt, że narracja powieściowa nie musi być wielką epicką opowieścią, historią, lecz może być swobodną konwersacją, pogawędką pełną bagatelnych, a zarazem dowcipnych spostrzeżeń, również pozwala dostrzec w *Powieści sentymentalnej* rokokową podbudowę. Nie wspominając już o filuternych i frywolnych scenach, w których ujawnia się, jak nazwał to Jerome McGann, „materialist tradition of sensibility”<sup>226</sup>.

222 Zob. H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 157–160; F. Ogée, *The Erratic and the Erotic: The Aesthetics of „A Sentimental Journey”, „The Shandean”* 2013, t. 24, s. 104–116.

223 Zob. P. Brady, *Rococo Style versus Enlightenment Novel*, s. 137–140.

224 Zob. C. Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geography 1600–1830*, Manchester – New York 1999, s. 8.

225 Zob. M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Warszawa 1981, s. 186.

226 J. McGann, *The Poetics of Sensibility: A Revolution in Literary Style*, Oxford 1998, s. 80.

## Rokoko w literaturach francuskiej, włoskiej i angielskiej u schyłku długiego wieku XVIII

Teksty, które przywołałem wyżej, zostały już w dotychczasowych studiach historycznoliterackich rozpoznane jako rokokowe albo rokokizujące. Ukazanie *Ver-verta*, *La Partenzy*, *The Rape of the Lock* czy innych wspomnianych utworów w perspektywie rokoka nikogo nie zaskoczy. Moje uwagi miały na celu zakreslenie obszarów, w których poruszali się badacze. Natomiast schyłek XVIII stulecia oraz pierwsze dekady następnego wieku to teren wciąż oczekujący na eksplorację, co postaram się unaocznić. Nie zmierzam do całościowego opisu prądu u schyłku długiego wieku XVIII, lat 1789–1830. Chciałbym jednak przynajmniej zasygnalizować istnienie pewnych zjawisk charakterystycznych i podać ich skromną egzemplifikację. Zaznaczam również, że przywoływani tu autorzy i cytowane teksty interesują mnie wyłącznie w pewnych aspektach twórczości, z tego też powodu literaturę przedmiotu nad każdą z postaci traktuję wybiórczo, a moje rozpoznania mają charakter wstępny wobec możliwych bardziej szczegółowych interpretacji.

\*\*\*

W europejskich gustach artystycznych, poetyckich i obyczajowych tendencje rokokowe z wolna słabły już od końcówki lat czterdziestych XVIII wieku. Michael Levey pisze: „Francuski historyk Rulhière, gdy w 1787 przyjmowano go do Akademii, wyróżnił rok 1749 jako ten, kiedy zamiłowanie do literatury pięknej zastąpiono zamiłowaniem do filozofii, kiedy pragnienie podobania się zastąpiono pragnieniem nauczania”<sup>227</sup>. W zagranicznych pracach dotyczących stylu rokokowego w sztuce i literaturze powtarza się niekiedy twierdzenie, że kres rokoka nastąpił około roku 1770. Tak sądził między innymi Roger Laufer, który pisał: „Zrównoważenie i elegancja znikają po 1770 zarówno w sztuce, jak i w literaturze”<sup>228</sup>.

227 M. Levey, *Rococo to Revolution*, s. 10 („A French historian, Rulhière, on being welcomed in 1787 to the Academie singled out the year 1749 as that when love of *belles-lettres* was exchanged for love of philosophy, when the desire to instruct replaced the desire to please”).

228 R. Laufer, *Style rococo, style des lumières*, s. 13 („L'équilibre et l'élégance disparaissent après 1770 dans les arts comme dans la littérature”). Zob. też: H. Hatzfeld, *The Rococo*,



Czasem datę końcową wyznaczano na rok 1789. Postąpił tak na przykład Jean Weisgerber: „Las pobrzmiewa podzwonnym dla ścinanych drzew, a noc 4 sierpnia kładzie kres feudalizmowi. Rokoko zajmie miejsce w królestwie cieni. Zaczyna się następna era: nasza”<sup>229</sup>. „Po 1789 duża część rokokowej sztuki i mebli jest rozproszona, opuszcza Francję, a jeśli zostaje, jest słabo widoczna”, zauważył Ken Ireland<sup>230</sup>. Podobnie finał rozkosznej epoki rozpoznawali żyjący w niej ludzie. „Kto nie żył około 1780, ten nie zaznał przyjemności życia”, powiedział Talleyrand<sup>231</sup>. Victorine de Chastenay stwierdziła, że w 1790 francuskie społeczeństwo nie jest już wesołe<sup>232</sup>.

Czynniki hamujące rokoko w okresie okołorewolucyjnym są znane i szeroko opisane<sup>233</sup>. Na zasadzie skrótu można stwierdzić, że upadek *ancien régime*'u w oczach współczesnych wiązał się z koniecznością odrzucenia albo radykalnego przeobrażenia dotychczasowych form życia kulturalnego i towarzyskiego, zwłaszcza takich jak salony, kojarzące się z przepychem, pańskim gustem, izolacjonizmem, frakcyjnością i koteryjnością. W salonowych obyczajach jak w soczewce skupiały się te „narowy” ludzie dawnego porządku, które chciano przezwyciężyć, łącznie z modelem „pieszczonej poezji”. Rewolucja francuska wystąpiła przeciw temu wszystkiemu, co kryło się pod hasłami *petit goût* czy *goût féminin*. Nie przypadkiem w okresie okołorewolucyjnym tak skwapliwie powracano do wzorców neoklasycystycznych, do *grand goût*, do monumentalizmu przedstawień, postulatów klarowności i prostoty przekazu idei, do obowiązującej wszystkich surowej moralności o mieszczańskiej proveniencji. Rewolucjoniści nie godzili się na rokokowe ekstrawagancje ani na kreowanie azyli obyczajowych

s. 82, 105; G. Poe, *The Rococo and Eighteenth-century French Literature*, s. 57; J. Weisgerber, *Le rococo*, s. 209; K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 89–91.

229 J. Weisgerber, *Le rococo*, s. 201 („La forêt sonne le glas des arbres taillés, tandis que la nuit du 4 août [1789 – przyp. T.J.] met un terme à la féodalité. Le rococo s'en va prendre place au royaume des ombres. Une autre ère commence: la nôtre”).

230 K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 83 („After 1789, much Rococo art and furnishing is dispersed, leaves France, or if it remains, becomes difficult to view”).

231 Cyt. za: F. Guizot, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, t. 1, Paris 1858, s. 6 („Qui n'a pas vécu dans les années voisines de 1780 n'a pas connu le plaisir de vivre”).

232 Zob. S. Kale, *High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, s. 58.

233 Zob. R. Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, passim.

i estetycznych. „Jedynymi przystaniami, jakie republika jakobinów zapewniła starej *sociability*, były więzienia i emigracja”, konkludował Steven Kale, przedstawiając sugestywny obraz uwięzionych rokokowców:

Według Beugnota kobiety przetrzymywane na dziedzińcu Conciergerie nie zaniedbywały swojej toalety i często udawały się na przechadzki. Arystokraci z Madelonnettes przybyli do więzienia, jak gdyby udawali się na dwór: zachowywali elegancję i dobre maniery; nosili upudrowane peruki i dobrze wypolerowane buty; kapelusze mieli wetknięte pod ramię. W Port-Libre, uprzednio Port-Royal, więźniowie organizowali coś, co Alméras nazwał wieczornym „więzieniem-salonem”, gdzie mężczyźni czytali i pisali przy dużym stole, a kobiety haftowały. Jednego razu poeta Vigée, szwagier Madame de Vigée-Lebrun, urządził turniej czytania poezji, w którym kobiety ukoronowały zwyciężcę.<sup>234</sup>

Gwóźdź do trumny rokoka przybił Napoleon, „marsowy” bohater, który nie miał zrozumienia ani sympatii dla swobodnych obyczajów epoki przedrewolucyjnej. „[...] Napoleon pragnie poprzez swoich wojskowych oddziaływać moralnie na społeczeństwo, które sam stara się stworzyć”, pisał Jean-Paul Bertaud<sup>235</sup>. Nowe społeczeństwo, w którym wszyscy myślą i działają w podobny sposób, miało trzymać się obyczajowej dyscypliny, której – jak uważano – brakowało elitom minionego reżimu.

Na sytuowanie daty końcowej rokoka w roku 1770 albo 1789 można się zgodzić przy założeniu, że interesuje nas okres świetności prądu, czas, w którym rokokowi pisarze i artyści należeli do pierwszego rzędu

234 S. Kale, *High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, s. 61 („The only havens the Jacobin Republic afforded to the old sociability were prisons and the emigration. [...] According to Beugnot, women detained in the courtyard of the Conciergerie did not neglect their toilette and took frequent promenades. The aristocrats at Madelonnettes came to prison as if they were going to court: they maintained elegance and good manners; wore powdered wigs and well-polished boots; and tucked their hats under their arms. At Port-Libre, the former Port-Royal, inmates even held what Alméras called a «prison-salon» in the evening, where men read and wrote at a large table and the women did embroidery. On one occasion, the poet Vigée, brother-in-law of Madame de Vigée-Lebrun, organized a poetry reading contest in which the women crowned the winner”).

235 J.P. Bertaud, *Żołnierz*, przeł. M. Maślanka-Soro, w: *Człowiek oświecenia*, s. 121.

twórców i w pewien sposób wyznaczali szersze trendy. W tym sensie rok 1770 może uchodzić za domknięcie epoki rokokowej (1700–1770), a śmierć Bouchera (1770), nadwornego malarza pani Pompadour, nabierze rangi symbolu. Kilka lat wcześniej, w 1764, odszedł mistrz rokoka literackiego, Marivaux. Jeśli natomiast kierunki artystyczne i literackie bada się nie tylko wtedy, kiedy są mainstreamem, lecz również kiedy funkcjonują w skromniejszych rozmiarach i kiedy mieszają się z innymi prądami, to kresu rokoka nie należy sytuować około roku 1770 ani 1789. Zresztą w latach osiemdziesiątych pojawiają się symptomaticzne narzekania Louisa Sébastiena Merciera w *Tableaux de Paris* (1783) na panujący kult śliczności (*le joli*), wypierającej prawdziwe piękno (*le beau*) oraz na zaraźliwy feblik do literackich bagatelek i lekkiej poezji<sup>236</sup>.

Dla badacza rokoka literackiego okres okołorewolucyjny ciekawy jest już choćby przez to, że właśnie wtedy, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, publikują swoje utwory Évariste Parry (*Poezje erotyczne* [*Poésies érotiques*] z 1778) i Jacques Delille (niepozbowione rokokowych akcentów *Ogrody* [*Les jardins ou l'art d'embellir les paysages*] z 1782). Rokokową biżuterię poetycką wciąż tworzy się w salonach, publikuje w tomikach poetyckich. *Opuscula* poetów i poetek dzisiaj już dla nas anonimowych znaleźć można w prasie. Rokoko nie znika z francuskiego życia literackiego i towarzyskiego: ono raczej wraz z emigrantami wyjeżdża poza Francję albo – w przypadku tych, którzy umknęli terrorowi – wycofuje się do przestrzeni prywatnych, a niekiedy wręcz, jak w przypadku wspomnianym przez Kale'a, wkracza do cel więziennych. Pod koniec XVIII wieku, po doświadczeniach terroru, rokokowe formy obyczajowe i artystyczne znajdują dodatkowe impulsy rozwojowe. Publicyści i literaci stawiają wtedy pytania o możliwość „ucywilizowania rewolucji”, przywrócenia *bon goût* w sztuce i obyczajach. Problem godzenia demokratycznych osiągnięć rewolucyjnych z ideałami grzeszności, etykiety, dobrego smaku będzie absorbował między innymi Madame de Staël<sup>237</sup>. Co więcej, czasowo stłumiona ekstrawagancja

236 Zob. M. Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770–1820)*, Paris 1988, s. 151; A. H. Pasco, *Sick Heroes. French Society and Literature in the Romantic Age, 1750–1850*, Exeter 1997, zwłaszcza rozdział *The Unheroic Mode*, s. 84–108.

237 Zob. P. Raynaud, *La politesse des Lumières*, s. 212. Zob. też: A. L. G. de Staël-Holstein, *O literaturze rozważanej w powiązaniu z instytucjami społecznymi*,

obyczajowa wręcz eksplodowała w okresie dyrektoriatu: na balach dostrzegano cudaczne ubiory, fryzury i maniery *merveilleux* i *fantastiques*<sup>238</sup>. Ostatnie lata XVIII wieku dowiodły, że rewolucyjne kiełznanie frywolnych obyczajów okazało się nie całkiem zrealizowanym projektem: proste suknie w stylu greckim i rzymskim (biel sugerująca „czystość”) nabierały kokieteryjnego charakteru. Jak pisano w prasie: „Kobiety wybrały stroje Psyche, Wenus i jej nimf. Ubrane jak czarodziejki przyciągają nasze spojrzenia i zasługują na nie”<sup>239</sup>. Słowa te padły na łamach „Journal des Dames et des Modes”, periodyku powstałego w 1797 roku, wkrótce słynnego w całej Europie. Na łamach pisma publikowano kolorowe ilustracje prezentujące ubrania *à la mode*, dostarczano towarzyskich nowin, plotek oraz poezji zanurzonej w klimacie erotycznych, przyjacielskich światowych słodyczy. Wystarczyło przewertować kilka numerów „Journal...”, by się przekonać, że rokokowe formy i motywy przetrwały rewolucję. Chętnie ogłaszano sielanki erotyczne:

Przy twoich urokach moje serce było bezbronne!  
Wątlejszy niż Zefir w piękne dni wiosny,  
Nie mam już tej świeżej młodzieńczej niestałości,  
Ale południowe skwary trawią wszystkie moje zmysły.<sup>240</sup>

Upowszechniano utwory powstałe na okoliczność spotkań towarzyskich, na przykład *À madame de M..., chez laquelle se réunit chaque soir la plus aimable société*:

Pod gniazdem gajówki,  
Zabawy i Śmiechy uwiły swe leża;

przet. A. Jakubiszyn-Tatarkiewicz, w: *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia*.

238 Zob. K. Becker, *Le dandysme littéraire en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Orléans 2010, s. 7.

239 De Cailly, *Aux femmes vêtues à la Greque et à la Romaine*, „Journal des Dames et des Modes” 1799, nr. 30, s. 398 („Les femmes ont choisies le costume de Psiche [!], de Venus et de ses nymphes. Vêtues d’une maniere enchanteresse, elle attirent et meritent nos regards”).

240 F.J. Dusausoir, *A Joséphine. Déclaration*, „Journal des Dames et des Modes” 1798, nr. 32, s. 16 („Auprès de tas appas mon cœur fut sans défense! / Moins léger que Zéphir aux beaux jours du printemps, / Je n’ai plus la fraîcheur de la jeune inconstance; / Mais les feux du midi consomment tous mes sens”).

Przyjaźń żywa i czysta tu znalazła schronienie,  
A Radość, często nazbyt dyskretna,  
Tkliwej Przyjaźni upiększyła dwór.<sup>241</sup>

Odżywały arystokratyczne sentymenty, tęsknoty do pięknego życia i obalonego przez rewolucję porządku świata. W okresie konsulatu arystokraci wracają do Francji co prawda ze świadomością, że w ciągu kilku lat świat zmienił się nieodwracalnie, ale zarazem z właściwymi sobie upodobaniami estetycznymi, manierami i przekonaniami. Podobnie nie przeminęły aspiracje burżuazji do prowadzenia życia na wysokiej stopie<sup>242</sup>. W rewitalizowanym życiu salonowym pielęgnowano dawne gusty<sup>243</sup>. Oprócz satyr na grubiańskie obyczaje zaprowadzone przez jakobinów układano takie jak dawniej epigramaty, madrygały, sonety i ronda:

Powiadają, że prawie wszyscy kochankowie są niewierni,  
A ty, pani, nigdy nie byłaś skora... Zawsze utrzymujesz,  
Że to nieprawda; ale, o królowo piękności!  
Ty przecież nie wiesz, że bóg miłości,  
Nie umie, gdy tylko cię ujrzy, ze skrzydeł swych zrobić użytku.<sup>244</sup>

Jak pisał Kale:

Priorytet przyznany literaturze, poezji i muzyce w arystokratycznych salonach pań d'Argenson, Beaufremont, Beaufort d'Hautpoul i La Briche stanowił element szerszej zmiany w kulturalnym smaku

241 *A madame de M..., chez laquelle se réunit chaque soir la plus aimable société*, „Journal des Dames et des Modes” 1798, nr 30, s. 4 („*Sous le berceau de la fauvette / Les Jeux, les Ris se nichaient tour-à-tour; / L’Amitié vive et pure y fixait son séjour, / Et la Gaîté, la trop souvent discrète, / De l’Amitié touchante embellissait la cour*”).

242 Zob. A. Martin-Fugier, *La vie élégante ou La formation du Tout-Paris, 1815–1848*, Paris 1990.

243 Zob. G. Stenger, *La Société française pendant le Consulat*, seria 3, Paris 1905, s. 41–61.

244 Char... D..., *Madrigal A la citoyenne \*\*\*, qui croit à la constance*, „Journal des Dames et des Modes” 1798, nr 14, s. 232 („*On vous dit les amans presque tous infidèles, / Vous n’en vîtes jamais... vous assurez toujours / Qu’il n’en est point; mais, ô reine des belles ! / C’est que vous ignorez que le dieu des amours / Ne peut, dès qu’il vous voit, se servir de ses ailes*”).

faworyzującym powrót madrygałów, poetów łacińskich, bukietów i portretów [...]. [...] rymowane wiersze, z powrotem *à la mode*, były niezwykle popularne w arystokratycznych salonach.<sup>245</sup>

W prasie dostrzec można ewazyjne gesty ze strony poetek i poetów, piszących o słodyczach i goryczach miłości, jak gdyby żadne kataklizmy historyczne nie zaistniały i jak gdyby wciąż największym problemem był nieodwzajemniony afekt pasterki do pasterza. Ogłaszano liczne wiersze o urokach życia na wsi – prezentowanej nie jako realna wieś, lecz zaczarowana przytulna kraina, izolująca człowieka od historii. Produkcja literacka tego typu nie sytuuje się bynajmniej na marginesach ówczesnej kultury, zepchnięta do kolumn żurnali modowych. Lekkie wiersze o *l'abus des plaisirs* tworzył Charles-Hubert Millevoye, jedno z największych objawień poezji doby porewolucyjnej:

Owe knidyjskie gołąbki  
Uciekły przed mymi rymami,  
Mówiąc: „Skomponuj  
Bardziej wdzięczne wersy,  
Dla których pocałunek, dla których róża  
Będą i tematem, i nagrodą”.  
Temu uwielbionemu głosowi  
Oprzeć się nie miałem śmiałości,  
I moja lira zabrzmiała  
Pieśnią tak krótką  
Jak róża i pocałunek.<sup>246</sup>

245 S. Kale, *High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, s. 79–80 („The priority given to literature, poetry, and music in the aristocratic salons of Mesdames d’Argenson, Beaufremont, Beaufort d’Hautpoul, and La Briche was part of a larger shift in cultural tastes favoring the return of madrigals, Latin poets, bouquets, and portraits [...]. [...] rhyming verse, newly *à la mode*, was extremely popular in aristocratic salons”).

246 Ch.H. Millevoye, *Le sort d’un amant*, w: tenże, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris 1822, s. 81–82 („[...] Et ces colombes de Gnide / S’enfuir devant mes accords, / Elles me disaient: «Compose / De plus gracieux écrits / Dont le baiser, dont la rose / Soient le sujet et le prix». / A cette voix adorée / Je ne pus me refuser, / Et de ma lyre effleurée / Le chant n’eut que la durée / De la rose ou du baiser”).

Kwitnie wciąż poezja ogrodów. W 1802 roku Delille ogłosił drugą edycję *Les jardins*<sup>247</sup>. Powtarzają się horacjańskie z ducha pochwały przyjaźni i życia w zacisznej ustroni. Parny w 1806 napisał między innymi *Przemiany Wenery* (*Les déguisements de Vénus*), gdzie w kunsztownych miniaturowych *tableaux* opowiadał o perypetiach miłosnych, w które wplątani są prości pasterze i mitologiczne postaci:

W samotnej chatce Mirtyl utęschniony,  
Snu już wyglądał w opóźnioną porę;  
Jakaś podróżna nadchodzi w te strony;  
Ona rumieńcem zawstydzała Florę.  
Kosztowny zawój kraszac jej jagody,  
Po nagich członkach do ziemi się toczy;  
Na całej głowie błyskotne obwody,  
Stroją udatność trefionych warkoczy:  
Szyję podobną do lilii kwiatu  
I gołę rączki zdobi łańcuch drogi [...].<sup>248</sup>

Gust rokokowy okazał się atrakcyjny także dla tych, którzy znaleźli się w centrum politycznych wydarzeń. Louis de Fontanes, wysoki urzędnik i minister Napoleona, to jednocześnie ceniony horacjanista, wychwalający zacisze wiejskiego azylu. Jako poeta Fontanes odpychał wszystko to, co *de facto* wypełniało jego intensywne zawodowe życie: ambicje, tytuły, urzędy, sławę. Opisywał wieś jako cudowną krainę bez skazy, otulającą człowieka, zapewniającą poczucie bezpieczeństwa i komfortu. Zgodnie z ogólną zasadą rokokowej estetyki rustykalne realia przesiewał przez swoje wyobrażenie „śliczności”. Są tu wyłącznie urzekające cuda natury: strumyki, ptaszki, zefiry, leśne bóstwa i zakochani pasterze:

247 Rokokowe komponenty Delille'owskich *Ogrodów* wskazywał V. Klemperer, *Delilles Garten*, „*Studia Romanica*” 1955, s. 259–322.

248 É. Parny, *Przemiany Wenery*, przeł. P. Czajkowski, Kraków 1828, s. 7 („Dans sa cabane solitaire / Myrtis attendait le sommeil. / Arrive une jeune étrangère. / Le teint de Flore est moins vermeil. / Du voile éclatant des princesses / Sa beauté s'embellit encor; / Sur sa tête le réseau d'or / De ses cheveux fixe les tresses; / L'or entoure son cou de lis, / Et serre ses bras arrondis”; É. Parny, *Les déguisements de Vénus*, w: tenże, *Œuvres*, t. 2, Paris 1808, s. 11–12). Całościową charakterystykę twórczości Parny'ego przynosi książka C. Seth, *Évariste Parny (1753–1814). Créole, révolutionnaire, académicien*, Paris 2014.

Dokąd idziesz, młoda Piękności?  
Wkrótce nadejdzie Zmierzch;  
W tej oddalonej samotni  
Noc cię może zaskoczyć;  
[...]  
Bogowie! nadchodzi młodzieniec,  
Przez las podąży za tobą,  
I ukradkiem przywołuje cię palcem  
Ku największej gęstwinie [...].<sup>249</sup>

W sielskich wierszach Fontanesa panuje atmosfera błęgiego zasypania, odpoczynku w niemal rajskim zakątku, niczym w *Prozach i poezjach wiejskich* (*Le prose e poesie campestri*) Ippolita Pindemontego. Podmiot liryczny tych wierszy wybudzić ze stanu sennego rozmarzenia mogą jedynie dodatkowe przyjemności: wino, miłostki, lektura poezji Horacego i Owidiusza, które jednak finalnie wprowadzają w jeszcze rozkoszniejszy nastrój i napędzają kolejne przyjemne sny<sup>250</sup>.

Gust rokokowy krzewi się w towarzystwach, których spoiwem jest przyjaźń, a celem – wspólna zabawa. Francuskie *les sociétés chantantes* wykorzystują formuły anakreontyków, wraz z charakterystycznymi dla nich motywami Wenery i Bakchusa. W koteriach i grupkach uprawia się tradycyjne rokokowe formy, jak anakreontyki, sielanki, twórczość okolicznościową (na przykład imieninową), piosenki. W 1806 roku tworzy się Caveau moderne, nawiązujące do dawnego, zainicjowanego w 1729 tak zwanego pierwszego Caveau. Dla anakreontyków i piosenek w tego typu stowarzyszeniach znamienne jest wspólne nawoływanie się do korzystania z dóbr, do czerpania słodyczy z „lubych ust”, do przebywania w wesołej kompanii. Można rozpoznać w tej twórczości obiegowe w osiemnastowiecznym rokoku zachęty do „użycia życia”:

249 L. de Fontanes, *Ode*, w: tenże, *Œuvres*, t. 1, Paris 1839, s. 135 („Où vas-tu, jeune Beauté? / Bientôt Vesper va descendre; / Dans cet asile écarté / La nuit pourra te surprendre; / [...] / Dieux! un jeune homme paraît, / Dans ces bois il suit ta route, / T'appelant d'un doigt discret / Au plus épais de leur voûte [...]").

250 Zob. G.É. Pillard, *Louis Fontanes 1757–1821. Prince de l'esprit*, Maulévrier 1990; N. Savariau, *Louis de Fontanes. Belles-lettres et enseignement de la fin de l'Ancien Régime à l'Empire*, Oxford 2002; M. Fumaroli, *Louis de Fontanes (1757–1821), poète et grand maître de l'Université impériale*, „Revue d'histoire littéraire de la France” 2003, juillet-septembre, s. 683–691.



Wyrobnik pracuje,  
Pisarz rymuje,  
Leń ziewa,  
Mędrzec czyta.  
[...]  
A kiedy ku Cyterze,  
Samotniczka,  
Potajemnie,  
Kieruje swe kroki,  
Obrotność  
Zmierza do Moguncji,  
Bordeaux, Florencji,  
Albo Holandii.<sup>251</sup>

Sławę zyskują śpiewacy uliczni, *goguettes*, jak Marc-Antoine Désaugiers<sup>252</sup>. Wkrótce zabyłśnie gwiazda Pierre'a-Jeana Bérangera (w 1815 roku wydaje *Pieśni moralne i inne* [*Les chansons morales et autres*]), którego kariera i sława jest najlepszą ilustracją popularyzacji rokoka w porewolucyjnej Francji. Béranger, umieszczający w swoich wierszach przesłanie równości, przypominał, że nie tylko pięknoduchy mają prawo pielgrzymować na Cyterę. Dawne pańskie rytuały i ceremoniały miłosne znajdują w pieśniach Bérangerowskich demokratyczny wyraz. „Jednym z najpopularniejszych poetów współczesnych jest pan Béranger, autor pieśni, które zasługują raczej na miano ód albo hymnów do wolności”, pisała o francuskim autorze współczesna mu Helen Maria Williams<sup>253</sup>. Wolność poezji Bérangera miała również charakter obyczajowy:

251 M.A. Désaugiers, *Tableau de Paris à cinq heures du matin*, w: tenże, *Chansons et poésies fugitives*, Paris 1818, s. 194–197 („L'ouvrier travaille, / L'écrivain rimaille, / Le fainéant bâille, / Et le savant lit. / [...] / Quand vers Cythère / La solitaire, / Avec mystère, / Dirige ses pas, / La diligence / Part pour Mayence, / Bordeaux, Florence, / Ou les Pays-Bas”).

252 Zob. antologię *La Goguette, chansonnier de table et de société*, Paris 1834; E. Imbert, *La goguette & les goguettiers*, t. 1, Bassac 2013.

253 H.M. Williams, *Introduction*, w: taż, *Poems on Various Subjcts*, London 1823, s. xxxiii („One of the most popular poets of the present time is M. Béranger, a writer of such songs as rather merit the name of odes, or hymns to liberty”). Zob. J. Touchard, *La Gloire de Béranger*, Paris 1968, s. 6–7; S.A. Leterrier, *Béranger, poète ou chansonnier?*

Całej Cytery  
Bądź plenipotentem:  
Dobrze wynagrodzi się twoją służbę.  
Całej Cytery  
Bądź plenipotentem:  
Przyjacielu Robinie, co za piękny zawód!<sup>254</sup>

Dotychczas sygnalizowałem obecność rokoka w prasie i twórczości literatów co prawda znanych i w swoim czasie wysoko cenionych, lecz mimo wszystko – z dzisiejszego punktu widzenia – nienależących do poetyckiej awangardy początków XIX wieku. W poszukiwaniach rokokowych akcentów skierujmy się teraz ku tym autorom, którzy z czasem stali się ikonicznymi postaciami rodzącego się francuskiego romantyzmu. Nie zamierzam przesuwając tych autorów z pozycji romantycznych na rokokowe. Zależy mi natomiast na wychwyceniu takich składników ich tekstów, które umożliwiają identyfikację łączności obu kierunków czy też rozpoznanie w poezji romantycznej domieszki rokoka.

Ciekawego przykładu godzenia romantycznej i rokokowej wrażliwości albo rokokowego zabarwienia romantyzmu dostarczają *Medytacje poetyckie* (*Méditations poétiques*) Alphonse'a de Lamartine'a. Pozornie Lamartine z rokokiem ma niewiele wspólnego<sup>255</sup>. Można nawet przypuszczać, że religijna tendencja jego wierszy stanowi radykalne przeciwieństwo rokokowej skłonności do poszukiwania ziemskich słodyczy<sup>256</sup>. W *Medytacjach poetyckich* realizuje się nowa formuła podmiotu elegijnego o charakterystyce wyraźnie już romantycznej, rozpoznającego swoją obcość na ziemi, marzącego o zjednoczeniu z Absolutem<sup>257</sup>. Francuski autor kreuje koncepcję poezji odwzorowującej

*Les jugements de l'histoire littéraire*, „Revue d'histoire littéraire de la France” 2014, nr 1, s. 111–122.

254 P.J. Béranger, *L'ami Robin*, w: tenże, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris 1834, s. 89–90 („De tout Cythère / Sois le courtier: / On paîra bien ton ministère. / De tout Cythère / Sois le courtier: / Ami Robin, quel bon métier!”).

255 Zob. J. Weisgerber, *Le rococo*, s. 199.

256 Zob. P. Śniedziewski, *Elegijna świadomość romantyków*, Gdańsk 2015, s. 65–88.

257 H.A. Stavan epokę elegii oświeceniowych zamyka tuż przed *Medytacjami poetyckimi* Lamartine'a: *Le lyrisme dans la poésie française de 1760 à 1820. Analyse et textes de quelques auteurs*, Paris 1976. Zob. też: J.P. Bertrand, P. Durand, *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris–Bruxelles 2006.

położenie człowieka w wybrakowanym świecie, wyrażającej nieustanny metafizyczny głód. A jednak Lamartine'owskie gesty odwracania się od świata w *Medytacjach poetyckich* nabierają wyrazistości właśnie przez to, że poeta wypowiada swoje credo w przestrzeni ziemskiej przypominającej przedsiónek nieba. Mam na myśli rozkoszne doliny, kojące widoki jeziora o zachodzie słońca, upajające zapachy natury:

Niech sobie dusza moja w tem schronieniu spocznie!  
Jak wędrownik co goniąc za szczęściem pozornem  
Spoczywa, gdy już w mieście ma stanąć niezwłocznie,  
I przez chwile powietrzem oddycha wieczornem.<sup>258</sup>

Azyle ulokowane na ziemi pozwalają odgrodzić się od pospolitego świata i nasycać atmosferą błogiej, zmysłowo-spirytualnej rozkoszy. Przyroda w poezji Lamartine'a wprawia w marzycielski nastrój.

Przez cały tom *Medytacji poetyckich*, w różnych wierszach, przewijają się toposy przemijania, efemeryczności szczęścia, pragnienia zatrzymania miłosnej ekscytacji, jakiej zaznało się na ziemi:

Kochajmy więc, kochajmy – z krótkich chwil ubiegu,  
Chciejmy korzystać, pokąd korzystać możemy,  
Jak człowiek nie ma portu, tak czas nie ma brzegu  
Jak on nikniemy.<sup>259</sup>

Identyfikacja rokokowych składników w *Medytacjach* nie oznacza zmiany dominującej tendencji elegijności romantycznej. Za znamienne uważam natomiast odwołanie się przez Lamartine'a do rokokowych toposów we fragmentach liryków, gdzie poeta ewokował wspomniane albo wyczekiwane doświadczenie szczęścia.

258 A. de Lamartine, *Błonie*, przeł. D. Lisiecki, w: tenże, *Dumania poety*, Warszawa 1822, s. 37 („Repose-toi, mon âme, en ce dernier asile, / Ainsi qu'un voyageur, qui, le coeur plein d'espoir, / S'asseoit avant d'entrer aux portes de la ville, / Et respire un moment l'air embaumé du soir”; A. Lamartine, *Le vallon*, w: tenże, *Méditations poétiques*, Paris 1820, s. 22).

259 A. de Lamartine, *Jezioro*, przeł. D. Lisiecki, w: tenże, *Dumania poety*, s. 61 („Aimons donc, aimons donc! de l'heure fugitive, / Hâtons-nous, jouissons! / L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive; / Il coule, et nous passons!”; A. Lamartine, *Le lac*, w: tenże, *Méditations poétiques*, s. 43).

Drugi przykład rokokizującego romantyka, co prawda epizodycznie i w ograniczonej skali, to Victor Hugo. Lata dwudzieste w jego twórczości poetyckiej to okres ścierania się różnych koncepcji poetyckich<sup>260</sup>. Wprawdzie w przedmowie do *Cromwella* (1827) poeta występuje przeciw „upudrowanej” poezji XVIII stulecia, jednak zeszłowiecznego dziedzictwa salonowych światowców nie zmarnował<sup>261</sup>. Na przykład w młodzieńczej idylli *Dwa wieki* (*Les deux ages* [1820]) starzec spiera się z młodzieńcem na temat tego, czy warto giąć kark pod jarzmem Wenery. W tym sporze ostatnie słowo należy do ceniącego rozkosze życia młodzieńca:

STARZEC:

Nie, jestem roztropny, niestety! Idź, uwierz mojemu smutkowi.

Na rozkosze twojej młodości

Wkrótce wylejesz łzy;

Pewnego dnia nadejdzie ból...

MŁODZIENIEC:

Pewnego dnia nadejdzie mądrość.<sup>262</sup>

Podobne dylematy zarysowują się także w innych utworach Hugo, między innymi w rozmowie dwóch instrumentów muzycznych: liry i harfy, symbolizujących lekką poezję miłosną i wzniosłą poezję zaangażowaną w *Lirze i harfie* (*La lyre et la harpe* [1822]). Lekkość nie

260 Zob. E. Biré, *Victor Hugo avant 1830*, Paris 1883; A. B. Spitzer, *The Muse française, the Literary Orbit of Victor Hugo, and the Generational Fission of the Romantics*, w: tenże, *The French Generation of 1820*, Princeton 1987, s. 129–144; M. Siwiec, *Topos zwrotu do Muzy w literaturze romantyzmu*, w: tenże, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2002, s. 63–65.

261 „Victor Hugo, w swojej *Przedmowie do «Cromwella»* (1827), mówi o osiemnastowiecznej mieszance smaku i kokieterii oraz wyśmiewa «tę poezję malowaną, pudrowaną, nakrapianą, tę literaturę krynolin, pomponów i falbanek»” („Victor Hugo, in his *Preface de Cromwell* (1827), speaks of the eighteenth century's confusion of taste with coquetry, and ridicules «cette poésie fardée, poudrée du dix-huitième siècle, de cette littérature à paniers, à pompons et à falbalas»”); K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 93.

262 V. Hugo, *Les deux ages*, w: tenże, *Odes et poésies diverses*, Paris 1822, s. 217 („LE VIEIL-LARD: Non, je suis sage, hélas! va, crois-en ma tristesse. / Sur les plaisirs de ta jeunesse / Bientôt tu verseras des pleurs; / Quelque jour viendront les douleurs... // LE JEUNE HOMME: Quelque jour viendra la sagesse”).

oznacza od razu rokokowości, ale ją dopuszcza i uprawnia. Podczas gdy harfa upomina się o miłość boską („amour divin”), lira opiewa miłość ziemską: „Miłość jest tylko dzieckiem łąz; / Miłostki są braćmi Śmiechów!”<sup>263</sup> W twórczości młodego Hugo można dostrzec akcenty rokokowe, przy użyciu których – choćby przez negację – poeta kształtował swoją wizję poezji.

Ich obecność zaznacza się w tomie *Ody i ballady* (*Odes et ballades*), wydanym w 1826 roku, zawierającym między innymi wcześniejsze cykle poetyckie: *Ody i poezje różne* (*Odes et poésies diverses*) z 1822 oraz *Nowe ody* (*Nouvelles odes*) z 1824 roku. Ody są dla Hugo gatunkiem „boskim”, odpowiednim do opiewania wielkich zdarzeń, herosów, Boga. Inaczej Hugo traktuje ballady, w których widzi „rodzaj dziwaczny” („un genre capricieux”), mieszczący marzenia i legendy, otwierający przed poetą możliwości opowiadania o rzeczach niestworzonych, nadprzyrodzonych<sup>264</sup>. W balladach Hugo roztacza przed bohaterami wierszy (i przed czytelnikiem) sensualne obrazy: pojawiają się w nich sylfy, wróżki, najady, ondyny, nimfy, sygnalizujące – podobnie jak w Mickiewiczowskich balladach oraz w odach Johna Keatsa – erotyczny charakter snuty opowieści<sup>265</sup>. Balladowość pozwalała poetom romantycznym kreować atmosferę intymności, tak jakby opowiadało się bliskiej osobie jakąś tajemnicę, której nie należy odsłaniać przed innymi. Dzięki temu ballady stanowiły dogodną formułę podejmowania wątków zmysłowej miłości, wkraczania w obszary śmiałego erotyzmu. W balladzie *Sylf* (*Le sylphe*) tajemnicza istota puka do wrót zamku i prosi młodą dziewczynę o wpuszczenie

263 V. Hugo, *La lyre et la harpe*, tamże, s. 109 („L’amour n’enfante que des larmes; / Les Amours sont frères des Ris!”).

264 Zob. L. Charles-Wurtz, *Des „Odes et Ballades” aux „Orientales” – vers une libre circulation de la parole poétique*, w: Victor Hugo 5. *Autour des „Orientales”*, Paris 2002, s. 59–78.

265 J. Keats w *La Belle Dame Sans Mercy* (1820) pisał: „Damę spotkałem pośród łąki / Piękności wielkiej – z elfów dzieci, / Jej włos był długi, stopa lekka, / Wzrok dziko świecił. // [...] // Zabrała mnie do elfiej groty, / Wśród westchnień twarz zalała łzami; / Zamknąłem dzikie, dzikie oczy / Pocałunkami”; przeł. A. Fulińska, „Literatura na Świecie” 2012, nr 9–10, s. 145–146 („I met a lady in the meads, / Full beautiful – a faery’s child, / Her hair was long, her foot was light, / And her eyes were wild. // [...] She took me to her Elfin grot, / And there she wept and sighed full sore, / And there I shut her wild wild eyes / With kisses four”; *La Belle Dame Sans Mercy*, w: tenże, *The Poetical Works*, London – New York 1894, s. 255–256).

do środka. Sylf zapewnia dziewicę, że nie należy do złych demonów i fantomów:

I jestem tak śliczny! Gdybyś widziała me skrzydła  
Trzepoczące się w światłach dnia, przezroczyście i kruche!...  
Mam białość lilii, dokąd o zmierzchu uciekamy;  
A róże, nasze siostry, kłócą się ze sobą  
O moje wonne tchnienie i promieniste ciało.<sup>266</sup>

W onirycznej ewokacji zmysłowych pokus sytuuje się także ballada *Wróżka i peri* (*La fée et la péri*), w której narrator przestrzega młodzieńca przed pięknymi demonami, wodzącymi na pokuszenie, przypominającymi anioły i odzywającymi się słodkim głosem. W wierszu pojawia się młodzieniec („jeune âme”) i niczym naiwny bohater Świtezianki wabiony jest zmysłowymi powabami dwóch kobiecych istot nie z tego świata: jedna nęci urokami czarodziejskich krain Zachodu, druga Wschodu. Wróżka mówi:

[...] Mam jaskinie z muszli;  
Mam szałasy z zielonych gałęzi;  
To mnie kołysze listowie,  
Mnie kołyszą morskie fale.  
Jeśli pójdziesz za mną, cieniu niewinny,  
Mogę pokazać ci, dokąd zmierzają chmury,  
I skąd płyną wody [...].<sup>267</sup>

Peri obiecuje inne rozkosze:

266 V. Hugo, *Le sylphe*, w: tenże, *Odes et ballades*, t. 2, Paris 1829, s. 323–324 („Et je suis si joli! Si tu voyais mes ailes / Trembler aux feux du jour, transparentes et frêles!... / J'ai la blancheur des lys où, le soir, nous fuyons; / Et les roses, nos sœurs, se disputent entre elles / Mon souffle de parfums et mon corps de rayons”, i dalej: „Que veux-tu qu'en dormant je t'apporte en échange? / L'écharpe d'une fée, ou le voile d'un ange? / J'embellirai ta nuit des prestiges du jour! / Ton sommeil passera, sans que ton bonheur change, / Des beaux songes du ciel aux doux rêves d'amour”).

267 V. Hugo, *La fée et la péri*, tamże, s. 453–453 („[...] / J'ai des grottes de coquillages; / J'ai des tentes de rameaux verts; / C'est moi que bercent les feuillages, / Moi que berce le flot des mers. / Si tu me suis, ombre ingénue, / Je puis t'apprendre où va la nue, / Te montrer d'où viennent les eaux”).

Wschód otrzymał wszystkie dary.  
W każdym innym miejscu, przez nieubłagane prawo,  
Obok smakowitych owoców rosną te gorzkie;  
Ale Bóg, który na Azję patrzy okiem mniej srogim,  
Hojniej obdarza ją kwieciami,  
Większą liczbą gwiazd na niebie, a pereł w morzu.<sup>268</sup>

Młodzieniec przewycięża obydwie pokusy. W tajemniczy sposób znika sprzed oczu uwodzicielek, wierny przestrogom niebios. Jednak w twórczości Hugo z lat dwudziestych wciąż utrzymuje się chęć przenoszenia czytelnika do zaczarowanych krain. W *Poezjach wschodnich* (*Les Orientales*) z 1829 roku znów dowartościowuje się poetyckie *bizzarerie*. Podróż po krainach Wschodu (Orientem dla Hugo jest także Hiszpania) okazuje się wędrówką po krainach na poły realnych, na poły wyobrażonych. To, że w tomie z 1829 figuruje hasło „pure poésie”, nie jest rzeczą przypadku: „[...] co oznacza ta niepotrzebna książka czystej poezji, rzucona pośród poważne zatrudnienia publiczności [...]?”<sup>269</sup>. Hugo obracał się w artystowskim światku Paryża, gdzie wykluwała się ewazyjna tendencja francuskiej poezji, związana z działalnością formujących się koterii broniących sztuki przed naporem wypadków politycznych oraz charakterystycznym dla okresu rewolucyjnego upolitycznieniem działalności literackiej i artystycznej<sup>270</sup>.

Inny bywalec salonów, Alfred de Musset, chętnie zapuszczał się w fantazyjne przestrzenie, tchnące egzotykiem, mające urok czegoś nieznanego i przez to atrakcyjnego. W tym samym czasie, kiedy Hugo pisze *Les Orientales*, Musset układa *Opowieści z Hiszpanii i Włoch* (*Les contes d'Espagne et d'Italie* [1829]). Z punktu widzenia Hugo i Musseta Hiszpanie to ludzie Wschodu, rządzą nimi płomienne

268 Tamże, s. 453–454 („Tous les dons ont comblé la zone orientale. / Dans tout autre climat, par une loi fatale, / Près des fruits savoureux croissent les fruits amers; / Mais Dieu, qui pour l'Asie a des yeux moins austères, / Y donne plus de fleurs aux terres, / Plus d'étoiles aux cieux, plus de perles aux mers”).

269 V. Hugo, przedmowa, w: tenże, *Les orientales*, Paris 1829, s. iv („[...] que signifie ce livre inutile de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public [...]?”).

270 Zob. C. Thomas, *Le Mythe du XVIII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 2003; M. Siwiec, *Topos zwrotu do Muzy w literaturze romantyzmu*, s. 39–40.

namiętności, a zarazem pielęgnują wysokie wyobrażenia o własnym honorze. Oto kluczowe tematy młodzieńczej poezji Musseta: uwodzenie, zazdrość, zdrada, przewijające się w wierszach i poematach zamieszczonych w *Les contes...* (powrócą one między innymi w *Sповідzi dziecięcia wieku* [*La confession d'un enfant du siècle*] z 1836 roku). Mussetowska fascynacja Hiszpanią przypomina Byronowską fascynację Włochami: autor eksplorował obszary swobodniejszych obyczajów<sup>271</sup>. W rokokowych realizacjach Orient stawał się obszarem instynktów miłosnych (nie zawsze wiązała się z tym fascynacja inną, „egzotyczną” kulturą<sup>272</sup>). Podobna wydaje się stawiana przez obydwu autorów diagnoza: serce i ciało kierują człowiekiem; może on albo pójść za głosem serca i poddać się władzy zmysłów (tak robią Włosi i Hiszpanie), albo za woalem hipokryzji bronić czystości obyczajów (tak robią Anglicy i Francuzi). „Liryki miłosne Musseta są swego rodzaju ucieczką przed pułapką czasu [...]. W wyrażonej w nich koncepcji miłości chodzi o zamknięcie się w chwili uniesienia, intensyfikację uczuć pozwalającą wykluczyć wszystko, co poza nimi [...]”, stwierdziła Magdalena Siwiec<sup>273</sup>. Musset w opracowywaniu miłości okazywał się subtelny. Interesowały go – tak jak pięknoduchów minionego wieku – złożoność miłości, jej magiczne słodycze i baśniowe niebezpieczeństwa, jej czar, odmiany, przemiany. Pisał zarówno o drapieżnej i krwawej miłości zazdrosnych i zdradzonych kochanków i kochanek, jak i o naiwności towarzyszącej pierwszemu zakochaniu. Miłość rządzi człowiekiem: jest źródłem jego rozkoszy i źródłem mąk. To wprost powtórzenie konstatacji rokokowców o bożku władającym światem – Kupidynie<sup>274</sup>. Zarazem jednak Musset modernizował dawne konwencje poezji erotycznej<sup>275</sup>. Dziedziną panowania niesfornego bożka staje się wielkie miasto. Kupidynowe strzały padają z oczu pięknych mieszkank Madrytu:

271 Zob. M. Schoina, *Romantic „Anglo-Italians”*, s. 89–124.

272 Zob. A. Gaillard, *Le «Beau» oriental des histoires du premier XVIII<sup>e</sup> siècle*, „*Œuvres et Critiques*” 2020, nr 1, s. 47–62.

273 M. Siwiec, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu*, Kraków 2012, s. 131.

274 Zob. S. O. Simches, *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle*, s. 101; C. Thomas, *Les petits romantiques et le rococo: éloge du mauvais goût*, „*Romantisme*” 2004, nr 1, s. 21–39; V. Ponzetto, *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève 2007.

275 Zob. C. Thomas, *Le mythe du XVIII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle*, s. 304 i nast.



Perło hiszpańskich miast, Madrycie!  
Z okien twych domów wabi skrycie  
Tysiąc błękitnych, czarnych ocząt,  
W ulicach dźwięczą serenady,  
A skroś twe rojne promenady  
Małeńkie stópki dumnie kroczą.<sup>276</sup>

Kiedy pojawia się miłość, świat staje się zaczarowaną krainą; kiedy znika, życie i świat tracą sens. Poetę zajmuje pierzchliwa miłość, pojawiająca się kapryśnie i łatwo ulatująca. Musset nie był jednak rokokowcem, lecz rokokizującym romantykiem. Miłosne igraszki nie są u niego sekwencją przyjemnych doznań. Stanowią ogniwo historii, których finał okazuje się tragiczny<sup>277</sup>. Bohaterowie wystawiający się na strzały Kupidyna, jak w *Nie igrą się z miłością* (*On ne badine pas avec l'amour* [1834]), odgrywający przed sobą sceny miłości i zazdrości, rozstań i powrotów, igrają ze swoim i cudzym życiem. Rokokowe *amourettes* zamieniają się w *amour fatal*.

\*\*\*

We Włoszech Accademia dell'Arcadia, główny rozsadnik rokoka literackiego, od roku 1790 nie jest już tak produktywna ani progresywna jak wcześniej. Komplikuje się też sam arkadyjski model literatury, w którym pod koniec XVIII wieku krzyżują się różne style poetyckie. Członkami stowarzyszenia stawali się poeci o rozmaitych profilach twórczych. Spod piór niektórych autorów – na przykład Ippolita Pindemontego – wychodziły niekiedy teksty arkadyjsko-cyteryjskie, ale tendencja rokokowa wśród arkadyjczyków nie była tak silna jak w pierwszej połowie XVIII wieku<sup>278</sup>.

276 A. de Musset, *Madryt*, przeł. W. Markowska, w: tenże, *Poezje*, Warszawa 1957, s. 17 („Madrid, princesse des Espagnes, / Il court par tes mille campagnes / Bien des yeux bleus, bien des yeux noirs. / La blanche ville aux sérénades, / Il passe par tes promenades / Bien des petits pieds tous les soirs”; *Madrid*, w: tenże, *Contes d'Espagne et d'Italie*, Paris 1830, s. 171).

277 Zob. P. Laforgue, *L'éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris 1998, s. 72–74.

278 Zob. D. Consoli, *Arcadia e Illuminismo*, w: tenże, G. Petrocchi, *La letteratura italiana*, t. 3: *Arcadia, Illuminismo, Romanticismo*, Firenze–Milano 1973.

Bez względu na kryzys samej Akademii można zauważyć akcenty rokokowe w twórczości różnych autorów aktywnych na przełomie stuleci, a także w pierwszych dekadach XIX wieku. W jednej z kancon Vincenzo Monti, skądinąd wybitny poeta neoklasycystyczny i tłumacz *Iliady*, zachęcał do „zrywania kwiatów” i czerpania przyjemności z życia, póki pora:

Póki zaprasza nas wiek,  
Staramy się cieszyć.  
Chwila przyjemności  
Mija i nie wraca.  
Życie staje się ciężkie.  
Jeśli nie zrywa się kwiatu;  
Tylko świeżą różą  
Przyozdabia się Amor.<sup>279</sup>

Niekiedy konwencje arkadyjskie aktualizowano w związku ze skomplikowaną sytuacją polityczną Włoch, rozdzieranych interesami obcych państw na przełomie XVIII i XIX wieku. W twórczości takich poetów i poetek jak Giovanni Fantoni czy Diodata Saluzzo oraz jej przyjaciół „pasterzy” z kolonii Pastori della Dora pojawiał się motyw Italii jako krajiny pokoju i szczęścia niszczonej przez najeźdźców<sup>280</sup>. W poezji rozpaczy nad zdewastowaną ziemską Arkadią uwidoczniły się niekiedy fantazyjne pierwiastki rokokowe: rodzimy kraj ukazywano jako cudowną przestrzeń, zamieszkiwaną przez bóstwa i mitologiczne istoty.

U różnych autorów widoczne są przedłużenia osiemnastowiecznych konwencji sielanek erotycznych, w obrębie których nie wprowadzano jakichś wyraźnych unowocześnień. Takich kontynuacji można dostrzec sporo zarówno u autorów znanych, jak i pomniejszych literatów, naśladowujących zastane wzory anakreontyków, piosenek, madrygałów, sonetów i innych drobnych form spopularyzowanych w wieku świateł. Jako wytrawny twórca anakreontyków, epigramatów i bajek w latach dziewięćdziesiątych dał się poznać Giovanni Gherardo

279 V. Monti, *Canzone*, w: tenże, *Poesie*, t. 1, Pisa 1800, s. 87 („Finchè l'età n'invita / Cerchiamo di goder, / L'istante del piacer / Passa, e non torna. / Grave divien la vita / Se non si coglie il fior; / Di fresche rose Amor / Solo s'adorna”).

280 Zob. M.A. Ballor (Aristeo), *I voti nella ripresa delle ostilità in Italia sul finir del secolo XVIII*, w: *Veglie dei Pastori della Dora*, Torino 1801, s. 95–96.

de Rossi, autor *Żartów poetyckich i obrazkowych* (*Scherzi poetici i pittorici* [1795]; o tym cyklu będzie mowa w dalszych partiach książki)<sup>281</sup>. Najwierniejszy arkadyjskiemu programowi poetyckiemu okazał się Iacopo Vittorelli, uważany niekiedy za ostatniego przedstawiciela takiej Accademii dell'Arcadia, jaką znał wiek XVIII: poeta z Bassano del Grappa to „ostatni z poetów, którzy reprezentowali istotę literatury minionego stulecia”<sup>282</sup>. Jego pośmiertny zbiór wierszy pisanych przez blisko pół wieku ukazał się w Mediolanie w 1837 roku. Był autorem licznych tekstów okolicznościowych, zarówno poważnych (na okoliczność czyjeś śmierci), jak i lekkich (z okazji ślubu albo narodzin dziecka). Wymieniał pocztę poetycką z Pindemontem, zachwycony jego *Poezjami wiejskimi* (*Poesie campestri*). Nie brakło mu weny, by pisać wiersze religijne (*Do Dziewicy* [*Alla Vergine*]) albo opiewać powrót papieża do Rzymu (*Na chwalebny powrót Piusa VII do Rzymu* [*Per glorioso ritorno a Roma di Pio VII*]). W świadomości współczesnych i potomnych (choć jego sława po śmierci nie była zbyt wielka) utrwalił się jednak przede wszystkim jako twórca idylli i anakreontyków. W cyklu *Anakreontyków do Ireny* (*Anacreontiche ad Irene* [1784]), a później w kolejnych utworach (*Rime*, 1807) pisał o dobrodziejstwach i ranach zadawanych mu przez Amora i odwiedzinami bożka tłumaczył swoje poetyckie powołanie:

Oto słodkie usta  
Powiedziały mi radośnie:  
Co robisz, drogi Poeto,  
Piewco Ireny?  
To śnieżne pióro  
Zakochanego łabędzia  
Na szczęśliwym stole  
Pozostawiam ci w darze.<sup>283</sup>

281 Zob. M. Fubini, *Introduzione*, w: *Lirici del Settecento*, t. 49, red. B. Maier, Milano–Napoli 1959, s. LXXIII.

282 Cyt. za: anonim, *Notizie su la vita e su le opere dell'autore*, w: I. Vittorelli, *Rime*, Milano 1837, s. vi („l'ultimo de' poeti che rappresentassero l'indole letteraria del secolo scorso”).

283 I. Vittorelli, [*Cinto le bionde chiome...*], w: tenże, *Poesie*, Pisa 1809, s. 92 („Ecco la dolce bocca / Mi disse in aria lieta: / Che fai, gentil Poeta, / D'Irene lodator? // Questa nevosa penna / Di cigno innamorato / Sul desco fortunato / Io lascio in dono a te”).

Pióra podarowanego przez Amora Vittorelli nie zgubił do końca życia. Układał wiersze jako mieszkaniec Cytery i w kolejnych tekstach ewokował bóle kochanka niespokojnego o względy pani serca. Pisano o Vittorellim, że tworzył poza historią, świadomie zamykając się w idyllicznym świecie, założonym i wypełnionym gotowymi rekwizytami przez osiemnastowiecznych arkadyjczyków<sup>284</sup>. Można doprecyzować, że pisał p o z a wielką historią; frapowały go natomiast „małe historie”, aferki miłosne, zdarzenia i perypetie, w których brały udział bliskie mu albo podziwiane przez niego osoby. Nie był jedyny w tym skromnym fachu piewcy miłostek, narodzin, przyjazdów, wyjazdów, wyrazów wdzięczności i oddania. Niepozbawiona rokokowych tonów jest idylliczna poezja Luigiego Carrera, fantazjującego o miłości w zakątkach rajskiej natury:

Zielone wzgórza i pachnący brzeg,  
I słodka aura, która wionie od wzgórz,  
Schylona wierzba, która tchnie wiatrami,  
I która szczęśliwa kwitła w moje dni.

I z każdym stąpieniem, i z każdym spojrzeniem  
Już napełniała mnie niebiańska rozkosz:  
Tak wiele dobrego dla serca, które płonie i szaleje.  
Ach, teraz tylko pamięć jest żywa!

A tutaj, mówię, moja pani usiadła;  
A tutaj, promieniejąc nieśmiertelnym pięknem,  
Troskliwie uśmiechnęła się brązowymi oczami.

Od tego czasu przeminęła moja młodość  
Jak błyskawica, i oddzieliły się ode mnie  
Na zawsze nadzieja i radość.<sup>285</sup>

284 Zob. M. Fubini, *Introduzione*, s. LXXVII.

285 L. Carrer, [*I verdi colli...*], w: tenże, *Poesie*, Firenze 1834, s. 65 („I verdi colli, e l'odorata riva, / E l'aura dolce che dai colli spira, / L'incurvo salcio che ai venti sospira, / E a' miei felici di lieto fioriva, // E quanto preme il piede, e l'occhio mira, / Già di celeste vulluttà m'empiva: / Di tanto bene al cor, ch'arde e delira. / Ahi ch'or soltanto la memoria è viva! // E qui, dico, la mia donna s'assise; / E qui, raggianti d'immortal bellezza, / Caramente dai bruni occhi sorrise. // Da indi si fuggì mia giovinezza / Come lampo, e dal

Widok zielonych wzgórz i pachnących brzegów z idylli Carrera przywodzi na myśl obrazy, na których natura, uchwycona w ruchu, fałduje i rozmywa się. Zapach sprawia wrażenie niestałości, eteryczności, niewyraźności pejzażu. W owej „słodkiej aurze” zdaje się rozpuszczać także podmiot liryczny, przypominając Leopardiańską przyjemność czerpaną z rozwiewania się na wietrze i tonięcia w morzu:

[...] A kiedy posłyszę  
wiatr, jak szeleści w zaroślach, to owe  
milczenia nieskończone i te szmery  
razem zestawiam, myśl w wieczność zapływa,  
umarłe dumam pory i dzisiejszą  
porę żyjącą i jej głos. Tak w onej  
nieobjętości myśl się moja nurza,  
i lubo na tem mi się rozbić morzu.<sup>286</sup>

Zarówno Carrer, jak i Giacomo Leopardi – niemal rówieśnicy – sięgali do leksyki kojarzącej się z osiemnastowiecznymi rokokowymi idyllami, choć w ich przypadku to raczej „przyjemności wyobraźni” („piaceri dell’immaginazione”) niż poetyckie przetworzenia salonowej słodyczy życia. Rozkosz manifestowana w wierszu Leopardiego to więc, całkiem przewrotnie wobec tradycji rokokowej, nie słodycz życia, lecz słodycz niezycia, którą delectuje się egzystencjalny rozbitek.

Podobnie jak w XVIII wieku pomysły rokokowe wciąż realizowano w obszarze poezji salonowej. Dużą sławą cieszyły improwizatorcki. Teresa Bandettini (arkadyjskie imię: Amarilli Etrusca) ułożyła między innymi *Hymn do Amora (Inno ad Amore)*:

mio fianco divide / Fur per sempre la speme e l'allegrezza”). Przywołania mają charakter ilustracyjny. Wiele rokokowych tekstów autorstwa osiemnastowiecznych poetów włoskich *minorum gentium* znaleźć można m.in. w antologii *Poeti minori dell'Ottocento*, t. 1, red. L. Baldacci, Milano–Napoli 1958; t. 2, red. L. Baldacci, G. Innamorati, Milano–Napoli 1963.

286 G. Leopardi, *Nieskończoność*, przeł. J. Dickstein-Wieleżyńska, w: tenże, *Poezje*, Warszawa 1938, s. 57 („[...] E come il vento / odo stormir tra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando: e mi sovviem l'eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei. Così tra questa / immensità s'annega il pensiero mio: / e il naufragar m'è dolce in questo mare”).

Pierwsza wśród ludzi  
Rozkoszy i dumo,  
Hymn i pieśń  
Tobie poświęcam.  
[...]  
Ty dla nas jesteś rozkoszą,  
Ty dla nas jesteś pocieszeniem,  
Ty widzisz w przystani  
Rozbite serce.<sup>287</sup>

Improwizowanie na temat miłości było w istocie improwizowaniem miłości. W salonach, gdzie gromadziło się mieszane towarzystwo, kreowano cyteryjską aurę, w której wszyscy uznawali panowanie nad sobą jednego bożka: Amora (Kupidyna) albo jednej bogini: Wenery. Poezję cyteryjską *ex tempore* uprawiano w obrębie kultury salonu bujnie rozwijającej się w środowiskach kulturalnych Rzymu, Mediolanu, Pizy, Neapolu i wielu innych miast<sup>288</sup>. Tego typu twórczości sprzyjała też szersza niż we Francji czy Anglii początków XIX wieku norma obyczajowa, zezwalająca paniom salonu utrzymywanie ekstrasfamilijskich relacji z adoratorami nazywanymi *cicisbeo*<sup>289</sup>. Takim *cicisbeo* dla *salonnière* z Rawenny, księżnej Teresy Guiccioli, był George Byron.

Cenionym salonowym improwizatorem był Giovanni Fantoni (arkadyjskie imię: Labindo Arsinoetico), nazywany tokańskim Horacym. Twórczość Fantoniego sugestywnie odzwierciedla życie *bon vivanta*: poetę absorbowały perypetie miłosne, zabawa z przyjaciółmi i odpoczynek w „cypryjskim powiecie”. Oprócz znajomych, do których zwracał się w licznych wierszach okolicznościowych, poeta wprowadzał do swoich tekstów mitologiczne zdarzenia i postaci:

287 T. Bandettini, *Inno ad Amore*, w: taż, *Poesie estemporanee*, Lucca 1835, s. 177 („Prima degli uomini / Delizia e vanto / L'inno ed il canto / Consacro a te. / [...] / Tu a noi delizia, / Tu a noi conforto, / Tu scorgi in porto / Naufrago cor”).

288 Zob. G. Rossi, *Salotti letterari in Toscana. I tempi, l'ambiente, i personaggi*, Firenze 1992.

289 Zob. R. Bizzocchi, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Roma–Bari 2008.

Próżne pragnienie chwały,  
niecierpliwe, zostaw mi  
jedną chwilę spokoju:  
już harmonijna cytra  
dźwiękiem bohaterskiej trąby  
niezdolna jest poruszyć.

Dziecko Wenery  
dla ukochanej Filidy  
utrafiło strzałą w moje serce,  
i już nie potrafi cytra  
pochlebna rozbrzmiewać  
miłosnymi dźwiękami.<sup>290</sup>

W przypadku literatury włoskiej sytuacja w ogólnych zarysach przypomina tę z Francji: gust rokokowy dostrzegalny jest w licznych wierszach okolicznościowych kierowanych do bliskich osób, zwłaszcza przyjaciół i adorowanych kobiet. Zaznacza się także w prasie, między innymi w „Corriere delle Dame”, włoskim odpowiedniku „Journal des Dames et des Modes”. Specyfikę włoską dostrzec można w – szerzej rozwiniętej niż gdziekolwiek indziej – wspomnianej praktyce improwizacji, odwołującej się nierzadko do rokokowej estetyki (mam na myśli między innymi występy Francesca Gianniego, Teresy Bandettini, Rosy Taddei czy Fortunaty Sulgher Fantastici)<sup>291</sup>. I podobnie jak w przypadku francuskim rokoko daje się rozpoznać także u autorów, którzy z czasem uchodzą będą za pionierów poezji romantycznej.

Ciekawym przykładem jest poezja Ugo Foscolo, którego talent kryształizuje się na przełomie XVIII i XIX stulecia<sup>292</sup>. Z tego okresu notabene

290 G. Fantoni, *Scherzo*, w: tenże, *Poesie*, Pisa 1819, s. 148 („Vano desio di gloria, / impaziente, lasciami / un sol momento in pace: / non piú la cetra armonica / suono di tromba eroica / è d’animar capace. // Il fanciullin di Venere / per l’adorata Fillide / m’ha fitto un dardo in cuore, / e piú non sa la cetera / che lusinghiera rendere / suono che sia d’amore”).

291 Zob. A. Esterhammer, *Romanticism and Improvisation*, passim.

292 Zob. A. Bruni, *Calliope e oltre: arte e letteratura da Winckelmann a Foscolo*, Roma 2015, s. 121 i nast.

pochodzą *Ostatnie listy Jakuba Ortis* (*Ultime lettere di Jacopo Ortis* [1802]), przedstawiające historię nieszczęśliwej miłości, zakończonej – jak w Goetheańskich *Cierpieniach młodego Wertera* – samobójstwem. Z jego ód, sonetów i innych liryków wyłania się fascynacja pięknem ulokowanym gdzieś ponad pospolitą rzeczywistością: w poezji, w sztuce, w wytwornych obyczajach życia towarzyskiego. Piękno okazuje się mobilne, dynamiczne, a także eteryczne: aura rozmywa się, kiedy tylko człowiek zbliży się do niego zanadto. W utworach okolicznościowych powstałych u początku stulecia, *Do Luigii Pallavicini, która spadła z konia* (*A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* [1802]) oraz *Do ozdrowiałej przyjaciółki* (*All'amica risanata* [1802]), podmiot liryczny przenosi się do nadrzeczywistej krainy czystych idealnych form, elegancji, miłości. Giulio Ferroni pisał, że młodzieńcze ody Foscola opiewają kobiecie piękno jako wartość absolutną („esaltano la bellezza femminile come un valore assoluto”)293. Jedno z najwybitniejszych dokonań poety, pisany przez dekadę poemat *Gracje* (*Le Grazie* [1803–1813]), jest hołdem złożonym ideałowi piękna, jego subtelnym przejawom i przemianom. Poeta rozkoszuje się boskim wdziękiem ciała, zmysłowego, pociągającego, wprawionego w ruch, a zarazem wyzwalającego od ciężaru doczesnych nieszczęść i trosk:

Opiewam, o Gracje, eteryczne cnoty,  
którymi niebo was ozdabia, i radość,  
której prawdę przynosicie na ziemię,  
piękne dziewice! Was proszę o pradawną  
powabną melodię, opiewającą  
piękno wasze; tak żeby  
do Italii zmęczonej gniewem cudzych królestw  
nagle udał się rozweselający śpiew.<sup>294</sup>

Dla Foscola objawienie się Wenerzy i Gracji to symbole, jak zauważył Ferroni, „cywilizującej funkcji piękna” („funzione civilizzatrice

293 G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, t. 3, Milano 1991, s. 178.

294 U. Foscolo, *Le grazie*, w: tenże, *Poesie*, Venezia 1822, s. 5 („Cantando, o Grazie, degli eterei pregi / di che il cielo v'adorna, e della gioia / che vereconde voi date alla terra, / belle vergini! a voi chieggo l'arcana / armoniosa melodia pittrice / della vostra beltà; sì che all'Italia / afflitta di regali ire straniere / voli improvviso a rallegrarla il carne”).



della bellezza”)<sup>295</sup>. W tym zjednoczonym kulcie sztuki i kobiecości wyraża się bogate doświadczenie towarzyskie i miłosne poety, mającego liczne romanse w krótkim, lecz intensywnym życiu. Wychwalając „eteryczne cnoty” mitycznych Gracji, Foscolo subtelnie nawiązuje do realnych postaci Eleonory Nencini, Corneli Rossini, Martinetti, Maddaleny Marliani Bignami, obsadzonych w roli patronek sztuk muzyki, poezji i tańca. Dziedzina tych sztuk okazuje się oazą pokoju w Italii „zmęczonej gniewem cudzych królestw”.

\*\*\*

Na literaturze angielskiej wypadki historyczne przełomu XVIII i XIX wieku odcisnęły silne piętno. Słowo poetyckie stało się poważnym orężem w walce politycznej między stronnictwami radykałów i konserwatystów. Tymczasem na scenie literackiej dostrzegamy figury, które poezję traktują manifestacyjnie lekko i rozrywkowo. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych uwagę zwrócili na siebie poeci i poetki z kręgu nazwanego później Della Cruscans: Hester Lynch Piozzi, William Parsons, Bertie Greatheed, Robert Merry<sup>296</sup>. Ich almanach poetycki *Florenckie rozmaitości* (*Florence Miscellany* [1785]) zawierał „zabawki wierszem”: oryginały oraz tłumaczenia lekkiej poezji włoskiej i francuskiej, piosenki, epigramaty, sonety, wierszowane komplementy i teksty pisane na własną cześć, okolicznościowe utwory miłosne i sympotyczne. W zbiorze pomieszczono też wiersze współczesnych włoskich poetów, z którymi członkowie angielskiej koterii zdążyli się zaprzyjaźnić podczas pobytu w Italii: Pignottiego, Pariniego, Pindemontego. W utworze *Do Wenus. Dytyramb* (*To Venus. Dithyrambick*) Merry nawiązywał do siedemnastowiecznego poety włoskiego Francesco Rediego, autora słynnego w swoim czasie poematu *Bakchus w Toskanii* (*Bacco in Toscana* [1685]):

Królowo ekstatycznej godziny!  
Usłysz mnie, cypryjska Wenus!

295 G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, s. 175. Zob. też: A. Bruni, *Belle vergini. „Le grazie” tra Canova e Foscolo*, Bologna 2009.

296 Zob. W.N. Hargreaves-Mawdsley, *The English Della Cruscans and Their Time*, s. 13 i nast.

Zalecam się twej łagodnej władzy,  
Rozkoszą jest być twoim niewolnikiem,  
Zachwycająca Córo niestałej fali!  
Całe moje serce należy do ciebie,  
Tylko ciebie czczę,  
Twój uśmiech niewątpliwie jest cudownym darem [...].<sup>297</sup>

Poetów i poetki Della Cruscans absorbowały zdarzenia z życia grupy. Świat zewnętrzny w tych wierszach jak gdyby nie istniał. Dla koterii Merry'ego i Lynch Piozzi atrakcyjne okazały się sprawdzone rekwizyty poetyckie (łuczek, miłosne kajdany) i konwencjonalne postaci (Bakchus, Kupido, Wenus):

Idź, próżny Chłopcze! Porzucam twą władzę;  
Twoje łożę z tak wielu cierni i kwiatów;  
Twój brzęczący łuk, naostrzoną strzałę,  
Nieśmiały uśmiech zwodniczego Piękna;  
Udawana niespodzianka, psotna pogarda,  
Czuły uśmiech, przejmująca łąza,  
Nie sprawiają mi teraz bólu ni radości,  
Więc żegnaj, bo jestem wolny!<sup>298</sup>

Współczesnych irytował nonszalancki tryb życia członków koterii. William Beckford stwierdził, że głównym zajęciem Della Cruscans jest „popijanie i rozlewanie herbaty” („sipping and slopping of tea”<sup>299</sup>).

297 R. Merry, *To Venus. Dithyrambick*, w: *The Florence Miscellany*, Florence 1785, s. 163 („Queen of the rapt'rous hour! / O Cyprian Venus hear! / I court thy gentle pow'r, / I love to be thy slave / Enchanting Daughter of th'inconstant wave! / My heart is all thy own, / I worship thee alone / For sure thy smile is wond'rous dear [...]").

298 R. Merry, *The Adieu and Recall to Love*, w: *British Album*, t. 1, London 1792, s. 1 („Go, idle Boy! I quit thy pow'r; / Thy couch of many a thorn, and flow'r; / Thy twanging bow, thine arrow keen, / Deceitful Beauty's timid mien; / The feign'd surprize, the roguish leer, / The tender smile, the thrilling tear, / Have now no pangs, no joys for me, / So fare thee well, for I am free!”).

299 W.N. Hargreaves-Mawdsley, *The English Della Cruscans and Their Time*, s. 24. Zob. R.P. Lessenich, *William Gifford against the Della-Cruscan Poets and the Non-Classical Stage*, w: tenże, *Neoclassical Satire and the Romantic School 1780–1830*, Bonn 2012, s. 111–158.

Czytelnikom rzucała się też w oczy ostentacyjna błahość tej literatury. Dla krytyków i sensatów nie do przyjęcia był fakt, że uczucia opisywane w poezji Cruscans są nieprawdziwe, symulowane, steatralizowane, przykrajane do spetryfikowanych konwencji poezji erotycznej<sup>300</sup>. Pobrzmiewa tu powtarzająca się w wieku XVIII pretensja wobec rokokowych poetów i artystów: pisząc o konaniu z miłości, świadomie i z fluternym uśmiechem piszą nieprawdę („it was not true”<sup>301</sup>). „Było to, jednym słowem, nieszczerze: raczej gra słów niż szczerza ekspresja prawdziwych uczuć”, stwierdził McGann<sup>302</sup>. Ponadto we *Florence Miscellany* mieszały się głosy mężczyzn i kobiet, co drażniło publiczność przyzwyczajoną do wyobrażenia poety-artysty czy poety-trybuna – mężczyzny. Znamienne, że ataki, które przypuszczono na Della Cruscans w latach dziewięćdziesiątych, uderzały głównie w autorki<sup>303</sup>.

Nonszalancka postawa artystowska prezentowana w tomikach nie oznaczała światopoglądowej neutralności ani politycznego indyferentyzmu. Przeciwnie, członkowie koterii wyrażali, niekiedy otwarcie, poglądy radykalne<sup>304</sup>. Jako radykał dał się poznać zwłaszcza Robert Merry. Ani Merry’emu, ani pozostałym nie przeszkadzało to jednak w urządzaniu i w strojeniu własnego poetyckiego zakamarka świata, gdzie najważniejszymi zajęciami są amory, sztuka, próżnowanie i zabawa. Zresztą: estetyka rokoka, jak się okazywało, stawała się operatywnym narzędziem walki po stronie radykałów. Sugestywne przykłady można znaleźć także poza kręgiem Della Cruscans. John Thelwall, członek London Corresponding Society, twierdził, że prawo do czerpania słodyczy z życia należy się każdemu. Poeta, osadzony w więzieniu pod zarzutem zdrady stanu, w 1794 roku napisał *Anacreontic*, wiersz pełen wyzwiań rzuconych tyranom i ich poplecznikom, a jednocześnie rokokowych toposów o konieczności schwywania szczęścia w porę:

300 Zob. J. Mee, „*Reciprocal Expressions of Kindness*”, s. 108; A. Esterhammer, *Romanticism and Improvisation*, s. 32.

301 M. Levey, *Rococo to Revolution*, s. 9.

302 J. McGann, *The Poetics of Sensibility*, s. 87 („It was, in a word, insincere: a game of words rather than a true expression of true feeling”).

303 Zob. W.N. Hargreaves-Mawdsley, *The English Della Cruscans and Their Time*, s. 247.

304 Zob. tamże, s. 30.

Pochwyćmy więc mijającą godzinę,  
Cieszymy się rozkoszą;  
Rozkosz zawładnęła samym Jowiszem,  
Nie mogły jej zniszczyć wszystkie jego grzmoty.  
[...]  
Tyran me życie może zniszczyć; –  
Ale nie me Przyjemności, póki żyję.<sup>305</sup>

Można odnieść wrażenie, że poezje z *Florence Miscellany* pasowałyby do klimatu panującego w literaturze europejskiej na przełomie XVII i XVIII wieku i do estetyki, którą Kazimierz Chłędowski nazwał „zniewieściałym barokiem”, a Jean Starobinski *baroque jubilant*<sup>306</sup>. Sięgnięcie do dytyrambu Rediego nie było przypadkiem. Malkontenci tacy jak William Gifford (autor zjadliwych satyr *Baviad* i *Maeviad* wymierzonych w Della Cruscans) patrzyli zapewne na członków i członkinie koterii jak na trzpiotów i trzpiotki, którzy zamiast brać się do poważnej literackiej pracy zajmują się poetyckimi igraszkami i grzebią się w rupieciarni przebrzmiałych konwencji. Tymczasem stare konwencje okazały się użyteczne w prezentowaniu nowych zjawisk. W okresie wewnętrznych bojów politycznych toczonych w Anglii u schyłku XVIII wieku pisanie o miłości, zabawach towarzyskich, biesiadach było podbudowane wyobrażeniem o człowieku, którego celem nie jest pokorna służba królowi, ojczyźnie i Bogu, by doczekać się wielkiego szczęścia za grobem (zbawienie). Celem jest radość z przeżywania własnego życia. O przyjemności jako egzystencjalnej zasadzie pisano w demokratycznym duchu praw człowieka. Radykalną ideę chętnie przybierano w rokokowy kostium: mitologiczny, pasterski, sympotyczny. Thelwall ułożył filomacką pieśń:

305 J. Thelwall, *Anacreontic*, w: tenże, *Poems written in close confinement*, London 1795, s. 29–30 („Then let us seize the present hour, / The bliss within our grasp enjoy; / For Jove himself the Bliss possess'd, / Nor all his thunders can destroy. / [...] / My Life the Tyrant may destroy; – / But not my Pleasures while I live”). Zob. J. Barrell, *London and the London Corresponding Society, w: Romantic Metropolis. The Urban Scene of British Culture, 1780–1840*, red. J. Chandler, K. Gilmartin, Cambridge 2005, s. 85–112.

306 Zob. K. Chłędowski, *Rokoko we Włoszech*, s. 5, 43–44; J. Starobinski, *Un baroque jubilant*, w: tenże, *L'invention de la liberté, 1700–1789*, Genève 1964.

A więc pozdrawiam! was, Filomaci! Pozdrawiam!  
[...]  
Niech wino i dowcip, żart i pieśń  
Prędko szybują nad różowymi godzinami;  
Niech Fantazja beztroska, jej lotne pióro  
I humor uświetnią wesoły gmach,  
Ale przede wszystkim niech Przyjaźń, wolna od podstępu,  
Pojawi się, z serdecznym uśmiechem.<sup>307</sup>

Angielscy filomaci, podobnie jak późniejsi filomaci wileńscy, zredefiniowali anakreontyczną praktykę poetycką w duchu karczemnym i demokratycznym. To już nie reprezentanci *high-life'u*, ale przyjaciele spotykają się, by spędzać razem „różowe godziny” („rosy hours”) i przypominać sobie o przyjemności jako fundamentalnej zasadzie życia jednostek i grup.

Kres działalności koterii Della Cruscans zwykle lokuje się w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku. Badacze jednak zasadnie wskazują, że definitywny koniec nastąpił dopiero w roku 1828. Wtedy umiera ostatni z grupy, William Parsons. Ponadto Della Cruscans wywarli znaczny wpływ na formowanie się gustów literackich epoki. Scharakteryzowana i opisana jest między innymi zależność Samuela T. Coleridge'a od twórczości Della Cruscans<sup>308</sup>. Bez wdawania się w szczegóły zaznaczymy jedynie, że zbiorek Coleridge'a z 1796 roku *Wiersze na różne tematy* (*Poems on Various Subjects*), jak i wydany własnym sumptem tom *Sonety różnych autorów* (*Sonnets from Various Authors*) zdradza niekiedy upodobanie do tematów i motywów przyjemnościowych i do ewokowania atmosfery przyjacielskiej poufnej rozmowy (*conversational poems*), do scen rozgrywających się gdzieś w uroczych i ustronnych miejscach niedostępnych nikomu z zewnątrz. Poetycki świat młodego Coleridge'a to świat intymny, bliski, prawie baśniowy. „Coleridge rozumie, że poezja funkcjonuje poprzez zawieszenie krytycznej niewiary”;

307 J. Thelwall, *Ode to Science*, w: tenże, *Ode to Science; John Gilpin's Ghost; Poems; The Trident of Albion*, New York – London 1978, s. 7–8 („Then, hail! ye Philomathians, hail! / [...] / Let Wine, and Wit, and Jest, and Song, / Wing swift the rosy hours along; / Let Fancy blithe, her pinions plume, / And humour grace the jocund dome, / But chief let Friendship, void of guile, / Appear, with heart-expressive smile [...]").

308 Zob. W.N. Hargreaves-Mawdsley, *The English Della Cruscans and Their Time*, s. 57.

twierdził McGann<sup>309</sup>. Oczywiście rokoko łączy się tu z romantyzmem i nie stanowi dominanty tomów. Refleksja poetycka Coleridge'a absorbuje rokokowe pierwiastki, ale wykracza poza przyjęte w rokoku formuły myślowe i artystyczne: skupienia się na pięknym teraz, zawieszenia refleksji na tematy poważne, ślizgania się po powierzchni rzeczy i niewnikania w naturę rzeczywistości. W poezji Coleridge'a radość życia jest zmacona. Ewokowany w wierszach baśniowy świat okazuje się nie całkiem dostępny. Część tych fantazyjnych pomysłów powtórzy się w napisanym wspólnie z Williamem Wordsworthem cyklu *Ballad lirycznych* (*Lyrical ballads* [1798]). Przyjaciel Coleridge'a pisał:

Tysiące nut mi się stopiły,  
Kiedym oparty siedział w gaju,  
W nastroju, kiedy z myśli miłych  
Smutne się nasuwają.  
[...]  
Igrają, skacząc w koło, ptaki;  
Ich myśli ja nie zmienię;  
Lecz ich najmniejszy ruch wszelaki  
Zda się je cieszyć szczerze.<sup>310</sup>

Jeden z najsłynniejszych wierszy Wordswortha, *Żonkile* (*Daffodils*), powstały w 1804 roku, to wprost ekstatyczny zachwyt nad przyrodą odurzającą pięknem, zapachem, kolorem, ruchem. Ale Wordsworth dystansuje się wobec świadomej sztuczności pisarzy z kręgu Della Cruscans, przeczącej ważnej dla niego samego idei spontaniczności i szczerości w poezji<sup>311</sup>. Opozycję między Della Cruscans a Wordsworthem McGann sprowadził do rozróżnienia między „samoświadomym

309 J. McGann, *The Poetics of Sensibility*, s. 90 („Coleridge understands poetry to function through a suspension of critical disbelief”). Zob. też: D. Fairer, *Organising Poetry. The Coleridge Circle, 1790–1798*, New York 2009, s. 160–235.

310 W. Wordsworth, *Wiersz pisany wczesną wiosną*, w: *Angielscy poeci jezior*, przeł. i oprac. S. Kryński, Wrocław 1963, s. 9 („I heard a thousand blended notes, / While in a grove I sate reclined, / In that sweet mood when pleasant thoughts / Bring sad thoughts to the mind. / [...] / The birds around me hopped and played, / Their thoughts I cannot measure: – / But the least motion which they made / It seemed a thrill of pleasure”; *Lines Written in Early Spring*, w: tychże, *Lyrical Ballads*, Bristol 1798, s. 115).

311 Zob. J. McGann, *The Poetics of Sensibility*, s. 76.

i erotycznym” („self-conscious and erotic”) a „spontanicznym i wzniosłym” („spontaneous and sublime”). Podczas gdy wiersze Cruscans są konwersacyjne, utwory Wordswortha są medytacyjne<sup>312</sup>.

W latach dziewięćdziesiątych Coleridge w swojej poezji kreował miraż, w których człowiek mógł poczuć przedsmak raj.

Czy można się dziwić, że „przyjemność” jest częstym terminem w leksykonie Coleridge’a? Używa go w kluczowych momentach w swoich definicjach sztuki i poezji, ponieważ dla niego akty tworzenia, czytania, słuchania i rozgryzania rzeczy są fizycznymi przyjemnościami spokrewnionymi z fizyczną przyjemnością picia –

zauważyła Anya Taylor<sup>313</sup>. Młody poeta jezior znajduje upodobanie w fantazyjnie odrealnionej rzeczywistości: pod tym względem praktyka poetycka i stosowanie używek zgodnie się ze sobą łączą. Autor *Kubla-khana* nie był jedynym poetą przedstawiającym skutki działania opium, łagodzącego bolesne stany ciała i duszy. Ze schyłku wieku pochodzi między innymi anonimowy *Sonnet do opium, wychwalający jego zalety (Sonnet to Opium, Celebrating its Virtues [1796])*:

Leku kojący duszę! pozwól mi wychwalać twoją siłę!  
Ty, który zmuszasz swoją władzę  
Złą namiętność w błahą zmienić się zabawę!  
Często byłem w twojej mocy  
W wielu smętnych godzinach,  
Gdy smutek jadem zatruewał me serce.<sup>314</sup>

312 Zob. tamże, s. 79.

313 A. Taylor, *Bacchus in Romantic England: Writers and Drink 1780–1830*, London 1999, s. 104 („Is it any wonder that «pleasure» is a frequent term in Coleridge’s lexicon? He uses it at crucial junctures in his definitions of art and poetry because for him the acts of creating, reading, listening and figuring things out are physical pleasures akin to the physical pleasure of drinking”).

314 Anonim, *A Sonnet to Opium, Celebrating its Virtues. Written at the Side of Julia, when the Author was Inspired with a Dose of Laudanum, More than Sufficient for Two Moderate Turks*, w: *The New Oxford Book of Eighteenth Century Verse*, red. R. Lonsdale, Oxford 2009, s. 818 („SOUL-SOOTHING drug! your virtues let me laud, / Which can with sov’reign sway / Force lawless passion into harmless play! / Oft have I owned your pow’r / In many a moody hour, / When grief with viper-tooth my heart hath gnawed”).

„Soul-soothing drug” dla Coleridge’a i części jego współczesnych były zarówno opium, jak i poezja.

Coleridge z lat dziewięćdziesiątych jest autorem takich poetyckich baśni jak *Pieśni Pixie (The Songs of the Pixies)*. O skrzatach, wróżkach i czarodziejkach układali też wiersze inni cenieni wówczas autorzy jak Jane Taylor, autorka *Pieśni wróżek (The Fairies’ Song [1814])*:

Słuchaj! Tu chrząszcz brzmi,  
Kropla rosy lśni na cierniu;  
Dalej tańcząc, chodźmy,  
Gdzie stokrotek dywan.  
[...]  
W magiczny pierścień się ustawmy,  
Wesoło tańczmy, wesoło śpiewajmy;  
Taniec wróżek – piękna rzecz –  
W świetle księżycy.<sup>315</sup>

Wiersze dla dzieci pisał chętnie przyjaciel Coleridge’a Charles Lamb. Inne ulubione tematy wypowiedzi literackich Lamba to używki: ułożył poemaciki o paleniu tytoniu i piciu kawy. Jest też autorem słynnego eseju *Wyznania pijaka (Confessions of a Drunkard [1813])*. W przypadku tego twórcy wiersze dla dzieci i wiersze o używkach nie są to kwestie niepowiązane. Lamb opracowywał tylko te tematy, które były mu bliskie i budziły w nim pozytywne skojarzenia. Układał wiersze o tym, co już bez wierszy było dla niego poezją. Pisał o przyjaciółach i dla przyjaciół. Najgłośniejszy jego utwór poetycki to *Stare znajome twarze (The Old Familiar Faces)*, w którym z czułą melancholią wspomina „picie do późna, siedzenie do późna, z najlepszymi kumplami” („drinking late, sitting late, with my bosom cronies”)<sup>316</sup>. Przyjemność z miłych przyjacielskich chwil, z używek, z zabaw z dziećmi, z pisania wierszy – oto małe uniwersum Lamba.

315 J. Taylor, *The Fairies’ Song*, w: taż, *Poetical remains. Extracts from the correspondence*, t. 2, London 1825, s. 42 („Hark! for the beetle winds his horn, / The dew-drop glitters on the thorn; / Now let us to the daisied lawn, / Dancing along. / [...] / And now we form the magic ring, / And merrily dance and merrily sing; / A fairy’s dance is a pretty thing / In the moonshine”).

316 Zob. F. James, *Charles Lamb, Coleridge and Wordsworth. Reading Friendship in the 1790s*, Basingstoke 2008, passim.



W jakimś sensie twórcy rokokowi – tacy jak Lamb – świadomie się infantylizowali. Przyznawali sobie prawo do niepowagi, do tematów bagatelnych, do niezobowiązującego *bavardage* prowadzonego z czytelnikiem, w którym widzieli przyjaciela niezależnie od tego, czy odbiorca był naprawdę bliską im osobą, czy kimś anonimowym, lecz o przyjaznym usposobieniu. Konstruowali światy, w które zasadniczo nie wierzyli; przy odrobinie własnej woli mogli jednak uwierzyć w porozumieniu z czytelnikiem. Umówić się na „zawieszenie krytycznej niewiary”. Chętnie opisywali to, co nieprawdziwe, co istniało na zasadach literackiej konwencji. W poezji lubili odnosić się do samego tworzenia poezji; lubili opisywać rzeźby i obrazy, własne fantazje i marzenia (zarówno poetyckie, jak i opiumiczne). Kiedy Francis Danby namalował *Wyspę zaczarowaną* (*The Enchanted Island* [1825]), inspirowaną *fêtes galantes* Watteau, Letitia Elizabeth Landon tę sztuczność podniosła do drugiej potęgi, opisując wierszem fantastyczny obraz nawiązujący do innych obrazów:

A tutaj leży wyspa, wokół niej morskie fale  
Co sztormu nie widziały, bo wiatr północny,  
Wdziękiem tym oczarowany – nie wieje tu wcale.  
Tylko błękitnych skrzydeł ruch użyżca światłu mocy  
Lub przywiewa muzykę z jaskiń krasowych  
Pełnych nimf, co lutnie tworzą z muszli różowych.  
To morskie bryzy – te, które omiały ziemię,  
Niosąc inne dary – westchnienia niebieskich fioletoń  
Lub słodkiej czerwcowej rodzynki, jaskrawej róży,  
Skradły zapachy [...] <sup>317</sup>

Landon stworzyła sporo rokokowych i rokokizujących utworów, wyspecjalizowała się w krótkich tekstach okolicznościowych pisanych

317 L.E. Landon, *The Enchanted Island*. By Danby, w: taż, *The Troubadour; Catalogue of Pictures, and Historical Sketches*, London 1827, s. 280–281 („And there the island lay, the waves around / Had never known a storm; for the north wind / Was charm'd from coming, and the only airs / That blew brought sunshine on their azure wings, / Or tones of music from the sparry caves, / Where the sea-maids make lutes of the pink conch. / These were sea breezes, – those that swept the land / Brought other gifts, – sighs from blue violets, / Or from June's sweet Sultana, the bright rose, / Stole odours [...]”; przeł. J. Burzyński).

z myślą o publikacji w prasie albo w almanachach<sup>318</sup>. Mimo wszystko uczuciowość zawarta w wierszach Landon przywodzi na myśl bardziej „czucie” sentymentalne niż rokokowe. Jak na rokokowe standardy autorka *Złotej fiołki* (*The Golden Violet* [1827]) była nazbyt pesymistyczna i stale powracała do motywów miłosnych tragedii i dojmującego egzystencjalnego niespełnienia.

Znacznie lżejsze od jej tekstów były poezje Helen Marii Williams i Sydney Owenson<sup>319</sup>. Duża część twórczości Williams to wiersze, w których autorka chętnie odwołuje się do popularnych w rokoku toposów przyjemnościowych i czyni sobie z literatury przytulny zakątek pozwalający oderwać się od realnych problemów:

O, poezjo! O najdroższa nimfo,  
[...]  
I niechaj lśniące twe cudowne wizje  
Odpędzą kształty prawdziwych trosk.  
O, wciąż, gdy skarga we mnie wzbiera  
Na niesprawiedliwe Fortuny złe lico,  
Otrzyj z mych oczu łzę niespokojną,  
I wyszepcz, że twe kojące radości są moje!<sup>320</sup>

Poezja jako nimfa o słodkim głosie, która w magiczny sposób przegania troski i zapewnia „soothing joys” – to jeden z celów pisania Williams, co nie przeszkadzało jej układać także wierszy i esejów politycznie zaangażowanych w obronie idei wolnościowych i rewolucyjnych<sup>321</sup>.

318 Zob. S. Baiesi, *Letitia Elizabeth Landon and Metrical Romance. The Adventures of a „Literary Genius”*, Bern 2009, s. 19–62.

319 Wskazuję na te autorki prawem przykładu. Rokokowe tendencje można dostrzec u wielu brytyjskich poetek schyłku długiego wieku XIX. Obszernego materiału dostarcza antologia *British Women Poets of the Romantic Era*, red. P.R. Feldman, Baltimore–London 1997.

320 H.M. Williams, *An Address to Poetry*, w: taż, *Poems*, t. 1, London 1791, s. 136–138 („O, POESY! O nymph most dear, / [...] / Let but thy lovely visions glow, / And chase the forms of real care; / O still, when tempted to repine / At partial Fortune’s frown severe, / Wipe from my eyes the anxious tear, / And whisper that thy soothing joys are mine!”).

321 Zob. D. Kennedy, *Helen Maria Williams and the Age of Revolution*, London 2002.

Sidney Owenson, późniejsza Lady Morgan, wykazuje jeszcze figlar-  
niejszy sposób do tworzenia niż Williams. *Lai irlandzkiej harfy* (*The Lay of the Irish Harp*) z 1807 roku to jedna z najbardziej rokokowych  
wypowiedzi literackich początku XIX wieku<sup>322</sup>.

Choć tak ulotna jesteś w twej dojmującej przyjemności,  
Choć twa krótka chwila to ledwie godzina zachwycenia,  
Choć wciąż twój skarb najdroższy ledwo można poczuć,  
Choć wędnie twój najsłodszy kwiat, kiedy go zrywamy;  
[...]  
Jednak przybądź! wyborna Radości!<sup>323</sup>

Akcja tych wierszy ulokowana jest zawsze w przestrzeni kameral-  
nej, tak że czytelnik ma wrażenie uczestnictwa w poufnej rozmowie.  
Autorka serwuje małe salonowe formy, igraszki poetyckie, których  
treść nawiązuje do zabaw towarzyskich w kręgu bliskich osób. I tu-  
taj rzucają się w oczy migawki z rozmów, spotkań, zwraca się uwagę  
na „miłe życia drobiazgi”. Owenson zamieściła w tomie wiersze napi-  
sane jeszcze w dzieciństwie, jak również utwory powstałe *ex promptu*,  
podczas jakiegoś zebrania. Niektóre z wierszy opatrzone są autor-  
skimi komentarzami na temat błahości tej literatury („Pomysł i wiele  
linijek z tego fragmentu są zaczerpnięte z bagatelki, która pojawiła  
się w mojej pierwszej małej publikacji i którą napisałam w wieku  
piętnastu lat. Starałam się ją poprawić i udoskonalić – prawdopo-  
dobnie nie było to warte wysiłku”<sup>324</sup>). Nie są to konwencjonalne ge-  
sty uniżenia, lecz raczej zauważalny w całym tomie ton nonszalancji,  
związany z ogólnym postrzeganiem literatury jako indywidualnej

322 Zob. P.H. Vincent, *The Romantic Poetess. European Culture, Politics, and Gender, 1820–1840*, Hanover – New Hampshire 2004, s. 141.

323 S. Owenson (lady Morgan), *Joy. Fragment xxxvii*, w: taż, *The Lay of an Irish Harp or Metrical Fragments*, London 1807, s. 154 („Yet though so fleeting in thy poignant pleasure, / Though thy brief span is scarce a raptured hour, / Though still least palpable thy richest treasure, / Though as we cull, still fades thy sweetest flow’r; / [...] / Yet come! delicious Joy! [...]”).

324 S. Owenson, *Love’s Picture*, tamże, s. 161 („The idea and many of the lines in this fragment are taken from a trifle that appeared in my first little publication, and was written at fifteen. I have endeavoured to correct and improve it – it was probably not worth the effort”).

i grupowej zabawy, nieobciążonej żadnym moralnym ani filozoficznym posłannictwem<sup>325</sup>.

Z tytułem tomiku, *Lay of the Irish Harp*, kojarzy się tytuł innej książki poetyckiej, która – jak się miało okazać – trwale zaskarbiła sławę jej autorowi. Thomas Moore, autor *Irlandzkich melodii* (*Irish Melodies*; pierwsze wydanie 1808) swoje rokokowe upodobania dał poznać już w wydawniczym debiucie: tłumaczeniach pieśni Anakreonta (1800). W anakreontyzmie kryją się wartości istotne dla późniejszej postawy twórczej Moore'a. Miłość, przyjaźń, grupowa zabawa to przewodnie tematy nie tylko śpiewaka z Teos, lecz także poety z Dublina, który – jak powiedzą o nim współcześni – pisał swoje wiersze „na różowym papierze”<sup>326</sup>. Podmiot liryczny takich wierszy jak *Pocałunek* (*The Kiss*) to ktoś oddający się chętnie „słodkiej rezygnacji” („sweet abandonment”), wyczekujący względów ukochanej, owładnięty myślami o boskiej słodyczy wymarzonego pocałunku:

[...] wyobraźnia odnowi twój blask  
W westchnieniach o poranku i nocą w snach,  
I nikt nie skradnie twojej świętej rosy,  
Póki cię nie rozgrzeszy obrzęd uniesienia.<sup>327</sup>

Podmiot liryczny to zarazem ktoś wiecznie poddany władzy miłości: rządóm Kupidyna i wyrokom pani serca. Moore kreuje się jako zalotnik, który książkowe mądrości zastąpił zachciankami adorowanej kobiety:

Czas, który straciłem na zalotach,  
Wypatrując i ścigając

325 Na temat poezji i prozy Owenson zob. S.C. Behrendt, *British Women Poets and the Romantic Writing Community*, Baltimore 2009, s. 245–247, 277–278.

326 Zob. *Conversations of lord Byron with the Countess of Blessington*, London 1834, s. 333. Zob. S. Schmid, *British Literary Salons of the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, London 2013. Na „rokokowy idiom” w twórczości Moore'a zwróciła ostatnio uwagę J. Moore: *Thomas Moore and Classical Inspiration*, w: *Thomas Moore and Romantic Inspiration: Poetry, Music, and Politics*, red. S. McCleave, B.G. Caraher, New York 2017, s. 43–58.

327 T. Moore, *The Kiss*, w: tenże, *The Poetical Works*, London 1801, s. 97 („And fancy shall thy glow renew, / In sighs at morn, and dreams at night, / And none shall steal thy holy dew / Till thou'rt absolved by rapture's rite”).

Światło, które błyszczy  
W oczach kobiety,  
Zgubił moje serce.  
Choć Mądrość często mnie szukała,  
Pogardzałem wiedzą, którą mi przyniosła,  
Moimi jedynymi książkami  
Były spojrzenia kobiet,  
A szaleństwo wszystkim, czego mnie nauczyły.<sup>328</sup>

W tych i innych wierszach, także z cyklu *Irish Melodies*, Moore interesuje się efemerycznymi przyjemnościami i ulotnym pięknem. Podobnie jak szkocki bard Robert Burns w wierszu *Do górskiej stokrotki* (*To a Mountain Daisy*) rozczulał się nad ściętą stokrotką, irlandzki bard Moore rozmawia z ostatnią różą lata, podziwiając jej śliczność i rozkliwiając się nad kruchością kwiatu:

Więc wkrótce będę mógł wyruszyć:  
Gdy przyjaźnie odchodzą,  
A z lśniącego kręgu miłości  
Odpadają klejnoty!  
Gdy szczerze serca usychają,  
A czułe uleciały,  
Och! kto zamieszkałby  
Samotnie w tym ponurym świecie!<sup>329</sup>

W obydwu przypadkach poeci zbliżają się do rokokowej wrażliwości na efemeryczne, dyskretne i subtelne piękno. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z nową poetycką aranżacją dla *beaux détails*, których szuka się także poza przestrzenią eleganckiego salonu i pieszczonego

328 T. Moore, *The Time I've Lost in Wooing*, w: tenże, *The Selections of Irish Melodies*, London 1815, s. 78 („The time I've lost in wooing, / In watching and pursuing / The light, that lies / In woman's eyes, / Has been my heart's undoing. / Though Wisdom oft has sought me, / I scorn'd the lore she brought me, / My only books / Were woman's looks, / And folly's all they've taught me”).

329 T. Moore, *The Last Rose of Summer*, w: tenże, *The Works*, t. 4, Paris 1823, s. 134 („So soon may I follow, / When friendships decay, / And from love's shining circle / The gems drop away! / When true hearts lie withered, / And fond ones are flown, / Oh! who would inhabit / This bleak world alone?”).

świata. To jakby przykłady romantycznej naturalizacji rokokowych motywów<sup>330</sup>.

W drugim pokoleniu angielskich romantyków, które wchodzi na scenę życia literackiego około 1815 roku, widzimy osobowości o poglądach demokratycznych albo wprost radykalnych. Krytyka literacka również dostrzegała w nich pewne cechy wspólne – zarówno w ich postawie światopoglądowej, jak i w twórczości. Do kilku wybitnych autorów przylgnęła łąka Cockney School<sup>331</sup>. To określenie miało być deprecjonujące: kojarzyć się z niskimi rejestrami języka właściwymi dla niższych warstw społecznych, niegodnych Parnasu. Atakowano Cockney School za język, za styl, podobnie jak trzydzieści lat wcześniej obiektem krytyki stał się styl Della Crusans. I podobnie jak w przypadku Della Crusans styl był pretekstem. Ogólniejsza pretensja dotyczyła sposobu uprawiania literatury: podejmowania tematów obyczajowo nienaturalnych (erotyzm), pisania o dalekich krainach (egzotyzm) albo dawnych czasach. Kraj, ojczyzna, społeczeństwo nic z tej poezji nie dostaje: to nie jest literatura, która cementowałaby wspólnotę, umacniała uznane wartości. W Cockney School poeci interesują się jak gdyby sami sobą i kreowanym przez siebie światkiem towarzyskim i literackim. Jak zauważyli Gillian Russell i Clara Tuite: „[...] polityka kulturalna kręgu Hunta i Keatsa oraz atak na nich w takich czasopismach jak «Blackwood's» były zasadniczo walką wokół tego, co Hunt określił jako *sociality* – szczególnej idealizacji przyjaźni oraz interakcji grupowych jako przykładowego modelu społecznej organizacji w ogóle”<sup>332</sup>.

Członkowie tej „szkoły” dedykowali sobie utwory, zwracali się do siebie w poezji. Absorbowały ich życie grupowe i osobiste relacje, które pokazywali w dobrym świetle jako coś, co umożliwia człowiekowi szczęśliwą egzystencję. Krytycy dostrzegli, że idealizację przyjaźni wiele

330 Zob. N. Leask, *Robert Burns and Pastoral: Poetry and Improvement in Late Eighteenth-Century Scotland*, Oxford – New York 2010, s. 207.

331 Zob. J. N. Cox, *Poetry and Politics in the Cockney School. Keats, Shelley, Hunt and their Circle*, Cambridge – New York 1998; G. Dart, *Metropolitan Art and Literature, 1810–1840. Cockney Adventures*, Cambridge 2012.

332 G. Russell, C. Tuite, *Introducing Romantic sociability*, w: *Romantic Sociability*, s. 17 („[...] the cultural politics of the Hunt-Keats circle and that of the attack against them in magazines such as «Blackwood's» was at base a struggle over what Hunt described as «sociality» – a particular idealization of friendship and group interaction as an exemplary model of social organization in general”). Zob. też: J. N. Cox, *Communal Romanticism*, „European Romantic Review” 2004, nr 2, s. 239–334.

łączy z rewolucyjnymi hasłami braterstwa i równości. Problem tkwił nie w tym, że Leigh Hunt tworzył poezję dla przyjaciół, lecz w tym, że przyjaźń okazywała się metaforą egalitarności. Przyjaciółmi stawali się nie tylko Shelley, Hazlitt, Keats, lecz potencjalnie także wszyscy czytelnicy<sup>333</sup>. Hunt do swoich odbiorców zwracał się nie jak wieszcz, bard czy *poeta doctus*, tylko właśnie jak przyjaciel roztaczający przed bliskimi osobami piękne obrazy, budujący ze słów zaczarowane krainy.

Badacze zaznaczyli związki poezji Hunta z twórczością Della Cruscans<sup>334</sup>. I rzeczywiście tak jak Cruscans Hunt wykazuje zamiłowanie do „evergreenów”: eksploruje tradycję poezji antycznej i renesansowej, kierując się ku tematami miłosnym, biesiadnym, rekreacyjnym. W jego przekładach i utworach oryginalnych daje się odczuć ambicja wywołania nastroju rozprężenia, błęgiego spokoju, radości. Nawet jeśli poeta nie zwraca się bezpośrednio do jakiejś postaci, to odnosi się wrażenie uczestnictwa w kameralnym spotkaniu, w wieczorze poetyckim, na którym są wyłącznie znajome osoby, świadomie oczarowywane i zabawiane. Poezja staje się przestrzenią wspólnej rekreacji autora i zaprzyjaźnionej z nim publiczności<sup>335</sup>. Słowo *recreations* jest wówczas obiegowe w języku poetów i krytyków literackich. William Parsons, członek Della Cruscans, w 1807 roku wydaje tom *Podróżniczych rekreacji (Travelling Recreations)*, a w nim między innymi takie wiersze jak *Sonet do przyjaciela, napisany w wieku osiemnastu lat (Sonnet to a Friend, Written at the Age of Eighteen)*, *Do przyjaciela, który jest dobrym wierszopisem (To a Friend, who is a Good Writer of Verse)*, *Sonet do przyjaciela, napisany w domu, który autor miał na wybrzeżu, we wrześniu 1787 (Sonnet to a Friend, Written at a House which the Author had on the Sea-Coast, in September 1787)*, *Rada do przyjaciela, który nigdy wcześniej nie podróżował, napisana w Paryżu (Advice do a Friend who had Never Travelled before, Written at Paris)*. Parsons pisał:

Florio! jeśli chcesz zdobyć Piękną,  
Nie pisz – lecz wzdychaj i klęcz, i przysięgaj!

333 Zob. N. Roe, „Soft Humanity Put on”: the Poetry and Politics of Sociality 1798–1818, w: tenże, *John Keats and the Culture of Dissent*, New York 1997, s. 111–133.

334 Zob. W.N. Hargreaves-Mawdsley, *The English Della Cruscans and Their Time*, s. 59.

335 Zob. J. Stabler, *Leigh Hunt's aesthetics of intimacy*, w: *Leigh Hunt. Life, Poetics, Politics*, red. N. Roe, London – New York 2003.

Kobiety mogą stawiać śmiały opór  
 Przeciw pociskom miotanym z odległości;  
 Lecz stopa w stopę, ręka w rękę,  
 Poddają się, nie mogą znieść tej walki,  
 Jak Wenus pochyliła swą omdlałą głowę,  
 Przez dzielnego Diomeda pokonana!  
 Jedna łza, którą dostrzegą ich łagodne oczy,  
 Czyni więcej niż wiersze, wypełniające tomy!  
 Jeden pocałunek wart jest wszystkich rymów Wallera,  
 Jeden uścisk – całego Milтона wzniosłego napięcia.<sup>336</sup>

Hunt był rokokowym twórcą nie tylko dlatego, że rokokowy gust sugerowały nazwiska przewijające się w jego poezjach: Teokryta, Kallusa, Anakreonta czy włoskich autorów renesansowych. Ważne było również pojmowanie przez niego funkcji literatury, która ma osładzać i oczarowywać życie autora oraz życie związanej z nim przyjacielskimi relacjami publiczności (zarówno realnej, jak i projektowanej)<sup>337</sup>. Komunikacja między poetą a czytelnikiem to, by odwołać się do formuły Reného Pomeau, „przyjaciel rozmawiający z przyjaciółmi”<sup>338</sup>. Dla przyjaciół Hunt pisał nasycone obrazami przyjemności sonety okolicznościowe, listy poetyckie, idylle; przepracowywał poetycko mity greckie oraz historie literackie. I nawet jeśli te mity i historie dotyczyły dramatycznych wydarzeń: porzucenia Ariadny przez Tezeusza albo piekielnej kary Paola i Franceski, to w narracjach Hunta cały dramatyzm i groza ulatywały. Ariadnę, opuszczoną przez Tezeusza, nawiedza rozśpiewany i roztańczony orszak Bakchusa. Dantejska opowieść o występnej miłości zamienia się w urzekającą baśń o idealnej miłości zaprezentowanej

336 W. Parsons, *To a Friend in Love, and Writing Sonnets*, w: tenże, *Travelling Recreations*, t. 1, London 1807, s. 206 („Florio! if thou wouldst gain the Fair, / Write not – but sigh, and kneel, and swear! / Women can make a bold resistance / 'Gainst missile weapons from a distane; / But, foot to foot, and hand to hand, / They yield, nor can the fight withstand, / As Venus bow'd her fainting head, / O'ercome by gallant Diomed! / One tear, by their soft eyes beheld, / Does more than verse to volumes swell'd! / One kiss is worth all Waller's rhyme, / One squeeze – all Milton's strain sublime!").

337 Zob. R.S. Edgecombe, *Leigh Hunt and the Rococo*, „Keats–Shelley Journal” 1992, t. 41, s. 164–177.

338 R. Pomeau, *L'Europe des Lumières. Cosmopolitisme et unité européenne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1966, s. 189.



w dworskim przepychu dworu w Rimini. Dzieje zgubnego uczucia przeobrażają się w urzekającą pieśń trubadura. Czytelnikowi-przyjacielowi poeta ukazuje świat w miłszej postaci: przydaje mu wytwornych form, dźwięków, zapachów. Sam sobie Hunt też zapewnia emocjonalny komfort: kiedy w 1813 roku trafia do więzienia, do celi sprowadza kwiaty, na ścianach wiesza obrazy<sup>339</sup>. W celi układa galanteryjne sceny do *Historii Rimini* (*The Story of Rimini*):

Tam, rozmawiając z kobietami, możesz zobaczyć,  
Stojąc albo siedząc, szczerych i wolnych,  
Kilku najlepszych wojowników dworu, –  
Baptystę i Hugona z książęcego portu,  
I Aza, i Obiza, i wdzięk  
Szczerego Esmeralda z jego otwartą twarzą,  
I Feliksa o Pięknym Ramieniu, i tego, który dobrze  
Odpłaca swoje sowite honory, Lionela,  
Oprócz mnóstwa duchów, niańczonych w chwale,  
Odpowiednich dla słodkiej kobiecej miłości  
i dla opowieści poety.<sup>340</sup>

Hunt jest odpowiedzialny, twierdził Hargreaves-Mawdsley, za „za-infekowanie” poezji Johna Keatsa pomysłami Della Cruscans, ukształtowanie go – by nawiązać do określenia Jeffreya N. Coxa – jako „coterie poet”<sup>341</sup>. W twórczości tego wcześniej zmarłego piewcy subtelnej miłości dostrzegano „kobięcy” ton. Autor *Ody do słowika* (*Ode to the Nightingale*) świadomie rozwijał poezję lekką, czułą, wibrującą od subtelnych zmysłowych doznań, kształtował język – nawiązmy do określenia Antoniego Czyża – jako „poezję intymnego szeptu”:

339 Zob. M.E. Sinatra, *Leigh Hunt and the London Literary Scene. A Reception History of his Major Works, 1805–1828*, New York 2005, s. 31.

340 L. Hunt, *The Story of Rimini*, London 1816, s. 8 („There, talking with the ladies, you may see, / Standing about, or seated, frank and free, / Some of the finest warriors of the court, – / Baptist, and Hugo of the princely port, / And Azo, and Obizo, and the grace / Of frank Esmerald with his open face, / And Felix the Fine Arm, and him who well / Repays his lavish honours, Lionel, / Besides a host of spirits, nursed in glory, / Fit for sweet woman’s love and for the poet’s story”).

341 W.N. Hargreaves-Mawdsley, *The English Della Cruscans and Their Time*, s. 59. Zob. też: J.N. Cox, *Poetry and Politics in the Cockney School*, s. 82–122.

Z miłej pamięci pod błogim poczęte  
Przymusem rymy przyjm, Bogini, liche  
I daruj, jeśli w uszy twoje święte  
Twoje wyćwierkam tajemnice, Psyche:  
[...]  
Tobie ja ducha ustronie poświęcę,  
W którym się myśli jak sosny podnoszą,  
Rozgałęziają się, szumią i w męce  
Nową myśl rodzą z bolesną rozkoszą [...].<sup>342</sup>

Poezja jest dla Keatsa świątynią miłości i rozkoszy, azylem snów i marzeń („a fane / In some utrodden region of my mind”). W poezji ma odbijać się jak w czystej wodzie ulotne i kruche, ale przy tym olśniewające piękno zmysłowego świata. Romantyzm Keatsa przełamany jest rokokowymi akcentami. W *Odzie na melancholię* (*Ode on Melancholy* [1819]) pojawia się sugestia, że powołaniem poety nawiedzanego przez melancholię jest opisywanie świata jak z baśni:

Gdy jednak nagle Melancholia lunie  
Łez deszczem z nieba jak ze łzawej chmury,  
Co wzgórze kryjąc w kwietniowym całunie  
Mdłe kwiatów główki podźwiga do góry,  
Paś wtedy smutek rumieńcami ranka [...].<sup>343</sup>

W tych zaczarowanych krainach mieszka Melancholia, a razem z nią żyją tam ulotne Piękno oraz Radość, a także Rozkosz:

342 J. Keats, *Oda do Psyche*, przeł. A. Pomorski, „Literatura na Świecie” 2012, nr 10, s. 75–76 („O Goddess! hear these tuneless numbers, wrung / By sweet enforcement and remembrance dear, / And pardon that thy secrets should be sung / Even into thine own soft-conched ear: // [...] / Yes, I will be thy priest, and build a fane / In some utrodden region of my mind, / Where branched thoughts, new grown with pleasant pain, / Instead of pines shall murmur in the wind [...]”; *Ode to Psyche*, w: tenże, *The Poetical Works*, t. 1, New York 1846, s. 107–109).

343 J. Keats, *Oda na melancholię*, przeł. A. Pomorski, „Literatura na Świecie” 2012, nr 10 s. 85 („But when the melancholy fit shall fall / Sudden from heaven like a weeping cloud, / That fosters the droop-headed flowers all, / And hides the green hill in an April shroud; / Then glut thy sorrow on a morning rose [...]”; *Ode on Melancholy*, w: tenże, *The Poetical Works*, London – New York 1894, s. 98).

Piękność ją gości – a to rzecz doczesna;  
Radość, co ręką zawsze znak rozłąki  
Od ust posyła; Żądza, co bolesna,  
Karmi truczną miłododajnej łąki.  
Ba, nawet Rozkosz ma w świątyni swojej  
Ołtarzyk dla niej [...].<sup>344</sup>

Osobną sprawą jest rokokizowanie Byrona, widoczne już w *Godzinach próżnowania* (*Hours of Idleness* [1807]). Przypuszczam, że ta tendencja ma kilka źródeł. Byron jako literacki rebeliant oraz immoralista, destruktor decorum i „dobrego smaku”, w tradycji rokokowej, choćby u ulubionego przez siebie Alexandra Pope’a, mógł odnaleźć postawę moralnego i estetycznego rozluźnienia, twórczej dezynwoltury i poruszania się po krawędzi tego, co dozwolone. Z rokokowcami dzielił chęć bycia *à la mode* – zarówno w życiu, jak i w literaturze. W tym guście nowości tkwią, wolno przypuszczać, fundamenty dandyzmu literackiego Byrona, który, owszem, ubiera się po dandysowsku, ale który również samą literaturę traktuje jak kostium. Formalny kształt utworu wobec zawartej w nim idei ma się tak, jak dobrze dobrany strój: pasuje do człowieka, ale zarazem pozwala się luźno zdjąć i zastąpić innym strojem. Swoimi tekstami Byron intryguje, bawi i dostarcza pożywki do plotek i dyskusji<sup>345</sup>. Szczególnie ciekawe są pod tym względem zakorzenione w tradycji sterne’owskiej poematy dygresyjne, w których autor swobodnie przechodzi od jednej myśli do drugiej, lekko tykając się wszystkich tematów, niczym w prowadzonej z czytelnikiem swobodnej konwersacji, odbywającej się ponad głowami nieprzychylnych krytyków.

344 Tamże, s. 85 („She dwells with Beauty – Beauty that must die; / And Joy, whose hand is ever at his lips / Bidding adieu; and aching Pleasure nigh, / Turning to poison while the bee-mouth sips: / Ay, in the very temple of Delight [...]”; J. Keats, *Ode on Melancholy*, s. 227).

345 Zob. C. Franklin, *Byron. Literary Life*, Basingstoke–London 2000.

## **Polskie rokoko literackie**



# Polskie rokoko literackie do roku 1795

## Barokowe początki polskiego rokoka

Historycy literatury polskiej początki rokoka widzą w powstałym już u schyłku XVII wieku *Wizerunku złocistej przyjaźni zdrady* Adama Korczyńskiego (1698). Autor, o którego życiu prawie nic nie wiadomo, poruszył temat frywolnej miłości, nie podejmując przy tym refleksji moralizatorskiej na temat tego obyczajowo nieneutralnego motywu. Do podstępnych zabiegów płonącej pożądaniem zamiężonej Włoszki i uwodzonego przez nią Polaka Korczyński podchodzi z lekkością:

Wystawię kawalera, który lub pod znakiem  
Marsowem w krwawem boju walecznem junakiem  
nie był przy trąbach, surmach ani bębnach hucznych,  
lecz w Wenerzynym placu przy fortelach sztucznych  
i słodkodźwiękiew lutni, atoli go mogę  
podać, jednak nie na wzór, ale na przestrogę  
to jest mężom żon bystrych i do tego celu  
zmierzam [...].<sup>346</sup>

Wiele wskazuje na to, że Korczyński, domniemany szlachcic z okolic Sambora, być może towarzyszący jakiemuś magnatowi w podróży do Italii, napisał *Wizerunk...* dla swojej i cudzej rozrywki, troszcząc się głównie o to, by temat łęchał ciekawość czytelnika, zabawianego dodatkowo grammi językowymi i formalnymi – poszczególne rozdziały

346 A. Korczyński, *Wizerunek złocistej przyjaźni zdrady*, oprac. R. Grześkowiak, Warszawa 2000, s. 23.

przerywane są dowcipnymi „lanczaftami”, fraszkami, dodanymi, by odbiorca nie zdążył znudzić się śledzeniem miłosnej intrygi. W każdym razie przestroga skierowana do mężów nie ma tu żadnego znaczenia<sup>347</sup>. Z rokokową wrażliwością zestrojone są wykorzystane w tym poemacie motywy i kreacje postaci. Kobięca kokieteria zostaje ukazana z sympatią, widzimy sfeminizowanego uwodzonego mężczyznę:

Staje [Korczyński – przyp. T.J.] po stronie stylu, który nade wszystko cenić będzie wyszukaną galanterię. Który miłość przedstawi jako zmysłową rozgrywkę. Opis powierzchowności Polaka, przy którym wykorzystana została topika zarezerwowana dotąd wyłącznie dla wdzięków niewieścich, czy jego początkowe dąsy – są już zapowiedzią rokokowego przesilenia, owego „zniewieściałego baroku”,

stwierdził Radosław Grześkowiak<sup>348</sup>. Poemat Korczyńskiego to wczesny polski przykład literackiej prezentacji ciała – jak nazwał to Pierre Serna – „dotkniętego «nie-męskością»”<sup>349</sup>.

Nie wiemy, do jakiego stopnia *Wizerunk...* był incydentem polskiej poezji późnobarokowej. Niewykluczone, że literatury tego typu powstało więcej, tyle że – podobnie jak poemat Korczyńskiego – pozostała w rękopisie. Na podobny okres, przełom XVII i XVIII wieku, datuje się przecież inny poemacik rokokowy, *Pochwałę piersi*, którą po kilkudziesięciu latach, w roku 1777 ogłosiły „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne”<sup>350</sup>. Kolejne dochowane świadectwa literackie rokokowej estetyki pochodzą z czasu znacznie późniejszego: z lat czterdziestych XVIII wieku. Aktywne są wówczas dwie poetki: Antonina Niemiryczowa i Elżbieta Drużbacka. Jest to przy tym wciąż wariant rokoka pozostający w ścisłym związku z literackim barokiem. Niemiryczowa, jak zauważył Antoni Czyż, znalazła upodobanie w wierszowanych zabawach,

347 Zob. R. Grześkowiak, *Poeta z logogryfu. O „Wizerunku złocistej przyjaźnią zdrady” Adama Korczyńskiego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 4, s. 51–67; tenże, *Wprowadzenie do lektury*, w: A. Korczyński, *Wizerunek złocistej przyjaźnią zdrady*, s. 5–19.

348 R. Grześkowiak, *Poeta z logogryfu*, s. 34.

349 P. Serna, *Szlachic*, s. 76.

350 Zob. M. Prejs, *Poezja późnego baroku*, s. 294–295, 308–309; tenże, „*Pochwała piersi*” i problem rokoka na przełomie XVII i XVIII wieku, „Pamiętnik Literacki” 2000, nr 3, s. 191–200.

świadomie utrzymywała „bałagan” w swoich wierszach, nieporządek przymilający się czytelnikowi zmiennością stylów, form, tematów, czasami lekkich, innym razem poważnych<sup>351</sup>. Widoczny jest w wierszach Niemiryczowej światowy ton, obecny na przykład w przekomarżankach „damy” i „kawalera” z wiersza *Pod damą patrzącą na kawalera list do niej ordynującego*:

DAMA: Patrę na ciebie, dość mojej grzeczności,  
A ty list czytasz od jakiejś jejmości.

KAWALER: Do ciebie, pani, pismo ordynuję,  
Bo cię na świecie jedną estymuję.<sup>352</sup>

„Poezja Antoniny Niemiryczowej jest bliska estetyce rokoka, wyrastając zresztą z tradycji dojrzałego baroku i współtworząc załączki polskiego sentymentalizmu” – pisał badacz, wskazujący jednocześnie na rosnące znaczenie poezji tworzonej przez kobiety i na przenikającą w czasach saskich do polski sfeminizowaną kulturę konwersacji salonowej<sup>353</sup>.

Z doświadczeń salonowych i pielęgnowanego w salonie delikatnego gustu wywodzić można również rokoko Drużbackiej, które dostrzegł Wacław Borowy, a jego rozpoznania rozwinęli między innymi Gertruda Wichary i Marek Prejs<sup>354</sup>. Uobecnia się ono w lekkich i żartobliwych realizacjach motywów miłosnych w *Wierszach światowych*. Mowa tu o takich utworach jak *Na piękność Narcyssa, uciekającego od miłości Nimfy Echo nazwane*, rozwijających ideę rządzącego światem Kupidyndy („miłości w daninie hołduje świat cały”):

W głuchych jaskiniach znajdzie miłość eremitę,  
Zapuści w zimny krzemień w iskrze ognie skryte.

351 Zob. A. Czyż, *Rokoko metafizyczne*, w: tenże, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1998, s. 103.

352 A. Niemiryczowa, *Pod damą patrzącą na kawalera list do niej ordynującego*, cyt. za: A. Czyż, *Rokoko metafizyczne*, s. 106.

353 A. Czyż, *Rokoko metafizyczne*, s. 116.

354 Zob. W. Borowy, *Drużbacka*, w: tenże, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, s. 37; G. Wichary, *Elżbieta Drużbacka (1695–1765)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 1, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1992, s. 125–126; M. Prejs, *Poezja późnego baroku*, s. 70–76 i nast.



I ten, co go dopiero trącano krzesiwem,  
 Staje się rozgorzałym w płomieniu łuczywem –  
 Aż kości święte  
 W popiół rozdęte.  
 Kryje się miłość rada w spuszczone kaptury,  
 Gdzie, chcąc być nie poznana, w skromności postury  
 Przybiera swoją postać; wnet jak się rozrucha,  
 Podnieść radzi kaptura i pocieszyć ducha:  
 Pozwoli oku  
 Zarwać widoku.<sup>355</sup>

Rokoko widoczne jest też w subtelnie odmalowywanych obrazkach ślicznej natury w *Opisaniach czterech części roku*, porównywanym z Thompsonowskimi *The Seasons* (1730), wykazujących również podobieństwa wobec późniejszych *Les Saisons* (1769) Saint-Lamberta<sup>356</sup>, a także w *Pochwale lasów i miłego w nich na osobności życia w stanie pasterskim od pewnej pasterki*:

Zacniemy mówić o naszych zabawach,  
 Na czym dzień cały przeminie godziną,  
 O pięknym kwieciu, w jakich rosną trawach,  
 Ta powie: jest tu miejsce nad doliną,  
 Na którym kwiaty w rozliczne kolory  
 Kwitną posiane od bogini flory.<sup>357</sup>

355 E. Drużbacka, *Na piękność Narcyssa, uciekającego od miłości Nimfy Echo nazwane, w: „Świat poprawiać – zuchwałę rzemiosło”. Antologia poezji polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1981, s. 31.

356 Zob. K. Stasiewicz, *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*, Olsztyn 1992, s. 91. H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 142: „[...] w *Les Saisons* zmieniające się pory roku opisane są słowami kochanków, a natura jest postrzegana z erotycznego, rokokowego punktu widzenia. Wiosna nadchodzi, kiedy Glycera i Lindor, ukryci w ogrodzie, obawiają się niedyskretnych podglądaczy ich miłości [...] („[...] in *Les Saisons* [...] the changing seasons are described in terms of lovers, and nature is seen with an erotic, Rococo view. Spring arrives when Glycera and Lindor, hidden in a garden, fear indiscreet witnesses of their love [...]).”

357 E. Drużbacka, *Pochwała lasów i miłego w nich na osobności życia w stanie pasterskim od pewnej pasterki*, w: „Świat poprawiać – zuchwałę rzemiosło”, s. 29.

Podobne odczuwanie natury jako miłych zakątków, „gaików”, gdzie człowiek może oddać się rozkosznym zajęciom, wyłania się z sielskich wierszy Wacława Rzewuskiego<sup>358</sup>. W jego poemacie *O nauce wierszopiskiej* z 1762 roku ze sławą Marona zestawiona jest prosta „piosnka pasterki na wsi”, która „ma pochwały”:

Gdy liścia drzewkom swym wieńce zewiły,  
Gdy głos wiosenne dalej niosą rosy,  
Kiedy skowronek śpiewaniem swym miły  
Wzbija się szybkim lotem pod niebiosa.  
Gdy małych piersi wywierając siły  
Czyżyk wynosi i natęża głosy,  
Uznasz w śpiewaniu ptasząt wiersza ślady,  
Postrzeżesz w pieniu ich liczbę i składy.<sup>359</sup>

Powyższe przywołania mają charakter ilustracyjny i nie stanowią choćby krótkiego przeglądu tendencji rokokowych w poezji epoki saskiej<sup>360</sup>. Chodziło mi jedynie o sygnał przenikania rokoka do literatury polskiej już w pierwszej połowie XVIII wieku, co stanowiło dowód rozwijanych i poszerzanych kontaktów polskich literatów i literatek z Zachodem. Ciekawy jest transfer rokokowych konwencji salonowej poezji lekkiej, skutkujący tak zwanym sarmackim rokokiem: osobliwą adaptacją i kompilacją tradycji rodzimych (głównie poezji ziemiańskiej) oraz zagranicznych<sup>361</sup>.

## Warszawa rokokowa

Przyznać jednak trzeba, że prawdziwy rozkwit polskiego rokoka literackiego przypada na drugą połowę XVIII wieku, a ściśle rzecz biorąc – na

358 Zob. M. Prejs, *Poezja późnego baroku*, s. 76–78.

359 W. Rzewuski, *O nauce wierszopiskiej*, w: *Poezja polskiego Oświecenia*, oprac. J. Kott, Warszawa 1956, s. 26.

360 Zadanie to wykonał już M. Prejs, *Poezja późnego baroku*.

361 Zob. P. Buchwald-Pelcowa, „Stare” i „nowe” w czasach saskich, w: *Problemy literatury staropolskiej*, t. 3, red. J. Pelc, Wrocław 1978. Zob. też uwagi J. Maciejewskiego na temat kontaktów polskiej kultury z Zachodem od drugiej połowy XVII wieku: tenże, *Oświecenie polskie*, s. 59.

okres po intronizacji Stanisława Augusta, co także zarysuję w największym możliwym skrócie<sup>362</sup>.

Ważnym impulsem rozwojowym dla nowej estetyki był królewski program modernizacyjny, obejmujący także sferę kultury<sup>363</sup>. Pojawiają się kluczowe dla proliferacji rokoka formy miejskiej *sociabilité*. W drugim roku panowania króla, 1765, powstają Teatr Narodowy, czasopismo „Monitor” oraz Szkoła Rycerska wcielająca ideę świeckiej edukacji. Fundowane są inne instytucje, których macierzą jest miasto: kawiarnie i salony (jednym z nich jest salon Adama Kazimierza Czartoryskiego w Pałacu Błękitnym; niedługo później swoją inicjatywę salonową podejmie sam król)<sup>364</sup>. Sytuacja pod pewnymi względami, *toutes proportions gardées*, przypomina tę z Francji z początku wieku: generuje się szeroka i gęsta miejska tkanka kulturalna, daje o sobie znać zainteresowanie nowościami. W środowiskach twórczych wzrasta rola kobiet. „Cechował życie towarzyskie Oświecenia «epikureizm i feminizm». To znaczy swoboda obyczajowa i bezpośredniość oraz duża rola kobiet [...]”, stwierdził Janusz Maciejewski<sup>365</sup>. Odmieniony, „uświatowiony” klimat kulturalny i towarzyski współtworzą arystokracja, średnia szlachta i mieszczaństwo<sup>366</sup>. Znamienne, że poezję rokokową z upodobaniem i z powodzeniem uprawiać będą szlachcice z dalekiej prowincji, przejmujący galanteryjny styl znamionujący ludzi salonu. To między innymi przykład Adama Naruszewicza, autora

362 Szersze charakterystyki rokoka czasów stanisławowskich znajdują się w obszernych i wnikliwych pracach: Z. Libera: *Rokoko*, s. 188–328; E. Rabowicz, *Polskie rokoko literackie*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Prace Historycznoliterackie” 1969, z. 2, s. 75–95 oraz artykuł hasłowy tegoż, *Rokoko*, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*; T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*. Ostatnią rozprawą na temat polskiego rokoka, także lokowanego przede wszystkim w dobie oświecenia, jest wspomnianą książka S. Kufła *Rokoko*. Na ruchu literackim ośrodka warszawskiego koncentrował się S. Roszak, *Warszawskie środowisko naukowe i literackie w XVIII w.*, „Wiek Oświecenia” 1998, t. 14, s. 31–48.

363 Zob. M. Parkitny, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018.

364 Zob. T. Kostkiewiczowa, *Oświecenie. Próg naszej współczesności*, Warszawa 1994.

365 J. Maciejewski, *Oświecenie polskie*, s. 39. Zob. też E. Lasocińska, *Arkadia epikurejska*, w: *Staropolskie arkadie*, red. J. Krauze-Karpińska, J. Dąbkowska-Kujko, Warszawa 2010; też, *Epikurejska idea szczęścia w literaturze renesansu i baroku. Od Kallimacha do Potockiego*, Warszawa 2014.

366 Zob. M. Janowski, *Narodziny inteligencji 1750–1831*, Warszawa 2008.

takich cacek salonowych jak *Na sanie księżny Izabeli Czartoryskiej, generałowej ziem podolskich* (1771):

Fraszka do twych sań, księżno, wóz gładkiej Cyprydy,  
I koncha wodogromnej na morzu Tetydy!  
Twój powóz wszystkie zgasił: cały złotem błyska;  
Siedzi Kupid na dyszlu i grot z łuku ciska.  
Wkoło lotnych amorków płochy tłum się wije,  
Siejąc róże szkarłatne i mleczne lilije.<sup>367</sup>

Do rokokowej twórczości zaliczyć można też *Podziękowanie za zegarek z rąk J.K. Mci wzięty* (1773), *Filizankę imieniem A. L. K.* (1778), a także żartobliwe panegiryki, jak *Do Ignatka* (1771). Poeta otoczony opieką królewską i realizujący jego program kulturalny, odznaczony medalem *Merentibus*, do światowych zabaw i igraszek miał złożony stosunek. Są tu, *nomen omen*, dwie strony medalu. Pierwsza jest taka, że lekką poezją Naruszewicz wpisywał się w światowy ton swoich czasów i oświeceniowych mód kulturalnych Warszawy, a postawą obyczajową i światopoglądową zbliżał, jak wskazywał Jerzy Snopek, do postaw libertyńskich<sup>368</sup>. Z drugiej strony w satyrach (takich jak *Reduty*) ganił zepsucie obyczajów stolicy i, można odnieść wrażenie, prowadził antyrokokową kampanię moralną:

Już dziś nie słyhać kotłów i chrapliwej miedzi;  
My tańczym, biją w bębny ogromni sąsiedzi.  
Tam Mars, u nas Wenera; rzadko widzieć, aby  
Który z młodzi szlachetnej końskie cisnął schaby.

367 A. Naruszewicz, *Na sanie księżny Izabeli Czartoryskiej, generałowej ziem podolskich*, w: *Polska poezja rokokowa. Antologia*, oprac. R. Dąbrowski, Kraków 2003, s. 6. Zob. M. Patro-Kucab, *Rokokowy komplement: „Na sanie księżny Izabeli Czartoryskiej, generałowej ziem podolskich”*, w: *Czytanie Naruszewicza*, t. 1, red. B. Wolska, T. Kostkiewiczowa, B. Mazurkowska, Warszawa 2015, s. 87–103. Zob. też B. Wolska, *Ogólne uwagi o twórczości okolicznościowej Adama Naruszewicza: wiersze podarunkowe i bukiety*, „Prace Polonistyczne” 2004, nr 59, s. 123–174.

368 Zob. J. Snopek, *Objawienie i oświecenie*, s. 99. Zob. też B. Wolska, *Bez winy i wstydu. Seksualność w polskiej poezji obscenicznej o tematyce erotycznej doby Oświecenia*, „Napis” 2012, seria 18; też, *Utwory erotyczne i obsceniczne Adama Naruszewicza – inspiracje, metaforyka, słownictwo*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica” 2015.

Rozpieszczone ciałeczko utłacza karety;  
Fartuch u niej chorągwią, proporcem kornety.<sup>369</sup>

Zarówno w twórczości Naruszewicza, jak i innych rokokizujących autorów, zaznaczyła się ambiwalencja postaw wobec „światowych” (miejskich) obyczajów. A wynikała ona, jak wskazywano, z ambicji doszlusowania do standardów dobrego smaku „polerownych” społeczeństw, przy jednoczesnym rozpoznaniu obcości owego światowego tonu (w obyczajach i w literaturze) i potraktowaniu salonowych form kultury jako „cudzych” – nieszlacheckich i niepolskich. Rabowicz stwierdził, że „[w] świetle tych biografistycznych uwag [...] rokoko można by zinterpretować [...] jako wyraz nie zrealizowanych tęsknot ludzi wyobcowanych ze swego pierwotnego środowiska, wyzwolonych z jego moralnych przesądów, a już skrępowanych konwencjami nowego otoczenia [...]”<sup>370</sup>. Choć więc Naruszewicz sam składał wiersze według gustu salonowego, to jednak bohater salonu, fircyk, staje się dla niego figurą korozji moralnej, zniewieściałości, scudzoziemczonia. W *Redutach*, podobnie jak i w krótkiej satyrze *Fircyk, petit-maitre* przedstawiany jest jako sybaryta i utracjusz<sup>371</sup>.

Inny wybitny przedstawiciel rokoka doby stanisławowskiej to Stanisław Trembecki. I w jego przypadku rokokowy status musi być obwarowany zastrzeżeniami. Autor *Ody nie do druku* potrafił przemieszczać się między różnymi stylami. Do pewnego stopnia był również rokokowcem, gdy wymagały tego okoliczności: tworzył między innymi wysmakowane bilety poetyckie oraz epitalamia<sup>372</sup>. Akcenty rokokowe obecne są w rozmaitych konwencjach, tak że trudno byłoby w twórczości Trembeckiego oddzielać wypowiedzi rokokowe od pozostałych. Tym, co pozwala myśleć o autorze *Sofijówki* jako poecie rokokizującym, a niekiedy wprost rokokowym, jest jego, by użyć formuły

369 A. Naruszewicz, *Reduty*, w: *Poezja polskiego Oświecenia*, s. 71.

370 E. Rabowicz, *Polskie rokoko literackie*, s. 85.

371 Zob. J.T. Pokrzywniak, *Barwna maskarada warszawska: Satyra VII. „Reduty”*, w: *Czytanie Naruszewicza*, t. 2, red. B. Wolska, T. Kostkiewiczowa, B. Mazurkova, Warszawa 2015, s. 227–240.

372 Zob. W. Pusz, *W kręgu biletu poetyckiego. Warsztatowe popisy literatów skupionych wokół Ignacego i Stanisława Kostki Potockich*, w: tenże, *Oświeceni i nie tylko*, Łódź 2003, s. 9–19; R. Krzywy, *Rokokowe epitalamiony Stanisława Trembeckiego wobec tradycji gatunku*, „Wiek Oświecenia” 2004, nr 20, s. 121–142.

Stanisława Pietraszki, „nachylenie ku formie”<sup>373</sup>. Dzięki wirtuozerskiej sprawności stylistycznej Trembecki potrafił aranżować w swojej poezji scenki, obrazy, małe światy, które prezentowały się jako urzekająco piękne zakątki i krainy. Osoby malowane piórem Trembeckiego okazywały się zachwycająco śliczne i miłe, jak gdyby stały się postaciami z baśni. Na pozycje rokokowe przesuwa tego autora doprowadzona do maestrii zdolność zachwalania: miejsc (na przykład Powązki), ludzi (na przykład Izabela Czartoryska), czasem zwykłych czynności (na przykład kąpiel albo „fryzowanie”). Inwencja językowa sprawiała, że teksty Trembeckiego były czymś więcej niż tylko konwencjonalnymi pochwałami: z poetyckich zachwyków wyłaniał się osobny, wcześniej nieznan świat. Podmiot jego wierszy i poematów to ktoś zanurzony w zwykłej rzeczywistości, kto dzięki którymś łaskom, protekcji czy grzeczności nagle przenosi się do cudownego zakątka albo znajduje się w stanie zachwycenia. „Ja” z utworów Trembeckiego jest kimś o c z a r o w y w a n y m, jak w słynnej *Kąpieli*:

W głębinie metalowej wanny  
Będzie się ktoś piękniejszy kąpał od Dyjanny;  
Wzrok ma li tu gdzie przechód przez wypadłe sęki?  
O! gdyby tego ktosia widzieć można wdzięki.  
Gdy będzie tylu ozdób odjęta zasłona,  
Nie żał by się odważyć na los Akteona.  
Wodo, szczęśliwa wodo! gdybyś miała czucie.<sup>374</sup>

Rokokowiec odzywa się w Trembeckim wtedy, gdy poeta porusza się jak gdyby między dwoma przestrzeniami: realną i baśniową; przechodzi z pierwszej do drugiej, budząc w czytelniku ochotę zobaczenia, usłyszenia, odczucia czegoś więcej<sup>375</sup>. Wkraczanie w sferę przyjemności łączyło się z przekonaniem o możliwości zaznania szczęścia w miłości, wypoczynku, zabawie.

Tę postawę życiową dzielił z Trembeckim Wojciech Mier, który, jak stwierdziła Kostkiewiczowa, igraszkami poetyckimi uzasadniał

373 S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, s. 359.

374 S. Trembecki, *Kąpiel*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 1, oprac. J. Kott, Warszawa 1953, s. 62.

375 Zob. W. Kaliszewski, *Okno Stanisława Trembeckiego. Szkic*, „Napis” 2014, t. 20, s. 43–50.

wyznaną przez siebie epikurejską filozofię<sup>376</sup>. Plecami odwrócony do sławy, kontentował się radością życia, którą można czerpać aż do wyczerpania się samego życia. Wielkiej sławie przeciwstawił „Gust, Gracyje, Miłozski”<sup>377</sup>. Kontestował aurotetyty, oddając się błogim przyjemnościom zmysłowej miłości i życia towarzyskiego. Mier i Trembecki zgodnie bawili się słowem poetyckim, traktując je jako „dowcipną” przyjacielską rozrywkę:

Nie wiem, czyli  
Karle wiersze  
Już robili,  
Czy to pierwsze,  
Które tobie  
Łatwo zrobię,  
Choć Horacy  
Mówi przecie,  
Że poecie  
Trzeba pracy.  
Potem, żeby  
Wiersz był ładny,  
Nie ma żadnej  
Tu potrzeby:  
Byle mały,  
Dosyć będzie  
Z niego chwały.<sup>378</sup>

376 Zob. T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 336–344.

377 Zob. tamże, s. 342; E. Rabowicz, *W. Mier – zapomniany poeta „dobrego gustu”*, w: *Poezje zebrane Wojciecha Miera*, zebrał i oprac. E. Rabowicz, uzupełn. E. Aleksandrowska, Wrocław 1991; E. Aleksandrowska, *Wojciech Mier*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, t. 1, Warszawa 1992; J. Ryba, *Ślady „żywołu towarzysko-salonowego” w poezji Wojciecha Miera*, w: tenże, *Oświeceniowe tutti-frutti. Maskarady – konwersacja – literatura*, Katowice 2009; M. Pawłowska, *Dokuczliwy poeta w salonowym towarzystwie. Miera wiersze dedykowane*, „Prace Polonistyczne” 2014, seria 59.

378 W. Mier, *Do pana Stanisława, który w Bernisie przeczytałwszy czterosylabowe wiersze i sam chciał takie po polsku robić, i mnie na to namawiał*, cyt. za: E. Rabowicz, *Lite-rackie kontakty Stanisława Trembeckiego z Albertem Mierem*, „Pamiętnik Literacki” 1962, nr 4, s. 554–555.

Naruszewicz i Trembecki to uczestnicy obiadów czwartkowych, wypada więc napisać o tej inicjatywie kilka słów. Na królewskich obiadach układano słynną poezję deserową, poetyckie „wety”<sup>379</sup>. Ten model zebrań salonowych stał się z czasem ważnym elementem życia literackiego Warszawy. Jak rekapitulował Aleksander Kraushar:

Za danym przez króla przykładem rody arystokratyczne stolicy na schyłku XVIII-go wieku urządzały w pałacach swoich zebrania, czyli tak zwane *assemblées*, na których raczono zebranych gości nie tylko tańcem, biesiadami i politykowaniem, lecz poważną rozmową i dyskusją na tematy literackie.<sup>380</sup>

Obiady były nie tylko platformą wymiany myśli, lecz również szkołą integracji towarzyskiej twórców skupionych wokół króla<sup>381</sup>. Ta kameralna długoletnia impreza kulturalna wymagała od uczestników wykształcenia określonych nawyków towarzyskich, zachowań etykietałnych, a nawet sposobów myślenia i pisania, by twórcy mogli wyrazić sobie niezbędne w „polerownym” społeczeństwie *lesprit*. Były to zadekretowane przez króla ćwiczenia z grzeczności, konwersacji, stylu. Znaczące były fizyczne warunki tych spotkań: odbywały się w Sali Marmurowej Zamku Królewskiego, gdzie kilkunastu zebranych znajdowało się blisko siebie, nawiązywało ze sobą kontakt zarówno intelektualny, jak i towarzyski. Sytuacja wspólnego jedzenia wymuszała nieoficjalność tych ansambli. Królewskie obiady przypominały bardziej konwencję salonowych rozmów niż akademickich zebrań. Podczas gdy w akademiach naukowych występowali „ludzie-posągi”, oratorzy, ściśnięci gorsetem sztywnych reguł obowiązujących na oficjalnych posiedzeniach, w salonie spotykali się zaprzyjaźnieni współpracownicy. W tym drugim przypadku uczestnicy ważni byli nie tylko jako nosiciele idei, lecz

379 Zob. R. Kaleta, *Obiady czwartkowe na dworze Stanisława Augusta*, w: *Warszawa XVIII wieku*, t. 2, Warszawa 1973; tenże, L. Sacculus [właśc. R. Kaleta], *Poezje dessertowe wieku naszego oświeconego*. Amsterdam 1989, Wrocław 2019; E. Wichrowska, *Poezja desertowa obiadów czwartkowych – mit czy rzeczywistość?*, „Wiek Oświecenia” 2019, nr 35, s. 97–112.

380 A. Kraushar, *Salony i zebrania literackie warszawskie*, s. 8.

381 Zob. R. Kaleta, *Miejsce i społeczna funkcja literatów w okresie Oświecenia*, w: *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*, red. Z. Goliński, Wrocław 1973.



także jako żywi ludzie, mający swoje myśli, potrzeby i nastroje. Kameralność sprzyjała temu, by zajmować się błahostkami, fabrykować „literacką biżuterię”. Obiady czwartkowe stawały się enklawą lekkiej poezji rokokowej (choć nie tylko niej). Rokokowy duch znajduje odzwierciedlenie w prasowym organie obiadów czwartkowych, w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” (1770–1777), upowszechniających między innymi sielanki, wiersze miłosne i sympotyczne<sup>382</sup>. W tych przeszerzeniach poetyckich rozwijał skrzydła Naruszewicz:

Nie srogich bohaterów miecze krwią zbroczone,  
Nie stosami ciał martwych pola zarzucone.  
Sielska ma śpiewa muza, cicha i trwożliwa  
Ucieka od scen krwawych dzikiego gradywa,  
I tam tylko swe fletnie w drżącym niesie rękę,  
Gdzie nie słycać hałasów i przykrego szczękę.  
Tam jej lubo przebywać: tam swe stawia kroki,  
Kędy chłód miły czynią szemrzące potoki,  
Lub gaj bujną gałęzią i liściem okryty,  
Zwraca grotty słoneczne zielonemi szczyty.<sup>383</sup>

Rokokizowanie było niekiedy udziałem autorów, którzy zrobili zawrotne kariery (Naruszewicz, Trembecki, Franciszek Zabłocki); inni ponosili życiowe i artystyczne klęski, jak było w przypadku Wincen- tego Ignacego Marewicza, przybysza z litewskiej prowincji, który „pieniądze roztrwonił na częste bywanie w stołecznym towarzystwie oraz imponowanie nowym towarzyszkom”<sup>384</sup>. W stanisławowskiej Warszawie obserwujemy dynamiczny rozwój drobnych form: epigramatów, bajek i ucinków, którymi bawiono się w rokokizującym się przed laty Paryżu.

382 Zob. „Zabawy przyjemne i pożyteczne” 1770–1777. Monografia bibliograficzna, oprac. E. Aleksandrowicz, Wrocław 1959.

383 A. Naruszewicz, *Dafne. Sielanka* [pierwodruk w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”], w: tenże, *Adama Naruszewicza wiersze różne*, t. 2, Warszawa 1805, s. 25–26.

384 A. Petlak, *Wprowadzenie do lektury*, w: W. I. Marewicz, *Zbiory poetyckie*, oprac. A. Petlak, Łódź 2018, s. 7. Zob. też E. Aleksandrowska, *Wincenty Ignacy Marewicz (1755–1822)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 2, Warszawa 1994, s. 332–349.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Warszawa swoim cyteryjskim klimatem roztaczanym w salonach zbliżała się do Paryża, Rzymu, Londynu z początku XVIII wieku. Istniało w niej to, czego było potrzeba do rozwoju rokoka: „liberalizm” (*élan libérateur*) w sferze kultury i obyczajów. Dostrzec można było zjawisko mieszania się stanów i płci oraz związane z nimi procesy emancypacji i integracji towarzyskiej. Nawiazywały się ekstrafamilijne kontakty między ludźmi należącymi do socjety. Zwiększała się mobilność społeczna: ludzie „przepływali” z miejsca do miejsca, a podczas ansamblowych konwersacji pomysły przepływały wprost z głowy do głowy. Światowe miasta, do których od czasów stanisławowskich należała Warszawa, generowały sobie właściwą literaturę. Odtwarzała ona rozrywkowe życie socjety, ożywiała prace i zabawy, wpisując się w rytm życia towarzyskiego, opartego na gęstej i względnie szerokiej sieci znajomości, przyjaźni, obfitującego w sojusze i animozje, konflikty i romanse<sup>385</sup>. Układano wiersze, które były odpryskami rozmów salonowych, zapisem jakiegoś jednego towarzyskiego zdarzenia, impresji. Tomasz Kajetan Węgierski pisał:

Śmieszna na siebie postać wzięwszy arlekina,  
Jechałem sobie na bal księżęcia Marcina.  
[...]  
Tę maskę, co na głowie ma chustkę turecką,  
W lewitce z angielszczyzny i w białej spódnicy,  
Poznałem tydzień temu; dobre to jest dziecko,  
Mieszka tu naprzeciwko Bednarskiej ulicy,  
Pewny ksiądz w niej się kocha i ją utrzymuje,  
Ona też go w potrzebie dźwiga i ratuje.<sup>386</sup>

Węgierski swoją twórczością zakrawał na rokokowca, jak pisała Kostkiewiczowa<sup>387</sup>. Niespecjalnie wierzył w możliwość poprawy

385 Zob. Z. Libera, *Życie literackie w Warszawie w czasach Stanisława Augusta*, Warszawa 1971; E. Aleksandrowska, *W kręgu poezji zabawowej Pałacu Błękitnego: nieznanne wiersze Adama Kazimierza Czartoryskiego, Kaspra Rogalińskiego i Józefa Bielawskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 1, s. 215–226.

386 T.K. Węgierski, *Na bal księcia Marcina Lubomirskiego*, w: *Poezja polskiego Oświecenia*, s. 175.

387 Zob. T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 350–368.

świata „zuchwałym rzemiosłem”. Poezji nie traktował jako zbawien- nego narzędzia korekty obyczajów, przywracania moralnego ładu w społeczeństwie<sup>388</sup>. I sam ten ład nie był dla autora *Organów* czymś oczywistym. Jak zauważyła badaczka, Węgierski zdał sobie sprawę – i wyrażał swój pogląd w literaturze – z tego, że ludzkie widzenie i ocena świata są zależne od nietrwałych okoliczności i zmiennych dyspozycji człowieka:

Któż wie, mospanie, czyby przez pieniądze  
I w nas się inne nie wznieciły żądze?  
Może by i my, posiadając zbytki,  
Pańskiej próżności stawiali przybytki.<sup>389</sup>

Takie przekonanie odwodziło poetę od częstego w oświeceniu formułowania uogólniających mniemań, a zarazem skłaniało do opisywania zdarzeń poznanych z autopsji, charakteryzowania indywidualnych postaw. Często były to złośliwe charakterystyki, nie zabrakło w nich jednak właściwego roko ciekawskiego przypatrywania się modom i obyczajom epoki. Podobnie jednostkową perspektywę przyjmowali analizowani przez Kostkiewiczową Jan Ancuta i Jan Czyż. Oni również, jak Węgierski, kreślili portrety używającej życia Warszawy – w jej wcieleniach salonowym i karczemno-ulicznym. Mimo ironii i sarkazmu zawartych w tych utworach nie były one częścią prowadzonej w oświeceniu kampanii na rzecz moralnej naprawy świata. Zdają się powodowane chęcią odzwierciedlenia w literaturze zjawisk obyczajowych współczesności, z zachowaniem jednostkowej, subiektywistycznej perspektywy poety obserwatora. Takie odmalowywanie obyczajów – często zgryźliwe, jednak nie moralizatorskie – widzieć można również w komedii obyczajowej warszawskiej<sup>390</sup>.

388 Zob. S. Kufel, *Polskie rokoko literackie. Twórczość Tomasza Kajetana Węgierskiego, Wojciecha Miera i Jakuba Jasińskiego*, w: tenże, *Fragmety mozaiki: szkice i materiały z czasów Oświecenia*, Zielona Góra 2009.

389 T.K. Węgierski, *Do Nakwaskiego o pożytku niemienia*, w: *Poezja polskiego Oświecenia*, s. 168–169.

390 Szeroko omawia te kwestie T. Kostkiewiczowa w *Problemach rokoka*. Zob. też: Z. Wołoszyńska, *Wstęp*, w: *Komedia obyczajowa warszawska*, t. 1, oprac. taż, Warszawa 1960, s. 7–114.

Motywacje i postawy twórcze Naruszewicza, Trembeckiego, Węgierskiego, Ancuty, Jana Czyży, a także innych poetów pominiętych w tym migawkowym przeglądzie są oczywiście bardzo różne. Jednak mimo odległości, jaka dzieli Naruszewiczowskie sielanki od poetyckich obrazków obyczajowych reprezentantów tak zwanego radykalnego nurtu rokoka, istnieją dostrzeżone w badaniach obszary wspólne: zainteresowanie urodą życia wynikające z poznawczej ciekawości autora, uznanie własnej subiektywistycznej perspektywy w oglądzie i ocenie rzeczywistości, zdiagnozowanie w człowieku chęci doświadczania zmysłowych przyjemności, sceptycyzm wobec wszelkich sądów obciążonych pretensją uniwersalności, nieufny stosunek do autorytetów politycznych i religijnych, a co się z tym wiąże – pragnienie demaskowania (także autodemaskowania) wszelkich konwencji, zarówno obyczajowych, jak i literackich<sup>391</sup>. Konwencja staje się przedmiotem literackich igraszek, zabaw, czymś, wobec czego autor przejawia ironiczny stosunek. Oprócz wspomnianych literatów taką postawę reprezentował francuskojęzyczny pisarz Jan Potocki w swoich relacjach z podróży, powiastkach, w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* oraz w *Paradach*, do których nawiążę w dalszej partii książki.

W miastach, w których modernizacja postępowała wolniej, kultura rokokowa wykształcała się słabiej. By poprzestać na jednym tylko przykładzie, przywołajmy szeroko omówioną przez Snopka kulturę literacką Krakowa, „prowincji oświeconej”<sup>392</sup>. Badacz przekonująco konkludował, że w sferze literatury i kultury krakowskiej działo się całkiem sporo. Intensywnie pracowano nad przekładami dzieł klasycznych, pisano utwory oryginalne utrzymane w duchu fascynacji przeszłością, kultywowano dawne narodowe tradycje literackie – wszystko to świadczy o ruchliwości krakowskich pisarzy, tłumaczy, uczonych, wreszcie redaktorów, księgarzy i wydawców. Rzecz w tym, że ten mikrosystem literacki okazywał się znacząco różny od tego, który w podobnym czasie (od drugiej połowy XVIII wieku) funkcjonował w Warszawie. Ujmijmy

391 O radykalnym nurcie rokoka pisał E. Rabowicz, *Rokoko*. Zob. też m.in. A. Has, *Życie w oświeconej Warszawie oczami Jana Czyży*, w: *Codziennosc i niecodziennosc oświeconych* t. 2, red. B. Mazurkova, współudział M. Marcinkowska, S.P. Dąbrowski, Katowice 2013, s. 127–137.

392 Zob. J. Snopek, *Prowincja oświecona. Kultura literacka Ziemi Krakowskiej w dobie Oświecenia 1750–1815*, Warszawa 1992.

tę kwestię w koniecznym tu uproszczeniu: mainstream pisanej w Krakowie literatury miał charakter klasycystyczny, a nierzadko wyraźnie barokowy. Rozpoznania Snopka dobrze korespondują z tym, co na temat atmosfery kulturalnej Krakowa tego czasu twierdził Ludwik Dębicki. Autor *Puław* pisał, że Stanisław August nudził się w Krakowie, bo nie miał tam czego szukać „protektor teatru francuskiego i miłośnik opery włoskiej”<sup>393</sup>. Zamiast brać udział w warszawskich maskaradach, przyszło mu oglądać „iluminację Sukiennic kazimierzowskich” i „procesję z głową św. Stanisława z Wawelu na Skałkę”. I jeszcze: „Zamiast masek i kostiumów pasterskich *à la* Watteau wystąpiły bractwa w kapturach i cechy z godłami”<sup>394</sup>. Różnica między warszawskimi maskaradami a krakowskimi procesjami symbolicznie oddaje specyfiki obydwu mikrosystemów.

Nie wytworzyła się w Krakowie sprzyjająca rokoku aura – na takiej zasadzie, na jakiej istniała w Warszawie stanisławowskiej. Świadcstwa rokokowego stylu obyczajowego oraz rokokowego uprawiania literatury możemy co prawda znaleźć, ale są to przypadki rzadsze. Reprezentantem rokoka ze środowiska galicyjskiego był Stanisław Wodzicki, zajmujący się układaniem zabawek wierszem i – jak sam w ekspiacyjnym tonie później wyznawał – pisaniem wierszy „*à propos* pięknych oczek”. Któregoś razu Wodzicki próbował załagodzić własny towarzyski *faux pas* czterowierszem (1792):

Jeśli przez złych wierszów parę  
Mam win zyskać przebłaganie,  
Te ci niosę na ofiarę,  
A o rączkę proszę za nie.<sup>395</sup>

Igraszki rokokowe Wodzicki na dobre zarzucił w momencie trzeźwego rozbioru, a potem tych zabawek, podobnie jak Książnin, wstydził

393 L. Dębicki, *Puławy (1762–1830). Monografia z życia towarzyskiego, politycznego i literackiego*, t. 3, Lwów 1888, s. 286. Zob. J. Fabre, *Stanisław August i literaci francuscy*, przeł. E. Jamrozik, w: tenże, *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*, red. K. Kasprzyk, Warszawa 1995, s. 32–79.

394 L. Dębicki, *Puławy (1762–1830)*, s. 286.

395 S. Wodzicki, *Skoropis dla damy, która się kazała wierszem przeprosić*, w: tenże, *Zabawki. Wybór*, oprac. i wstęp D. Świątoniowska, Kraków 2011, s. 88.

się jako niepoważnych<sup>396</sup>. Z Galicji – oprócz wspomnianego wcześniej Wojciecha Miera – wywodził się Walenty Gurski, którego poezje w perspektywie rokoka komentowała Kostkiewiczowa, zwracając uwagę na pewne akcenty preromantyczne (motywy fantastyczne) jego wierszy. W *Różnych dziełach*, których ostatni, piąty tom ukazał się w 1817 roku, przewijają się rokokowe teksty, choć nie wydaje mi się, by stanowiły one kreatywne przetworzenie koncepcji literackich wypracowanych jeszcze w dobie stanisławowskiej. Rokokowa lekkość kontrowana jest przez rubaszny sarmacki humor, a także przez jawną moralistykę, wynikającą z negatywnej oceny współczesnych stosunków społecznych, materializmu, interesowności.

### Rzut oka na Powązki i Puławy

Lata siedemdziesiąte mogą uchodzić za złoty wiek (może złoty moment) polskiego rokoka. Teresa Kostkiewiczowa pisała:

W tym samym roku, w którym Książnin opublikował *Erotyki*, ukazały się również [...] *Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach i dziełach*. Składały się na nie trzy teksty: Czartoryskiego *List o dramatyce*, Michała Mniszcha *Mysli o geniuszu* (przedruk z „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”) i Józefa Szymanowskiego *Listy o guście czyli smaku* – poprzedzone zostały *Obwieszczeniem wydawcy pióra* Grzegorza Piramowicza. Publikację tę traktować należy jako znamieny przejaw sytuacji literackiej tych czasów.<sup>397</sup>

W tej dekadzie powstaje park w Powązkach, siedzibie rodu Czartoryskich. Znajdują się w nim atrakcje, które doskonale wpasowują się w założenia rokokowej estetyki i rokokowego stylu życia. Prowadzono tam, jak pisał Aleksander Kraushar, „życie jak w wirgiliuszowskiej eklodze, wśród rozkoszy rodzinnych i towarzyskich”<sup>398</sup>. Niech za przykład posłużą zainstalowane w parku skromne wiejskie chaty,

396 Charakterystyka twórczości Wodzickiego w wydaniu opracowanym przez D. Świętosińską (*Zabawki. Wybór*, s. 9–40).

397 T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 328.

398 A. Kraushar, *Salony i zebrania literackie warszawskie*, s. 11.

wewnątrz kipiące od luskusu. Do tego miejsca nawiązują przedstawienia *fêtes galantes* pędzla Jana Piotra Norblina. Powstał osobny nurt poezji powązkowskiej, w wybranych przypadkach realizujący założenia rokoka<sup>399</sup>. W idylli zatytułowanej *Powązki* Stanisław Trembecki w rokokowej manierze opisywał rokokową rezydencję:

Inaksze są Powązki, domek wielce miły,  
Wart, by go lepsze rymy od mych uwieńczyły.  
Jego niewinna zdrada zadumienie czyni,  
Wierzch podobien do chaty, środek do świątyni,  
W takowym przebywała Baucis z Filemonem,  
Stałą grzani miłością, równym wzięci zgonem,  
Za których cnotę wielką i niepospolitą,  
Król niebios w pałac zmienił szopkę trzcina krytą.  
Tu mieszkają z cnot tylko tym podobni wiele,  
I bóstwa, i ludzkości oboje czciciele.<sup>400</sup>

W charakterystycznych słowach wspominał podwarszawską rezydencję Adam Jerzy Czartoryski: „Było to rodzajem jakiego *oasis*, bo był otoczony morzem z piasku, a sam piękny i zielony. Każde z dzieci miało swoją chałupkę i ogród, a we środku na wzgórzu był dom większy mojej matki, nad łąką, gajem otoczoną z jednej strony, nad obszerną sadzawką, która swe wody rozlewała rzeczka dookoła wszystkich plantacji”<sup>401</sup>.

Rokokowy klimat obyczajowy panujący w środowisku Czartoryskich znalazł swój wyraz w wypowiedziach teoretycznych oraz w samej twórczości. Józef Szymanowski swoją wypowiedzią programową (*Listy o guście, czyli smaku* [1779]) oraz wierszami łączącymi „naturalną czułość” z „delikatnością i trafnością” wyraziście zmanifestował istnienie rokoka w polskiej literaturze, rozwijającego się w obydwu rezydencjach,

399 Zob. J. Łucyk, *Powązki jako temat poezji oświeceniowej*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie” 1985, nr 8–9; M. Cieński, „Powązki”: próba lektury, w: *Czytanie Naruszewicza. Interpretacje*, red. T. Chachulski, Wrocław 2000.

400 S. Trembecki, *Powązki*, w: tenże, *Wiersze wybrane*, s. 94.

401 A. J. Czartoryski, *Pamiętniki i memoriały polityczne*, cyt. za: S. Kufel, *Rokoko*, s. 120–121. Zob. też A. Whelan, *Powązki: szkoła uczuć i historii. Wychowanie młodych Czartoryskich*, „Rocznik Historii Sztuki” 2014, t. 39, s. 223–248.

najpierw powązkowskiej, potem puławskiej<sup>402</sup>. Pod piórem Szymanowskiego rokoko nabrało idyllicznej barwy, kojarzącej się z obiegowymi w polskim oświeceniu wyrazami tęsknoty do „wiejskiego prymitywu”, jednak ów prymityw ulegał skrupulatnej stylistycznej obróbce. Kostkiewiczowa wskazywała, że autor *Listów o guście...* przypisywał duże znaczenie precyzowaniu znaczeń słów użytych w wierszach, dzięki czemu zyskiwały one walor „poetyckich cacek”, układanych z myślą o wykształconych odbiorcach<sup>403</sup>.

W wyrazistej postaci rokoko występuje także u innego poety związanego z Czartoryskimi, Książnina, kontrującego „dominujące tendencje poetyckie lat siedemdziesiątych”<sup>404</sup>. Jego twórczość stała się punktem odniesienia dla późniejszych rokokizujących autorów, a także dla historyków literatury poszukujących rokoka w polskiej literaturze XVIII wieku. W *Erotykach* widzimy spektakularny, by nawiązać do tytułu jednego z Książninowych wierszy, *Tryumf miłości*:

Wszędzie Kupidyn chorągiew podnosi,  
Skuteczne wszędy swe zwycięstwa głosi,  
A za nim w pętach panny i młodzieńce  
Idą jak jeńce.<sup>405</sup>

Książnin opiewa krainę Wenery i Kupidyna, zaludnioną postaciami wzdychającymi do swoich wybranków i wybranek, narzekającymi na niestałość, obiecującymi sobie szczęście po miłosnych karesach. Oprócz miłości celebrytuje się przyjaźń i chwilowy odpoczynek, pozwalający choćby na chwilę zapomnieć o serdecznych mękach:

Póki Cytera z swym synkiem  
Słodkim zjęci spoczynkiem;  
Uśniem i my trochę.

402 Zob. T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 332–333; też, Józef Szymanowski, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 1; Z. Rejman, „Smak, którego wyroku są niechybne” – „List o guście czyli smaku” Józefa Szymanowskiego, w: też, *Świadomość literacka polskiego Oświecenia. Wybrane problemy*, Warszawa 2005, s. 69.

403 Zob. T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 328–336.

404 Tamże, s. 320–328.

405 F.D. Książnin, *Tryumf miłości*, w: *Poezja polskiego Oświecenia*, s. 251–253.



Jak się te bóstwa przecuą,  
Znowu się do nas wrócą,  
Raniąc serca płocze.<sup>406</sup>

Poeta sięga do tradycji liryki miłosnej i przyjacielskiej spod znaku Safony, Anakreonta, Horacego, przefiltrowanej przez salonowy gust, głównie osiemnastowiecznych poetów francuskich. Autor *Erotyków* porusza się w obrębie pewnych popularnych w XVIII stuleciu konwencji i świadomie zaznacza tę konwencjonalność. Pisanie pod dyktando Wenery i Kupidyna staje się przedmiotem twórczej autorefleksji. Język poetycki, którym posługuje się Książnin, stanowi – jak pisała Kostkiewiczowa – „niemal samoistny przedmiot zainteresowania”<sup>407</sup>. A jednak i w Książninowskim „cypryjskim powieście” pojawia się wariant liryczności przekraczający formuły rokoka, funkcjonujące w towarzyskich ramach zebrań salonowych. Rokokowe uśmiechy, krnąbrne kupidyńki, Chloe „piękna i miła” mieszają się z tonami sentymentalnymi. Książnin, „poeta liryczny”, w *Erotykach* wyraża się w spektrum form szerszych niż tylko rokokowe<sup>408</sup>. Poetyckie opisy krainy Wenery, Kupidyna i zakochanych pasterzy w jakiejś mierze były problemem również dla samego Książnina, który do tomów wydanych w latach osiemdziesiątych włączył niewiele spośród wcześniej napisanych swawolnych poetyckich igraszek.

Po zniszczeniu Powązek główną siedzibą Czartoryskich, a zatem także związanych z Czartoryskimi poetów, stają się Puławy. Często, gdy mowa o przenosinach z Powązek do Puław, badacze sygnalizują zmianę stylu obyczajowego i kulturalnego. O ile Powązki były rokokowe, o tyle

406 F.D. Książnin, *Spocznienie*, w: tenże, *Erotyki*, t. 1, Warszawa 1779, s. 24.

407 T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 323.

408 Złożoność poetyckiego uniwersum Książnina przedstawiła przed laty T. Kostkiewiczowa w rozprawie *Książnin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971. Zob. też uwagi badaczki w *Problemach rokoka*, s. 326. Z najnowszych prac zob. m.in.: Czytanie Książnina, red. B. Mazurkova, T. Chachulski, Warszawa 2010, s. 13–113; B. Mazurkova, *O rokokowej realizacji Tassowego wątku w „Erotykach” Franciszka Dionizego Książnina*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 4, s. 83–102; R. Fieguth, *Twórczość Franciszka Dionizego Książnina w kontekście komparatystycznym. Pomysły i kwestie otwarte*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2015, r. 8 (1), s. 428–448. Wnikliwą analizę Książninowskich poezji przeprowadziła P. Bąkowska, *Podmiot proteuszowy w liryce Franciszka Dionizego Książnina*, s. 76–114. Zob. też: R. Fieguth, „Sobie wielki”. *O pięciu zbiorach lirycznych Franciszka Dionizego Książnina*, Warszawa 2018

Puławy stały się matecznikiem sentymentalizmu<sup>409</sup>. Dla rozważań prowadzonych w tej książce ważny jest fakt, że zrodzone w Powązkach rokoko nigdy do końca nie zanikło<sup>410</sup>. W puławskiej rezydencji widzimy postawy, zwyczaje, rozrywki, zabawy, które występują w symbiotycznej relacji wobec rokokowej estetyki. Janina Kamionka-Straszakowa pisała o specyficznym dla Puław stylu obyczajowym:

Dwór rangi Czartoryskich stanowił potęgę ekonomiczną, prawną, polityczną, ale jego styl ujawnia się przede wszystkim na płaszczyźnie życia kulturalnego [...]. Było to życie wypełnione rytuałem i zabawą, w której wynajdywaniu i urozmaicaniu wyżywał się ówczesny *homo ludens* panującej elity, życie naśladowujące sztukę (sielanki Greuze'a i *fêtes galantes* Watteau w szczególności) [...].<sup>411</sup>

Łatwo rozpoznajemy w tej charakterystyce ideały życia elegancjkiego, nastawienie na „światowość”, nachylenie ku nowoczesnym formom rozrywki i nowoczesnym formom obyczajowym. Uprawia się wykwinną kulturę salonu, mieszkańcy i rezydenci oddają się zabawom, tańcom, fetom. Relacje małżeńskie Izabeli i Adama Kazimierza Czartoryskich przypominały paryskie realia życia arystokratów, gdzie żona i mąż miewali osobne przestrzenie aktywności i pozostawiali sobie duży zakres swobody towarzyskiej. „Książę Adam Czartoryski, generał ziem podolskich, był bardzo za młodu wesoły i pustak. [...] przebrany za księdza własną wypowiedział żonę i wszystkich się jej grzechów przeciwko sobie najdokładniej dowiedział, jeszcze i na maskaradach tysiąc psot dokazywał”, pisał po latach Stanisław Morawski<sup>412</sup>. W wir puławskiego życia wpadali i wypadali z niego przybywający i odjeżdżający goście. Szlacheckiemu modelowi życia familijnego oraz przebywania „po sąsiedzku” przeciwstawiał się model stosunków opartych

409 Zob. A. Aleksandrowicz, *Izabela Czartoryska: polskość i europejskość*, Lublin 1998.

410 Zob. B. Dopart, *Dlaczego romantyzm polski nie wyszedł z Puław*, w: tenże, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy i rekonstrukcje*, Kraków 2013, s. 110.

411 J. Kamionka-Straszakowa, *Nasz naród jak lawa. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*, Warszawa 1974, s. 36. Zob. też: H. Jurkowska, *Pamięć sentymentalna. Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej*, Warszawa 2014, s. 245–253.

412 S. Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie 1818–1825*, oprac. A. Czartkowski, H. Mościcki, Warszawa 1959, s. 406.

na zawieranych przyjaźniach, trwałych albo zupełnie przelotnych kontaktach towarzyskich. Uczestniczyli w tym życiu nie tylko arystokraci i wysoko urodzeni szlachcice; pojawiali się również przedstawiciele rodzącej się inteligencji: pisarze, artyści, urzędnicy. W tym kręgu realizowane są założenia estetyki wyłamujące się z klasycystycznego programu wychowawczego. Wśród tych „wyłomów” znalazło się miejsce na rokoko, dostrzeżone przez badaczki i badaczy w twórczości wspomnianych autorów: Szymanowskiego, Franciszka Zabłockiego, Józefa Koblańskiego i innych literatów<sup>413</sup>. W dalszych rozdziałach zajmować mnie będą natomiast komponenty rokokowe u poetów aktywnych w dobie porozbiorowej.

Polska kultura rokoka, bujnie rozwijająca się w Warszawie i Powązkach (oraz Puławach) od lat siedemdziesiątych XVIII wieku, a także w innych ośrodkach, które tu z braku miejsca pomijam, z różnymi turbulencjami utrzymuje się do końca epoki stanisławowskiej, by wkrótce zaistnieć w nowej rzeczywistości społeczno-politycznej<sup>414</sup>.

413 Zob. np. *Wiersze Józefa Koblańskiego i Stanisława Szczęsnego Potockiego – zapomnianych poetów oświecenia*, oprac. E. Aleksandrowska, Wrocław 1980; Z. Tuta, *Wierszowane podarunki imieninowe Józefa Koblańskiego, zapomnianego poety Oświecenia*, „Prace Polonistyczne” 2004, nr 59, s. 89–122; B. Mazurkova, *Na ziemskich i niebieskich szlakach. Studia o poezji F. Zabłockiego i F.D. Książnina*, Katowice 2008; B. Prokopczyk, *O życiu pasterzy w sielankach Franciszka Zabłockiego*, w: *Codziennosc i niecodziennosc oświeconych*, t. 1, s. 179–190.

414 Nie oznacza to oczywiście prymatu rokoka wśród innych kierunków literackich. Warto natomiast stwierdzić, że wyraziście zmanifestowało się ono wśród innych tendencji. Dynamiczny rozwój życia kulturalnego pozwalał koegzystować różnym kierunkom, postawom twórczym, stylom. Niemal dokładnie w tym samym okresie (1770–1790) takie współistnienie rokoka, klasycyzmu, sentymentalizmu, preromantyzmu w literaturze hiszpańskiej zidentyfikował J.A. Fernández, *Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII*, „Cuadernos de la Cátedra Feijoo” 1966, nr 18, s. 448–450.

## Panorama rokoka porozbiorowego (Warszawa, Puławy, Wilno)

Zanim przejdę do konkretnych środowisk realizujących rokokowe style zachowań oraz do interpretacji poszczególnych tekstów, spróbuję określić warunki rozwoju tej estetyki po wstrząsie rozbiorów. Ważne będą dla mnie Warszawa oraz Puławy, oprócz nich zajmę się także Wilnem, które urokowało się po rozbiorach, na początku XIX wieku<sup>415</sup>. W odpowiednim miejscu wyjaśnię przyczyny „rokokizacji” Wilna w odniesieniu do konkretnych zjawisk społeczno-kulturalnych. Tutaj niech wolno mi będzie wspomnieć, że podstawowym katalizatorem rokoka w tak zwanym długim XVIII wieku były procesy modernizacyjne i urbanizacyjne w sferze kultury. Rokoko rodziło się tam, gdzie bujnie rozwijało się życie kulturalne oraz towarzyskie arystokracji, średniej szlachty i mieszczaństwa. W takich ogniskach sztuki, relaksu i rozrywek jak salony i kawiarnie gromadziły się koterie ustalające swój modus „zabaw przyjemnych i pożytecznych”. W salonach oraz w innych przestrzeniach i zakamarkach życia towarzyskiego świat stawał się miłszy, cieplejszy, przytulniejszy, bardziej sensualny. To, co było nie najlepiej widziane albo ryzykowne w przestrzeni publicznej, aprobowano w przestrzeniach nieoficjalnych, pokojach i buduarach. Istotna była choćby niewielka otwartość koterii, umożliwiająca osobowe fluktuacje. Dystans towarzyski między ludźmi podlegał regulacjom. Każdy uczestnik i każda uczestniczka spotkania musiał/musiła być *aimable*, oczarowywać kogoś wyglądem, zachowaniem, rozmową.

415 Charakterystykę kultury literackiej Wilna doby oświecenia do r. 1795 przynosi artykuł M. Ślusarskiej, *Kultura literacka Wilna w dobie stanisławowskiej. Zarys wybranych zagadnień*, „Wiek Oświecenia” 1998, t. 14, s. 95–129.

Zabawa w balansowanie na granicy decorum polegała między innymi na tym, że rozmywano granicę między przyjaźnią a miłością. Oczywiście był to specyficzny rodzaj miłości: nie była ona całkiem udawana, lecz zarazem nie była do końca prawdziwa. Często była to miłość zaimprowizowana na okoliczność wspólnego zebrania. Takie praktyki życia towarzyskiego wytwarzały się w warunkach obyczajowego oswo-bodzenia, kiedy pewne grupy osób orzekały, że chcą urządzić kawałek świata na swój sposób. Nie oznaczało to żadnego romantycznego buntu przeciw konwencjom ani libertyńskiego pogwałcenia norm. Oznaczało jedynie chęć i ambicję zbudowania azyłu towarzyskich przyjemności, przebywania w tym azylu przez jakiś czas.

### Rzut oka na Warszawę rokokową w latach 1795–1830

Jak zaznaczyłem, w stanisławowskiej Warszawie szeroki i dynamiczny rozwój nowoczesnych instytucji kultury i życia towarzyskiego pozwolił na wytworzenie rokokowych postaw, obyczajów i na rokokowe praktykowanie kultury. Po trzecim rozbiore warunki kulturalnej *so-ciabilité* zmieniły się radykalnie. Nastąpiła przemiana całego systemu komunikacji literackiej<sup>416</sup>. Polityczna anihilacja struktur państwowych pociągnęła za sobą unicestwienie wielu ognisk nauki, oświaty, kultury i sztuki, osłabiło też życie towarzyskie. Z jednego z najżywszych centrów ówczesnej Europy Warszawa stała się miastem pogrążonym w inercji. Wkrótce pod panowaniem pruskim infrastrukturę kulturalną zaczęto odtwarzać, działało się to już jednak w klimacie podniosłym i poważnym, niekiedy wręcz nabożnym. Najdonioślejszą, a przy tym symptomatyczną dla aury tego okresu inicjatywą było powołanie w 1800 roku Towarzystwa Przyjaciół Nauk<sup>417</sup>. Zebrania tego gremium przypominały wręcz religijne ceremonie. *Signum temporis*: za najwybitniejszego poetę, niemal wieszczą, uchodzi solenny i egzaltowany

416 Zob. J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4, s. 36; S. Dobrzycki, *Sytuacja Polski i warunki rozwoju literatury polskiej w epoce porozbiorowej*, w: tenże, *Z historii literatury polskiej*, oprac. J. Kolbuszewski, Warszawa 1986; M. Kuziak, *Pejzaż myśli. Warszawa Chopina i początek polskiej nowoczesności*, Warszawa 2020.

417 Zob. H. Jurkowska, *Pamięć sentymentalna*, s. 58–66.

Jan Paweł Woronicz, „poeta i kapłan”, a w zasadzie „poeta-kapłan” w jednym<sup>418</sup>.

Nie wszyscy w Warszawie poddali się żalobnemu nastrojowi. Więcej: uwidoczniły się zjawiska stojące w jaskrawym kontraście wobec powszechnej atmosfery przygnębienia<sup>419</sup>. Oto na przykład w 1798 roku wraca do miasta książę Józef Poniatowski, który w Pałacu pod Blachą instaluje sobie mały dwór, a w tym dworze piękne życie bez trosk, „do położenia kraju nie dopasowane”<sup>420</sup>. Gromadzi wokół siebie towarzystwo zajęte miłostkami, *jeux d'esprit*, konwersacjami, spektaklami teatralnymi, balami i balikami. Rozkoszniactwo karmazynowej szlachty gdzieniegdzie budziło protesty<sup>421</sup>. Przeszkadzała niektórym zbyt swobodna konduita „królika” Pałacu pod Blachą i jego koterii, zgodna wprawdzie z tonem wielkich miast zachodniej Europy, niezgodna jednak z duchem porozbiorowej Warszawy. Partnerką Poniatowskiego jest zameżna Henriette de Vauban, nadająca ton życiu towarzyskiemu byłej stolicy. „Oddzielna koteria” zaznacza swoją osobność strojem: pąsową kamizelką, zielonym frakiem z żółtymi guzikami, na których wyryto konia z napisem „Yablonna”. Tam bowiem, w Jabłonnie, spędzano letnie miesiące. Tam też, mimo że miejscowość sytuowała się za miastem, „kobiety stroiły się jak w mieście”, ponieważ stale przyjeżdżali goście. „Polskie obyczaje i polska mowa były całkiem wykluczone pod pozorem grzeczności dla przybywających emigrantów z Francji, należących później do dworu Ludwika XVIIIgo” – wspominała Bogusława Mańkowska<sup>422</sup>. Charakterystyczny był typ rozrywek towarzyskich zajmujących „przyjaciół”: należały do nich wspólne przejażdżki konne, wyprawy „batami po Wiśle”, grano w *aux bouts-rimés*, *aux*

418 Zob. Z. Rejman, *Jan Paweł Woronicz: poeta i kapłan*, Chotomów 1992; M. Nalepa, „Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...”. Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej, Wrocław 2002; *Między rozpaczą a nadzieją. Antologia poezji porozbiorowej 1793–1806*, wstęp P. Żbikowski, oprac. M. Nalepa, Kraków 2006.

419 Zob. M. Nalepa, *Śmiech po ojczyźnie. Patologia społeczeństwa początków epoki rozbiorowej*, „Napis” 1998, seria 4, s. 131–171; tenże, *Rozpacz i próby jej przezwyciężenia w poezji porozbiorowej (1793–1806)*, Rzeszów 2003.

420 S. Askenazy, *Książę Józef Poniatowski 1763–1813*, Warszawa 1978, s. 129.

421 Zob. M. Prykaszczyk, *Młodzieńcze zabawy w pruskiej Warszawie. Rywalizacja złotej młodzieży z pałacu Pod Blachą z Towarzystwem Przyjaciół Ojczyzny*, „Echa Przeszłości” 2012, nr 13, s. 143–161.

422 B. z Dąbrowskich Mańkowska, *Pamiętniki*, Poznań 1880, s. 92.

*questions* albo szarady z żywych osób. Reakcją na ten styl życia koterii, „złotej młodzieży”, była działalność awanturników z Towarzystwa Przyjaciół Ojczyzny. Ci właśnie „przyjaciele” – nie siebie samych, lecz ojczyzny – ostentacyjnie ubierali się na czarno i w nieokrzesany sposób okazywali patriotyczny etos, co kończyło się często awanturami i burdami. Szczegóły tej konfrontacji nie są tu dla nas najistotniejsze. Istotne są rokokowy sposób życia koterii Poniatowskiego i symptomatyczna dla atmosfery porozbiorowej manifestacja niezgody na „pąsowe” obyczaje.

„Przyjaciele” z koterii Poniatowskiego nie byli zupełnie wyizolowani: udzielali się towarzysko w innych pałacach i domach Warszawy. W mieście pozostał przecież, jak pisał Dębicki, „duch światowości”<sup>423</sup>. Chęć przeżywania pięknego życia według osiemnastowiecznych wzorów, oddawania się miłostkom, konwersacjom, tańcom wciąż pozostawały żywe wśród elity towarzyskiej i kulturalnej. Ten model przenikał też do niższych warstw społecznych, jak świadczą o tym między innymi *Pamiętniki Seglasy* Fryderyka Skarbka<sup>424</sup>. Snobizmy podtrzymywano za sprawą kolejnych fal popularności francuszczyzny: na ziemie polskie przybywają emigranci z Francji. Guwernantki oraz *abbés* budzili zamiłowanie do osiemnastowiecznej kultury francuskiej i krzewili arystokratyczne gusty. Obyczaje Pod Błachą to nie był jakiś kulturalny i obyczajowy eksces. Takie podejście do kultury i życia, poświadczane relacjami pamiętnikarskimi, cechowało wielu przedstawicieli ówczesnych warszawskich elit. W amatorskim teatrze francuskim widzimy między innymi Marię Wirtemberską, *spiritus movens* różnych inicjatyw rozrywkowych i – co będzie nas absorbować – literackich. Z relacji córki księstwa Czartoryskich, aktywnej uczestniczki zarówno puławskiego, jak i warszawskiego życia kulturalnego, dowiedzieć się można, że w nadwiślańskiej socjocie krążyły pomysły na miarę atmosfery Paryża pierwszych dekad XVIII wieku: „Powstał tu pomiędzy damami pewny rodzaj masonerii, którego pani Aleksandrowa Potocka jest twórczynią. [...] mają nawet hasło, które jest takie *Plaisir et discrétion*”<sup>425</sup>.

423 L. Dębicki, *Puławy (1762–1830)*, s. 208.

424 Zob. F. Skarbek, *Pamiętniki Seglasy*, Warszawa 1845, *passim*.

425 M. Wirtemberska, list do I. Czartoryskiej, cyt. za: L. Dębicki, *Puławy (1762–1830)*, s. 186.

Nie zamierzam opisywać szerzej atmosfery kulturalnej i towarzyskiej Warszawy, a do Wirtemberskiej powrócę w osobnym rozdziale<sup>426</sup>. Te zjawiska, o których wspominałem wyżej, są dla mnie interesujące o tyle, o ile pozwalają wytłumaczyć i naświetlić popularność pewnego typu produkcji literackiej. Takiej produkcji, którą uprawiano w salonach, którą upowszechniała prasa, i takiej, która pozwala się zidentyfikować w listach, sztambuchach, pamiętnikach. W latach porozbiorowych układano „zabawki wierszem i prozą”, dostrójone tematem, tonem, stylem, rozmiarem do specyfiki światowych zabaw. Warszawa w okresie panowania pruskiego, a później francuskiego to, owszem, Warszawa poważna, gdzie tworzono poezję patriotyczną i obywatelską, ale w swoich enklawach i azylach towarzyskich to również Warszawa rozrywkowa, gdzie fabrykowano kunsztowną „literacką biżuterię”, świecąca blaskiem podczas salonowych ansambli i zabaw<sup>427</sup>. Sięgnijmy do pamiętników Natalii Kickiej, by prawem przykładu zaczerpnąć stamtąd „kolędę na damy warszawskie”, napisaną w 1809 roku:

Teresa Kicka

Z wyrazem obojętności

Dla koronowanego dziecięcia

Podchodzi Flora

I rzecze do niemowlęcia:

„Łacno widzę w tobie, o, panie, monarchę,

Wszak jesteś wszechmocny,

Wydadaj mnie tedy za męża, ale

Za kogoś, kto jest mi miły”.

426 Warszawskie życie kulturalne stało się przedmiotem wielu szczegółowych i kilku syntetycznych rozpraw. Zob. m.in.: A. Kowalska, *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815–1822*, Warszawa 1961; W. Pusz, „Nowy Parnas” przedromantycznej Warszawy: Bruno Kiciński i grono jego współpracowników, Wrocław 1979; A. Kowalczykowa, *Warszawa romantyczna*, Warszawa 1987, s. 67–68 (i nast.); S. Makowski, *Romantyzm w przedlistopadowej Warszawie*, „Kronika Warszawy” 1989, nr 2, s. 151–163; M. Kuziak, *Pejzaż myśli*.

427 Zob. P. Żbikowski, „...bolem śmiertelnym ściśnione mam serce...”. *Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1998; M. Zielińska, *Kłopotliwe rozrywki*, Warszawa 2018.



[...]

Z hrabiów Tyszkiewiczów dawniej Potocka, później Wąsowiczowa

Kiedy swą toaletę

Wreszcie dokończyła,

Uroczą Anette

Raczyła się w końcu zjawić.

Rzuciwszy ukradkiem spojrzenie,

Rzekła szeptem do Wirtemberskiej:

„Mój kocie, tylko nie mów nikomu,  
ale Dziewica jest źle uczesana”.

Z książąt Czartoryskich Zofia ordynatowa Zamoyska

Jak przystało na wdowę w rozpacz

Zamoyska przywdziała

Krepowy welon,

W którym było jej bardzo do twarzy.

„Nie wiem, powiada Jezus, kim jest ta śmiertelniczka,  
Lecz gdzieś w raju,  
Pośród błogosławionych dusz,  
Widziałem kiedyś jej wzór”.

Z książąt Czartoryskich Maria księżna Wirtemberska

Aby przyjrzeć się Mesjaszowi,

Wirtemberska przybiegła,

Lecz widok syna Maryi

Słabowitego nie był jej miły.

„Jak każde inne dziecko, powiada,  
Płacze i kwili,  
Lecz dziś wiara może uczynić wszystko,  
Tedy gotowam weń uwierzyć,  
Jeśli uratuje Rzeczpospolitą”.

Niewiadoma. Zdaje się pani Sydonia Potocka

Mała Angielka

O oczach czarnych i figlarnych

Gdy wreszcie ją naszła ochota,

Przyszła obejrzeć Dzieciątko.

I tak rzecz Dziewicy: „Jako dobra chrześcijanka  
Chylę czoła, lecz jeśli  
Byłabym to uczyniła ja,  
Cóż powiedziano by na to w Wiedniu? [...]”<sup>428</sup>

W tych utworach ówczesne elegantki pojawiają się w betlejemskim żłóbku. Zwracają się do Jezusa i jego rodziców. Postaci kobiet są niedopasowane do miejsca, okoliczności i rangi zaistniałego wydarzenia – narodzin Boga. W stajence wyglądają sztucznie i sprawiają wrażenie aktorek, które trafiły nie na swoje przedstawienie. We wszystkich tych poetyckich portrecikach arystokratki ukazane są jako światowe, wytworne, dumne i piękne damy. Mamy do czynienia z wiązką francuskich wierszy okolicznościowych w dowcipny sposób portretujących znające się nawzajem osoby, ukazane w ostentacyjnie nienaturalnej scenerii. Są to też wiersze osadzone w kontekście ówczesnego życia towarzyskiego, które niejako oczarowują to życie, dostarczając podniety do kolejnych literackich zabaw, dalszego fabrykowania poetyckiej biżuterii.

W Warszawie początku XIX stulecia, kiedy mowa o socjocie, trwał jeszcze długi wiek XVIII. Za zwieńczenie owej epoki tańca i zabaw może uchodzić kongres wiedeński, nazywany tańczącym kongresem. Dla obecnego w tym mieście „ducha światowości” rozwijająca się wciąż

428 N. Kicka, *Pamiętniki*, oprac. J. Dutkiewicz, T. Szafranski, Warszawa 1972, s. 194–196 („Teresa Kicka: / D’un air d’indifférence / Pour l’enfant couronné / Flore pourtant s’avance / Et dit au nouveau né: / «De vous trouver un seigneur je suis bien aisé / Puisque vous êtes tout puissant, / Mariez moi, mais cependant / A quelqu’un qui me plaise». // [...] Z hrabiów Tyszkiewiczów dawniej Potocka, później Wąsowiczowa: / Ayant à sa toilette / Mis la dernière main / La ravissante Annette / Daigna paraître enfin. / Elle jetta un coup d’œil comme à la dérobée / Puis à Würtemberg dit tout bas: / «Mon chat, ne me trahissez pas / La Vierge est mal coiffée». // Z księżąt Czartoryskich Zofia ordynatowa Zamoyska: / En veuve désolée / On vit Zamoyska / Bien de crêpe voilée / Plus belle le montra. / «Je ne sais, dit Jésus, qu’elle est cette mortelle / Mais quelque part en paradis / Parmi les bienheureux esprits / J’en ai vu, le modèle». // Z księżąt Czartoryskich Maria księżna Wirtemberska / Pour lorgner le Messie / Würtemberg accourut / Mais du fils de Marie / L’air chétif lui déplut. / «Tout comme un autre enfant, dit-elle, / Il pleure, il grogne / Mais la foi fait tout aujourd’hui / Et je suis prête à croire en lui / S’il sauve la Pologne». // Niewiadoma. Zdaje się pani Sydonia Potocka / Une petite Anglaise / A l’œil noir et frippon / Quand elle eut à son aise / Regarde le Ponpon / A la Vierge dit elle: «En fille bien chrétienne / Je rends hommage, mais pourtant / Si moi, j’en avais fait autant / Qu’aurait-on dit, à Vienne [...]»”; przeł. M. Goręń.

poezja rokokowa była czymś atrakcyjnym i użytecznym. Nie dziwi kult Stanisława Trembeckiego, wirtuoza słowa, mistrza gładkiego stylu, a zarazem wytwornego bon vivanta, światowca i eleganckiego komplemendarza<sup>429</sup>. Niczym zdumiewającym nie jest często wyrażany podziw dla Józefa Szymanowskiego, nauczyciela „dobrego smaku” w poezji i w obyczajach. Razem z kultem Szymanowskiego i Trembeckiego krzewiła się fascynacja lekką poezją francuską zeszłego stulecia, twórczością Montesquieu, Jeana-Baptiste’a Rousseau, Dorata, Bernisa. Polscy poeci aktywni w dobie porobiorowej, jak o tym świadczy obfita obecność rokoka w prasie, usiłowali nadal pisać wedle tego światowego gustu. Krytycy roztrząsają zasady piękna, śliczności, wdzięku<sup>430</sup>. Żywotność rokoka po rozbiorach widzimy w tomikach poetyckich – niekiedy wysoce nasyconych tą estetyką, innym razem jedynie lekko „zainfekowanych” rokokiem. Tonów rokokowych niepozabawiona jest poezja Cypriana Godebskiego z lat 1800–1809, fantazjującego o zacisznej krainie i towarzystwie przyjaciół:

W wiosce, coś radzi przyjaciel szczyry,  
Nie będą z Florą igrzać Zefiry,  
Ni Feb ognistych swoich warkoczy  
Na księżycowe perły roztoczy;  
Rubiny krasić jutrzeńki łona  
Ani owoców złocić Pomona,  
Zefirek pełen miłej przekory  
Na wonnym łożu przebudzać Flory [...].<sup>431</sup>

429 O popularności Trembeckiego w dobie porobiorowej pisał m.in. W. Borowy: *Mickiewicz w szkole klasycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1948, nr 38, s. 9–45.

430 D. Bończa Tomaszewski to autor nie tylko *Rolnictwa* czy *Jagiellonidy*, lecz także polerowanych wierszy oryginalnych i przekładów z Metastasia, Bernisa, Dorata. „Piękne, wystawia naturalnie wyobrażenie rzeczy jakowej wielkiej wspaniałej; ładne rzeczy dokończonych. Piękne zadziwia, napełnia ukontentowaniem, ładne utudza i zatrzymuje przy sobie! Formy regularne należą przyzwoiciej piękności, składy miłe są więcej własnością ładnego, piękne się lepiej oczom przedstawia, ładne czuć się daje więcej. [...] Wdzięk, toż samo częstokroć wyraża co ładne, i wdzięk nieraz przewyższa piękność [...]”; *Różnica między pięknym i ładnym*, w: tenże, *Pisma wierszem i prozą*, t. 2, Warszawa 1822, s. 128–129.

431 C. Godebski, [Z listu do Jana O.], w: tenże, *Wybór wierszy*, oprac. Z. Kubikowski, Wrocław 1956, s. 86–87. Zob. A. Timofiejew, *Legiony i vitae lex. Problemy twórczości literackiej Cypriana Godebskiego*, Lublin 2002.

Co prawda, rokokowe gesty w poezji i w obyczajach co rusz natrafiają na nieprzejednanego krytyka, jednak zapal krytyki w zwalczaniu i ośmieszaniu rokokowych postaw poświadcza wciąż istniejącą atrakcyjność tego stylu zachowań i tego typu literatury.

Po ustanowieniu Królestwa Polskiego klimat obyczajowy znacząco się modyfikuje, a tę przemianę oddaje chyba słowo „spoważnienie”, charakterystyczne dla krystalizującej się mentalności inteligenckiej. Ludzi kultury, w tym pisarzy, absorbują – jak nazwał to Dębicki – „sprawy publiczne”<sup>432</sup>. W prowadzonej wówczas debacie prasowej dostrzec można etos mieszczański<sup>433</sup>. W wielu formach i na wiele sposobów przypomina się o konieczności i potrzebie prowadzenia cnotliwego życia, przy czym cnota oznacza także pewną mieszczańską surowość moralną. Takie postaci jak Julian Ursyn Niemcewicz, rozbrajający flirtami atmosferę zebrań Towarzystwa Przyjaciół Nauk, wnoszą co prawda do życia kulturalnego powiew lekkości przypominający minione czasy, są to już jednak wówczas ludzie „starej daty”<sup>434</sup>. Dla zmiany atmosfery obyczajowej znamieną jest szczególna sława i estyma, jaką cieszy się w dobie Królestwa Polskiego Kajetan Koźmian, sensat, surowy sędzia, gospodarz i poważny urzędnik reprezentujący rację stanu, człowiek „bez poczucia humoru”<sup>435</sup>.

Nowe warunki to dla rokoka grząski grunt. Fircyków i damy modne w zasadzie wyłącznie się krytykuje. Krytyka występowała już uprzednio: ciągnęła się przez wiek XVIII i na początku XIX stulecia, choćby w *Gotowalni sentymentalnej* Jana Gorczyzewskiego (1804)<sup>436</sup>. Jednak wcześniej, szczególnie w dobie stanisławowskiej, zarysowywała

432 L. Dębicki, *Puławy (1762–1830)*, s. 209–210. Zob. E. Dąbrowicz, *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861*, Białystok 2009.

433 Zob. M. Janowski, *W służbie państwa (1807–1830)*, w: tenże, *Narodziny inteligencji 1750–1831*, s. 131–195.

434 Zob. H. Jurkowska, *Pamięć sentymentalna*, s. 30.

435 Zob. J.S. Bystróż, *Literaci i grafomani z czasów Królestwa Kongresowego 1815–1831. Dwanaście portretów*, Lwów–Warszawa 1938, s. 80. Zob. Ł. Zabielski, *Kajetan Koźmian spoza kanonu. Studia i szkice historycznoliterackie*, Białystok 2018, s. 223–228; P. Żbikowski, *Zagadnienia klasycyzmu postanisławowskiego*, w: *Problemy literatury polskiej okresu oświecenia*, seria 2, s. 129–215; tenże, *Klasycyzm postanisławowski: próba definicji*, Rzeszów 1974, s. 91.

436 Zob. J.T. Pokrzywniak, *Podobnie żartował Horacy*, „Teksty” 1976, nr 1, s. 117–124; tenże, *Jan Gorczyzewski (1751–1823)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 3, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1996.

się charakterystyczna ambiwalencja postaw: z jednej strony, owszem, modnictwo, kokieterię, światowe obyczaje pokazywano w krzywym zwierciadle, z drugiej fircykom i damom modnym okazywano niekiedy sympatię (jak w Zabłockiego *Fircyku w zalotach*<sup>437</sup>), zapewne w domniemaniu, że z nowinkami z Zachodu płynnie nad wyraz pożądana, a może nawet niezbędna dla nieokrzesanej sarmackiej kultury ogłada obyczajowa. W czasach Królestwa Polskiego krytyka światowych obyczajów okazuje się bardziej bezkompromisowa. Zmianę nastawienia widać na różnych polach kultury, między innymi w salonie. Salon jest do zaakceptowania pod warunkiem, że przestanie być światowym salonem, a stanie się domem „staropolskich gościnności”<sup>438</sup>. W literaturze niechętnie ocenia się zarówno rokokowe postawy, jak i rokokowy gust estetyczny. W *Górno uczonych kobietach* Ferdynand Chotomski odmalowuje warszawską rozmowę salonową dwóch poetów:

VADIUS

Lecz gdy panie pozwolą o sąd się zapytać:  
Będę im deklamował dwa małe sonety...

SŁODKOSZ

Twe wiersze rozlicznymi szczycą się zalety.

VADIUS

Twojemi Wenus rządzi, Kupido i wdzięki.

SŁODKOSZ

Miodopłynność i szczytność spod twej płyną ręki.

VADIUS

Ithos i Pathos twoje wdzięczy i ozdabia,  
I romantyczne Nimfy ich pięknnością zwabia.

SŁODKOSZ

A twe gładkie sielanki, kto z uwagą czyta,  
Przyznaje, żeś z Wirgiliem przeszedł Teokryta.

437 Zob. T. Kostkiewiczowa, *Fircyk, mędrak, dama modna i Sarmaci*, w: taż, *Polski wiek światel*, s. 58–73. Problem rokokowości *Fircyka w zalotach* podjął M. Dębowski, *Wolter, Diderot, Marivaux, albo klasycyzm, sentymentalizm, rokoko w teatrze*, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 2, s. 65–77.

438 N. Kicka, *Pamiętniki*, s. 144. Zob. też Z. Rejman, M. Nesteruk, *Francja jako antykwór w krytyce literackiej początku XIX w.*, w: *W stronę Francji... Z problemów literatury i kultury polskiego Oświecenia*, red. E.Z. Wichrowska, Warszawa 2007, s. 240–252.

VADIUS

Ód twoich styl unosi, zachwyca, porusza,  
Tak, iż przewyższasz ody sławne Horacjusza.

SŁODKOSZ

Pan w pieśniach osiągnąłeś już Anakreona.

VADIUS

Ucinków twoich wartość jest nieoceniona.

SŁODKOSZ

Nic nie masz piękniejszego nad pańskie sonety,

VADIUS

A nic dowcipniejszego nad twe triolety.<sup>439</sup>

Zdawałoby się więc, że czas po kongresie wiedeńskim to podzwonne dla rokoka. Tymczasem sprawa okazuje się bardziej złożona. Rozkwit instytucji kulturalnych Warszawy, w tym niezwykle dynamiczny rozwój prasy i krytyki literackiej po 1815 roku, i związane z nimi ożywienie towarzyskie pozwoliły rokoku mimo wszystko się utrzymać. Co więcej, tendencje rokokowe zyskały sobie miejsce w nowych kanałach komunikacji, którymi były bujnie powstające – i po raz pierwszy tak wysoce sprofilowane – czasopisma kulturalne. Podobnie jak w zachodniej Europie w XVIII wieku i na początku XIX stulecia redakcje polskich periodyków stanowiły przestrzeń literackiej *sociabilité*. Niekiedy, wskutek krzyżowania się więzów zawodowych, środowiskowych i towarzyskich wokół redakcji tworzyły się koterie, kreujące w zabawach literackich swój wewnętrzny świat. Ciekawego przykładu dostarcza korespondencja warszawskich literatów Dominika Lisieckiego i Franciszka Salezego Dmochowskiego. W grudniu 1821 roku Lisiecki pisał do swojego współpracownika i przyjaciela:

Drugi już list Twój odbieram – miło mi jest przesłać Ci podziękowanie, że nie zapominasz o mnie. Żałujemy wszyscy jak najmocniej, żeś się z naszego grona usunął, żeś porzucił Warszawę, dla nędznych Kujaw:

Kto przeniósł Kujawy  
Nad miłe zabawy

439 F. Chotomski, *Górno uczone kobiety*, Lwów 1822, s. 65–66.

Stolicy Warszawy  
Ten syn Apolla nieprawy.  
Ten niegodzien wiecznej sławy  
Wart, aby los niełaskawy  
Wwiódł go do domu poprawy.<sup>440</sup>

Warszawa występuje w tym wierszu jako ognisko miłych zabaw, podczas gdy Kujawy prezentują się „nędznie”. Mamy do czynienia z budowaniem rokokowego przekazu, że pewien zakątek jest miłszy od całej reszty świata. Nie dlatego, że taki jest naprawdę, lecz dlatego, że stanowi przestrzeń przyjacielskiej integracji „naszego grona”, wspólnych zajęć i zabaw. Atutem Warszawy jest nie to, że są w niej ważne sprawy do załatwienia, lecz to, że oferuje „miłe zabawy” w kręgu bliskich osób. Gdyby miejscem integracji były Kujawy zamiast Warszawy, wiersz miałby dokładnie odwrotny wydźwięk: to stolica wypadłaby nędznie, a miłym azylem stałaby się kujawska dziedzina.

W korespondencji warszawskich literatów przewija się sporo rokokowych pomysłów i igraszek. Działalność redakcji (w tym przypadku „Wandy”) niekiedy generowała rokokowe formy literackie, nie była to jednak reguła. O skali tego zjawiska trudno wyrokować, ponieważ wiele świadectw zapewne się nie zachowało. Faktem jest natomiast to, co zauważył Jon Mee w studiach nad przestrzeniami *sociability* w dobie romantyzmu na brytyjskim gruncie kulturowym. Szkocki badacz dowodzi, że aż do lat dwudziestych XIX wieku prace redakcji miały w dużym stopniu charakter środowiskowy. Nawet na tak prężnych rynkach prasowych jak Edynburg czy Londyn czasopisma prowadzone były często przez niewielkie grupy bliskich sobie osób, utrzymujących personalne stosunki również z publikującymi pod danym tytułem autorami<sup>441</sup>. Wokół inicjatyw prasowych Hunta powstaje Cockney School – nie tyle szkoła, ile koteria poetów piszących do siebie listy i wiersze, uwznioślających się wzajemnie i współtworzących poprzez poezję alternatywny

440 D. Lisiecki, list do F.S. Dmochowskiego, cyt. za: J. Korpała, *Za kulisami młodej Warszawy literackiej przed powstaniem listopadowym*, „Pamiętnik Literacki” 1931, t. 28, nr 1/4, s. 574.

441 Zob. J. Mee, *Conversable Worlds. Literature, Contention, and Community 1762 to 1830*, New York 2011, s. 23; M. Parker, *Literary Magazines and British Romanticism*, Cambridge 2000, s. 59–105.

świat. Tomiki Hunta pełne są wierszy kierowanych do zaprzyjaźnionych osób: Byrona, Shelleya, Keatsa, Hazlitta<sup>442</sup>.

Rokokowe zabawy praktykowane są w kręgu literatów i redaktorów niejako na marginesie wykonywanych zajęć. Są jednak także chętnie podawane publiczności wprost na łamach czasopism. Prasa warszawska z lat 1815–1830 obfituje w rokokowe wiersze okolicznościowe, zwłaszcza w pierwszej połowie tego piętnastolecia. Często są to dość konwencjonalne przykłady wykorzystania istniejących formuł: anakreontyków, piosenek o miłości, sielanek erotycznych, idylli, epigramatów, rymowanych scenek mitologicznych. Niektóre teksty stanowią refleks jakichś zdarzeń zaszłych w mieście. Wiersze zarazem napędzają życie towarzyskie, stanowią potencjalny przedmiot kawiarnianych i salonowych dyskusji. Publikuje się chętnie to, co będzie dobre do powtórzenia w towarzystwie, na przykład prozatorskie bagatelki (bez wniosku i bez morału) opisujące, jak kto wyglądał na balu<sup>443</sup>. Takie teksty ukazują się regularnie w „Warszawianinie” (1822) i w „Kurierze dla Płci Piękiej” (1823), które oferują migawki z życia pięknego świata, „toute Varsovie”<sup>444</sup>.

Wtedy właśnie w polskim piśmiennictwie prasowym pojawiają się żurnale modowe – zjawisko, które w Anglii zaistniało już w latach siedemdziesiątych XVIII wieku („Lady’s Magazine” [1770–1874], „The Magazine of Female Fashions of London & Paris” [1798–1806], „La Belle Assemblée” [1806–1837]), a u schyłku stulecia wystąpiły także w systemach prasowych włoskim („La Donna Elegante ed Erudita” [1786–1788] „Giornale delle Dame e delle Mode di Francia” [1786–1794] czy „Corriere delle Dame” [1804–1874]) i francuskim („Cabinet des Modes” [1785–1793] oraz jego następcą „Journal des Dames et des Modes” [1797–1839])<sup>445</sup>. W rokokowych formach wyrażało się ówczesne

442 Zob. L. Hunt, *Foliage; Or Poems Original and Translated*, London 1818, s. xc–cxxxv.

443 Zob. R. Salvadori, *Moda i nowoczesność*, przeł. H. Kralowa, K. Skórska, Warszawa 2015, s. 7–14.

444 Zob. J. Franke, *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Warszawa 1999, s. 20–26; I. Siwicka, *Próba zdefiniowania mody na podstawie wybranych ogłoszeń z prasy Królestwa Polskiego lat 1815–1830*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Historica” 2007, nr 81, s. 109–117. Zanim pojawiły się pierwsze polskie periodyki adresowane do kobiet, ukazywały się kalendarze kierowane do czytelniczek. W 1804 r. w drukarni Jana Maja ukazał się *Kalendarzyk dla Płci Piękiej*, także serwujący lekką poezję.

445 Niektóre periodyki modowe doczekały się osobnych opracowań. Zob. A. Kleinert, *Le „Journal des Dames et des Modes” ou la conquête de l’Europe féminine, 1797–1839*,



zainteresowanie modą – i to zarówno w wydaniu salonowym (balowym, reutowym, maskaradowym), jak i ulicznym. Pożywki tym czasopismom dostarczały nowe praktyki obyczajowe i modowe, między innymi takie jak rodzący się wówczas dandyzm: fenomen co prawda mieszczański, jednak mocno zakorzeniony w rokokowych pragnieniach nasycania życia codziennego pięknem, olśniewania prezencją, ekskluzywizmem strojów i gestów. Mańkowska przywołuje postać warszawskiego *le roi de la mode*, oficera Antoniego Frölicha, który „posiadał wszystko co było najmodniejszego, a wszystko było wykwintne i gustowne”<sup>446</sup>. Ten polski Brummell, oprócz eleganckiego ubrania, zwracał uwagę także modnymi obyczajami. Krążył po mieście wierszyk:

Co to za panicz tam  
Popędza konia sam?  
A furman za pan brat.  
Co za przewrotny świat!<sup>447</sup>

Wszystko to działo się w Warszawie dokładnie w tym samym czasie, kiedy dandyzm upowszechniał się i odciskał piętno na literaturze i publicystyce w Anglii i Francji<sup>448</sup>. Z rachitycznego ciała dandysów żartował Samuel Bamford w *Dotknij go* (*Touch him* [1819]):

Golenie Dandysów, jak zgniłe patyki,  
Złamały się, zanim łotr kopnął.  
[...]  
Ich owrzodziałe gardła poczuły chwyt,  
Zmiażdżone na płasko, jak w pięści olbrzymia,  
Lub dzikiego niedźwiedzia śmiertelnym uścisku.<sup>449</sup>

Stuttgart 2001; G. Sergio, *Parole di moda. Il „Corriere delle Dame” e il lessico della moda nell’Ottocento*, Milano 2010.

446 B. z Dąbrowskich Mańkowska, *Pamiętniki*, Poznań 1880, s. 52–53.

447 Tamże, s. 53.

448 Zob. K. Becker, *Le dandysme littéraire en France au XIX<sup>e</sup> siècle*; A. Bermingham, *Urbanity and the Spectacle of Art*, w: *Romantic Metropolis*, s. 151–176.

449 S. Bamford, *Touch him*, w: tenże, *Miscellaneous Poetry*, London 1821, s. 102 („The Dandies’ shins, like rotten sticks, / Had snapp’d before the bumpkins’ kicks, / [...] / Their ulcer’d throats had felt a grasp, / Crush’d flat, as in a giant’s clasp, / Or wild-bear’s fatal hug”; przeł. M. Chachulska).

Ironiczną kreację dandyś w poczytnym satyrycznym poemacie *Rodzina Fudge* (*The Fudge Family* [1818]) przedstawił Thomas Moore, choć przecież i on, i jego przyjaciel Byron eleganckim stylem życia, ubiorem i salonowymi manierami zakrawali na dandyśów. Dandyzm, modnictwo, upodobanie do pięknych pozorów szerzy się w kulturze takich metropolii, jak Rzym, Mediolan, Paryż, Londyn, Warszawa. W dandyzmie dokonuje się rehabilitacja zeszłowiecznych wzorów estetycznych i obyczajowych: do łask powraca między innymi model mężczyzny delikatnego i „sfeminizowanego”. Opinia publiczna żywo reaguje na zawsze towarzyszącą dandyśom atmosferę plotek i skandalików. W prasie po starym sarka się na zbytki; po nowemu fascynuje się zbytkami, odnawiając zeszłowieczny rokokowy „hedonizm estetyczny”<sup>450</sup>. Angelo Mazza, parmeński poeta rokokowy, w *Szaleństwie mody* (*La follia della moda*) drwi z „wydłużonych rzęs i purpurowych warg”<sup>451</sup>. Ale można odnieść wrażenie, że krytyka mody dokonuje się u niektórych autorów siłą kulturowego nawyku (rodem z oświecenia), podczas gdy dla autorów adaptujących się do nowoczesnych form kultury i życia towarzyskiego moda okazuje się wręcz, jak pisano w „Kurierze dla Płci Pięknej”, „smutną a niezbędną koniecznością”<sup>452</sup>. „Gust prezencji, ekshibicji, spektaklu, charakterystyczny dla wszystkich ludzkich społeczeństw, staje się, dzięki modzie, mechanizmem uregulowanym i funkcjonalnym. Powstaje proces ciągłej mutacji, który tworzy coraz to nowe i prowizoryczne formy [...]”, zauważył Ferroni<sup>453</sup>. Literaci (dziennikarze i poeci) z zainteresowaniem obserwują przemiany mód, opisują ozdoby, fryzury, detale kreacji.

Z punktu widzenia literackich gier towarzyskich utrzymanych w rokokowych formach interesujące są popularne w Europie XVIII i początków XIX wieku almanachy, na polskim gruncie występujące również

450 Używam formuły M. Prejsa, *Poezja późnego baroku*, s. 291.

451 A. Mazza, *La follia della moda*, w: tenże, *Poesie*, t. 3, Pisa 1818, s. 75 („Ciglia mentite e labbra porporine”).

452 Anonim, *Mody*, „Kurier dla Płci Pięknej” 1823, t. 1, nr 1, s. 3.

453 G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, s. 87 („Il gusto dell'apparenza, dell'esibizione, dello spettacolo, caratteristica di ogni società umana, diventa, grazie alla moda, un meccanismo regolato e funzionale. Si instaura un processo di continua mutazione, che crea forme sempre nuove e provvisorie [...]").

pod nazwami noworoczników i „wiązań”<sup>454</sup>. Te przedsięwzięcia – jak wspominał *The Florence Miscellany* – w dużej mierze zasilane były tekstami autorów dobieranych z klucza towarzyskiego, co nierzadko skutkowało lekkim tonem publikacji. Warszawska *Melitele* Odyńca, naśladująca zachodnie inicjatywy wydawnicze, w znacznej części wypełniona była utworami przyjaciół poety<sup>455</sup>. Almanachy wydawano zazwyczaj nad wyraz starannie: miały być ozdobą salonu, a zarazem salonowym rekwizytem: chętnie umieszczano w nich lekkie wiersze o tematyce miłosnej, odpowiednie do odczytania w towarzystwie. *Wanda. Wiązanie na rok 1825* Andrzeja Brzeziny zawierała między innymi takie utwory jak *Do Róży* podpisany inicjałami A.W., *Odmiana. Sonet pisany blisko rozwalin* Józefa Bohdana Zaleskiego (będzie o nim mowa dalej), *Fiótek* – także Zaleskiego, *Pierwiosnek* sygnowany F.D., *Anakreontyk* Władysława Miniewskiego:

Precz wrogi lubej pustoty!  
Opuszczajcie serce moje!  
A wy, drogie towarzyszy,  
Żartów dowcipna drużyno,  
Skoczki, miłostki i śmieszki,  
Przybądźcie z moją Lucyną!<sup>456</sup>

Zamieszczono wiersz *Jutro* (naśladowanie z Parny’ego) podpisany A.W. W tym utworze bohater przyjmuje strategię zalotów „na smutek”, popularną w osiemnastowiecznej poezji erotycznej:

Jutro, to są twoje słowa,  
Już się przysłem szczęściem pieścę,  
To jest tylko zdrada nowa,

454 Zob. A. Potocki, *Sejmiki literackie w dobie romantyzmu (o noworocznikach i almanachach literackich w pierwszej połowie XIX w.)*, „Pamiętnik Literacki” 1902, t. 1, nr 1/4, s. 371–411.

455 Zob. Z. Ożóg-Winiarska, J. Winiarski, *Literacka emancypacja romantycznych grup poetyckich w periodykach warszawskich lat 1829–1830. W kręgu „Melitele”, „Dydaktyka Polonistyczna”* 2019, nr 5, s. 70–87.

456 W. Miniewski, *Anakreontyk*, w: *Wanda. Wiązanie na rok 1825, płci pięknej, naukom i sztukom*, Warszawa 1825, s. 178.

Jutro... powtarzasz mi jeszcze.  
[...]  
Może smutne przyjdą chwile,  
Powaby twoje się zmniejszą,  
Jutro... nie będziesz piękniejszą  
A ja nagłącym nie tyle.<sup>457</sup>

Stefan Witwicki dołożył od „wiązania” epigramatyczną *Wiosnę*:

Nieraz myśląc czemu Wiosna  
Jest tak piękna i radosna?  
Teraz doszedłem przyczyny:  
Bo podobna do Malwiny.<sup>458</sup>

Oczywiście nie wszystkie wiersze z *Wandy* i innych noworoczników są rokokowe. Jednak fakt ich obecności jest znaczący: wciąż traktuje się teksty tego typu jako dostosowane do charakteru salonowych zabaw towarzyskich i do wspólnej lektury. Przywołany wiersz Witwickiego może być użyty jako komplement. Ozdobne książki i almanachy niczym czarodziejskie różdżki zamieniały ludzkie zgromadzenie w zakątek miłości i przyjaźni.

### Przeciw „świecidełkom”

Wszystko to, o czym pisałem wyżej, przez cały okres 1795–1830 ma swoją kontrtendencję: warszawski duch światowości jest podejrzany i kontrolowany, coraz większe znaczenie przykłada się do narodowego charakteru literatury, traktowanej jako skarbnica i wyrazicielka zbiorowych wartości. Niechęć do „świecidełek” i wytwornej elegancji stała się wyróżnikiem propagowanego w literaturze i publicystyce „charakteru narodowego”. Odpierano to, co zalecało się zdobnictwem i co pachniało elitaryzmem. Niemcewicz w *Filizance* z roku 1809 pisał ironicznie:

457 A.W., *Jutro*, w: *Wanda*, s. 179.

458 S. Witwicki, *Wiosna*, w: *Wanda*, s. 222.

Pręcz stąd ode mnie, rzeknie filiżanka  
Do glinianego dzbanka.  
Co tobie w głowie, czyliś ty szalony,  
Z postacią twoją nikczemną  
Bratać się ze mną!  
Patrz, jak mój cały obwód wykształcony,  
Jakem misterną zdziałana robotą,  
Od głowy do stóp u mnie kapie złoto!<sup>459</sup>

Opór wobec „misternej roboty”, preferencja dla tego, co do użytku, a nie do zbytku – był symptomatyczny dla ogólnej tendencji ówczesnej literatury i krytyki literackiej. Choć wiersz Niemcewicza stanowi alegoryczny obraz stosunków społecznych, to przy okazji mówi coś istotnego o refutowanym tutaj pańskim smaku, „marnych fraszkach”. Lepienie dzbanów stało się podstawowym zajęciem literatów, „misterne roboty” – zajęciem przynajmniej podejrzanym.

Przedmiotem coraz surowszej krytyki w ramach wielkich projektów tworzenia literatury i kultury narodowej stawał się kosmopolityzm. Tuż po rozbiorach zaczęła się epoka płomiennej walki o kulturę narodową, o jej ocalenie w sytuacji zagrożenia. To oznaczało nawrót do przeszłości (kult tradycji), co stanowiło przeciwieństwo rokokowego przeżywania chwili bieżącej i fascynacji nowościami, także tymi płynącymi z Zachodu. Zaczęła się sakralizacja roli pisarza i samej literatury. Rzykowne okazywało się otwarte pisanie o tym, że przedkłada się Wenere nad Marsa. Miało to swoje przełożenie na sposób uprawiania popularnych gatunków literackich. Znamienny jest przykład sielanki, która w epoce stanisławowskiej oraz w pierwszych dwóch dziesięcioleciach XIX wieku otwierała szerokie pole do opisów psot „syna matki Pafu”, do prezentacji rozkosznych ustroni i obrazów łagodnej natury, a około roku 1820 zaczęła nasycać się poważnymi treściami<sup>460</sup>. Charakterystyczne jest tu stanowisko Kazimierza Brodzińskiego i jego spojrzenie na „idyllę pod względem moralnym”. Coraz chętniej pisano

459 J.U. Niemcewicz, *Filiżanka*, w: *Poezja polska, 1800–1830*, oprac. Z. Libera, Warszawa 1984, s. 115. Zob. G. Zając, *Czuły weredyk. Twórczość poetycka Juliana Ursyna Niemcewicza*, Kraków 2015, s. 479.

460 Zob. A. Dobakówna, *Sielanka końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku wobec polskiej tradycji gatunku*, „Roczniki Humanistyczne” 1970, z. 1, s. 79–104.

i publikowano narodowe sielanki, coraz mniej powstawało idylli, którą można by rozpatrywać „pod względem towarzyskim”, sielanek anakreontycznych utrzymanych w rokokowym duchu. Zalotni pasterze zamieniają się w cnotliwych i gospodarnych wieśniaków, jak w *Wiesławie* (1820) Kazimierza Brodzińskiego:

A idąc dalej na zgorzku stanęli.  
Już tylko wioskę jedno błonie dzieli,  
Z którego krzycząc swawolne pacholki  
Spędzają na most i krówki, i wołki.<sup>461</sup>

Do form ewokujących aurę salonowych zabaw (na przykład anakreontyków i epigramatów) wlewa się często nierokokową treść; sympotyczne i erotyczne scenki obyczajowe zaprawia się morałami albo podniosłymi apelami. Postępuje tak między innymi ceniony wówczas anakreoncista Kantorbery Tymowski:

Gdy się los sroży uparty  
i smutek ściga niedolę,  
miło siać przyjemnie żarty  
w dobranym przyjaciół kole.  
[...]  
światu zostawmy błyskotki,  
a święcąc ojczyźnie chwile,  
wiek nasz szczęśliwy, choć krotki,  
przy zgonie wspomnimy mile.<sup>462</sup>

Rokokowe motywy i sceny w duchu sarmackiej rubaszości pracowuje we *Fraszkach* Franciszek Kowalski (1829):

Chodź fajeczko niebios darze,  
[...]  
Ileż nauk z jego kłębów!

461 K. Brodziński, *Wiesław*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, Wilno 1842, s. 72.

462 K. Tymowski, *Do przyjaciół*, w: tenże, *Poezje zebrane*, wyd. E.Z. Wichrowska, Warszawa 2005, s. 87. Zob. E.Z. Wichrowska, *Kantorbery Tymowski w świetle nowych źródeł*, Warszawa 2002.

Ile wspomnień! myśli, śmiechu,  
Stara Chloe co bez zębów  
Przyzna nawet choć po cichu,  
Że piękności, wdzięk, powaby,  
Nikną jak ten dymek słaby.<sup>463</sup>

Zdaje się, że z marzycielskiego obłoczka poetów i artystów rokokowych ostały się tu jedynie motyw przemijalności życia i karykaturalnie przedstawiona Chloe.

### Rzut oka na Puławy rokokowe w latach 1795–1830

Puławy, zdewastowane przez Rosjan podczas insurekcji kościuszkowskiej w 1794 roku, zostają odbudowane. Izabela i Adam Kazimierz Czartoryscy podejmują inicjatywy kulturalne w celu utrzymania i pielęgnacji narodowych tradycji. Dużo wysiłków zmierza w kierunku zachowania pamiątek przeszłości oraz wytworzenia emocjonalnego stosunku do tych pamiątek. Puławski program kulturalny przekłada się na pisaną wówczas literaturę. W okresie porozbiorowym 1795–1815 ściślejsze bądź luźniejsze związki z Puławami ma wielu pisarzy, artystów, uczonych, którzy będą później roznosić swoje pomysły „po ziemi naszej” i po innych krajach. Ówczesne wielkości literatury polskiej to w większym czy mniejszym stopniu figury puławskie. Woronicz opiewa puławską Świątynię Sybilli. Gwiazda literatury polskiej i autorytet – Niemcewicz w 1816 roku tworzy *Śpiewy historyczne*, które są owocem, jak pisał Dębicki, atmosfery puławskiej, inspirowane między innymi wystawianymi w rezydencji historycznymi *tableaux*<sup>464</sup>.

Wydawałoby się, że po rozbiorach w puławskich realiach nie ma miejsca na rokoko. Tymczasem ten prąd wciąż manifestuje się w rezydencji Czartoryskich w różnych dziedzinach sztuki. Zgoda, że staje

463 F. Kowalski, *Rozmyślanie przy fajeczce*, w: tenże, *Fraszki pisane od 1824 do 1828*, Lwów–Stanisławów–Tarnów 1839, s. 35. W stylistyce i tonacji biesiadnego humoru szlacheckiego utrzymane są wiersze Stanisława Starzyńskiego z tomu *Śpiewki i wiersze Podolanina z lat 1828, 1829, i 1830*, Warszawa 1830. Zob. A. Zieliński, *Wśród spuścizny poetyckiej Stanisława Starzyńskiego*, „Prace Polonistyczne” 1965, nr 21, s. 53–69.

464 Zob. L. Dębicki, *Puławy (1762–1830)*, s. 207.

się dyskretniejszy i przemieszany z innymi tendencjami. Zauważmy na przykład, że w *Mysłach różnych o zakładaniu ogrodów* z 1805 roku Izabela Czartoryska nie całkiem porzuciła rokokową wrażliwość. Autorka pisała, że z pejzażu należy eliminować ryzyko nudy i monotonii: na „interes” ogrodu i jego wdzięk pracuje bujność przyrody: „Trzeba tedy obrac miejsce na dom i ogród przez się najpiękniejsze, najobfitsze”<sup>465</sup>. Ogród ma być „rozrywką i zabawą” („nie przeszkadzając gospodarstwu”), którego parodystycznym zaprzeczeniem dla autorki jest prosty „ogród” szlachecki: „nieraz trafiało mi się pytać, czy jest jaki ogród w miejscu, o którym słyszałam, że ładne i sposobne do tego. Na to mi właściciel z przysadą czasem i z naśmiewaniem odpowiadał: «Taki jest ogród, jak powinien być u szlachcica; jest kapusta, marchew, cebula»”<sup>466</sup>.

Aranżacja ogrodu opisywana przez Czartoryską wydaje się zajęciem podobnym do urządzania prywatnego pokoju, w którym należy zebrać co piękniejsze okazy, dzieła sztuki i *beaux détails*. W ogrodzie człowiek znajduje się co prawda na zewnątrz, ale tak naprawdę jest we wnętrzu naturalnej „kamery”: gaiki i altanki sprawiają wrażenie przytulności i bezpieczeństwa. Sztuka separuje człowieka od inwazyjnej i nieprzewidywalnej natury. Oko spacerowicza rozkoszuje się „ślicznościami” natury i sztuki. Przechodzień miał wpadać w „przyjemną dezorientację”, błądzić po krętych ścieżkach. W tym celu, jak stwierdziła Bogna Łakomska, Czartoryska „rozwinęła zasadę nieregularnych układów wewnętrznych, asymetrii kompozycyjnej, łamania osi i stosowania ukośnych ciągów”<sup>467</sup>. Liczne i nieregularne zakręty sprawiały, że spojrzenie padało na coraz to inny wycinek przestrzeni, przenosiło się z jednego elementu na drugi. Spacerowicz był zaskakiwany osobliwościami, pięknosciami otwierającymi się podczas przechadzki. Natura staje się dekoracją dla „dobrej kompanii”, przystosowana do niezakłóconej rekreacji elegantów zajętych sztuką, konwersacją, tańcem i *jeux de l'amour*. Ogród wykorzystywano jako „naturalną dekorację” zabaw. Przykładu takiego użycia ogrodu dostarcza opis urodzin Zofii Matuszewiczówny, zawarty w liście Izabeli Czartoryskiej: „Wyprawiliśmy Zosi bardzo miłą zabawę. Śliczna była przechadzka po wyspie, której nie znała. Droga

465 I. Czartoryska, *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*, Wrocław 1805, s. IX.

466 Tamże, s. 55.

467 B. Łakomska, *Miłośnicy „chińskości” w dawnej Polsce. Od siedemnastego do początków dziewiętnastego wieku*, Warszawa 2008, s. 134.



prowadziła około pięknych drzew zadziwiających ogromem; przy każdym drzewie ułożone były żywe obrazy, które rozwijały się, w miarę jak szliśmy dalej. Jedne były prześliczne, inne bardzo zabawne<sup>468</sup>. Przestrzeń znana okazywała się nieznana, ogród wciąż zaskakiwał, modyfikowany przez człowieka<sup>469</sup>. Wchodzenie do ogrodu przypominało wchodzenie do obrazu i nadawanie mu ruchu, dynamiki, życia.

Ślady gustu rokokowego znajdziemy nawet tam, gdzie niespecjalnie byśmy się go spodziewali. Podejmowana tematyka historyczna i religijna dawały się zaadaptować do estetycznych, emocjonalistycznych oraz ideowych założeń rokoka. Kult pamiątek narodowych włączono w życie prywatne puławian, ojczyznę przedstawiano jako utracone szczęście, minioną „słodycę życia”<sup>470</sup>. W Świątyni Sybilli oraz Domku Gotyckim figurują przedmioty, odpryski dawnej chwały, przypominające osobiste pamiątki po zmarłej bliskiej osobie. Dawna Polska występowała w charakterystycznej dla rokoka miniaturze, wzbudzającej czułość mieszkańców i gości. To dawna Polska staje się utraconą Cyterą. W puławskim praktykowaniu kultury istotne są charakterystyczna dla rokokowej mentalności gra między porządkiem rzeczywistym a zmysłowym, upodobanie do oczarowywania rzeczywistości, tworzenia baśniowej aury. Zniknęła Polska, ale można ją odegrać w spektaklach i żywych obrazach. Można z a c z a r o w a ć s o b i e k a w a ł e k ś w i a t a. Konieczne są do tego odpowiednie dekoracje i aranżacje. Puławian nie zniechęca to, że odgrywanie scen historycznych, mitologicznych albo pasterskich to tylko iluzja. Przeciwnie, to aż iluzja, przyjemne omamienie.

Puławskie oczarowywanie rzeczywistości, jeśli spojrzeć na nie w świetle europejskich tendencji literackich i zabaw towarzyskich, łączyło się z modnym także na Zachodzie trubaduryzmem, manifestującym się w malarstwie i w literaturze. W wierszach, poematach, dramatach, powieściach wyrażano tęsknotę za przeszłością, złotym

468 I. Czartoryska, list do A.J. Czartoryskiego, cyt. za: L. Dębicki, *Puławy (1762–1830). Monografia z życia towarzyskiego, politycznego i literackiego*, t. 4, Lwów 1888, s. 115–116. Zob. I. Kadulka, *Wielka dama oświecenia księżna Izabela Czartoryska w blasku teatru, teatralizacji i mediów*, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 2, s. 89–109.

469 Zob. J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 63–98.

470 Zob. H. Jurkowska, *Pamięć sentymentalna*, s. 366–425.

wiekem, którym najczęściej staje się wtedy rycerskie średniowiecze.  
Mary Tighe pisała w *Psyche* (1805):

Niech zmarszczonej brwi nie obrażą rymy,  
Mówiące o szlachetnych rycerzach i damach cnotliwych,  
Niech nie pogardzi lżejszym trudem muzy,  
Kto jeszcze na okrutne bitwy się nie ważył  
Niskich akordów słabej jej liry gotować;  
Ale lubi wabić odpoczynek, leżąc sennie,  
Opowiadać o pięknych altanach i ogrodach rzadkich,  
O wdzięcznych pochlebstwach i miłosnej zabawie,  
I całej wiedzy o miłości, w dwornych wersach.<sup>471</sup>

W trubaduryzmie wyspecjalizowała się Letitia Elizabeth Landon, autorka poematu *The Golden Violet* (1827), mówiącego o konkursie trubadurów prezentowanym w urzekającej wiosennej scenerii:

Żegnaj, Kwietniu, dla ciebie wdzięczne pożegnanie,  
Ocaliłeś młodą różę w jej szmaragdowej celi;  
Słodka nianko, zmieszałaś swe słońce i deszcze,  
Jak pocałunki i łzy, na twych dzieciach, kwiatach.  
Jak nadzieja, gdy się spełni, słodką pamięcią się staje,  
Twoje chmury jak wonne urny  
Wypłakujące kolor, i świeżość, i zapach;  
Twoje tęcze – ich obietnica dotrzymana.  
[...]  
Tam w środku różane marmurowe sale,  
Spiralne kolumny podtrzymywały mury;  
Baśniowy zamek, nie taki jak te

471 M. Tighe, *Psyche*, w: taż, *Psyche, or the Legend of Love*, London 1805, s. 5 („Let not the rugged brow the rhymes accuse, / Which speak of gentle knights and ladies fair, / Nor scorn the lighter labours of the muse, / Who yet, for cruel battles would not dare / The low-strung chords of her weak lyre prepare; / But loves to court repose in slumber lay, / To tell of goodly bowers and gardens rare, / Of gentle blandishments and amorous play, / And all the lore of love, in courtly verse essay”; przeł. M. Chachulska). Zob. H. Kramer Linkin, *Mary Tighe and the Coterie of Women Poets in Psyche*, w: *The History of British Women's Writing, 1750–1830*, red. J. M. Labbe, New York 2010, s. 301–320.

Stworzone dla burzy, stworzone dla wrogów;  
Ale mówiący o dniach pokoju,  
Władzy kobiecej, i o letnim czasie.<sup>472</sup>

Opisuje się dawne czasy w baśniowej konwencji, roztacza urzekającą aurę dawnych cudownych krain. Nie chodzi o historyczną prawdę (o walterskotowski koloryt lokalny), lecz o gest przeniesienia czytelnika na krótko do niezwykłej przeszłości, która równie dobrze może być oparta na faktach, jak i całkiem zmyślona. Autorzy rokokowi starali się przed oczami odbiorców spreparować bladawy obłoczek, by finalnie przyznać, że to tylko marzenie, sen, poezja:

Gdybym mogła wybrać, gdzie ten sen należy,  
Czy do świata widm, czy mej własnej pieśni:  
Moje zadanie skończone; choć może się zdawać,  
Że próżno żałować marzenia rannego  
[...]  
Ta lutnia, szlachetny czytelniku, teraz cię uwodzi.  
Och! nad nią schył swe czoło:  
Przeczytaj to, gdy znajdziesz spokój  
w godzinie swojej samotności [...].<sup>473</sup>

Zarówno puławianie, jak i trubadurzy z innych literatur bawili się w inscenizowanie dawnych czasów w poczuciu ich nieprzystawalności do swojej epoki. Po wstrząsach historycznych z przełomu XVIII i XIX wieku, kiedy obalono *ancien régime*, rycerstwo stało się zabawą.

472 L.E. Landon, *The Golden Violet, with Its Tales of Romance and Chivalry, and Other Poems*, Philadelphia 1827, s. 10–11 („Farewell to thee, April, a gentle farewell, / Thou hast saved the young rose in its emerald cell; / Sweet nurse, thou hast mingled thy sunshine and showers, / Like kisses and tears, on thy children the flowers. / As a hope, when fulfill'd, to sweet memory turns, / We shall think of thy clouds as the odorous urns, / Whence colour, and freshness, and fragrance were wept; – / We shall think of thy rainbows, their promise is kept. / [...] / There in the midst rose marble halls, / Wreathed pillars upheld the walls; / A fairy castle, not of those / Made for storm, and made for foes, / But telling of a gentler time, / A lady's rule, a summer clime”; przet. M. Chachulska).

473 Tamże, s. 184–188 („Could I choose where it might belong, / Mid phantoms but of mine own song: / My task is ended; it may seem / But vain regret for morning dream / [...] / Such, gentle reader, woos thee now. / Oh! o'er it bend with yielding brow: / Read thou it when some soften'd mood / Is on thy hour of solitude [...]”; przet. M. Chachulska).

Mogło zaistnieć jedynie w poezji i w sztuce – tym większe znaczenie przypisywano poetyckim wehikułom podróży do dawnych krain i dawnych czasów.

\*\*\*

Dla pisarzy doby porzecznej pielgrzymka do Puław była jak pielgrzymka na Cyterę – wyprawą do dawnej Polski, prezentującej się jednocześnie w wytwornych barwach, wyidealizowanej i „ucywilizowanej”. Jak wspominał Kajetan Koźmian:

Puławy wprawdzie otaczała inna, im tylko właściwa, od innych rodzin oddzielna atmosfera. [...] Może było nieco zalotności, romansowości, egzaltacji w kobietach, nieco lekkości i płochości w młodzieży [...]. Była to prawdziwie pod tym względem wyspa zaczarowana, w której stawało się koniecznością wzdychać do grona uroczych kobiet i Polski [...].<sup>474</sup>

Dwór puławski, cały zespół parkowo-pałacowy podobnie charakteryzowali inni literaci. „Wyspą zaczarowaną” nazwał go Leon Potocki, „Arkadią” Wincenty Reklewski, „ziemskim rajem” Stanisław Kublicki<sup>475</sup>. Puławy utrzymywały renomę ośrodka dobrego smaku, koloru, elegancji. Ta Cytera wiele rozkoszy i piękna oferowała swoim pielgrzymom, ale wiele też wymagała. Głównie tego, by gość czy rezydent stawał się człowiekiem sztuki i etykiety, ponieważ wszyscy mieszkańcy Puław wspólnie wypracowywali cyteryjską atmosferę miłości i przyjaźni, kreowali dzieła i dziełka sztuki, wystawiali *tableaux* dawnej Polski, odgrywali przed sobą spektakl pięknego życia zgodnego z pańskim gustem.

474 K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 1, oprac. M. Kaczmarek, K. Pecold, Wrocław 1972, s. 227.

475 L. Potocki, *Urywek ze wspomnień pierwszej mojej młodości*, Poznań 1876, s. 111; W. Reklewski, *Puławy*, w: tenże, *Pienia wiejskie*, oprac. J. Snopek, Warszawa 2007, s. 125; S. Kublicki, *Do Jaśnie Oświeconego Xięcia Adama Czartoryskiego*, w: tenże, *Zabawy wierszem i prozą*, t. 1, Wilno 1807, nlb. Na temat toposów biblijnego raju i złotego wieku zob. R. Dąbrowski, „Złote wieki Astrei” i „Adamowe rajske ogrody”. *Poeci oświeceniowi o złotym wieku i raju*, w: *Olimp. Ideał – doskonałość – absolut*, red. M. Cieślak-Korytowska, I. Puchalska, Kraków 2014, s. 229–247. O literackich przedstawieniach Arkadii pisał A. Marszałek, *Polskie Arkadie – refleksy mitu*, w: *Dramat i dramatyzyacje w XVIII i XIX wieku*, red. M. Sugiera, M. Borowski, t. 2, Kraków 2014, s. 337–361. Zob. też *Staropolskie Arkadie*.

W puławskiej kulturze, zarówno przedrozbiorowej, jak i porozbiorowej, ważną była ścisła relacja między sztuką i życiem. Zakładano, że wszystkie formy życia towarzyskiego powinny być wytworne i wyszukane. Życie i sztuka powinny stale zbliżać się do siebie, ale nie tak, że poezja ma mówić o pospolitym, „prawdziwym” życiu. Odwrotnie, to życie codzienne ma się wydzwignąć do poziomu sztuki. Należy je oczarowywać, przydawać mu wyszukanych form, kolorów i zapachów. Całe życie powinno być w jakiś sposób „usztucznione”, zaaranżowane, steralizowane: łącznie ze sposobem chodzenia, jedzenia, mówienia<sup>476</sup>.

Co prawda w Puławach pielęgnowano pamięć o rycerskich cnotach dawnych Sarmatów, ale zarazem w stylu obyczajowym występowało przeciw sarmackiej hardości i krzepkości. „Rycerz puławski”, jak zauważała Kamionka-Straszakowa, obywatel się bez przelewu krwi. Odznaczać się miał cnotami uznawanymi za kobiece: delikatnością, elegancją, ogładą. Przypominał upudrowanych elegantów epoki Stanisławowskiej<sup>477</sup>. Leon Dembowski wspominał filozoficzne i obyczajowe idiosynkrazje Adama Kazimierza Czartoryskiego: „Księżę [...] do dwóch rzeczy miał antypatią: do filozofii Kanta i do włosów nieupudrowanych, a ostrzyżonych jak podówczas nazywano *à la* Brutus. Jeszcze z Kantem było mniejsza, bo skantowana głowa dawała się odkantować, ale na ostrzyżone włosy nie było już rady”<sup>478</sup>. Kulturowano arystokratyczne i salonowe wzorce francuskie, żywiono uformowane w minionym wieku przekonanie o cywilizującej roli kobiet, o dokonującej się z ich udziałem ogładzie obyczajów<sup>479</sup>. Jak twierdzono już w początkach XVIII wieku, a gdzieniegdzie nawet w XVII wieku, pod wpływem kobiet mężczyźni mogli wyzbyć się brutalizmu „męskich” instynktów. W Wielkiej Brytanii takie poglądy wyrażali David Hume i Jonathan Swift; we Francji prawie wszyscy, którzy zabierali głos na ten temat. Jak wskazuje Stephen Kale: „Od siedemnastego wieku ludzie aspirujący do elity musieli «chodzić do szkoły kobiet» w celu nabycia

476 Zob. H. Jurkowska, *Pamięć sentymentalna*, s. 271–287.

477 Zob. J. Kamionka-Straszakowa, *Nasz naród jak lawa*, s. 38.

478 L. Dembowski, *Moje wspomnienia z czasów W. Księstwa Warszawskiego i wojny polsko-rosyjskiej 1831 roku*, t. 1, Petersburg 1902, s. 105.

479 Zob. M. T. Mori, *Maschile, femminile: l'identità di genere nei salotti di conversazione, w: Salotti e ruolo femminile in Italia. Tra fine Seicento e primo Novecento*, red. M. L. Betri, E. Brambilla, Venezia 2004, s. 5.

*parfum de l'aristocratie*, by nie stać się «śmieszłą osobistością»<sup>480</sup>. Te wyobrażenia w środowisku puławskim funkcjonowały bez zmian jeszcze w pierwszych dekadach XIX stulecia. Mężczyzna, który przeszedł kobiecą szkołę dobrych manier, nie operował dosadnym, „męskim” językiem. Okazywał zainteresowanie poezją i sztuką. Generał Felicjan August Kralewski „nabrał manier przesadnej galanterii i szczególnego ugrzecznienia dla kobiet”. „W kieszeni zawsze miał na ich cześć przygotowany sonet i odę i za pierwszą okazją je recytował”<sup>481</sup>. Wymagano zdolności „kobięcych”, takich jak taniec, obliczonych na efekt towarzyski. Szkoła delikatności miała znaczenie, jak sądzono, dla wykształcenia dobrego smaku artystycznego. Józef Szymanowski, rezydent puławski, twierdził, że wycucie piękna formuje się poprzez „obcowanie z tą płcią, w której chęć podobania się najprzyjemniejszymi wsparta przymiotami”<sup>482</sup>. Każdy puławianin musiał posiadać „kobięcą” cechę dyskrecji: przy całym swoim kunszcie podobania się nie mógł się narzucać i przyćmiewać innych. „Z tego powodu *salonnières* musiały dokonywać trudnego balansu: kultywowały indywidualną zasługę, ale nie pozwalały na to, by jeden z gości przyćmiewał pozostałych, i utrzymywały decorum bez tłumienia kreatywności czy przerywania spontanicznej konwersacji” – zauważył Kale<sup>483</sup>. W gwiazdzbiorze salonu każda gwiazda powinna świecić silnym, lecz nie oślepiającym światłem. Zbalansowanie i zharmonizowanie tych wymagań, które łącznie można nazwać „taktem”, „savoir-vivre’em” czy „tonem”, stanowiło podstawę zachowania w salonie obowiązującą zarówno kobiety, jak i mężczyzn.

Płynęły z tego istotne konsekwencje dla literatury: w sferze tematów zajmowano się uczuciową stroną życia, rozmiłowywano w drobiazgach, troszczono o elegancję języka. Uprawiano drobne gatunki o potencjale

480 S. Kale, *High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, s. 10 („Since the seventeenth century, those aspiring to elite status had «to go to school of the ladies» in order to acquire that *parfum de l'aristocratie* to avoid being «a ludicrous figure»”).

481 L. Dembowski, *Moje wspomnienia z czasów W. Księstwa Warszawskiego i wojny polsko-rosyjskiej 1831 roku*, s. 176.

482 J. Szymanowski, *List o guście*, s. 170.

483 S. Kale, *High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, s. 21–22 („*Salonnières* therefore had to perform a difficult balancing act, cultivating individual merit without letting one guest overshadow the others, and maintaining decorum without dampening creativity or upsetting the spontaneity of conversation”).

socjalizującym, dopasowane do charakteru zebrań salonowych i gier towarzyskich. Popularna była gra „w punkciki”: „Polegała ona na tem, że jedna osoba układała jakiś frazes i stawiając tylko początkowe wyrazów litery, resztę wypełniała kropkami i drugiej osobie do odgadywania dawała. Szczególniej zakochani lubili się tą grą zatrudniać, w doborze bowiem słów do odgadywania podawanych mogli wyrażać swe sentymenta, znaczenie ich utajając dla otaczających w wyrazach dwuznacznych”, wspominał Dembowski<sup>484</sup>. Dbano o subtelny język wydobywający rozmaite odcienie uczuć (nazwałbym to emocjonalistyczną chromatycznością, nawiążę do tej kwestii przy charakterystyce „błękitnych sobót”). W sferze tematów do ulubionych należały miłość, przyjaźń, łagodna natura – to wszystko, co pozwalało domyślać się uwrażliwienia na subtelne piękno otaczającego świata i na piękno „wewnętrzne”. Poezja przeistaczała się w „knidyjską” świątynię delikatnego piękna i przyjemnych uczuć. Życie towarzyskie otaczał nimb miłości i przyjaźni – z tych dwóch afektów złożyć można konstytucję puławskiej Cytery.

Silny impuls rozwojowy rokoko puławskie zyskało dzięki Marii Wirtemberskiej, od 1793 roku rozwiedziona z Ludwikiem Wirtemberskim. Księżna skupiła wokół siebie grono mężczyzn i ustanowiła dworne zabawy miłosne. Wprowadziła instytucję *cavalier servente*, którego obowiązkami były taniec, usługiwanie przy podwieczorkach i majówkach, podawanie szala albo salopy, odprowadzanie do stołu albo do domu. Panował przez to *un esprit de galanterie chevaleresque*. „Podobne związki, w takich jak je opisują towarzyskich stosunkach, zawiązywały się łatwo i zrywały bez żadnych trudności, a ani o Werterowskich cierpieniach, ani o jakich nieprzystojnych zabiegach nie mogło być w nich mowy”, pisał Dembowski<sup>485</sup>. Inicjowano także inne „rycerskie” zabawy, jak na przykład gonitwy piesze – od Włostowic do Parchatki, gdzie kobiety czekały na zwycięzcę, który w nagrodę otrzymywał od Wirtemberskiej „wstęgę koloru swej damy”. W tej atmosferze rycerskiej galanterii powstawał, jak to określiła Alina Aleksandrowicz, pewien nurt twórczości puławskiej<sup>486</sup>.

484 L. Dembowski, *Moje wspomnienia z czasów W. Księstwa Warszawskiego i wojny polsko-rosyjskiej 1831 roku*, s. 130.

485 Tamże, s. 221.

486 Zob. A. Aleksandrowicz, *Maria Wirtemberska w Puławach*, w: *Z kręgu Marii Wirtemberskiej. Antologia*, oprac. A. Aleksandrowicz, Warszawa 1978, s. 23.

Warto zaakcentować, że ów nurt przybiera na sile tuż po trzecim rozbiore. Rokokowe elementy dostrzec można w dwóch tomikach Ludwika Kropińskiego, z 1795 oraz 1796 roku. Później swoją kontrybucję wnoszą do tego nurtu także przedstawiciele drugiego pokolenia poetów (a przede wszystkim działaczy, urzędników, uczonych) puławskich: Jan Maksymilian Fredro, Józef Lipiński, Julian Ursyn Niemcewicz, Tadeusz Matuszewicz, Ignacy Nosarzewski. Może najbardziej efektowną kartą puławską (w zasadzie puławsko-warszawską) z historii rokoka porozbiorowego jest tomik zawierający utwory pisane na okoliczność „błękitnych sobót”, które odbywały się od 1808 do 1816 roku w warszawskim pałacyku przy ulicy Rymarskiej (zniszczonym w czasie drugiej wojny światowej)<sup>487</sup>. Refleksy rokokowej kultury salonowej odnajdujemy w *Malwinie* powstałej w 1812 roku, wydanej w 1816, odtwarzającej w zawoalowany sposób puławskie i warszawskie realia obyczajowe i interpretowanej zazwyczaj w perspektywie sentymentalizmu<sup>488</sup>. Literackim owocem europejskich wojaży Wirtemberskiej są nawiązujące do tradycji sterne'owskiej *Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą* (1816–1818)<sup>489</sup>. Po rozbiorach w rezydencji Czartoryskich nastąpiły bez mała dwie dekady rokokowych praktyk obyczajowych i zabaw literackich.

Na koniec tego wątku dodałbym jeszcze jedną uwagę. Pisarze, którzy przeszli puławską szkołę dobrego smaku czy choćby otarli się o Puławę, wrażliwość rokokową wykazywali także w późniejszym okresie. Rok 1812, 1815 czy 1816 nie jest definitywnym końcem powstającej w tym środowisku poezji rokokowej. Weźmy na chwilę pod lupę jedno tylko późne świadectwo. W 1836 roku w Poznaniu ukazuje się zbiorek poetycki zatytułowany *Wiersze rozmaite przez L.P.* Kim jest ów „L.P.” oraz w jakim okresie powstawały zgromadzone tam lekkie wiersze, trudno stwierdzić. Jeśli słuszne jest przypuszczenie Pawła Hertza, że za te

487 Zob. A. Aleksandrowicz, „Błękitne soboty” *Marii Wirtemberskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 3, s. 3–36.

488 Zob. A. Aleksandrowicz, *To także powieść z kluczem*, w: *taż, Twórczość Marii z ks. Czartoryskich ks. Wirtemberskiej. Literatura i obyczaj*, Warszawa 2022, s. 239–264.

489 Zob. A. Aleksandrowicz, *Nieznana „podróż” sentymentalna Marii Wirtemberskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 5–39; B. Kurządkowska, *Między rzeczywistością a fikcją w relacji z podróży Marii Wirtemberskiej „Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą”*, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1, s. 35–45.



rymy odpowiedzialny jest Leon Potocki, autor wiele lat późniejszego *Urywku ze wspomnień mojej młodości*, to zawarta w tomiku rokokowa treść gładko przystaje do wyrażanego we wspomnieniach podziwu dla puławskiej szkoły poezji. Poeta zachwyca się „lubą krzewiną”, pomrukami strumyków, słowicznym głosem miłości, skarży się na niestałość Filidy, czyni zarzuty podobnej do róży wdzięcznej Lucynie, zarzeka się, że do szczęścia wystarczy mu odwzajemniony afekt Rozyny oraz Aliny, czci piękną jak bóstwo Antoninę itd. Niebem i zbawieniem są dla niego miejsca, w których „dzieli chwilę” z K... o śnieżnej ręce. W wierszach tych, choć nasyconych erotyzmem, L.P. próbuje utrzymać się w ryzach obyczajowego decorum, starając się jedynie podsuwać wyobraźni czytelnika sensualne obrazy porannej kąpeli Zosi:

Płyn strumieniu  
Tam, gdzie w cieniu  
Chatka stoi  
Zosi mojej.  
Nad jej brzegiem  
Stań noclegiem.  
A gdy z rana,  
Ma kochana  
Przyjdzie w wodzie  
Się obmywać  
I urodzie  
Przypatrywać,  
Daj kochanka  
Uściśnienie.  
Zefir ranka  
Da westchnienie!...<sup>490</sup>

Do *Wierszy rozmaitych* przedostało się trochę pomysłów ewokujących cyteryjską atmosferę Puław, choć – podobnie jak wielu poetów tamtego czasu – L.P. przeskakiwał łatwo w ton zdroworozsądkowego nauczyciela moralności, krzewiciela umiaru i przyjaciela ojczyzny.

490 L.P.[L. Potocki?], *Do strumyka*, w: tenże, *Wiersze rozmaite*, Poznań 1836, s. 92.

## Rzut oka na Wilno rokokowe w latach 1795–1830

Od 1803 roku, kiedy reaktywowano Uniwersytet Wileński, wzrasta znaczenie kulturalne i polityczne Wilna<sup>491</sup>. Miasto „umocnione w swej roli centrum administracyjnego [...] pozostaje duszą Litwy”, konkludował Daniel Beauvois<sup>492</sup>. Wzrasta liczba ludności: w pierwszych latach XIX wieku miasto liczyło przeszło trzydzieści pięć tysięcy mieszkańców, a wkrótce osiągnęło liczbę pięćdziesięciu tysięcy<sup>493</sup>. W sferze kultury wciąż aktywne są środowiska zakonne: w 1804 roku w drukarni bazylianów ukazują się Jędrzeja Świderskiego *Zabawki wierszem i prozą*, niepozabawione rokokowych akcentów w rodzaju scenek miłosnych z udziałem Zefira i Róży<sup>494</sup>. W 1804 spod pras uniwersyteckiej drukarni wychodzi „pierwszy” „Tygodnik Wileński”, współtworzony przez uczonych i studentów: Stanisława Starzyńskiego, Witalisa Izbickiego, Leona Borowskiego, Joachima Lelewela, Euzebiusza Słowackiego, Filipa Nereusza Golańskiego, Antoniego Goreckiego<sup>495</sup>. Wkrótce na rynku pojawiają się również inne czasopisma o uniwersyteckiej proveniencji: „Dziennik Wileński” (1805–1806) i „Gazeta Literacka Wileńska” (1806)<sup>496</sup>. „Jeśli pominąć nieliczne publikacje Liceum Krzemienieckiego i akademii jezuickiej w Połocku, prawie cała polskojęzyczna prasa okręgu wychodzi w Wilnie”, zauważył Beauvois<sup>497</sup>.

491 Zob. J. Bieliński, *Uniwersytet Wileński 1579–1931*, t. 1–3, Kraków 1899–1900; D. Beauvois, *Les écoles polonaises de l'empire russe. Aspects du centralisme administratif de l'Université de Vilna (1803–1831)*, „Revue des Études Slaves” 1973, nr 49, s. 35–49. Beauvois zwraca uwagę na dokuczliwe problemy finansowe uczelni, źle traktowanej przez rosyjską administrację: *Wilno – polska stolica kulturalna zaboru rosyjskiego 1803–1832*, na podst. tłum. I. Kani, Wrocław 2010, s. 39. Zob. też: L. Janowski, *Wszechnica Wileńska 1578–1842*, Wilno 1921.

492 D. Beauvois, *Wilno*, s. 28. Zob. też: A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1998, s. 26–33.

493 Zob. D. Beauvois, *Wilno*, s. 26.

494 Zob. J. Świdorski, *Zabawki wierszem i prozą*, Wilno 1804.

495 Zob. Z. Skwarczyński, *W szkole sentymentalizmu. „Tygodnik Wileński” z 1804 r.*, Łódź 1958.

496 Zob. J. Kowal, *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1830)*, Rzeszów 2017; też, *„Dziennik Wileński” (1805–1806) i „Gazeta Literacka Wileńska” (1806) – kartka z historii rozwoju prasy polskiej na Litwie doby porozbiorowo-przedpowstaniowej*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2020, z. 1, s. 31–49.

497 D. Beauvois, *Wilno*, s. 182. Zob. też: I. Kadulka, *Akademia Połocka. Ośrodek kultury na Kresach 1812–1820*, Gdańsk 2004.

W 1805 roku działalność księgarsko-wydawniczą zaczyna Józef Zawadzki<sup>498</sup>. Wkrótce jego księgarnia stanie się otwartym dla wszystkich salonem inteligenckim. Do Wilna jako ośrodka naukowego i kulturalnego ściągają uczeni z różnych miast (a nawet krajów) i studenci z różnych stron. Tworzą się koterie i stowarzyszenia: w 1804 roku powstaje „pierwsze” Towarzystwo Filomatyczne, w 1812 reaktywowano lożę masońską Gorliwy Litwin<sup>499</sup>.

Zjawiska, które interesują nas najbardziej z punktu widzenia rozwoju rokokowych obyczajów, gustów, praktyk literackich, zaczynają się w drugiej połowie drugiej dekady. Liberalna polityka Aleksandra I prowadzona po kongresie wiedeńskim umożliwia podejmowanie inicjatyw kulturalnych na jeszcze szerszą niż dotąd skalę<sup>500</sup>. W roku 1815 wznowiono „Dziennik Wileński”, odpowiednik nadwiślańskiego *journal savant*, „Pamiętnika Warszawskiego”<sup>501</sup>. Z inicjatywy Joachima Lelewela i Aleksandra Żółkowskiego zaczął ukazywać się lżejszy w treści „Tygodnik Wileński”, wychodzący spod pras drukarni pijarów<sup>502</sup>. W 1816 roku powołano zasilane piórami członków Towarzystwa Szubrawców satyryczne „Wiadomości Brukowe”<sup>503</sup>. Pojawił się też „Pamiętnik Magnetyczny Wileński” (1816–1818) Ignacego Lachnickiego. Te periodyki pozostawały w stałym dialogu z innymi polskimi oraz zagranicznymi czasopismami (zamieszczano przedruki z prasy rosyjskiej, francuskiej, szwajcarskiej, niemieckiej, angielskiej). Czasopiśmiennictwo serwoowało literaturę zarówno polską, jak i zagraniczną. Było w nim miejsce zarówno na utwory klasycystyczne, sentymentalne, jak i rokokowe.

498 Zob. R. Cybulski, *Józef Zawadzki – księgarz, drukarz, wydawca*, Wrocław 1972. Zob. też: J. Kowal, *Rola wileńskiego typografa Józefa Zawadzkiego w rozwoju czasopiśmiennictwa polskiego na Litwie w epoce porozbiorowej*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 4, s. 281–289.

499 Zob. Z. Skwarczyński, *Poprzednicy filomatów*, „Pamiętnik Literacki” 1956, nr 1, s. 1–25.

500 Zob. D. Beauvois, *Wilno*, s. 118.

501 Zob. J. Kowal, *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego”*, zwłaszcza rozdział 3: *Literatura na łamach „Dziennika Wileńskiego”*, s. 71–241. Badaczka sygnalizowała koneksje rokoka z sentymentalizmem.

502 Zob. H. Czernianin, W. Czernianin, *Wokół „Tygodnika Wileńskiego” 1815–1822. Studia i szkice*, Wrocław 2011.

503 Zob. P. Chmielowski, *Liberalizm i obskurantyzm na Litwie i Rusi (1815–1823)*, Warszawa 1898; J. Bieliński, *Szubrawcy w Wilnie (1817–1822). Zarys historyczny*, Wilno 1910; Z. Skwarczyński, *Wstęp*, w: „Wiadomości Brukowe” (wybór artykułów), oprac. Z. Skwarczyński, Wrocław 1962.

Spośród tych ostatnich prawem przykładu przywołajmy kilka tytułów. W „Tygodniku Wileńskim” z 1816 roku znajdujemy między innymi *Ode do opata Chaulieu z Rousseau* tłumaczoną przez Teodora Narbutta (nr 24, s. 395–396). Pomieszczono anakreontyk Konstantego Piotrowskiego *Kupido zdrajca* (nr 13, s. 219–220), wiersz Szymona Kopackiego *Do Józefy* (nr 14, s. 236) oraz anonimowy *Il faut quitter ce que j'adore* ([*Trzeba porzucić to, co kocham*] nr 9, s. 140–142). Ukazują się anakreontyk *Do Antosi* pióra Ignacego Piotra Legatowicza (nr 47, s. 348), oraz *Do Róży* Aleksandra Turskiego (nr 50, s. 396). Czytelnik „Tygodnika...” mógł znaleźć *Anakreontyk do Marysi* pióra Legatowicza (nr 55, s. 29), sielankę *Żal Filona na Filidę* (nr 64, s. 175–176) Platona Sosnowskiego, Trembeckiego *Posłanie* (nr 66, s. 208). Z kolei „Dziennik Wileński” z 1815 roku podaje utwory Trembeckiego *Na powrót króla z Wiszniowca* (nr 5, s. 446–450), *Do JP... M. mieszkającego na wsi* (nr 2, s. 126–130), *Kupido* (nr 1, s. 40), *Kupido pokorny* (nr 6, s. 513–514); *Tryumf miłości – naśladowanie kantaty Rousseau* (nr 4, s. 335–337) pióra Jana Styczyńskiego, *Wiek złoty* Gresseta w przekładzie Franciszka Ksawerego Chomińskiego (nr 7, s. 22–26). W roku 1816 drukowano między innymi *Obraz Irydy* Jerzego Nesterera (nr 17, s. 407–408); wiersze „imionnikowe” Trembeckiego (nr 20, s. 108–109), „*Kupido żeglarz*” Ludwika Kropińskiego (nr 25, s. 505). Rok 1817 przyniósł *Żale Dafnisa po zgonie Malwiny* (nr 25, s. 34–35) Antoniego Łęskiego oraz tego samego autora *Wiersz do Dafny* (nr 29, s. 428). To oczywiście garść przykładów.

Dla licznych publikacji tekstów rokokowych znaczenie miała zapewne tradycja literacka, której hołdowali redaktorzy o oświeceniowych gustach. Jednak z tradycji zawsze dokonuje się pewnego wyboru i fakt, że w wileńskich periodykach tak wiele miejsca przeznaczano na rokokowe igraszki – dawne i nowe, zagraniczne i rodzime – daje do myślenia. Skłonny byłbym sądzić, że impulsów do tłumaczenia i układania tych „zabawek” dostarczało ówczesne życie towarzyskie prowadzone – by użyć określenia Stanisława Morawskiego – „w czysto cyteryjskim duchu i stylu”<sup>504</sup>. W Wilnie znajdowało się wtedy wielu przebranych Filonów, Dafnisów, Kloryd i Chloe, pasterzy i pasterek wystawiających się na postrzały Kupidyna na spotkaniach salonowych, na redutach, maskaradach, w kawiarniach, traktierniach i cukierniach, w kościołach i na ulicy:

504 S. Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie 1818–1825*, s. 59.

[...] duch unoszący się nad ówczesnym towarzystwem był duchem galanterii i kokieterii, był ostatnim już wprawdzie, ale najsilniejszym odbłaskiem salonowego ducha XVIII wieku. Nie można było nie umi- zgać się i nie wzdychać żyjąc na wyższym nieco świecie. [...] Stąd się rodziły mimowolnie małe intryżki, w największej liczbie razy najzu- pełniej niewinne, dziecinne, były to tylko miłości, a nie miłość.<sup>505</sup>

Rzućmy nieco światła na salony, których permanentna działalność (poświadczona we wspomnieniach Gabrieli z Güntherów Puzynina i Stanisława Morawskiego, a także w zebranych przez Mościckiego pamiętnikach młodych przybyszów do Wilna) owocowała poezją okolicznościową<sup>506</sup>.

Pewne wyobrażenia o [...] zjawisku wierszomanii i towarzyszącej mu grafomanii dają również obserwacje ówczesnego życia salonowego. W przypadku Litwy epoki porozbiorowej trudno właściwie mówić o działalności salonów *stricto* literackich. Daleko bardziej popularne były natomiast tzw. obiady literackie [...]. Szczególną przy tym za- letą, cenioną wśród salonowych gości, był dar oratorstwa i deklamacji, a także umiejętność improwizowania –

stwierdziła Jolanta Kowal<sup>507</sup>. Za mistrzów układania wierszy *ex tem- pore* uchodzili Antoni Gorecki, a później także Antoni Edward Odyniec<sup>508</sup>. Poezję wykorzystywano jako formę dowcipnego komentarza do zdarzeń – nierzadko o cyteryjskim charakterze – zaistniałych pod- czas bali, maskarad, redut, kasyń. Józef Massalski tworzy *Karnawał: wiersz pisany roku [!] 1823*, Odyniec pisze poemacik *Kasyno*, wydany osobno w Wilnie w 1823 roku:

505 Tamże, s. 381–382.

506 Zob. G. z Güntherów Puzynina, *W Wilnie i w dworach litewskich: pamiętnik z lat 1815–1843*, Wilno 1928. Zob. J. Kowal, *Salony literackie na Litwie w epoce porozbiorowej (1795–1830)*, w: *Staropolskie i oświeceniowe tematy i preteksty*, red. J. Kowal, M. Na- lepa, R. Magryś, Rzeszów 2016, s. 233–247.

507 J. Kowal, „Talent nie(wyższy) nad mierność” – kilka uwag o zjawisku wierszomanii na Litwie w latach 1815–1830, „Prace Polonistyczne” 2014, seria 69, s. 16.

508 Zob. *Z filareckiego świata: zbiór wspomnień z lat 1816–1824*, wyd. H. Mościcki, War- szawa 1924. Zob. też: M. Makaruk, *Antoni Edward Odyniec – romantyk w zwierciadle biedermeieru*, Warszawa 2012, s. 120–157.

Jakiegoż się to nieba otwarły podwoje?  
Niezwykłym dotąd blaskiem bite zmysły moje,  
Rozpierzchły się. Nie zgadnę, czyli mię sen poi,  
Czylim do empirejskich wzniesiony pokoi?  
Z ukrytego gdzieś chóru płynie dźwięk wesoły,  
Goreją tłumne światła, tańczują anioły  
Lekkością do powietrznych podobne widziadeł;  
A ich postaci tonąc w kryształach zwierciadeł,  
Setnym razem wpadają w oko zadumione.  
[...]  
Chociażby prawdą było, co nam twoja plecie  
Łechcąc wschodnie zmysły księga, Mahomecie!  
Wolałbym przed ostatnią żywota godziną,  
Niż wiecznie w twoim raju, raz być na Kasyno.<sup>509</sup>

Gwiazdą salonowych spotkań – nie tylko zresztą Wilna, lecz także Warszawy, Krakowa i Wiednia – był wybitny epigramacista, bajkopisarz i improwizator Antoni Gorecki, o którym pisała Kowal: „Podczas licznych balów, które odbywały się w okresie karnawałowym, poeta miał [...] okazję przebywać wśród ówczesnej elity towarzyskiej. Chętnie też słuchano jego improwizowanych na zamówienie wierszy, które spotykały się zawsze z żywą reakcją zgromadzonych”<sup>510</sup>. Stanisław Morawski wspominał Goreckiego:

Podobał się [...] w salonie. Proszono go o napisanie każdej damie pamiętki w albumie. Albumy posypały się gradem. Panna Wielopolska, primadonna w tym towarzystwie, wystąpiła najpierwsza. Gorecki natychmiast wziął jej sztambuch i ani chwili nie myśląc napisał:

W tych wierszach pozostanie dwóch wad pamięć wieczna:  
Ja, żem był zajękliwy, Pani, że niegrzeczna.  
I rzekną potomkowie, czyniąc porównanie,  
Że tam winna natura, tu – złe wychowanie.<sup>511</sup>

509 A.E. Odyniec, *Kasyno wileńskie w 1823 roku*, w: tenże, *Poezje*, Poznań 1832, s. 51.

510 J. Kowal, *Droga na Parnas. O twórczości poetyckiej Antoniego Goreckiego*, Kraków 2008, s. 120.

511 S. Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie 1818–1825*, s. 458.

W karnawałowej atmosferze aranżowano zabawy towarzyskie podobne do tych „trubadurskich” rozrywek, o jakich była mowa przy okazji Puław. Otto Ślizień wspominał:

Niektórzy filareci dla krotofili mieli swoje śliczne, młode królowe, każda z nich miała swój dwór z kilku dworzan złożony; do królowej należało nadawać (według swego widzimisię) swym dworzanom tytuły; byli sekretarze, śpiewacy, pазie, czytelnicy, radcy, przyjaciele, powiernicy itp. Ja u mojej królowej Z. Sz. byłem paziem.<sup>512</sup>

Dynamicznie rozwijała się stymulowana bujnym życiem towarzyskim okolicznościowa poezja ulotna, roznoszona po ulicach Wilna<sup>513</sup>. Morawski wspominał, że miasto było wówczas na tyle duże, żeby wiele się działo, i na tyle małe, żeby ludzie znali się choćby z widzenia. Trwałe i przelotne znajomości stanowiły dogodną okazję do upowszechniania plotek w ulotnych wierszach, na świstkach i w broszurach<sup>514</sup>. Z takich plotkarsko-literackich polemik narodziły się „Wiadomości Brukowe” czy „Gębacz”<sup>515</sup>. Jak zauważyła Agata Żaglewska:

Charakterystyczną cechą Wilna owego czasu, poświadczoną w relacjach wspomnieniowych, listach, prasie i zachowanych rękopisach, była swoista nadprodukcja twórczości literackiej. Wiązała się ona z wysypem grafomanów całkiem na serio pretendujących do miana poety, ale także z szeroko rozpowszechnionym użytkowym podejściem do poezji – zaistniał osobny gatunek świstkowych impromptów pisanych na byle jaką okazję.<sup>516</sup>

Z tych szkicowo zarysowanych zjawisk najistotniejsze w świetle rokokizacji miasta są dwie sprawy. Pierwsza z nich to znaczące

512 O. Ślizień, *Z pamiętnika (1821–1824)*, w: *Z filareckiego świata*, s. 124.

513 Zob. tamże, s. 116.

514 Zob. S. Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie 1818–1825*, s. 470.

515 Na temat „Gębacza” pisał Z. Skwarczyński, Kazimierz Kontrym. *Towarzystwo Szubrawców. Dwa studia*, Łódź 1961, s. 187–188.

516 A. Żaglewska, „*Idzie o to, żeby szło. Miało wzięcie. Działo. Żyło*”. *Improwizowanie filomatów*, „PL.IT / rassegna italiana di argomenti polacchi” 2022, nr 13 [tekst ukaże się pod koniec 2022 r.].

w porównaniu do wcześniejszego stulecia poszerzenie przestrzeni kulturalnej *sociabilité*, w której teraz znalazło się miejsce dla ludzi o zróżnicowanym pochodzeniu społecznym (uniwersytet, księgarnie, kawiarnie, redakcje, salony). W Wilnie dwóch inicjalnych dekad XIX wieku postępowała modernizacja kultury, ustanawiająca warunki dla towarzyskiej integracji reprezentantów i reprezentantek socjety, ludzi nauki, literatów, urzędników, studentów. Nie był to proces o tej samej skali, co w modernizujących się Paryżu czy Londynie; już u progu XVIII wieku obydwa miasta liczyły po około 600 tysięcy mieszkańców, podczas gdy Wilno z początku XIX wieku – ponad dziesięciokrotnie mniej (pod względem populacji Wilno zbliżało się do Warszawy). Pomijając ważne skądinąd kwestie demograficzne, a także strukturalnospołeczne, można mimo wszystko stwierdzić, że we właściwych sobie rozmiarach Wilno przechodziło przyśpieszony proces wykształcania nowych (nowoczesnych) form życia kulturalnego i towarzyskiego. Druga kwestia to utrzymanie światowego tonu rozrywek i kontaktów towarzyskich, propagowanie salonowego gustu, ze znamienym dla niego *goût féminin*, rozprzestrzeniającym się odtąd także wśród przedstawicieli niższych warstw społecznych. Obyczaje charakterystyczne dla tradycyjnych elit (na przykład bawiącej się w salonach arystokracji) przenikają się z nowymi praktykami typowymi dla rodzącej się inteligencji. Obok dzieł klasycznych i traktatów naukowych w życiu literackim coraz większą rolę odgrywają gazety i czasopisma. Przenikają się również środowiska: w działalności filomatów dostrzec można z jednej strony ciąg dalszy wielowiekowych praktyk kultury studenckiej współtworzących „niską tawernianą kulturę wielkomięską”<sup>517</sup> („młodzież uniwersytecka [...] wdała się była w swawolę, nauki zaniedbywała i zasłynęła rozpustnym prowadzeniem się i zuchwalstwem”, odnotował Tomasz Edward Massalski<sup>518</sup>). Z drugiej strony widać u „rówieśników Mickiewicza” dowody znajomości salonowej etykiety, ugrzeczniony sposób nawiązywania i podtrzymywania relacji towarzysko-miłosnych z kobietami. Tomasz Zan przystąpił do prowadzonego przez Franka kółka chóralnego dla towarzystwa

517 J. Epstein, „Equality and No King”. *Sociability and Sedition. The Case of John Frost, w: Romantic Sociability*, s. 44 („low tavern culture of metropolis”).

518 T.E. Massalski, *Z pamiętników (1799–1824)*, w: *Z filareckiego świata*, s. 261.



ładnych panien<sup>519</sup>. Fragment wspomnień Śliźnia jest jak wyjęty z *Życia Marianny*:

Wielu miało się za dostatecznie szczęśliwych, gdy im się udało odkryć godzinę i dzień, w których nóżki ich ideału zwykły po tym i tym trotoarze przechodzić, bo serca ich rozkosznie się zadowolniały, że te i te czarujące oczki nawykły regularnie z ich wzrokiem się spotykać. Dosić im było wiedzieć, w jakim kościele i na jakim miejscu ujrzą swe słońce, spod kapeluszyka świecące.<sup>520</sup>

Alina Witkowska twierdziła, że Wilno początku XIX wieku było miastem prowincjonalnym, zaniedbanym i cywilizacyjnie zapóźnionym. Były po oczach niebrukowane błotniste ulice, rozpadające się drewniane domki, niechlujne sklepy i karczmy<sup>521</sup>. Rzeczywiście: wystarczy przejrzeć kilka numerów „Wiadomości Brukowych”, by zorientować się, jak krytycznie oceniano społeczną i kulturalną kondycję Wilna i wileńian<sup>522</sup>. „Gród Giedymina” wypada tam jak miasto-zajazd, zaludnione przez nędzarzy, ciasno myślących szlachciców i strojne kobiety. „Co krok widziało się piękne pałace pośród lichych lepianek”, wspominał Józef Frank<sup>523</sup>. Na karykaturalny obraz miasta wpływ miała również konwencja satyry obyczajowej, w której występki i usterki oglądano przez szkło powiększające. Perspektywa studencka była, przypuszczam, nieco inna. Filomaci zderzali się co prawda z tymi problemami, które były solą w oku szubrawców, takimi jak nędza, brud, pijaństwo (w jakim zresztą mieście można było tego uniknąć?), ale przede wszystkim wtapiali się w krajobraz wyraźnie modernizującego się miasta. „Sam wiesz, miasto dla młodych jakie ma ponęty! / W niem czynnem próżnowaniem każdy dzień zajęty”<sup>524</sup> – tak pisał po latach Julian Korsak, który poznał zarówno powagę akademii wileńskiej, jak i lekki ton wileńskiego życia towarzyskiego. W petersburskim wydaniu *Poezji* (1830) młody autor roztaczał przed oczami czytelnika wyretuszowany

519 Zob. D. Beauvois, *Wilno*, s. 336.

520 O. Śliźień, *Z pamiętnika*, s. 123–124.

521 Zob. A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza*, s. 6.

522 Zob. Z. Skwarczyński, *Wstęp*.

523 J. Frank, *Pamiętniki*, przeł. W. Zahorski, t. 1, Wilno 1913, s. 46.

524 J. Korsak, *Do I.D.*, w: tenże, *Poezje* [!], Petersburg 1830, s. 140.

i malarsko urzekający obraz młodości spędzonej wspólnie z Mickiewiczem, Odyńcem, Aleksandrem Chodźką, Walentym Wańkowiczem, Michałem Skotnickim, Ignacym Domeyką, Leonem Rogalskim. „Mendoga kraina” ukazywana jest jako rajski ogród, gdzie poeta spijał „nektar miłości, przyjaźni”. W wierszach objawia się cała erotyczna otoczka tego przedstawienia:

Tłum pięknych dziewic ujrzysz w Mendoga krainie,  
Gdy na wiosnę ustroją powilejskie błonie;  
Wdzięczne są, jak na młodej rosnące darninie  
Kwiaty, gdy swe w powietrzu rozlewają wonie.<sup>525</sup>

Korsak ukazywał Wilno jako miejsce zmysłowych olśnień – uderzając w podobne tony co Odyńiec w *Kasynie* – a zarazem jako przestrzeń jak gdyby nie całkiem realną, o konsystencji słodkiego snu. Nie on jeden dał się wciągnąć w wir czarujących miejskich zabaw. Młodzież szlachecka, która przyjechała z dworków, była zapewne zafascynowana galanteryjnymi i etykietalnymi obyczajami panującymi w wileńskim *beau monde*, gdzie integrowały się osoby różnych narodowości, stanów, płci. Przynajmniej część tej młodzieży łatwo adaptowała się do nowych warunków egzystencji i nowych modeli literackiej *socialité* instalowanych w Wilnie pierwszej i drugiej dekady XIX stulecia. Uważam, że aktywności literackie i towarzyskie filomatów warto zobaczyć w kontekście form i norm salonowych, z właściwymi im zasadami grzeczności, kokieterii, feminizacji<sup>526</sup>. Jeśli uwzględnimy atmosferę kulturalną miasta, bardziej zrozumiałe staną się przyczyny popularności wśród filomatów takich form jak triolety, idylle, anakreontyki, utwory układane *ex tempore*<sup>527</sup>. Te właśnie zagadnienia staną się przedmiotem rozważań w dalszej części książki, gdzie będę interpretował poezję

525 J. Korsak, [Widziałem ja dziewice niebieskiej urody...], tamże, s. 47.

526 Kwestią do podjęcia jest rokokowa twórczość kobiet. Rozmiary i rangę tego zjawiska trudno scharakteryzować ze względu na ówczesną pozycję kobiet-autorek, które „miały z gruntu trudniejszą sytuację niż mężczyźni” w zakresie publikacji tekstów literackich; H. Czernianin, *Ambicje literackie pań w świetle druków wileńskich (1800–1822)*, „Pamiętnik Literacki” 2008, nr 4, s. 182. Zob. też: P.R. Feldman, *Women Poets and Anonymity in The Romantic Era*, „New Literary History” 2022, nr 2, s. 279–289.

527 Zob. S. Skwarczyńska, *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1931, t. 28, nr 1/4, s. 185–212.

filomacką pod kątem rokokowej estetyki, mając także na uwadze rokokowe praktyki obyczajowe.

„W latach 1816–1822 życie studenckie było tak ożywione i tak bujne, że skłonni jesteśmy widzieć tylko ten okres”, zauważył Beauvois<sup>528</sup>. Ten wesoły klimat rozwiewa się w latach 1823–1824, kiedy w ogólnej atmosferze śledztw przeciw „spiskom” życie towarzyskie wytraca impet. Juliusz Słowacki, przybyły na studia do Wilna w 1825 roku, trafia już do innego miasta. Od 1824 kuratorem okręgu wileńskiego jest Nikoła J Nowosilcow, który zastąpił Adama Jerzego Czartoryskiego, piastującego urząd od 1803 roku. Senator wciela ducha reakcji, skutecznie tłumiąc studenckie inicjatywy stowarzyszeniowe. Projektuje nawet instytucję „na wzór ustanowionej w Moguncji Komisji Badania Nastrojów Uniwersyteckich”<sup>529</sup>. Wprawdzie do końca lat dwudziestych ciągną się zabawy i ansamble, jednak coraz mocniej dają się we znaki ograniczenia swobód i aura politycznego zagrożenia.

## Inne ośrodki

Warszawa, Puławy, Wilno to po rozbiorach najprężniejsze ośrodki kulturalne<sup>530</sup>. Gdzie indziej też można zidentyfikować intrygujące realizacje obyczajowych i literackich wzorców rokokowych. Spośród świadectw działalności krakowskich towarzystw i salonów dałoby się wydobyć zapewne przykłady rokokowych zabaw literackich. Z obszaru krakowskiego produktywnie mogłyby być także studia nad spuścizną wydawcy Ambrożego Grabowskiego, który – podobnie jak Zawadzki w Wilnie – prowadził w swojej księgarni coś w rodzaju otwartego salonu literackiego<sup>531</sup>. Przypuszczać można, że rokokowe zabawki miały

528 D. Beauvois, *Wilno*, s. 267.

529 Tamże, s. 59.

530 Zob. J. Kulczycka-Saloni, *Geografia literacka Polski pod zaborami*, w: *Polska XIX wieku. Państwo – społeczeństwo – kultura*, red. S. Kieniewicz, Warszawa 1977. Zob. też numer „Wieku Oświecenia”: *Problemy geografii literackiej* (1998, t. 14); W. Piotrowski, *Geografia literacka byłych ziem dawnej Rzeczypospolitej (1800–1900)*, w: *Pogranicza, kresy, Wschód a idee Europy*, seria 2: *Wiktor Choriew in memoriam*, układ J. Ławski, red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013.

531 Zob. Z. Jagoda, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816–1846*, Kraków 1971, s. 48–49.

na swoim literackim sumieniu Artur Potocki, ulubiony adiutant Józefa Poniatowskiego, który w 1818 roku razem z żoną otworzył salon w Pałacu pod Baranami<sup>532</sup>. Do przebadania pozostają inne galicyjskie centra: Lwów, gdzie tworzył między innymi Stanisław Jaszowski, okazjonalnie oddający się lekkiej poezji, budzącej skojarzenia z rokokową muzą światowych rozkoszy i słodczy życia<sup>533</sup>. Jaszowski rokokizował sobie między innymi w *Maju*, sięgając do motywów pasterskich:

Cieszcie się, cieszcie pasterze!  
Już maj nadszedł upragniony,  
Łąkę zdobią kwiaty świeże,  
Zieloność krasi zagony,  
A po czarownej dolinie,  
Mrucząc kręty strumień płynie [...].<sup>534</sup>

W wierszu *Do Joasi* komplementuje dziewczynę, wspominając o „łuczkaż Kupidyna” i przyrównując ją do Wenery:

Uwłaczałem Wenerze istnienia zuchwale,  
Sądząc, że się wylęła w poetów zapale,  
Teraz chętnie ją nawet nieśmiertelną zrobię,  
Gdy się po tylu wiekach odrodziła w tobie.<sup>535</sup>

Rokoko mieści się w zakresie wykorzystywanych przez Jaszowskiego konwencji, sytuuje się jednak na marginesie jego praktyki poetyckiej. Poeta nie pozwala sobie na zbyt swawolne tony i dokonywanie odstępstw od krystalizującej się mieszczańskiej moralności.

Z galicyjskiej kultury literackiej wywodzą się projekty poetyckie Wincentego Reklewskiego i Andrzeja Brodzińskiego, o których będzie

532 Zob. tamże, s. 72–73. Gust artystyczny i rozrywkowy Potockiego wspominał wielokrotnie F.K. Prek, *Czasy i ludzie*, oprac. H. Barycz, Wrocław 1959, passim. Zob. też J.T. Louis, *Życie światowe i towarzyskie w Rzeczypospolitej Krakowskiej (1816–1846)*, Kraków 1886.

533 Zob. K. Poklewska, *Stanisław Jaszowski (z dziejów przełomu romantycznego w Galicji)*, „Prace Polonistyczne” 1970, nr 26, s. 145–168.

534 S. Jaszowski, *Maj*, w: tenże, *Zabawki rymotwórcze*, t. 1, Lwów 1826, s. 12.

535 S. Jaszowski, *Do Joasi*, tamże, s. 69.

mowa w dalszej części książki<sup>536</sup>. W swoich wierszach rokokizuje Aleksander Fredro i nad elementami rokoka w twórczości tego wybitnego komediopisarza można by przeprowadzić osobne studium. W jego dorobku znajdujemy wiersze „kupidynkowe”:

Niegdyś nadobna dziecina Wenery,  
Kupido, gaje opuścił Cytery  
I w nadwiślańskiej wstrzymał się krainie,  
Gdzie mu z radością wzniesiono świątynię.<sup>537</sup>

Jednak u Fredry dobrze znane konwencje często wykorzystywane w rokoku, na przykład wiersze bakchiczne, służą umacnianiu gospodarskich, rodzinnych i społecznych cnót. W *Wiwatach* wznosi się toasty za zdrowie „Rycerskiej Polski synów” oraz księży:

Wasze zdrowie, dusz pasterze!  
Pracujecie wiernie, szczerze  
Dla kościoła, dla ludzkości [...].<sup>538</sup>

Rokoko nie jest w poezji Fredry tonem wiodącym. W wierszach okolicznościowych, w listach poetyckich, w bajkach, w epigramatach ważniejsza okazuje się dla niego zdroworozsądkowa rozprawa ze światem. (Wierszy obscenicznych nie biorę pod uwagę. Z przyczyn, o których pisałem we wstępnych partiach książki, obscena nie współtworzą literatury rokoka). Poeta dystansuje się zarówno od „zapalonych głów”, od romantycznego marzycielstwa, jak i galanteryjnych form znamiennujących ludzi światowych<sup>539</sup>.

Co najmniej kilku poetów sięgających do rokokowego repertuaru form i tematów widzimy w środowisku krzemienieckim<sup>540</sup>. Warto

536 Zob. D. Zawadzka, *Pokolenie kłęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000, s. 118-129.

537 A. Fredro, *Kupido. Powieść*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 12: *Wiersze. Część druga*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1962, s. 41.

538 A. Fredro, *Wiwaty*, tamże, s. 47.

539 Zob. M. Cieński, *Fredro salonowy*, w: *Środowiska kulturotwórcze czasów oświecenia i romantyzmu*, red. B. Dopart, Kraków 2013, s. 109-117.

540 Charakterystykę środowiska krzemienieckiego oraz profile powstającej w tym ośrodku literatury obszernie przedstawił W. Piotrowski, *Życie umysłowe Krzemieńca w latach 1805-1832*, Piotrków Trybunalski 2005.

zwrócić uwagę na Michała Jurkowskiego, który w 1795 roku wydał w Zamościu (rok później powtórzony we Lwowie) tomik poetycki stanowiący literacki bibelot, zawierający jedenaście wierszy, poprzedzonych czterozdaniową przedmową. Pisał w niej: „Wolno te wiersze czytać wszystkie, wolno z nich wybór uczynić, wolno wszystkie byle gruntownie, odrzucić i wyśmiać”<sup>541</sup>. Znajdujemy w tej książeczce takie utwory jak *Literat zakochany*, gdzie autor ukazuje przemianę mędrca daremnie poszukującego szczęścia w lekturach Newtona i Leibniza. Wzór na szczęśliwe życie okazał się prostszy i został wywiedziony nie z nauki, lecz „z życia”:

Jan się odważa, ściska, całuje,  
Po nim się rozkosz rozplywa,  
Nie znał słodyczy, teraz kosztuje,  
Otóż szczęśliwość prawdziwa.<sup>542</sup>

Okazjonalnie rokokowcem stawał się Konstanty Piotrowski, autor między innymi okolicznościowego utworu *Do Ludwika z Rościszewskich księżnej Trubeckiej*:

Wówczas kiedyś się rodziła,  
Miłość co przy tobie była,  
Rzekła: „ten łuczek, te strzały,  
Ażeby moc większą miały,  
W Ludwisi wdzięki je zmienię,  
[...]  
Niech świat wielbiąc Kupidyna,  
Przed nią kolana ugina”.<sup>543</sup>

Z Krzemieńcem związany był Tadeusz Szostakowski, który w wydanych w Warszawie (1818) *Pieśniach i anakreontykach* opiewał miniony wiek złoty, roztkliwiał się nad rozkoszami wiosny, pobrzmiwającej „lubym głosem” słowika, i nad piciem wina z przyjaciółmi

541 M. Jurkowski, *Przedmowa*, w: tenże, *Wiersze*, Lwów 1796, s. 4.

542 M. Jurkowski, *Literat zakochany*, tamże, s. 24.

543 K. Piotrowski, *Do Ludwika z Rościszewskich księżnej Trubeckiej*, w: tenże, *Poezje*, Berdyczów 1836, s. 211.

z kryształowych kielichów<sup>544</sup>. Zajmują tego poetę powaby skromnego, ale rozkosznego życia w bliskości z wyidealizowaną naturą dostrojoną do epikurejskiego humoru autora:

Ni gaik Tyburu miły  
I Amatontu kraina  
Rozkoszniejszemi nie były,  
Jak piękna owa dolina.<sup>545</sup>

I oczywiście pojawiają się w jego tekstach konwencjonalne narzekania na niestałość kobiet („Odtąd przepędzam dni złote, / Gdy się rozstałem z miłością”<sup>546</sup>). Wycucie co do subtelności erotycznych obrazów nie jest u Szostakowskiego największe. W anakreontyku *Doryda i Kupido* występują takie opisy:

Bielsze nad śnieg jej lica  
Nadobny rumieniec krasień;  
Okrągła i wzniosła cyca,  
Koral warg szkarłaty gasień.  
[...]  
Nie wiedziała skąd w gaiku  
Rozległ się nagle klask gruby [...].<sup>547</sup>

Osobne śledztwo pod kątem rokokowych form, motywów i idei można by przeprowadzić wśród licealnej młodzieży wołyńskiej<sup>548</sup>. Krzemienieckie rokoko nie było jednak tak rozwinięte jak wileńskie, ponieważ wyhamowały je instancje pedagogicznego nadzoru, utrudniające zbyt śmiało rozwijanie życia towarzyskiego („Uczniowie nie mogli

544 Zob. W. Piotrowski, *Tadeusz Szostakowski – zapomniany poeta środowiska krzemieniecko-wileńskiego*, „Studia i Materiały Polonistyczne” 2007, t. 7, s. 59–70.

545 T. Szostakowski, *Anakreontyk. Wierzba i Strumień*, w: tenże, *Pieśni i anakreontyki*, Warszawa 1818, s. 23.

546 T. Szostakowski, *Anakreontyk. Wstręt do kochania*, tamże, s. 29.

547 T. Szostakowski, *Anakreontyk. Doryda i Kupido*, tamże, s. 19.

548 Zob. J. Starnawski, *Sztambuch krzemieniecki Biblioteki im. H. Łopacińskiego w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne” 1958, t. 7, s. 170–213; J. Chodakowska, *Gimnazjum i Liceum Wołyńskie w Krzemieńcu (1805–1832)*, w: *Krzemieniec. Ateny Juliusza Słowackiego*, red. S. Makowski, Warszawa 2004, s. 25.

w pokojach trzymać kotów, psów, ptaków, palić tytonu, urządzać libacji, grać w karty, fanty, a nawet w warcaby, ponieważ takie czynności odrywały od nauki<sup>549</sup>). Niemniej to właśnie z „Aten wołyńskich” wyszedł Antoni Malczewski i jego rokokowe teksty staną się przedmiotem uwagi w rozdziale analitycznym.

Oprócz opisanych przez Odyńca „poetów much”, czepiających się klamek na dworach dawnej Litwy – rokokowych pierwiastków można poszukiwać u pomniejszych twórców prowincjonalnych, ledwo odnotowanych w historii literatury<sup>550</sup>. Należy do nich Ignacy Kułakowski, urodzony w 1800 w Świsłoczy, który na przełomie drugiej i trzeciej dekady otarł się o środowisko naukowe i literackie Warszawy: studiował na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego, nadzorował prace nad infrastrukturą wodociągową ordynacji Zamojskich. W 1823 roku wyjechał do Grodna i tam zapewne komponował swój tomik poetycki *Zabawki wierszem*, opublikowany w 1824 w Wilnie. W zbiorze Kułakowski złożył hołd swojemu ojcu chrzestnemu, Franciszkowi Karpińskiemu, i z różnym skutkiem starał się „śpiewać” na jego nutę. Głosem Filona skarżył się na nieczułą Klorynę albo Alinę („Lecz widzę mało ciebie obchodzi, / Choć biedny Filon umiera”<sup>551</sup>), ustami Lucyny narzekał na nieczułego Koryła („Strumień jak płynął tak płynie; / Tyś zapomniał o Lucynie”<sup>552</sup>). Odmalowywał obrazy wesołej pogoni miłosnej Klorys za Tyrsysem („Próżno się za nią Tyrsys ugania, / Zawsze go zręcznie umyka”<sup>553</sup>). Scenki miłosne poezji Kułakowskiego rozgrywały się w konwencjonalnej scenerii natury oferującej słodkie zakątki, separujące zakochanych od wzroku ciekawych:

Gdzie się góra z górą łączy,  
Gdzie leszczyna darzy cieniem,  
A czysty strumień z drzeniem

549 J. Chodakowska, *Gimnazjum i Liceum Wołyńskie w Krzemieńcu*, s. 22.

550 Zob. J. Kowal, „Talent nie(wyższy) nad mierność”; D. Samborska-Kukuć, *Bardowie rezydenci. Fenomen poety dworskiego w świetle pamiątek ze wschodnich kresów Rzeczypospolitej I połowy XIX wieku*, „Napis” 2003, seria 9, s. 173–183.

551 I. Kułakowski, *Do Aliny*, w: tenże, *Zabawki wierszem*, Wilno 1824, s. 11.

552 I. Kułakowski, *Lucyna do Koryła*, tamże, s. 14.

553 I. Kułakowski, *Kloryna. Naśladowanie z francuskiego*, tamże, s. 27.



Zwolna srebrne wody sączy,  
Usiądźmy, Anusiu kochana.<sup>554</sup>

Widzimy u Kułakowskiego to, co dobrze znała europejska poezja erotyczna XVIII wieku: figurę adoratora, który liczy na korzyści z bycia smutnym i płacziwym (to motyw powtarzający się między innymi w wierszach Évariste'a Parny'ego). Na czułe serca Aliny, Anusi czy Kloryny czasem oddziaływać ma płacz Filona, innym razem – bezpośrednie zachęty do korzystania z uroków bycia w ustroniu. Z pewnością Kułakowski w swojej wrażliwości erotycznej bliższy jest konwencji rokokowym niż sentymentalnym, kreśląc niekiedy obrazy – jak na rokoko – nazbyt dosadne. Taki jest na przykład *Goździk*, gdzie dostrzegamy niespejnalnie wyrafinowane metaforyczne przedstawienia aktu seksualnego:

Przed okienkiem, gdzie co ranka  
Urodziwa Klorys siada,  
Goździk pełny krasa wianka,  
Listki różowe rozkłada.  
[...]  
Bo rad skonać na jej łonie.  
[...]  
Lecz na tym rozkoszy tronie  
Krótko goździk piękny gościł...  
Ostatnie wyzionął wonie  
Zwiędł, usechł... Jam mu zazdrościł!<sup>555</sup>

Inny przykład poety, którego styl przywodzi na myśl rokokowe zabawy, to Jan Onoszko<sup>556</sup>. „Dzieło pozgonne” tego księdza ukazało się w Połocku w 1828 (?) roku, z anonimową przedmową zachwalającą wierszopisarskie zdolności autora: „Powiadają, że taką był obdarzony zdolnością, iż w przeciągu półgodzinowego czasu mógł kilkadziesiąt niezłych skreślić wierszy”<sup>557</sup>. Widzimy w tej książce pomysły świadczące

554 I. Kułakowski, *Filonek i Anusia*, tamże, s. 12.

555 I. Kułakowski, *Goździk*, tamże, s. 46.

556 Zob. D. Samborska-Kukuć, *Z dziejów kultury literackiej północno-wschodniego pogranicza. Jan Onoszko, poeta przełomu XVIII i XIX wieku*, Kraków 2003.

557 Anonim, *Ostrzeżenie*, w: *Poezje Jana Onoszki. Dzieło Pozgonne*, Połock 1828 (?), nlb.

o styczności Onoszki z pieszczoną mową poetów salonowych. Występują w niej konwencjonalne figury pasterskie, jak na przykład Chloe, którą zachęca się do „utwierdzenia” miłości „ust złączeniem”. Są też obrazy miłosnych niepokojów i wahań, obrazy niewiernych kochanek i kochanków, jak w *Niepewności*:

Przysięgłbym, kocha mię szczerze,  
W słodkiej nadziei dnie idą,  
Potem gdy zniknie, nie wierzę.  
Zda się, chce tylko mnie zwodzić,  
Myślę..., rozważam... truchleję...<sup>558</sup>

Widzimy złudzenia miłosne: *trompe l'œil* oraz pomyłki serca. Mamy próby utrwalenia miłosnej chwili, poetyckiego odwzorowania zmysłowego pobudzenia i nastroju ekscytacji przy pierwszym *Zejściu się z kochanką*:

Ledwo się nasze zeszyły wejrzenia,  
Rozkoszne czucie mowę zajęło,  
Gadały tylko słodkie ust tchnienia.  
Tak wielkie było miłości dzieło!<sup>559</sup>

Nie brakuje Onoszce inwencji w wykorzystaniu konwencji anakreontycznej, choć z perspektywy dzisiejszego czytelnika śpiewaczy zapaf wędrującego ulicami księdza wydaje się komiczny:

Są co lubią zwodzić dziewczek,  
Są co łoża cudze psują,  
Ale co mi z tych rozrywek,  
Co zakątów potrzebują?  
Ja przy dzbanku i szklanicy  
Śpiewam śmiało na ulicy [...] <sup>560</sup>

558 J. Onoszko, *Niepewność*, w: tenże, *Poezje*, s. 75.

559 J. Onoszko, *Zejdź się z kochanką*, tamże, s. 53.

560 J. Onoszko, *Pod dobry humor o winie*, tamże, s. 47–48.

A jednak mimo tych rokokowych pozorów myślę, że twórczość Onoszki trzeba zaliczyć nie do rokoka, tylko do baroku, rozwijającego się na prowincji jeszcze w wieku XIX<sup>561</sup>. Cały zbiór jest podbudowany barokowym światopoglądem. Autor stale przepracowuje motywy wariatywny, odnoszące się do toposu moralnie skorodowanego świata. W *Rozpaczy czarnej* pisze:

Świat w mych oczach jest padół nędz, kłopotów, znoju,  
Mieszkalnia głupstwa, złości, chorób, niepokoju.

Kabała, przemoc, zazdrość, złość, ucisk i zdzierstwo,  
Wygnały, jeśli było, ze świata braterstwo.<sup>562</sup>

Podczas lektury „dzieła pozgonnego na zysk ubogich” odnieść można wrażenie, że wciąż jesteśmy w XVII wieku, bez śmielszych jeszcze pomysłów sentymentalnych, klasycystycznych, rokokowych czy romantycznych. W utworze *W adwencie* Onoszko wyznaje:

Dzięki płci białej! bez wielkich zachodów,  
Użyłem uciech na świecie.  
[...]  
Niech żyje adwent! chociaż pościć trzeba,  
Jak uczy dziadów tryb święty,  
Po ziemskich wetach, chcieli oni nieba,  
I mnie tam ciągną ponęty.  
Dość znam rozkosze, marne, krótkie, zwodne,  
Pokój mi tylko zatrąły [...].<sup>563</sup>

To jedynie pobieżny przegląd twórców, którzy w mniejszym lub większym stopniu realizowali założenia rokokowej estetyki. Dalsze studia nad nimi oraz pominiętymi tu postaciami czekają na swoje badaczki i swoich badaczy.

561 Zob. M. Prejs, *Poezja późnego baroku*, s. 15.

562 J. Onoszko, *Rozpacz czarna*, w: tenże, *Poezje*, s. 4–5.

563 J. Onoszko, *W adwencie*, tamże, s. 77.

## Zbliżenia na środowiska rokokowe i rokokizujące

### Trubadurzy puławscy

Po 1795 roku Maria Wirtemberska, doświadczona i obyta w świecie (także w świecie salonów) *salonnière*, gromadzi wokół siebie grono mężczyzn i kobiet, z którymi wspólnie oddaje się rozrywkom kulturalnym i zabawom literackim<sup>564</sup>. Z działalnością Wirtemberskiej wiąże się, jak pisała Alina Aleksandrowicz, nurt poezji puławskiej (czy też puławsko-warszawskiej) zorientowanej na tematy miłosne. Najaktywniejszym „trubadurem” Wirtemberskiej był Ludwik Kropiński, którego wierszami zajmę się w poniższych rozważaniach<sup>565</sup>.

### Żarty Kropińskiego

W utworach z tomiku ofiarowanego Wirtemberskiej w 1795 roku Kropiński wychwala „sfery miłości i przyjaźni”, enklawy szczęśliwego życia odgradzone od zgiełkliwego świata – w takich zachwytach można rozpoznać pochwałę puławskich warunków życia i panujących we dworze relacji międzyludzkich. To, co „na świecie”, okazuje się nieczułe i nieszczerze; to, co w puławskim azylu, przypomina wyspę szczęśliwą. Dla sentymentalnych i rokokowych wierszy Kropińskiego charakterystycznym zabiegiem jest kameralizacja. Akcja wierszy rozgrywa się w wąskiej przestrzeni, ukazywanej skromnie jako „domek” lub „chatka”. Bohaterami stają się mieszkańcy i goście uroczego zakątka, do których Kropiński adresuje swoje „ody”. Cnotom i przymiotom przyjaciół oraz

564 Zob. A. Aleksandrowicz, *Wstęp*, w: *Z kręgu Marii Wirtemberskiej*, s. 7–53.

565 Zob. T. Frączyk, *Puławy w życiu i twórczości Ludwika Kropińskiego*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” 1964, t. 2, s. 5–30.

adorowanej kobiety przeciwstawiane są przywary ogólnoludzkie („rzadszy człowiek bez zdrady”). Rozczarowany światem zewnętrznym, poeta pozostaje w swoich opłótkach, razem ze współmieszkańcami azylu. Postaci te utożsamiają się z miejscem, w którym przebywają: nabierają jego wdzięku i uroku.

Pamiętam, twój wzrok pierwszy tak miło i snadnie  
Przez oczy wszedł do serca, a z serca do duszy,  
Jako gdy lekki Zefir między listki wpadnie  
I spokojnego drzewa gałązki poruszy.<sup>566</sup>

Ich kaprysy zdają się w pełni absorbować uwagę czułego poety, obserwującego zachowania przyjaciół i zabiegającego o względy wybranki serca.

[...] Kiedy twój wzrok tkliwy  
Zwróci się ku mnie, zostaję szczęśliwy.<sup>567</sup>

To znany motyw w koteryjnej poezji rokokowej: od jednego gestu (spojrzenia, uśmiechu albo pocałunku) zależy stan ducha autora. W wierszu *To Mrs. Piozzi* Robert Merry swój los osładzał nadzieją uśmiechów przyjaciółki:

Lub kiedy z drżącym skrzydłem próbuję  
Jak jakiś smutny ranny ptak latać,  
Swych wspierających uśmiechów nigdy nie odmawiasz,  
Choć nie chcą dać ich Pallas ani Muza.<sup>568</sup>

Leigh Hunt pisał do Byrona, wspominając swój pobyt w więzieniu:

[...] Moore i ty  
Przybyliście do mojej klatki, jak ptaki miłe i wierne,

566 L. Kropiński, *Oda XII do Lucyny*, w: *Z kręgu Marii Wirtemberskiej*, s. 71.

567 L. Kropiński, *Oda XIII do Lucyny*, tamże, s. 73.

568 R. Merry, *To Mrs. Piozzi*, w: *The Florence Miscellany*, s. 105 („Or when with trembling wing I try / Like some sad wounded bird to fly, / Your fost’ring smiles you ne’er refuse / But are the Pallas, and the Muse”; przet. M. Chachulska).

I mówiliście, z całym kunsztem serdecznych kłamstw,  
Jak dobrze wyglądam, choć obaj sądziliście, że umieram.<sup>569</sup>

Negatywne stany emocjonalne i pesymistyczne oceny rzeczywistości wywoływane są po to, by przedstawić na nie remedium przynieszone przez kogoś bliskiego. „Chociaż mnie często złe trąca, / Nie zawsze jednak łza płynie, / Zdarzy się postać śmiejąca” – ową „postać śmiejącą” jest dla Kropińskiego „miły Książnin”<sup>570</sup>. Przebywanie z Książninem okazuje się receptą na szczęście; podobnie jak w wierszach „do Lucyiny” sposobem na zażegnanie łez i smutku będą względy kochanki.

W niektórych wierszach z tomiku ofiarowanej Wirtemberskiej daje się dostrzec dyskretny rokokowy uśmiech kogoś, kto świadomie porusza się w pewnych konwencjach mówienia o bólach serca z powodu „obojętności” adorowanej kobiety. Najwyraziściej rokoko manifestuje się jednak w zbiorze *Muz i pęzła żarty* z 1796 roku. Zbiór ten jest, jak to oznajmił sam Kropiński, naśladowaniem książki poetyckiej Giovanniego Gherarda de Rossiego *Scherzi poetici e pittorici*, wydanej w Parmie rok wcześniej. W tomiku Rossiego z 1795 roku mieści się czterdzieści utworów. Kilka przykładowych tytułów: *Amor żeglarz* (*Amore navigatore*), *Amor i Niewinność* (*Amore et l'Innocenza*), *Amor i Hymen* (*Amor ed Imeneo*), *Młodość i Przyjemność* (*La Gioventù ed il Piacere*), *Zegar Amora* (*L'orologio d'Amore*), *Kuźnia Amora* (*La fucina d'Amore*). Utwory włoskiego poety utrzymane są w konwencji małych fabułek: sonetów, epigramatów i bajek, w których zaprezentowano perypetie figlarnego bożka. Bohaterami stają się postaci mitologiczne i personifikacje. Oprócz Amora figurują tu Jowisz, Diana, Cypryda, Clori, spersonifikowane Młodość, Starość, Niewinność, Przyjemność, Zazdrość i inne. Podczas lektury czytelnik towarzyszy Amorowi w różnych figlach:

Amor chce zażartować z Wiosny  
Że jej kruche kwiaty

569 L. Hunt, *To the Right Honourable Lord Byron, on his Departure for Italy and Greece*, w: tenże, *Foliage*, s. LXXVIII („[...] Moore and you / Came to my cage, like warblers kind and true, / And told me, with your arts of cordial lying, / How well I looked, when you both thought me dying”).

570 L. Kropiński, *Oda iv. Do Dionizego Książnina*, w: *Z kręgu Marii Wirtemberskiej*, s. 62.

są przelotne i żyją krótko.  
Ale piękna pora roku odpowiedziała mu:  
Czyżby twoje rozkosze  
Miały żyć dłużej niż moje róże?<sup>571</sup>

Jeszcze jeden przykład:

Lesbino, kiedy przyciskałaś do piersi  
Małego synka,  
ja powiedziałem ci wtedy,  
Że oto jest Amor, a ty jesteś Cytera;  
Lecz twój małżonek z gniewu  
Kazał zamilknąć mym rymom;  
Jakże mogło go obrazić  
Takie piękne porównanie?<sup>572</sup>

Wiersze Rossiego odzwierciedlają model miłości salonowej, przeżywanej i chętnie opracowywanej w salonowych konwersacjach i w poezji. Czytelnik otrzymuje opowiadki o różnych odcieniach miłości, o różnych jej przeszkodach i przeszkódkach. Włoskiego poetę interesuje miłość, która okazuje się zjawiskiem intrygującym, dynamicznym, złożonym i niejednoznacznym. Taka była w środowisku salonowym jego czasów. Nie chodziło koniecznie o realne zdobycie czyjegoś serca, lecz o wyrafinowaną grę w miłość. W tej grze liczą się zalotne gesty i zachowania. Kokieteria ma przecież, jak to nieraz wtedy deklarowano, towarzyską i społeczną wartość. Giovanni Battista Casti pisał:

Dziś miłość okazuje się  
Przeciwieństwem dawnych zwyczajów:

571 G. G. de Rossi, *La Primavera*, w: tenże, *Scherzi poetici e pittorici*, Parma 1795, s. 10 („Amor vole a schernir la Primavera / Sulla breve durata e passeggera / Dei vaghi fiori suoi. / Ma la bella Stagione a lui rispose: / Forse i piaceri tuoi – / Vita più lunga avran delle mie rose?”).

572 G. G. de Rossi, *Lesbina col figlio in seno*, tamże, s. 14 („Mentre ti stringi al petto / Il figlio pargoletto, / Lesbina, io già dicea, / Che quegli è Amor, che tu sei Citerea; / Ma il tuo consorte d'ira in volto acceso / Alto silenzio alle mie rime impone; / E perchè l'avrà offeso / Un sì bel paragone”).

Wszystko zmienia się w naszej epoce,  
Ani już się nie kocha po staremu.

W minionych czasach miłość  
Była łatwym zajęciem, prostym zadaniem;  
Teraz wymaga sztuki i dowcipu,  
Które zmieniły styl i miarę.<sup>573</sup>

W *Scherzi poetici e pittorici* serwowane są niby-morały, humorystycznie refleksyjne prawdy wywiedzione z wiedzy o tym, jakich szkód i pożytków dokonuje niesforne dziecko z kołczanem. Sporo jest wierszy opartych na jednej myśli-sentencji, na przykład takiej, że zegarek w szczęściu „leci”, „a w złej doli” idzie „powoli”<sup>574</sup>.

Kropiński, polski naśladowca Rossiego, uszczuplił tomik. Z czterdziestu utworów zachował dwadzieścia siedem. Z tych zaś dwudziestu siedmiu niektóre są dziełkami oryginalnymi Kropińskiego, na przykład wiersz *Do...*

Komuż poświęcę tę księgę,  
Co śpiewa dzieła miłości?  
Tobie, co bez jej lekkości  
Masz jej wdzięki i potęgę.<sup>575</sup>

W innych utworach Kropiński dokonuje przeróbek albo uzupełnień. Robi tak między innymi w *Kuźni miłości*:

„Mój mały – rzekłem – Wulkanie!  
Pokaż mi, gdzie jest ta strzała,  
Co mi serce przebić miała?”  
[...]

573 G. B. Casti, *A Dori*, w: tenże, *Poesie liriche*, Torino 1794, s. 67 („Degli antichi usi nemico / Al di d'oggi Amor si mostra: / Tutto varia all'età nostra, / Né piu si ama all'uso antico. // Era amor ne'tempi addietro / Lieve affar, volgare impegno: / Or richiede arte ed ingegno, / Ché cangiato ha stile e metro”).

574 G. G. de Rossi, *L'orologio d'Amore*, w: tenże, *Scherzi poetici e pittorici*, s. 21 (tłumaczenie Kropińskiego).

575 L. Kropiński, *Do...*, w: tenże, *Rozmaite pisma*, Lwów–Stanisławów–Tarnów 1844, s. 5.



„Nieskończona!  
Na jutro ci wygotuję,  
Właśnie teraz zaostrzona  
W okrucieństwie się hartuje.”  
Niebaczny! za żart to wziąłem,  
Co sobie mruczał chłopczyna.  
Przyszło jutro... i zginąłem...  
Resztę niech powie Malwina,  
Bo mnie na myśl tej swawoli  
Zawsze jeszcze serce boli.<sup>576</sup>

Finalne wersy o Malwinie Kropiński dopisał do skonstruowanej przez Rossiego fabułki. W naśladowaniu włoskiego poety kluczową zmianą jest konkretyzacja: wprowadzenie Malwiny do akcji wierszy, wskutek czego perypetie miłosne Amora czyta się w perspektywie relacji Kropińskiego i Wirtemberskiej. Nie zmienia to faktu, że w ogólnej wymowie tomu Kropiński podąża śladem wytyczonym przez Rossiego. Znacząca wydaje mi się przyjęta w obu zbiorach zewnętrzna perspektywa: rokokowy kochanek to nie jest ktoś bez reszty zatracony w miłosnym afekcie. To raczej doświadczony adorator, który wie, czym jest miłość, i lubi porównywać ją do innych afektów, na przykład w chętnie dokonywanych rozróżnieniach miłości i przyjaźni: „Ogień Przyjaźni powolny, lecz trwały; / Ogień Miłości wielki, lecz krótki”<sup>577</sup>.

Miłość jest konfrontowana z innymi uczuciami oraz innymi stanami ducha i umysłu. Otrzymujemy psychologizujące i socjologizujące ujęcie miłości (literatura rokokowa jest, jak pisał Hatzfeld, „psychologiczna z odcieniem socjologicznym”<sup>578</sup>) w różnych warunkach i w sytuacjach towarzyskich. Miłość okazuje się czymś atrakcyjnym, pożądanym, ale zarazem trudnym do opanowania i nieuchwytnym. Jest niestała, „zęglująca” (*Miłość żeglarzem*), ulotna, rodzi się i z czasem umyka. Przedstawia się ją jako przekorną grę, uwikłaną w inne afekty i zachowania podobne do niej albo całkiem jej przeciwne. Zderza się na przykład miłość z obojętnością:

576 L. Kropiński, *Kuźnia miłości*, tamże, s. 14.

577 L. Kropiński, *Wojna miłości z przyjaźnią*, tamże, s. 31.

578 H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 38 („psychological one with sociological overtones”).

[...] w obojętnej minie  
Ukaż się z dala Malwinie.  
– Usłuchał chłopiec, rada niepłocha.  
Kocha Malwina i mocno kocha,  
Co gorzej, tego, co od niej stroni.  
A niepamiętna,  
Ile udręczeń niosła obojętna,  
Na Obojętność łązy roni.<sup>579</sup>

Miłość łączy się z próżnością oraz podejrzliwością. W jednym z wierszy Rossiego/Kropińskiego mowa o tym, że Amor

Pozwolił Podejrzliwości  
Dmuchać w pochodnię miłości  
I wtedy właśnie,  
W samym rozpale, pochodnia gaśnie.<sup>580</sup>

W *Muz i pęzla żartach* pojawia się co prawda osobisty akcent wypowiedzi, zarazem jednak jest on podporządkowany ogólniejszej refleksji. Rokokowy adorator wie, że to, co w miłości zdarza się jemu, zdarza się także innym, potrafi wyciągać generalne wnioski dotyczące miłosnych zjawisk i zachowań. Zazwyczaj są to wnioski lekko pesymistyczne, formułowane jednak w pogodnym tonie:

Odmiany jesteśmy dzieci:  
Miłość z Czasem przyleciała,  
Miłość z Czasem i poleci.<sup>581</sup>

Czuły rokokowiec narzeka na krnąbrnego Amora, ale finalnie godzi się na wszystkie kaprysy i podchodzi do nich lekko. Miłości nie można mieć na stałe, nie można jej upilnować (Amora nie da się wychować), ale dzięki niej można utrzymać emocjonalną i sensualną pobudliwość. Z dwudziestu siedmiu wierszy w zbiorze Kropińskiego tylko dwa nie mają miłości w tytule.

579 L. Kropiński, *Żale miłości przed matką*, w: tenże, *Rozmaite pisma*, s. 29.

580 L. Kropiński, *Miłość i podejrzliwość*, tamże, s. 19.

581 L. Kropiński, *Czas do Malwiny*, tamże, s. 47.

Niezależnie od uczuć samego Kropińskiego i jego relacji z Wirtemberską, autor *Julii i Adolfa* znał zasady salonowych gier miłosnych. Umiał wejść w rolę poetyckiego adoratora, a Wirtemberska umiała być adorowana. W komentowanym przeze mnie zbiorze można dostrzec asocjacje z sentymentalizmem, nie jest to jednak sentymentalizm, lecz rokoko. Nic się tu nie mówi o dojmującej rozpaczy miłosnej. W krótkich formach opowiada się przygody rządzącego ludzkimi sercami (a przez to i całym światem) Amora. Poeta rokokowy, podobnie jak umieszczane w wierszach rokokowych „ja” liryczne, chętnie wystawia się na raniące strzały, by później opowiedzieć o tych miłosstkach i nadać im ozdobną i lekką formę – *Muz i pęzla żartów*.

Rokokowe zabawy literackie absorbują Kropińskiego do początku drugiej dekady XIX wieku. Oddaje się im chętnie na „błękitnych sobotach”<sup>582</sup>. Kiedy ranga Puław maleje, a dzieje się tak od mniej więcej 1815 roku, niknie też skłonność Kropińskiego do fabrykowania rokokowych cacek. Piewca Haliny i Ludmiły poważnieje – zgodnie z ogólniejszą tendencją w literaturze polskiej. Znaczenie miały i prywatne zdarzenia: w 1818 roku ożenił się i nie były to sprzyjające okoliczności do zalotnego komplementowania Wirtemberskiej. W wierszu *Do X. M. W.* pochodzącym z lat dwudziestych pisze już w innym duchu:

Ach! widziałem, księżno droga!  
Pobożną ręką wzniesione  
Dla ulgi ludzi i ku czci boga,  
Moszczany błogosławione.  
[...]  
Mnie, co nie mam tych omamień,  
Aby kraj za mną zapłakał;  
Proszę was, połóżcie kamień  
Tam, gdzieś wiek młody przeskakał.  
Będzie to pamiątka droga,  
Dzieląca z wami tę chwałę:  
Żem przez życie moje całe  
Kochał ojczyznę, przyjaciół i boga.<sup>583</sup>

582 Zob. A. Aleksandrowicz, *Błękitne Soboty Marii Wirtemberskiej, czyli polski Hôtel de Rambouillet*, w: *taż, Twórczość Marii z ks. Czartoryskich ks. Wirtemberskiej*, s. 120–159.

583 L. Kropiński, *Do X. M. W.*, w: *tenże, Rozmaite pisma*, s. 156.

W tym wierszu okolicznościowym nie ma Malwiny ani podróży z panią serca na Cyterę, jest „droga księżna”. Zamiast figlarnego kupidyńka pojawia się poważna miłość ojczyzny, przyjaciół i Boga. Dla zmiany tonu w poezji Kropińskiego charakterystyczna jest pisana przez ćwierćwiecze (1803–1828) *Sztuka rymotwórcza*. W kształcie, w jakim została wydana w 1844 roku, jawi się jako wypowiedź programowa pełna skostniałych pomysłów. Poeta nestor przestrzega młodych przed popadaniem w nowinkarstwo:

[...] nie tyle dla własnej pisałem chwały, ile dla użytku puszczającej się w ten zawód młodzieży, która w dzisiejszych zapasach i anarchii parnasowej, potrzebuje więcej niż kiedy ostrzeżeń, przestróg, uwag i przepisów, aby z pięknej, wielkiej i do chwały wiodącej drogi nie zesłała w obłądną, którą łatwo zapęd i zarozumiałość, stronnictwo i moda poprowadzić mogą.<sup>584</sup>

Choć w traktacie padają wskazówki, by nie przywiązywać się niewolniczo do autorytetu dawnych mistrzów, wydają się one sformułowane po to, by sędzia smaku uchodzić mógł za bezstronnego (swojemu poematowi Kropiński nadawał finalny kształt już w okresie narodzin romantyzmu w latach dwudziestych). Nowości odpierane są tymczasem z zapalem. „Nowość, stronnictwo, moda, jak z śniegu potoki, / Rwą wszystko, by nurt sobie wyrwały głęboki”<sup>585</sup>.

Podobnie jak Boileau i wielu jego następców Kropiński przemawia jak moralista:

Nie sądz, bym chciał na dowcip kłaść więzy niewoli;  
Niechaj czasem w przelocie muza poswawoli,  
Z słowem jakim, mającem znaczenie dwoiste;  
Lecz to słowo niech będzie jak niewinność czyste.  
Precz ten, co myśl swawolną bezwstydnie obnaża!  
Śmieszność bez szat skromności nudzi i odraża.<sup>586</sup>

584 L. Kropiński, *Przemowa*, tamże, s. 102.

585 L. Kropiński, *Sztuka rymotwórcza*, tamże, s. 106.

586 Tamże, s. 123.

Rokokowej lekkości w *Sztuce rymotwórczej* nie ma choćby śladu. Można odnieść wrażenie, że autor *Ludgardy* odgradza się od rokokowej przeszłości poetyckiej, podobnie jak czynili to Książnin, od lat osiemdziesiątych XVIII wieku nastrajający lutnię na poważniejsze tony, albo Wodzicki, który po rozbiorach rozstał się z poetyckim rzemiosłem. Co prawda w późnym okresie były trubadur Wirtemberskiej okazjonalnie przeskakuje w tryb rokokowy w wierszach sztambuchowych, gdzie ujawnia się gust bywalca puławskiego salonu. W *Wierszach napisanych w imionniku Henryki z Działyńskich Błędowskiej* czytamy:

Powszechnie o niej mówiono,  
Że ten tylko kaprys miała,  
Iż się niezmiernie gniewała,  
Kiedy ją przed nią chwalono.  
Zły to kaprys! wada wielka!  
A że ją, jak zewsząd słyszę,  
Ma tej książki właścicielka,  
Więc ni słowa nie napiszę.<sup>587</sup>

Utwór *Do imionnika pewnej damy* zaczyna się od próby kunsztownego komplementu, kończy jednak formułą obyczajowo ostrożną:

Nie jest to zaletą żadną  
Być tylko kobietą ładną;  
Ale być dobrą i ładną,  
To jest plagą na tej ziemi.  
Bo pewnie z sercami swemi  
Wszyscy w jej poślupki wpadną.  
[...]  
Bogu dzięki nieskończone,  
Że mam dobre dzieci, żonę,  
Które moje serce kocha,  
Gdyż może szalałbym trocha.<sup>588</sup>

587 L. Kropiński, *Wiersze napisane w imionniku Henryki z Działyńskich Błędowskiej*, tamże, s. 162.

588 L. Kropiński, *Do imionnika pewnej damy*, tamże, s. 165.

Figlarne komplementy, ledwie z delikatnym erotycznym posmakiem, w obu tych tekstach są stonowane. To, że w czterech ostatnich wersach utworu sztambuchowego udało się Kropińskiemu zmieścić Boga, dobre dzieci i żonę, niech będzie tego świadectwem. *Moje uczucia, rady, uwagi i przestrogi, jedynie dla moich córek* pełne są obaw, by córki nie przejęły światowego tonu minionej epoki. Poeta wzywa je do skromności:

Panna co strzela oczyma,  
Co mężczyzn zaczepia śmiało,  
Że już w niej skromności nie ma,  
Sądzę że w niej i cnót mało.<sup>589</sup>

Kropiński pamięta o światowych pustotach ludzi swojej generacji, dlatego za wzór dziewczynom wchodzącym w świat podawał prababki. „Jak teraz powinny być córki wychowywane? – Jak nasze (z przeprzeżeniem dzisiejszych matek) prababki, co dlatego były zdrowe, że więcej koło domu chodziły, niż po obłokach latały”<sup>590</sup>. Dawny autor *Muz i pęzla żartów* otrzepał się z rokokowego pudru.

#### Współpisanie w pałacyku przy ulicy Rymarskiej

W kręgu Wirtemberskiej rokokowe komplementy prawili nie tylko Kropiński. Autor *Muz i pęzla żartów* jest co prawda ciekawy jako poeta, który po roku 1795 nie pisze trenów, smutków ani żalów z powodu upadku Polski, lecz – trafiony strzałą Kupidyna – zajmuje się wierszowanymi igraszkami. Jego formuły poetyckie wynikają jednak również z ogólniejszego klimatu towarzyskiego panującego w koterii Wirtemberskiej<sup>591</sup>. W tym przypadku możemy mówić o kolektywnym tworzeniu literatury miłości i przyjaźni – zjawisku zbliżonym do tego, które obserwowaliśmy na przykładzie Della Cruscans.

589 L. Kropiński, *Moje uczucia, rady, uwagi i przestrogi, jedynie dla moich córek*, tamże, s. 184.

590 L. Kropiński, *Marzenia w szarych wieczorach*, tamże, s. 209.

591 Zob. A. Aleksandrowicz, *Błękitne Soboty Marii Wirtemberskiej, czyli polski Hôtel de Rambouillet*, s. 120–159.

Przyjrzyjmy się tomikowi „błękitnych sobót”. W tym zbiorze Wirtemberska pomieściła utwory, które pisano na okoliczność spotkań w pałacyku przy ulicy Rymarskiej odbywających się w latach 1808–1816. Cechą specyficzną zebranych tekstów jest ich salonowa konwencjonalność. Każdy poeta dostosować się musiał do gustu *salonnière* i wywoływać pożądany przez nią nastrój przyjaźni i miłości. Nie chodziło o to, by uczestnicy spotkań otwierali serca i wyrażali własne doświadczenia miłosne. Chodziło raczej o wspólne opracowywanie upodobanego przez księżną tematu, o umiejętność odgrywania roli mieszkańca Cytery, który dobrze zna cyteryjskie obyczaje i potrafi o nich opowiadać. Układane na „błękitnych sobotach” historie miłosne nie miały, a nawet nie powinny być zanadto szczerze. Od jednostkowego przeżycia ważniejsza była towarzyska zabawa. Rozkoszną tkliwość mile widziano, lecz właśnie tkliwość, a nie egzaltację. Mieszkańcy Cytery jednoczą się ze sobą jako grupa w przyjacielsko-miłosnych afektach. „Salon [...] był podobny do dzieła sztuki: wcielał zalety kreatywności, oryginalności, harmonii, równowagi i proporcji oraz wymagał specjalnych zdolności zbliżonych do tych wymaganych w literaturze albo malarstwie”, pisał Steven Kale<sup>592</sup>. Podczas zabaw salonowych poeta zwraca się do wszystkich. Fundamentalnie istotny jest konwersacyjny charakter tej poezji: twórca/konwersant zaczynał z miejsca, w którym skończył ktoś inny; kończył w taki sposób, by ktoś swobodnie mógł mówić po nim. Każdy mieszkaniec Cytery (i każdy bywalec „błękitnych sobót”) powinien wpisać się w poetykę konwersacji: respektować zgodność przekonań, nastrojów, utrzymać podjęty temat, zachować przyjęty styl. Rozmiar wypowiedzi też był regulowany: w salonie wykluczone są perory, zabiera się głos na krótko<sup>593</sup>.

Podczas „błękitnych sobót” istniał zadekretowany przez księżną temat: miłość. To ona, miłość, okazywała się najzabawniejszym przedmiotem zajęć literackich. Zgodnie z upodobaniem Wirtemberskiej każdy uczestnik „błękitnych sobót” przybywał, wedle słów Niemcewicza,

592 S. Kale, *High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, s. 22 („A salon [...] was similar to work of art: it embodied the values of creativity, originality, harmony, balance, and proportion and required special abilities akin to those involved in writing or painting”).

593 Zob. M. Fumaroli, *Préface*, w: *L'art de la conversation. Anthologie*, red. J. Hellegouarc'h, Paris 1997.

„ze swoim amorkiem w kieszeni”<sup>594</sup>. Dowcipna opowiadka o perypetiach Kupidyna miała spodobać się wszystkim i wszystkich zabawie. Wszyscy zatem pisali i słuchali o niestałości, wabności, kokieterii. Drobne historyjki pisane przez Niemcewicza, Ignacego Nosarzewskiego, Józefa Lipińskiego, Jana Maksymiliana Fredrę składały się na małą mitologię erotyczną. Od razu można dostrzec, że nie ma w tych wierszach obrazu miłości rodzinnej, domowej, oddanych sobie kochanków, a później małżonków. To odróżnia rokokowe opracowania tematu od ujęć sentymentalnych. Rokokowcy – jak wynika z analiz Jerome’a McGanna komentującego poezję angielskich Della Cruscans – wybierają *change* zamiast *chains*<sup>595</sup>. Liczyła się dla nich, jak w utworze Williama Parsonsa (1787) podróż „from joy to joy”:

Do miejsc Przyjemności podróżowałem w spokoju,  
Na wznak leżąc w miękkich gondolach,  
Żadnych trosk nie dopuszczałem do swych myśli,  
Które leniwie ślizgały się od zabawy do zabawy.

Na żywych rozmowach schodziły mi godziny  
Na zatłoczonym Jarmarku lub wesołym Cassino;  
Nad szerokim półkolem rzędu wielkiego Teatru,  
Przerzucane w miłym dążeniu do odmiany,  
Gdy w każdej łoży nowe uroki znajdują me oczy  
I nie mogą nigdy zwrócić się na scenę.<sup>596</sup>

W sentymentalizmie istnieje założenie, że wiadomo, czym jest miłość, a zakochanie nie jest specjalnie złożonym ani dynamicznym afektem. Nie ma turbulencji, zwrotów akcji sprawiających, że uczucie komuś przeszło. Tymczasem w rokokowym wydaniu o miłości

594 J. U. Niemcewicz, *Miłość ojczyzny*, w: *Z kręgu Marii Wirtemberskiej*, s. 155.

595 Zob. J. McGann, *The Poetics of Sensibility*, s. 90.

596 W. Parsonsa, *Epistle to the Marquis Ippolito Pindemonte at Verona*, w: *The Florence Miscellany*, s. 24–25 („To Pleasure’s ev’ry haunt at ease convey’d / In the soft gondols supinely laid, / No other cares could then my thoughts employ / But indolent to glide from joy to joy; // In sprightly converse speed the hours away / At the throng’d Fair, or the Cassino gay; / Oe’r the wide Theatre’s half circle range, / Transported with the fond pursuit of change, / While in each box new charms mine eyes engage, / Nor let them ever wander to the stage!”; przeł. M. Chachulska).



i miłośkach mówi się z dystansem i z ironią. To nie tyle *les amours*, ile *les amourettes*. Zarówno w tomikach Della Cruscans, jak i poezji „błękitnych sobót” rozpoznajemy kupidynkowe „mędrkowanie” i rytmotwórstwo ludzi obytych w świecie. Eksplorują oni stany przejściowe uczucia, emocjonalną chromatyczność relacji międzyludzkich, testują granicę między miłością a przyjaźnią, poszukują różnych określeń i różnych obrazów unaoczniających odmienne postaci i nasilenia afektu („Oni wciąż mnie kochają – ja kocham ich bardziej” [„They love me still – I love them more”]<sup>597</sup>). W XVIII wieku w poezji pojęcie „miłości” stało się skomplikowane, wieloznaczne. Stało się też stopniowalne: można było umierać z miłości, można było również upatrywać w kimś lub czymś coś „miłego”. Francuskie *aimer* oznacza zarówno „kochać”, jak i „lubić”. Miłością obdarzać można Boga, ojczyznę, rodzinę, damę serca, przyjaciół. Ciekawym przykładem okazuje się powiastka Izabeli Czartoryskiej *Les amours*. Wyszędłszy ze Świątyni Pamięci, narratorka spotyka gromadę dzieci. Są to amorki, którym Wenus przydała różne „powaby”. Wśród amorków znajdowały się między innymi Miłość Serdeczna, Miłość Płocha, Miłość Trudna, Miłość Zdesperowana, Miłość Chimeryczna. Był wśród dzieci „Amor Zalotny i szelmowski”, Amor Dyskretny, Amor Kwestarz i inne amorki. Naczelnik grupy amorków wyznaje, że kiedyś był jedynakiem: „[...] świat jest dziwny! To, co robiłem, jak mi się zdawało, dla szczęścia wszystkich, stało się niebawem źródłem nudy. Moja stałość wydała się monotonna, chciano we mnie widzieć kogoś innego i każdy przebierał mnie według swojego upodobania”<sup>598</sup>. Czasy, kiedy miłość była jedynakiem, to dawny wiek szczęśliwy. Wiek obecny jest wiekiem ucieczki od nudy i monotonii, żąda się wdzięków i różnorodności (jak w „pursuit of change” Parsonsa). „Jedyną miłość” zastąpiły amorki, lżejsze afekty, „lubienia”. W zakończeniu powiastki narratorka daje odprawę wszystkim skrzydlatym dzieciom skarżącym się na nieczułość córki, księżnej Marii. Okazuje się, że tylko jedna miłość znalazła drogę do serca Marii: miłość do matki.

597 W. Parsons, *From Madame La Marechale de Mirepois to Monsieur le duc de Nivernois with a Lock of her Hair. Imitated*, w: *The Florence Miscellany*, s. 69.

598 I. Czartoryska, *Les amours*, w: *Z kręgu Marii Wirtemberskiej*, s. 191 („Mais voyez comme le monde est étrange! Ce que je croyois faire pour le bonheur de l’univers, devient bientôt la source de l’ennui! Ma constance parut monotone, on me désira autre que moi et chacun m’habilla à sa guise”; tamże, s. 185).

Zdolności do rozróżnienia na gruncie językowym między słowami „lubić” i „kochać” towarzyszyć powinna umiejętność wyczucia tego, co można wyrazić i jakim sposobem należy to zrobić w okolicznościach zebrania salonowego. Wyrazy „przyjaźni” czy „miłości” były dopuszczane pod warunkiem, że forma tego wyznania nie raziła dosadnością:

Lubić i Kochać – dwa podobne słowa,  
Czułość ich różni, obojętność miesza;  
Pierwsze się w zmysłach i rodzi, i chowa,  
Drugie zaś tylko jedno serce skrzusza!<sup>599</sup>

Praktykowana w salonie Wirtemberskiej gra w „synonimy” roztaczała przed uczestnikami paletę uczuć. Zasluga była tu nie jak w afektach romantycznych „siła czucia”, natężenie jakiejś jednej emocji („ogień i łyzy Wertera”), lecz umiejętność odczuwania różnych subtelnych stanów, w zależności od sytuacji. Skupienie się na różnych odcieniach i odmianach miłości służyło podtrzymywaniu marzycielskiej, przyjacielsko-miłosnej aury tych spotkań. Mówienie i pisanie o miłości w pewnym sensie nasycalo te spotkania miłosną atmosferą. Świadomie pisano tak, jak gdyby miłość i miłostki były najważniejszą i w zasadzie jedyną ważną sprawą w życiu.

Ty, co przerywasz twym pieniem  
Lubą cichość tej gęstwiny,  
Zaczekaj nad tym strumieniem  
Przyjścia nadobnej Haliny.  
[...]  
Niechaj cię uczy śpiewania,  
Bo tkliewiej od ciebie śpiewa,  
Ty ją ucz sztuki kochania,  
Bo na tej tylko jej zbywa.<sup>600</sup>

Przy okazji Fredry warto zaznaczyć dodatkowy niuans „błękitnych sobót”: to, co powiedziane w poetyckiej zabawie, mogło być trochę

599 J. M. Fredro, *Lubić. Kochać*, w: *Z kręgu Marii Wirtemberskiej*, s. 226.

600 J. M. Fredro, *Do słowika*, tamże, s. 131.

prawdziwe albo prawdziwe w ogóle nie być. Salonowe roztrząsanie zasad miłości pozwalało aluzyjnie nawiązywać do uczuć i przekonań uczestników sobotnich konwersacji i zabaw. Niemcewicz w ramach wiersza kupidynkowego komplementuje Wirtemberską jako wcielenie „miłości ojczyzny świętej”. Adorujący księżną Fredro nie przypadkiem pisze o „miłości i obojętności”. Podczas gry w „synonimy” mamy do czynienia ze słowami, które dało się odnieść do bieżących rozmów i zainteresowań uczestników konwersacji. Kreowano przestrzeń sprzyjającą kokieteryjnym zachowaniom i rozmowom. Kropiński piszący o „smutku”, „żału” i „rozpaczy” zwraca się do damy swego serca jej literackim pseudonimem: „Malwino! Widziałem cię w Smutku, patrzę na ciebie w Żalu”. Wirtemberska zaś zaskarbia sobie względy zgro madzonych osób, deklarując: „Obojętność przyjaciół życie by moje struła” (synonim *Obojętność. Niedbałość. Oziębłość*)<sup>601</sup>. Kokieteryjnie aluzyjny charakter dostrzec można także w powieściowym przeboju Wirtemberskiej, *Malwinie, czyli Domyslności serca*. Główna bohaterka nosi przecież imię, które było poetyckim pseudonimem Wirtemberskiej. A dwóch Ludomirów nie przypadkiem przypomina dwóch Ludwików: pierwszego męża księżnej, Ludwika Wirtemberskiego, oraz pierwszego trubadura, Ludwika Kropińskiego<sup>602</sup>.

W wierszach puławian powtarzają się utyskiwania na „wabność”, na „wdzięki”, które zastąpiły miłość stałą i wierną. Fredro pisze:

W swoich obfitych źródłach odradza swe fale!  
Miłość zaś płocha z bystrym równa się potokiem –  
Pada, leci i mrucząc ucieka przed okiem,  
A wkrótce wysychając w błędnym biegu kona –  
Wpółśród burzy zrodzona trwa tyle, co ona.<sup>603</sup>

Niemcewicz zwraca się do „wabności”:

A zimne serce [z] skłonnościami zgodnie  
Nie bije silnie, lecz chodzi wygodnie.

601 M. Wirtemberska, *Obojętność. Niedbałość. Oziębłość*, w: *Z kręgu Marii Wirtemberskiej*, s. 213.

602 Zob. A. Aleksandrowicz, *To także powieść z kluczem*, s. 239–264.

603 J. M. Fredro, *[Miłość stała...]*, w: *Z kręgu Marii Wirtemberskiej*, s. 149.

Można się z tobą pośmiać i zabawić,  
Ale z Czułością lepiej życie trawić.<sup>604</sup>

Nosarzewski ubolewa nad współczesnymi „przeszkodami Miłości”:

Dziś same tylko spotyka przeszkody.  
Pokruszył Zbytek dzielne niegdyś grotty,  
Uciekły Śmiechy, Swywole, Pieszczoty.  
Dziś Wdzięków stała Miłość nie ubodzie,  
Bo Wdzięki samej stała tylko modzie!<sup>605</sup>

„Zakochani” puławianie narzekali na kulturę uwodzenia i nieustannej gry. Te narzekania miały w sobie coś konwencjonalnego. Warto pamiętać, że tęsknota za stałą i wierną miłością była jednym z lejtmotywów poezji rokokowej. Pochwałę wierności formułowano w obrębie salonowej kultury, w której względnie swobodnie przemieszczano się między biegunami miłości stałej i „płochej”:

Ku jednym swym lotem mierzy,  
W drugie skrzydełkiem uderzy,  
Z każdym popieści się chwilę;  
Jak zwykle robią motyle.<sup>606</sup>

Charakterystyczne dla kultury salonowej zalotność i „wabność” były istotną częścią puławskiego modelu zachowań towarzyskich. Krnąbrny i kapryśny kupidynek, występujący w poezji puławian w towarzystwie „Dowcipu”, „Westchnień” i „Wdzięków”, wypuszczający strzały na oślepi, mógł uchodzić za ilustrację współczesnych obyczajów salonowych, także obyczajów puławskich. Gdyby gra stała się rzeczywistością, trubadur wypadłby ze swojej roli. Błady obłoczek rozmyłby się, gdyby ktoś próbował urzeczywistnić wizję szczęścia. Amor oraz Hymen to dwa bogi, które nigdy nie będą ze sobą w zgodzie. Victor Vial pisał na łamach „Journal des Dames et des Modes” (1810):

604 J. U. Niemcewicz, *Miłość i Wabność*, tamże, s. 182.

605 I. Nosarzewski, *Miłość i Przeszkody*, tamże, s. 178.

606 L. Kropiński, *Motyl do Malwiny*, tamże, s. 86.

Już od złotego wieku Amor  
Spiera się z Hymenem;  
Amor odleciał w jedną stronę,  
A w drugą oddalił się Hymen.  
Kochankowie podążyli za Amorem,  
A ludzie roztropni za Hymenem;  
Odtąd małżonkowie żyją bez miłości,  
A kochankowie bez małżeńskich więzów.<sup>607</sup>

Literatura (i sztuka) rokoka pełna jest obietnic szczęścia, miraży ewokowanych dla przyjemności. Rokokowcy napawają się rozkoszą takich wyobrażeń, godząc się jednak na to, że są to po prostu miraże.

A wzięwszy za hasło święte:  
Miłość, Honor i Halinę –  
Szedłem na boje zawzięte  
Myśląc: „Wsławię się lub zginę!”  
[...]  
Nawet Twoją wdzięczną postać  
Z łzami w oczach zobaczyłem!...  
O, czemuż w tym błędzie zostać  
Na dłużej w stanie nie byłem!<sup>608</sup>

Ból miłosny może być przyjemny, to rodzaj popularnego w XVIII wieku *joy of grief*, którego rewersem jest wspomniane przeze mnie wcześniej i zauważalne na obrazach Watteau *grief of joy*. W *Romanticism and the Painful Pleasures of Modern Life* Andrea Henderson pisała: „Ból staje się znaczący w kontekście pożądania: to właśnie ból niezaspokojonego pożądania sprawia przyjemność”<sup>609</sup>. W poezji rokokowej ból

607 V. Vial, „Journal des Dames et des Modes” 1810, nr 12, s. 91 („Dès l’âge d’or, on vit l’Amour / Se brouiller avec l’Hyménée; / D’un vôté s’envola l’Amour, / De l’autre s’enfuit l’Hyménée. / Les amans suivirent l’Amour, / Et les gens sensés l’Hyménée; / De là, des hymens sans amour / Et des amours sans hyménée”).

608 J. M. Fredro, *Marzenie moje w chorobie. Do Haliny*, w: *Z kręgu Marii Wirtemberskiej*, s. 151.

609 A. K. Henderson, *Romanticism and the Painful Pleasures of Modern Life*, New York 2008, s. 7 („Pain becomes meaningful in the context of desire: it is the pain of unsatisfied desire that brings pleasure”).

serca i inne niedole występują często właśnie dlatego, że każą myśleć o sposobach ich przezwyciężenia, o przemianie nieszczęścia w szczęście, jak w słynnym wierszu Metastasia *Wolność* (*La libertà* [1733]):

Wiem, że tak wiernego kochanka  
już Nice nie znajdzie;  
że kolejną zwodnicę  
łatwo jest znaleźć.<sup>610</sup>

W poezji rokokowej powodzenie jest nieustannie na wyciągnięcie ręki. Wabi ono wdziękiem, lecz wabiąc, ucieka jak motyl („Z każdym popieści się chwilę, / Jak zwykle robią motyle”). Podążanie „za motylem” wydaje się warunkiem rokokowego, nie zaś sentymentalnego szczęścia. Sentymentalista *par excellence* zakłada, że raz uzyskane szczęście można ocalić (na przeszkodzie stają obce instancje: zły ojciec, śmierć, niewierność itd.). Poeta rokokowy zaś pozoruje nieskończony afekt do kochanki, zarazem okazjonalnie, lecz symptomatycznie sygnalizuje, że to pogoń za ukochaną uznaje za stan „pomniejszego szczęścia”, za sekwencję radości. Zabawy i gry zaaranżowane w rokokowych enklawach wprawiają w zmysłowe i emocjonalne poruszenie. Ten przyjemny stan łączy się z bliskim, lecz stale umykającym celem. W ramach takiej gry poeta chętnie żali się na przykład na nieczułość kochanki; w istocie nie oczekuje niczego innego niż odgrywania roli „obojętnej”:

Was ja to wzywam, Żarty niewinne,  
Okrazy Wdzięków i Cnoty cechy,  
Rozpuście wkoło skrzydełka zwinne,  
Miłe Przekory, wdzięczne Uśmiechy.<sup>611</sup>

Miłosna poezja puławska to spektakl, który rozgrywał się w Puławach i w warszawskim pałacyku przy Rymarskiej. W tym spektaklu temat miłosny był jasno zadeklarowany, a role – rozdane. Roztaczano

610 P. Metastasio, *La libertà*, w: tenże, *Opere drammatiche e componimenti poetici*, t. 5, Milano 1748, s. 374 („So che un sì fido amante / non troverà più Nice; / che un'altra ingannatrice / è facile a trovar”).

611 L. Kropiński, *List IV do Matusewicza z Łańcuta do Sieniawy*, w: *Z kręgu Marii Wirtemberskiej*, s. 102.

kłęby przyjacielsko-miłosnej aury, lecz w dowolnej chwili można je było rozwiązać, uznając je za „żart niewinny”. Wszystkie wzdychania i wrazy miłosne ginęły jak „bladawy obłoczek, kiedy zefiry nań dmuchną”.

## Gazeciarze warszawscy

W puławskim (puławsko-warszawskim) środowisku widzimy tę odmianę poezji rokokowej, która funkcjonowała w osiemnastowiecznych europejskich salonach. „Błękitne soboty” to jedna z najbardziej malowniczych kart dziejów polskiego arystokratycznego rokoka, zabawek wierszem pisanych wedle reguł pańskiego smaku i pańskich standardów obyczajowych, do których starali się doszlusować przedstawiciele mniej zamożnej szlachty<sup>612</sup>. Mimo wstrząsów historycznych, jakimi były rozbiory, kampania napoleońska, ustanowienie Królestwa Polskiego, oraz mimo zmian generacyjnych wciąż pisano i publikowano „polerowne” wiersze o Cyterze, Wenus i Kupidynie. Okolicznościowy charakter tej literatury wskazuje, że istniało na nią zapotrzebowanie. We wciąż żywej galanterijnej kulturze salonowej i szerokim życiu towarzyskim układanie zgrabnych wierszy – jak się wyraził Wodzicki – „à propos pięknych oczek” stanowiło jedno z głównych zajęć mieszkańców Cytery.

Ciekawe, że w podobnym czasie, w początkach XIX wieku, pojawia się w literaturze polskiej inna odmiana prądu, nieco bardziej demokratyczna, której literacką ekspresję znajdujemy w ówczesnym czasopiśmiennictwie, rozkwitającym bujnie po 1815 roku<sup>613</sup>. Po kongresie wiedeńskim prasa zaczyna śmiało wkraczać w różne przestrzenie miejskiego życia towarzyskiego. Takie periodyki jak „Warszawianin” (1822) oraz „Kurier dla Płci Pięknej” (1823) dają wyraz zainteresowaniu tym, co *toute Varsovie* robi w czasie wolnym, jakie restauracje i kawiarnie

612 Niepobawione rokokowego gustu są świadectwa zabaw salonowych z czasów Królestwa Polskiego. Warto prześledzenia pod kątem rokokowości byłyby „Rozrywki Wieczorne” (1822–1827), rękopiśmienny periodyk układany w salonie Marianny Tańskiej i jej córek. Zob. J. Kołakowska „Rozrywki Wieczorne” jako świadectwo i dziedzictwo salonu rodziny Tańskich, Warszawa 2020. Do twórców „Rozrywek Wieczornych” należał między innymi Michał Wyszkowski, którego pośmiertne wydanie *Poezji* (Warszawa 1830) dowodzi rokokowych inklinacji.

613 O ożywieniu ruchu czasopiśmienniczego po roku 1815 pisałem w książce *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Kraków 2016.

są *à la mode*, w jakie kostiumy warszawiacy ubierają się na spacer i przejażdżki, co zakładają na okoliczność maskarad, redut, ansambli czy wieczorów muzycznych. Nadwiślańscy redaktorzy i literaci interesują się modą i rozrywkami; ich uwagę przykuwa luksus. W dziennikarskim wnikaniu w życie miasta, reporterskim penetrowaniu miejskiej przestrzeni dostrzegam zjawisko, które proponuję nazywać bulwarowym rokokiem. „Rokokiem” dlatego, że w lekkim tonie pisze się o tym, w jaki sposób ludzie przydają blasku i czaru swoim zajęciom i rozrywkom; a także dlatego, że „usztuczniczenie” życia traktuje się z życzliwym zainteresowaniem. „Bulwarowym” zaś z tego powodu, że przestrzenie oferujące „światową rozkosz” przekraczają ramy salonu, parku czy nawet kawiarni. Rozkoszne i czarowne stają się miejsca o różnym charakterze, zarówno uroczyste, jak i trywialne. Słodczy życia można czerpać z samego aktu poruszania się po różnych obszarach miasta wibrującego od kolorów, obrazów, zapachów, gestów, rozmów i krzyków. Nowoczesna, ruchliwa, dynamicznie rozwijająca się metropolia staje się nie tyle wyspą, ile archipelagiem przyjemności i rozkoszy<sup>614</sup>. „Gazeciarze” i literaci odsłaniają się ze swoją fascynacją wielkim miastem, podobnie jak czynią to literaci z innych krajów i systemów prasowych. O czarze londyńskich ulic Charles Lamb pisał do swojego przyjaciela:

Ulice, ulice, ulice, targi, teatry, kościoły, Covent Garden, Sklepy mieniące się ładnymi twarzami pracowitych modystek, schludne szwaczki, ponizające się Damy, Dżentelmeni kłamiący za ladami, Autorzy w okularach na ulicach, George’owie Dyer’owie (możesz ich poznać po chodzie)... Lampy zapalane nocą, Cukiernik i Sklepy złotników, Piękni Kwakrzy z Pentonville, hałas powozów, senny krzyk machinalnego stróża nocnego, jeśli z Piwem zataczając się pijany do domu obudzisz się o północy, okrzyki „ogień!” i zatrzymać złodzieja, Inns of court (z ich uczoną atmosferą, i salami, i Lizusami, dokładnie jak uczelnie w Cambridge), stare stragany z książkami, Jeremy Taylor, Burton o melancholii, i „Religia Lekarza” na każdym stoisku. To są twoje

614 O postrzeganiu miasta i procesów modernizacyjnych w pierwszych dekadach XIX wieku obszernie pisała M. Stankiewicz-Kopeć: *Miasto i cywilizacja w kontekście sporów modernizacyjnych w piśmiennictwie polskim lat 1800–1830. Studia*, Kraków 2018.



Przyjemności, o Londynie z wieloma grzechami, – O miasto obfitujące w dziwki – za nie mogą Keswick i jego Wielka Zgraja iść na szubienicę.<sup>615</sup>

Lamb wyraża zadziwienie olbrzymim Londynem, notabene wielokrotnie większym i liczniejszym od Warszawy. Jednak w obu przypadkach zjawisko ma tę samą genezę. Nowe stulecie przejmuje te formy rozrywek *beau monde*, które znano uprzednio (na przykład salony i bale), a zarazem do repertuaru atrakcji dokłada nowe przyjemności: *pleasures of modern life*, dostępne na ulicach, bulwarach, w karczmach<sup>616</sup>. W XVIII wieku niezwykle świat można było przede wszystkim poprzez sztukę dla wybranych: teatr, taniec, muzykę, poezję. Teraz dostępne są także inne środki: na przełomie XVIII i XIX stulecia otwiera się „zaczarowany świat konsumpcjonizmu” („enchanted world of consumerism”<sup>617</sup>). List Lamba pochodzący z 1800 roku wskazuje, że w istocie zaczęła się nowa epoka: wiek XIX.

Zachwyty miastem, jaki wyrażali osiemnastowieczni światowcy, był mimo wszystko ograniczony i obwarowany zastrzeżeniami. Co prawda to właśnie w mieście rozwijało się rokoko i to miejskie obyczaje sprzyjały rozwojowi tej wrażliwości oraz tej estetyki. Zarazem jednak w obrębie miasta przedstawiciele *le petit beau monde* szukali sobie kryjówek, azyli. Nie całe miasto w jego złożoności okazywało się atrakcyjne, ale istniejące w mieście wysepki szczęścia i rozkoszy, odseparowane od świata zewnętrznego zakamarki. Fantazje światowców zmierzały często w tym kierunku, by miejską oazę ulokować gdzieś poza jej macierzystą przestrzeń; stąd

615 C. Lamb, list do T. Manninga, w: tenże, *The Letters of Charles Lamb, with a Sketch of his Life*, t. 1, New York 1838, s. 94 („Streets, streets, streets, markets, theatres, churches, Covent Gardens, Shops sparkling with pretty faces of industrious milliners, neat sempstresses, Ladies cheapening, Gentlemen behind counters lying, Authors in the streets with spectacles, George Dyers [you may know them by their gait] Lamps lit at night, Pastry cook & Silver smith shops, Beautiful Quakers of Pentonville, noise of coaches, drousy cry of mechanic watchman at night, with Bucks reeling home drunk if you happen to wake at midnight, cries of fire & stop thief, inns of court [with their learned air and halls and Butteries just like Cambridge colleges], old Book stalls, Jeremy Taylors, Burtens on melancholy, and Religio Medici's on every stall –. These are thy Pleasures O London with-the-many-sins – O City abounding in whores – for these may Keswick and her Giant Brood go hang”; przeł. M. Chachulska).

616 Zob. G. Dart, *Charles Lamb and the alchemy of the streets*, w: tenże, *Metropolitan Art, Metropolitan Art and Literature*, s. 137–162; D. Gigante, *Lamb's Low-Urban Taste*, w: tenże, *Taste. A Literary History*, New Haven 2005, s. 89–116.

617 A. K. Henderson, *Romanticism and the Painful Pleasures of Modern Life*, s. 5.

popularne rojenia o wsi, w której panują miejskie obyczaje i maniery (topos *urbs in rure*). Natomiast pokolenie autorów rokokowych i rokokizujących aktywne na przełomie XVIII i XIX wieku inaczej rozkłada sympatie i oczekiwania. Pochwały rozkoszy rustykalnych coraz częściej są podbarwione ironią, ponieważ poeci wybierają ofertę miejskich (ulicznych!) przyjemności. Charles Morris pisał w *Country and Town* (1797):

W Londynie nigdy nie wiem, gdzie byłem,  
Zachwycony tym i oczarowany tamtym;  
Oszałamem przez słodycz tylu możliwości,  
A życie wydaje się błogosławieństwem  
zbyt szczęśliwym dla człowieka.

[...]

Na wsi, kiedy Kupidyn odnajdzie mężczyznę,  
Biedna męczona ofiara błąka się bez nadziei;  
Ale w Londynie – dzięki Niebiosom! –  
nasz spokój jest bezpieczny,  
Tam na jedno oko, które zabija, jest tysiąc, które leczy.

W mieście więc pozwól mi żyć, w mieście pozwól umrzeć,  
Bo naprawdę nie mogę rozkoszować się wsią, nie ja.  
Ktoś może pragnie latem willi na mieszkanie,  
Och, mnie daj słodkie, cieniste chodniki Pall Mall!<sup>618</sup>

Podobne nastawienie zaobserwujemy u Mickiewicza, który wiejskiej nudzie przeciwstawi w *Zimie miejskiej* miły gwar i czar zabaw w mieście. We Francji początku XIX wieku pod tym względem jest podobnie jak w Wielkiej Brytanii. Poeci – z mieszkanką rezerwy i fascynacji – opisują obyczaje współczesnych sobie paryżan. Poszukiwaczy

618 C. Morris, *Country and Town*, w: tenże, *Songs, Political and Convivial*, London 1802, s. 54–56 („In London I never know what I'd be at, / Enraptured with this, and enchanted with that; / I'm wild with the sweets of variety's plan, / And life seems a blessing too happy for man. // [...] // In the country, if Cupid should find a man out, / The poor tortured victim mopes hopeless about; / But in London, thank Heaven! our peace is secure, / Where for one eye to kill, there's a thousand to cure. // In town let me live then, in town let me die, / For in truth I can't relish the country, not I. / If one must have a villa in summer to dwell, / Oh, give me the sweet shady side of Pall Mall!"; przeł. M. Chachulska). Przyjemności i przyjemnostki miejskiego życia towarzyskiego opisywał George Crabbe w *Borough* (1807).

zmysłowych rozkoszy jest teraz znacznie więcej niż w dobie przedrewolucyjnej. Małe zebrania podróżników na Cyterę zamieniły się w masowe pielgrzymki, prowadzone w różnych kierunkach o różnych porach dnia. W *Obrazie Paryża o piątej rano* (*Tableau de Paris à cinq heures du matin* [1802]) Désaugiers pisał:

Na każdej ulicy  
Chętnie uczęszczanej  
Pokażny tłum  
Nagle pęcznieje:  
Wielcy, sługusy,  
Starcy, dzieci  
Mieszczanie, kanalie,  
Wszystkich pełno.<sup>619</sup>

Z kolei w *Obrazie Paryża o piątej wieczorem* (*Tableau de Paris à cinq heures du soir* [1802]) tego samego autora padają słowa:

– Kelner, lody!  
– Moja kawa!...  
– Pan pierwszy,  
Cesarstwo za panem.

Czyta się gazety;  
Wypija się likiery,  
Organizuje się zabawy [...].<sup>620</sup>

W początkach XIX stulecia zaczarowane wyspy są liczniejsze niż w poprzednim wieku. Więcej jest również pielgrzymów udających się na Cyterę.

619 M. A. Désaugiers, *Tableau de Paris à cinq heures du matin*, s. 197 („Dans chaque rue / Plus parcourue, / La foule accrue / Grossit tout à coup: / Grands, valetaille, / Vieillards, marmaille, / Bourgeois, canaille, / Abondent partout”).

620 M. A. Désaugiers, *Tableau de Paris à cinq heures du soir*, w: tenże, *Chansons et poésies fugitives*, s. 201 („– Garçon, ma glace! / – Ma demi-tasse!... / – Monsieur, de grâce, / L’Empire après vous. // Les journaux se lisent; / Les liqueurs s’épuisent, / Les jeux s’organisent”).

W polskim kontekście kulturowym fascynacja metropolią jako cyteryjskim archipelagiem, jak wspomniałem, pojawia się w prasie na początku lat dwudziestych. Co prawda we wcześniejszych dziesięcioleciach można poszukiwać tego typu nastawienia, jednak w latach dwudziestych manifestuje się ono w całej swojej wyrazistości na łamach „Warszawianina” oraz „Kuriera dla Płci Pięknej”. Te czasopisma wydawane przez Andrzeja Brzezińskiego to w polskim systemie prasowym nowy format periodyku<sup>621</sup>. Nawiązywał on do wypracowanego na Zachodzie żurnalu *mód*, w którym zamieszczano opisy modnych kostiumów, współczesnych manier, publikowano fragmenty poczytnych powieści i powiastek, a także poezje modnych autorów. Słowem, w żurnalach interesowano się wszystkim, co modne, i czym żyła socjeta, *high life: tout Paris, tout Londre, toute Varsovie*. Od schyłku XVIII wieku rosnąca popularność żurnali świadczyła, że uznano modę – a w zasadzie różne mody na różnych polach kultury – za zjawisko ściśle związane z dokonującymi się wówczas procesami historycznymi, z postępującą modernizacją. Redaktor „Kuriera dla Płci Pięknej” przekonywał, że bycie *à la mode* stanowi cechę ucywilizowanego wieku<sup>622</sup>. Obserwacja mody skłaniała publicystę do opinii, że dzięki rozkwitowi życia towarzyskiego, ujawniającego się w obyczajach socjety, Warszawa „olbrzymim krokiem wznosi się do rzędu pierwszych miast europejskich”<sup>623</sup>.

Modnictwo, upodobanie do stroju, do wykwintnej prezencji ukazywano bez charakterystycznego dla oświeceniowej satyry karykaturalnego przerysowania. Racją zaistnienia krótkich tekstów poświęconych modzie stało się samo zaobserwowanie i zarejestrowanie zmiany w upodobaniach modowych *toute Varsovie*: to, że wybiera się błękitne suknie zamiast pąsowych, kapelusze z wąskim rondem zamiast kapeluszy z szerokim rondem albo że powróciły do łask zdobne zawoje: „Na jednym z wczorajszych wieczorów dały się spostrzec na głowach naszych piękności znowu zawoje, zdaniem zaś naszym błękitny bogato brylantami ozdobiony najwięcej powinien być naśladowany”<sup>624</sup>. Fascynacja modą krzyżowała się ze świadomością, że modne jest zawsze kosztowne i że nie da się oderwać modowego

621 Zob. J. Franke, *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918*, s. 24–26.

622 Anonim, *Mody*, „Kurier dla Płci Pięknej” 1823, nr 1, s. 3.

623 Tamże.

624 Anonim, *Mody*, „Kurier dla Płci Pięknej” 1823, nr 3, s. 15.

febliku socjety od jej pogoni za pieniędzmi. W publicystyce i w poezji publikowanej na łamach warszawskich czasopism zaznaczają się więc jednocześnie zachwyty modą oraz ironia wobec wielkoświatowych manier:

Lubię rozsądek, lubię i przymioty,  
Lubię talenta, umiejętność, cnoty,  
Lubię rozrywki i zabawy wszelkie,  
Lubię honory, dostojęstwa wielkie,  
Lubię przyjaciół jak siebie samego,  
Lubię kochankę od czasu dawnego;  
Lecz najwyższe do złota czuję przywiązanie,  
Bo za złoto kochane wszystkiego dostanie.<sup>625</sup>

Redaktor „Warszawianina” i „Kurier dla Płci Pięknej” wiedział, że moda jest nie tylko wskaźnikiem „złego bądź dobrego” wychowania. Jest też dowodem narodzin społeczeństwa, które szuka spełnienia w krążących na rynku przyjemnościach na sprzedaż. W czasopiśmie „Momus” znajdujemy żartobliwy obraz Cytery konsumpcji, ziemskiego rajy, „wyspy wszelkiej pomyślności”:

Wśród wiecznej wiosny leży miasto zbudowane,  
Cudowne i przyjemne, wałem opasane,  
[...]  
Wychodzi na ulicę, alie tam, szerokim  
Wali się porter, wino, i płynie rynsztokiem,  
W boku kawa lewantska, a śmietanka w tyle,  
Kozuszki zaś latają, jak u nas motyle,  
Błoto z konfitur, lodów, a bruk tego miasta  
Jest w pierogi leniwe i francuskie ciasta.  
Nie żałuje tam człowiek, chociaż się pośliźnie,  
Bo choć czasem upadnie, zawsze czegoś liźnie.  
Restauratorniów nie ma, ani Tabla d’Hota;  
Lecz gdy apetyt brzuchem w południe szamota,  
Wraz Nimfy stół stawiają, przynoszą obiady,

625 Anonim, *Pociąg magnetyczny*, „Momus” 1824, t. 1, s. 48–49.

I żeby się człek najadł, służą mu Najady.  
[...]  
Gdy kto kichnie przy stole, zdarzenia nie tracą,  
To tysiocy nam życzą, i zaraz je płacą.<sup>626</sup>

W „Warszawianinie” obiektem obserwacji wciąż były salony, a także restauracje, cukiernie, kawiarnie. Opisywano na przykład ceremonię udawania się na kawę:

Staro-Wiejska kawa dawno zapewne nie cieszyła się przytomnością tylu osób, znajdowało ich się bowiem blisko trzysta. Powszechną uwagę ścigały na siebie ogromne sanie, ciągnione czterma [!] w poręcz zaprzężonymi i w jedwabne karmazynowe szale przybranymi końmi. Jedna z siedzących piękności powodowała spienione rumaki jedwabnym lejcem i uważaliśmy, że stangreta wcale nie było, którego miejsce zastępowało znać dwóch mężczyzn w tyle sanek stojących.<sup>627</sup>

W innym numerze pisano, że na Wiejskiej Kawie ktoś z gości miał „nową wcale kamizelkę z błękitnego jasnego aksamitu, – złote guziczki były jej spięciem, podszyta zaś była również aksamitem, lecz białym”<sup>628</sup>. Doniesienia tego samego typu serwowały swoim czytelnikom żurnale w innych krajach. „Journal des Dames et de Modes” donosił: „Smak do przechadzek, ożywiony pięknymi dniami wiosny, prowadzi na Pola Elizejskie wszystkie piękności, które były z nich wygnane zbyt długą i zbyt surową zimą [...]”<sup>629</sup>. „Kobiety wciąż noszą wiele bransoletek na prawej ręce; i tylko jedną na lewej”<sup>630</sup>.

W tych prostych relacjach dziennikarskich ujawnia się rokokowa wrażliwość z jej nastawieniem na *beaux détails*, z fotograficzną

626 Anonim, *Wyspa wszelkiej pomyślności*, „Momus” 1820, t. 1, s. 12–14.

627 Anonim, notatka bez tytułu, „Kurier dla Płci Pięknej” 1823, nr 3, s. 16.

628 Anonim, notatka bez tytułu, „Kurier dla Płci Pięknej” 1823, nr 9, s. 47.

629 C. J. B. Lucas Rochemont, *Promenade des Champs-Elysees*, „Journal des Dames et des Modes” 1799, nr 53, s. 227 („Le goût des promenades, ravive enfin par les beaux jours du printemps, ramène, dans les Champs-Elysées, toutes les belles qu’en avait exilé un trop long et trop rigoureux hiver [...]”).

630 Anonim, notatka bez tytułu, „Journal des Dames et des Modes” 1825, nr 15, s. 115 („Les dames portent toujours un grand nombre de bracelets au bras droit; il n’y en a qu’un au bras gauche”).

dokładnością w odtwarzaniu wyglądów, zachowań, gestów. Rokokowe bagatelki prasowe to migawki ze spektaklu codziennie odgrywanego w różnych miejscach Warszawy (oraz innych metropolii), przez aktorów przynależących do *toute Varsovie*, zbiorowości liczniejszej od osiemnastowiecznej socjety. W tym przedstawieniu aktorzy i aktorki musieli umieć odgrywać przypisane sobie role i znać funkcję teatralnych rekwizytów, jak na przykład wachlarz:

Ten nowy salonowy telegraf, jeżeli widzisz ku posadzce nachylonym, zbliż się z przodu, znakiem to bowiem jest, iż ci się tylko o coś spytać mają. Jeżeli zaś tenże, na którym bądź ramieniu skazując spoczywa, staraj się zbliżyć z tyłu, nieznacznie i bez zwrócenia uwagi aż do poręczy krzesła, mają ci bowiem dwa słówka do ucha powiedzieć. – Wsparty zaś lekko na poduszce sąsiedniego krzeselka, jest znakiem życzenia, abyś usiadł – śpiesz się więc dopełnić tego żądania, powinieneś bowiem poznać, iż chcą z tobą pożartować.<sup>631</sup>

W oczarowywaniu współmieszkańców Cytery oprócz kostiumów wciąż kluczowe były akcesoria artystyczne: instrumenty muzyczne, głos. Poddani Wenery komunikowali się językiem poezji i sztuki:

[...] ogólne prośby młodzieży wezwały Pannę Z... do fortepianu. Usiadła i w tej chwili ujrzeliśmy naprzeciwko niej ślicznego młodzieńca, którego dotąd w tłumie nie uważaliśmy. [...] Zdawał się niewiele uważać na słodki śpiew Panny Z..., która śpiewała bardzo piękny romans francuski, lecz gdy w końcu owego po odśpiewaniu następującej strofy:

Ce que souvent la beauté n'ose dire  
Elle la chante; et malgré les jaloux  
Lorsque sa voix prononce, je soupire;  
Regarde furtif a jouté: C'est pour vous.

to skryte spojrzenie zwróciła ku pięknemu młodzieńcowi, rzekłem cicho do Pani R... „Czymże więcej możesz się Pani przekonać, iż nie tylko w niewinnych grach można dać poznać swą miłość, i że ona umie

631 Anonim, notatka bez tytułu, „Kurier dla Płci Pięknej” 1823, nr 2, s. 10.

sobie znaleźć tysiączne drogi, któremi do serca ulubionej wkrada się osoby”.<sup>632</sup>

Żurnale mód obficie dostarczają przykładów rokokowych tekstów: prozatorskich bagatelek opisujących stroje i zachowania ludzi zebranych na jakimś ansambli czy balu; krótkich scenek, niekiedy z dialogami, w których odtwarzano realne albo hipotetyczne zdarzenie z życia towarzyskiego wyższych sfer; drobnych wierszy okolicznościowych komplementujących czyjąś prezencję. W innych czasopismach kulturalnych i informacyjnych takie treści też niekiedy publikowano; stanowiły one jednak urozmaicenie numeru, coś w rodzaju „kącika rozrywki”. Żurnale natomiast oferowały takie teksty programowo. Drobna literatura (poetyckie i prozatorskie bagatelki) funkcjonowała w nich pod postacią nowinki i plotki, zdradzając swoje zakorzenienie w rokokowej estetyce, zorientowanej na odkrywanie ulotnego, chwilowego, zewnętrznego piękna, mijanego w salonie albo na bulwarze.

Rokokowy literat, poeta, publicysta wie, że rodzaj zawojów noszonych na balach albo sposoby podróżowania na kawę to tylko moda. Dlatego opisuje te praktyki *la bonne compagnie* z przymrużeniem oka, niekiedy z lekką ironią. Choć nie bez podziwu i nie bez urzeczenia. To przecież aż moda, w niej wyrażają się kulturalny polor, delikatność manier, znajomość dobrego smaku, gotowość do podejmowania wyzwań stawianych przez teraźniejszość, umiejętność podążania z duchem czasu.

\*\*\*

Osobnym zjawiskiem prasowym był satyryczny „Momus”, redagowany przez Alojzego Żółkowskiego (1820–1821). Celem „Momusa” nie było piętnowanie niepożądanych postaw i zachowań społecznych. „Momus” stanowił oazę szczególnego typu rozrywki literackiej, przynosił zabawny portrecik współczesnego społeczeństwa<sup>633</sup>. Redaktor wybierał

632 Anonim, *Mody*, „Kurier dla Płci Pięknej” 1823, nr 25, s. 122 („Czego piękność nie odważy się powiedzieć, to wyśpiewa; / I mimo zazdrości, gdy jej głos wybrzmiewa, wzdycham; / Ukradkowe spojrzenie dodaje: To dla ciebie”).

633 Zob. A. Kowalska, „Momus” Alojzego Żółkowskiego 1820–1821. Karta z dziejów prasy i sceny warszawskiej, Warszawa 1956.



to, co w życiu tego społeczeństwa było kuriozalne czy osobliwe i szukał do tego dowcipnego komentarza – albo tak przekształcał obraz rzeczywistości, żeby wydała się zabawna. Żółkowski stał się nieprześcigniony w tworzeniu porzekadeł, kuriozalnych sentencji oraz powiedzonek opartych na językowym komizmie, jak na przykład: „Pokój, który Europa ostatecznie zrobiła, dzieli się na kilka pokojów dobrze rozłożonych, i tak pokój bawialny w Paryżu, pokój jadalny w Londynie, pokój gościnny w Polsce, a sypialny pewno w Turcji, bo tam ludzie w pantoflach chodzą”<sup>634</sup>. Albo: „We Francji edukacja tak jest rozszerzona, że nawet chłopci po francusku mówią”<sup>635</sup>. Literat bawił się też w „ekwiwoki”. Oto przykład ekwiwoku francusko-polskiego: „Ile ma lat? *Il est malade*”<sup>636</sup>. Tego rodzaju drobna twórczość Żółkowskiego to przykład literatury okolicznościowej o kawiarnianej proveniencji. Salon przecież znał podobne igraszki słowne, jednak były one dopasowane do warunków ansambli, w których należało bawić eleganckie towarzystwo kawalerów i dam, a nade wszystko *salonnière*. W tym celu dobrze sprawdzały się bon moty albo ułożone naprędce epigramy odnoszące się do jakiegoś salonowego incydentu. Natomiast w przypadku utworów Żółkowskiego celem jest zabawianie towarzystwa kawiarnianego, inteligentkiego, krążącego w orbicie nieco innych zainteresowań. Przedmioty do literackiego opracowania redaktor czerpie z aktualnych wydarzeń społecznych i politycznych. Formułuje konceptualne komentarze:

Teraz nie dosyć jest pochlebiać, ale jeszcze trzeba posmarować.<sup>637</sup>

Kobiety tak lubią szale, tak się szalami szeroko obwijają, iż wkrótce całkiem oszaleją.<sup>638</sup>

Najmodniejsze damy nie przestały być pobożne, bo idąc do kościoła, zawsze mają z sobą koronki, choć nie w rękę, to przy czepkach i spodniczkach.<sup>639</sup>

634 *Fraszki*, „Momus” 1820, nr 3, s. 17.

635 *Fraszki*, „Momus” 1820, nr 9, s. 67.

636 *Dwójznanzniki i Różnoznanzniki, czyli Kalambury i Ekwiwoki*, „Momus” 1820, nr 1, s. 8.

637 *Fraszki*, „Momus” 1820, nr 5, s. 34.

638 *Fraszki*, „Momus” 1820, nr 6, s. 44.

639 *Fraszki*, „Momus” 1820, nr 8, s. 60.

Gdy jednego młodego poety zapytał mąż, jakim prawem umizga się do jego żony, odpowiedział: „zwyczajnie licentia poetica”<sup>640</sup>

Dziwną jest rzeczą, że dotąd w piśmie wynaleziono tylko komatę [!], period, dwukropek, ś[r]ednik, wykrzyknik, znak pytania i tym podobne; a o najpryncypalniejszym znaku zrozumienia rzeczy zapomniano. Wydawcom zatem zawitych pism życzyć należy, aby go kładli na początku dzieła, żeby ostrzec czytelnika, iż nie ma co czytać – co do figury tego znaku, niech by tak wyglądał jak słupek, który drogi wskazuje.<sup>641</sup>

Zamiast napisać, że „Momus” będzie dodatkiem do „Wandy”, zaszerwowano żarcik: „Wanda, która dotąd leżała w mogile, teraz będzie co tydzień wychodzić na przechadzkę literacką. A że damy nie ruszą się, żeby ktoś za nimi nie szedł, przeto i za Wandą będzie łąził Momus”<sup>642</sup>.

W satyrycznej publicystyce Żółkowskiego nie ma ambicji powiedzenia o świecie czegoś prawdziwego. Realne zdarzenia i zjawiska są osładzane żartami. Część serwowanych wiadomości Żółkowski po prostu wymyśla: „Na wzór termometrów, barometrów, zrobione zostały humorometry, aby poznać, w jakim kto humorze; podług ostatniego Polska stoi na ciekawo”<sup>643</sup>.

Po tym doniesieniu w jednym z kolejnych numerów zamieszczono *Obserwacje humorystyczne*: „Podług ostatniego humorometru Warszawa stoi na wesoło, a województwa na «co tam słyhać dobrego?»”<sup>644</sup>.

„Momus” to „czarownicza wyspa” usypana pośrodku morza rzeczywistości dla uciechy kawiarnianego towarzystwa. Jak pisał jeden z czytelników w liście poetyckim:

Gdy się gdzie indziej skarżą o gwałty i o mus,  
Nas przyjemnie rozrywa twój dowcipny Momus,  
Twoja kraina szczęścia. Czyli czuwam, czy śpię,  
Zawsze dumam o twojej czarowniczej wyspie:  
To ci tylko przyganiam, co potwierdzisz i ty,

640 *Anegdoty*, „Momus” 1820, nr 8, s. 62.

641 *Fraszki*, „Momus” 1820, nr 7, s. 50.

642 *Fraszki*, „Momus” 1820, nr 4, s. 29.

643 *Fraszki*, „Momus” 1820, nr 12, s. 89.

644 Tamże.

Żeś w niej zapomniał z cukru umieścić kobity:  
Ale koniecznie z cukru; bo źle to jest dla nas  
Kiedy znajdujem piołun, chcąc znaleźć ananas.  
Ciśnie sprężyna nieszczęść lubo na nią nie przem,  
Ja sam miasto z cukierkiem złączyłem się z pieprzem.<sup>645</sup>

„Momus” okazał się inteligentnym miejscem ucieczki od rzeczywistości, w której „ciśnie sprężyna nieszczęść”. Nie były to co prawda ani Cytera, ani Arkadia, lecz jakaś inna wyspa szczęśliwa powstała w warunkach nowych realiów modernizującej się Warszawy, gdzie obok Wenera ważne miejsce zajął Pluton – patron dostatków i bogactw.

## Filomaci

### Przyjaźń stowarzyszona

Rokokowe modele zachowań i formy komunikacji dostrzec można w społecznościach, które przyswoiły sobie reguły bycia *aimable* wypracowane w ramach osiemnastowiecznej kultury salonowej. Do tych reguł należały obowiązek okazywania sobie pozytywnych uczuć, umiejętność komplementowania, prowadzenia niezobowiązującej pogawędki (*bavardage*), chęć uczestnictwa we wspólnych zabawach i grach towarzyskich, przejawianie delikatności w sferze uczuć. Takie zachowania i nawyki kultywowali ludzie „obyçi w świecie”, często arystokraci, artyści, podróżnicy. Widzimy tego typu osoby w kręgach towarzyskich Warszawy – zarówno przed-, jak i porozbiorowej, co starałem się pokazać na przykładzie środowiska puławskiego.

Filomaci stanowią osobliwy przypadek. Wywodzili się z drobnej szlachty, ich kontakt z życiem światowym – zanim wstąpili na uniwersytet – był nikły. Do miasta przyjechali wyposażeni w pojęcia i manieri charakterystyczne dla kultury szlacheckiej. Niejeden z nich mógłby dobić się sławy – by odwołać się do słów Żegoty z trzeciej części *Dziadów* – „najlepszego w Litwie ekonoma”. Wilno otworzyło przed nimi nowe perspektywy życia towarzyskiego. Ciekawym zjawiskiem jest ich szybkie wrastanie w ówczesną kulturę modnego Wilna.

645 T. B., *Korespondencja. Do Redaktora Momusa*, „Momus” 1820, nr 3, s. 22.

[...] na Uniwersytecie odnajdujemy właśnie synów szlacheckich najbardziej świadomych utraty swojej centralnej pozycji. Pozbawieni dawnego znaczenia politycznego, połączeni naciskiem tych samych imperatywów ekonomicznych, wyobrażają sobie, że wykształcenie pozwoli im na dalsze odgrywanie roli w społeczności lokalnej –

zauważył Daniel Beauvois<sup>646</sup>. Kamionka-Straszakowa wskazywała: „[...] nowa zbiorowość poszlachecko-inteligencka i mieszczańsko-inteligencka (ludzie o niższej kondycji społecznej rzadko trafiali na uniwersytety) poszukiwała nowych więzi ideowych [...] oraz nowych form wspólnoty [...]”<sup>647</sup>. Środowisko uniwersyteckie oferowało coś w rodzaju, jak pisała Felicity James, „substituted paternity”<sup>648</sup>. Na modernizujących się uczelniach tworzyły się „wspólnoty zamknięte” („enclosed communities”), w których kształtował się specyficzny kod zachowań wewnątrzgrupowych. Stowarzyszenia przyjacielskie w jakiejś mierze stanowiły formę nowej, przybranej rodziny. Warto zauważyć, że ówczesne zwyczaje zwracania się do siebie nawzajem (w poezji oraz w listach) pełne są ekspresji przypominającej familijne wyrazy oddania, czułości, troskliwości i braterskiej miłości (uwidacznia się tu także wpływ demokratycznych idei). Po rewolucji francuskiej przyjaźń postrzegano często jako fundament relacji międzyludzkich i jako wartość nadrzędną warunkującą szczęśliwe życie<sup>649</sup>. Jak pisał Joseph Martin w wierszu *Do przyjaźni (A l'amitié)*:

Cnót wierna towarzyszo,  
Święta przyjaźni, córko bogów,  
Przyjdź do mojego serca, mój głos cię wzywa!  
Tylko ty możesz uczynić je szczęśliwym.  
Niech boga, którego czczą na Cyterze,

646 D. Beauvois, *Wilno*, s. 280.

647 J. Kamionka-Straszakowa, *Nasz naród jak lawa*, s. 114.

648 F. James, *Charles Lamb, Coleridge and Wordsworth*, s. 42. Zob. Z. Jabłońska-Erdmanowa, *Oświecenie i romantyzm w stowarzyszeniach młodzieży wileńskiej na początku XIX w.*, Wilno 1931; A. Kamiński, *Polskie związki młodzieży (1804–1831)*, Warszawa 1963, s. 12; *Będziemy wzorem innym, sobie samym chlubą – w 200. rocznicę powstania Towarzystwa Filomatów*, red. A. Szmyt, E. Klimus, Olsztyn 2020.

649 Zob. A. Witkowska, *Wstęp*, w: *Wybór pism filomatów. Konspiracje studenckie w Wilnie 1817–1823*, oprac. A. Witkowska, Wrocław 2005, s. x–xiii.

Ktoś inny opiewa zalety;  
Och! ty jedna będziesz mi droga;  
Twoich tylko pragnę słodczy.<sup>650</sup>

Z familiaryzacją stosunków przyjacielskich nie należy jednak przesadzić. Zarówno filomaci, jak i członkowie innych stowarzyszeń młodzieżowych zdawali sobie sprawę, że nowa forma wspólnoty przypomina rodzinę, ale nią nie jest<sup>651</sup>. Nowy model życia z bliskimi sobie ludźmi musieli dopiero wynaleźć i wypracować. Przypuszczam, że w przypadku filomackim ów model kształtował się na bazie funkcjonujących wówczas w Wilnie form *sociabilité* opartych na salonowych regułach grzeczności, towarzyskiego „tonu”, skrótowo scharakteryzowanych w rozdziale *Rzut oka na Wilno rokokowe w latach 1795–1830*. Warto odnotować fakt ceremonialnego obchodzenia się filomatów z sobą nawzajem, respektowania wypracowanej w XVIII wieku etykiety. Członkowie towarzystwa okazywali sobie względy w korespondencji pełnej kurtuazyjnych zwrotów i zachowań.

Funkcjonowanie w życiu towarzyskim wymagało nabycia „polewnych” obyczajów. Wolno przypuszczać, że taką szkołę filomaci otrzymali, przyjechawszy do Wilna właśnie w okresie rozkwitu kultury salonowej i światowych zabaw. Wiele wskazuje też na to, że przenosili tę naukę do własnego stowarzyszenia, z którego uczynili jakąś osobną krainę, „republikę”, wyspę miłego życia. Na tej wyspie czczono jednak nie bóstwo miłości, Wenus, lecz boginię młodości – Hebe.

### Wyspy szczęśliwe i bycie gdzie indziej

Nie kwestionuję poważnych (literackich i naukowych) zatrudnień filomatów, a także wyrażanych w dyskusjach nad ustawami ambicji reformistycznych o społecznym zasięgu. Chciałbym jednak zauważyć,

650 J. Martin, *A l'amitié*, „Journal des Dames et des Modes” 1799, nr XXIX, s. 3–4 („Des vertus, compagne fidèle, / Sainte amitié, fille des dieux, / Viens dans mon cœur, ma voix t'appelle! / Toi seule peux le rendre heureux. / Du dieu qu'on adore à Cythère, / Qu'un autre chante les faveurs; / Oh! toi seule me seras chère; / Je ne prise que tes douceurs”).

651 O pojmowaniu przyjaźni przez filomatów pisał J. Borowczyk, *Zestane pokolenie. Filomaci w Rosji (1824–1870)*, Poznań 2014, s. 123.

że chęć propagowania oświaty i cnoty oraz idee reformatorskie mają swoją artystyczno-ludyczną kontrtendencję w ramach wileńskiego stowarzyszenia<sup>652</sup>. Filomaci bawią się w kreowanie alternatywnego świata, formowanie – w życiu i w poezji – zastępczej rzeczywistości. „Piękne”, „przyjemne”, „miłe” są momenty przeżywane w ramach studenckiej wspólnoty. Uwypukleniu odrębności „republiki marzeń” służy rozbudowana rytualizacja życia organizacji, przejawiająca się w formułowaniu jej praw, w celebracji spotkań, w wypracowywaniu osobnego języka, w twórczości literackiej<sup>653</sup>. W tych praktykach – zarówno filomackich, jak i „promienistych” – zaznacza się świadomość podziału między zwyczajami, gustem, regułami panującymi w grupie a całym światem zewnętrznym, między tam i tu i tam. Członkowie koterii uznają (serio lub żartem), że wobec powszechnych niewygód i problemów udało im się stworzyć enklawę, w której panują przyjemniejsze niż gdzie indziej warunki życia. Filomaci powołują do istnienia nie tyle „republikę marzeń”, ile „republiczkę”, „państewko”, w którym prawo obywatelstwa zyskują wybrani. Opozycję między miałym światem zewnętrznym i przyjemnym wewnętrznym wyraził Tomasz Zan:

Szczęśliwy, kogo cnota, kogo przyjaźń szczerą  
W jedno do spólnych zabaw i pożytku zbiera,  
[...]  
Szcześliwi! bo nas wiąże jednych uczuć wstęgą  
I w świątyni przyjaźni do prac miłych wprzęga...  
Czytam po waszem licu, co się w sercu rodzi.  
(Szukać zabaw wsiadajmy do przybranej łodzi)  
Do spólnych celów płyniem w przyjacielskiej łodzi;  
(Niech płynie) Płyniemy po rozkosznym gładkich wód błękitach

652 Zob. M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycyzacją a romantyzacją: młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009, zwłaszcza s. 54–62; też, *Jak bawili się filomaci? Rola zabawy w działalności Towarzystwa Filomatów Wileńskich*, „Українська полоністика” 2016, t. 3, s. 3–19. Uważam, że badaczka, jakkolwiek trafnie identyfikuje rokokowe praktyki filomatów, dość skrótowo wiąże je z „funkcją ludyczną i rozrywkową”. Niemniej jednak podzielam rozpoznania m.in. w zakresie rokokowości poezji Zana.

653 Zob. A. Sikora, „Aż do najmniejszej kropki”: o prawie i biurokracji filomatów, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 95–118.

Do wysp, gdzie (róża z wonią) z twardym dębem zielony  
 (mirt) laur kwicie,  
 Gdzie zawsze oddech świeży i pogody letnie,  
 Gdzie z brzękiem (strugów) źródojów, ptasząt mieszają się fletnie,  
 Gdzie lutnia, uderzona po strojonym nerwie,  
 Czasem dźwięk miły ptasząt miłszym dźwiękiem przerwie.  
 Tam każdy, wolny trosków, przyjaźni poświęci  
 Ofiarę swej zdolności i serca i chęci;  
 Tam spólna krotofila zwieje chmurę z lica,  
 Tam święta rozkosz mamy, wspólny wdzięk zachwyca;  
 Tam, bez przymusu broniąc życia ponieważ,  
 Nie maskowane słowa do ust niesie serce [...].<sup>654</sup>

Te motywy są dla Zana charakterystyczne: konsolidacja grupy przyjaciół, zacieśnianie więzów przyjaźni, zbliżanie się filomatów do siebie, „zbieranie w jedno”, zachęty do „spólnych zabaw i pożytku”. „Majówki Promienistych, świadczące o Zanowskim przekonaniu o wartości studenckiej socjalizacji, a także o jego własnej predylekcji do młodzieńczych zabaw, zdobywają olbrzymią popularność wśród młodzieży wileńskiej” – zauważyła Patrycja Wojda<sup>655</sup>. Znamienny jest gest separowania się od zewnętrznej rzeczywistości, której znakami upadku są polityczna niewola („grób ojczyzny”), „kajdany myśli”, cudzoziemszczyzna („przetykanie mowy” „sekwańskim słowem”). W obliczu niewoli rantunkiem okazują się pospołu wspólna praca naukowa („szperanie” „po złotych dziejów naszych karcie”) i poezja erotyczna („swawole synka matki Pafu”). „Swawolom synka matki Pafu” Zan poświęcił niejedną „robótkę”. Naukowe i literackie zajęcia („słodkie staranie”) zapewnią towarzystwu pożytek: „Każdy słodkiem staraniem robótkę wyśpieszy, / I sam cieszyć się będzie i drugich ucieszy. / Każdy, co od przyrody szczodrej dostał w darze, / W przyjacielskiej świątyni obciąży ołtarze”<sup>656</sup>. Kładzie się w tych wierszach nacisk na pożytki wewnątrzgrupowe, składanie ofiar na ołtarzu „przyjacielskiej świątyni”. Przesłanie

654 T. Zan, [Szczęśliwy kogo cnota...], w: *Poezja filomatów*, t. 1, wyd. J. Czubek, Kraków 1922, s. 308–309. Podaję zapis z edycji J. Czubka, łącznie z wyrażeniami nawiasowymi.

655 P. Wojda, *Jak filomaci opowiadali swoją młodość? Analiza przemówień Towarzystwa Filomatycznego z lat 1818–1821*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 3, s. 116.

656 T. Zan, [Szczęśliwy kogo cnota...], s. 310.

wiersza wskazuje na pragnienie „bycia gdzie indziej”, w owym „tam”, przypominającym ogród sztuki i zmysłowych przyjemności.

Zan odmalowuje „wyspy szczęśliwe”, nawiązując do żywiołów wody i powietrza. Etery czny byt Zanowskiej arkadii przywodzi na myśl rokokowe lekkość i oderwanie („odlatanie”) od „prawdziwego” życia. Zarazem ukazuje jej niestabilny, niewyraźny status miłej chimery. Autor *Świata i Miłości* nie był odosobniony. „[...] arkadyjską sielanką wyda wało się życie w Towarzystwie i innym poetom filomackim” – zauważał Stefan Kawyn. „I Czczot bowiem, i Pietraszkiewicz chętnie w poezjach swych powracają do motywu «złotego wieku», podkreślają, że właśnie w filomacji wskrzeszony został szczęśliwy wiek ludzkości”<sup>657</sup>.

### Filomackie „teraz”

W tekstach poetyckich filomaci zachęcają się nawzajem do wspólnej zabawy: wznoszenia toastów, osuszania butelek, do grupowego śpiewu i tańca<sup>658</sup>. W poezji toczone są żartobliwe „walki miodowe”. Pisze się wiersze „winszujące” – tak zwane jamby, w których młodzieńcy celebrują zdarzenia ważne w życiu grupy (będzie o nich mowa w rozdziale dotyczącym gatunków rokokowych). Chętnie mówi się o przyjemnościach erotycznych: o „całowaniu”, „ściskaniu”, o spotkaniach z ukochaną w gajku. Warunki do szczęścia są dane lub mogą być łatwo zaimprovizowane, wystarczy odgrodzić się od zgiełkliwego świata i bawić się we własnej kompanii lub „na ustroniu” spotkać się z kochanką. Poezja filomacka przypomina, że czas na zabawę i rozkosz właśnie nadszedł. „Teraz” jest odpowiednia chwila, trzeba korzystać z pożytków młodości:

Co to starzy za wariaci:  
Mówią bez przyczyny.  
Że wiek młody źle się traci,  
Siedząc u dziewczyny.

657 S. Kawyn, *Mickiewicz wśród filomatów i filaretów*, w: tenże, *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice*, Warszawa 2001, s. 118. Zob. też: S. Świrko, *Z kręgu filomackiego preromantyzmu*, Warszawa 1972.

658 Zob. L. Libera, „Wszyscy byli jak najzupelniej trzeźwi...” (*O improwizacjach Mickiewicza*), w: tenże, *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015, s. 109–127.



[...]  
Gdy się z nią chwilkę pogrucha,  
Chwilkę się pośmieje,  
Serce nowym ogniem bucha,  
W głowie rozednieje.<sup>659</sup>

„Teraz” również dlatego, że to odpowiedni moment, ponieważ „akurat” na dany dzień przypadły czyjeś imieniny: *Tomaszowe, Adamowe, Janowe, Onufrowe*. W razie potrzeby znajdzie się inny pretekst do świętowania: czyjs wyjazd, przyjazd albo czyjeś wyzdrowienie<sup>660</sup>. Na zabawę nastał odpowiedni moment i wiek (młodość)<sup>661</sup>. Kiedy wspólne swawole okazują się tymczasowo niemożliwe, przestrzenią spotkania i zabawy okazuje się korespondencja pełna wzajemnych wyrazów słodczy, obfitująca w igraszki literackie: w formie prozy sterne’owskiej lub w konwencji żartobliwego listu poetyckiego. Korespondencja umożliwia, by posłużyć się formułą Angeli Esterhammer, „performowanie «bycia tam»” („performative aspect of «being there»”<sup>662</sup>). 11 (23) stycznia 1820 Czeczot pisał do Mickiewicza przebywającego w Kownie:

Przychodzę do Jarosza, znajduję Łukaszewskiego. Obracam więc słowa do Jarosza neutralne. Pytam:  
– Czy skończyłeś czytać (jakiegoś tam, którego tylko znam z czerwonej okładki, adwokata)?  
Odpowiedź arcykrótka:  
– Jeszcze nie. Ale pisz – mówi – do Adama.  
– Co? na co?  
[...]  
– Ale bo trzeba Adamowi zrobić przyjemność!  
[...]  
Zresztą, nie mam co do ciebie pisać. Żadnej kurtady, żadnej galopady nie zacząłem koło Giertrudki.

659 J. Czeczot, [Co to starzy za wariaci...], w: *Poezja filomatów*, t. 1, s. 104.

660 Zob. F. James, *Charles Lamb, Coleridge and Wordsworth*, s. 76.

661 Patrycja Wojda (*Jak filomaci opowiadali swoją młodość?*) charakteryzuje zróżnicowane podejście do młodości: „entuzjastów” młodości, Mickiewicza i Czeczota, przeciwstawia sceptykowi Jeżowskiemu.

662 A. Esterhammer, *Romanticism and Improvisation*, s. 122.

Nawet zważając złe z tego skutki,  
Bo czas od pracy mając tak krótki,  
Gdybym się jeszcze fertał koło niej,  
To (niech mię strzeże święty Antoni!)  
Serca by mego pewnie nie skradła,  
Ale co wszystek czas by mi zjadła.<sup>663</sup>

Człowiek rokoka stale i aktywnie poszukuje szczęścia. Skłonny jest wprawdzie do „humorów”, ale właśnie tylko do „humorów” – a nie do przenikającej duszę melancholii. Słusznie pisał Wacław Borowy, że filomaci nie wiedzą, co to nuda<sup>664</sup>. Incipit piosenki Czeczota *Precz, precz, nudy, troski!*... mógłby stać się dewizą filomackiego nastawienia do życia i pisania. O zwalczaniu nudy pisał Mickiewicz w *Zimie miejskiej*, o której będzie mowa dalej. Na spleen – jak na przejściową chorobę – istnieją sprawdzone środki zaradcze: miłość i przyjaźń (chętnie akcentowane przez filomatów słodczyce „przyjaciół i kochanki”), wino, taniec, śpiew. Tradycję poezji anakreontycznej wykorzystuje się do przypominania o tych środkach zaradczych, rozwija się ją w wykreowanej przez filomatów nowej formie: jambu. Kiedy ktoś bliski popada w „humory”, przyjaciel reaguje anakreontycznym apelem wzywającym do przywrócenia stanu radości:

Pij, pal, bądź wesoły!  
Skacz, tańcz z przyjaciółmi!  
Kto wie, jutra czy dożyjem:  
To nasze, co dziś wypijem [...].<sup>665</sup>

Lepiej być w dobrym niż w złym humorze – powie człowiek rokoka, niezależnie od tego, czy będzie to wesoły arkadyjczyk, poetyzujący *petit-maitre* czy angielski podróżnik szukający rozkoszy życia pod włoskim niebem. Zasada uprawiania siebie i innych w dobry humor nie była oczywistością w epoce, kiedy modą była *joy of*

663 J. Czeczot, list do Adama Mickiewicza, w: *Korespondencja filomatów 1815–1823*, t. 1, Kraków 1913, s. 375–376.

664 Zob. W. Borowy, *Towarzystwo Filomatów*, w: tenże, *Kamienne rękawiczki i inne studia i szkice literackie*, Warszawa 1932, s. 95.

665 J. Czeczot, [*Precz, precz, nudy, troski!*...], w: *Poezja filomatów*, t. 1, s. 104–106.

*grief*, a bohaterem literatury sentymentalnej i romantycznej stał się człowiek trapiiony weltschmerzem, przeżywający dramat egzystencji. Rokokowiec czym prędzej chce się pozbyć weltschmerzu, spleenu, melancholii, *l'ennui*. Chętnie powtórzy zdanie Voltaire'a z listu do Trubleta: „Postanowiłem być szczęśliwy, ponieważ to dobre dla zdrowia”<sup>666</sup>.

W filomackim widzeniu świata szczęście lokuje się w prostych doświadczeniach. Z tego powodu wileńscy rokokowcy uprawiają poezję rustykalną i oddają się maskaradowym zabawom. Kreowanie zaczerpniętej z literatury kraińskiej to u Zana nie tylko słowa. To również działania: urządzenie majówek, podczas których odbywały się tańce, śpiewy, czytano poezję<sup>667</sup>. „Pije się mleko z przyniesionych butelek, praktykuje ceremonię «mleka i pocałunku». Jest dużo śmiechu – wspólnego. [...] Waha się [Zan – T. J.], czy swojemu zgromadzeniu nadać nazwę Promienistych (aluzja do rzekomego magnetyzmu wybranych dusz), czy może Świat i Miłość (*make love not war* – będzie się mówić 150 lat później) [...]”, pisał Beauvois<sup>668</sup>. Arcypromienisty stał się głównym kreatorem i inspiratorem alternatywnej rzeczywistości zaaranżowanej na chwilę, przedstawienia, w którym wszyscy z upodobaniem wchodzą w tymczasowe role. Majówki, odbywane poza miastem, polegały na śpiewaniu poezji, odpoczywaniu w cieniu drzew, rytualnym picciu mleka. Ignacy Domeyko wspominał:

Uporządkowali się [...] wszyscy w jedno obszerne koło, a skoro przyszedł Zan i stanął we środku, huknęli: „Hej, użyjmy żywota, wszak żyjemy tylko raz”, pieśń, którą już byliśmy puścili między zaufańszymi. [...]

[...] biegaliśmy po murawie, piliśmy mleko, a co chwila to ktoś z welszych odczytał jakiś ułamek swojego utworu.<sup>669</sup>

666 Voltaire, list do N. Ch. J. Trubleta, cyt. za: M. Cabaniols, *Le bonheur est dans l'éhpad: entre inflexion et réalisme*, „Empan” 2012, nr 86, s. 103 („J'ai décidé d'être heureux parce que c'est bon pour la santé”).

667 Zob. M. Rudaś-Grodzka, *Wileńska paidia*, w: taż, „Sprawić, aby idee śpiewały”. Motywy platońskie w życiu i twórczości Adama Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim, Warszawa 2003, s. 154–171.

668 D. Beauvois, *Wilno*, s. 336.

669 I. Domeyko, list do B. Zaleskiego, w: *Z filareckiego świata*, s. 89.

W przywołanym niżej wierszowanym fragmencie „dziejów promienistych” odbijają się liczne słodczy rustykalnego życia i idei szczęścia w prostocie. Pojawia się opis zakątka oddalonego od cywilizacji, dającego poczucie schronienia i intymności:

Gdzie byстрыm nurtem Wilenka upływa,  
Siadł wzgórek, zdobny olchą i brzożami,  
Boki murawa pierwiosnka ukrywa,  
Wierz[ch] zaś nastrzyżon gęstemi zżynkami.  
Po drugiej stronie rozkoszna dolina;  
Tam strumyk sączy wody kryształ czysty,  
I w nim najczęściej, jak anioł, dziewczyna  
Umywa nóżki i swój gors śnieżysty.<sup>670</sup>

Przyroda okazuje się drobna i subtelna: rzeczka Wilenka, nad nią wzgórek, nad brzegami kwiatki. Miary szczęścia dopełnia dziewczyna „jak anioł” (znów z motywem niedyskretnego rzutu oka podczas kąpieli). Obrazy sielskiej natury w utworach filomackich są obrazami „rozkosznego mieszkania”, w którym rozwijają się miłość i przyjaźń i gdzie w „helikońskim” klimacie uprawia się poezję.

Pozwólcie łyknąć kastalskiej krynicy,  
O Muzy, piękne Helikonu panie,  
Abym godniejszy wstąpił do świątnicy,  
Gdzie macie swoje rozkoszne mieszkanie.  
Tam mnie natchnijcie, kochane dziewoje,  
Śpiewać wędrowki, a nie krwawe boje.<sup>671</sup>

W prozatorskich i poetyckich opisach majówek i w innych wierszach filomackich nie brakuje motywów frywolnych, ale nie ma mowy o libertyńskich ekscesach. Filomatom chodzi przecież o ideę upiększania i osładzania życia, nie o folgowanie nienasyconym namiętnościom. Jak mówił Zan:

670 A. Frejend, *Wstęp do dziejów Promienistych*, w: *Poezja filomatów*, t. 2, Kraków 1922, s. 294.

671 Tamże, s. 309–310 (autorstwo fragmentu niejasne).

Was prawda nie obrazi, żarty nie obrażą,  
Jak praca was nie zraża, zabawy nie zrażą,  
Tu każdy szczerą chęcią przyczyni rozrywki,  
Równie pocieszą mowy, wiersze i urywki.<sup>672</sup>

Zabawa nie jest czymś autonomicznym; zajęciem, którym należy wypełnić życie. Nie zastępowała „pracy, nauki, cnoty”; towarzyszyła jednak zabiegom wokół tych idei, pomagała je oczarowywać.<sup>673</sup>

### Błahostki, „fragmenty świata”

Filomaci odkrywają dla siebie radości z obserwowania, przeżywania, zapisywania i opowiadania błahostek. Korespondencja filomatów obfituje w opisy *petits riens*, jak nazywa się drobiazgi życia, przykuwające uwagę detale z otoczenia. Czeczot pisał do Jeżowskiego o swoim pobycie w Nowogródku:

Człek jednakże, jak zabit, sam nie wie, czego mu nie staje, słowem, jak mówiłem, jest (niezdolny pisać elegii) sam elegią. Wszelako dla pocieszenia się przywożę do siebie nowogrodzkie dziewice. [...] Gruszki na potęgę zajadam; same do ust pod drzewem leżącemu lecą. Delektuję tedy, jak mogę, usta i serce; ale tamte, uspokojone, serca do zupełnej spokojności namówić nie mogę. Żyje się, jak można.<sup>674</sup>

Opisom tym, napomknieniom, towarzyszą określenia wrażeń i stanów emocjonalnych wywołanych przez te bagatelki. Ich wartość praktyczna zostaje przełożona na wrażeniową. Niczym Sterne’owski narrator filomaci rejestrują „miłe życia drobiazgi” i własne „humory”<sup>675</sup>. Potencjał wrażeniowy mogą mieć szczególnie czyjegós wyglądu,

672 T. Zan, *Wiersz, czytany na trzeciej majówce Promienistych*, s. 326.

673 Zob. A. E. Odyniec, *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, Warszawa 1884, s. 157.

674 J. Czeczot, list do J. Jeżowskiego, w: *Korespondencja filomatów 1815–1823*, t. 2, Kraków 1913, s. 244.

675 Zob. D. Seweryn, *Anegdotyczno-sterne’owski wymiar epistolografii Mickiewicza, w: Mickiewicz niedoczytany. Korespondencja poety w perspektywie współczesnej*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, T. Jędrzejewski, Warszawa 2014, s. 219–231. Zob. też: K. Bartoszyński, *Sternizm*, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, s. 581–587.

nietypowa sytuacja albo kuriozalne zdarzenie. Uprawiana przez filomatów literatura (korespondencja, poezja, drobna proza) rejestruje rzeczy przygodne, przypadkowe i obiektywnie niewiele znaczące. Rzeczywistość postrzegana po sterne'owski dostarcza mnóstwa pretekstów do opisanego. Mniej istotne jest to, co się napisze. Wiersze i listy układa się przecież na poprawę humoru własnego i adresata:

Chce się pisać do ciebie i nie chce się razem:  
Chce się, bo to do ciebie, nie chce się, bo o czym?  
Myśl u biesa! a pisać to tak nie ochoczym,  
Że podobno zapomnę już jeździć Pegazem.

Jednakże tej okazji nie chcę puścić płazem  
I z sonetem, jak widzę, do Szczors pięknych skoczym  
I ciebie tam, jak tuszę, pod lipami zoczym,  
Leniwych Fewoniuszów nadzianego gazem.<sup>676</sup>

To, że jeden filomata bez pomysłu, „o czym” pisać, zwraca się do drugiego filomaty, leniwego nie mniej od „Fewoniuszów”, to świadectwo zwyczaju pisania jako aktu przyjacielskiego i bezinteresownego. Przedmiotem przyjacielskiego wiersza albo listu może być cokolwiek<sup>677</sup>. W świecie jest masa „niców”. To niewyczerpany skarbiec dla sternistów, „wielkich wynalazców niczego”, jak nazwał lekkich poetów Voltaire<sup>678</sup>. Przykładem rokokowej estetyki drobiazgu, rokokowo-sterne'owskiego „nica”, jest wiersz Czeczota, który zawiadamiał Mickiewicza o zapomnianym kluczu:

Adamie,  
Naprzód cię okiem, potem myślą czułą,  
Gdyś oczom zniknął, ścigałem;  
A gdyby czas się zgodził ze szkatułą,  
Jechałbym z duszą i z ciałem.  
Lecz gdy, czem mogę, tem za tobą dążę,

676 J. Czeczot, *Wiersz do Franciszka Malewskiego*, w: *Poezja filomatów*, t. 1, s. 92.

677 Zob. S. Szaleska, *Poezja filomatów na tle ich korespondencji*, Kraków 1933.

678 Voltaire, list do Madame Denis, w: tenże, *Lettres choisies*, t. 6, red. E. Fallex, Paris 1885, s. 152 („grands inventeurs de rien”).

A czem nie mogę, z tem siedzę,  
W kopertę klucz twój zapomniany wiążę  
I choć nim ciebie pośledzę.  
A tak ci zrobię małe zadziwienie,  
Im prędzej zguba pośpieszy,  
I gdy kląć będziesz niepamięć, kieszenie,  
Z grzechów wnet one rozgrzeszy.  
Grzech to powszechni: nie klnijże pamięci,  
Pamiętną tylko niech będzie,  
Dla kogo serce twe przyjaźń poświęci,  
By o nim myślała wszędzie.

Jan<sup>679</sup>

Dla Czeczota zapomniany klucz staje się atrakcyjnym pretekstem do stworzenia utworu sytuacyjnego, w którym *nomen omen* kluczowa wiadomość przybrana jest w ogólniejszą optymistyczną refleksję moralną: lepiej zapomnieć klucza niż przyjaciela. Wiersz, mimo podniosłego „morału”, objawia przemijającą użyteczność. Spreparowany został przy okazji i razem z okazją wyczerpuje się jego rola. Skromną funkcję sygnalizuje tytuł *Wiersz do Adama Mickiewicza, posłany przy zapomnianym kluczu, 1820, stycznia 5, z Wilna*. Zgodnie z rokokową zasadą bliskości i bezpośredniości poeta skupia się na tych, którzy go otaczają, i na tym, co znajduje wokół, w zasięgu wzroku i słuchu. Liczą się nie realne zasługi dla ludzkości, lecz towarzyskie korzyści dla „mniejszego okręgu” przyjaciół. Powszechnie niepotrzebna sztuka „rymarska”, poezja o „niczym”, okazuje się niezbędną w życiu grupy jako czynność integrująca i zabawiająca członków stowarzyszenia:

Bez ciebie – bez matki stado to jeleni,  
Ścigane, po urwistych wierchołkach się wiesza –  
Wielu się słabszych zraziło  
I na resztkę pozostałą

679 J. Czeczot, *Wiersz do Adama Mickiewicza, posłany przy zapomnianym kluczu, 1820, stycznia 5, z Wilna*, w: *Poezja filomatów*, t. 1, s. 91.

Z mocą całą, z gębą całą  
Wrzeszcząc, antyków zgraję przysporzyło.<sup>680</sup>

Bez poezji filomaci zamieniają się albo w niemądre „jelenie”, albo w przemądrzałych „antyków”. Przyjacielska twórczość pozwala „mieszkać w wyobrażeń raju” i występuje w podobnej funkcji „zbawczej” wobec „zmarłego życia”, „żółci” i „znoju”, jak inne zajęcia przyjemnościowe:

A cała nasza słodycz, ulga cała nasza,  
Że się ukradkiem coś pomarzy trochę,  
Czasem napisze trochę,  
Lub się osłodzi w rozmowach Tomasza.  
A broń Bożeż się wspomni oczko dziewicy,  
Broń Boże jej usteczka lub talijkę gładką:  
Zaraz cię przywitają ubraną zagadką,  
Aż wreszcie i wypęgną w całej nawałnicy.<sup>681</sup>

Wileńskie „rymarstwo” wspina się na wyżyny parnasu, by zaprowadzić tam swoje intencjonalnie liche panowanie. Rzecz nie w tym, że filomaci każde wierszowanie uznają za równie dobre. Raczej w tym, że umiając tworzyć poezję wysoką, znając zasady sztuki poetyckiej, celowo produkują „mierne płody poetyckie”. W przyjacielskim gronie poezja wysoka i niska okazuje się jednakowo dobra:

O Kameno  
z weną  
obfitą,  
znamienitą,  
wyśmienitą;  
[...]  
Wpadam  
w zapał,  
zapał  
mię złapał;

680 A. Chodźko, *Aleksander Adamowi*, tamże, s. 5.

681 Tamże.



[...]  
Tymczasem  
między nawiasem,  
hej,  
lej  
małmazyję  
do czary  
dobrej miary [...].<sup>682</sup>

Czczot, parodiujący *Uwagi śmierci niechybnej*, świadomie wykazuje poezję Baki, przyznając sobie prawo do układania „słabych” wierszy, ściągając rymowaną frazę do najprostszych formuł, opartych na spontanicznych skojarzeniach brzmieniowych („Wpadam w zapał, / zapał / mię złapał”)<sup>683</sup>. Objawia się tu duch rokokowej zabawy tworzywem językowym, gry z tradycją poezji okolicznościowej i poezji pochwalnej, co uwidoczni się zwłaszcza w jambach. Poeta okazuje inwencję twórczą, balansując między „górnymi” i niskimi rejestrami. Jakość tej poezji polega na umiejętności zaskakiwania równie udanym, co i złym rymem. Tę lichotę jambów filomaci świadomie eksponują. W *Prologu. Przymówieniu się dytyrambowym do szklanki* Teodor Łoziński mówił:

Witaj, burszaka kochanko!  
Twojej dziś wzywam pomocy:  
Dodaj mej mózgownicy mocy  
[...]  
Wszakże często z twojej łaski  
Piszę, wprawdzie rym płaski,  
Ależ za to piszę [...].<sup>684</sup>

682 J. Czeczot, *Wiersz na ozdrowienie Adama*, w: *Poezja filomatów*, t. 1, s. 37.

683 Zob. A. Nawarecki, „Baka-osioł” – pośmiewisko Wilna, w: tenże, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991, s. 176–206; P. Bukowiec, *Metronom: o jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Kraków 2015, s. 89–95; A. Żaglewska, „Fail better”, czyli jak poprawić improwizację, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2022, nr 1, s. 75–91.

684 T. Łoziński, *Prolog. Przymówienie się dytyrambowe do szklanki*, w: *Poezja filomatów*, t. 2, s. 363.

Onufry Pietraszkiewicz w *Janowych* przyznawał się do „kiepskiego wiersza”:

Dalbóg, łże Muza, że mnie delficki bóg rodzi:  
Włokący się, jak Kiszki, wiersz z błędu wywodzi.  
Oj, nie wierzę w tem Muzie, dla ukrycia sromu,  
Tak powiada, a Apoll pewno nie był w domu;  
Niechajże się napłoni, jakby wrzątkiem złana,  
Że kiepski wiersz otworzy imieniny Jana.<sup>685</sup>

W wierszach okolicznościowych filomaci świadomie obniżają wyniesiony z akademickich sal i książek standard tworzenia<sup>686</sup>. Oscylacja między dobrym a złym smakiem, między poezją klasyczną a filomacką jambografią stanowi charakterystyczną cechę twórczości filomatów. Autorytet sztuki poetyckiej jest jednocześnie podtrzymywany i w ramach grupowych zabaw żartobliwie kwestionowany. Filomata kontentuje się samym tworzeniem w sytuacji spotkania towarzyskiego:

Dawniej dudarz zawołany,  
Dziś, żeby nie być jako duda,  
Śpiewam ci, Tomo kochany,  
Piosnkę, jaka mi się uda.<sup>687</sup>

Wśród przyjaciół poeta traci nimb świetności i zamienia się w rymarza. Każdy, kto potrafi dobierać końcówki wersów, łatwo stanie się rymarzem. Poezja „zła” z punktu widzenia zasad sztuki rymotwórczej okazuje się towarzysko dobra, a w każdym razie odpowiednia do wygłoszenia w kameralnych warunkach. O „jakości” tego typu utworów rozstrzyga nie arbiter smaku, lecz życzliwa uwaga słuchających, niezależna od zewnętrznych instancji nadzoru estetycznego, moralnego, politycznego<sup>688</sup>.

685 O. Pietraszkiewicz, *Janowe*, w: *Poezja filomatów*, t. 2, s. 110.

686 Zob. D. Zawadzka, *Czytanie i pisanie w życiu filomatów*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie. Materiały II Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku 14–17 IX 1994 r.*, t. 4: *Literatura*, red. E. Feliksiak, A. Kieźuń, Białystok 1996, s. 23–49.

687 J. Czeczot, *Tomaszowi w dniu imienin*, w: *Poezja filomatów*, t. 2, s. 93.

688 Zob. J. Borowczyk, *Zestane pokolenie*, s. 194–196.

Okoliczności oraz czasowe dyspozycje i przelotne nastroje sprawiają, że układa się takie lub zupełnie inne wiersze: czasem dobre, niekiedy słabe. „Autorskie w dzieło każde przechodzą humory, / Pisałbym może śmieszniej, gdybym nie był chory” – pisze Czeczot w *Apollo po kolędzie*<sup>689</sup>. Oprócz znajomości arkanów sztuki w procesie twórczym ważne stają się także inne czynniki: warunki tworzenia, towarzystwo, tymczasowe usposobienie, orszak Bakchusowy (wino lub inne stymulatory), zdrowie albo choroba, zły lub dobry humor:

Kocham cię i już na tem cały wiersz mój ginie;  
Więcej niebo mi broni, za to niebo winię...

Wino! Wino!

[...]

Ach, długo pamiętam: owe

Onufrowe

Pod stół wyskakują korki,

Z szyjek butlicy wychodzi para,

Pijane na wierzchu skaczą paciorki.

Cztery, cztery – sama miara.<sup>690</sup>

Luba drużyno, przyjaciele mili,

Jak się wesoło tu bawię!

Dalibóg nie żal, żeśmy się spili,

Dzybamy, jako żurawie...<sup>691</sup>

### Koło wzajemnej adoracji

W utworach powstających w koteriach rokokowych można dostrzec afirmatywny i żartobliwie adorujący charakter relacji między członkami stowarzyszenia. To, co obecnie nazywa się niechętnie „kołem wzajemnej adoracji”, w zrzeszeniach rokokowych stanowiło podstawowy element kodu zachowań wewnątrzgrupowych. Decydująca nie była szczerość afektu (to, czy naprawdę kogoś się adorowało), lecz sposób obchodzenia się ze sobą. Zasadę tego typu komunikacji stanowiła przyjemność

689 J. Czeczot, *Apollo po kolędzie*, w: *Poezja filomatów*, t. 2, s. 253.

690 T. Zan, *Do p. Franciszka Malewskiego*, tamże, s. 311–314.

691 A. Mickiewicz, *Adamowe*, tamże, s. 53–54.

wyświadczana komuś innemu. Na prawach etykietałnej wymiany członek koterii rokokowej otrzymywał te grzeczności w rewanżu. Nie dla własnej chwały jako geniusza, wieszczka lub poety pisze rokokowy twórca, lecz dla roztaczania kłębow miłej atmosfery wewnątrz grupy. W przedmowie do *Florence Miscellany* Hester Lynch Piozzi przyznawała:

[...] łatwo może być wyjaśnione, dlaczego napisaliśmy te wiersze: napisaliśmy je, by rozerwać się i żeby powiedzieć miłe rzeczy o sobie nawzajem; zebraliśmy je dlatego, żeby nie zatraciły się wzajemne wyrazy życzliwości, i wydrukowaliśmy je, ponieważ nie mamy powodu wstydzić się wzajemnego upodobania. [...] choć zapewne przekroczyliśmy perską zasadę siedzenia cicho, dopóki nie znajdziemy czegoś ważnego albo pouczającego do powiedzenia, to powinno być nam wolno zabyśnić niewinnie we włoskim słońcu [...].<sup>692</sup>

„Miłe rzeczy” i „wzajemne wyrazy uprzejmości” sytuują się w opozycji do poezji poważnej i użytecznej, do poezji jako transmisji idei. Poezja Della Cruscans jest przypuszczalnie nieużyteczna. Jako forma lekka nie ma jednak pretensji do użyteczności oraz istotności. Nie ma powodu wstydzić się lekkości utworów pisanych dla rozrywki oraz nie ma powodu ich nie publikować. Lekkie i nonszalanckie (według principium „nie ma powodu, by nie”) okazują się sam akt pisania, którego nie traktuje się jako dzieła sztuki, a także publikacja, dla której Della Cruscans nie domagają się publicznego zaszczytu. Czytelnika tej poezji niejako włącza się do koła wzajemnej adoracji. To ktoś bliski, a nie surowy krytyk czy sędzia dobrego smaku, jest projektowanym w tym tomiku odbiorcą. Podobne zjawisko zarysowuje się w kręgu przyjaciół Coleridge’a, który w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku zarówno w życiu towarzyskim, jak i w kolektywnie produkowanej poezji rozwija ideę „przyjacielskiej korespondencji”

692 H. L. Piozzi, *Preface*, w: *The Florence Miscellany*, s. 5–6 („[...] why we wrote the verses may be easily explained, we wrote them to divert ourselves, and to say kind things of each other; we collected them that our reciprocal expressions of kindness might not be lost, and we printed them because we had no reason to be ashamed of our mutual partiality. [...] though we have perhaps transgress'd the Persian Rule of sitting silent till we could find something important or instructive to say; we shall at least be allow'd to have glisten'd innocently in Italian Sunshine [...]).

(„friendly correspondance”)<sup>693</sup>. „Ja” nigdy nie konfrontuje się z grupą. Swoje idee „ja” wyraża nie wobec grupy, lecz wewnątrz grupy, w przyjacielskim kręgu. Wskutek tego wypowiedź poetycka zyskuje konwersacyjny charakter. Mamy do czynienia nie ze skończonym utworem, lecz z tekstem, który stanowi fragment przyjacielskiej rozmowy. Poeta przyjaciel zaczyna z miejsca, w którym swoją partię zakończył ktoś inny. Coleridge w *Effusion xxii: To a Friend* domniemywa, że Charles Lamb potrafiłby wykończyć wypowiedź poetycką, podjąć – jak nazwała to Felicity James – „przyjacielski dialog” („friendly dialogue”):

Dotąd mój słaby mózg budował rymy  
Wyszukane i nabrzmiewające, ale serce  
Nigdy ich nie chciało. Twoich mocy pełnych ducha,  
Nie proszę teraz, mój przyjacielu, o pomoc –  
Żmudną dla Ciebie [...].<sup>694</sup>

Wśród filomatów zjawisko to prezentuje się podobnie. Wilnianie mają zwyczaj uwznioślenia siebie nawzajem, podkreślania swoich cnót i zdolności. Członek organizacji staje się „zaimprovizowanym” obiektem czci i podziwu pozostałych kompanów. W wierszu *Aleksander Adamowi* Aleksander Chodźko „wita” Mickiewicza jak herosa i przedstawia jego cnoty z żartobliwą przesadą:

A witajże nam, hospodynie,  
Zawitaj, duszom spragnionym roso!  
Och! bym wiedział, że tobie tym cześci przyczynię,  
Po ostrych cierniach skoczyłbym boso,  
A w uniesieniu bez granic  
Boga, ludzi, świat miał za nic,  
By ciebie uczcić jedynie!  
Witaj nam, hospodynie!<sup>695</sup>

693 Zob. F. James, *Charles Lamb, Coleridge and Wordsworth*, s. 76.

694 S. T. Coleridge, *Effusion xxii: To a Friend*, cyt. za: F. James, *Charles Lamb, Coleridge and Wordsworth*, s. 59 („Thus far my scanty brain hath built the rhyme / Elaborate and swelling: yet the heart / Not owns it. From thy spirit-breathing powers / I ask not now, my friend! the aiding verse, / Tedious to thee [...]”; przeł. M. Chachulska).

695 A. Chodźko, *Aleksander Adamowi*, w: *Poezja filomatów*, t. 1, s. 3.

Z filomackich wierszy, podobnie jak z listów i przemów, wynika, że pozostawanie na boku i samotnictwo są szkodliwe, a związki powstają po to, by przełamać izolacjonizm jednostki: „Studenci Uniwersytetu, czując, iż zabawy wspólne daleko są przyjemniejsze, niż pojedyncze, które częstokroć do nieszlachetnych spraw prowadzą, umyślili zbierać się na zabawy na polu [...]” – notuje Pietraszkiewicz<sup>696</sup>. Wobec wspólnych zabaw nie wszyscy filomaci prezentowali entuzjastyczne podejście. Dystrans wobec światowych rozrywek dostrzegamy u Jeżowskiego, przewodniczącego związku, przypominającego, by utrzymywać się w ryzach surowej moralności. Inni, jak Zan, Mickiewicz, Czeczot, Pietraszkiewicz, z chęcią korzystają z przyjemności, jakie oferuje im światowe życie Wilna. Jeżowski próbował brać w karby obyczajową partyzantkę swoich przyjaciół. Jak zauważyła Patrycja Wojda:

[...] prezydent, zawsze stojący na straży hierarchii i posłuszeństwa wobec zasad, ustawicznie zwalczał wszelkie przejawy młodzieńczego indywidualizmu i nie tolerował niesubordynacji oraz naruszenia dyscypliny w funkcjonowaniu grupy. [...] surowość wystąpienia Jeżowskiego motywowana była nie tylko ogólną czy abstrakcyjną wiedzą na temat młodzieżowej konduity, lecz także filomackimi „wybrykami”<sup>697</sup>

Prezydenta Towarzystwa wymownie charakteryzował po latach Domeyko:

Zimny i poważny, błąd, najczęściej zadumany Józef Jeżowski mało mówił i rzadko kiedy wdawał się w żarty, sprzeczki i dyskusje, a kiedy zabrał głos w rzeczy, tyczącej się dobra kraju, to zawsze mówił spokojnie, poprawnie, z najsurowszą logiką i do przekonania. [...] lubił samotność, wiele czytał, mianowicie autorów klasycznych starożytnych [...].<sup>698</sup>

696 O. Pietraszkiewicz, *Wstęp do dziejów Promienistych*, w: *Poezja filomatów*, t. 2, s. 291.

697 P. Wojda, *Jak filomaci opowiadali swoją młodość?*, s. 109–110.

698 I. Domeyko, list do B. Zaleskiego, w: *Z filareckiego świata*, s. 78.

Całkiem odwrotnie Domeyko przedstawiał Zana:

Zawsze wesoły, wypogodzonej twarzy, żartobliwy, lubił płeć piękną, niewinną, a był bardzo przykładowy w obejściu się z nią; estetyczny, miłośny, nie mógł znieść najmniejszego słowa w młodych ludziach, które by zakrawało na nieobyczajność, zepsucie i zmysłowość, a nie cierpiał rozpustnych.<sup>699</sup>

Poniżej spróbuję zarysować rokokowe praktyki obyczajowe i literackie Arcypromienistego.

### Profil Zana à la Watteau

Z listów filomackich, a później także ze wspomnień tych, którzy zetknęli się z „wice-Sterne’em”, wyłania się wizerunek osoby towarzyskiej, łagodnej, pozbawionej jakiegokolwiek żółci<sup>700</sup>. Co prawda był humorzasty, ale jedynie w znaczeniu sterne’owskim: kogoś podatnego na zmianę nastroju; kogoś, w kim wirują „myśli i uczucia”, poszukującego uroków życia, piękna i wdzięku, przyjemnych stanów ciała, serca i umysłu. W listach do przyjaciół, w drukowanych przez „Wiadomości Brukowe” rozdziałkach *Świat i Miłość*, w poezjach rejestrował wewnętrzne poruszenia powstałe pod wpływem różnych bodźców z otoczenia. Nie miał gorączki romantycznych egzaltacji. Utrzymywał w sobie natomiast mijający i niegroźny stan podgorączkowy. Szukał takich przyjemności, którymi mógł się delectować i które nie wytrącały go ze stanu rozmarzenia. W Zanowskich tekstach powtarza się motyw pociągającego,

<sup>699</sup> Tamże, s. 80–81.

<sup>700</sup> Sylwetkę Tomasza Zana i profil jego twórczości nakreślono m.in. w studiach: M. Gawalewicz, *Poeta promienisty: z filareckiej twórczości Tomasza Zana*, Warszawa 1911; S. Ostrowska, *Tomasz Zan*, Pruszków 1927; M. Dunajówna, *Tomasz Zan: lata uniwersyteckie, 1815–1824*, Wilno 1933. Na Zanowskiej produkcji literackiej skupiono się w rozprawach: J. Ujejski, *Ballady Zana*, w: *Księga pamiątkowa celem uczczenia 350-iej rocznicy założenia Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie*, Warszawa 1931; D. Zamaćcińska, *Wiersze i piosnki Tomasza Zana*, zebrała też, w: *Miscellanea z lat 1800–1850*, „Archiwum Literackie” 1963, t. 7, s. 5–13; M. Król, *Piosnki nie tylko Zana: nawiązania i kontynuacje*, „Colloquia Litteraria” 2016, nr 2, s. 69–79; D. Piotrowiak, *(Nie) tylko filomackie pochwały miodu: o „walce miodowej” między Janem Czeczotem a Tomaszem Zanem*, w: *(Nie)smak w tekstach kultury XIX–XXI wieku: nie tylko o kulturze jedzenia i picia*, red. B. Zwolińska, Gdańsk 2019, s. 129–141.

urzekającego, ale ulotnego i mimo wszystko niedostępnego piękna, czy raczej wdzięku. To, co wdzięczne, powinno być oglądane i podziwiane jedynie z dystansu. Wrażliwość Zanowska przypominała tę z obrazów Watteau: marzycielską, a nawet idealistyczną wrażliwość kogoś z od-dali kontemplującego urzekające sceny. Arcypromienisty uchodził za wiecznie zakochanego. Odyniec wspominał, że Zana co rusz interesowała inna dziewczyna z pensji:

Pisał [...] co niemiara wierszy; najprzód do rozmaitych panienek i panienczek, którym na wszystkich pensjach w Wilnie rozmaite przedmioty wykładał, a w każdej z nich, zaczynając od Feli i Weli (królowej jego myśli i jej przyjaciółki: Felicji Micewiczówny i Eweliny Zborowskiej), w każdej jakiś szczególny „promionek” doskonałości upatrywał i kochał [...].<sup>701</sup>

Podobnie zapamiętał Zana Ślizień:

Sam też jakimś panięskim ideałem zawsze był zajęty [...]. Skromność Tomasza w obejściu się, w mowie, w obyczajach była, że tak powiem, panięska [...]. Raz przez moją niebaczną brzydko się panu Tomaszowi naraziłem. Gdy on w czarnym fraku i w światłozielonych trykotach (jak wówczas noszono) bawił płeć piękną wylizaniem znaczenia kolorów; mnie zielone jego trykoty podały na myśl pewien dwuznacznik i jak z pilnego interesu wyszeptałem mu go do ucha. Postrzegłszy raptowną, cierpką zmianę jego twarzy, przypomniałem po czasie, że cnota nad cnotami trzymać język za zębami; popsulem mu humor na cały wieczór [...].<sup>702</sup>

Stan zakochania Zana był wciąż ten sam, karmiony nieustającym marzeniem o idealnej miłości. I było to tylko marzenie, bo nic nie wiadomo o donzuańskich podbojach Arcypromienistego. Za zbyt dosadne żarty obrażał się (jak we wspomnieniu Śliznia). Wydaje się, że w przypadku Zana można mówić o erotycznym sposobie widzenia i odczuwania świata. Autor *Świata i Miłości* poszukiwał wokół siebie

701 A. E. Odyniec, *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, s. 107.

702 O. Ślizień, *Z pamiętnika*, s. 122.



wdzięcznych ludzi, rzeczy, drobiazgów, układał o nich rozdziałki i wiersze. Oczarowany przyjaciółmi, rozkochany w ciągle innej osobie, urzeczony sytuacjami i ślicznościami świata wynosił zasadę miłości ponad wszystko inne:

Kto kocha, ten nic nie traci,  
Źle, kto się miłości wzbrania –  
Miłość słodko gorycz płaci.  
Kto kocha, ten nic nie traci.<sup>703</sup>

Zanowskie wiersze przepełnione są nastrojem ekscytującego oczekiwania. Zakochany jak gdyby ma wrażenie, że jest o krok od dostąpienia jakiegoś nadziemskiego szczęścia. Pod tym względem liryka Zana ewokuje stan jakby przed pocałunkiem:

Ja czekam, czekam zawsze  
Na spojrzenia łaskawsze,  
Na słodsze usta czekam,  
Zawsze mi są odwłoką.  
Nie płaczę, ni narzekam,  
Lecz czekam, zawsze czekam.<sup>704</sup>

Łatwo się zorientować, że nie są to erotyki kierowane do kobiety, w której bohater wiersza zakochał się na śmierć i życie. Do mówienia o miłości poeta wybiera lekkie formy: triolety, piosenki, sielanki – takie, które pozwalają unaocznic lekkie przeżywanie miłości:

Wróć, dziewczę, spokojność moję!  
Albo ukryj wdzięki swoje,  
Lub mnie kochaj, bądź wzajemną!  
Wróć, dziewczę, spokojność moję,  
Bo nie wiem, co będzie ze mną!<sup>705</sup>

703 T. Zan, *Triolety* (14), w: D. Zamącińska, *Wiersze i piosnki Tomasza Zana*, s. 37.

704 T. Zan, *Ja czekam*, tamże, s. 48.

705 T. Zan, *Triolety* (4), tamże, s. 35.

Nie kryje się za tymi zawołaniami żadna wieczna miłość, lecz przeciwnie – błyskawiczny afekt, erotyczny impuls. Co prawda gdzieś znajdujemy pochwały stałej miłości, w istocie jednak mamy do czynienia z szybko przeżywanymi miłostkami. Zazwyczaj obiekt adoracji krótko utrzymuje się w centrum uwagi:

Przysięgałem przed obrazem  
Nie kochać do życia kresu,  
Znowu kocham jednym razem,  
Choć przysięgałem przed obrazem.<sup>706</sup>

Nie ma w tej poezji wizji wspólnego szczęścia, tworzenia rodziny i dożywania późnej starości. Poeta w miłosnych hołdach przeskakuje od osoby do osoby. W utworach przewijają się różne imiona: Julka, Malwina, Felisia, Joanka, Celina, Zabelka, Johalka, Zosia, Aniela, Zulka. Deminutywy są nieprzypadkowe: podmiot wiersza wkracza w świat naiwnych doznań, imituje pierwsze erotyczne olśnienia:

Ostrożnie, Johalko, ze mną,  
Ty być nie możesz wzajemną,  
A ja mą spokojność zgubię;  
Ostrożnie, Johalko, ze mną,  
Bo dalibóg cię polubię!<sup>707</sup>

Zan świadomie upraszcza język, by pokazać prostą i nieuczoną miłość. Wykorzystuje w tym celu konwencję pasterską, która pozwala na wprowadzanie lekko frywolnych obrazów („Przemokły śliczne dziewice”). W obrazach prostej, „naturalnej” miłości to właśnie natura podpowiada, co robić, to ona jest odpowiedzialna za zaostrenie erotycznych apetytów pasterza i pasterki:

Leci motyl, leci pszczołka  
Wdzięki widzieć, słodycz skradać,  
Do róży i do fiołka

706 T.Zan, *Triolety* (32), tamże, s. 41.

707 T.Zan, *Triolety* (7), tamże, s. 35.

Leci motyl, leci pszczołka,  
Jaż koło wdzięcznego ziółka,  
Koło Zosi nie mam siadać;  
Ona róża, a ja pszczołka,  
Chcę wdzięk widzieć, słodycz skradać.<sup>708</sup>

Zwróćmy uwagę na odmalowywanie rozkosznej scenerii „lasów i błoni”, jak w innej Zanowskiej idylli *Przechadzka do Markuś*. Na florę składają się kwiaty i strumyki, zefirki. Fauna to motyle i ptaki. Mamy tu przed oczami nie jakieś konkretne realia (ani śladu puszczy i borów wileńskich), lecz topiczne przedstawienie natury jako ogrodu miłości. Tę konwencjonalność „pasterek” Zan świadomie podkreśla, wprowadzając do utworów takie postaci jak Flora, Chloe, Likora, które mieszają się z realnymi osobami. W *Ogródku* obok Chloe pojawia się... brat Tomasza, Stefan. Na pasterzy wystylizowani są filomaci w wierszu okolicznościowym *Pożegnanie do O. F. od przyjaciół*: „Już flecik, co wygrywał pieśni ku twej chwale, / W tęsknocie z przyjacielem nucić będzie żale”<sup>709</sup>.

Czarodziejska mgiełka jest wyczuwalna niemal w każdym Zanowskim wersie. Ale to mimo wszystko czar, który prędzej czy później się rozmyje. Pięknemu trzeba pozwolić blaknąć – zdaje się sugerować Zan – albo rozmyć się tak, jak pierzcha sen, zostawiając mgliste wspomnienie. Czy obrazy *fêtes galantes* Watteau nie są to powoli rozmywające się sny, tracące wyrazistość? Zan starał się zatrzymać efemeryczną chwilę szczęścia niczym Watteau. Cała sztuka w tym, żeby chwytać tę chwilę, zachować jej ulotny charakter, właściwy jej modus przemijalności. „Uwiecznić bagatelkę” („eterniser la bagatelle”) – oto wyzwanie, przed którym stawali osiemnasto- i dziewiętnastowieczni artyści i poeci, tacy jak Charles-Albert Demoustier czy Sidney Owenson<sup>710</sup>. Do tego trzeba było znaleźć odpowiednią formę artystyczną. Dla przemijających chwil należało wypracować ujęcia antymonumentalne: lekkie, krótkie, szybko i mimochodem pisane, świadomie niedopracowane, jakby przynależały do owej mijającej chwili.

708 T. Zan, *Triolety* (5), tamże, s. 35.

709 T. Zan, *Pożegnanie do O. F. od przyjaciół*, tamże, s. 27.

710 Zob. S. Owenson, *The Musical Fly*, w: taż, *The Lay of an Irish Harp*, s. 66.

## Interpretacje tekstów rokokowych i rokokizujących

W tym rozdziale zajmuję się realizacjami założeń rokokowej estetyki u wybranych twórców. Skupiłem się na autorach, których teksty pozwalają unaocznic wielowariantowość polskiego rokoka porozbiorowego. Jan Potocki i Stanisław Trembecki wyrastają wprost z oświeceniowej kultury literackiej, a w ich utworach rokokowych widoczne są oświeceniowa formacja intelektualna, a także charakterystyczny dla tej formacji wielkoświatowy ton. U przedstawicieli „pokolenia klęski” – Wincentego Reklewskiego i Andrzeja Brodzińskiego – produkcja rokokowych wierszy wydaje się w dużym stopniu motywowana chęcią ucieczki od kataklizmów historycznych, których byli naocznymi świadkami i aktorami. Inny reprezentant tej generacji, Antoni Malczewski, swoją biografią i tworzoną przez siebie literaturą skłania do refleksji nad przejściem od rokoka do romantyzmu. Łączenie pierwiastków rokokowych i romantycznych można zaobserwować w twórczości Adama Mickiewicza z okresu wileńsko-kowieńskiego, a także, częściowo, z okresu rosyjskiego. Z kolei Józef Bohdan Zaleski zestraja rokokowe tony z sentymentalizmem. W tym miejscu jedynie sygnalizuję te zagadnienia; więcej uwagi poświęcę im w kolejnych rozdziałach. Tu natomiast niech wolno mi będzie stwierdzić, że rozpoznając jednostkowe przypadki rokoka, nie kwestionuję bynajmniej obecności rokoka u innych twórców. Rewizje twórczości pod kątem elementów rokokowych warto byłoby przeprowadzić na przykład w tekstach Anny Mostowskiej oraz innych autorek i autorów literatury gotyckiej – to zadanie na przyszłość.

## Jan Potocki: *Parady, czyli miniaturowe dramaty*

Jednym z najwybitniejszych twórców rokokowych, być może w ogóle europejskich, przełomu XVIII i XIX wieku był Jan Potocki. Rokokowe komponenty dostrzec można w jego arcydziele, *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, powstałym w dwóch wersjach, z 1804 i 1810 roku. Jest to dzieło obszerne i wewnętrznie (zarówno strukturalnie, jak i treściowo) zbyt zawikłane, bym mógł przeprowadzić tu jego analizę<sup>711</sup>. Na bazie rozpoznań dokonanych już przez Teresę Kostkiewiczową i Janusza Rybę wspomnę jedynie o kilku aspektach powieści, pozwalających unaocznnić rokokowe składniki.

Szkatułkowa kompozycja *Rękopisu...* koresponduje z rokokową ideą „miłego” zagubienia i dezorientacji. Podczas wędrówki Alfons van Worden spotyka różne postaci, te spotkania stanowią okazję do opowiedzenia historii, której to bohaterowie znów mają swoją opowieść. Tak widziana powieść Potockiego przedstawia się jako obszerny zbiór splecionych dużych i małych fabuł, rozległych epickich narracji i mniejszych historyjek. Skomplikowana struktura przypomina narracyjny labirynt, w którym gubią się postaci<sup>712</sup>. Te krzywizny i zapętlenia narracyjne przypominają zabieg nazwany przez Mingueta „przyjemnym oszołomieniem”, sprawiający, że czytelnik zabawiany zmianą poziomów narracji dobrowolnie poddaje się uczuciu dezorientacji. Rzeczywistość prezentowana jest z wielu punktów widzenia: oglądana różnymi oczami, za każdym razem wygląda nieco inaczej, odsłania swoje rozmaite kurioza, zadziwia osobliwościami<sup>713</sup>. Labiryntowy charakter ma także istotny w tej powieści wątek miłosny. Kuzynki kuszą van Wordena po to, by przetestować jego charakter. Kuszenie i uwodzenie ma także sens metaforyczny, odnoszący się do całej historii. „Uwodzić” (łac. *seducere*) to w dosłownym znaczeniu sprawiać, że ktoś idzie w niezaplany

711 Zob. T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 393–406; J. Ryba, „Mały” Potocki, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, cz. 5, red. M. Piechota, J. Ryba, Katowice 2004, s. 42.

712 Jedynie sygnalizuję istotne zagadnienia szerzej i wnikliwiej komentowane w innych rozprawach. Zob. m.in.: F. Rosset, D. Triaire, *Wstęp*, w: J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przeł. A. Wasilewska, Kraków 2015; F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2005; J. Ryba, *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego*, Wrocław 1993.

713 Zob. T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 403–404.

przez siebie kierunku<sup>714</sup>. Razem zaś z van Wordenem uwodzony, zwo-  
dzony z duktu jest także czytelnik.

Bohaterowie zachowują się tak, jakby z jednej strony rozpoznawali  
niebezpieczeństwo gotyckiej scenerii, z drugiej strony tak, jakby nic  
złego nie mogli im się stać. Wydają się wyposażeni w świadomość  
umowności motywów gotyckich:

– Wasza Księżęca Mość wyświadczasz mi zbyt wielki zaszczyt. Muszę  
cię uprzedzić, że mam zwyczaj co dzień się upijać; gdy zaś przypad-  
kiem nie jestem pijany, gram w grę jak można najgrubszą.

[...]

Księżę powstał spokojnie, dobył sztyletu zza pasa i położywszy go  
na stole, rzekł:

– Zwyczajny pojedynek nie może załatwić tej sprawy. Jeden z nas  
musi umrzeć, a im prędzej to nastąpi, tym lepiej. Rzucajmy kości po  
kolei; kto więcej wyrzuci, weźmie sztylet i utopi go w sercu przeciwnika.

– Wyśmienicie – krzyknął van Berg – to dopiero nazywa się gruba  
gra! ale przysięgam, że jeżeli wygram, nie będę oszczędzał Waszej  
Księżęcej Mości.

Przerażeni widzowie stali na miejscu jakby skamieniali.

Van Berg wziął kubek i wyrzucił podwójną dwójkę.

– Do szatana – zawołał – coś mi się nie wiedzie!<sup>715</sup>

714 Bohater powieści Potockiego realizuje to, co Andrzej Waśko nazwał donżuańskim  
doświadczeniem podróży-błądzenia (w odróżnieniu od doświadczenia Odysa, po-  
wracającego do Itaki): *Odyseusz i Don Juan. Dwa wzorce doświadczenia podróży*,  
w: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*,  
red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007. Zob. też M.W. Haugen,  
*Jean Potocki: esthétique et philosophie de l'errance*, Louvain-Paris-Walpole 2014,  
s. 195–281.

715 J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przet. E. Chojecki, oprac. L. Kukulski, War-  
szawa 1965, s. 328–331 („Van Berg en parut surpris: – Monsieur le Duc, dit-il, Votre  
Excellence me fait beaucoup d'honneur, mais j'ai l'habitude de m'enivrer presque tous  
les jours. Quand par hasard je ne suis pas ivre, je joue le plus gros jeu que je puis. [...] Le  
duc se releva avec l'air le plus calme, il prit un poignard qu'il avait à sa ceinture et  
le posa sur la table, puis il dit: – Ceci ne peut plus finir par un duel ordinaire. L'un de  
nous deux y doit rester et le plus tôt sera le mieux: jetons les dés l'un après l'autre, ce-  
lui qui amènera le plus gros point prendra ce poignard et l'enfoncera dans le cœur de  
son adversaire. – Bravo! dit Van Berg, voilà ce qui s'appelle un gros jeu. Je jure Dieu que

Postaci chętnie poddają się zagrożeniom, demonstrując bohaterską rolę do odegrania i osobiwie opanowanie, niepozwalające czytelnikowi przejąć się ich dramatycznym losem. Dramatyzm zostaje rozładowany komiczno-ironicznymi komentarzami postaci („coś mi się nie wie-dzie” – wypowiedziane w obliczu śmierci). Kapitan gwardii walońskiej wielokrotnie wystawia się na ryzyko śmierci, przenosząc „honor” po-nad własne życie. Makabryczne i mrozące krew w żyłach sceny muszą pojawić się w powieści, by zaintrygować czytelnika i słuchacza. Postaci i narratorzy usiłują zachowywać się i opowiadać zajmująco. Jeśli grozą można zwalczyć nudę, należy intensyfikować sceny grozy i narażać się na niebezpieczeństwa – tym bardziej, że nie są one realne, lecz mani-festacyjnie konwencjonalne<sup>716</sup>.

Bohaterowie są dla siebie nawzajem życzliwi i postępują zgod-nie z regułami etykiety i honoru. Kapitan gwardii walońskiej ga-lanteryjnie odnosi się do wszystkich napotkanych osób i wykazuje przemożną chęć zachowania się *comme il faut*, jak gdyby wiedział, że śledzi go czytelnik i dlatego musi sprostać czytelniczym oczeki-waniom. Innymi słowy: van Worden chce dobrze wypaść w swojej roli. Fakt, że został obsadzony w roli głównego boha-tera i zapewne z tego powodu łatwo nie zginie, dodaje mu śmiałości i skłania do podejmowania śmiertelnego ryzyka. Ta świadomość ma znaczenie w toku całej fabuły, w której co raz postaci dokonują auto-demaskacji. Nie tyle odsłaniają przy tym swoje prawdziwe oblicze, ile zrzucają nieprawdziwe: maskę, którą dotychczas nosili na potrzeby zawiązanej intrygi. Choć ostatecznie wszystko okazuje się maskaradą, to jednak dopóki odgrywamy swoją rolę, dopóty powinniśmy to ro-bić jak najporządniej.

Oprócz *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Potocki ma na koncie także inne rokokowe teksty, takie jak *Podróż Hafeza*, dwudziestostro-nicowy utwór, podzielony na trzydzieści jeden rozdziałów, interpretowany

si je gagne, je ne vous épargnerai pas! Les spectateurs saisis d'un sentiment d'effroi restèrent immobiles. Van Berg jeta les dés et amena double deux: – Diable! dit-il, j'ai mauvais jeu!"; J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, w: tenże, *Œuvres*, t. 4, cz. 2, red. F. Rosset, D. Triaire, Louvain-Paris-Dudley 2004, s. 284–287).

716 Zob. M. Janoszka, *Iluzja grozy*, w: taż, „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” Jana Potoc-kiego i wybrane powieści xx wieku (Fowles – Rosendorfer – Gretkowska), Katowice 2018, s. 141–166.

przez Rybę<sup>717</sup>. Rokokowe w rozmiarach są również dramaty Potockiego: dwuaktowe przysłówie dramatyczne *Cyganie z Andaluzji* (*Les Bohémiens d'Andalousie*) oraz miniaturowe *Parady* (*Les Parades*), pisane w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku, z intencją ich konkretnego wykorzystania: miały zostać odegrane w dworskim teatrze w Łańcucie, by zabawić gości Elżbiety z Czartoryskich Lubomirskiej<sup>718</sup>. Janusz Ryba pisał:

Jest [Potocki] autorem cyklu sześciu błyskotliwych parad – krótkich jednoaktowych komedijek, dzielonych konsekwentnie na sceny, które nierzadko wypełniają raptem jedną, dwie stronicę (są to po prostu miniaturowe scenki). *Parady* nazwać by można „teatralnymi powiastkami”. Charakteryzują się również małą objętością; akcja, jak w powiastkach, zarysowana jest szkicowo. Postacie są nakreślone w sposób uproszczony. Takie „powiastkowe rozmiary” wydają się charakterystyczne dla twórczości Potockiego.<sup>719</sup>

W tych mikrokomedijkach krótkie są także dialogi, a w nich pojawiają się krótkie zdania. Repliki sprowadzają się niekiedy do kokieteryjnych przekomarzanek postaci. Idee zawarte w tych utworach też są minimalne. Można odnieść wrażenie, że niektóre z *Parad* skłaniają czytelnika do uznania, że nie zawiera się w nich żadna większa refleksja. Słowo *Fin* widniejące w zakończeniach wszystkich utworów nabiera przez to dodatkowego komicznego charakteru. *Fin* oznacza, że co prawda właściwie nic się nie wydarzyło, ale to już naprawdę koniec. Nic więcej aktorom nie pozostaje do powiedzenia ani do odegrania. Ambicja twórcza Potockiego okazuje się przewrotna: nie usiłował stworzyć wielkiego dzieła dramatycznego; stworzył najmniejsze, jakie tylko się dało.

717 Zob. J. Ryba, „Mały” Potocki, s. 42.

718 Na temat *Parad* pisali m.in.: M. Dębowski, *Oryginalność „Parad” Jana Potockiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 3, s. 159–178; D. Triaire, *Teatr Jana Potockiego*, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy*; P. B. Witkowski, *Jan Potocki i teatr w Tulczynie*, przeł. G. Przewłocki, „Literatura na Świecie” 2010, nr 7–8, s. 119–128; M. Dębowski, *Jean Potocki et le théâtre polonais. Entre Lumières et premier romantisme*, Paris 2014, s. 51–62; J. Ryba, *Jan Potocki i oświeceniowy grand monde*, „Pamiętnik Literacki” 2020, nr 1, s. 125–135.

719 J. Ryba, „Mały” Potocki, s. 44. Krąg tradycji teatralnych, w którym sytuują się *Parady*, omawiał m.in. G. Sigaux: „*Les Parades*” de Jean Potocki dans la tradition du théâtre de la foire, „Les Cahiers de Varsovie” 1975, t. 3, s. 221–229.



Zatrzymajmy się na chwilę przy pierwszej paradzie, *Gil zakochany* (*Gile amoureux*), w której oprócz tytułowej postaci występuje jedynie Zerzabella. Akcja rozgrywa się na wsi przed domem Zerzabelli i zaczyna od skargi Gila nieszczęśliwie zakochanego w jaśniepanie. Następnie Zerzabella, schodząca w porannym szlafroczku ze schodów domu, *à part* przyznaje się, że jest na tyle niemądra, by kochać Gila i nic na to nieporadzi; uczucie jest silniejsze od niej samej. Obie te wypowiedzi składają się na scenę pierwszą i drugą. W scenie trzeciej postaci się spotykają i prowadzą rozmowę, w której widać pocieszne rozstrojenie i dobroduszość Gila:

ZERZABELLA: Gilu, chciałam cię prosić, żebyś poszedł...

GIL: Już leczę...

ZERZABELLA: Zaczekaj, dokąd chcesz iść?

GIL: A... nie wiem, psze panienki. Wszystko mi jedno. Bo jak mnie panienka gdzieś posyła, to ja tam zaraz idę i nawet nie pytam, gdzie to ma być.

ZERZABELLA: Bardzo ci śpieszno mnie opuścić...?

GIL: Wszystko bym zrobił, żeby panience usłużyć!

ZERZABELLA: Gilu kochany...<sup>720</sup>

W następnych sekwencjach Zerzabella pyta Gila, czy jest zakochany w jakiejś jaśniepanie. Kiedy po wymianie kilku replik okazuje się, że Gil w istocie jest zakochany w Zerzabelli (z tego powodu nie przespał nocy), dziewczyna przez chwilę droczy się z amantem: „Dosyć, dosyć! Wystarczy, zgadłeś: chciałam się tylko zabawić przez chwilę, póki nie nadejdzie pan Leander. Ma tu być dzisiaj”<sup>721</sup>. Gil narzeka na swój los i stwierdza, że chce się utopić. Zerzabella odpowiada,

720 J. Potocki, *Gil zakochany*, w: tenże, *Parady*, przet. J. Modrzejewski, Warszawa 1966, s. 24–25 („Zerzabelle: Gile je volouis te prier d’aller... / Gile: J’y vais Mamzelle. / Zerzabelle: Eh bien où voulois tu donc aller... / Gile: Je ne sais pas Mamzelle & cela m’est egal. Car quand vous m’envoyés quelque part j’y vais tout de suite sans demander seulement où c’est. / Zerzabelle: Tu est donc bien pressé de me quitter. / Gile: J’en suis capable quand c’est pour vous servir. / Zerzabelle: Mon cher Gile”; J. Potocki, *Gile amoureux*, w: tenże, *Œuvres*, t. 3, oprac. F. Rosset, D. Triaire, Louvain–Paris–Dudley 2004, s. 11).

721 Tamże, s. 30 („Allons, allons, c’est bon, tu as bien deviné je ne voulois que m’amuser un instant, en attendant Mr. Leandre qui doit arriver aujourd’hui”; J. Potocki, *Gile amoureux*, s. 13).

że pozwoliła sobie tylko poddać Gila próbie zazdrości. Tak naprawdę to kocha właśnie jego: „Ach, nie, nie, Gilu! Nie top się! Ciebie kocham, ciebie poślubię, a wszystko, co mówiłam, to tylko żeby rozniecić w tobie isierkę zazdrości”<sup>722</sup>.

Nie tylko rozmiary są tu rokokowe. Cała strategia twórcza pozwala widzieć *Parady* w kontekście rokokowych pomysłów na sztukę (w tym przypadku teatralną)<sup>723</sup>. O Gilu nic nie wiemy ponad to, że jest zakochany i że pochodzi z ludu. O Zerbabelli zaś wiadomo tylko tyle, że jest szlachcianką. Fantazyjne imię dziewczyny skłania do myślenia, że Potocki świadomie swoją komedyjkę odrealnił, poluzował jej kontakt z tak zwanym prawdziwym życiem. Nie ma na świecie takiej pary jak Gil i Zerbabella. Co jest natomiast przedmiotem tej parady (oraz kilku innych), to lekko potraktowana miłość. Poznajemy te postaci jako wzajemnie w sobie zakochane. Materią rozmowy jest uczucie, przy czym żadna z nich nie jest pewna wzajemności i z tego powodu powściąga swoje wyznania. Gil obawia się, że jako prosty chłopak nie zasłuży sobie nigdy na względy jaśniepanienki, z kolei Zerbabella przypuszcza, że Gil pokochał inną dobrze urodzoną dziewczynę. W sekwencjach dialogowych postaci odsłaniają się ze swoim oddaniem dla drugiej osoby, jednak są ostrożne z wyrażeniem miłości. Treścią *Gila zakochanego* są podchody miłosne, wzajemne testowanie uczuć. Charakterystyczne, że w tych podchodach obydwie postaci tak formułują wypowiedzi, by druga strona nieco bardziej odkryła się ze swoimi afektami. Język, podobnie jak w komediach Marivaux, jest tu rodzajem bezkrwawej szermierki: precyzyjnym uderzeniem (słowem) doprowadza się do tego, żeby rozwiązać nie język, lecz serce partnera/partnerki. Słowami można regulować skalę afektu: dla wzbudzenia zazdrości Zerbabella oszukuje Gila, że czeka na Leandra. Mamy tu motyw teatru w teatrze: dworska publiczność w Łańcucie mogła

722 Tamże, s. 30 („Non mon cher Gile tu ne te noyras point. C'est toi que j'aime, c'est toi que j'épouse, & tout ce que j'en ai dit n'étoit que pour le donner de la jalousie”; J. Potocki, *Gile amoureux*, s. 13).

723 Na nowoczesność *Parad*, odwołujących się do groteski i absurdu, zwracał uwagę T. Kowzan, *La parodie, le grotesque et l'absurde dans les „Parades” de Jean Potocki*, „Les Cahiers de Varsovie” 1975 t. 3, s. 231–238; zob. też: M. Janoszka, *Gry z konwencjami gatunkowymi w paradach „Gil zakochany” i „Gil małżonkiem” Jana Potockiego*, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej...*, s. 11–27.

zobaczyć, jak w ramach spektaklu postaci odgrywają przed sobą teatr miłości. Zwróćmy uwagę na trzyczęściową konstrukcję *Gila zakochanego*: w scenie pierwszej Gil w samotności wypowiada prawdę serca (kocha Zerzabellę); w scenie drugiej Zerzabella czyni to samo (kocha Gila). Natomiast w trzeciej scenie, kiedy spotykają się ze sobą obydwójce, a tym samym – kiedy spotykają się ze sobą ludzkie języki (a także pozy i gesty), prawda serca musi ustąpić przed sztucznością języka.

## **Stanisław Trembecki: Sofijówka, czyli rzeczywistość w stanie drugiej potęgi**

Stanisław Trembecki jest autorem, który w swoim dorobku ma całym sporo utworów utrzymanych w rokokowej stylistyce. Część z nich powstała w interesującym mnie okresie, po 1795 roku. Z tego czasu pochodzi między innymi wiersz *Do Jasia o fryzowaniu* (1795–1796), w którym dowcipnie zestawiono kondycję poety i fryzjera, a czynności literackie i balwierskie okazują mieć ze sobą sporo wspólnego<sup>724</sup>. Powstawały wtedy także drobne teksty okolicznościowe (jeden z nich przeanalizuję w ostatnim rozdziale). W tym miejscu zajmę się jednak nie drobnymi utworami Trembeckiego, lecz jego wybitnym poematem opiewającym piękności ogrodu tulczyńskiego. Nie podejmuję się tu całościowej interpretacji *Sofijówki*, chciałbym natomiast pokazać, że ten poemat – tradycyjnie nazywany klasycystycznym – można odczytać również jako utwór kryptorokokowy<sup>725</sup>.

Poemat rozpoczyna się przypomnieniem wojennych kart z historii Ukrainy:

724 Kwestię estetyki rokoka w twórczości Trembeckiego podejmował E. Rabowicz w artykule *Literackie kontakty Stanisława Trembeckiego z Albertem Mierem*, s. 543–582. W książce tego badacza *Stanisław Trembecki w świetle nowych źródeł* (Wrocław 1965) termin rokoko pojawia się jedynie okazjonalnie. Zob. też: J. Ryba, *Trembecki i Pani de Graffigny*, „Prace Polonistyczne” 2013, t. 68, s. 63–71.

725 Dla R. Przybylskiego *Sofijówka* to wręcz manifest klasycyzmu porozbiorowego: *Rozpacz libertyna*, w: tenże, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996, s. 149–196. Zob. analizę porównawczą przeprowadzoną przez T. Kostkiewiczową: *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego („Sofijówka” i „Ziemiaństwo polskie”)*, w: *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustrońniu*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1965, s. 61–78.

W tych gonitwach, od obcych we śródtku poznany,  
szesnaście potem razy kraj odmienił pany.  
W nim najsroźsze z Azyją potyczki Europy,  
w nim z szlachtą wielokrotnie łamały się chłopy.  
Przeszły więc niwy w stepy, a trawa bez koso  
pokrewne Pytonowi mnożyła połosy.<sup>726</sup>

Krwawe dzieje i „pokój niespokojny” w poemacie Trembeckiego pełnią funkcję kontrastu dla idyllicznego obrazu Sofijówki. Akcent „dramatyczny” na początku utworu potrzebny jest autorowi po to, by skonstatować obecny pomyślny stan samej Ukrainy i opiewać mir ogrodowej przestrzeni, w której miłość zaprowadziła swoje rządy:

Ordessa zmartwychwstała i wymienia złotem  
uroszony rolniczym owoc ziemi potem.  
Skutkiem przezornych rządów, zaniedbane wioski  
na wzór się przekształcają angielski i włoski:  
zapomnianego niegdyś przystrojeniem kąta  
gromadny obywatel pilnie się zaprzęta.<sup>727</sup>

„Następnie horyzont zacieśnia się, obejmuje jedynie maleńki wycinek Ukrainy, Sofijówkę – przestrzeń, w której natura poddała się kulturze, stając się *par excellence* dziełem sztuki” – pisał Jerzy Snopek<sup>728</sup>. Razem z narratorem wkraczamy do krainy przytulnej, którą przedstawia się jako sanktuarium miłości. Ideę tulczyńskiego ogrodu Trembecki złączył z polowaniem: podczas pościgu za niedźwiedziem Szczęsny Potocki został utrafiiony przez kupidyńka, nakazującego przemianę „niezgrabnych jarów” w „rozkoszne sady”:

Strzelczyk się na powietrzu kołysze z wdziękiem  
i mówi: „Nie narzekaj, przyjazna ta rana  
dla pełności twojego szczęścia jest zadana.  
Dostojne masz honory, mnogie masz dostatki,

726 S. Trembecki, *Sofijówka*, wydał J. Snopek, Warszawa 2000, s. 21.

727 Tamże, s. 22.

728 J. Snopek, *Wprowadzenie do lektury*, w: S. Trembecki, *Sofijówka*, s. 12.

miej i tę, co przyjemność mojej zrówna matki.  
Gdzie Silnica z Tulczynką strugi czyste sączy,  
Hymen twoje z Sofiją przeznaczenia złączy”.<sup>729</sup>

Potocki spełnił wolę Strzelczyka. W następnych partiach tekstu widnieją opisy założonego w Tulczynie małego rajy dostarczającego niewyczerpanych sensualnych rozkoszy i emocjonalnego komfortu. Spacerowicz nęcony jest licznymi pięknosciami ogrodu: „stworzenie wszędy świeże spostrzega żrzenica: / to mię bawi, to cieszy, to zmysły zachwyca”<sup>730</sup>. Przed wędrowcem rozpościera się szereg cudownych, mieniących się obrazów, niczym w poemacie Delille’a: „Miasto tego dziwnego wielu rzeczy zebrania i pomieszania, mięszaj ozdoby, albo niechaj się rzucenie na nie okiem odmienia. – Przybliżaj, oddalaj niespodziewane widoki; niechaj się, jeżeli można, za jednym razem tysiąc różnych widowisk pokazuje”<sup>731</sup>.

Sekwencje poematu Trembeckiego układają się w myśl zasady eskalowania przyjemności: następują po sobie opisy kumulowania ziemskich rozkoszy. Opisowość, która wyraża się „sposobem topograficznym”, to wyliczanie przyjemnych wrażeń i skojarzeń, jakich dostarcza kraina „miła oku”:

Wraz mię na wszystkie strony rozmaitość woła.  
Pierwszość otrzyma brzegów zieloność wesoła.  
Mierzę potem, na garbek wstępując wysoki,  
jedne więcej nad drugie żądniejsze widoki.<sup>732</sup>

Przechadzka ma w sobie coś z miłego błędzenia, poruszania się po przestrzeni pełnej zaskoczeń. Podczas lektury *Sofijówki* czytelnik nie do końca wie, w którym miejscu ogrodu się znajduje i jak w istocie

729 S. Trembecki, *Sofijówka*, s. 23.

730 Tamże, s. 24.

731 J. Delille, *Ogrody*, przeł. F. Karpiński, w: *Dzieła Franciszka Karpińskiego*, t. 3, Lipsk 1836, s. 103 („Au lieu de cet amas, de ce confus mélange, / Variez les sujets, ou que leur aspect change: / Rapprochés, éloignés, entrevus, découverts, / Qu’ils offrent tour à tour vingt spectacles divers”). Wielokrotnie podejmowaną kwestię relacji Trembecki – Delille omawiała A. Nasiłowska: *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*, Wrocław 1990.

732 S. Trembecki, *Sofijówka*, s. 30.

wygląda dany obiekt lub fragment przestrzeni. „Niestety nie wiem, jak nie zgubić się w tym ogrodzie”, pisał Paweł Bukowiec, odpowiadając na postawione przez siebie pytanie *Jak nie zgubić się w ogrodzie, czyli o „Sofijówce” Stanisława Trembeckiego*<sup>733</sup>. Towarzyszymy nie erudycie, lecz „prostaczkowi”: ogrodnikowi ze „zmarowionym okiem”, który z upodobaniem gubi się w zakątkach i zakamarkach artystycznie rozplanowanej przestrzeni:

O tym przypadku myśli roztargniony tłokiem,  
minąwszy obłąkanym zwykłe ścieżki krokiem:  
widzę łódź, której strzeże przewoźnik sędziwy,  
kędzior modrawą brodę zagęszczał mu siwy.  
[...]  
Żegnam cię, słońce lube... za cóż tyle kary?  
Żywy, siódmym przykładem, wchodzę między mary.  
Tu więc na mnie czekałeś, o Charonie chytry!<sup>734</sup>

Szczegóły przykuwają uwagę narratora, który skupia się na nich, popadając w dygresje i zaburzając proporcje między dużym i małym. Poważnym passusom moralno-filozoficznym towarzyszą żartobliwe sentencje w rodzaju: „Cukier jest wprawdzie słodki, temu jednak biada, / kto często lub nad miarę cukrem się objada”<sup>735</sup>. Klasycystycznej dyrektywie prostoty i klarowności rokoko przeciwstawia ruch sinusoidalny: poeta chętnie odchodzi od głównego tematu, by zahaczyć o wątki poboczne. Błądzeniu po bogatej przestrzeni ogrodowej odpowiadają błądzenie myślami i swoboda skojarzeń narzucających się podczas wędrówki.

*Sofijówka* przedstawia rzeczywistość udoskonaloną: piękniejszą i przyjemniejszą, niż jest w istocie. Ogród wydaje się nie całkiem ziemski. Przypomina najprzyjemniejszy zakątek świata, w którym kryją się kolejne zakamarki, ewokujące wrażenie intymności, bezpieczeństwa, a także rozkoszy. Nie inaczej przestrzeń ogrodową opisywał Jacques Delille, dla którego piękny ogród był „czarującym miejscem” i „słodkim”

733 P. Bukowiec, *Jak nie zgubić się w ogrodzie, czyli o „Sofijówce” Stanisława Trembeckiego*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 207.

734 S. Trembecki, *Sofijówka*, s. 28–29.

735 Tamże, s. 35.

zaciszem: „A ty! najśłodszego z Książąt wierne schronienie, Ogrodzie! którego nazwisko nadto skromne stało się niegodnym ciebie; Miejsce wdzięczne! pozwól mu tego wszystkiego, czego mu życzyć winienem; przy słodkim uchronie, dawaj mu chwile swobodne!”<sup>736</sup>.

W poemacie Trembeckiego nad grotą widnieje „słodki wiersz, którego żaden wiek nie zmaże” i który „wchodzącemu w tę grotę szczęśliwym być każe”<sup>737</sup> (Delille opiewał „magiczne kolebki, czarowne grotty”; „Les magiques berceaux, les grottes enchantées”). Ogród jest wciąż naturą, ale łagodniejszą i „podniesioną”, ukulturalnioną. Zwierzęta tracą właściwe sobie instynkty i cywilizują się:

Tygrys, którego na to chce natura chować,  
żeby miał kto na ziemi psuć, niszczyć, mordować,  
jak tylko kroki stawił na błogim tym brzegu,  
w mężów ludzkości pełnych uczuł się szeregu.  
Małpeczka przez krój szaty, ruszenia i miny,  
odległej przetwarzająca mieszkańców krainy:  
tu rzuciwszy nowotki, przestawszy być modną,  
stała się z obyczajów naśladować godną.<sup>738</sup>

Zwierzęta, mimo że „biorą twarz człowieka”, nie dorównują ludziom, ponieważ oni także awansują stopień wyżej. Potocki wyrasta ponad innych: „A jak w dodońskim drzewo Jowiszowe lesie, / tak Potocki nad innych wyższość w sobie niesie”<sup>739</sup>. Zofia z ziemianki przeistacza się w boginię:

Lecz te miejsca, Sofijo, więcej zdobisz sama,  
podobniejsza niebiankom niż córkom Adama.  
Ciebie tu spuścił Olimp, chcąc trudy nagrodzić  
i chcąc takiego męża ważne troski słodzić.<sup>740</sup>

736 J. Delille, *Ogrody*, s. 100 („Et toi, d'un prince aimable ô l'asile fidèle! / Dont le nom trop modeste est indigne de toi, / Lieu charmant! offre-lui tout ce que je lui doi, / Un fortuné loisir, une douce retraite”).

737 S. Trembecki, *Sofijówka*, s. 25.

738 Tamże, s. 29–30.

739 Tamże, s. 22.

740 Tamże, s. 38.

Natura okazuje się wyższą naturą; zwierzę – człowiekiem; człowiek – bogiem. Poemat Trembeckiego przynosi obraz lepszego świata, transformacji na lepsze zarówno cech zewnętrznych (piękno), jak i wewnętrznych (ludzkie oraz zwierzęce uczucia i charaktery). „Niezgrabne jary” zamieniają się w „rozkoszne sady”. Krwawe zajęcie, jakim jest polowanie, okazuje się polowaniem na serce, zostawiającym jedynie słodką ranę w piersi. *Sofijówka* przedstawia widok przyjemniejszej i miłszej rzeczywistości, miejsca pozbawionego skaz i brutalizmu natury: „Tak pomyślnie przemiany, takie cuda zdarza / wyspy moc i czci godne wzory gospodarza”<sup>741</sup>. W poetyckiej transformacji dokonanej przez Trembeckiego ogród zamienia się w ziemski raj. W poemacie rzekomo opisującym Sofijówkę „sposobem topograficznym” wolno dostrzec kryptorokokowe opracowanie tematu ogrodowego, grę z konwencją poezji opisowej. Nie umknęło to, jak myślę, Mickiewiczowi, autorowi *Objaśnień* do poematu (1822), czytelnikowi publikowanych w prasie wierszy Trembeckiego. Wiersz *Do Wojciecha Miera bawiącego na wsi* według Józefa Tretiaka stanowił jedno ze źródeł inspiracji *Zimy miejskiej*<sup>742</sup>.

### **Andrzej Brodziński i Wincenty Reklewski: przymilna muza żołnierzy**

Obydwaj zaprzyjaźnieni ze sobą poeci: Wincenty Reklewski i Andrzej Brodziński urodzili się w 1786 roku. Obydwaj byli żołnierzami i uczestnikami kampanii napoleońskiej i obydwaj polegli w roku 1812. Obaj tuż przed śmiercią ogłosili swoje zbiory poetyckie: Brodziński w 1808 roku *Zabawki wierszem*, Wincenty Reklewski w 1811 roku *Pienia wiejskie*<sup>743</sup>. Ci sielankopisarze, zaliczani w historii literatury do nurtu

741 Tamże, s. 30.

742 Zob. J. Tretiak, *Mickiewicz i Trembecki*, w: tenże, *Szkice literackie*, Kraków 1896, s. 51–54. Zob. też: W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999, s. 30–31.

743 Zob. A. Witkowska, „Stawianie, my lubim sielanki...”, Warszawa 1972; też: *Wstęp*, w: *Idylla polska. Antologia*, wybór też przy współudziale I. Jarosińskiej, Wrocław 1995. Twórczość Brodzińskiego jest gatunkowo, stylistycznie i nastrojowo bardziej zróżnicowana niż „pienia” Reklewskiego. Oprócz anakreontyków i sielanek, funkcjonujących w *Zabawkach...* pod nazwą „pieśni”, w zbiorze zawarte są dумы, treny, „wiersze różne” (tu m.in. znów sielanki), „wiersze dorywcze” (epigramaty), „powinśzowania”. Profil twórczości Brodzińskiego przedstawił R. Skręt: *Andrzej Brodziński*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 3, s. 237–250.



sentymentalnego, według Aliny Witkowskiej nie dokonali w nim szczególnych innowacji, śpiewając „na nutę” Książnina i Karpińskiego<sup>744</sup>. Sądzę jednak, że można mówić o pewnej specyfice uprawianych przez nich sielanek, a w każdym razie o różnicy wobec mainstreamu sentymentalizmu poroźbiorowego. O wierszach Reklewskiego Teresa Kostkiewiczowa pisała:

Atmosfera beztrioskiej zabawy, ludzie (zazwyczaj kochankowie) uchwyceni w dynamicznym ruchu, w barwności ludowego stroju, poddani działaniu rytmicznej, ognistej muzyki, współgrającej z naturalnym instynktem miłosnym – wszystko to tworzy oryginalny świat poetycki Reklewskiego, który jawi się jako twórca szokująco wręcz zafascynowany „urodą życia” [...].<sup>745</sup>

Tezę o oryginalności chciałbym podtrzymać, a nawet dodatkowo wyeksponować. W poezji początków XIX wieku autorzy stale odnawiali motyw rozdwojenia życia bohatera, który był tkliwym kochankiem, ale na wezwanie ojczyzny stawał się mężnym żołnierzem; w wojnie miał zginąć lub zwyciężyć, by powrócić „do pług” i kochanki. Natomiast sielanka w wersji rokokowej, jaką widzimy u Reklewskiego i Brodzińskiego, nie przedstawia takiego rozdwojenia życia na porządek prywatny (ojcowizna) i porządek bohaterski (ojczyzna). Akcja sielanek rokokowych rozgrywa się w „bańce mydlanej”. Jerzy Snopek pisał o wierszach Reklewskiego: „Skrajnie odrealniony świat tych utworów, świat skondensowanej idylliczności, zamieszkały przez wyidealizowane postacie pasterzy, pasterek, nimf, przez łagodne bóstwa i zwierzęta w otoczeniu współczującej natury, jawi się jako swoista figura rzeczywistości alternatywnej, przestrzeń psychicznego azylu”<sup>746</sup>.

„Azyl estetyczny” rokoka to przestrzeń nie całkiem odrębna od tak zwanego prawdziwego życia. Z życia do literatury przedostaje się to,

744 Poezję Reklewskiego w horyzoncie rokoka zreinterpretowała T. Kostkiewiczowa. Rozpoznanie zawarte w rozdziale *Problemy rokoka* z tomu *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko* stanowią źródło inspiracji i punkt wyjścia moich analiz. Zob. również: J. Snopek, *Wincenty Reklewski, w: Pisarze polskiego oświecenia*, t. 3, s. 288–300.

745 T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 408.

746 J. Snopek, *Wprowadzenie do lektury*, w: W. Reklewski, *Pienia wiejskie*, wyd. J. Snopek, Warszawa 2007, s. 11.

co nie zakłóci miru poetyckich fantazji i co ustanowi odpowiedni komponent owego azylu. Będą to motywy zabawy, gry miłosne, idylliczne sceny z życia w pejzażu łagodnej przyrody. Natomiast to, co realnie trudne lub dramatyczne, w poezji rokokowej zostanie przefiltrowane i poetycko opracowane w taki sposób, by nie odstawało od radosnego nastroju panującego w świecie przedstawionym. Obrazy „nieszczęścia” z sielanek Brodzińskiego i Reklewskiego są obrazami chwilowych niepowodzeń miłosnych pasterek i pasterzy. Nie ma scen dramatycznych ani rozterek egzystencjalnych. Najgorsze, co może się zdarzyć, to oziębłość kochanka lub kochanki, porzucenie, scena zazdrości. I te problemy ukazane są jako przejściowe i finalnie mało dotkliwe. W przeciwieństwie do tradycji sentymentalnej, w której uczucia kochanków poeci opisywali bez ironicznej domieszki, rokoko traktuje cierpienia miłosne z pobłażliwym dystansem i humorem. Z punktu widzenia żołnierskiego losu poetów – oby ludzi spotykały tylko takie niedole (mamy tu realizację toposu luksusu cierpienia, „luxury of sorrow”<sup>747</sup>). Poczucie niespełnienia okazuje się potrzebne w ramach rokokowych gier miłosnych, pościgów i przekomarzań postaci, zajętych zabieganiem o swoje łaski i względy:

Teraz wzgląd Kasi, to mienie  
Wszech szczęść, to rozkosz mych zdroje,  
Teraz jej krzywe spojrzenie[!],  
To straszne wyroki moje.<sup>748</sup>

Ale będzie zgoda z nami,  
jeśli opatrzysz me rany:  
tutaj boli pod piersiami;  
przyłóż całunek różany.<sup>749</sup>

Treść sielanek i anakreontyków wypełniają „miłe chwile”, spędzane z kochanką albo z przyjaciółmi. Taki dobór postaci łączy się z konwencją rokokowych obrazów literackich, w których istotne okazują

747 Zob. W.N. Hargreaves-Mawdsley, *The English Della Cruscan and Their Time*, s. 113.

748 A. Brodziński, *Pieśń rozkochanego*, w: tenże, *Zabawki wierszem*, Kraków 1808, s. 29.

749 W. Reklewski, *Uraza do Anusi*, w: tenże, *Pienia wiejskie*, s. 47.

się motywy spotkania i rozstania, motywy zaskoczeń i nieprzewidywalnych sytuacji wywiązujących się między bohaterami, motywy nieśmiałości i tymczasowości:

Ach, któż to w mieście przytrzymał zegary,  
Tak długo lubej nie widać mej Klary!<sup>750</sup>

Ach, któż zegarom godziny przyspieszył.  
Jam się tak krótko z kochanką mą cieszył.<sup>751</sup>

Brodziński i Reklewski bawią się ewokowaniem miłosnej (albo przyjacielskiej) ekscytacji kochanków, wyczekujących na daną chwilę albo wspominających jakieś zdarzenie. Nastawienie na moment, ów charakterystyczny dla rokoka prezentyzm chwili, pozwala poetom rejestrować krótkie, dynamiczne przebiegi zdarzeń, sekwencje nastrojów i emocji: „Oto ten gaik gdzieś z nią śpiewał nieraz, / Oto już kroków do lubej niewiele”<sup>752</sup>.

Znamienne są same tytuły liryków Brodzińskiego: *Pieśń po straconej radości*, *Pod dobry humor do Kasi*, *Po rozstaniu się z K.*, *Po odjeździe W.R.*, *Pieśń żałosna pasterki zdradzonej niegdyś zdradzającej*, *Przed rozkoszą*, *Po rozkoszy*, *Pieśń po odchodzie od lubej*. Entuzjastyczne zachęty do zabaw, całowania, sielskie sceny miłosne, westchnienia do Justyny, Heleny i Kasi wynikają z przywiązania do krótkotrwałych radości, skoro w świecie wstrząsanym wojnami i rewolucjami nie ma nic trwałego. Połączenie twórczości Brodzińskiego i Reklewskiego opiewającej słodkie chwile miłości i rozrywki z ich doświadczeniem wojennym pozwala dostrzec napięcie powstałe na linii literatury i życia. Do tego problemu dostrzegalnego w przypadku twórczości obydwu poetów można odnieść uwagi Danuty Zawadzkiej o reprezentantach „pokolenia klęski:

[...] na twórczość Malczewskiego, Brodzińskiego i Fredry można też spojrzeć jako na pierwszą w dziejach literatury polskiej próbę obrony

750 A. Brodziński, *Przed rozkoszą*, w: tenże, *Zabawki wierszem*, s. 175.

751 A. Brodziński, *Po rozkoszy*, tamże, s. 175.

752 A. Brodziński, *Niedaleko domu kochanki*, tamże, s. 115.

szczęścia prywatnego czy po prostu życia przed zakorzenioną u nas magią bohaterstwa. [...] U Fredry i Brodzińskiego o obronie mniej może przez otwartą konfrontację z systemem, bardziej przez wysiłek tworzenia alternatywnych podsystemów, jak choćby filozofia idylli.<sup>753</sup>

Twardej i żołnierskiej rzeczywistości odpowiada miękka pastersko-miłosna poezja. Na wojnie nie ma zalotów i scen pasterskich. Tym bardziej w scenach miłosnych i pasterskich nie ma miejsca na wojnę. Z tych przekonań wyłaniał się rokokowy program poetycki Brodzińskiego i Reklewskiego.

Brodzińskiemu szczególnie bliskie były formy liryki biesiadnej czy anakreontycznej. Podał przyczynę, dla której jego pieśni „są prostym anakreontykiem”:

Nie śmieście się, towarzysze,  
Mam ja w tem moje przyczyny,  
Że piosenki proste piszę.  
Wiecie co? kocham Justynę!  
[...]  
Tonem górnego wyrazu,  
Jak bym zaczął przy niej huczeć,  
Włożyłaby się do razu,  
Bez potrzeby, łajać, mruzcęć.<sup>754</sup>

„Śpiewanie piosneczek” zostało przeciwstawione „huczeniu”; tym pierwszym można zaskarbić sobie względy kochanki. „Huczenie” należy zostawić bardom i poetom opiewającym doniosłe zdarzenia. Poezja Brodzińskiego jest „muzą przymilną”, adresowaną do jednej tylko osoby lub do wąskiego kręgu przyjaciół („Nie śmieście się, towarzysze”). Miłość do Justyny można traktować jako przykład; podobnych „przyczyn” anakreontyzmu poety da się wskazać więcej: to deklarowana miłość do innych bohaterek, tęsknota za przyjacielem czy poszukiwanie „pociechy w myśli o śmierci”. Wychwalając proste radości,

753 D. Zawadzka, *Pokolenie klęski*, s. 93.

754 A. Brodziński, *Przyczyna, dla której moje pieśni są prostym anakreontykiem*, w: tenże, *Zabawki wierszem*, s. 59.

Brodziński dystansuje się od ich przeciwieństwa: chwały, bogactwa, wystawności:

Chodź ze mną napij się miodu,  
Jak ja człek prostego rodu,  
A ja za równości stanem,  
Każdy u mnie sobie panem.<sup>755</sup>

Brodziński zderza ze sobą własny „prosty anakreontyk” z pańską chlubą i przepychem, tymczasem Reklewski w ogóle wyklucza ze sfery poetyckiej wszystkie dysonanse świata społecznego. U Reklewskiego wszystko dzieje się w „poetyckim obłoku”, rzeczywistości alternatywnej, jak nazwał to Snopek. *Pienia wiejskie* są „pieniami” nie o jakiejś prawdziwej wsi, wśród prostej kompanii, lecz o wsi świadomie przedstawianej w całym *entourage*’u artystycznej konwencji:

Kloe zroszona potem, prędko idzie  
na wzgórek święty, gdzie zwykle dań czyni.  
[...]  
pani błaganej od kochanków w Knidzie.  
[...]  
Kloe wesołej piękności nabiera,  
idzie ku grocie... [...].<sup>756</sup>

Częściej niż u Brodzińskiego pojawiają się w *Pieniach wiejskich* figury mitologiczne i obiegowe imiona nadawane unaiwnionym postaciom w literaturze arkadyjskiej. Oprócz Anusi i Haliny spotykamy tu Dafne, Filona, Laure, Filis, Klorydę, Tytyra, Lenty, Kloe, Aleksis, Apollina. Ponadto Reklewski nie sygnalizuje własnej obecności w świecie poezji i miłości. Formy pierwszoosobowe, które pojawiają się w *Pieniach wiejskich*, należą do pasterzy i pasterek. W jednym tylko „programowym” wierszu Reklewski wykląda swoją twórczą motywację:

755 A. Brodziński, *Mazurek z chłopem od Sandomierza w Oględowie*, tamże, s. 84.

756 W. Reklewski, *Sielanka 10*, w: tenże, *Pienia wiejskie*, s. 96.

Chciałaś, kochanko, pieśni: uwieńczona w kwiaty,  
oto jest muza moja: Zefirek skrzydlaty  
kiedy wychodzi z cienia przez lekuchne wiania,  
swawolny, jej niekiedy powłokę odsłania.

[...]

Ta muza w ciemnej gaju zaciszy ukryta  
uczyła kochanego pieśni Teokryta  
i ten flet słodkobrzmiały dostałem z jej dłoni,  
kiedym przy tobie siedział w kwicistej ustroni;

[...]

Czyliłm opiewał kwiaty, czy ten zdrój, co płynie,  
ciebie tylko, o Dafne, śpiewałem jedynie.<sup>757</sup>

Reklewski, umieszczając sytuację liryczną w jakimś „wszędzie i nigdzie”, chętnie wprowadza śmiałe sensualne obrazy pasterskich zalotów:

Na piękne członki gdy zarzuca cienie,  
prawe mu suknia odsłania golenie,  
a mokra, kiedy przylega do ciała,  
na okrągłej więzi zatoki wydała.<sup>758</sup>

Charakterystyczna dla poety jest taka kreacja sytuacji lirycznej, w której to nie kochanek „odpowiada” za zawiązanie intrygi miłosnej. Wina spada na przyrodę, skłaniającą bohaterów do erotycznych igraszek:

Kiedy już Kloe od Filona blisko,  
Zefir z nią nowe zaczyna igrzysko.  
Najprzód jej w biegu złoty włos rozplata,  
włosem jest biała okręcona szyja.  
Wzdyma się cienka powiewami szata,  
na twarz Zefirek osłonę zawija.  
[...]

757 W. Reklewski, *Do mojej Dafny*, tamże, s. 17–18. Zob. A. Dobakówna, *Uroda życia. O wierszach Wincentego Reklewskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1971, z. 1, s. 63; T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 408.

758 W. Reklewski, *Fauny czyli miłość Apollina do Nais*, w: tenże, *Pienia wiejskie*, s. 44.

Kloe zasłania, a odsłania wianie  
i nad kolanka zagina odzienie;  
Kloe się schyla, wiatr unosi szaty [...].<sup>759</sup>

Przypisanie „rozpustnej” przyrodzie sprawczości uwydatnia niewinność kochanków, za każdym razem dających się złapać na zmysłową przynętę. Podobnie jak Strzelec u Mickiewicza – tuż po zawiązaniu akcji wiersza postaci prezentują się jako niewinne, lecz tylko do momentu, kiedy z zewnątrz nie pojawi się sprowadzony przez przyrodę impuls. Romans aranżuje natura (w jej imieniu robi to chętnie igrający z ubraniami Zefir), której ulegają Dafne, Filon, Kloe czy Aleksis:

Śmieje się, widząc różany kwiat w wodzie;  
bledszy od siebie, zdradny Zefir nagle,  
kiedy po ślizgiej pianą idzie kłodzie,  
z odzienia Kloi zrobił wzdęte żagle.<sup>760</sup>

Pasterska sceneria dawała poetom wygodną okazję do przedstawiania postaci ubranych w lekkie suknie czy zwiewne koszule, odsłaniające ciało – zazwyczaj kobiece, lecz nie tylko:

Między dębami i klony  
rośnie gęsta macierzanka:  
tam leży pasterz uśpiony,  
przy nim urodna kochanka.  
[...]  
Opadło z niego okrycie...<sup>761</sup>

Reklewski w swoich idyllach „feminizuje” męskich bohaterów. Podobnie czyni Brodziński: w wierszu *Wśród tęsknoty za przyjacielem W.R.* oprócz innych przymiotów przyjaciela wychwala „pieśni słodkie a tklive” Reklewskiego; na tyle słodkie, że zwabiają ciekawość syren, które „rozmierzwszy” swe siły, przyznać muszą, „że tak nie będą nuciły”:

759 W. Reklewski, *Sielanka 11*, tamże, s. 98–99.

760 W. Reklewski, *Sielanka 8*, tamże, s. 93.

761 W. Reklewski, *Obudzenie*, tamże, s. 28–30.

Morze na Ciebie łaskawe,  
Prócz jednych Syren zajźrzliwych,  
Które słuchają ciekawe,  
Twych pieśni słodkich a tkliwych,  
I rzewnych, choć niezdradliwych.  
[...]  
Podobasz się też Irencie,  
Bo ona Ciebie nadobnym,  
Bo ona Ciebie Jutrzence,  
I sobie widzi podobnym,  
W wdzięki i światło ozdobnym.<sup>762</sup>

Zalety przyjaciela nie pasują do katalogu „męskich cnót”: odwagi, dumy, waleczności czy spokoju, przez jakie wówczas często definio-  
wano ideał męskości. Reklewski jest „nadobny” do tego stopnia, że  
Irenka zrównuje go ze sobą i z Jutrzenką; okazuje się też – jak one –  
„w wdzięki i światło ozdobnym”. Jest grzeczny i układny; jego mowa  
„brzmi ładnie / Z niej wszystkie lubią Cię domy, / Umiesz stosować ją  
snadnie, / Tak że w smak każdemu wpadnie”<sup>763</sup>. Zwyczajem było wów-  
czas przeciwstawianie kobiecej delikatności męskiej tężyznie; w kon-  
wencji rokokowej zaciera się ta opozycja.

W wierszu *Do J. i K. Brodzińskich*, jedynym tego rodzaju okoliczno-  
ściowym utworze w *Pieniach wiejskich* adresowanym do konkretnego  
adresata, Reklewski także nie opisuje heroicznych cnót przyjaciół. Nie  
chwali ich wojennego hartu, odwagi, co wówczas należało do repertu-  
aru męskich cech chętnie wykorzystywanego w formach pochwalnych  
i panegirycznych (mimo że zwraca się tu przecież żołnierz do przyja-  
ciół żołnierzy). Na gruncie poezji, w kręgu muz, poeta rokokowy kła-  
dzie nacisk na inne wartości:

Banda was pasterek goni,  
wróćcie do wiejskiej ustroni!  
O, nie dla was Mars zuchwały,  
Na wdzięki natury tkliwi,

762 A. Brodziński, *Wśród tęsknoty za przyjacielem W.R.*, w: tenże, *Zabawki wierszem*, s. 8.

763 Tamże, s. 8.



was byt wiejski uszczęśliwi,  
wam mówią gaje i skały.<sup>764</sup>

Brodzińskim pisane są „byt wiejski” i szczęście miłosne, skoro goni ich banda pasterek. Oczywiście w poezji porozbiorowej tęsknoty do sielskiego życia wyrażane przez żołnierzy nie były niczym niezwykłym; od motywów gospodarskich i „wiejskiej ustroni” roi się ówczesna twórczość. W wariantach literatury klasycystycznej, sentymentalnej, a także wczesnoromantycznej tęskne westchnienia do trzód i zagonów były ściśle sprzężone z motywem patriotycznego obowiązku. To sprzężenie wyrażało się w określonej formule warunkowej: gdyby nie konieczność walki, pędzilibyśmy teraz czas na własnej niwie. Ten mit Cyncynata nie odwzorowuje się w idyllizmie rokokowym. W ramach tej estetyki obowiązek patriotyczny nie jest dyskredytowany; nie jest jednak brany w poetycką rachubę. Nie chodzi o to, że spłaciwszy dług Marsowi, Brodzińscy powrócą na wiejskie ustronie; w ogóle nie dla nich jest „Mars zuchwał”.

\*\*\*

Polska sielanka epoki porozbiorowej skłaniała się ku obrazom szczęścia rodzinnego, scenom ewokującym patriarchalny ład. Najsłynniejszym, a zarazem reprezentatywnym przykładem są utwory i wypowiedzi teoretyczne Kazimierza Brodzińskiego, definiującego przez pryzmat idyllicznych przedstawień życia „w domowych opłotkach” polski charakter narodowy<sup>765</sup>. Reklewski, a w pewnym zakresie także Andrzej Brodziński realizują ten gatunek po innej linii. Co prawda i w ich wierszach zarysowują się motywy rodzime, nie są jednak zorientowane – jak u Kazimierza Brodzińskiego – na odwzorowywanie lokalnych obyczajów, wpisane w określoną koncepcję literatury narodowej. Sceneria liryczna poezji Reklewskiego obejmuje parę zakochanych pasterzy i rolników, których jedynym zajęciem – oprócz pasania trzody i gospodarowania – wydaje się zmysłowa miłość. Sporadycznie i jedynie

764 W. Reklewski, *Do J. i K. Brodzińskich*, w: tenże, *Pienia wiejskie*, s. 117.

765 Zob. M. Rudaś-Grodzka, „Kopernik w świecie moralnym”. *Mit słowiański i mesjanizm jako formy perswazji w pismach K. Brodzińskiego*, w: tenże, *Sfinks słowiański i mumia polska*, Warszawa 2013, s. 256–286.

marginalnie pojawiają się okoliczności rodzinne (ojciec sprzeciwiający się szczęściu młodych), społeczne (różnice stanu) czy polityczne (wojna, która na zawsze odrywa kochanka od kochanki). Wobec braku intruzów – miłość musi się udać. Nie ma także miejsca na wzmiankę o trwałym szczęściu zakochanych. Zachwyty i „pienia” są formułowane w ramach określonej konwencji tworzenia świata lepszego i piękniejszego niż ten, w którym obydwu twórcom przyszło żyć. Poezja jest przestrzenią, w której lokuje się własne pragnienie szczęścia, projekty prywatnej arkadii. Nie są to rzeczy łatwo przekładalne na rzeczywistość. Wykluczenie motywów bohaterskich z sielanek nie podważa sensu bohaterstwa jako takiego. Oznacza wyłączenie Marsa z estetycznego azylu, gdzie – podobnie jak to bywało w poezji włoskich arkadyjczyków czy francuskich poetów idyllicznych, nawiązujących do gessnerowskiego sentymentalizmu – schronienie należy się miłości, przyjaźni i zabawie.

### **Antoni Malczewski: migawki z życia krzemienieckiego Adonisa oraz elegijne powidoki rokoka**

Podobnie jak inni krzemieńczanie Antoni Malczewski wychowywany był na „światowego” obywatela: w słynnym gimnazjum wołyńskim uczył się między innymi języków obcych, jazdy konnej, rysunku i tańca. Teofil Januszewski wspominał po latach w „Dzienniku Literackim”: „Piękny jak anioł, blondyn, szafirowych oczu, śmiało w górę podniesionego czoła, zresztą uprzejmy, słodki, swawolny, zawojował on był całą szkołę krzemieniecką, kolegów i nauczycieli”<sup>766</sup>. Ten światowy ton, przynajmniej do czasu podróży po Europie, Malczewski utrzymywał. Jego biografia do pewnego stopnia przedrzeźnia romantyczne „style zachowań”: jeśli romantyzm oznacza płomienną i szczerą miłość, to młodość Malczewskiego upłynęła na miłostkach; jeśli romantyzm wzrastał na ideach heroicznych i karmił się legendą napoleońską, to w Malczewskim przyjął postawę antyheroiczną: „Nie uległ on w latach 1807–1809 powszechnemu zapałowi napoleońskiemu, jego zachowanie się wtedy

766 T. Januszewski, „Dziennik Literacki” 1852 nr 3, s. 19–20, cyt za: H. Gacowa, „Maria” i Antoni Malczewski. *Kompendium źródłowe*, Wrocław 1974, s. 190.

i później zdaje się wskazywać na postawę pacyfistyczną czy też – jeśli można wysunąć takie wnioski ze zbyt szczupłej dokumentacji – oportunistyczną” – twierdził Jarosław Maciejewski<sup>767</sup>. Jeśli osobowość romantyczna poszukuje form wyrazu dla swoich przeżyć, to Malczewski przed *Marią* nie opublikował choćby jednego wiersza. Podczas gdy poeci romantyczni wykonywali wiele zabiegów obliczonych na to, by zapisać się w pamięci współczesnych i potomnych, Malczewski postąpił wprost przeciwnie: z wyjątkiem jednego gestu literackiego, jakim była *Maria*, zrobił wszystko, żeby się nie utrwalić<sup>768</sup>. Jarosław Ławski pisał o Malczewskim jako osobowości niespokojnej, impulsywnej, podejmującej się wyzwania, z których jednak żadne nie okazywało się absorbować poety przez dłuższy czas<sup>769</sup>. Podobne charakterystyki kreślono współczesnym mu autorom: często zestawianemu, także już w epoce, z Malczewskim Byronowi: „[...] jego działanie często było zaangażowaniem na krótką metę: daleki od tego, by stać się prawdziwym wojownikiem, kierował się raczej kaprysem. Byron był ostatecznie zbyt arystokratyczny, żeby stać się człowiekiem czynu [...]”<sup>770</sup>. W podobnym duchu pisano także o Ugo Foscolo:

W życiu Foscolo wszystko wygląda prowizorycznie: był zdominowany niestabilnością, która zawsze prowadziła go gdzie indziej, w poszukiwaniu coraz to nowych i odmiennych sytuacji. W tej prowizoryczności wyraża się niespokojne ja, które, utraciwszy ojczyznę, daje się ponieść najróżniejszym okolicznościom, odrzuca wszelkie więzy społeczne i rodzinne, trawiąc całe życie według własnych potrzeb i zdając się tylko na siebie.<sup>771</sup>

767 J. Maciejewski, *Przedmowa*, w: H. Gacowa, „*Maria*” i *Antoni Malczewski*, s. 13.

768 Zob. M. Białobrzaska, *Antoni Malczewski. Literackie mitologizacje biografii*, Białystok 2016, s. 32–84.

769 Zob. J. Ławski, *Malczewski: iluminacje i klęski melancholijnego wędrowca*, w: tenże, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, s. 37–98.

770 K. Becker, *Le dandysme littéraire en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, s. 25. („[...] son action n'est souvent qu'un engagement de courte durée: loin d'être un véritable militant, il obéit plutôt à quelque caprice. Byron est finalement trop aristocrate pour devenir un homme d'action [...]”).

771 G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, s. 158 („Nella vita di Foscolo tutto appare provvisorio: egli è dominato da una instabilità che lo porta sempre «altrove», alla ricerca di situazioni sempre nuove e diverse. In questa provvisorietà si esprime un io irrequieto, che, persa la terra d'origine, si lascia trascinare dalle occasioni più varie,

Malczewski podobnie jak Byron i Foscolo był salonowcem, zalotnikiem i obieżyświatem, stanowił dziewiętnastowieczne wcielenie bon vivanta. Tworzył poezję ulotną, nietrwałą, pisaną na użytek chwili i bliskiego kręgu osób. Większość tych drobnych utworów nie miała szans (ani ambicji), by dotrzeć do innych czytelników. Wychowanek szkoły krzemienieckiej stawał się poetą, kiedy wymagały tego towarzyskie okoliczności wpisania się do sztambucha lub skonstruowania salonowego komplementu, jak w przypadku czterowiersza z 1809 roku ze sztambucha Franciszka Skibickiego:

Jeżeli jest istota pełnie doskonała,  
Z ciebie zapewne wzory cnót i wdzięków brała.  
Powiadają, że anioł nie dojrzany okiem,  
Ja nie wierzę... gdy ciebie mam przed moim wzrokiem.<sup>772</sup>

Najdłuższym – oprócz *Marii* – zachowanym utworem jest wiersz pochodzący z 1814 roku, skierowany do Aleksandra Chodkiewicza:

Ja ulegam niezbędnej pisania potrzebie,  
Ja śmiem kleić wiersze – do kogo? do ciebie,  
Do ciebie, co wszystkiemu umiesz dać wdzięk nowy,  
Do ciebie, coś już Muzom pozawracał głowy,  
[...]  
Przebac mi już, przestaję w groźny zapał wpadać,  
Przebac mi to – o Juncie będę z tobą gadać.  
No cóż? zgoda! Jak się tam nasz Bromirsio miewa,  
Kopczyński na teatrze czy drzymie i ziewa?  
Co tam wieść nowego o monarchach niesie?  
Czy długo myślą bawić na wiecznym Kongresie?<sup>773</sup>

Widać w tym liście poetyckim swobodny i zaczepny ton. Malczewski występujący w roli franta i miłego próżniaka puszcza się w pogawędkę

rifiuta ogni legame sociale o familiare, consumando tutta la vita in funzione delle proprie esigenze e contando solo su di sé”).

772 A. Malczewski, [Jeżeli jest istota pełnie doskonała...], w: H. Gacowa, „*Maria*” i *Antoni Malczewski*, s. 113.

773 A. Malczewski, *Wiersz pisany z Wołynia do Chodkiewicza*, tamże, s. 117–120.

z przyjacielem generałem zarówno o bagatelkach, jak i poważnych sprawach. Ten wiersz, zatrącający o wiele tematów, w zasadzie niewiele mówi o żadnym z nich. To wierszowany *bavardage*, rozrywka literacka serwowana samemu sobie i Chodkiewiczowi. Nie mają tu większego znaczenia jakiegokolwiek postawione pytanie ani żadna wyrażona w tym wierszu opinia. Owszem, pytania i opinie jak i eś są. Zgódźmy się jednak, że mają one przede wszystkim wypełniać poetycką przyjacielską korespondencję. Ranga problemu została tu zminiaturyzowana, jak to często bywa w żartobliwych rozmowach bliskich osób.

W spuściźnie Malczewskiego wyraziście rokokowym utworem jest francuski tekst *Portrait de la petite Ida* (1816), czyli *Portret Idalki*. Ta prozatorska miniatura wywodziła się z salonowej kultury literackiej. Podczas jednego z wieczornych spotkań salonowych, w ramach „gry piśmiennej”, Malczewski dostał widocznie zadanie skreślenia portretu adorowanej przez siebie Franciszki Lubomirskiej. Wydawca *Portrait...* Stanisław Pigoń pisał:

Po salonach towarzyskich owego czasu do ulubionych rozrywek należała tzw. gra piśmienna. Był to wynalazek dawny, jeszcze z połowy w. XVII [...] Wytworna rozrywka ta przyjęła się też w salonach warszawskich pod życzliwymi auspicjami króla Stasia, który niekiedy sam najlaskawiej raczył brać w niej udział bezpośredni. [...] towarzystwu rozdawano kartki z pytaniami czy tematami, na które trzeba było możliwie zgrabnie, dowcipnie odpowiedzieć. Jak wypadło: czasem ukrytym docinkiem, czasem komplementem.<sup>774</sup>

Salonowe portretowanie poetyckie bazowało na czujnej obserwacji zachowania i wyglądu. Ireland zauważył: „Oprócz wdzięku i uroku inne «kobiece» walory, takie jak wizualna obserwacja i wzrokowa przenikliwość także składają się na rokoko jako całość”<sup>775</sup>. Uczestników i uczestniczki spotkania charakteryzowano poprzez elementy stroju, indywidualne cechy urody, specyficzne dla kogoś gesty i zachowania. Nie ma mowy o pochodzeniu postaci, domu, rodzinie. Portretowana

774 S. Pigoń, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964, s. 116.

775 K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 23 („Apart from gracefulness and charm, other «feminine» qualities such as visual observation and psychological shrewdness contribute to Rococo as a whole”).

osoba była interesująca w roli aktorki życia towarzyskiego, tak jak ją widziano na spotkaniach, ansamblach czy balach: „Próbujecie się zalecać, ona śmieje się jeszcze z pięknej anegdotki, a wy pewni swej zdobyczy przybieracie już wielkie tony, te tony wyniosłe, które wprowadzają cały świat w tajemnicę waszego szczęścia. Nie przetrwa ono chwilki waszego złudzenia”<sup>776</sup>. Tak też zaprezentowana jest Idalka: jako ktoś stworzony do życia w dobrym towarzystwie<sup>777</sup>. Zabawiają ją ludzie w jej otoczeniu, łatwo się jednak nudzi i poszukuje nowych doznań. Idalka wydaje się poszukiwaczką wrażeń, sama również okazuje się wirtuozką w zwracaniu uwagi na siebie: „Śmieje się, ożywia się, kokietuje was, mówi wam tysiące rzeczy miłych. Kiedy milczycie, staje się nagle zamyślona, stropiona, prosi, prawi wam niemal czułości [...]. Ida jest płochliwa i czuła nad miarę, oczy jej, żywe i wesołe, skore są do łez”<sup>778</sup>.

Znamienne jest użyte w tytule zdrobnienie „petite Ida”, oddane przez Stanisława Pigionia jako „Idalka”. To komplement: Idalion jest pasmem górskim, gdzie znajdowała się świątynia Afrodyty. Tak wówczas konwencjonalnie zwracano się do dam serca. To zarazem wyraz czułości, który można było okazać zarówno ukochanej, jak i dziecku. Miniaturyzacja stanowiła charakterystyczną cechę salonowej (i rokokowej) kultury literackiej. Wszechświat skurczył się do małego „nic”, człowieka zastąpiło dziecko – pisał Weisgerber<sup>779</sup>. W rokokowych utworach, na przykład w *Weselu Figara* Beaumarchais’go, wprowadzano postacie paziów łączące cechy młodej kobiety i dziecka (warto dodać, że w paziach Juliusza Słowackiego również widać rokokową proveniencję, jak choćby w *Marii Stuart*<sup>780</sup>): „Czy znacie Idalkę, jej śliczny uśmiech i jej

776 A. Malczewski, *Portret Idalki*, w: H. Gacowa, „*Maria*” i *Antoni Malczewski*, s. 123 („[...] vous lui contez fleurettes – elle rit encore de la jolie anecdote, et vous sùe de votre conquête, vous donnez déjà ces grandes airs; ces airs pénétrés qui mettent tout le monde dans le secret de votre bonheur – il ne durera pas le moment de votre illusion”; tamże, s. 121).

777 Zob. też: J. Ławski, *Malczewski*, s. 66–67.

778 A. Malczewski, *Portret Idalki*, s. 123–124 („Elle rit, elle s’anime, elle vous coquete, elle vous dit mille choses aimable, – vous vous taisez, et la voilà pensive, désolée, elle vous supplie, elle vous dit presque tendresses [...]. Ida est timide et sensible à l’excès, les yeux vifs et gais ont versé bien de larmes [...]”; tamże, s. 121–122).

779 Zob. J. Weisgerber, *Les masques fragiles*, s. 161.

780 J. Kleiner pisał: „Smutną chwilę szczęścia oddaje Słowacki z wyrazistością niepospolitą; umie gorycz i ból łączyć z oddaniem się przyjemności chwili; gdy Rizzio rolę pazią przybiera i od Marii bierze różę i wachlarz, a królowa z uśmiechem wpada w ton

minkę poważną i zamysłą, to połączenie żywości i słodyczy, wesołości i rozważli, wyrażające się w jej postawie, w jej ruchach? [...] Ta mała Ida, tak młoda, tak dziecinna, przeszła przez wszystkie udręczenia, które rozczarowują do ludzi i do życia”<sup>781</sup>.

Malczewski infantylizuje Idę, a zarazem sugeruje jej „doświadczenie życiem”, pisząc o doznanych zawodach i życiowych rozczarowaniach. Kobieta wydaje się beztraska, a jednocześnie prezentuje się jako zagadkowa i melancholijna. Nieprzeniknioność Idalki staje się jej towarzyskim atutem. Nie wiemy i nie dowiemy się, jaka „naprawdę” jest Idalka. Nacisk położony jest na ulotność zjawisk i migotliwość wrażeń. Wytrawna uczestniczka konwersacji i zabaw salonowych opanowała sztukę zwodzenia i uwodzenia, tworzenia intrygujących pozorów, bycia *aimable*. W ramach kultury salonowej „wyglądać” to „być” (*paraître c'est être*) i na odwrót<sup>782</sup>.

\*\*\*

O rokokowej wrażliwości Malczewskiego możemy sądzić jedynie na podstawie takich drobnych jak przywołane wyżej fragmentów jego piśarstwa, które jakimś sposobem dotrwały do naszych czasów. Zmierzyć się jednak trzeba również z pytaniem, czy *Maria* ma coś wspólnego z tą estetyką? Samoistnie nasuwa się odpowiedź, że zapewne niewiele. Poemat ten przejawia wielokrotnie sygnalizowane przez badaczy cechy barokowej wyobraźni i barokowego poglądu na świat, z jego motywami wanitatywnymi, obsesją rozkładu<sup>783</sup>. Tymczasem pewne rokokowe akcenty, choćby subtelne, można w *Marii* zidentyfikować. Spójrzmy na sugestywny pod tym względem elegijny wiersz z 1824 r. [*O, jak przykro do bliskich wracać bez nadziei!*], przetworzony i wkomponowany później w strukturę poematu. Liryk zdaje

tej niby-maskarady – wtedy coś z delikatnej cieplarnianej sentymentalności i ze zmysłowych czasów rokoka dźwięczy w scenie, wtedy ze strojnej królowej i pięknego śpiewaka-pazia tworzy się para jakby z owych francuskich miłosnych scen Watteau lub bardziej jeszcze Lancreta”; *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1: *Twórczość młodzieńcza*, Kraków 2003, s. 113.

781 A. Malczewski, *Portret Idalki*, s. 124.

782 Zob. K. Becker, *Le dandysme littéraire en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, s. 3.

783 Zob. m.in. J. Ławski, *Malczewski*, s. 93.

się ukazywać w negatywie minione szczęśliwe życie poety. Podmiot liryczny wiersza Malczewskiego mówi o różnicy między czasem, gdy wraca „do swoich” „bez nadziei”, a ulotnym, lecz zupełnie realnym minionym szczęściem:

Ach, czemuż tak jak dawniej o szczęściu nie marzę?  
Gdzież te, co się tak lubo uśmiechały, twarze?  
Gdzie te serca, co czuły każde serca mego bicie?<sup>784</sup>

Ten tok lirycznej refleksji nad minionym przypomina pytania stawiane przez narratora Puszkina Eugenia *Eugeniusza Oniegina*:

Bogunki moje! Gdzie wy? Gdzie wy?  
Posłyszcie żal mój nieustanny:  
Co z wami? Czy na brzegach Newy  
Inne królują dzisiaj panny?<sup>785</sup>

Szczęście, o które pytają zarówno narrator *Marii*, jak i narrator *Eugeniusza Oniegina*, to radości życia towarzyskiego. Pytania poetów dotyczą znajomych „twarzy”, które się „lubo uśmiechały”, „bogunek” królujących „na brzegach Newy”. Słowem – w miejscach minionej pomyślności brakuje ludzi, z którymi dzielono kiedyś radości życia towarzyskiego. Nieobecni przywoływani są jako „uśmiechy”, „twarze”, „serca”: tak jakby nie występowali jako konkretne osoby i utrwały się w pamięci niczym migawki z przeszłości, ze spotkań i zabaw<sup>786</sup>. Te przyjemne wydarzenia porównane są do promienia, „co z obłoków na samotne góry / Błyśnie, i znów go skryją wiatrem gnane chmury”. Błysk tych promieni zderzony jest z surową i ponurą przyrodą: „Teraz cicho – żadne mnie nie witają głosy – / Tylko wiatr

784 A. Malczewski, [O, jak przykro do bliskich wracać bez nadziei!], w: H. Gacowa, „Maria” i Antoni Malczewski, s. 131.

785 A. Puszkina, *Eugeniusz Oniegina*, przeł. A. Ważyk, oprac. R. Łużny, Wrocław 1993, s. 16 („Мои богини! Что вы? Гдѣ вы? / Внемлите мой печальный гласъ: / Всѣ тѣ же ль вы? Другія ль дѣвы, / Смѣнивъ не замѣнили васъ?”; Sankt Petersburg 1837, s. 12).

786 Reminiscencją z zabaw i balów jest też bodaj i początek drugiej pieśni *Marii*, gdzie pojawiają się krzykliwe Maski. Pamiętnikarz epoki, Stanisław Morawski, pisał, że podczas maskarad „maski, jakem wspomniat, familijnymi grupami chodziły [...]” (*Kilka lat młodości mojej w Wilnie 1818–1825*, s. 423).



jęczy smutnie, uginając kłosa<sup>787</sup>. Przeszła „promienistość” ludzkich twarzy i serc skonfrontowana została z terażniejszą ciszą i pustką przyrody.

Pesymizm poety fundował się na przekonaniu, że szczęście jest możliwe (jak wykazały badania frekwencyjne – najwyższą częstością w *Marii* ma wyraz „szczęście”<sup>788</sup>), jest jednak krótkotrwałe i kruche. (Nie dziwi pacyfistyczna postawa Malczewskiego: podobnie jak inni przedstawiciele pokolenia kłęski, Reklewski i Brodziński, wiedział, że wojna niszczy piękno świata<sup>789</sup>). Poemat – tak jak i przywołany liryk – da się przeczytać przez pryzmat tej głównej idei: efemerycznego szczęścia, które co prawda istnieje, lecz błyska silnie i szybko jak promień („I pusto – smutno – tęskno – jak gdy szczęście minie”<sup>790</sup>). *Maria* przedstawia się jako wyraz egzystencjalnej kapitulacji człowieka przeżywającego „kiedyś” życie według rokokowej recepty na szczęście: zdobywania nowych wrażeń, poszukiwania nowych impulsów, człowieka niezakorzonego ani w jednym miejscu, ani w jednym środowisku<sup>791</sup>. Zarówno poezja salonowa Malczewskiego, jak i *Maria* stanowią wymowne świadectwo takiego nastawienia do świata, w którym centralnym problemem życiowym i estetycznym są przemijalność, nietrwałość form i wartości, ich specyficzna „okolicznościowość”.

## Adam Mickiewicz

### Kryptorokoko, czyli *Zima miejska*

Z ducha filomackich zabaw towarzyskich, zgodnych z anakreontycznym nastrojem panującym wśród członków organizacji, a także z tendencją do stylizacyjnych zabaw literackich, wyrasta Mickiewiczowski debiut: *Zima miejska*. Utwór ten stanowi przypuszczalnie finalną wersję wiersza *Powaby zimy*, który Mickiewicz czytał na zebraniu filomatów

787 A. Malczewski, [O, jak przykro do bliskich wracać bez nadziei!], s. 131.

788 Zob. E. Stachurski, *Słowa-klucze polskiej epiki romantycznej*, Kraków 1998, s. 57.

789 Zob. M. Żmigrodzka, *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz – Malczewski)*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 1, s. 76.

790 A. Malczewski, *Maria*, oprac. R. Przybylski, Wrocław 1958, s. 36.

791 Zob. J. Ławski, *Malczewski*, s. 93–97.

w roku 1817<sup>792</sup>. Został wydrukowany w „Tygodniku Wileńskim” w roku 1818. Mamy tu do czynienia z utworem najbardziej wyraziście rokokowym i spośród wierszy polskiego rokoka porozbiorowego być może najwybitniejszym<sup>793</sup>.

Tytuł *Zima miejska* przywodzi na myśl „wiersz sezonowy”, konwencjonalne opisanie pory roku. Komponowali takie wiersze również wspomniani w tej książce Paolo Rolli czy Giovanni Battista Casti, którzy opisywali rozkosze wszystkich czterech sezonów<sup>794</sup>. Ody do lata i do zimy stworzył Robert Merry<sup>795</sup>. To oczywiście przykłady, bo produkcja tekstów tego typu była intensywna we wszystkich komentowanych tu literaturach i egzemplifikacje wierszy sezonowych można powiełać. Popularność poezji o porach roku wiązała się, jak wskazywała Kostkiewiczowa, z oświeceniowym światopoglądem. W naturze wyrażała się idea boskiego ładu natury, odnawialnego cyklu, świata uporządkowanego<sup>796</sup>. Poezja europejska XVIII i początków XIX wieku pełna jest opisań tego rodzaju – i zdaje się, że Mickiewicz przystępuje do tego samego zadania poetyckiego. Do „górnego” tematu poeta dostosowuje się stylem, który świadomie podnosi, stosując peryfrazy, metonimie, inwersje. Liczbę mnogą wprowadza tam, gdzie bardziej neutralne byłoby użycie liczby pojedynczej („nieba średnie”). W wierszu przewijają się lubiane w poezji sezonowej figury mitologiczne: driady, fauny, Cerera, Pluto, Charytki. Słowem, wszystko w tym wierszu zapowiada utwór klasycystyczny. Twierdzą jednak, że nie jest to utwór klasycystyczny, tylko kryptorokokowy. Niech okaże się to w analizie. Przywołajmy pierwsze trzy strofy wiersza:

792 Zob. M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*, Warszawa 1957, s. 107.

793 Zob. W. Borowy, *Mickiewicz w szkole klasycznej*, s. 29–31; D. Seweryn, „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997, s. 15–30. Seweryn przywoływał wcześniejsze odczytania *Zimy miejskiej* (m.in. Stefani Skwarczyńskiej, Wacława Kubackiego, Wacława Borowego, Czesława Zgorzelskiego). Zob. też: B. Dopart, *Mickiewicz w szkole klasycznej?*, w: *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia. W 200. rocznicę debiutu wieszca: 1818–2018*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, Kraków 2021, s. 116–123.

794 Zob. P. Rolli, *De’ poetici componimenti*, t. 1, Venezia 1761, s. 224–232; G. B. Casti, *Poesie liriche*, Torino 1794, s. 123–143.

795 Zob. R. Merry, *Ode to summer*; tenże, *Ode to winter*, w: *The Florence Miscellany*, s. 113–115.

796 Zob. T. Kostkiewiczowa, *Oświeceniowe wiersze o porach roku wobec dziedzictwa Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 4, s. 105–114.

Przeszły dżdże wiosny, zbiegło skwarne lato  
I przykre miastu jesienne potopy,  
Już bruk ziębiącą obleczony szatą  
Od stalnej Fryzów nie krzesany stopy.

Więżeni słotą w domowej katuszy,  
Dziś na swobodne gdy wyrzerm powietrze,  
Londyński pojazd tarkotem nie głuszysz  
Ani nas kręgi zbrojnymi rozetrze.

Witaj! narodom miejskim pora błoga,  
Już i Niemeńców, i sąsiednich Lechów  
Tu szuka ciżba, tysiącami mnoga,  
Zbiegłych Dryjadom i Faunom uśmiechów.<sup>797</sup>

Przesłanie pierwszej strofy można streścić następująco: żadna pora roku nie jest tak przyjemna jak zima. Kiedy „zbiegną” pozostałe sezony, nagle świat jakby łagodnieje i mięknie: oto zapanowuje swobodne powietrze, gwar cichnie („Londyński pojazd tarkotem nie głuszysz”). Ze strofy trzeciej dowiadujemy się, że zima jest błoga „narodom miejskim”, ludzie przybywają do miasta w poszukiwaniu „uśmiechów”, które zbiegły „Dryjadom i Faunom”, czyli – dopowiedzmy – zalotnym bóstwom leśnym. Jasno wynika z tego, że powaby zimy oznaczają między innymi powaby miłosne. Strofa czwarta brzmi:

Tu wszystko czerstwi, weseli, zachwyca,  
Czy ciągnę tchnienie, co się zimnem czyści,  
Czy na niebieskie zmysł podniosę lica,  
Czyli się śnieżnej przypatruję kiści [...]. (s. 35)

Wyjście z domu przypomina wręcz zstąpienie do zaczarowanej krainy („Tu wszystko czerstwi, weseli, zachwyca”), jakby przed bohaterem wiersza otwierała się jakaś inna rzeczywistość. Zwykłe zając ia, takie jak oddychanie i patrzenie, u n i e z w y k ł a j ą s i ę. Warto być wyczulonym

797 A. Mickiewicz, *Zima miejska*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, s. 35. W kolejnych cytatach z *Zimy miejskiej* podaję lokalizację (stronę z tego wydania) bezpośrednio w tekście.

na uobecniające się już w tym fragmencie utworu aluzje erotyczne. Skoro mowa o „śnieżnej kiści”, to nasuwa się myśl, że w czasach Mickiewicza konwencjonalnym komplementem było nazywanie „śnieżnymi” gorsu albo piersi<sup>798</sup>. Przejdźmy do szóstej strofy:

Lecz kogo sioło dzisiejsze uwięzi,  
Zmuszony widzieć łyse gór wiszary,  
Grunt dziki, knieję nagimi gałęzi  
Niesilną zimne podźwignąć ciężary [...]. (s. 35)

Opisano w niej niedole tego, kto w zimowym czasie siedzi na wsi, pozbawiony towarzystwa, pogrążony w nudzie. Wreszcie, jak wiemy z kolejnej strofy, wyrwa się on do miasta, dokąd wiezie ze sobą pieniądze za sprzedane zboża („I dając chętnie Cererę za Pluta, / Pędzi wóz ku nam ciężarny metalem”; s. 36). Zimą w mieście pieniądze są bardzo potrzebne: przydają się na liczne rozrywki. Przybycie do miasta ponownie zobrazowane jest jak wkroczenie do czarownego zakątka:

Tu go przyjmują gościnne podwoje,  
Rzeźbą i farbą odziany przybytek,  
Tutaj rolnicze przepomina znoje  
W pieszczonym gronie czarownych Charytek. (s. 36)

Charytki to oczywiście przymilne określenie kobiet, wśród których znalazł się bohater wiersza. Podobnie komplementującego określenia użył inny rokokowiec tamtych czasów, Andrzej Brodziński, piszący o „syrenach lądowych”<sup>799</sup>. To, że w ich towarzystwie bohater „przepomina” pracę na roli, to – wiele na to wskazuje – eufemistyczne określenie erotycznych rozkoszy. Dzisiaj nazywamy to „zapomnieniem się”. Nie od rzeczy będzie również wspomnieć, że poprzez imiona Wenery, Gra-cji, Amorów eufemizowano w tamtym czasie przejawy złego prowadzenia się. Zajrzyjmy na przykład do „Journal des Dames et des Modes”:

798 Podobnie było w rokokowej poezji zagranicznej. Na przykład w poemacie Mary Robinson *Ainsi va le monde* (London 1790, s. 5) pojawia się „breast of snow”.

799 A. Brodziński, *Pieśń o Chloi mojej serenie [!] lądowej*, w: tenże, *Zabawki wierszem*, s. 48.

Podczas gdy kongres w Rastatt zajmuje się zaprowadzaniem pokoju w Europie, tutaj policja właśnie wypowiedziała wojnę stanom Cytery. [...] Ten piękny kraj, niegdyś zamieszkały przez Śmiechy i Amory, przez najjaśniejsze Gracje, przez najświeższe Nimfy, ten pałac, gdzie królowa-bogini miała swój dwór, ten CIEMNY LAS, zaczerpnięty park, rozkoszne miejsce, gdzie wznosiły się tysiące małych kapliczek, nad którymi pieczę sprawowały Przyjemności, wreszcie ta świątynia szczęścia, do której cały świat pielgrzymował, by złożyć swoją ofiarę, są już tylko straszną pustynią, gdzie królują cisza i żałoba.<sup>800</sup>

Z kim dokładnie Mickiewiczowski bohater „przepomina znoje”, nie musimy wnikać. Warto natomiast zauważyć, że przestrzeń, w której młodzieniec się znalazł, także została przedstawiona jako miejsce estetycznie urzekające i wykwintne. Pokój przemienił się w „rzeźbą i farbą odziany przybytek”.

Charakterystyczne, że kolejna, dziewiąta strofa dyskretnie milczy o ciągu dalszym zdarzeń. Po „przepomnieniu znojów” przeskakujemy do refleksji, że zimą w mieście można spać do południa: „Tu, chociaż słońce zajmie nieba średnie, / Śpię atłasowym pod cieniem firanek” (s. 36). Opis dokładnie tych samych zwyczajów, o których czytamy w wierszu, znajdujemy w paryskiej prasie:

PORANNA TOALETA. Nie należy mylić paryskiego poranka z porankiem departamentów. Poranek stolicy zaczyna się około tej godziny, kiedy kończy się poranek prowincji. Kiedy jakaś piękność pisze mi: «Będę jutro rano w Tuileries [...]», śpię do południa, a i tak na miejscu spotkania stawiam się pierwszy. Rozróżnia się dwie poranne toalety. Toaleta poranna, kiedy zostaje się w swoim apartamencie i odbiera

800 Anonim, *Paris*, „Journal des Dames et des Modes” 1798, nr 28, s. 1 („Tandis que le congrès de Rastatt s’occupe de donner la paix à l’Europe, la police vient ici de déclarer une guerre à outrance aux États de Cythère. [...] Ce beau pays, naguère habité par les Ris et les Amours, par les Grâces les plus semillantes, par les Nymphes les plus fraîches, ce palais où la reine-déesse tenait sa cour, cette FORÊT NOIRE, parc enchanté, séjour voluptueux, où s’élevaient mille petits oratoires, desservis par les Plaisirs, enfin ce temple du bonheur, où tout l’univers venait en pèlerinage apporter son offrande, n’est plus qu’un désert affreux, où règne le silence et le deuil”).

się wizyty, oraz toaleta poranna, kiedy idzie się na spacer albo zrobić zakupy.<sup>801</sup>

W dziesiątej strofie widzimy bohatera w towarzystwie „modnej młodzieży”, bon vivantów, elegantów i miłych próżniaków:

Lekkie nareszcie oblókłszy nankiny,  
Modnej młodzieży przywoływa koło;  
Strojem poranne zbywamy godziny  
Albo rozmową bawim się wesołą.

Ten, w śklniący kryształ włożywszy oblicze,  
Wschodnim balsamem złoty kędzior pieści,  
Drugi stambulskie oddycha gorycze  
Lub pije z chińskich ziół ciągnięte treści. (s. 36)

I w tym przypadku możemy mówić o poetyckich zabiegach oczarowywania rzeczywistości: rozespana twarz jednego z fircyków przeglądająca się w lustrze to „oblicze” włożone w „ślniący kryształ”, perfumowanie włosów to „pieszczenie” „złotego kędziora”, palenie fajki wodnej to „oddychanie stambulskich goryczy”, picie herbaty to „ciągnięcie treści” z „chińskich ziół” (s. 36). Zwykle zajęcia znowu opisywane są jako coś wytwornego. Widzimy tu ten sam kunszt co u Trembeckiego, który językiem rafinował pospolitą rzeczywistość. Mickiewicz nie ustępuje swojemu mistrzowi. Autor *Zimy miejskiej* umie na przykład rozkoszować się ceremonialnym opisem zbijania bąków i z dandysowską wprost nonszalancją pisze o „oblekaniu nankinów”.

Słowa „dandyzm” używam nie przez przypadek. W wierszu Mickiewicza mamy ceremonialność ubioru i toalety charakterystyczną dla

801 Anonim, *Paris*, „Journal des Dames et des Modes” 1798, nr 8, s. 121 („Il ne faut pas confondre le MATIN de Paris, avec le matin des departemens. Le matin de la capitale commence à-peu-près à l’heure où finit le matin de province. Quand une belle m’écrit: «Je serai demain matin aux Tuileries, allée des Soupirs [...]». Je dors jusqu’à midi, et je me trouve encore le premier au rendez-vous. On distingue deux toilettes du matin. Toilette du matin, pour rester dans son appartement, et recevoir les visites: toilette du matin pour la promenade ou pour faire ses COURSES”).

dandysów tamtej epoki: między innymi takich jak George Byron czy Tommaso Sgricci. „Jego toaleta poranna łatwo zabierała dwie godziny; przebierał się na nowo po południu, przed wyjściem, kiedy powtarzała się cała długa ceremonia, nie licząc różnych zmian koszuli i krawata w ciągu dnia”, pisała Karin Becker o George’u Brummellu, królu angielskich i francuskich dandysów<sup>802</sup>.

Dwunasta strofa zaczyna się od frazy: „A kiedy chwila dwunasta nadbieży”. Warto postawić pytanie, która to dokładnie jest godzina, skoro bohater przespał południe. Może dwunasta w nocy? Do tej kwestii powrócę, tymczasem podążajmy kolejno za rozwojem wydarzeń. Wiemy, że bohater odbywa saniami pańską podróż, przystrojony sobolim albo rosomaczym futrem („Sobol lub rosmak moje barki jeży”; s. 36). Kolejne przyjemności czekają go, kiedy na miejscu spotkania przywita go „orszak wybrany”, z którym będzie „morzył apetyt” „sztucznym żywiołem” i pił alkohol („Wrą po kryształach koniaki i pącze”; s. 37). Zimą w mieście na naszego bon vivanta czekają wyłącznie miłe doświadczenia. Znamienne jest to, że w żadnym momencie nie ma mowy o tym, że jemu albo jakiejś innej postaci utworu jest zimno, a zimą to przecież podstawowa sprawa.

Z czternastej strofy dowiadujemy się, że bohater wiersza znajduje się w mieszanym towarzystwie: męsko-damskim („Płci piękna gasi pragnienie muszkatem”; s. 37). Zapewne na zabawę zdążyły już zawędrować uśmiechy driad i faunów. W piętnastej strofie czytamy o zaiskrzeniu źrenic i zapaleniu głów pod wpływem alkoholu, jednak w tym miejscu po raz kolejny czytelnikowi jak gdyby ćmi się przed oczami. Ciąg dalszy wiersza to bowiem ponowne dyskretne zamknięcie podmiotu lirycznego: nie wiemy, co się stało dalej w akcji wiersza. Zamiast rozwinięcia wątku erotyczno-alkoholowego w szesnastej strofie figuruje fraza: „Nareszcie słońce zniżone zagasło, / Rozsiewa mroki dobroczynna zima” (s. 37). Dzieje się tu coś takiego, jakby autor kazał nam odwrócić oczy od scen rozgrywających się w pokoju i spojrzeć w okno. Ekscesów erotycznych nie poznajemy, możemy się ich tylko domyślać. To niemalże dokładne powtórzenie sytuacji z wcześniejszej

802 K. Becker, *Le dandysme littéraire en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, s. 16 („Sa toilette du matin prend facilement deux heures; il se change de nouveau en fin d’après-midi, avant de sortir, de sorte que la longue cérémonie se répète, sans compter ses différents changements de chemise et de cravate au cours de la journée”).

partii tekstu, kiedy to bohater znalazł się w gronie czarownych charytek, z którymi „rolnicze” „przepominał znoje”, a następnie przesypiał południe.

Z szesnastej strofy dowiadujemy się, że po zapadnięciu zmroku zabawa się zakończyła:

Nareszcie słońce zniżone zagasło,  
Rozsiewa mroki dobroczynna zima,  
Boginie dają do rozjazdu hasło,  
Zagrzmiały schody i już gości nie ma. (s. 37)

Ale w tym miejscu musimy wrócić do pytania, o której się zaczęła. Założmy, że moje wcześniejsze przypuszczenie (to znaczy takie, że chodziło o dwunastą w nocy) było nietrafne. Być może scena, w której bohater przesypia południe, odnosiła się do innego dnia niż scena, w której młodzieniec wstąpił do „lekkiego powozu”. Według tego scenariusza impreza rozpoczęta tuż po południu ma prawo zakończyć się w godzinach późnopołudniowych czy wczesnowieczornych. Jednak w takiej wersji natrafiamy na dodatkowe problemy. Zimą przecież zmrok zapada nawet już o szesnastej. Oznaczałoby to, że studencka impreza trwała niezwykle krótko. A jeśli weźmiemy pod uwagę wrące „po kryształach koniaki i pączki”, to trudno nam będzie uwierzyć, że młodzież przykładowie pod wieczór opuściła swoje miłe grono. Rozwińmy więc inny prawdopodobny scenariusz. Otóż jeśli w toku wiersza nie ma jakichś inwersji czasowych, to zdarzenia możemy zrekonstruować następująco: pewien młodzieniec przyjeżdża ze wsi i trafia do „rzeźbą i farbą odzianego przybytku”, gdzie wspólnie z „charytkami” spędza noc. Nazajutrz przesypia południe, a o dwunastej w nocy wyrusza na imprezę. Zabawa ewidentnie się rozkręca: pojawia się alkohol, który wydaje się impulsem rozwojowym dalszej akcji. Po zaiskrzeniu żrenic i zapaleniu się głów towarzystwo nie kończy spotkania. Przeciwnie, między piętnastą a szesnastą strofą rozgrywiają się wydarzenia, o których w wierszu świadomie się milczy, w poczuciu dyskrecji i w potrzebie respektowania obyczajowego decorum. A zatem „zagaśnięcie” zniżonego słońca może dotyczyć już kolejnego dnia! Wtedy uczestniczki zabawy, które dzień wcześniej przyjęły swoich przyjaciół, istotnie mają już dość. Najbardziej potoczne z możliwych wyrażenie („idźcie



już sobie”) zostaje w rokokowym wierszu zastąpione eufemistycznym i znacznie bardziej ceremonialnym życzeniem opuszczenia mieszkania: „Boginie dają do rozjazdu hasło”. I tak też się dzieje: młodzieńcy posłusznie wychodzą, objając się na schodach („zagrzmiały schody”; s. 37), po czym... puszczają się na kolejne rozrywki w mieście: karty i bilard:

Którzy są z szczęściem poufali ślepem,  
Pod twój znak idą, królu Faraonie,  
Lub zręczni lekkim wykręcać oszczepem,  
Pędzą po suknach wytoczone słońce. (s. 37)

Dla takich rozrywek warto było dać Cererę za Pluta. W ostatniej strofie mowa o zapadnięciu nocy. To chyba już nie pierwsza noc w tym utworze. Podmiot liryczny jak gdyby nigdy nic konstatuje: „Młodzież, dzień kończąc wesoło spędzony, / Tysięczną sanią szlifuje ulice” (s. 37). Te finalne wersy brzmią niewinnie. Pamiętajmy jednak, że w toku wiersza niektóre sceny celowo są nam usuwane z oczu albo omawiane tak, byśmy w pierwszej lekturze nie zorientowali się, co dokładnie rozgrywa się wśród miejskiej młodzieży. Możemy przypuszczać, że to, o czym czytaliśmy, to nie był tylko jeden dzień spędzony wesoło. Wesołych dni mogło być więcej, tak samo jak nocy. W każdym razie wydaje mi się mało prawdopodobne, że zabawa trwała kilka skromnych popołudniowych godzin.

Zresztą dociekanie tego, ile trwają wydarzenia przedstawione w wierszu, to ciekawa łamigłówka, lecz nie to jest najistotniejsze w ogólnej wymowie utworu. Za kluczową uznałbym inną sprawę. W tym wierszu o zimie w mieście cykl natury nie jest czymś, co absorbuje uwagę poety. Zima pojawiła się tu w osobliwej funkcji: ten sezon pozwala oderwać się człowiekowi od natury i rzucić się w świat miejskich rozkoszy. Niekonwencjonalnie gra się także z motywem cyklu dobowego, zaciera się granica między dniem i nocą. Zabawa unieważnia rytm życia dyktowany przez naturę. Można odnieść wrażenie, że zabawa trwa cały czas. Młodzież rzekomo kończy dzień „wesoło spędzony”, ale przed nią jest kolejna noc i być może kolejny dzień. W *Zimie miejskiej* chwali się nie to, co pochodzi z natury, lecz to, co z kultury. Kultura i sztuka zwyciężają nad naturą, miasto zwycięża nad wsią. Dokładnie odwrotnie niż w oświeceniowych wierszach sezonowych.

Od dawna krążą domysły interpretatorów, że w *Zimie miejskiej* mamy przykład satyry na zbytek i próżniactwo<sup>803</sup>. Są to domysły w moim odczuciu całkiem nieuzasadnione. Co prawda, w czasach wileńsko-kowieńskiej młodości Mickiewicza pisano i publikowano mnóstwo satyr, ale w tych satyrach jawnie ośmieszano i karykaturalnie przedstawiano zbytki i hulaszczy tryb życia. By nie sięgać daleko, przywołajmy jeden wiersz z podobnego czasu, *Obraz rozkoszy* z 1819 roku:

Rozkosz, bóstwo niebaczonej młodzieży,  
Do pół naga na łożu ukwieconem leży.  
Żądza igra w jej oczach, twarz bezwstyd pokrywa,  
Pamiętna dawnych uciech, nowych zawsze chciwa.  
Strojna tłuszcza Bogini tron szklanny obsiada,  
Zbytek zarumieniony, i choroba blada.  
Wycieńczenie bez serca, rozpusta bez czoła,  
Śmiech pusty, żart nieskromny igrają dokoła.  
A w pętach z róż uwitych tysięcy ofiary  
Piją lubie trucizny z złotolitej czary.<sup>804</sup>

Takie satyry pisano z różnym stopniem moralnego zaangażowania albo zacietrzewienia. Jednak za każdym razem – i tak samo jak to praktykowano w drugiej połowie XVIII wieku – czytelnik łatwo mógł się zorientować, że poeta piętnuje takie czy inne narowy i ukazuje je w złym świetle. U Mickiewicza dzieje się przecież zupełnie inaczej: wszystkie zbytki i rozkosze są pokazywane jako coś atrakcyjnego i pięknego. Nie ma choćby jednego sygnału słownego, choćby jednego wyrażenia pozwalającego nam myśleć, że w *Zimie miejskiej* odezwał się w filomacie moralista. W pokazywaniu obyczajów modnej młodzieży Mickiewicz ma coś wspólnego ze wspomnianym wcześniej Giuseppem Parinim: tym pierwiastkiem wspólnym jest fascynacja życiem estetycznym i umiejętnością zharmonizowania eleganckiego stylu z podjętą tematyką eleganckich obyczajów. Przy czym,

803 Próby lektury *Zimy miejskiej* jako satyry rekapitulowała P. Krasowska: *Humor niechciany. Wczesna twórczość Mickiewicza w ujęciu dawnych badaczy*, „Pamiętnik Literacki” 2009, nr 1, s. 40–45. Kwestię wariantów satyryczności tego wiersza podjął też B. Dopart, *Mickiewicz w szkole klasycznej?*, s. 111–126.

804 R. Korsak, *Obraz rozkoszy*, „Pamiętnik Naukowy” 1819, t. 1, s. 95.

oczywiście, u Pariniego zamiar satyryczny w istocie można wyczuć – choćby poprzez dystans narratora wobec bohatera; u Mickiewicza nie może być o tym mowy.

Czym jest *Zima miejska*, skoro nie jest satyrą? Twierdzę, że jest rokokową igraszką poetycką. Utworem kryptorokokowym, udającym wiersz sezonowy tematem, zbiorem motywów i stylem. Dzięki zastosowanym w tym wierszu zabiegom obliczonym na dezorientację pośpiesznego czytelnika udało się poecie przemyścić wiele obyczajowo nieneutralnych motywów: hazard, alkohol, erotykę. To, że niektóre rzeczy mówi się w sposób peryfrastyczny albo metaforyczny – autor występuje jako „manipulator dowcipnego języka” („manipulator of witty language”<sup>805</sup>) – sprawiało, że większość odbiorców zapewne nie wyczuła tutaj zaczepek obyczajowych i gry z regułą decorum. Mickiewicz zadbał o to, żeby stylistycznie zamortyzować obrazy, które były moralnie ryzykowne (takie manewrowanie stylem Rousset nazywa „zsyfrowanym językiem”<sup>806</sup>).

Przewrotność poety polegała na przywołaniu konwencji, które wydają się niewinne. Tymczasem pod płaszczykiem klasycystycznego opisu pory roku poeta zaserwował rokokowy wiersz o słodyczach życia towarzyskiego zimą w Wilnie. A Wilno takie właśnie wtedy było: wesołe, towarzyskie, niespecjalnie pruderyjne:

Miasto było ludne, świetne, zamożne, ożywione teatrami, koncertami, balami i obiadami. W tem wszystkim i młodzież ucząca się brała udział. Oprócz proszonych zebrań, co wieczór można było wesoło się zabawić, przyszedłszy gdziekolwiek ze zwyczajną wizytą. Tak wszyscy byli zajęci we dnie, że nawet wizyty, będące później w modzie w południowe godziny, rozpoczynały się wtedy równo ze zmrokiem, trwając często do północy, co bardzo ożywiało ulice, niepotrzebujące oświetlenia, bo ze wszystkich okien wesołe biło światło. Ciche dziś ulice miasta Wilna huczały wtenczas od nieustającego nawet nocą turkotu: bo, oprócz przybyłych ze wsi, każdy z mieszkańców miasta, choćby mało dostatni, miał swój własny pojazd.<sup>807</sup>

805 G. Poe, *The Rococo and Eighteenth-century French Literature*, s. 48; C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976, s. 54–56.

806 J. Rousset, *Forme et signification*, s. 62.

807 G. z Güntherów Puzynina, *W Wilnie i w dworach litewskich*, s. 37.

Mickiewicz widział to dookoła siebie i nie przypuszczam, by ta lekkość ówczesnych obyczajów jakoś mu zawadzała. „Bardzo wielu ziemian spędza zimę w Wilnie; przepych ekwipaży, ubiorów i restauracji świadczy o nieprzewidywanej przedtem żądzy użycia i wydawania pieniędzy”, pisał Beauvois<sup>808</sup>. Zarówno autor *Zimy miejskiej*, jak i inni filomaci i filareci korzystali z takich przyjemności, których mogli zaznać w tym wesołym mieście. Mickiewicz i jego rówieśnicy nie stronili od tych rozrywek i obyczajowo nie byli nazbyt rygorystyczni. Wszystkie motywy, które przewijają się w *Zimie miejskiej*, występują również w ich korespondencji oraz w takich wierszach jak na przykład *Igraszka po pijanemu* Teodora Łozińskiego.

Stoi przed nami jeszcze jedno pytanie: jak pogodzić fakt, że filomaci byli niezamożni, a tutaj pisze się o wykwincie zabaw towarzyskich. Odpowiedź jest prosta: mamy do czynienia z rokokową strategią rozjaśniania barw. Piszemy o naszym świecie tak, żeby dodać mu dodatkowych rumieńców i powabów. Językiem rafinujemy pospolitą rzeczywistość. Rzeka zamieni się w „Wiliji zwierciadła”, włosy nazwane zostaną „złotym kędziorem”, izba to „rzeźbą i farbą odziany przybytek”, koleżanki do „czarowne Charytki”, proste jedzenie przeistoczy się w „sztuczny żywioł”. W *Zimie miejskiej* ani w innych wierszach rokokowych nie ma ambicji, by wyrazić jakąś prawdę egzystencji. Jest natomiast chęć, by powiedzieć coś miłego i choćby trochę podobnego do prawdy o naszym świecie. Jak pisał prekursor polskiego rokoka literackiego, Adam Korczyński:

Rzekł też i komentator, znać z łgarskiego cechu,  
jakoby: „Pięknie zełgać – za to nie masz grzechu”.  
Co jeśli tak, „kształtnie” wszak nad „pięknie” przechodzi  
coś jeszcze, przeto kształtnie łągać bardziej się godzi.<sup>809</sup>

Ambicją twórców rokokowych było oczarowywać przyjaciół. Tak też i Mickiewicz pisał swój wiersz, by stworzyć wrażenie, że wszystko rozgrywa się trochę realnie, a trochę w baśni. Z tego powodu otrzymujemy celowy nadmiar zachwytów, pochwał, komplementujących

808 D. Beauvois, *Wilno*, s. 27.

809 A. Korczyński, *Do edycji cenzora*, w: tenże, *Wizerunk złocistej przyjaźni zdrady*, s. 177.

określeń. Rzeczy miłe stają się jeszcze miłsze, rzeczy niemiłych w ogóle nie ma. Żart nie udałby się, gdyby Mickiewicz opisywał wszystko prawdziwie. Uleciałby cały komizm. Filomaci z pewnością zdawali sobie z tego sprawę, słuchając *Powabów zimy* w 1817 roku albo czytając *Zimę miejską* z kart „Tygodnika Wileńskiego” w 1818 roku.

### *Ballady i romanse, czyli śliczne drobiazgi Nowogródzczyzny*

Punktem wyjścia dla rozważań prowadzonych w tym podrozdziale jest uznanie ludycznego, nie tylko zaś ludowego wymiaru *Ballad i romanse*. W balladowym świecie budowanym przez Mickiewicza upatrywałbym umyślnie sygnalizowanej nieautentyczności tego świata. Poeta zaprasza czytelnika do krainy konstruowanej w taki sposób, by przypominała o swojej artystycznej proveniencji. Nie chodzi mi przy tym o kolejny gest odsłonięcia potencjalnych inspiracji literackich, lecz raczej o to, że Mickiewicz swojemu odbiorcy proponuje wspólne przenosiny do scenerii nieprawdziwej i ta nieprawdziwość może być dość łatwo rozpoznana<sup>810</sup>. Zwróćmy uwagę, że poeta w różnych utworach celowo rozładowuje kojarzoną z balladami grozę. Już pierwszy wiersz, *Pierwiosnek*, pełen jest pieśczotliwych deminutywów. Pojawiają się w nim określenia sprawiające, że opis przyrody przypomina charakterystykę buduarowego bibelociku: „Najrańszy kwiatek pierwiosnek / Błysnął ze złotych obsłonek”<sup>811</sup>.

Przyroda w tym wierszu zdaje się drobna i delikatna jak biżuteria. Tak samo jak biżuteria świeci (błyszczcy ze złotych obsłonek; „przymróz złociste światelka”; s. 53), odzywa się delikatnymi tonami (dzwoniący skowronek) i pogodnymi barwami („niebieska Marylka”; s. 53). W wierszu występują pieśczotliwe określenia przymilnej natury: gąsienica, rzeczułka, mostek itp. Kwiatek wpleciony do wianka okazuje się prezentem dla „niebieskiej Marylki”. Pierwiosnek sam w sobie nie ma wiele „chluby”; wyrósł przecież w „podłej trawce”, „w dzikim lasku”. Gdyby tam został, przeminąłby niezauważony lub padłby, jak fiołek

810 Nawiązania do różnych konwencji poetyckich, a także gry z tradycją literacką szeroko scharakteryzował Kazimierz Cysewski w książce *Romantyczne nowatorstwo i tradycja: o „Balladach i romansach” Mickiewicza* (Tyniec 2018).

811 A. Mickiewicz, *Pierwiosnek*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, s. 53. W kolejnych cytatach z *Pierwiosnka* podaję lokalizację bezpośrednią w tekście.

Goethego, ofiarą nieuważnej stopy. Dostrzeżony przez czułe oko, staje się „miłym życia drobiazgiem”, a wpleciony do wianka – przyjemnym suwenirem. Ze świata nieprzyjaznej natury, z „dzikiego lasku”, trafi do przyjaciół i rąk kochanki. Kwiatek chwali sobie ulotną kondycję: „Lepsza w kwietniu jedna chwilka / Niż w jesieni całe grudnie” (s. 53). Pierwiosnek poetów sentymentalnych nie cieszyłby się z takiego losu. Zapłakałby sam nad sobą, nie czekając na łezkę wzruszenia kochanki. Tymczasem pierwiosnek Mickiewicza jest dokładnie tego samego zdania co cytowany już Fryderyk II: „Jeden szczęśliwy moment wart jest tysiąca lat historii”.

Sklaniałbym się do opinii, że w inicjalnym wierszu cyklu Mickiewicz w żartobliwy sposób określa swoje poetyckie zadanie. Pisanie wierszy jest jak zbieranie kwiatów „dla przyjaciół, dla kochanki”<sup>812</sup>. Panowała wtedy moda na poetyckie wiązania ofiarowywane bliskim osobom albo szerokiej publiczności, z którą poeci starali się *nomen omen* nawiązać przyjacielską relację. Powiedzenie „wianek to będzie nad wianki” dotyczy całego cyklu *Ballad i romansów*, które mają zabawiać kochankę oraz przyjaciół<sup>813</sup>. Każdy wiersz stanowi kolejny kwiatek do wianka. Mając na uwadze ten towarzysko-okolicznościowy wymiar *Ballad i romansów*, dedykowanych przeciw przyjaciołom, z którymi poeta przeżył już swoją młodość, nie dziwi, że w różnych partiach cyklu Mickiewicz przesuwa się ku obszarom literackiego rokoka, oferującego zestaw form, tematów, motywów zorientowanych na przyjemne oszałamianie czytelników, na ich oczarowywanie i zabawianie. W tym sensie na *Ballady i romanse* spojrzeć można jak na „wiązanie”, upominek, poetycki drobiazg ofiarowywany bliskim.

Strategia naprzemiennego wywoływania i rozbrajania grozy pojawia się w różnych wierszach zawartych w tomie<sup>814</sup>. Bohaterka *Rybki*, Krysia, prezentowana jest w infantylizujących kategoriach. Wszystko,

812 Zob. J. Brzozowski, „Pierwiosnek”, czyli martwa rozmowa, w: tenże, *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997, s. 11.

813 O symbolice wianka pisała M. Piwińska: *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów”*, w: taż, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 38–39. Na temat cykliczności *Ballad i romansów* zob. R. Fieguth, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. M. Zieliński, Warszawa 2002.

814 Zob. C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 160–161.

co charakteryzuje Krysię, jest małe i rozczulające: „Rozpuściła na wiatr włoski / I łzami skropiła lica. // Przybiega na koniec łączki, / Gdzie w jezioro wpada rzeka; / Załamuje białe rączki [...]”<sup>815</sup>. Nawet po samobójstwie dziewczyna przemawia pieszczonym językiem: „Przez żwir, / przez ostre kamuszki / Fale mnie gwałtowne niosą, / Pokarm mój koralki, muszki, / A zapijam zimną rosą” (s. 72). Momentami przynosi to efekt świadomie groteskowy („żwir mnie oczki wyjada”). Dramatyczna akcja *Rybki* zostaje w szczególny sposób estetycznie amortyzowana przez techniki stylistyczne (zdrobnienia) i barwne opisy detali, które z perspektywy akcji nie mają istotnego znaczenia. Kiedy Krysia zjawia się pod postacią rybki, przypomina wręcz pokojową figurkę: „Złotymi plamki nadobna, / Kraśne ma po bokach piórka, / Główka jak naparstek drobna, / Oczko drobne jak paciórka” (s. 73). Gdy zaś z rybki przeistacza się w syrenę, narrator korzysta z okazji, by określić jej erotyczny wdzięk: „Z głowy jasny włos wypłyne, / Szyjka cieniuchna się wzdyma. // Na licach różana krasa, / Piersi jak jabłuszka mleczne [...]” (s. 73). Oczywiście, te zabiegi pomniejszające – wprowadzanie w świat filigranowych postaci, cacek i miłych drobiazgów – nie występują we wszystkich balladach. Lecz za znamienne uważam, że nawet taka ballada grozy jak *To lubię* jest tekstem jawnie grającym z konwencją balladowej straszliwości. Zaczyna się ona od rozczulającego sielskiego obrazka, w którym przyroda ujęta została jak w malarzkiej miniaturze:

Spojrzyj, Maryło, gdzie się kończą gaje:  
W prawo łóz gęsty zarostek,  
W lewo się piękna dolina podaje,  
Przodem rzeczułka i mostek.<sup>816</sup>

W moim odczuciu powracające zabiegi miniaturyzacji oraz infantylicyzacji służą Mickiewiczowi do okazjonalnego obniżania powagi wypowiedzi poetyckiej, jaką stanowią *Ballady i romanse*. Obecne w tym cyklu *beaux détails* są małe i lekkie. Ich funkcja polega na tym, by przypominać

815 A. Mickiewicz, *Rybka*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, s. 71. W kolejnych cytatach z *Rybki* podaję lokalizację bezpośrednio w tekście.

816 A. Mickiewicz, *To lubię*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, s. 85–86.

czytelnikowi o umowności świata przedstawionego, o jego konwencjonalności. Projektowany odbiorca przewracający kolejne karty tomu to ktoś, kto ogląda balladowe sceny (świadom tego, że obcuje ze sztuką i sztucznym światem literackim), widząc z oddalenia niewielkie figurki ulokowane w artystycznie zaaranżowanej scenerii. W ten sztuczny świat czytelnik może się zanurzyć, ostatecznie jednak przypomina sobie, że przebywa w świecie poetyckich igraszek. Książka poetycka to przecież coś mniejszego i miłszego niż pozaliteracka rzeczywistość.

Romans nad jeziorem i romans nad grobem  
Za najbardziej udaną i może najchętniej komentowaną z Mickiewiczowskich ballad uchodzi *Świtezianka*, w której – w ślad za Czesławem Zgorzelskim – także dopatrywałbym się rokokowych zabiegów literackich<sup>817</sup>. Wiersz zaczyna się od dwóch pytań wskazujących na zaskoczenie narratora, jak gdyby nieoczekiwanie dostrzegł w borze postaci kochanków. Widzi ich i słyszy ich słowa, patrząc z pewnego dystansu: „Brzegami sinej Świteziu wody / Idą przy świetle księżycy”<sup>818</sup>. Narrator obserwujący strzelca i nimfę zapewne ukrywa się wśród drzew („Ona mu z kosza daje maliny, / A on jej kwiatki do wianka”; s. 65). Schadzka jest sekretna i bynajmniej nie przeznaczona dla oczu kogoś trzeciego. Motyw podglądania (a niekiedy też podsłuchiwanie, jak w Andrzeja Brodzińskiego *Pieśni Zosi podsłuchanej*) chętnie wykorzystywano w osiemnastowiecznych wierszach erotycznych i przedstawieniach malarskich, z których bodaj najsłynniejsza jest wspomniana już *Huśtawka* Fragonarda. Mickiewicz nie ustępuje francuskiemu artyście pod względem inwencji w swoim poetyckim *peinture galante*. Kiedy nimfa pojawia się w swoim drugim wcieleniu, uwodzi młodzieńca powabami ciała:

O niesłychane zjawiska!  
Ponad srebrzyste Świtezi błonie  
Dziewicza piękność wytryska.

817 Zob. C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 185. Wnikliwą interpretację *Świtezianki* osadzoną w tradycji dotychczasowych odczytań zaprezentował K. Cysewski, *Świat nieoswojony, czyli urok tajemnicy i tajemnica uroku*. „*Świtezianka*”, w: tenże, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja*, s. 145–184.

818 A. Mickiewicz, *Świtezianka*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, s. 65. Przy kolejnych cytatach ze *Świtezianki* podaję lokalizację bezpośrednio w tekście.



Jej twarz jak róży bladej zawoje,  
Skropione jutrzeńki łezką;  
Jako mgła lekka, tak lekkie stroje  
Obwiałą postać niebieską. (s. 67)

Stroje Świtezianki są lekkie „jako mgła” i zapewne jako mgła przezrocyste. Jezioro, nazywane tu „namiotami zwierciadeł”, właśnie jak zwierciadło odbija wdzięki dziewczyny:

Wtem z zasłon błysną piersi łabędzie,  
Strzelec w ziemię patrzy skromnie,  
Dziewica w lekkim zbliża się pędzie  
I „Do mnie, woła, pójdz do mnie”. (s. 68)

Strzelec, „skromnie” spuszczać wzrok, wcale być może, wbrew domysłowi narratora, nie ze skromności spogląda w dół (znów pojawia się motyw „niedyskretnego rzutu oka”). Relacja kochanków ma charakter wyłącznie zmysłowy. O ich uczuciach nic nie wiemy: na ten temat w wierszu nie pada ani jedno słowo. Mimo że kochankowie spotykają się „każdą noc prawie”, niewiele o sobie wiedzą („Powiedz mi, piękna, luba dziewczyno, / Na co nam te tajemnice. / Jaką przybiegłaś do mnie drożyną? / Gdzie dom twój, gdzie są rodzice?”; s. 65).

Świtezianka jest istotą lekką i „wietrzną” („dzika wietrznicą”). Jej „wietrzność” sugeruje „przemieszczanie się”, to metaforyczny obraz nieśtałości. „Lisie zamiary” przypisać można nie tylko Strzelcowi. Skoro chłopak za karę „pod tym jęczy modrzewiem”, a akcja toczy się w borze nad jeziorem Świteż, to można się domyślać, że na ów bór składają się miłosne ofiary intryg Świtezianki. Niejeden strzelec padł ofiarą „pięknej, lubej dziewczyny”. Pod pozorem „dziewczyny spod lasku” można dopatrzeć się podstępnej kobiety, która przebijając się za inną postać, poddaje kolejnych adoratorów testowi wierności. Analogiczne motywy maskarady rozpoznano w komedii Goldoniego. Hatzfeld pisał o *Uczciwej dziewczynie* (*La putta onorata* [1748]): „Tutaj Bettina, «la putta de campiello» (dziewczyna z San Marco), wykorzystuje dla siebie trick przebrania za gondoliera w celu sprawdzenia wierności swego

kochanka [...] «bacariol venezian» (weneckiego gondoliera)”<sup>819</sup>. Maskarady w XVIII wieku bywały sprawdzianem stałości w uczuciach. Maskowanie, udawanie kogoś, kim się nie jest (bycie „same-but-different”, by odwołać się do formuły George’a Poe), prowadziło do zawikłanych intryg miłosnych, chętnie odtwarzanych przez ówczesną literaturę. Akcja *Świtezianki* przypomina piąty akt *Wesela Figara*. Jak pisał Hatzfeld: „Przebrane postaci szukają siebie i uciekają sobie nawzajem w ciemnym parku. Niewłaściwi partnerzy spotykają się i mężczyźni wyznają miłość niewłaściwym kobietom – fantastyczna, psychologiczna gra w ciuciu-babkę, wyjątkowo rokokowa gra”<sup>820</sup>.

Strzelec ze *Świtezianki* nie przypadkiem kojarzy się ze „strzelczykami”, kupidynkami. Mickiewiczowski bohater chciał utrafić „serdeczną” strzałą dziewczynę umawiającą się z nim na schadzki do lasu. Zamiast naiwnej Zosi albo Kloe spotkał jednak bohaterkę bardziej od niego przebiegłą. *Świtezianka* jest historią miłosną z katastrofalnym finałem, w którym swoje *trompe l’œil* i porywczosć serca strzelec okupuje straszliwą (pod względem straszliwości wręcz przerysowaną) karą.

Przejdźmy teraz do drugiej nieszczęśliwej historii, tym razem jednak utrzymanej w łagodniejszej od ballady konwencji sielankowej: mam na myśli „romans” *Kurhanek Maryli*<sup>821</sup>. Symptomatyczny jest już sam tytuł tego wiersza. Sygnalizuje się nim przynależność do popularnego od połowy XVIII wieku nurtu „poezji cmentarnej”. W literaturze polskiej nurt ten zyskał na sile na przełomie XVIII i XIX wieku. Ważnym czynnikiem upowszechnienia poezji tego typu były wydarzenia historyczne. Upadek Rzeczypospolitej skłaniał poetów do dumania na mogiłach bohaterów i wodzów. Opłakiwano groby bohaterów walk i anonimowych żołnierzy. Często była sytuacja liryczna, w której dziewczyna lamentowała nad mogiłą bohatersko zmarłego kochanka. Wymowa takich utworów miała sens moralny: chodziło o pochwalane poświęcenie szczęścia prywatnego dla dobra ojczyzny.

819 H. Hatzfeld, *The Rococo*, s. 201 („Here Bettina, «la putta de campiello» [the girl from San Marco], uses for herself the trick disguise as gondolier in order to test the fidelity of her lover [...] «bacariol venezian» [the Venetian gondolier]”).

820 Tamże, s. 113 („The disguised characters seek and escape one another in a dark park. The wrong partners meet, and the men declare their love to the wrong women – a fantastic, psychological game of blindman’s buff, the supreme Rococo game”).

821 Zob. K. Wierzbička-Trwoga, *Cechy gatunkowe romansu*, „Terminus” 2019, nr 2, s. 197–214.

W *Kurhanku Maryli* mogiłka należy do dziewczyny. Ten rozkład ról: dziewczyna nie żyje, a chłopak opłakuje – sam w sobie nie przekreśla jeszcze moralistycznego potencjału wiersza. Gdyby Mickiewiczowi zależało, mógłby opisać Marylę jako osobę rokującą na dobrą gospodynię, przykładną żonę Jasia i matkę. O tym jednak ani słowa. Lamenty osób zebranych nad mogiłką dotyczą utraty zabaw i radości wspólnie przeżywanych z Marylą. W tych skargach nie ma miejsca na jakiegokolwiek społeczne imperatywy kierowane do panny na wydaniu i na żadne motywy pozwalające myśleć o przyszłej rodzinie.

Język, którym Jaś zwraca się do Maryli, sugeruje zmysłowy charakter ich młodej miłości: „Marylo! o tej porze! / Jeszcześmy się nie widzieli, / Jeszcześmy się nie ścisnęli, / Marylo! zaszło zorze!”<sup>822</sup>. To „ściśnięcie”, kojarzące się ze ściskaniem rączek z *Romantyczności* oraz z „pochwyleniem za ręce” z drugiej części *Dziadów*, ewokuje stan ekscytacji charakterystyczny dla pierwszych spotkań zakochanej pary. Wiemy, że Jaś widywał się z Marylą rano na schadzki („Dawniej [...] tym słodziłem chwile, / Że skoro się obudzę, obaczę Marylę”; s. 81). Otrzymujemy poetycki obrazek nie tyle zburzonej przez patriotyczny obowiązek idylli młodej rodziny, ile zniszczonej przez śmierć z niewiadomych przyczyn ulotnej relacji miłosnej (rokokowy motyw „ścięcia kwiatu”, efemerycznego szczęścia). Matka Maryli w dość oryginalny sposób opłakuje śmierć swojego dziecka, wspominając huczne i wesołe zabawy z jej udziałem: „Pókiśmy mieli ciebie, / W domu było jak w niebie. / U nas i wieczorynki, / Z całej wsi chłopcy, dziewczki, / Najweselsze zażynki, / Najhuczniejsze dosiewki” (s. 82–83). W tych wersach kładzie się nacisk znów nie na cnoty gospodarskie panny, ale na towarzyskie usposobienie dziewczyny. O dzieleniu radości i smutków z Marylą mówi jej przyjaciółka, powiernica miłosnych sekretów („Ja o twoim kochanku, / Ty mnie mówisz o moim”; s. 83).

Jerzy Winiarski twierdził, że obserwator „nie identyfikuje pięknej wyniosłości z «grobem», jakością historyczno-funeralną i obzędową”<sup>823</sup>. Badacz wskazywał też na zdumiewający wręcz brak

822 A. Mickiewicz, *Kurhanek Maryli*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, s. 82–83. Przy kolejnych cytatach z *Kurhanka Maryli* lokalizację podaję bezpośrednio w tekście.

823 J. Winiarski, *Nadniemeńskie wzgórze w „Balladach i romansach”*, „Pamiętnik Literacki” 2005, nr 4, s. 6.

centralnego motywu tej mogiłki – krzyża. Podzielałam rozpoznania Winiarskiego: mogiła nie budzi grozy, ale wręcz przeciwnie – estetyczną przyjemność:

Spodem uwieńczon, jak wianek,  
W maliny, ciernie i głogi;  
Boki ma strojne murawą,  
Głowę ukwieconą w kwiaty,  
A na niej czeremchy drzewo,  
A od niej idą trzy drogi. (s. 79–80)

W *Kurhanku Maryli* ów zdobny grób to wykwintny element rzeczywistości wyróżniający się w naturalnym krajobrazie. Jeśli w „romansie” nie pada nawet jedna wzmianka o życiu pozagrobowym i nie ma tak elementarnego składnika grobowej scenerii jak krzyż, to warto postawić pytanie, czy nie mamy do czynienia ze szczególnym rodzajem śmierci. Takim, o jakim wspomniano w czwartej części *Dziadów*. Może, jak twierdzi Pustelnik:

Gdy na dziewczynę zawołają: żono,  
Już ją żywcem pogrzebiono!  
Wyrzeka się przyjaciół, ojca, matki, brata,  
Nawet... słowem: całego wyrzeka się świata,  
Skoro stanęła na cudzym progu!<sup>824</sup>

Sielanka rokokowa, w odróżnieniu od sielanki sentymentalnej, nie podejmuje poważnych problemów ludzkiej egzystencji. Pod kostiumem lamentu nad grobem kryje się mały smutek wynikający z miłosnego zawodu: śmiercią Maryli okazuje się jej zamążpójście. Kurhanek Maryli nawiązuje do symbolicznej śmierci Maryli oddającej rękę Wawrzyńcowi Puttkamerowi. Utwór Mickiewicza okazuje się poetyckim kurhankiem usypanym przez poetę, który roni łzę, lecz ostatecznie dalej idzie w wiciną. „Romans”, będący – wedle słów samego autora – gatunkiem poświęconym czułości, aluzyjnie odnosi się do romansowych perypetii poety

824 A. Mickiewicz, *Dziady. Część IV*, w: tenże, *Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 58–59.

i Maryli, wywołanych tytułem i treścią utworu, jedynie pozornie sytuującego się w kręgu poezji cmentarnej<sup>825</sup>.

Jeszcze jedno dopowiedzenie: skoro Maryla „umarła”, wychodząc za Puttkamera, to przed poetą, który stał się „cudzym człowiekiem”, otworzyły się możliwości innych romansów. Zwróćmy uwagę na to, w jaki sposób zaczyna się *Kurhanek Maryli*: ktoś, kto spaceruje nad Niemnem, zauważa nie tylko „umajony” grób, lecz także będącą gdzieś w pobliżu dziewczynę. Oboje, dziewczyna i „cudzy człowiek”, wspólnie i z ukrycia („Ukryj się tu za stós łomu”; s. 80) obserwują roztkliwiające sceny płaczu. Być może była to wspólna przechadzka kochanków nad Niemnem, a „romans” z podtytułu dotyczy nie tylko konwencji gatunkowej, lecz także jest nazwą „romansu” tej spacerującej przed świtem pary („lecz oto błysnął poranek”; s. 80).

Dlaczego warto straszyć przyjaciół

Rokokowy zamysł tkwiący w Mickiewiczowskich balladach można dostrzec w wierszowanej dedykacji do jednego z utworów, *Posyłając im balladę „To lubię”*. Dwie początkowe strofy *Posyłając...* zaczynają się jak modelowa ballada grozy:

Bije raz, dwa, trzy... już północna pora,  
Głuche wokoło zacisze,  
Wiatr tylko szumi po murach klasztoru  
I psów szczekanie gdzieś słyszę.

Świeca w lichtarzu dopala się na dnie,  
Raz w głębi tłumi ogniska,  
Znowu się wzmoże i znowu opadnie,  
Błyska, zagasa i błyska.<sup>826</sup>

825 Zob. J. Lyszczyna, *Romantyczna sugestia autobiografizmu tekstu*, w: tenże, *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*, Katowice 2011, s. 98–109.

826 A. Mickiewicz, *Posyłając im balladę „To lubię”*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, s. 84. Przy kolejnych cytatach z *Posyłając...* lokalizację podaję bezpośrednio w tekście.

Występują tu motywy gotyckie stanowiące niemal obowiązkowy ryzsztunek balladopisarza<sup>827</sup>. Takie przerysowanie numinotycznej scenerii sprawia, że owa konwencja gotycka ujęta jest w ironiczny cudzysłów. Straszne historie opowiada się dla przyjaciół i kochanki, by – potocznie mówiąc – napędzić im stracha, w humorystyczny sposób dostarczyć im rozrywki albo wymierzyć im karę:

Maryła słodkie miłości wyrazy  
Dzieliła skąpo w rachubie;  
Choć jej kto kocham mówił po sto razy,  
Nie rzekła nawet i lubię.

Za to więc w Rucie pod północną chwilę,  
Kiedy się wszyscy spać kładą,  
Ja na dobranoc żegnając Maryłę,  
Taką straszylem balladą [...]. (s. 85)

Dla Mickiewicza balladopisarstwo stanowi formę osładzania życia. Odnotować warto dużą frekwencję leksyki „słodczy” w dość krótkim utworze dedykacyjnym. Oto mowa jest o zdeminutyzowanych „słodkich chwilkach” (s. 84), „słodkim ludzi zachwyceniu” (s. 84), „słodkich miłości wyrazach” (s. 85). Niech dojdą do tego poszukiwanie „szczęścia” „ot w tej księdze”, „lube przedmioty” (s. 84), ku którym pędzi myśl podmiotu lirycznego, „zimowy wierszyk” umilający pamięć o pozytywnie konotowanej „minionej wiośnie” (s. 85). Choć sytuacja bohatera wiersza przypuszczalnie nie jest wesoła (nic o niej nie wiemy z wyjątkiem tego, że „kiedyś nieba były łaskawsze” [s. 84], teraz widocznie – w konkretnym momencie i miejscu, w Kownie 27 grudnia 1819 roku – nie są), nie ma tu opisów stanu melancholii czy elegijnego smutku. Literatura stanowi szansę na umilenie i osłodzenie ponurego życia („Teraz ja szczęścia szukam, ot w tej księdze”; s. 84). Ponieważ bohater rokokowy szuka w książkach rozrywki, porzuca taką literaturę, kiedy nie spełnia ona swojego zadania („Księga znudziła, porzucam”; s. 84). Szuka miłego omamienia, „pędząc myśli” „ku lubym przedmiotom”

827 Zob. P. Pluta, *Polska ballada gotycka*, Warszawa 2017, s. 47–83.

marząc i poddając się miłym złudzeniom („czasem, gdy słodkie złudzi zachwycenie”). Te omamiające zatrudnienia dają asumpt do tworzenia własnej poezji:

Ot, lepiej pióro wezmę i wśród ciszy,  
Gdy się bez ładu myśl płacze,  
Zacznę coś pisać dla mych towarzyszy,  
Zacznę, bo nie wiem, czy skończę. (s. 84)

Mickiewicz „coś pisze” dla tych, których zobaczył w marzeniu (w przyjemnym omamieniu) i z którymi łączą go więzy osobiste. Z ponurego nastroju wyrwa go poezja użyta jako gest towarzyski. Dla „pociechy” autor pisze pozornie straszny wiersz, naprawdę zaś taki, który ma charakter zabawy i flirtu („Lepiej wam powiem, jeżeli przypomnę, / Jakie z nią miałem zabawy”; s. 85). Strach jest przelotny. Takie ballady opowiada się przyjaciółom nocą; z nastaniem dnia wszystkie mary – chwilowe jak ludzkie nastroje – znikają. Nieszczęśliwa miłość, o której mowa w tym wierszu, również potraktowana jest lekko: nie ma w sobie nic z silnego doznania egzystencjalnego. Zamiast „ognia i łez Wetera” pojawia się motyw przekomarzania z nieczułą Marylą: skoro nie odpowiadasz afektem na afekt, słuchaj strasznej ballady! Żartobliwie i niepatetycznie brzmi też skarga: „Choć jej kto Kocham mówił po sto razy, / Nie rzekła nawet i lubię” (s. 85).

W Mickiewiczowskim utworze występują zdrobnienia, kontrastujące z cmentarnym imaginariem. W *To lubię* w bliskim sąsiedztwie cerkwi, puszczyka, sowy i mogił pojawiają się motywy konotujące idylliczny obraz. „Łóz gęsty zarostek” oraz „gaje” („małe lasy” – zarówno w idiolekcie Mickiewicza, jak i w uzusie poetów epoki) nie przywodzą na myśl przerażających scen<sup>828</sup>. Wydają się raczej wpisane w miękką i przyjazną scenerię. Grozę rozbijają groteska przerysowanych straszliwości (trup toczący się bez głowy, głowa tocząca się bez ciała), a także roześmiany znikający wilk („cha cha cha”; s. 87). Okropna sceneria jest w świecie przedstawionym inscenizowana jak najsilniejszymi, a przez to komicznymi sposobami.

828 A. Mickiewicz, *To lubię*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, s. 85. Przy kolejnych cytatach z *To lubię* lokalizację podaję bezpośrednio w tekście.

W *Świtezi* narrator wysyła metakomentarze, zaznaczając, że opowiada „straszłą historię”:

Na brzeg oboje wyjęto już skrzydło,  
Ciągną ostatek wycierzy:  
Powiemże, jakie złowiono straszdyło?  
Choć powiem, nikt nie uwierzy.  
Powiem jednakże [...].<sup>829</sup>

Narratorskie podkreślenia, jak bardzo przerażająca jest ta historia, neutralizują wrażenie grozy („Drzę cały, kiedy bają o tym starce, / I strach wspominać przed nocą”; „Lecz żeby w noc jechać do jeziora, trzeba być najśmielszym z ludzi”; s. 58). Zarówno w *Świtezi*, jak i w *To lubię* figurują czytelne sygnały, że naprawdę nic złego nie może się zdarzyć, bo trupy, biesy i złowrogo roześmiane wilki przynależą nie do naszego świata, lecz do świata baśni, strasznych opowieści. Podróżny, kiedy „dyszal przy samej pękł szrubie”, powiada: „Zostać na polu samemu i w nocy, / To lubię, rzekłem, to lubię!” (s. 87). Podróżnemu „podooba się” niecodzienne położenie, bo nagle znalazł się w baśniowej krainie: ludzie opowiadają bajki warte śmiechu i patrzcie – oto w nich jestem! W *To lubię* straszna opowieść Maryli kończy się „na nieszczęście” razem z pianiem kura. Awaria powozu także zniknęła, a więc w świecie przedstawionym nic złego się nie wydarzyło. Zniknięcie Maryli jest momentem deziluzji. Zły czar ustąpił. Tak samo jak Maryla, którą poeta „taką straszyl balladą”, bała się wieczorami, za dnia zaś mogła zapomnieć o balladowych okropieństwach; tak i ów podróżny z ballady, straszony tu przez Marylę, ocknął się wraz ze świtem, a po straszdyłach nie został ślad.

W szkatułkowej kompozycji (pierwszą ramę wyznacza wiersz dedykacyjny *Do przyjaciół*; drugą – opowieść narratora; „straszna historia” Maryli jest opowieścią trzeciego stopnia) reguła została zachowana: opowieść grozy to ulotna opowieść, „kominkowa”, nocna zabawa. Maryla chciała być straszona, podróżny również „lubił” zostać „na polu samemu i w nocy”. Przyjemny dreszcz grozy przenika słuchacza ballad

829 A. Mickiewicz, *Świtez*, tamże, s. 60. Przy kolejnych cytatach ze *Świtezi* lokalizację podaję bezpośrednio w tekście.



na prawach ludycznej konwencji straszego opowiadania, nie zaś dlatego, że odkrywa tajemną powłokę świata, „drugą przestrzeń” czy dziwy, „o których nie śniło się filozofom”. Być może takie dziwy istnieją, ale opowiadanie ballad nie jest ich świadectwem. Dowodzi raczej chęci bycia straszonym. „Bładowy obłoczek” i „zefiry” w gaju są miękkim powrotem do rzeczywistości, w której nic już nie przeraża. Symptomatyczne jest porównanie zniknięcia „strasznej martwicy” do „bładowego obłoczku”. To skojarzenie sugeruje stan skupienia istot fantastycznych, ich mglistość, bezkształtność i właśnie – nierzeczywistość. Balladowy „strach mija”, a „cały wóz stoi”. Bohater wiersza „to lubi” właśnie dlatego, że w takich sytuacjach („na polu samemu i w nocy”) nic mu nie zagraża. Lubi się takie zdarzenia dlatego, że przypominają teksty („nie wierzę w czary, ale lubię je”). Ten, kto się „śmiał z diabłów” i „nie wierzył w czary”, był czytelnikiem „poezji grobów i cmentarzy”; to go różniło od „Andrzeja starego” i innych przechowujących „zabobonne mniemania ludu naszego”. Zabobony są przyjemną zabawą. Kreują byty, które znikają, kiedy „zefiry nań dmuchną”. Mickiewiczowskie motywy grozy w *Balladach i romansach* są amortyzowane mocą lekkiej, rokokizującej konwencji balladowej.

Tam, gdzie aniołek igra z aniołkiem

Czy można mówić o rokoku w przypadku *Dziadów*, sztandarowego przykładu polskiego dramatu romantycznego? Za zupełnie nierokokową uważam *Dziadów* część trzecią, gdzie z mojego punktu widzenia – może z wyjątkiem sceny siódmej, przedstawiającej salonowe praktyki w krzywym zwierciadle – badacz rokoka literackiego nie ma czego szukać. W tej odsłonie dramatu brak żartobliwie-ludycznego stosunku autora do przedstawianych wydarzeń, brak dyskretnych sygnałów, że to, co dzieje się w planie świata przedstawionego, dzieje się wyłącznie na prawach literackiej inwencji i autorskiej „fantazji”, że literatura jest krainą „przyjemnej ułudy”, która pozwala kojarzyć rzeczywistość z wyobraźnią wedle rozszerzonych praw licencji poetyckiej. Inaczej sprawa wygląda w odniesieniu do *Dziadów* wileńsko-kowieńskich, zwłaszcza do części drugiej. Z „rzeczywistości” zaczerpnięte są nie duchy, ale ujęte w artystyczny cudzysłów „śpiewy i inkantacje”, formuły z „gminnej poezji”, które okazały się atrakcyjnym tworzywem literackim dla poezji

pisanej „w podobnym duchu”. Mickiewicz gra motywami gminnymi, momentami wzmacniając wrażenie realności scen, innym razem zaś wysyłając sygnały iluzoryczności świata przedstawionego. Gra między tymi dwoma porządkami stanowi rokokowy zabieg oczarowywania czytelnika: z jednej strony zachęca się do wiary, że obserwujemy obrzęd dziadów (chciałoby się powtórzyć za podróżnym jadącym do Ruty w czas noclegu: „To lubię”), z drugiej sygnalizuje się, że to tylko ułuda sztuki (za chwilę zapieje kur, skończy się obrzęd, a czytelnik oderwie się od lektury i przypomni sobie o istnieniu realnego świata). Dramat zaczyna się od zamknięcia drzwi kaplicy, w której zaczynają dzieć się niezwykle rzeczy. Oto jako pierwsze wywołane zostały duchy dzieci:

Patrzcie, ach, patrzcie do góry,  
Cóż tam pod sklepieniem świeci?  
Oto złocistymi pióry  
Trzepioce się dwoje dzieci.  
Jak listek z listkiem w powiewie,  
Kręcą się pod cerkwi wierzchołkiem;  
Jak gołąbek z gołąbkim na drzewie,  
Tak aniołek igra z aniołkiem.<sup>830</sup>

Już Juliusz Kleiner zauważył rokokową proveniencję tych postaci, trafnie – jak sądzę – identyfikując ich literackie źródło: „Podział na duchy różnej kategorii [poeta – T.J.] wzorował i na neoplatonikach, znających duchy wysokości, głębokości i środka, i na poemaciku Pope’a, który *Porwaniem pukla* między modne drobiazgi salonowe wieku XVIII wprowadził duchy powietrza, ognia, wody i ziemi [...]”<sup>831</sup>. Jest coś paradoksalnego w tym, że tajny mroczny obrzęd zaczyna się wezwaniem istot konotujących idylliczne skojarzenia („Tym większej grozy oczekiwać każe drugie zakłęcie” – dopowiada Kleiner<sup>832</sup>). Duchy dzieci rozświetlają mroczną przestrzeń kaplicy i pojawiają się w blasku iluminacji (wszystkie duchy „drugich” *Dziadów* świecą – i właściwym światłem rozpraszają mrok). Barokowo-rokokowe putta niczym

830 A. Mickiewicz, *Dziady. Poema* (cz. II), w: tenże, *Dzieła*, t. 3, s. 17.

831 J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1995, s. 397.

832 Tamże.

z antokolskiego kościoła świętych Piotra i Pawła kręcą się „pod cerkwi wierzchołkiem” jak gołąbki:

„Trzepiocą się” one pod sklepieniem jako postaci budzące zdziwienie wobec powagi, świętości momentu. Barokowe to czy raczej rokokowe aniołki, dla których nie brakło pierwowzorów w barokowym Wilnie. Wystarczającą podnietą mogła być przecież czarująca wdziękiem, z igraszek artystycznych stworzona ornamentacja wnętrza w kościele Św. Piotra i Pawła na Antokolu – tak miła oku i tak mało mająca powagi świętej.<sup>833</sup>

W idyllicznym przedstawieniu dostrzec można rokokową eteryczność: mimo że putta są pucułowate, są zarazem małe i lekkie (niczym gołąbki i motylki). Wyrastają przy nich „trawka” i „kwiatek”. Zostały też wprawione w wirujący ruch, przypominający taniec. To zresztą obiegowy motyw sztuki rokokowej: już w *L'embarquement pour Cythère* amorki unoszą się nad towarzystwem, sygnalizując miłosny ton zabaw i konwersacji<sup>834</sup>. Mickiewiczowskie amorki/aniołki mają co prawda do nieba zamkniętą drogę, nie cierpią jednak szczególnie: „My teraz w raj u latamy, / Tam nam lepiej niż u mamy”. Inaczej niż na ziemi, w niebie mają „wszystkiego dostatek”. Na dziady zaś przylatują nie z powodu grzechu, lecz przez zbytek szczęścia: „Zbytkiem słodczy na ziemi / Jesteśmy nieszczęśliwemi”.

Pieszczoty, łakotki, swawole,  
A co zrobię, wszystko caca.  
Śpiewać, skakać, wybiec w pole,  
Urwać kwiatków dla Rozalki,  
Oto była moja praca,  
A jej praca stroić lalki.<sup>835</sup>

To, że dzieciom było i jest „za dobrze” i dlatego pojawiają się w cmentarnej kaplicy, wydaje się ze strony Mickiewicza zabiegiem

833 Tamże.

834 Zob. K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 38.

835 A. Mickiewicz, *Dziady. Poema* (cz. II), s. 19.

przewrotnym, choć w tradycji poezji rokokowej jednak spotykanym. Przywołajmy czasowo bliski *Dziadom* wiersz Andrzeja Brodzińskiego *Przestroga młodym*:

Słodka miłość, to prawda, lecz pomnijcie młodzi,  
Że nadto słodczy szkodzi,  
I że tym, którzy wiele użyli słodczy,  
Dają lekarstwa z goryczy.<sup>836</sup>

Miał być może Mickiewicz w pamięci także wersy z *Sofjówki* Trembeckiego:

Co nam zostaje życzyć: niech do tej ustroni  
popioły z ciałek waszych przenasza Fawoni.  
Święte pola Elizu opuściwszy czasem,  
bawcie się z nasadzonym od rodziców lasem [...].<sup>837</sup>

Puttom można było przypisać symbolikę chrześcijańską, co niekiedy wykorzystywano w sztuce renesansowej, a co przejął i rozwinął barok. Jednak obecność puttów ewokować także mogła niebiańską rozkosz w znaczeniu niechrześcijańskim. W sztuce rokokowej „anioły i amorki są nierozróżnialne”, zauważył Ireland<sup>838</sup>. Putto kojarzone mogło być z Erosem czy Kupidynem; tę interpretację podpira kontekst idyllicznego erotyzmu występującego w dramacie w scenach z udziałem Zosi i pasterki. To, że dzieci-kupidynki występują na początku dramatu, a milczące widmo na końcu, ma moim zdaniem oczywistą wymowę: pojawienie się kupidynka oznacza zawiązanie akcji miłosnej. Z kolei pąsowa wstęga na koszuli widma czytelnikowi obeznanemu z literaturą kupidynkową XVIII wieku łatwo mogła skojarzyć się z raną zadaną właśnie przez niesforne dziecko-bożka:

Wzrok dziki i zasępiony  
Utopił całkiem w jej oku.

836 A. Brodziński, *Przestroga młodym*, w: tenże, *Zabawki wierszem*, s. 175.

837 S. Trembecki, *Sofjówka*, s. 26.

838 K. Ireland, *Cythera Regained?*, s. 54 („angels and amoretti are indistinguishable”).

Patrzcie, ach, patrzcie na serce!  
Jaka to pąsowa pręga,  
Tak jakby pąsowa wstęga  
Albo jak sznurkiem korale,  
Od piersi aż do nóg sięga.  
Co to jest, nie zgadnę wcale!  
Pokazał ręką na serce,  
Lecz nic nie mówi pasterce.<sup>839</sup>

Józio i Różia mają coś wspólnego z kolejnym przybyszem z zaświatów. Widmo, duch najcięższy, ubolewa, że błąkać się musi „z duchami nieczystemi”, oglądając „dawnych uciech ślady”. Wszystkim duchom z drugiej części *Dziadów* było kiedyś za dobrze i wszystkie przeżyły kiedyś ziemskie niebo. Po owym straszylde pojawia się przecież średni duch dziewczyny, znów ewokujący rokokowe nastroje. Guślarz utyskuje na nieczule kobiety, „wietrznice”, które żyły „nie nam, nie światu”. Przypomina tym samym słowa Jasia, „potępieńca ognistego” z *To lubię*, który pouczał Marylę, że Bóg stworzył „ród niewieści” na „rozkosz, nie na boleści”. W sposób niepozbowiony męskiej pretensji do zażywania rozkoszy narzeka na „ziemianki” Guślarz:

Ani się ukarmi zwierzę,  
Ani się człowiek ubierze;  
Lecz w wonne skręczone wianki  
Na ścianie wiszą wysoko.  
Tak wysoko, o ziemianki,  
Była wasza pierś i oko!<sup>840</sup>

Kiedy zaś mówi, że „pierś i oko” „ziemianek” były zbyt wysoko, zdaje się powtarzać popularny topos kobiecej wyniosłości i nieczulości, kojarzący się z erotyczną konwencją miłosnej poezji salonowej (topos „rozkoszy życia”, życia nieużytecznego, „nie dla świata”).

Lekkość, zwiewność, wietrzność i niestałość Dziewczyny znamionowały jej „przeigrane” życie i podczas obrzędu są przez nią wspomniane

839 A. Mickiewicz, *Dziady. Poema* (cz. II), s. 35.

840 Tamże, s. 28.

nie bez tęsknoty. Pasterce nie tyle ciążą „grzechy” młodości, ile niemożność dotknięcia ziemi: „Przykro mi, że bez ustanku / Wiatr mną jak piórkiem pomiata”. Wyraża życzenie, by do ziemi przyciągnęli ją „młodzieńce”, z którymi mogłaby „poigrać chwilkę”. Byłby to ciąg dalszy jej doczesnych słodyczy:

Nic mnie, nic mnie nie potrzeba!  
Niechaj podbiegą młodzieńce,  
Niech mię pochwycą za ręce,  
Niechaj przyciągną do ziemi,  
Niech poigram chwilkę z niemi.<sup>841</sup>

W drugiej części dramatu najdłuższą sekwencję wypowiada właśnie Dziewczyna, szeroko roztaczająca obrazy rozkoszy życia doczesnego, wprowadzająca obrazy idyllicznego szczęścia i zalotów pastuszków do pasterki w otoczeniu łagodnej przyrody sprzyjającej amorom:

Na głowie mam kraśny wianek,  
W ręku zielony badylek,  
Przede mną bieży baranek,  
Nade mną leci motylek.  
Na baranka bez ustanku  
Wołam: baś, baś, mój baranku,  
[...]  
Żyłam na świecie; lecz, ach! nie dla świata!  
Myśl moja, nazbyt skrzydlata,  
Nigdy na ziemskiej nie spoczęła błoni.  
Za lekkim zefirkiem goni,  
Za muszką, za kraśnym wiankiem,  
Za motylkiem, za barankiem;  
Ale nigdy za kochankiem.  
Pieśni i fletów słuchałam rada [...].<sup>842</sup>

841 Tamże, s. 32.

842 Tamże, s. 30–31.

Po śmierci nic straszego Dziewczyny nie spotyka („Jakie chcę, wyrabiam cuda. / Przędę sobie z tęczy rąbki, / Z przezroczystych łez poranku / Tworzę motylki, gołąbki”<sup>843</sup>). Swoim zmysłowym pięknem dziewczyna pociąga ku sobie wieśniaków, których hamuje dopiero Guślarz: „Darmo bieżycie: to są marne cienie, / Darmo rączki ściga biedna, / Wraz ją spędzi wiatru tchnienie”<sup>844</sup>. I on zresztą został olśniony do tego stopnia, że promieniejąca urodą dziewczyna wydała mu się na początku „obrazem Bogarodzicy” lub „anielską postacią”.

\*\*\*

Osobną kwestią są rokokowe akcenty czwartej części *Dziadów*. Bohater, który opowiada o swojej utraconej miłości, przejął coś z rokokowej leksyki. Porównuje kobietę do „aniołka raj”, a jej pocałunek nazywa „nektarem boskim”; wspomina o „cukrowych ustach lubej”. Do takiego słownictwa sięgał między innymi Andrzej Brodziński. Wykorzystany w tej partii dramatu motyw dostępowania raju poprzez pocałunek przewija się w nowożytnej europejskiej poezji erotycznej, szczególnie chętnie eksploatowany przez poetów rokokowych. Obecny był między innymi w poezji Della Cruscans<sup>845</sup>. Pojawia się w wierszu *The Kiss* Charlotte Dacre (znanej pod pseudonimem Rosa Matilda) z 1805 r.:

Największa błogość  
jest w pocałunku –  
[...]  
Uciekłyście zbyt szybko...  
Słodkie chwile, zostańcie  
Trochę dłużej ze mną!  
Jak łuk Nieba  
Znikacie – odchodzicie;  
Zbyt drżąco piękne!<sup>846</sup>

843 Tamże, s. 31.

844 Tamże, s. 33.

845 Zob. J. McGann, *The Poetics of Sensibility*, s. 84.

846 C. Dacre, *The Kiss*, „The Universal Magazine” 1806, t. 6, s. 23 („The greatest bliss / Is in a kiss – / [...] / Ye fleet to fast – / Sweet moments, last / A little longer mine! / Like Heaven’s bow / Ye fade – ye go; / Too tremulously fine”; przeł. M. Chachulska).

O „śmierci” Maryli, którą „widział na łące”, Pustelnik też mówi z figlarnym rozczuleniem, kojarząc oczy z „rdzeni spróchniałej światelkami”, czy z „perełkami wody” „na gałązkach”. Kiedy zaś odwiedza altanę, „kolebkę i grób” swojego szczęścia, opisuje subtelną i delikatną naturę ewokującą subtelność miłosnego uczucia:

Małegom tylko ujrzał nad sobą pająka,  
Z listka wisząc, u słabej kołysał się nici,  
Ja i on równie słabo do świata przybici!  
Oparłem się o drzewo, wtem na końcu ławki  
Widzę bukiety, trawkę, listek pośród trawki,  
Tenże sam listek, listka mojego połowa,  
Który mi przypomina ostatnie: bądź zdrowa!<sup>847</sup>

Ta scena rozstania kochanków przypomina idyllę sentymentalną. I choć bohater sam jest zboleły z powodu nieszczęśliwej miłości, to opisuje kochankę jako istotę skorą do zabaw i beztroską:

Jak ona rano wstaje? Czym się bawi z rana?  
Jaką piosnkę najczęściej gra u fortepiana?  
Do jakiego wybiega na przechadzkę zdroju?  
W jakim najczęściej lubi bawić się pokoju?<sup>848</sup>

Kiedy mówi o fizycznym uroku Maryli, niejednokrotnie posługuje się frazami poezji rokokowej:

Najpiękniejsza, jak aniołek raju,  
Najpiękniejsza ze wszystkich dziewica,  
Wzrok niebieski, jako słońce w maju,  
Odstrzelone od modrych wód lica.  
[...]  
O! luba, zginąłem w niebie,  
Kiedym raz pierwszy pocałował ciebie!  
[...]

847 A. Mickiewicz, *Dziady. Część IV*, w: tenże, *Dzieła*, t. 3, s. 79–80.

848 Tamże, s. 80.



Kobietę! puchu marny! ty wietrzna istoto!  
Postaci twojej zazdroszą anieli,  
A duszę gorszą masz, gorszą niżeli!...  
Przebóg! tak ciebie oślepiło złoto!  
I honorów świecąca bańka, wewnątrz pusta!  
[...]  
Po co? czego chcę od niej? o zazdrości podła!  
I jakież są jej grzechy?  
Czyli mię słówkiem dwuznacznym podwiodła?<sup>849</sup>

Bohater z pewnością nie jest rokokowym kochankiem. Kobieta zaś nosi cechy postaci płochy dziewczyny, której – wiele na to wskazuje – rozstanie z Gustawem nie zmąciło szczęścia. Był to widocznie epizod jej życia towarzyskiego, lecz właśnie epizod tylko. Uczucie Maryli do Gustawa minęło, jak mijają wszelkie uczucia i stany. Zarzut „wietrzności” jest ciężki w ustach romantycznego kochanka, lecz lekki w kontekście rokokowego ujęcia przelotnego uczucia.

### Rokokowe życie i pisanie w Odessie

Odeski okres w życiu Mickiewicza dostarcza całkiem pokaźnego korpusu tekstów, które można byłoby przebadać pod kątem rokokowej estetyki. Oprócz cyklu odeskiego są to między innymi takie wiersze jak *Niepewność*, powstałe w klimacie improwizacji i innych zabaw salonowych, którym w 1825 roku poeta chętnie się oddawał. Sama *Niepewność* także zresztą jest najpewniej owocem gry piśmiennej, w której poecie przyszło zmierzyć się z wyzwaniem odpowiedzi na pytanie o różnicę między miłością a przyjaźnią bądź też na pytanie o uczucie, którym obdarza którąś z bywalczyń spotkań salonowych. Życie salonowe, a także nierozzerwalnie z nim związane salonowe romanse i flirty odcisnęły swoje piętno na Mickiewiczowskiej poezji z tego czasu. Miłosne powodzenie i literackie sukcesy polskiego zesłańca łączyły się ze sobą, jak to już stwierdzono<sup>850</sup>. Ten towarzysko-salonowy

849 Tamże, s. 56–86.

850 Zob. J.M. Rymkiewicz, *Odessa*, w: J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 367.

wymiar odeskich doświadczeń autora jedynie zaznaczam, z niego wynika bowiem komentowany przeze mnie niżej wybór konwencji liryki miłosnej<sup>851</sup>.

Cykl odeski to ostatni Mickiewiczowski projekt rokokowy względnie dużych rozmiarów. (Końcówka lat dwudziestych – od wydania *Konrada Wallenroda* – przynosi schyłek publikowanej przez poetę twórczości utrzymanej w tej estetyce). Charakterystyczny jest wybór formy: sonet tradycyjnie wykorzystywano w realizacjach poezji miłosnej. Rokokowcy także podejmowali się pisania w tej konwencji o perypetiach miłosnych. Zjawisko to silne jest zwłaszcza we Włoszech, gdzie od początku XVIII wieku datuje się wielka popularność sonetów oraz *petrarchismo*<sup>852</sup>.

W cyklu odeskim badacze wyodrębnili trzy grupy wierszy, przypisując je do trzech kategorii: sentymentalnej, bajronicznej, salonowej<sup>853</sup>. W tej trzeciej grupie, zdawałoby się, możemy szukać rokoka. I do pewnego stopnia jest w tym słuszność: dopiero od sonetu *Pierwszy raz jam niewolnik z mojej rad niewoli...* pojawia się lekki ton pisania o miłości. W dalszej części podrozdziału będą analizował sonet właśnie z tej trzeciej grupy. Warto jednak zwrócić uwagę na r o k o k o w y w y m i a r c a ł e g o c y k l u: otrzymujemy tu przecież obraz miłosnej podróży, zbierania doświadczeń miłosnych, transformację bohatera pod wpływem erotycznych incydentów<sup>854</sup>. Stanowi to zaprzeczenie zarówno sentymentalnego, jak i romantycznego obrazu t e j j e d y n e j miłości. Motto zaczerpnięte z Petrarci: „Kiedy byłem częściowo innym człowiekiem od tego, którym jestem” („Quand’era in parte altr’uom da quel, ch’io sono”) wskazuje na sekwencję zmian, co znajduje potwierdzenie w treści cyklu: bohater sonetowy odbywa niemal donżuański wjazd od pierwszych niewinnych uczuć, zauroczeń, poprzez lanie łez, przez miłosne rozgoryczenie, aż po spełnienie. Sonety odeskie to

851 Warunki życia kulturalnego i towarzyskiego w Odessie opisywał m.in. R. Koropecyjk: Adam Mickiewicz. *Życie romantyka*, przeł. M. Glasenapp, Warszawa 2008, s. 85–95.

852 Zob. F. Luciola, *Amore punito e disarmato. Parola e immagine da Petrarca all’Arcadia*, Roma 2013; J. Miszalska, *Sonet w Polsce od XVI do początków XIX wieku a przekłady z języka włoskiego*, „Italica Wratislaviensia” 2010, nr 1.

853 Zob. C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 245–247; I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu. (O sonetach Mickiewicza)*, w: tenże, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972, s. 14–26.

854 Zob. I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu*, s. 14–26.

wszak – jak nazwał je sam poeta – „nucenie o miłośkach”. „Nucenie” oznacza, że poeta podchodzi do swoich doświadczeń z lekkim sercem; „miłośki” oznaczają, że to coś mniej niż „miłość”. W tym przemierzaniu się między tkliwymi obrazami naiwnego smutku a wyrachowaniem doświadczonego kochanka Mickiewicz podobny jest do – wciąż wówczas popularnego i poczytnego – Évariste’a de Parny’ego: interesują poetę różne odmiany miłości, różne przeżycia oraz różne sposoby poetyckiego ujmowania miłości. Przy każdej z tych miłosnych odmian bohater cyklu przyłapywany jest niejako na gorącym uczynku. Poeta rejestruje momentalne stany, uczucia, nastroje, zdarzenia. Nie warto też zapominać, że Mickiewicz w okresie pisania sonetów jest takim właśnie doświadczonym adoratorem i cyteryjskim pielgrzymem. Co prawda w cyklu pojawia się petrarkistowskie imię Laury, lecz wiele wskazuje na to, że imieniem tym Mickiewicz posługuje się przewrotnie. Chodzi tu przecież o różne kobiety, „danaidy”, do których podmiot liryczny zwraca się z dumnym „wy”. Tę jedną idealizowaną Petrarkowską Laurę zastąpiło wiele Laur, kobiet dziedziczących konwencjonalne imię. Niebiańską Laurę, *donnę angelicatę*, zdetronizowała bosko piękna „ziemianka”. Podobnie do Mickiewicza postąpił Byron, który chyba nie przez przypadek niewiernej kobiecie w *Don Juanie* nadał imię Julii, kojarzące się ówczesnym czytelnikom przede wszystkim z *Nową Heloizą*, a w poemacie *Beppo* kobieta, która nawiązuje nieślubną relację z *cicisbeo*, nosi imię Laura. Jak stwierdza Angela Esterhammer: „Laura [...] pozostaje ukryta za konwencjonalnym pseudonimem jak za karnawałową maską. Bardziej niż jedną z tradycyjnych postaci komediowych «maska Laury» przypomina raczej Laurę Petrarcki, ideał, obiekt czystej miłości, skojarzenie, które okazuje się coraz wyraźniej zwodnicze, kiedy fizyczność kobiety i nastawienie jej kawalera do małżeństwa stają się coraz bardziej widoczne”<sup>855</sup>.

Rokokowy wymiar całego cyklu odeskiego jedynie sygnalizują. Prawem przykładu skupię się na interpretacyjnie atrakcyjnym sonecie

855 A. Esterhammer, *Romanticism and Improvisation*, s. 147 („«Laura» [...] remains hidden behind the convenient pseudonym as if behind a Carnival mask. Rather than one of traditional commedia characters, though, the «Laura mask» recalls Petrarch’s Laura, the ideal, chaste love-object, an association that becomes more and more obviously misleading as this woman’s physicality and her cavalier approach to marriage become more apparent”).

z „tryptyku powitalnego”, na który składają się: *Dzień dobry, Dobra noc, Dobry wieczór*. W sonecie *Dzień dobry* mamy subtelnie zarysowaną scenę liryczną, w której kochankowie witają się rano. W pierwszej strofie padają określenia niczym wprost zaczerpnięte z repertuaru miłosnej poezji petrarkistowskiej:

Dzieńdobry! nie śmiem budzić, o wdzięczny widoku!  
Jej duch na poły w rajskie wzleciał okolice,  
Na poły został, boskie ożywiając lice,  
Jak słońce na pół w niebie, pół w srebrnym obłoku.<sup>856</sup>

Ewokuje się tu niebiańskość kochanki, mowa o boskich licach i jej wywyższeniu. Jasne jest jednak to, że bohater wiersza patrzy na śpiącą dziewczynę i zachwyca się jej fizycznymi walorami („wdzięcznym widokiem”). Porównania służące uwzniośleniu kochanki pracują na frywolny efekt: skoro kobieta zestawiona została ze słońcem do połowy przysłoniętym „srebrnym obłokiem”, wolno sądzić, że także kochanka przykryta jest do połowy. Motyw śpiącej kobiety w pościeli był popularny w osiemnastowiecznym malarstwie erotycznym (powtarza się między innymi na obrazach Bouchera). W drugiej strofie pojawia się osobliwy dwuwers: „Naprzykrzają się ustom muchy swawolnice, / Dzień dobry! słońce w oknach, ja przy twoim boku”<sup>857</sup>. Jak pisał Sławomir Rzepczyński, mucha symbolizuje „wszeteczny charakter” tej miłości: „Jest coś przewrotnego w tym pomysle, by opisywać miłość poprzez obraz much cisnących się do ust ukochanej”<sup>858</sup>. Owad krążący przy ustach rozbija petrarkistowskie zachwyty sformułowane w pierwszej strofie. Chodzi przecież nie o idealną miłość, lecz o miłość zmysłową i przypuszczalnie krótkotrwałą. Niewykluczone, że ta miłośćka żyje tak krótko, jak mucha. To nie koniec wskazówek i sugestii uruchomionych przez muchę. Skoro bowiem pojawiło się to żyjątko, to znaczy, że akcja wiersza rozgrywa się latem. Przy wysokiej temperaturze tym bardziej prawdopodobne staje się to, że bohaterka śpi częściowo odsłonięta. Co więcej,

856 A. Mickiewicz, *Dzień dobry*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, s. 225.

857 Tamże, s. 225.

858 S. Rzepczyński, *Problem konwencji literackiej w sonecie „Dzień dobry”*, w: *Wiersze Adama Mickiewicza: analizy, komentarze, interpretacje*, red. J. Brzozowski, Łódź 1998, s. 58.

mucha zapewne wleciała do pokoju przez okno. Zwrócenie uwagi na okno („słońce w oknach, ja przy twoim boku”) może nieść za sobą kolejną sugestię: wieczorem lub w nocy bohater wiersza trafił do pokoju tą samą drogą, co mucha: przez okno.

Zarówno ten wiersz, jak i dwa pozostałe z tryptyku powitalnego są obrazem nielegalnej miłości. Ale to inna nielegalność niż w romantyzmie (miłość zakazana, niemożliwa etc.). Tutaj to raczej ukrywana *amourette*. Problemem bohaterów jest nie to, że dwie platońskie połówki nie mogą być ze sobą razem, tylko to, że inni nie mogą się dowiedzieć o erotycznych figlach. Wygląda na to, że ona i on są doświadczonymi kochankami. Wymykają się towarzystwu, by móc zajmować się sobą. Spędzają ze sobą dobry dzień, dobrą noc i dobry wieczór, wypijając – jak o tym mowa w *Dobrym wieczorze* – „rozkoszy kielich”. W tych wierszach nie mówi się o uczuciach ani o ciągu dalszym tej miłości. Na pierwszy plan wysuwają się doznania zmysłowe: wzroku, słuchu, dotyku. Choć więc Petrarca został przez Mickiewicza wywołany zarówno mottem, formą gatunkową, jak i motywicznymi podobieństwami, to jednak z za petrarkizmu wyłania się wizja miłości lekkiej, propagowanej w osiemnastowiecznej poezji salonowej<sup>859</sup>. Czesław Zgorzelski komentował: „Znika – bez śladu niemal – petrarkowska idealizacja ukochanej i postawa szacunku wobec sfery doskonałości, w którą przyodziewa ją wyobraźnia poety [...]. Pojawia się lekki, swobodny, frywolny ton żartu – nuta nie do pomyślenia nawet w sferze petrarkowskiej admiracji kochanki lub w świecie miłości sentymentalnej”<sup>860</sup>.

Jednocześnie warto zaznaczyć, że odeskie sonety nie są libertyńskie. Gdyby krytyk moralności zgłosił się z pretensjami o obrazę obyczajów, można by mu powiedzieć, że w „tryptyku powitalnym” nie ma żadnego nieprzystojnego wyrażenia<sup>861</sup>. Wszystko pozostawione jest w domyśle i powierzone wyobraźni czytelnika, jak w Byronowskim *Don Juanie*:

859 Sonet *Dobranoc* niektórymi frazami przypomina sonet arkadyjczyka Giambattisty Zappiego, gdzie pojawia się m.in. fraza: „Och, ileż razy / «żegnaj», powiedzieliśmy, «żegnaj»” („Oh quante volte / «addio», dicemmo, «addio!”); G. F. Zappi, *xLII*, w: G. F. Zappi, F. Maratti, *Rime*, t. 1, Venezia 1736, s. 44.

860 C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 243.

861 Na temat kontrowersji wokół Mickiewiczowskich sonetów zob. M. Stanisz, *Polskie spory o sonet przed powstaniem listopadowym*, w: tenże, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019.

[...] lecz pióro nie zdoła  
Wyrazić cudów; opis byłby długi;  
Szkic nakreśliłem, a reszty niech raczy  
Dopełnić bujna fantazja słuchaczy.<sup>862</sup>

Zarzucać Mickiewiczowi niemoralność w sonecie *Dzień dobry* to zarazem przyznać się do własnych erotycznych skojarzeń – na tym polega rokokowy trick autorskiej niewinności.

Powtórzmy ważną w świetle tego wiersza, a także całego cyklu odeskiego zasadę rokokowego przeżywania miłości: każde doświadczenie miłosne ma swoją własną specyfikę, swoją nastrojową tonację i swoje formy wyrazu. Każde okazuje się zarazem skończone i ziemskie. Jeśli w miłości romantycznej kryje się pragnienie jej nieskończonego trwania, to trzeba stwierdzić, że w sonetach odeskich jest przeciwnie<sup>863</sup>. Bohater cyklu nabiera przekonania o skończoności miłosnych relacji. Dlatego poeta „nuci o miłośkach”, a nie o jednej miłości.

### Józef Bohdan Zaleski: poezja skowronkowa

We wczesnej poezji Józefa Bohdana Zaleskiego można dostrzec ciekawe zjawisko przenikania się sentymentalizmu z rokokiem<sup>864</sup>. W takich wierszach z lat dwudziestych jak *Śpiew poety czy Fiołek* pojawiają się określenia poezji jako radosnego zajęcia. Atrybutem poetyckim jest u Zaleskiego między innymi gitara, kojarząca się z madrygałami i poezją prywatnych uczuć. Często są nawiązania do instrumentów muzycznych, którymi podmiot liryczny akompaniuje sobie do śpiewu

862 G. Byron, *Don Juan*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1954, s. 292 („[...] but all descriptions garble / The true effect, and so we had better not / Be too minute; an outline is the best, / – A lively reader’s fancy does the rest”; G. Byron, *Works*, t. 5–6, Paris 1823, s. 161).

863 Zob. M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków 1984.

864 Zwykle przy okazji poezji Zaleskiego pisano o skrzyżowaniu romantyzmu i sentymentalizmu. Zob. m.in. C. Zgorzelski, *Niedoświetlone sprawy literatury romantycznej*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1970, nr 5, s. 125–137; J. Tretiak, *Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego. 1802–1831. Życie i poezja. Karta z dziejów romantyzmu polskiego*, Kraków 1911; B. Stelmaszczyk-Świąntek, *Sentymentalny romantyk z Ukrainy (warszawskie początki kariery literackiej Józefa Bohdana Zaleskiego)*, „Prace Polonistyczne” 1976, nr 32, s. 157–177.

(teorban, gitara, gęśle etc.). Pobrzmiwa tu echo Książninowskiego modelu poezji, scharakteryzowanego przez Kostkiewiczową: „[...] podmiot mówiący wielu wierszy Książnina to – przeciwstawiony wzorcowi poety-mówcy – poeta-śpiewak, którego instrumenty (lutnia, teorban, cytra) nastrojone są na lekki ton poezji nieskrępowanej poznawczymi ani dydaktycznymi ambicjami”<sup>865</sup>. Poeta porównany jest do skowronka, istoty wywołującej pozytywne skojarzenia, symbolizującej beztroskę, swobodę i arkadyjskie szczęście. Dla Zaleskiego, a także innych polskich i europejskich poetów tworzących w pierwszych dekadach XIX wieku ptasie śpiewy stanowiły metaforę artystycznej wolności, a zarazem projekcję literatury odrywającej się od rzeczywistości, wcielającej nieziemski ideał piękna. Wiersz Shelleya do skowronka oraz oda Keatsa do słowika wyrażają zazdrość wobec niebieskich śpiewaków, szubujących ponad popolitą rzeczywistością:

Leć! Leć! A dla mnie nie Bakcha rydwany  
W lamparty zaprzężone: ja się wzniosę  
Dzięki poezji skrzydłom niewidzianym  
Nad umysłu mdłe więzy [...].<sup>866</sup>

Skowronkowe nuty Zaleskiego świadczą o podobnej skłonności do wkraczania gestem poetyckim w krainy nadziemskie, fantastyczne i cudowne, do kreowania łagodnych i wyretuszowanych obrazów natury i człowieka<sup>867</sup>. Seweryn Goszczyński miał do Zaleskiego pretensje właśnie z powodu arkadyjskości motywów ukraińskich, ich nierealności: „[...] Kozacy jego są wymuskani, za salonowi, za zniewieściali na Kozaków; nie są takimi, jakimi ich znamy w krwawych dziejach Zaporozża”<sup>868</sup>. W twórczości Zaleskiego powtarzały się motywy kwiatów, ptaków, motyli, symbolizujących lekkość, eteryczność,

865 T. Kostkiewiczowa, *Problemy rokoka*, s. 321.

866 J. Keats, *Oda do słowika*, przeł. A. Fulińska, „Literatura na Świecie” 2012, nr 9–10, s. 148 („Away! away! for I will fly to thee, / Not charioted by Bacchus and his pards, / But on the viewless wings of Poesy, / Though the dull brain perplexes and retards [...]”; J. Keats, *Ode to Nightingale*, w: tenże, *Poetical Works*, Paris 1829, s. 62).

867 Zob. B. Stelmaszczyk-Świontek, *Wokół programu poetyckiego Bohdana Zaleskiego*, „Ruch Literacki” 1979, z. 5, s. 329–341.

868 S. Goszczyński, *Poezja polska oryginalna i poezja sławiańska*, w: tenże, *Dzieła zbiorowe*, wyd. Z. Wasilewski, Lwów 1911, s. 204.

niestałość. W „skowronkowej” pieśni świat przedstawia się jak w baśni. Łączą się z tym zamierzone przez Zaleskiego infantyilizowanie obrazów, unaiwnianie siebie jako śpiewaka i „pieszczona” mowa obfitująca w deminutywy, skupiona na „pięknych cackach” („dzionek” – „skowronek”, „chwilek” – „motylek”, „ziółka” – „pszczółka” – w *Śpiewie poety*). Zamiast pustki stepów Ukrainy pojawia się miękki i przytulny świat oswojonej przyrody – matecznika: „Znowu lecę między ziółka / Między gaje, łąki, wody, / Biorę miody i jak pszczołka, / Nie dla siebie biorę miody”<sup>869</sup>. Zaleski świadomie tworzy poezję „nieprawdziwą”, buduje słowem rojone krainy, gdzie „Wszystko kwitnie, wszystko woni”. Poezja jako omamienie i jako przyskający czar („Nie wyrzekam nigdy zbytnie, / Błogo w lubym żyję błędzie”) przypomina rokokową praktykę uprzyjemniania świata ukazywanego w ciepłych barwach („Z nowych dolin, z nowych kwiatów / Do obrazów zbieram farby”<sup>870</sup>). Akcja takich wierszy jak *Fiołek* czy *Gitara* rozgrywa się wszędzie i nigdzie, w jakimś *locus amoenus*. Mamy do czynienia z wizją poety „szczebiotliwego”, opiewającego radości życia i „zbierającego miody” jak pszczołka. Podmiot liryczny pojawia się jak beztronski śpiewak, wtapiający się w kojącą przyrodę.

Za symptomatyczną uznaję wspomnianą już w tej książce *Odmianę* (1825), wiersz opatrzony podtytułem: *Sonet pisany blisko rozwalin*, opublikowany w warszawskim almanachu *Wanda*<sup>871</sup>. Przewrotny i oryginalny wydaje się pomysł, by „u rozwalin” pisać nie dumę, „śpiew historyczny” czy elegię, lecz właśnie sonet, gatunek kojarzący się z tradycją poezji miłosnej i kameralnej. Pierwsza strofa, jak na dumanie, brzmi dość przewidywalnie:

Martwyż to obraz?... nieme te zwaliska?  
Wieczór tchnie wonią i lubą, i świeżą,  
Cienie drzew, moglił jak olbrzymy leżą,  
Coś o przeszłości szepcze struga bliska.<sup>872</sup>

869 J.B. Zaleski, *Śpiew poety*, „Rozmaitości” 1827, nr 27, s. 224.

870 Tamże, s. 223.

871 Zob. J.B. Zaleski, *Odmiana. Sonet pisany blisko rozwalin*, w: *Wanda*, s. 137.

872 Tamże.



Zastanawiają jednak już motywy „lubej” i „świeżej” woni, zaskakującej jak na scenerię ruin i mogił. W strofie drugiej kumulują się gotyckie motywy, stanowiące rekwizytornię dostępną dla wszystkich dumo- i balladopisarzy:

Z dała, jak we łzach, nurt Wisły połyaska!  
I księżyc duma nad zwaloną wieża,  
I z baszt osutych bodziaki się jeżą,  
I puszczyk smutno huką z stanowiska.<sup>873</sup>

Poprzez anaforyczną konstrukcję wyliczenia („i księżyc...”, „i... bodziaki”, „i puszczyk”) podmiot liryczny zdaje się podkreślać, że spełnione zotały wszystkie warunki, by zanurzyć się w pomroce dziejów i dać przemówić rozwalinom. Jednak przy tym „mownym obrazie” nagle „mąca się struny”. Bard rezygnuje z pieśni o dziejach rycerskich pod wpływem impulsu erotycznego:

Dziś męskie dumy tak nagle skonały  
Jak dźwięk na gęśli, jak echo u skały...  
Ach, okiem oko Róży mej spotkałem,  
I syn Bojana, gardzę sławą brzmiącą.<sup>874</sup>

W zakończeniu wiersza zderzają się (a nie łączą) dwa modele poezji: z jednej strony liryki miłosna, osobista, puszczone na wolność „pieśń skowronkowa”, kojarząca się z subtelną erotyką idylli, oraz – z drugiej strony – „męskie dumy” godne syna Bojana. To, że podmiot liryczny przynosi oko Róży ponad dumanie historyczne, wydaje się oryginalną decyzją. Ówczesna poezja знаła raczej inne „odmiany” – takie, by powściągać cugle erotyki tam, gdzie rozwijał się temat heroiczny. Powstający wówczas model poezji wieszczkiej stawiał tamę poezji „miłostek”; wyraz tych społecznych oczekiwań wobec wieszczki Mickiewicz dał w *Ekskuzie*:

Nuciłem o miłostkach w rówienników tłumie;  
Jedni mię pochwalili, a drudzy szeptali:

873 Tamże.

874 Tamże.

Ten wieszcz kocha się tylko, męczy się i żali,  
Nic innego nie czuje, lub śpiewać nie umie.<sup>875</sup>

Tego, że oko Róży może być dla poety ponętniejszym tematem, nie powiedziałoby się zapewne na głos, stąd żartobliwe w wierszu Zaleskiego: „Cyt” – wzywające czytelnika do dyskrecji. Nie wypada przecież, by syn Bojana tak łatwo dał się utrafić strzałą amora.

Komponenty rokokowe można odnaleźć także w *Rusalkach* z 1829 roku. W tym poemacie poeta podjął wątek ludowy nie bez Mickiewiczowskiej inspiracji, jednak zrezygnował z elementów grozy i tajemnicy. Wyprowadzenie nimfy z kontekstu balladowego i wprowadzenie jej do wiejskiej idylli wykluczyło pierwiastki numinotyczne, amortyzując romantyczną siłę nadprzyrodzonych zjawisk. Wymowne jest motto zaczerpnięte z Kazimierza Brodzińskiego: „Trzeba, chcąc czucie rozszerzyć, / Tworzyć bóstwa, i w nie wierzyć!” – wskazujące na „wytworzenie”, nieautentyczność bóstwa<sup>876</sup>. Zaleski tworzy poemat epicki oparty na ludowych wierzeniach, ale podkreśla, że to tylko fantazja. W utworze pojawia się postać nadprzyrodzona, ale jej byt jest słaby: znika wraz z przebudzeniem; wyklucza ją również dorosłość narratora, wspominającego „cuda” przeżywane w młodości czy dzieciństwie.

W świecie *Rusalek* zdaje się panować wieczna wiosna, opisy przyrody sprawiają wrażenie obfitości. Jest to zarazem przyroda łagodna, świat wiecznie wypogodzony. Nawet fragment dotyczący wędrówki ku jaskini przywodzi myśl o przyjemnych zakamarkach bujnego i bogatego pejzażu. Główny bohater Cisław Zorza znajduje się w kraju nasyconym barwami i zapachami, ponętym i łagodnym, wypełnionym kształtami i obrazami, eliminującymi wrażenie pustki:

Był na przedzie bór ponury,  
Bliżej rzeka: ponad rzeką  
Kwitła łąka wzdłuż, daleko  
W prawo skały, w lewo góry.

875 A. Mickiewicz, *Ekskuzy*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, s. 232.

876 K. Brodziński, *Bóstwo*, w: tenże, *Pisma*, t. 1, oprac. J. I. Kraszewski, Poznań 1872, s. 193.

Nazad ścieżka między zboża,  
Widać wioskę mało – wiele,  
I trzy wieże na kościele,  
I trzy krzyże u rozdroża.<sup>877</sup>

*Rusałki* pełne są zabiegów łagodzenia i miniaturyzowania rzeczywistości: pojawiają się gaiki, przepióreczki, głównym rekwizytem przyrodniczym stają się kwiaty. Rusałka występuje jak motyw z błęgiego snu<sup>878</sup>. Druga część poematu, *Skarga*, przypomina poetycki obraz przeżyć erotycznych. Zorza wędruje „w głąb ustroni”, zarazem pociągającej i budzącej dreszcz grozy:

Przed jaskinią mgła się kłębi,  
Gęstolistny dąb u wniścia,  
Lecz przez chmurę mgły, przez liścia,  
Wzrokiem wciskam się do głębi...  
[...]  
Wstałem... I jak po pacierzu,  
Gdy się brzemień grzechów zmniejszy,  
Człek się czuje żywszy, lżejszy,  
Z całym światem jest w przymierzu [...].<sup>879</sup>

Akcja tych rozkosznych wydarzeń rozgrywa się w grocie, co skłania do myślenia o metaforycznym obrazie inicjacji miłosnej. W kolejnych strofach, kiedy bohater czuje się wreszcie „wesoły, żywy, pusty”, zawiązuje się romans Cisiława z Zoryną. Czwarta część poematu, *Cudowność*, zaczyna się od wyznania „tkliwego, tęsknego niegdyś dziecięcia”, które gonilo „za miłością i zapalem”:

Marzącemu w cieniach gaju,  
Przy wiosennych dni mych blasku,  
Sen objawiał na obrazku  
Niewcielone wdzięki raj.

877 J.B. Zaleski, *Rusałki*, w: tenże, *Poezje*, Petersburg 1851, s. 76.

878 Zob. M. Fijałkowski, *Rusałki – słowiańskie ondy*, „Acta Philologica” 2014, nr 45, s. 219–227.

879 J.B. Zaleski, *Rusałki*, s. 72.

Dźwięk, woń, świeżość, światło, farby,  
Choć odbiły się na jawie,  
Choć dotknąłem się ich prawie...  
Tylko serca są to skarby.<sup>880</sup>

Dziecię marzące „w cieniach gaju”, widzące we śnie „niewcielone wdzięki raju”, ewokuje obraz fantazji erotycznych młodzieńczego bohatera. Wyobrażenie kochanki, Zoryny, symbolizującej niedostępny rajski owoc („Tylko serca są to skarby”), nawet w ramach świata przedstawionego sytuuje się w sferze nierealności. Mamy do czynienia z fantazją drugiego stopnia: narrator ściga mary przeszłości, czasy swojej młodości, lecz także w tych czasach „wdzięki raju” objawiały się jedynie we śnie, pozostawały „niewcielone”<sup>881</sup>. Charakterystyczne są stosowana przez Zaleskiego metaforyka ulotności, słownictwo odnoszące się do ciągłego ruchu:

Bo zdradzieckoż, cud po cudzie,  
W pół wędrówki mię odbiegły!  
I świat piękny, świat rozległy,  
W sennej rozwiął się uludzie.<sup>882</sup>

Mimo wietrzystej osnowy świata marzeń, jego niestałej konsystencji, narrator Zaleskiego wyraża tęsknotę za cudami co prawda efemerycznymi, lecz przyjemnymi.

Niezależnie od wskazanych tu zabiegów rokokizujących poemat wydaje się realizacją programu idyllizmu formułowanego przez Brodzińskiego, skojarzoną z niedawno objawionymi folklorystycznymi tendencjami romantycznymi. Wolno sądzić, że tak postrzegał swoją produkcję poetycką Zaleski: jako „skowronkową” pieśń o sielskiej przeszłości, pełną „czucia” i „marzeń”, zgodnie z imperatywami epoki<sup>883</sup>.

880 Tamże, s. 86.

881 Zob. B. Stelmaszczyk-Świontek, *Funkcja snu w poezji Bohdana Zaleskiego*, „Prace Polonistyczne” 1979, seria 35, s. 95–103.

882 J. B. Zaleski, *Rusałki*, s. 90.

883 Zob. A. Witkowska, *Bohdan Zaleski, tajemnica sukcesu i zapomnienia*, w: *Zapomniane wielkości romantyzmu. Pokłosie sesji*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1995, s. 95–102.

Nie ma u Zaleskiego lubianych przez rokokowych autorów zabaw formalnych, gier stylistycznych i motywicznych kuriozów, ujawniających dystans poety wobec opracowywanej materii. Zarazem pierwiastki rokoka w *Rusalkach* są wyraźne. Kojarząc poezję ze snem, fantazją, „cudami”, które istnieć mogą wyłącznie na prawach chwilowej zawieszanej wiary w rzeczywistość, Zaleski zbliżył się *nolens volens* do twórców upatrujących w literaturze azylu estetycznego. W niej było miejsce na opisywanie błogich chwilek, zmysłowych rozkoszy i zachwyty nad pięknem przyrody. Wybrakowanej rzeczywistości autor *Rusalek* przeciwstawił dopełnioną, upięknioną sferę poetyckiej fantazji. Ta fantazja nie objawiała – jak w przypadku utworów romantycznych – jakiegoś wyższego (duchowego) porządku; była tylko fantazją. Rozwiewała się jak iluzja albo sen.

**Gatunki rokokowe,  
czyli instrukcja obsługi  
czarodziejskiej różdżki**



Tak jak wspominałem w początkowych partiach książki, twórcy rokocowi chętnie wykorzystywali zastane konwencje gatunkowe, niekiedy je modyfikując czy wnosząc do nich nowe treści (na przykład, jak widzieliśmy przy okazji *Zimy miejskiej*, „wiersz sezonowy” stał się okazją do mówienia o rozkoszach życia w mieście). Gatunki, w których poruszają się rokokowcy, to zwykle formy wypracowane wcześniej: w antyku (jak epigramat, satyra, elegia, idylla) albo we wczesnonowoczesnej Europie (jak sonet, rondo, ballada). Często sięgano także do popularnej w XVIII wieku konwencji poezji opisowej. Rokoko realizowało się w formach powieściowych, o czym świadczą analizy utworów Marivaux czy Sterne’a. Powtórzyć można opinię sformułowaną już w studiach nad literackim rokoko, że nie ustanowiono w obrębie tego nurtu jakichś zdecydowanie nowych form genologicznych<sup>884</sup>. Wypada jedynie skonstatować pewną preferencję dla gatunków średnich i odrzucenie wysokich, „koronnych” gatunków klasycystycznych: tragedii, epepi. Formy liryki wysokiej – ody i hymny – są uprawiane, występują jednak w postaci zminiaturyzowanej: jako ódki czy hymniki, pisane nie do bogów i bohaterów, lecz do bożków, ziemskich „bogiń”, „nimf”, przyjaciół. Poematy bohaterskie odrzucono na rzecz heroikomicznych.

Byłoby mimo wszystko uproszczeniem stwierdzić, że rokokowcy poprzestawali na żonglerce zastanymi formami i na obniżaniu rejestru stylistycznego w obrębie gatunków wysokich. Myślę, że warto powrócić do kwestii wielokrotnie już sygnalizowanej: użycia pewnych

884 Zob. J. Weisgerber, *Les masques fragiles*, passim.



konwencji w kameralnych warunkach życia towarzyskiego. Zaczęę od sprawy pozornie w tym miejscu niedorzecznej. W okresie rokoka zmieniały się upodobania modowe. Przedstawiciele socjety chętnie zakładali ubrania z dużą liczbą kieszeni. Kieszeń mieścić mogła zegarek, tabakierkę, wizytówkę albo – bilecik z wierszem. (W scenie *Salon warszawski* z trzeciej części *Dziadów* jeden z bohaterów zauważa „okładki” książeczki schowanej w ubraniu jednego Literata). Utwory wyciągane z kieszeni, aby spełniły swoją salonową funkcję, musiały być niewielkich rozmiarów, tak by mogły zostać szybko przeczytane. Drobnych tekstów nie musiano zapisywać; czasami wystarczyło je zapamiętać – wówczas atut zwięzłości stawał się jeszcze ważniejszy. Nie inaczej było w przypadku „gier piśmiennych” albo poetyckich inskrypcji sztambuchowych. W żadnym z tych przypadków nie należało się rozpisywać. Zamiłowanie do ślicznych drobiazgów wynikało ze specyficznych warunków funkcjonowania literatury rokokowej: potrzeby jej momentalnego tworzenia oraz krótkiego aktu nadawania i odbioru, które wpasowywałyby się w dynamikę i klimat obyczajowy miłosno-przyjacielskich zabaw i konwersacji.

Oprócz praktycyzmu istniała jeszcze inna przyczyna zwięzłości. Utwór rokokowy był obliczony na wywołanie określonego uczucia albo nastroju. Należało do tego dążyć możliwie prostymi środkami. Na przykład wiersz o Dafnisie i Chloe, w którym plątałyby się perypetie bohaterów, nie spełniłby funkcji roztaczania marzycielsko-miłosnej aury pożądanej w salonowych czy buduarowych warunkach. Potrzebny był przekaz jasno wskazujący na to, że poeta sam siebie porównuje do pasterza zakochanego w pięknej Chloe. Dowcipny epigramat ma charakter gestu towarzyskiego, którego wymowa jest co prawda dyskretna i subtelna, ale nie wewnątrznie zawikłana. Wrażenie, do którego zmierza rokokowiec piszący salonowy wiersz, uwiadcza się od razu; wystarczy do tego lektura albo wysłuchanie kilku wersów. Z tego powodu ceniono sobie umiejętność kondensacji myśli i emocji w krótkich frazach. Nie było bowiem w koteriach rokokowych cięższego grzechu niż dłużyzny i nuda. Obszerna wypowiedź wymagała wytężonej uwagi skupionej na tekście, przez co malał pożądany ładunek przyjemnościowy. Dlatego postępowano wprost przeciwnie: zabierano głos na krótko, z myślą o tym, by słowo zadziało

jak czarodziejska różdżka, która rzeczy pospolite zamienia w niezwykłe, jednym dotknięciem nadaje czynnościom wymiar czegoś cudownego. Ten efekt trudny byłby do wywołania sążnistą odą, fragmentem tragedii czy pieśnią eposu. Był natomiast możliwy do osiągnięcia w postaci epigramatów, madrygałów, sonetów czy canconet albo innych krótkich form pozbawionych kwalifikacji gatunkowej.

Moim celem jest przynajmniej skrótowe określenie pożądaných parametrów – dotyczących rozmiaru, rejestru stylistycznego, tematu, nastroju – utworu rokokowego, wynikających z wyżej zarysowanej sytuacji komunikacyjnej. Macierzystą przestrzenią funkcjonowania tej drobnej literatury był salon, dlatego w poniższych analizach sytuację tę będę nazywał salonową. Nazwa jest robocza i stanowi myślowy skrót, który będzie przeze mnie odnoszony także do koterii funkcjonujących w innych przestrzeniach literackiej *sociabilité* niż salonowa. Tworzenie i odtwarzanie (wygłaszanie) rokokowych cacek mogło odbywać się także w warunkach od salonu znacznie mniej ekskluzywnych. Teksty rokokowe podawano nieraz do druku w prasie albo w wydawnictwach osobnych, często krążyły one w prywatnej korespondencji. Nie zmienia to jednak faktu, że ewokowano wrażenie uczestnictwa w kameralnej przyjacielskiej albo przyjacielsko-miłosnej konwersacji.

Parametry tekstu rokokowego, o których mowa niżej, a które miały przydać słowu poetyckiemu mocy czarodziejskiej różdżki (ta metafora będzie dla mnie użyteczna), nie były w żaden sposób zadekretowane ani usankcjonowane autorytetem uczonych, jak to się działo w przypadku reguł formułowanych w obrębie doktryny klasycystycznej. Sposób fabrykowania „literackiej biżuterii” wynikał z pragmatyki komunikacji salonowej zorientowanej na to, by jej uczestnicy odczuwali natychmiastową przyjemność z wygłoszonego w ich obecności tekstu. Przyjemność takiego doświadczania poezji była oczywiście pojęciem subiektywnym, ale dało się przynajmniej stwierdzić, jakie cechy wypowiedzi wykluczają oczekiwany efekt przyjemnościowy, a jakie sprzyjają zamierzonemu celowi. Szanse powodzenia były wydatnie zwiększane przez znajomość sztuki konwersacji i obeznanie z obowiązującym w danej społeczności *savoir-vivre*em. W obszarze twórczości rokokowej poetykę wypowiedzi

literackiej modyfikowała salonowa etykieta: gdyby któryś z uczestników konwersacji zechciał przeczytać „tysiąc wierszy o sadzeniu grochu”, to niezależnie od artystycznej wartości tych wierszy recytacja okazałaby się niegrzeczna, towarzysko niefortunna. Sztuka grzeczności, *savoir vivre*, w sposób konieczny łączyła się z inną sztuką: *savoir écrire*.

Mając na uwadze praktykę poetycką i towarzyską rokokowców, można pokusić się o ustalenie zestawu podstawowych reguł, prowadzących do oczekiwanego efektu wzbudzenia przyjemności. Były to oczywiście całkiem inne reguły niż te, o których pisano w poetykach normatywnych. Na gruncie literatury klasycystycznej respektowanie określonych dyrektyw prowadziło do powstania pięknego, „celnego”, skończonego dzieła, które pozostanie piękne dla współczesnych i potomnych. Rokokowiec stawał przed innym wyzwaniem, w pewnym sensie trudniejszym: musiał się spodobać *hic et nunc*, a zatem utrafić w gust, co wcale nie było tożsame ze znajomością sztuki „poezji i wymowy”. Poeta powinien liczyć się z upodobaniami *salonnière* oraz jej gości (w salonach istniały przecież rozmaite *goûts particuliers*). Powinien też wnosić powiew mody i nowości, a zatem umieć zaskakiwać dowcipnymi pomysłami i niebanalnymi skojarzeniami. Krótko mówiąc, tekst rokokowy pisano/wygłaszano zawsze po to, aby wyrzeć pozytywne wrażenie na określonym kręgu osób. O ile autor utworu klasycystycznego albo romantycznego w przypadku braku uznania może stwierdzić, że publiczność nie poznała się na pięknie utworu, o tyle dla salonowego rokokowca takie „niepoznanie się” oznacza po prostu literacko-towarzystkie *faux pas*. Skarżyć się na nieprzychylną recepcję wypowiedzi rokokowej byłoby równie nieuzasadnione, jak skarżyć się na własną pomyłkę co do naruszenia zasad salonowego *dress code*.

Cechy wypowiedzi rokokowej, którą nazwałem w tytule instrukcją obsługi czarodziejskiej różdżki (pióra), sprowadziłbym do pięciu elementarnych zasad:

1. Wypowiedź jest krótka. Długa dopuszczalna jest o tyle, o ile rozpada się na niewielkie fragmenty, na przykład sterne'owskie rozdziałki. W dłuższych sekwencjach powinny mieścić się zwracające uwagę drobne wypowiedzi, jak bon moty, które mogą funkcjonować również samodzielnie, poza kontekstem utworu. W rozległych poematach poeta stara się umożliwić czytelnikowi szybką lekturę,

niewymagającą wytężonej koncentracji. Niczym w *Don Juanie* Byrona: przed bohaterem i czytelnikiem jest długa droga do przebycia, ale można szybko ją pokonać. W warunkach salonowych rokokowiec łatwo układał wiersz na poczekaniu, *ex tempore*, i mógł zapisać go na bilecie lub w sztambuchu. Preferowana zwięzłość/szybkość umożliwiała innym gościom salonu zapamiętanie dowcipnego drobiazgu poetyckiego i powtórzenie go w innym gronie. Dotknięcie czarodziejskiej różdżki musi być szybkie.

2. Wypowiedź sprawia wrażenie lekkości. Rokokowiec, *light-hearted person*, teksty literackie fabrykuje spontanicznie, nie dając sobie czasu na namysł i poprawki. Konwersacja salonowa, tak jak poezja rokokowa, toczy się bez niczyjego wysiłku (przynajmniej na pozór) oraz bez premedytacji. Słowo pojawia się prawie jednocześnie z myślą. Nie wymaga się głębokich idei, ponieważ one – jako skłaniające pozostałych causerów do refleksji – spowalniają rozmowę albo rozbijają rytm literackich zabaw. Bon mot dotyczyć może spraw i rzeczy błahych, niepoważnych, zabawnych. Dotknięcie czarodziejskiej różdżki powinno być lekkie.
3. Wypowiedź jest *à propos*. Utwór rokokowy wpisuje się w dynamikę zdarzeń (komunikacyjnych, lecz nie tylko) zaistniałych podczas kameralnego spotkania. Wypowiedź zostaje niejako wywołana jakimś incydentem (powiedzeniem, gestem, sytuacją) i stosuje się do niego. W tekście pojawiają się bezpośrednie albo aluzyjne odniesienia do rzeczy, które znalazły się w orbicie zainteresowań czy w polu uwagi danej grupy osób. Tekst powstaje w określonych okolicznościach życia towarzyskiego, a kiedy spełni swoją funkcję, ma prawo dłużej nie trwać, toteż rokokowcy (na przykład Trembecki) często nie troszczyli się o publikację poetyckich drobiazgów (w początkowych partiach książki nazwałem to błędnym atramentem rokoka). Dotknięcie czarodziejskiej różdżki musi nastąpić w samą porę.
4. Wypowiedź zachowuje konwersacyjny charakter. Rokokowiec nawiązuje w niej do tego, co powiedziano (albo zaprezentowano) wcześniej, a także skłania poprzez nią do dalszego ciągu konwersacji (albo innych zabaw). Poeta stroni od peror i tyrad. Unika również wygłaszania sądów dobitnych, zamykających przestrzeń

dialogu. Autor zabiega o to, by wypowiedź okazała się intrygująca dla innych osób uczestniczących w rozmowie. Każdy tekst staje się ogniwem łańcucha zdarzeń komunikacyjnych i współtworzy relację mówiącego z kręgiem bliskich osób. Czarodziejską różdżkę należy przekazać dalej.

5. Wypowiedź dotyczy zjawisk miłych (a przynajmniej neutralnych). Autor porusza się w takich obszarach życia, które w towarzystwie mogą wzbudzić pozytywne skojarzenia. Zazwyczaj są to czynności rozrywkowe, którym chętnie oddają się przedstawiciele danej koterii. Do repertuaru rozrywkowych tematów należą celebrowanie miłości i przyjaźni, uczyty, bale, maskarady, odpoczynek. Chętnie sięgano po motywy osładzających życie drobiazgow: małych zwierząt, przedmiotów dekorujących przestrzeń domu albo ogrodu. Trudno stworzyć pełen rejestr tych *beaux détails*, można natomiast stwierdzić, że ze sfery eksploracji poetyckich wykluczano zjawiska, które zmąciłyby radosny nastrój grupy cieszącej się własnym towarzystwem. Czarodziejską różdżką rzuca się nie klątwę, lecz baśniowe zaklęcie.

Sprowadźmy to wyliczenie do jednego zdania i jasno zarysujmy horyzont oczekiwań, z którymi mierzył się autor rokokowego wiersza: wypowiedź poetycka powinna być zwięzła, lekka, dorzeczna, inkluzywna, marzycielska. Zachowanie tych parametrów zwiększało szansę, że wiersz spodoba się na zebraniu koterii. Ten towarzyski wymiar (związany z salonowym *savoir-vivre*'em) sprawiał, że w tekstach rokokowych można było unieważnić formalne, stylistyczne i tematyczne rygory obowiązujące twórców klasycystycznych.

Na przykładzie jednego wiersza chciałbym pokazać, jak w praktyce poeci rokokowi pracują na towarzyski efekt przyjemnościowy w wierszu sztambuchowym o charakterze komplementu. Jest to oczywiście przykład: podobne zabiegi dają się dostrzec w rokokowych realizacjach innych drobnych form, takich jak list i bilet poetycki. Następnie spróbuję pokazać przetworzenie konwencji utworu winszującego (imieninowego) na przykładzie filomackich jambów. Ten drugi przypadek pozwoli unaocznić, w jaki sposób korzystano z rokokowych form literackich (wierszy winszujących) w środowiskach o innym niż salonowy profilu.

## Komplement sztambuchowy, czyli ostatnia pielgrzymka Stanisława Trembeckiego na Cyterę

Do analizy wybieram utwór Stanisława Trembeckiego, poety, który uchodził za wirtuoza wiersza sztambuchowego<sup>885</sup>. Będzie to późny tekst *W imienniku Marcjanny K.* z 1807 roku:

Gdy słowa, Marcyjanno, w twej księdze rysuję,  
To tylko w nich wyrażę, co myślę, co czuję.  
Postrzegłem, że chcąc twoje uprzyjemnić życie,  
Natura ci nadała swych darów obficie:

Dowcip żywy, bystrość w duchu,  
Coś miłego w każdym ruchu,  
W czynach grzeczność, wdzięk urody  
Zdolny stare rozgrzać lody.

Szczęśliwy, kto dotknięcie twoim licem gładkiem  
Mógł zasłużyć, uprosić lub porwać ukradkiem!  
Gdyby mię czas w zbyt siwej nie był zwiłtał matni,  
Chciałbym jeszcze popełnić ten grzeszek ostatni.<sup>886</sup>

Stworzona przez Trembeckiego miniatura poetycka jest rodzajem komplementu ujętego w formę wiersza. W ślad za literaturą przedmiotu na temat komplementu jako aktu mowy powtórzę kilka twierdzeń podstawowych. Etymologia słowa odsyła do łacińskiego *compleo* – „uzupełniam”, „dodaję coś”. Pozwala to myśleć o komplementcie jako wypowiedzi, w której nadawca przypisuje komuś dodatkowe cechy albo uwydatnia istniejące<sup>887</sup>. Intencja nadawcy obliczona jest na wywołanie przyjemnego uczucia u odbiorcy. Anna Wierzbicka w analizie semantycznej aktów mowy komplementu charakteryzowała następująco:

885 R. Dąbrowski włączył go do antologii *Polska poezja rokokowa*, Kraków 2003.

886 S. Trembecki, [*W imienniku Marcjanny K.*], w: tenże, *Wiersze wybrane*, s. 162.

887 Zob. M. Marcjanik, *W kręgu grzeczności: wybór prac z zakresu etykiety językowej*, Kielce 2001, s. 48; *Akty i gatunki mowy*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, Lublin 2004, s. 100–101.

mówię: można o tobie powiedzieć coś dobrego  
czuję z tego powodu podziw dla ciebie  
mówię to bo chcę żeby ci było przyjemnie<sup>888</sup>

Warto dodać, że beneficjentem komplementu jest nie tylko osoba komplementowana, lecz także komplementująca. Eksplicację Wierzbickiej przeformułowała Beata Drabik:

mówię: można o tobie powiedzieć coś dobrego  
czuję z tego powodu podziw dla ciebie  
mówię to bo chcę żeby ci było przyjemnie, i sam chcę  
odczuć przyjemność z powiedzenia tego<sup>889</sup>

Odbiorca komplementu wiąże miłą dla siebie wypowiedź z konkretną sytuacją wypowiedzianą oraz z konkretną osobą wypowiadającą. Nie ma bowiem komplementów dobiegających znikąd. Fortunnie wypowiedziany komplement staje się kapitałem towarzyskim tego, kto mówi. Warto podkreślić relacyjną naturę komplementowania: ten akt mowy, jeśli został fortunnie wyartykułowany, przyniesie korzyści po obu stronach. Dotyczy to zarówno gatunków prostych funkcjonujących w mowie potocznej, jak i gatunków wtórnych, złożonych, występujących między innymi w formach poezji okolicznościowej, jak w utworze *W imionniku Marcjanny K.* Rozpatrywany w tej perspektywie wiersz Trembeckiego nie jest po prostu konwencjonalnym hołdem ani wyrazem zadumy nad niesprawiedliwym upływem czasu. Mylił się Lucjan Siemieński, widząc w tym utworze „żałosne westchnienie” „starego poety”<sup>890</sup>. Siemieński potraktował Trembeckiego jako autora sentymentalno-romantycznego, który nawet z wiersza sztambuchowego korzysta w taki sposób, by powiedzieć coś o sobie. Tymczasem pomiędzy Marcjaną a Trembeckim poprzez medium sztambucha dokonywała się transakcja drobnych grzeczności. Podsuwając poecie imionnik, właścicielka niejako

888 A. Wierzbicka, *Genry mowy*, w: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław 1983, s. 130.

889 B. Drabik, *Komplement i komplementowanie jako akt mowy i komunikacyjna strategia*, Kraków 2004, s. 18–19.

890 Zob. L. Siemieński, *Album amicorum*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1881, s. 296.

generuje sytuację, w której poeta powinien umieścić w albumie co najmniej życzliwe słowa o jego posiadaczce. Trembecki wychodzi na przeciw tym oczekiwaniom, respektując funkcjonującą w salonie zasadę mówienia i pisania rzeczy wprawiających w przyjemny nastrój (piąta zasada czarodziejskiej różdżki). Za poetyckie precjozum, *beau petit vers*, Marcjanna może odwdziżyć się innym precjozum (pocałunkiem), wspomnianym w zakończeniu utworu. Gdyby jednak poeta nie otrzymał bezpośrednio nic w rewanżu, to i tak między partnerami komunikacji nawiązane zostało ogniwo życzliwości, do którego w dowolnej chwili dołączać można kolejne. Członek salonowej społeczności gotów jest do dawania i otrzymywania suvenirów, do wymiennych świadectw sympatii, inicjujących lub stymulujących rozwój przyjacielskiej relacji. Życzliwym gestem/wpisem (komplementującą wypowiedzią) Trembecki otwiera przestrzeń do kolejnych gestów/wyrazów uprzejmości i serdeczności (czwarta zasada czarodziejskiej różdżki).

Gotowość do komplementowania wiąże się z pewnym stosunkiem wobec świata i społeczeństwa. Popularność wierszy tego rodzaju co *W imionniku Marcjanny K.*, utworów sztambuchowych i biletów poetyckich, była możliwa dzięki kolektywnemu uznawaniu salonowych zwyczajów komunikacyjnych. Oczywiście komplementów nie wynaleziono w salonach, lecz właśnie w salonach ustanowiono rytuał eleganckiego i wzajemnego komplementowania, gwarantujący zharmonizowanie jednostki z grupą i niejako dekretujący sieć przyjacielskich powiązań w obrębie koterii. Zarówno osoba komplementowana, jak i komplementująca wiedzą, że celem tego aktu mowy nie jest wypowiadanie trafnego sądu o człowieku, lecz sprawianie innym przyjemności. W kulturze salonu mówienie poza kategoriami prawdy i fałszu nie stanowiło problemu. I w tym kontekście powtórzyć można konstatację Białostockiego, że w rokoku „prawda nie interesowała nikogo”, przegrywała ona z każdą atrakcyjną iluzją, którą można utrzymać choćby przez krótki czas i która ma integracyjne działanie<sup>891</sup>. Człowiek rokoka zawieszał przekonania na temat samego siebie i innych, jeśli otaczał go obłoczek przyjemnych omamień. Komplementująco-winszująca poezja („zawieszenie niewiary”, by skorzystać z formuły odwołującej

891 J. Białostocki, *Rococo: ornament, styl, postawa*, s. 35.



się do poezji Coleridge'a) wprowadza człowieka w stan rozmarzenia, zwalniający z weryfikowania, czy to, co powiedziane, jest prawdziwe.

Oczywiście prawienie komplementów nie sprowadzało się do prostego mówienia miłych rzeczy. Ze strony światowca, zwłaszcza jeśli był poetą, spodziewano się dowcipnych wierszowanych komplementów. Człowiek rokokowy czaruje, stwierdził Minguet<sup>892</sup>. Literat wiedział, że oczekiwano od niego komplementu, a zarazem tego, że powinien to być nie zwykły komplement, nie zaś afektowany frazes<sup>893</sup>. Do oczarowywania służyły rokokowcom – takim jak Trembecki – uniezwykłąjące przekaz środki poetyckie. W pierwszych dwóch wersach *Wimionniku Marcjanny K.* poeta rozbraja konwencjonalność wiersza sztambuchowego, wskazując, że w albumie chce zaprezentować się nie jak komplementarz, lecz ktoś, kto otwiera się z myślami i uczuciami przed adresatką utworu. Celowo wywołana została opozycja między konwencjonalnością a szczerością wypowiedzi, dzięki czemu wiersz ma się objawiać jako tekst wyróżniający się spośród wszystkich innych albumowych wpisów („To tylko w nich wyrażę, co myślę, co czuję”). Poeta deklaruje, że nie będzie się silił na dzieło sztuki, manifestując lekkie podejście do swojego poetyckiego zadania (druga zasada czarodziejskiej różdżki). Zamiast dzieła konstruuje niewielkich rozmiarów dziełko, zamykające się w dwunastu wersach. Trembecki przemawia nie jak artysta, lecz jak „zwykły” człowiek, dzielący się tym, co „myśli” i „czuje”, sięgający do repertuaru stylistycznego żywej mowy, wywołującego wrażenie bezpośredniej obserwacji i spontanicznie kreślonej charakterystyki: „Dowcip żywy, bystrość w duchu, / Coś miłego w każdym ruchu” (pierwsza zasada czarodziejskiej różdżki). Zwróćmy uwagę, że pierwsze cztery i ostatnie cztery wersy pisane są trzynastozgłoskowcem, natomiast cztery środkowe – ośmierzgłoskowcem. Dzięki temu poeta wypracowuje efekt przełamania oficjalności: zalety umysłu i ciała (wersy 5–8) wyrażone są miarą wierszową kojarzącą się z rejestrem potocznym. Środkowa strofa ma dzięki temu pozór wypowiedzi poufnej, przyciszzonej, tak że można odnieść wrażenie, że tę partię utworu poeta wyszeptuje adresatce do ucha.

892 Zob. P. Minguet, *Esthétique du rococo*, s. 25–26.

893 „Panna Hersylia oduczwała od komplementów, odgadując i kończąc je za mnie; albo też naśladowując żartem ton mojego głosu, dawała mi z lekka poczuć niewłaściwość unieś się w rozmowie, do których w towarzystwach koleżeńskich nawykłem”; A. E. Odyniec, *Wspomnienia z przeszłości*, s. 172.

W opisie walorów Marcjanny Trembecki przyjmuje obiektywizującą perspektywę kogoś, kto na kobietę patrzy z pewnego dystansu, kto „postrzega” Marcjannę jako wyjątkowe dzieło natury: „Postrzegłem, że chcąc twoje uprzyjemnić życie, / Natura ci nadała swych darów obficie”. Wyliczenie tych cech dokonuje się z rozmysłem: na początku poeta wypisał słowa dotyczące intelektualnych przymiotów adresatki („dowcip żywy, bystrość w duchu”), by następnie przejść do zalet towarzyskich, związanych z prezencją („Coś miłego w każdym ruchu”). Potem przesłizgnął się do uwagi frywolnej: „W czynach grzeczność, wdzięk urody / Zdolny stare rozgrzać lody”. Zwraca uwagę to, że Trembecki w swoim tekście nie stara się przeniknąć duszy ani serca adresatki. Komplementuje wyłącznie to, co mógł „postrzec” podczas salonowych ansambli, jako jeden z uczestników zabaw i konwersacji, nie zaś jako osoba szczególnie bliska Marcjannie (trzecia zasada czarodziejskiej różdżki). Ten „postrzeżeniowy” charakter różnił rokokowe wiersze sztambuchowe od tekstów albumowych pisanych w manierze sentymentalno-romantycznej, w której autorzy starali się przekroczyć okolicznościowy charakter utworu sztambuchowego i ulokować w nim prawdy uniwersalizowane. Podczas gdy w wierszu sentymentalnym i romantycznym uwaga autora skupia się na tym, co wewnętrzne (duchowe), to w wierszu rokokowym kluczowe jest to, co zewnętrzne. Do semantyki utworu przenosi się ogólniejszą zasadę bycia w salonie, zawierającą się w formule *paraître c'est être*, a także zasadę taktu i dyskrecji<sup>894</sup>. Reguła salonowego taktu oznacza również, że pod względem emocjonalnym wiersz nie powinien być ani zbyt zimny, ani egzaltowany. Do rodzaju przyjaźni kultywowanej w salonach pasuje raczej stan delikatnej pobudliwości, „różowego humoru”, jaki wytwarza się między partnerami salonowych zabaw.

## Jamb, czyli pierwsza pielgrzymka filomatów do Koryntu

Na rokoko można spojrzeć jako na zespół praktyk integrujących małą społeczność w jej poczuciu niezwykłości i odrębności od reszty

894 Zob. A. Siomkajto, *W sztambuchu jak w salonie*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF” 1984, nr 10, s. 191–206. Zob. też *Sztambuch romantyczny*, oprac. A. Biernacki, Kraków 1994.

społeczeństwa, odmienności obyczajów panujących na „wyspie” wobec norm na „kontynencie”. W przekroju długiego XVIII wieku pomysł na takie wyspy i azyły były rozmaite. W cyteryjskim klimacie salonu pisał wiersze sztambuchowe Trembecki. Oprócz wysp miłości, wciąż atrakcyjnych u progu XIX stulecia, powstawały mniej elitarne wyspy przyżalni. Wśród nich pozwala się dostrzec, jak starałem się pokazać wcześniej, także wysepka filomacka:

My, tego pasterze gaju,  
Kiedy twoje święto mamy,  
Wedle naszego zwyczaju  
Proste ofiary składamy.

Zamiast dywanów murawa,  
Zamiast murów liście lasku;  
Pokrycie niebo nam dawa,  
Piszczalki miasto trąb wrzasku [...].<sup>895</sup>

Na tej wileńskiej wyspie powstał szczególny gatunek mowy: jamb, odpowiadający charakterowi podtrzymywanych przez członków stowarzyszenia relacji towarzyskich. „Nie należy znaczenia tej formy szukać w poetyckich tradycjach – filomaci użyli starego określenia na oznaczenie swego własnego pomysłu, mianowicie lekkich, żartobliwych, krótkich wierszy z przytykami do filomackich przyjaciół podchwytyjących ich śmieszności, wady, błędy i zalety, które przejawiały się w pracach Towarzystwa i w życiu prywatnym” – zauważył Aleksander Kamiński<sup>896</sup>. Ta forma pojawiła się w okresie filomackiej działalności i zniknęła razem z ustaniem funkcjonowania Towarzystwa. W pewnym sensie to właśnie w tym „własnym pomysle” objawiał się przyjacielski charakter związku<sup>897</sup>. Zazwyczaj jamb określany jest lakonicznie jako żartobliwy wiersz, rodzaj igraszki poetyckiej, wypowiedź okolicznościowa przygotowywana na imieniny któregoś

895 T. Zan, *Onufrowe*, w: *Poezja filomatów*, t. 2, s. 91.

896 A. Kamiński, *Polskie związki młodzieży (1804–1831)*, s. 414.

897 Formalizujący charakter filomackich ustaw zmieniał rodzaj więzi między członkami organizacji; zob. A. Sikora, „*Aż do najmniejszej kropki*”, s. 95–118.

z filomatów<sup>898</sup>. Józef Tretiak widział w tej konwencji „ulotne, żartobliwe fraszki, które przybierały niekiedy formę dramatycznego dialogu a zwracały się zwykle do obecnych osób”<sup>899</sup>. Dla Konrada Górskiego jamby to „wiersze humorystyczne, pisane na imieniny przyjaciół lub z innej okazji”<sup>900</sup>. Marcie Zielińskiej jawią się one jako teksty „żartobliwe”, którymi „zabawiali się przyjaciele podczas uroczystości świętowanych imienin”<sup>901</sup>. Wszystko to prawda, choć dość ułamkowa, ponieważ jamb nie istnieje w filomackiej poezji na takich zasadach, na jakich uprawiano inne gatunki, na przykład odę, dumę, sielankę czy balladę. Szczególne pojmowanie i uż y w a n i e j a m b u domaga się, jak sądzę, kilku dodatkowych rozpoznań.

Wychowankowie wileńskiego uniwersytetu znali określone normy realizacji różnych gatunków. Od takich nauczycieli „poezji i wymowy” jak Euzebiusz Słowacki i Leon Borowski, jak również z wciąż użytkowanych podręczników mogli dowiedzieć się, jakim oczekiwaniom należy sprostać, biorąc się za taką czy inną konwencję<sup>902</sup>. Uprawianie literatury, zarówno w twórczości oryginalnej, jak i w tłumaczeniach oraz w filologicznych komentarzach, wymagało książkowej wiedzy, intelektualnej dyscypliny, inwencji – a co się z tym wiąże, odpowiednich warunków do pracy, choćby tak elementarnych jak czas i samotność. Fakt, że w dyskusjach literackich filomaci potrafili wytykać sobie niestosowność jakiegoś słowa albo frazy, świadczy o ich sumiennym podejściu do pisania literatury<sup>903</sup>. Jowialny i dowcipny Czeczot z pietyzmem i powagą układa *Dumę nad mogiłami Francuzów*. Rubaszny Pietraszkiewicz sielanki, Mickiewicz *Odę do młodości*<sup>904</sup>. Jednak oprócz tej poezji pisanej przez filomatów *comme il faut* wśród ich poetyckiej

898 Zob. W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, s. 25–30. Obszerna charakterystyka genologiczna wiersza imieninowego wraz z egzemplifikacją znajduje się w tomie: *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*, oprac. B. Wolska, B. Mazurkowska, T. Chachulski, Warszawa 2011.

899 J. Tretiak, *Mickiewicz w Wilnie i Kownie. Życie i poezja*, t. 3, Lwów 1884, s. 154.

900 K. Górski, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1989, s. 13.

901 M. Zielińska, *Filomackie wiersze*, w: *Mickiewicz. Encyklopedia*, s. 151.

902 Zob. H. Markowska-Fulara, *Odnajdywanie języka dyscypliny. Literaturoznawstwo wileńskie i warszawskie 1809–1830*, Warszawa 2020, s. 113–136.

903 Zob. M. Strzyżewski, *Listy prawie recenzenckie Mickiewicza*, w: *Mickiewicz niedoczytany*, s. 175–190.

904 Przegląd konwencji literackich, w których poruszali się filomaci, znaleźć można w pracy M. Stankiewicz-Kopeć *Pomiędzy klasycyznością a romantycznością*, s. 52–113.

spuścizny istnieją wiersze, którym wilnianie przypisywali w życiu organizacji zgoła inną funkcję. To właśnie jamby, na które nie ma przepisu w poetykach normatywnych i o które nie można było (i nie było powodu) zapytać profesora. W przeciwieństwie do literatury powstającej w całej znamienitości tego słowa, zrodzonej z lektur i dla przyszłych czytelników, jamby były poezją żywą. Terminu „poezji żywej” nie wprowadzam jako skrzydlatych słów. Sami filomaci tak przestrzegali i opisywali jamby: jako istotę ożywioną, działającą, nad którą nie mają kontroli i która nie pozwoli się okiełznać żadną regułą. W poezji filomackiej zanimizowany jamb/jambus ucieka, zaskakuje, towarzyszy improwizującemu poecie niczym jego drugie „ja”, czasami jako sprzymierzeniec, innym razem jako psotnik:

Nie łatwo to podbić jamba,  
Jamb się nie da pospolić!  
Jamba nie łatwo pochwycić  
Na jakiś łyk i na ham [...].<sup>905</sup>

Jambiku! – Nie ozwał się – Jambie – czyś to ty  
Swem mnie płomieniem zęgnął, ten dym i te żary  
Wypchnął z brzucha, jakoby z etniańskiej pieczary [...].<sup>906</sup>

I wczora, gdym w sam północ wyprowadzał jemba,  
Mruczała Dyoniza zaspanego gemba:  
„Dajcież mi spać cokolwiek, rzucić igrać z bredniem,  
Zgasić świecę, bo muszę jutro wstać przededniem” [...].<sup>907</sup>

Jambie, Adamo-jambie... a cóż, daj go katu,  
Czy ty tu? Nie ma tu – a tu? – nie ma, nie ma tu.  
Psztejn... jest: przez grube noty, basetle, gzygzaki  
Przecież mi się wyciągasz, jambie siaki taki!<sup>908</sup>

905 T. Zan, *Jamb dla Jana II* (wygłoszony podczas Janowych II), w: *Poezja filomatów*, t. 2, s. 284–285.

906 T. Zan, *Jaroszowe*, tamże, s. 173–174.

907 Tamże, s. 183.

908 T. Zan, *Adamowe i Tomaszowe*, w: *Poezja filomatów*, t. 2, s. 213.

Jambus, z rzadkich mózgownic wyrodzona sztuka,  
Ucho ma osłowate, a szpony borsuka,  
Wzrok, jako wzrok sokoła, a węż Onufrego.  
Oj, nigdy się Wiwłasy przed nim nie ustrzegą:  
[...]  
Jamb to szpieguje, pisze, zwołuje, ogłasza.<sup>909</sup>

Jamb charakteryzowany jest jako niesforne stworzenie, które, mówiąc potocznie, na wszystko sobie pozwala: niczym rebeliant ściąga poezję z wyżyn sztuki na niziny zwykłego (studenckiego) życia członków filomackiej społeczności.

W kolektywnej praktyce poetyckiej ujawnia się kilka cech tego stworzonego przez wilnian gatunku. Wymieńmy cztery podstawowe:

1. W jambach język poetycki jest świadomie popopolitowany i trywializowany. Określeniom wzniosłym i patetycznym autorzy nadają ironiczne znaczenie wytartych toposów, które okazują się nieadekwatne wobec przyziemnej kondycji jambującego poety<sup>910</sup>. Ilekroć autor wzniesie się na wyżyny Parnasu, do spraw przyziemnych sprowadzi go jambiczne prawo literackiej grawitacji. Na przykład w *Pożegnaniu* Zan zaczyna od górnołotnych fraz, a kończy na prostych rytmach *à la* Baka:

Jaśnie Wielmożne Mości Pany Dobrodzieje!  
Raz jeszcze geniuszu mego sztandar wieje;  
Raz jeszcze, nim w rozliczne pobieżycie strony,  
Pokłony wam uczynię z jambowej ambony.  
[...]  
Aj, czary, czary, czary – Aj, dalibóg, czary,  
Diabelskie dary – Widoczne kary...<sup>911</sup>

Jambografia obfituje w potoczny. Do wypowiedzi szerokim strumieniem przedostają się frazy i słowa niekojarzące się z wysoką poezją

909 A. Mickiewicz, *Jamby powszechnie* (wygłoszone podczas *Pożegnania*), tamże, s. 147.

910 Zob. M. Siwiec, *O dwóch Mickiewiczowskich koncepcjach natchnienia*, „Ruch Literacki” 2011, z. 2, s. 113–114.

911 T. Zan, *Pożegnanie*, w: *Poezja filomatów*, t. 2, s. 139–143.

(druga zasada czarodziejskiej różdżki). Zdarza się, że wypowiedź nie tylko traci swój poetycki polor, rozmywa się także jej elementarny sens:

A tymi są trzej rymarze,  
Co niosąc wam rym, kreślony  
Prędkim piórem na przegony,  
Choć w nim sensu skąpo może [...].<sup>912</sup>

Niekiedy wypowiedź zaczyna przypominać sekwencję dźwięków, powtarzanych choćby tylko z tego powodu, by na siłę utrzymać przyjęte metrum:

Każdy z radością dzieli obchody weselne;  
Ale któż w ich przyborze trudy łożył dzielne?  
Czy ty, ty, ty, ty, ty, ty, ty, ty, ty, i ty... nie!  
Któż u diabła tę dziką wytrzebił pustynię?  
Kto tu kopał? kto cyfrą, kto trudnił się chatą?  
Ja to zrobiłem, ja to, ja to, ja to, ja to.<sup>913</sup>

Niektóre wersy figurują wyłącznie z tego powodu, że podczas jam-bowania coś trzeba mówić. Kiedy zaś nie można mówić, zawsze można zaszczekać: „rrr... rrr... rrr... hau! hau! hau!”<sup>914</sup>.

2. Niskim rejestrom poetyckim odpowiadają niskie rejestry rzeczywistości. W jambach pojawiają się nazwy czynności fizjologicznych i wulgarne żarty. Swawolny jamb zapuszcza się w sfery seksualności i fizjologii:

A cóż doktor Erazmus? Pakowna to głowa...  
Jego to wykonanie praca i budowa:  
Rozcierał farby, pędzle mył, malował i brudził,  
Już to na brzuchu leżąc albo stojąc, dudził.

912 J. Czeczot, *Pożegnanie*, tamże, s. 152–153.

913 A. Mickiewicz, *Onufrowe*, tamże, s. 105.

914 T. Łoziński, *Odezwa spod stołu* (wygłoszona podczas *Filomackiej uczyty dla Jeżowskięgo*), tamże, s. 336.

Nic, że u nas oniemiał,... a nocne nasienie  
Filomatycznej teki ukrywają cienie [...].<sup>915</sup>

Bo patrz, jak Onufr w płaskość i kurczystość rośnie:  
Trzy razy w miesiąc dziewczkę całowya sprośnie  
I z swojej wszeteczności przechwała się głośnie,  
Donośnie, nie miłośnie, lecz nieznośnie, sprośnie.<sup>916</sup>

Oczywiście bardzo częstym motywem – jak na imieniny przystało – są alkohol i skutki upojenia:

Jużem łyknał,  
wiwat krzyknał,  
pałkę nalał,  
nie oszalał;  
nie cietrzewiem,  
ale wiem,  
co mówię,  
łowię słowa:  
to mi wiązana mowa!<sup>917</sup>

O wy, co was to gumno mieści,  
Wy, szynki i kiełbasy,  
Wy, indyki i bekasy,  
Babki, pierogi, cielęcie, pieczenie,  
Półgąski, polędwice, solenie, pieprzenie,  
[...]  
Was to wszystkich dziś stolnik w huczno-brzmiającym głosie  
I ciebie, Arcowska Mość,  
Byście byli, byś był przy święconem gość.<sup>918</sup>

Wspólnym mianownikiem jambowych wycieczek jest obnażanie kondycji filomaty jako lenia, nicponia, birbanta i „nieczoty”. Bardziej

915 T.Zan, *Szurumburum* (wygłaszane na Jeżowych), tamże, s. 74.

916 T.Zan, *Adamowe i Tomaszowe*, tamże, s. 211.

917 J. Czeczot, *Wiersz na ozdrowienie Adama*, w: *Poezja filomatów*, t. 1, s. 38.

918 T. Łoziński, *Na Święcone 17 kwietnia 1821*, w: *Poezja filomatów*, t. 2, s. 348–349.



niż natchnionego poetę jambista przypomina zbohemianizowanego rymotwórcę poszukującego doczesnych przyjemności (piąta zasada czarodziejskiej różdżki). Symptomatyczny jest zaczepno-prowokacyjny charakter jambu: członkowie wileńskiego stowarzyszenia wywlekają to, co wiedzą nawzajem o swoich słabostkach i postępkach (trzecia zasada czarodziejskiej różdżki). Przed jambem, jak się okazuje, nie ma tajemnic: nie ma zakamarka życia, do którego nie chciałby zajrzeć.

3. Jamb nie ma ustalonej struktury. Zdarza się, że na początku tekstu występują zapowiedzi wielkiej poezji, z czasem okazuje się jednak, że ironicznie potraktowane muzy nie chcą służyć poecie, dlatego autor zmuszony jest rymować ludzkimi siłami<sup>919</sup>. Wskutek tego jambem rządzi zasada swobodnych skojarzeń motywicznych albo językowych (druga zasada czarodziejskiej różdżki). Jeden wers napędza kolejny wers: prędkość artykułowanych słów nie pozwala utrzymać żadnych rygorów strukturalno-kompozycyjnych (pierwsza zasada czarodziejskiej różdżki). Wypowiedź zatrzymuje się dopiero w momencie, kiedy zdecydują o tym jakieś pozapoetyckie okoliczności: na przykład kiedy jambiście zabraknie tchu, kiedy zaczną jambować inny filomata albo kiedy skończy się alkohol:

Lecz już czara wypróżniona,  
A ze czczością wena kona:  
Lepiej będę wieść gawędę,  
Wierszom krzyżk dam.<sup>920</sup>

Pijcie wino! Niech Tomasz setne żyje lata!  
Jam mu taką odpłacił, jak on mnie monetą,  
Kiedyście moje miano uświęcili fetą.  
[...]  
Zróbcie mię, jeśli chcecie, jambistów adiunktem,  
Tomasz, Adam profesor – kończę jamby punktem.<sup>921</sup>

919 Zob. M. Siwiec, *O dwóch Mickiewiczowskich koncepcjach natchnienia*, s. 111–124.

920 A.E. Odyniec, *Pieśń Filaretów*, w: *Poezja filomatów*, t. 1, s. 156.

921 J. Czeczot, *Jamb dla Tomasza*, w: *Poezja filomatów*, t. 2, s. 244.

Wewnątrz jambu także następują liczne wahania: wersy mogą rozciągać się do rozmiaru trzynastu sylab, jak również skracać do jednej sylaby:

Tymczasem  
między nawiasem,  
hej,  
lej [...].<sup>922</sup>

Wysiłek kreacyjny w jambach za każdym razem traktowany jest ironicznie. Jambista nie dąży bowiem do stworzenia dzieła, utworu poetyckiego, lecz właśnie zwykłego tekstu, takiego jambu, „jaki się uda”. Lekkie podejście do literackiego rzemiosła oznacza u filomatów zgodę na produkcję poetyckiej bylejakości, lichej jambografii.

4. Jamby nie mają jednego autora. Utrzymując animalistyczną metaforę, można powiedzieć, że to zwierzę należy do wszystkich filomatów. Kolejni jambiści przekazują je sobie, nie całkiem nad nim panując. Tradycyjną relację poeta – dzieło zastępuje luźna relacja jambografowie – jamb, w której indywidualne autorstwo takiego czy innego fragmentu traci na znaczeniu. Nie ma powodu, by domagać się uznania za tworzenie „lichych” albo „marnych” wierszy, za zrodzenie „nikczemnego płodu”<sup>923</sup>. Wszystkie jamby są zresztą do siebie podobne i tylko dzięki adnotacjom Pietraszkiewicza można zorientować się, komu przypadła do wypowiedzenia taka czy inna partia tekstu. Wszyscy przyjaciele są powołani do tworzenia jambów i mają prawo wchodzić sobie w jamb, tak jak wchodzi się w słowo:

Ale wino – Strachy giną...  
Wkoło, wkoło – Wesolo  
Tomaszowaś – Zdrowaś...  
W imię Ojca, Ducha etc.

*A wtem Jan przerwał i tak zaczął:*  
O ludu bezbożny ludu!

922 J. Czeczot, *Wiersz na ozdrowienie Adama*, w: *Poezja filomatów*, t. 1, s. 37.

923 J. Czeczot, *Wierszyk dla Adama*, w: *Poezja filomatów*, t. 2, s. 51.

Czego się cudom podziwiasz!  
Nie znaszli Bożego cudu?  
Cudomż się wierzyć sprzeciwiasz?  
[...]  
*Potem Adam [czytał]:*

Jamby powszechnie  
Hej, jambie! Wystąp, w całej zabłyśnij postaci  
I potańcuj, potańcuj dla Waszmościów braci!<sup>924</sup>

\*\*\*

Skoro jamb jest artystycznie zły, „liczy”, „kiepski”, to dlaczego tak chętnie uprawiano go w stowarzyszeniu? Podstawowe znaczenie ma tu fakt, że jambowe happeningi – jak nazwała to Agata Żaglewska – stanowiły swego rodzaju „performanse przyjaźni”<sup>925</sup>. W praktyce jambowania dostrzec można różnego rodzaju „zaczepki” filomatów wobec siebie: dokuczanie jednym, pochlebstwa względem drugich. Wypowiedzi formułowane w taki sposób, by wywarły wrażenie na słuchaczach czy wręcz skłoniły ich do rewanżu/odpowiedzi. Małe aferki były obliczone na wzbudzenie jakiegoś afektu i wywołanie reakcji zwrotnej. Lecz mimo luźnej struktury i pospolitej treści jambista nie mówił dowolnych rzeczy. Poprzez jamby komentował to, co wiedział o innych filomatach, o ich zachowaniach, nawykach, upodobaniach, słabościach. Układanie wierszy o przyjaciółach było czymś, co nazwałbym ojambowaniem grupowych filomackich realiów życia. Dostosowując bezładną, improwizowaną poezję do bezładnej, improwizowanej rzeczywistości, „równieśnicy Mickiewicza” afirmowali nawzajem swój sposób bycia jako grupy<sup>926</sup>. Jeśli wilnianie urzeczywistniają marzenie o wyspie szczęśliwej, jeśli jest ona republiką młodych przyjaciół, to tworzona przez nich poezja opowiada o życiu na tej wyspie

924 T. Zan, J. Czeczot, A. Mickiewicz, *Pożegnanie*, tamże, s. 144–147 (kursywą dopiski Pietraszkiewicza).

925 A. Żaglewska, referat „Ja” wśród kolegów: *performanse filomackie* (konferencja „Razem, młodzi przyjaciele... Formy relacji międzyludzkich w romantyzmie”, Kraków, 14 maja 2021). Tekst dotychczas nieopublikowany.

926 Zob. A. Żaglewska, „*Idzie o to, żeby szło. Miało wzięcie. Działało. Żyło*”.

przyjaźni. A przyjaźń – jak pisała Alina Witkowska – w oczach ludzi początku XIX wieku to świętość, którą należy otoczyć kultem i celebrować<sup>927</sup>. Jak pisał/jambował Zan:

Położcie na ten ołtarz wieńce i ofiary,  
Co umiał tu korzystać, co świątyni godny.  
Podajcie ręce, związek umocnijcie stary,  
Podnieście dziękczynienia głos czuły i zgodny!  
[...]  
Tuście swoje talenta i siebie poznali,  
Tu w pracy pewne znaleźliście plony,  
Tu się słodkiej rozkoszy czysty ogień pali,  
Tu na swą lutnię nowe nawiazali strony [...].<sup>928</sup>

Dopiero przeniesiona (nie wywyższona) do wymiaru sztuki, choćby „lichej jambografii”, przyjaźń zostaje odpowiednio objawiona, przeżyta, zmanifestowana. Pozostawiona bez słowa, bez wyrazu, bez poezji – rozmywa się, błednie, a filomaci zamieniają się – jak to określił Chodźko – „w stado jeleni”. Wileńscy studenci w jambach i poprzez jamby odkrywają performatywny wymiar wierszowania zacieśniającego więzy łączące członków stowarzyszenia, jambografii układanej nie wedle recept poetyk normatywnych, tylko według zasad dyktowanych przez tak zwane zwykłe życie. Okolicznościowa poezja filomacka to nie jest wprawdzie *L'embarquement pour Cythère*, jest to jednak – prawem analogii – *L'embarquement pour Corinthe*: w Koryncie rzekomo miała swoją świątynię patronka filomackiego stowarzyszenia, bogini młodości Hebe.

Z powyższej charakterystyki jambu można wysnuć wniosek, że był on wszystkim tym, czym nie była rokokowa poezja salonowa. Karczemność, pospolitość jambu, jego bylejakość nie przypominała w niczym – zdawałoby się – pieszczonej poezji, o której mowa w tej książce. I rzeczywiście, pod względem stylu, leksyki, doboru motywów jamby są czymś jakościowo różnym od „bizuterii literatury”, nie spodobałyby się zapewne w żadnym eleganckim salonie XVIII wieku

927 Zob. A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza*, s. 108–111.

928 T. Zan, *Amfion na Janowych*, w: *Poezja filomatów*, t. 2, s. 57–59.

ani początków XIX wieku. A jednak z generalną zasadą i celem literatury rokokowej jamby mają wiele wspólnego: członkowie wileńskiego stowarzyszenia piszą je po to, by wywołać efekt przyjemnościowy, by wiersze podobały się gronu bliskich osób zjednoczonych przy wspólnych rozrywkach, w konkretnym tu i teraz, a tym samym konsolidowały przyjacielską grupę, umacniając poczucie jej odrębności od reszty społeczeństwa. Jeśli, jak pisała Alina Siomkajło, sztambuch był jednocześnie salonowym medium literackim, a zarazem obrazem salonowych obyczajów<sup>929</sup>, to świstki i luźne kartki, na których zapisywano jamby, były obrazem filomackiej wyspy przyjaźni.

929 Zob. A. Siomkajło, *W sztambuchu jak w salonie*.

## **Słowo zakończenia**



Przegląd rokokowych zjawisk zamykam na roku 1830. Ten symboliczny koniec długiego wieku XVIII nie jest co prawda końcem rokoka. Jednak zarówno w literaturze polskiej, jak i w innych literaturach europejskich zachodzą daleko idące przemiany, które estetykę rokokową sytuują w nowej sieci powiązań z różnymi kierunkami – nie tylko klasycyzmem, sentymentalizmem i romantyzmem. Wkrótce rozpocznie się przecież epoka wielkiego realizmu, coraz silniej dochodzą do głosu także tendencje *biedermeierowskie*<sup>930</sup>. Nie ma tu miejsca na opis tego układu rozległych i wielopoziomowych napięć i zależności, ale warto zaznaczyć, że na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych w refleksji nad literaturą i sztuką dezaktualizuje się kategoria dobrego smaku. Stanisław Pazura konstatował: „Niełatwo wskazać w dziejach kategorii estetycznych drugi przykład, w którym tak wyraźnie zarysowane są historyczne granice kariery teoretycznej danego pojęcia”<sup>931</sup>. Końcowa granica nie oznacza co prawda wyczerpania się rokoka jako modelu obyczajowego, artystycznego, literackiego, można natomiast upatrywać w niej istotną *cezurę wewnętrzną* rokokowego prądu, moment kryzysu, po którym nastąpiło nowe otwarcie. Kryzys rokoka wynikał w dużej mierze z procesów społecznych i politycznych: ustrojowych transformacji, ekspansji mieszczaństwa w przestrzeniach polityki, kultury, sztuki. Dla mieszczan rokoko też okazywało się atrakcyjne, kojarzyło się wszak z prestiżem i pańskim gustem, zarazem jednak

930 Zob. *Polski biedermeier. Romantyzm „udomowiony”*, red. A. Rosales Rodríguez, Warszawa 2018.

931 S. Pazura, *De gustibus*, s. 7.



było dostrajane do mieszczańskiego światopoglądu, z jego zasadami zdrowego rozsądku, racjonalności, zmysłem kalkulacji. W tym światopoglądzie upodobanie do przebywania w krainach oderwanych od rzeczywistości, charakterystyczne dla osiemnastowiecznej socjety, wydatnie malało. Granice rokoka i biedermeieru często się rozmywały. Wypieranie rokokowych praktyk obyczajowych i artystycznych spotykało się w niektórych kręgach z protestem: postulowano powroty do dawnej idei piękna, której świetność dostrzeżono właśnie w rokoku<sup>932</sup>. Zjawisko to szeroko opisywał Ken Ireland, badacz rokokowego *revival* w europejskiej literaturze i sztuce. Nie zmienia to faktu, że twórcy aktywni po roku 1830 piękną epokę minionego stulecia postrzegali w optyce czegoś utraconego. Zresztą najczęściej należeli już do pokolenia urodzonego w epoce porewolucyjnej, kształcącego się w dużym stopniu na wzorach romantycznych, a nie klasycystyczno-rokokowych.

Oprócz tych ogólnych procesów istniały lokalne uwarunkowania hamujące rozwój rokoka. W literaturze polskiej upadek powstania listopadowego fundamentalnie przeobraził nie tylko literaturę i sztukę, lecz także zbiorową mentalność. Dawny styl nie pasował do wizji kultury narodowej, kojarzył się raczej z cudzoziemszczyzną, zwłaszcza z kulturą francuską, od której odżegnywano się w literaturze lat trzydziestych. Pod tym względem charakterystyczne są obrazy z trzeciej części *Dziadów*, gdzie w scenie *Salon warszawski* obyczaje salonowe, skojarzone z francuskością, ukazano w karykaturze. Nie inaczej Mickiewicz postępuje w *Pan Tadeuszu*, rozprawiając się z modami przywiezionymi znanad Sekwany:

Ach, ja pamiętam czasy, kiedy do Ojczyzny  
Pierwszy raz zawitała moda francuszczyzny!  
Gdy raptem paniczki młode z cudzych krajów  
Wtargnęli do nas hordą gorszą od Nogajów!  
Prześladując w Ojczyźnie Boga, przodków wiarę,  
Prawa i obyczaje, nawet suknie stare.  
Żałośnie było widzieć wyżółkłych młokosów,  
Gadających przez nosy, a często bez nosów,

932 Zob. A. Rosales Rodríguez, „Francuski wiek” i obrazy rokoka w świetle nowoczesnej krytyki i sztuki, *passim*.

Opatrzonych w broszurki i w różne gazety,  
Głoszących nowe wiary, prawa, toalety.  
Miała nad umysłami wielką moc ta tłuszcza;  
Bo Pan Bóg, kiedy karę na naród przepuszcza,  
Odbiera naprzód rozum od obywateli.  
I tak mędrsi fircykom oprzeć się nie śmieli;  
I zląkł ich się jak dżumy jakiej cały naród,  
Bo już sam wewnątrz siebie czuł choroby zaród [...] <sup>933</sup>

Ton pretensji wobec Francji kruszył fundamenty rokokowego widzenia świata i rokokowej wrażliwości. Nie jest rzeczą przypadku, że w tym samym czasie, w latach trzydziestych, zaobserwować można dwa procesy: wzrost popularności „rodzimej” literatury neosarmackiej oraz szybkie słabnięcie „obcego” rokokowego *petit goût*. Opisanie tych procesów, uwzględniające całą ich złożoność, to kwestia na osobną rozprawę.

Tutaj chciałbym jednak zasygnalizować, że wygaszanie rokoka w kulturze polskiej okresu popowstaniowego nie dokonywało się bezwarunkowo. Pewne nachylenie ku tej estetyce – uzgodnione, rzecz jasna, z romantycznymi koncepcjami życia i tworzenia – dostrzec można w twórczości Juliusza Słowackiego: w korespondencji, w niektórych partiach dramatów (na przykład w zauważonej już przez Kleinera scenie z *Marii Stuart*), w poematach dygresyjnych. Jednak osobność Słowackiego skłania zarazem do myślenia o tym, że estetyka rokoka znajdowała dla siebie już tylko przyczółki, a na jej ponowny rozkwit trzeba było poczekać do okresu Młodej Polski <sup>934</sup>.

933 A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, w: tenże, *Dzieła*, t. 4, oprac. Z.J. Nowak, Warszawa 1995, s. 24.

934 Zob. A. Czabanowska-Wróbel, „Pogrzeb lalki”. *Estetyka rokoka w poezji Młodej Polski*, w: taż, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013, s. 195–211.



## Summary

Fading Ink. Polish literary Rococo in the years 1795–1830  
against the European background

Former studies on the Polish literary Rococo placed this artistic trend in the reign of Stanisław August (1764–1795). The author of this book seeks to go beyond these historical boundaries and presents the Polish Rococo literature between 1795 and 1830 while also setting it against the foreign context: French, Italian, and English.

*Fading Ink. Polish literary Rococo in the years 1795–1830 against the European background* reveals the genesis of the literary trend both in Western countries and in Poland. This study contributes a comprehensive overview of the social, moral, and mental changes that led to the emergence of this phenomenon in art, poetry, and lifestyle. The characteristics of Rococo poetry relate to the salon culture, flourishing in the 18th century. The author describes the model of how this literature functioned (evolved) among the representatives of the social elite of the time. He discusses celebratory poetry, the art of conversation, Rococo writing, and works of art. The story of the “Crown Jewel of literature,” to use the term proposed by Stanisław Pietraszko, is carried out from the perspective of the historical transformations in the 18th century and the first decades of the 19th century. The following chapters present the activity and work of, among others, the eighteenth and nineteenth-century French *petits poètes*, the Italian representatives of L'Accademia dell'Arcadia, English *bon vivants* from the Della Cruscan circle, the Polish Rococo artists from the Towarzystwo Filomatów and the milieu of Puławy. The analysis of texts dating to the early decades of the post-partition period constitutes a significant section of the book. It is possible to observe the elements of Rococo in the

works of writers as diverse as Stanisław Trembecki, Wincenty Reklewski, Antoni Malczewski, Adam Mickiewicz, and Józef Bohdan Zaleski. When perceived through the lens of Rococo aesthetics, writings by these and other poets take on entirely different meanings from those imposed by the vision of the clash between Classicism and Romanticism that dominates literary-historical narratives. In many works regarded hitherto as sentimental, romantic, or classicist, one can discern the poetic techniques characteristic of the Rococo style intended to evoke the effect of an enchanted land, an ephemeral paradise available only in a limited space and only for the chosen few.

## Bibliografia (wybór)

### Literatura podmiotowa

- An Anacreontic Garland; Being a Collection of Favourite Songs, sung at the Anacreontic Society, &c.*, Wolverhampton, b.r.
- An Asylum for the Fugitive Pieces, in Prose and Verse*, t. 1, London 1785, t. 2, London 1786.
- Bamford Sam, *Miscellaneous Poetry*, London 1821.
- Bandettini Teresa (pseud. Amarilli Etrusca), *Poesie estemporanee*, Lucca 1835.
- Batteux Charles, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris 1746.
- Beaumarchais Pierre-Augustin Caron de, *Cyrulik sewilski*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1932.
- Béranger Pierre, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris 1834.
- Berquin Arnaud, *Idylles*, Paris 1775.
- Bertin Antoine, *Poésies et œuvres diverses*, Paris, 1879.
- Bertola Aurelio de'Giorgi, *Operette in verso e in prosa*, t. 1, Bassano 1785.
- Bończa Tomaszewski Dyzma, *Pisma wierszem i prozą*, t. 2, Warszawa 1822.
- Brodziński Andrzej, *Zabawki wierszem*, Kraków 1808.
- Brodziński Kazimierz, *Dzieła*, t. 1, Wilno 1842.
- Brodziński Kazimierz, *O klasyczności i romantyczności*, w: tenże, *Dzieła*, t. 5, Wilno 1842.
- Brodziński Kazimierz, *Pisma*, t. 1, oprac. J.I. Kraszewski, Poznań 1872.
- Burke Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757.
- Byron George, *Don Juan*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1954.
- Carrer Luigi, *Poesie*, Firenze 1834.
- Casti Giovanni Battista, *Poesie liriche*, Torino 1794.
- Chaulieu Guillaume Amfrye de, *Œuvres*, t. 1, Paris 1774.
- Chodźko Aleksander, *Poezje*, Petersburg 1829.
- Chotomski Ferdynand, *Górno uczone kobiety*, Lwów 1822.
- Coleridge Samuel Taylor, *Poems on Various Subjects*, London 1796.
- Coleridge Samuel Taylor, *Sonnets from Various Authors*, Bristol 1796.
- Conversations of lord Byron with the Countess of Blessington*, London 1834.
- Czartoryska Izabela, *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*, Wrocław 1805.
- Delille Jacques, *Ogrody*, przeł. F. Karpiński, w: *Dzieła*, t. 3, Lipsk 1836.

- Dembowski Leon, *Moje wspomnienia z czasów W. Księstwa Warszawskiego i wojny polsko-rosyjskiej 1831 roku*, t. 1, Petersburg 1902.
- Demoustier Charles-Albert, *Lettres à Émilie sur la mythologie*, Liège 1790.
- Désaugiers Marc-Antoine-Madeleine, *Chansons et poésies fugitives*, Paris 1818.
- Dorat Claude-Joseph, *Œuvres*, Paris 1827.
- Dubos Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719.
- Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997.
- Fantoni Giovanni, *Poesie*, Pisa 1819.
- The Florence Miscellany*, Florence 1785.
- Fontanes Louis de, *Œuvres*, t. 1, Paris 1839.
- Foscolo Ugo, *Poesie*, Venezia 1822.
- Frank Józef, *Pamiętniki*, przeł. W. Zahorski, t. 1, Wilno 1913.
- Fredro Aleksander, *Pisma wszystkie*, t. 12: *Wiersze. Część druga*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1962.
- Frugoni Carlo Innocento, *Opere poetiche*, t. 6, Parma 1779.
- Godebski Cyprian, *Wybór wierszy*, oprac. Z. Kubikowski, Wrocław 1956.
- La Gouquette, chansonnier de table et de société*, Paris 1834.
- Goszczyński Seweryn, *Poezja polska oryginalna i poezja sławiańska*, w: tenże, *Dzieła zbiorowe*, Lwów 1911.
- Gray Thomas, *Na śmierć ulubionej kotki*, przeł. L. Marjańska, w: *Strofy o zwierzętach. Antologia*, oprac. R. Stiller, Warszawa 1982.
- Gresset Jean-Baptiste, *Ver-vert, czyli szpak klasztornego chowania*, przeł. T. Moriski, Warszawa 1779.
- Hugo Victor, *Les orientales*, Paris 1829.
- Hugo Victor, *Odes et ballades*, t. 2, Paris 1829.
- Hugo Victor, *Odes et poésies diverses*, Paris 1822.
- Hunt Leigh, *Foliage; Or Poems Original and Translated*, London 1818.
- Hunt Leigh, *The Story of Rimini*, London 1816.
- Idylla polska. Antologia*, wybór A. Witkowska przy współudziale I. Jarosińskiej, Wrocław 1995.
- Jaszowski Stanisław, *Zabawki rymotwórcze*, t. 1, Lwów 1826.
- Jurkowski Michał, *Wiersze*, Lwów 1796.
- Keats John, *La Belle Dame Sans Mercy*, przeł. A. Fulińska, „Literatura na Świecie” 2012, nr 9–10.
- Keats John, *Oda do Psyche*, przeł. A. Pomorski, „Literatura na Świecie” 2012, nr 10.
- Keats John, *Oda do słowika*, przeł. A. Fulińska, „Literatura na Świecie” 2012, nr 9–10.
- Keats John, *Oda na melancholię*, przeł. A. Pomorski, „Literatura na Świecie” 2012, nr 10.
- Keats John, *Poetical Works*, Paris 1829.
- Kicka Natalia, *Pamiętniki*, oprac. J. Dutkiewicz, T. Szafranski, Warszawa 1972.
- Kniaźnin Franciszek Dionizy, *Erotyki*, t. 1–3, Warszawa 1779.
- Korczyński Adam, *Wizerunk złocistej przyjaźni zdrady*, oprac. R. Grześkowiak, Warszawa 2000.

- Korespondencja filomatów 1815–1823, t. 1–2, Kraków 1913.
- Korsak Julian, *Poezije* [!], Petersburg 1830.
- Kowalski Franciszek, *Fraszki pisane od 1824 do 1828*, Lwów–Stanisławów–Tarnów 1839.
- Koźmian Kajetan, *Pamiętniki*, t. 1, oprac. M. Kaczmarek, K. Pecold, Wrocław 1972.
- Kropiński Ludwik, *Rozmaite pisma*, Lwów–Stanisławów–Tarnów 1844.
- Kublicki Stanisław, *Zabawy wierszem i prozą*, t. 1, Wilno 1807.
- Kułakowski Ignacy, *Zabawki wierszem*, Wilno 1824.
- Lamartine Alphonse de, *Méditations poétiques*, Paris 1820.
- Lamb Charles, *The Letters of Charles Lamb, with a Sketch of his Life*, t. 1, New York 1838.
- Landon Letitia Elizabeth, *The Troubadour; Catalogue of Pictures, and Historical Sketches*, London 1827.
- Leopardi Giacomo, *Poezje*, przeł. J. Dickstein-Wieleżyńska, Warszawa 1938.
- Lirici del Settecento*, t. 49, red. B. Maier, Milano–Napoli 1959.
- Mańkowska Bogusława z Dąbrowskich, *Pamiętniki*, Poznań 1880.
- Marewicz Wincenty Ignacy, *Zbiory poetyckie*, oprac. A. Petlak, Łódź 2018.
- Marivaux Pierre, *Igraszki trafu i miłości*, przeł. Z. Sarnecki, Lwów 1902.
- Marivaux Pierre, *Œuvres complètes*, t. 11, Paris 1781.
- Marivaux Pierre, *Życie Marianny*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1959.
- Marmontel Jean-François de, *Œuvres*, t. 4, Paris 1819.
- Mazza Angelo, *Poesie*, t. 3, Pisa 1818.
- Metastasio Pietro, *Opere drammatiche e componimenti poetici*, t. 5, Milano 1748.
- Metastasio Pietro, *Opere drammatiche, oratori sacri, e poesie liriche*, t. 5, cz. 1, Roma 1750.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, t. 4, oprac. Z.J. Nowak, Warszawa 1995.
- Mier Wojciech, *Poezje zebrane*, zebrał i oprac. E. Rabowicz, uzup. E. Aleksandrowska, Wrocław 1991.
- Między rozpaczą a nadzieją. Antologia poezji porozbiorowej 1793–1806*, wstęp P. Żbikowski, oprac. M. Nalepa, Kraków 2006.
- Millevoye Charles-Hubert, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris 1822.
- Montesquieu Charles Louis de Secondat, *Listy perskie*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1979.
- Monti Vincenzo, *Poesie*, t. 1, Pisa 1800.
- Moore Thomas, *The Poetical Works*, London 1801.
- Moore Thomas, *The Selections of Irish Melodies*, London 1815.
- Moore Thomas, *The Works*, t. 4, Paris 1823.
- Morawski Stanisław, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie 1818–1825*, oprac. A. Czartkowski, H. Mościcki, Warszawa 1959.
- Morris Charles, *Country and Town*, w: tenże, *Songs, Political and Convivial*, London 1802.
- Musset Alfred de, *Contes d'Espagne et d'Italie*, Paris 1830.
- Musset Alfred de, *Madryt*, przeł. W. Markowska, w: tenże, *Poezje*, Warszawa 1957.



- Naruszewicz Adam, *Poezje zebrane*, t. 3, wyd. B. Wolska, Warszawa 2012.
- Naruszewicz Adam, *Wiersze różne*, t. 2, Warszawa 1805.
- The New Oxford Book of Eighteenth Century Verse*, red. R. Lonsdale, Oxford 2009.
- Niemcewicz Julian Ursyn, *Filiżanka*, w: *Poezja polska, 1800–1830*, oprac. Z. Libera, Warszawa 1984.
- Odyniec Antoni Edward, *Poezje*, Poznań 1832.
- Odyniec Antoni Edward, *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, Warszawa 1884.
- Oświeceni o literaturze: wypowiedzi pisarzy polskich, 1740–1800*, t. 1, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993.
- Owenson Sidney (lady Morgan), *The Lay of an Irish Harp or Metrical Fragments*, London 1807.
- Parini Giuseppe, *Il mattino*, Venezia 1766.
- Parini Giuseppe, *Le Odi*, red. N. Ebani, Parma 2010.
- Parini Giuseppe, *Versi e prose*, Firenze 1846.
- Parny Évariste, *Œuvres*, t. 2, Paris 1808.
- Parny Évariste, *Œuvres choisies*, Paris 1827.
- Parsons William, *Travelling Recreations*, t. 1, London 1807.
- Les petits poètes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, red. J. Gillequin, Paris 1910.
- Petits poètes français, depuis Malherbe jusqu'à nos jours*, t. 1, red. P. Poitevin, Paris 1841.
- Pindemonte Ippolito, *Le prose e poesie campestri*, Verona 1817.
- Pindemonte Ippolito, *Opere*, Napoli 1851.
- Piotrowski Konstanty, *Poezje*, Berdyczów 1836.
- Poeti erotici del secolo XVIII*, red. G. Carducci, Firenze 1868.
- Poeti minori dell'Ottocento*, t. 1, red. L. Baldacci, Milano–Napoli 1958; t. 2, red. L. Baldacci, G. Innamorati, Milano–Napoli 1963.
- The Poetical Register and Repository of Fugitive Poetry*, London 1807.
- Poezja filomatów*, t. 1–2, wyd. J. Czubek, Kraków 1922.
- Poezja polskiego Oświecenia*, oprac. J. Kott, Warszawa 1956.
- Poezje Jana Onoszki. Dzieło Pozgonne*, Połock 1828 (?), nlb.
- Poezyje dessertowe wieku naszego oświeconego. Amsterdam 1989*, oprac. R. Kaleta [pseud. L. Sacculus], Wrocław 2019.
- Polska poezja rokokowa. Antologia*, oprac. R. Dąbrowski, Kraków 2003.
- Pope Alexander, *The Rape of the Lock*, London 1718.
- Potocki Jan, *Parady*, przeł. J. Modrzejewski, Warszawa 1966.
- Potocki Jan, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przeł. A. Wasilewska, oprac. F. Rosset, D. Triaire, Kraków 2015.
- Potocki Leon, *Urywek ze wspomnień pierwszej mojej młodości*, Poznań 1876.
- L.P. [Leon Potocki?], *Wiersze rozmaite*, Poznań 1836.
- Puzynina Gabriela z Güntherów, *W Wilnie i dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815–1843*, wyd. A. Czartkowski, H. Mościcki, Kraków 1990.
- Reklewski Wincenty, *Pienia wiejskie*, oprac. J. Snopek, Warszawa 2007.
- Rime degli Arcadi I / XIV, 1716–1781: un'antologia*, red. M.L. Doglio, M.P. Stocchi, Roma 2019.

- Rococo, w: *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*, red. L. Barré, Bruxelles 1839.
- Rossi Giovanni Gherardo de, *Scherzi poetici e pittorici*, Parma 1795.
- Saint-Maurice Charles R.E. de, *Rome, Londres et Paris: scènes contemporaines*, Paris 1830.
- Savioli Ludovico, *Amori*, Parigi 1795.
- Siemieński Lucjan, *Album amicorum*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1881.
- Skarbek Fryderyk, *Pamiętniki Seglasy*, Warszawa 1845.
- Starzyński Stanisław, *Śpiewki i wiersze Podolanina z lat 1828, 1829, i 1830*, Warszawa 1830.
- Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris 1829.
- Sterne Laurence, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*, przeł. A. Glin-czanka, oprac. Z. Sinko, Wrocław 1973.
- Szostakowski Tadeusz, *Pieśni i anakreontyki*, Warszawa 1818.
- Świat poprawiać – zuchwałę rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1981.
- Świdorski Jędrzej, *Zabawki wierszem i prozą*, Wilno 1804.
- Thelwall John, *Poems written in close confinement*, London 1795.
- Trembecki Stanisław, *Pisma wszystkie*, t. 1, oprac. J. Kott, Warszawa 1953.
- Trembecki Stanisław, *Sofijówka*, wyd. J. Snopek, Warszawa 2000.
- Trembecki Stanisław, *Wiersze wybrane*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1965.
- Tymowski Kantorbery, *Poezje zebrane*, wyd. E.Z. Wichrowska, Warszawa 2005.
- Veglie dei Pastori della Dora*, Torino 1801.
- Vittorelli Iacopo, *Poesie*, Pisa 1809.
- Vittorelli Iacopo, *Rime*, Milano 1837.
- Wanda. Wiązanie na rok 1825, płci pięknej, naukom i sztukom*, Warszawa 1825.
- „*Wiadomości Brukowe*” (wybór artykułów), oprac. Z. Skwarczyński, Wrocław 1962.
- Wiersze imienninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*, oprac. B. Wolska, B. Ma-zurkowa, T. Chachulski, Warszawa 2011.
- Williams Helen Maria, *Poems on Various Subcjets*, London 1823.
- Wodzicki Stanisław, *Zabawki. Wybór*, oprac. i wstęp D. Świątoniowska, Kraków 2011.
- The Works of the Poets of Great Britain and Ireland*, red. S. Johnson, London 1800.
- Wybór pism filomatów. Konspiracje studenckie w Wilnie 1817–1823*, oprac. A. Wit-kowska, Wrocław 2005.
- Wyszkowski Michał, *Poezje*, Warszaw 1830.
- Z filareckiego świata. Zbiór wspomnień z lat 1816–1824*, oprac. H. Mościcki, War-szawa 1924.
- Z kregu Marii Wirtemberskiej. Antologia*, oprac. A. Aleksandrowicz, Warszawa 1978.
- Zaleski Józef Bohdan, *Poezje*, Petersburg 1851.
- Zamącińska Danuta, *Wiersze i piosnki Tomasza Zana*, w: *Miscellanea z lat 1800–1850*, „Archiwum Literackie” 1963, t. 7.

## Literatura przedmiotowa

- Advielle Victor, *Histoire de la ville de Sceaux depuis son origine jusqu'à nos jours*, Paris 1883.
- Akty i gatunki mowy, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska, J. Szadura, Lublin 2004.
- Aleksandrowicz Alina, „Błękitne soboty” Marii Wirtemberskiej, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 3.
- Aleksandrowicz Alina, *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, Lublin 1998.
- Aleksandrowicz Alina, *Twórczość Marii z ks. Czartoryskich ks. Wirtemberskiej. Literatura i obyczaj*, Warszawa 2022.
- Aleksandrowska Elżbieta, *W kręgu poezji zabawowej Pałacu Błękitnego: nieznanne wiersze Adama Kazimierza Czartoryskiego, Kaspra Rogalińskiego i Józefa Bielawskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 1.
- Aleksandrowska Elżbieta, *Wojciech Mier*, w: *Pisarze polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 1, Warszawa 1992.
- Anger Alfred, *Literariches Rokoko*, Stuttgart 1962.
- d'Angerville Moufle, *Vie privée de Louis xv*, Paris 1921.
- Askenazy Szymon, *Książę Józef Poniatowski 1763–1813*, Warszawa 1978.
- Baiesi Serena, *Letitia Elizabeth Landon and Metrical Romance. The Adventures of a „Literary Genius”*, Bern 2009.
- Bartoszyński Kazimierz, *Sternizm*, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977.
- Bąkowska Patrycja, *Formy ekspresji podmiotowości nowoczesnej. Tożsamość indywidualna i zbiorowa w poezji polskiej schyłku XVIII i początku XIX wieku*, Toruń 2021.
- Beatty Bernard, *Byron's Don Juan*, w: *The Cambridge History of English Poetry*, red. M. O'Neill, Cambridge 2010.
- Beauvois Daniel, *Wilno – polska stolica kulturalna zaboru rosyjskiego 1803–1832*, na podst. tłum. I. Kani, Wrocław 2010.
- Becker Karin, *Le dandysme littéraire en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Orléans 2010.
- Behrendt Stephen C., *British Women Poets and the Romantic Writing Community*, Baltimore 2009.
- Benrekassa Georges, *Le langage des Lumières*, Paris 1995.
- Bertrand Jean-Pierre, Durand Pascal, *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris–Bruxelles 2006.
- Będziemy wzorem innym, sobie samym chluba* – w 200. rocznicę powstania Towarzystwa Filomatów, red. A. Szmyt, E. Klimus, Olsztyn 2020.
- Białobrzaska Marta, *Antoni Malczewski. Literackie mitologizacje biografii*, Białyłstok 2016.
- Bieliński Józef, *Szubrawcy w Wilnie (1817–1822). Zarys historyczny*, Wilno 1910.
- Bieliński Józef, *Uniwersytet Wileński 1579–1931*, t. 1–3, Kraków 1899–1900.
- Binni Walter, *Classicismo e neoclassicismo*, Firenze 1963.
- Binni Walter, *Preromanticismo italiano*, Firenze 1985.
- Binni Walter, *Scritti settecenteschi, 1956–1963*, Firenze 2016.
- Biré Edmond, *Victor Hugo avant 1830*, Paris 1883.

- Bizzocchi Roberto, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Roma–Bari 2008.
- Boehn Max von, *Rokoko: Frankreich im XVIII. Jahrhundert*, Berlin 1921.
- Bonora Ettore, *Il Parini del „Giorno” tra satirici e melici del Settecento*, w: *La ragione e il cemento. Studi settecenteschi in onore di Fiorenzo Forti*, red. E. Graziosi, A.L. Lenzi, M. Saccenti, Padova 1992.
- Borowczyk Jerzy, *Zesłane pokolenie. Filomaci w Rosji (1824–1870)*, Poznań 2014.
- Borowy Waław, *Kamienne rękawiczki i inne studia i szkice literackie*, Warszawa 1932.
- Borowy Waław, *Mickiewicz w szkole klasycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1948, nr 38.
- Borowy Waław, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999.
- Borowy Waław, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978.
- Brady Patrick, *Rococo Poetry in English, French, German, Italian*, Knoxville 1992.
- Brady Patrick, *Rococo Style versus Enlightenment Novel*, Genève 1984.
- Brambilla Elena, *Sociabilità e relazioni femminili nell’Europa moderna. Temi e saggi*, Milano 2013.
- Bray René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1966.
- Brie Friedrich, *Englische Rokoko-Epik, 1710–1730*, Munich 1927.
- British Album*, t. 1, London 1792.
- British Women Poets of the Romantic Era*, red. P.R. Feldman, Baltimore–London 1997.
- Brower Reuben A., *Alexandre Pope. The Poetry of Allusion*, Oxford 1959.
- Bruni Arnaldo, *Calliope e oltre: arte e letteratura da Winckelmann a Foscolo*, Roma 2015.
- Brzozowski Jacek, *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997.
- Buchwald-Pelcowa Paulina, „Stare” i „nowe” w czasach saskich, w: *Problemy literatury staropolskiej*, t. 3, red. J. Pelc, Wrocław 1978.
- Bukowiec Paweł, *Jak nie zgubić się w ogrodzie, czyli o „Sofijówce” Stanisława Trembeckiego*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2.
- Bukowiec Paweł, *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt rytmicznej”*, Kraków 2015.
- Bystron Jan Stanisław, *Literaci i grafomani z czasów Królestwa Kongresowego 1815–1831. Dwanaście portretów*, Lwów–Warszawa 1938.
- Bystydzieńska Grażyna, *Angielski poemat heroikomiczny o cechach rokokowych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Humaniora” 1988, nr 32.
- Carducci Giosuè, *Opere*, t. 15, Bologna 1936.
- Carini Isidoro, *L’Arcadia dal 1690 al 1890: memorie storiche*, Roma 1891.
- Cerruti Marco, *Dalla „sociabilité” illuministica al mito del poeta solitario*, w: *Literatura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo. Atti del Convegno (Padova–Venezia, 11–13 maggio 2000)*, red. G. Santato, Genève 2003.
- Charles-Wurtz Ludmila, *Des „Odes et Ballades” aux „Orientales” – vers une libre circulation de la parole poétique*, w: *Victor Hugo 5. Autour des „Orientales”*, Paris 2002.
- Chartier Roger, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Seuil 1990.

- Chłędowski Kazimierz, *Rokoko we Włoszech. Ludzie – literatura – sztuka*, Warszawa 1959.
- Chmielowski Piotr, *Liberalizm i obskurantyzm na Litwie i Rusi (1815–1823)*, Warszawa 1898.
- Chodakowska Janina, *Gimnazjum i Liceum Wołyńskie w Krzemieńcu (1805–1832)*, w: *Krzemieńiec. Ateny Juliusza Słowackiego*, red. S. Makowski, Warszawa 2004.
- Codziennosc i niecodziennosc oswieconych*, t. 1–2, red. B. Mazurkowa, współudział M. Marcinkowska, S.P. Dąbrowski, Katowice 2013.
- Consoli Domenico, Petrocchi Giorgio, *La letteratura italiana*, t. 3: *Arcadia, Illuminismo, Romanticismo*, Firenze–Milano 1973.
- Cowan Brian William, *The Social Life of Coffee. The Emergence of the British Coffeehouse*, New Heaven 2008.
- Cox Jeffrey N., *Poetry and Politics in the Cockney School. Keats, Shelley, Hunt and their Circle*, Cambridge – New York 1998.
- Craveri Benedetta, *La civiltà della conversazione*, Milano 2001.
- Cybulski Radosław, *Józef Zawadzki – księgarz, drukarz, wydawca*, Wrocław 1972.
- Cysewski Kazimierz, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja: o „Balladach i roman-sach” Mickiewicza*, Tyniec 2018.
- Czabanowska-Wróbel Anna, „Pogrzeb lalki”. *Estetyka rokoka w poezji Młodej Pol-ski*, w: *taż, Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013.
- Czernianin Halina, *Ambicje literackie pań w świetle druków wileńskich (1800–1822)*, „Pamiętnik Literacki” 2008, nr 4.
- Czernianin Halina, Czernianin Wiktor, *Wokół „Tygodnika Wileńskiego” 1815–1822. Studia i szkice*, Wrocław 2011.
- Człowiek oświecenia*, red. M. Vovelle, przeł. M. Gurgul i in., Warszawa 2001.
- Czytanie Książczyna*, red. B. Mazurkowa, T. Chachulski, Warszawa 2010.
- Czytanie Naruszewicza*, t. 1–2, red. B. Wolska, T. Kostkiewiczowa, B. Mazurkowa, Warszawa 2015.
- Czytanie Trembeckiego*, t. 1–2, red. J. Snopek, B. Mazurkowa, W. Kaliszewski, War-szawa 2016.
- Czyż Antoni, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1998.
- Daguisé Floriane, *De l’usage du rococo dans la critique littéraire dix-huitième*, „Dix-huitième siècle” 2018, nr 50.
- Dart Gregory, *Metropolitan Art and Literature, 1810–1840. Cockney Adventures*, Cambridge 2012.
- Dąbrowicz Elżbieta, *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861*, Białystok 2009.
- Dąbrowski Roman, „Złote wieki Astrei” i „Adamowe rajske ogrody”. *Poeci oświe-ceniowi o złotym wieku i raju*, w: *Olimp. Ideał – doskonałość – absolut*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, Kraków 2014.
- Deloffre Frédéric, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris 1967.
- Delon Michel, *De „Thérèse philosophe” à La „Philosophie dans le boudoir”, la place de la philosophie*, „Romanistische Zeitschrift für Litteraturgeschichte” 1983, nr 1–2.

- Delon Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770–1820)*, Paris 1988.
- Dębicki Ludwik, *Puławy (1762–1830). Monografia z życia towarzyskiego, politycznego i literackiego*, t. 1–4, Lwów 1887–1888.
- Dębowski Marek, *Jean Potocki et le théâtre polonais. Entre Lumières et premier romantisme*, Paris 2014.
- Dębowski Marek, *Oryginalność „Fircyka w zalotach” Franciszka Zabłockiego*, w: *W świecie myśli i wartości*, red. R. Dąbrowski, A. Waśko, Kraków 2010.
- Dębowski Marek, *Oryginalność „Parad” Jana Potockiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 3.
- Dębowski Marek, *Volter, Diderot, Marivaux, albo klasycyzm, sentymentalizm, rokoko w teatrze*, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 2.
- Didier Béatrice, *La voix de Marianne. Essai sur Marivaux*, Paris 1987.
- Dobakówna Anna, *Sielanka końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku wobec polskiej tradycji gatunku*, „Roczniki Humanistyczne” 1970, z. 1.
- Dobakówna Anna, *Uroda życia. O wierszach Wincentego Reklewskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1971, t. 19, z. 1.
- Dobrzycki Stanisław, *Sytuacja Polski i warunki rozwoju literatury polskiej w epoce porozbiorowej*, w: tenże, *Z historii literatury polskiej*, oprac. J. Kolbuszewski, Warszawa 1986.
- Dopart Bogusław, *Dlaczego romantyzm polski nie wyszedł z Puław*, w: tenże, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy i rekoncesanse*, Kraków 2013.
- Dopart Bogusław, *Mickiewicz w szkole klasycznej?*, w: *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia. W 200. rocznicę debiutu wieszczka: 1818–2018*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, Kraków 2021.
- Drabik Beata, *Komplement i komplementowanie jako akt mowy i komunikacyjna strategia*, Kraków 2004.
- Duby Georges, Mandrou Robert, *Histoire de la civilisation française. XVII<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1985.
- Dunajówna Maria, *Tomasz Zan: lata uniwersyteckie, 1815–1824*, Wilno 1933.
- Dyboski Roman, *O „Don Juanie” Byrona*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 10.
- Edgecombe Rodney Stenning, *Leigh Hunt and the Rococo*, „Keats–Shelley Journal” 1992, t. 41.
- Eger Elizabeth, *Bluestockings. Women of Reason from Enlightenment to Romanticism*, Basingstoke 2010.
- Elias Norbert, *The Civilizing Process: The History of Manners*, przeł. E. Jephcott, New York 1978.
- Ermatinger Emil, *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung*, Leipzig 1926.
- Esterhammer Angela, *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*, Cambridge 2008.
- L'Europa del rococò*, red. S. Zuffi, Roma 2015.
- Fabre Jean, *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*, red. K. Kasprzyk, Warszawa 1995.
- Fairer David, *Organising Poetry. The Coleridge Circle, 1790–1798*, New York 2009.
- Faroult Guillaume, *L'amour peintre. L'imagerie érotique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2020.

- Feldman Paula R., *Women Poets and Anonymity in The Romantic Era*, „New Literary History” 2022, nr 2.
- Fernández Juan Antonio, *Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII*, „Cuadernos de la Cátedra Feijoo” 1966, nr 18.
- Ferroni Giulio, *Storia della letteratura italiana*, t. 3, Milano 1991.
- Fieguth Rolf, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. M. Zieliński, Warszawa 2002.
- Fieguth Rolf, *Twórczość Franciszka Dionizego Książczaka w kontekście komparatystycznym. Pomysły i kwestie otwarte*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2015, r. 8 (1).
- Fijałkowski Michał, *Rusalki – słowiańskie ondyny*, „Acta Philologica” 2014, nr 45.
- Franke Jerzy, *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Warszawa 1999.
- Franklin Caroline, *Byron. Literary Life*, Basingstoke–London 2000.
- Frączyk Tadeusz, *Puławy w życiu i twórczości Ludwika Kropińskiego*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” 1964, t. 2.
- Fumaroli Marc, *Louis de Fontanes (1757–1821), poète et grand maître de l'Université impériale*, „Revue d'histoire littéraire de la France” 2003, juillet–septembre.
- Fumaroli Marc, *Préface*, w: *L'Art de la conversation. Anthologie*, red. J. Hellegouarc'h, Paris 1997.
- Gaillard Aurélia, *Le «Beau» oriental des histoires du premier XVIII<sup>e</sup> siècle*, „Œuvres et Critiques” 2020, nr 1.
- Gawalewicz Marian, *Poeta promienisty: z filareckiej twórczości Tomasza Zana*, Warszawa 1911.
- Gigante Denise, *Taste. A Literary History*, New Haven 2005.
- Gilman Roger, *Great Styles of Interior Architecture with their Decoration and Furniture*, New York – London 1924.
- Gladu Kim, *La grandeur des petits genres. L'esthétique rococo à l'âge de la galanterie*, Paris 2019.
- Górski Konrad, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1989.
- Graciotti Sante, *Lirica e „Arcadia” polacca nella cornice del Settecento letterario europeo*, w: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, t. 4, red. A. Balduino, Firenze 1983.
- Graciotti Sante, *Na drodze do Arkadii. Od Stanisława Herakliusza Lubomirskiego do Elżbiety Drużbackiej*, przeł. M. Ślaska, w: tenże, *Od renesansu do oświecenia*, t. 2, Warszawa 1991.
- Graziosi Maria Teresa Acquaro, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma 1991.
- Gross John, *The Rise and Fall of the Man of Letters. Aspects of English Literary Life since 1800*, London 1969.
- Grześkowiak Radosław, *Poeta z logogryfu. O „Wizerunku złocistej przyjaźni zdrady” Adama Korczyńskiego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 4.
- Gurlitt Cornelius, *Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland*, Stuttgart 1889.
- Hammond Brean S., *Pope Amongst the Satirists, 1660–1750*, Tavistock 2005.

- Hargreaves-Mawdsley William Norman, *The English Della Crusicans and Their Time, 1783–1828*, Hague 1967.
- Hatzfeld Helmut, *Rococo of Goldoni*, „Italica 1968”, nr 4.
- Hatzfeld Helmut, *Rokoko als literarischer Epochenstil in Frankreich*, „Studies in Philology” 1938, t. 35.
- Hatzfeld Helmut, *The Rococo. Eroticism, Wit, and Elegance in European Literature*, New York 1972.
- Hauser Arnold, *Spółeczna historia sztuki i literatury*, t. 2, przeł. J. Ruszczyćówna, Warszawa 1974.
- Hazard Paul, *La crise de la conscience européenne*, Paris 1935.
- Hellegouarc’h Joseph, *La conversation au XVIII<sup>e</sup> siècle. Deux littératures de la séduction: une orale et une écrite*, w: *Littérature et séduction. Mélanges en l’honneur de Laurent Versini*, red. R. Marchal, F. Moureau, M. Crogiez, Paris 1997.
- Henderson Andrea K., *Romanticism and the Painful Pleasures of Modern Life*, New York 2008.
- The History of British Women’s Writing, 1750–1830*, red. J. M. Labbe, [bm.] 2010.
- Hübener Erika, *Der höfische Roman des französischen Rokoko* [dissertation], Greifswald 1936.
- Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967.
- Imbert Eugène, *La goguette & les goguettiers*, t. 1, Bassac 2013.
- Interpretazioni e lettura del „Giorno”*, red. G. Barbarisi, E. Esposito, Milano 1998.
- Ireland Ken, *Cythera Regained? The Rococo Revival in European Literature and the Arts, 1830–1910*, Madison 2006.
- Jabłońska-Erdmanowa Zofia, *Oświecenie i romantyzm w stowarzyszeniach młodzieży wileńskiej na początku XIX w.*, Wilno 1931.
- Jackson Wallace, *Hogarth’s „Analysis”: The Fate of a Late Rococo Document*, „Studies in English Literature, 1500–1900” 1966, nr 3.
- Jagoda Zenon, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816–1846*, Kraków 1971.
- James Felicity, *Charles Lamb, Coleridge and Wordsworth. Reading Friendship in the 1790s*, Basingstoke 2008.
- Janoszka Maria, *Gry z konwencjami gatunkowymi w paradach „Gil zakochany” i „Gil małżonkiem” Jana Potockiego*, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, cz. 5, Katowice 2014.
- Janoszka Maria, *Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego i wybrane powieści XX wieku (Fowles – Rosendorfer – Gretkowska)*, Katowice 2018.
- Janowski Ludwik, *Wszechnica Wileńska 1578–1842*, Wilno 1921.
- Janowski Maciej, *Narodziny inteligencji 1750–1831*, Warszawa 2008.
- Jędrzejewski Tomasz, *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Kraków 2016.
- Jurkowska Hanna, *Pamięć sentymentalna. Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej*, Warszawa 2014.



- Kadulska Irena, *Akademia Połocka. Ośrodek kultury na Kresach 1812–1820*, Gdańsk 2004.
- Kadulska Irena, *Wielka dama oświecenia księżna Izabela Czartoryska w blasku teatru, teatralizacji i mediów*, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 2.
- Kale Steven, *High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, Baltimore–London 2006.
- Kaleta Roman, *Obiady czwartkowe*, w: *Warszawa XVIII wieku*, t. 2, Warszawa 1973.
- Kaliszewski Wojciech, *Oko Stanisława Trembeckiego. Szkic*, „Napis” 2014, t. 20.
- Kamiński Aleksander, *Polskie związki młodzieży (1804–1831)*, Warszawa 1963.
- Kamionka-Straszakowa Janina, *Nasz naród jak lawa. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*, Warszawa 1974.
- Kawyn Stefan, *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice*, Warszawa 2001.
- Kennedy Deborah, *Helen Maria Williams and the Age of Revolution*, London 2002.
- Kimball Fiske, *Creation of the Rococo*, Philadelphia 1943.
- Kleiner Juliusz, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1995.
- Kleinert Annemarie, *Le „Journal des Dames et des Modes” ou la conquête de l’Europe féminine, 1797–1839*, Stuttgart 2001.
- Klemperer Victor, *Delilles Garten*, „Studia Romanica” 1955.
- Klemperer Victor, *Der Begriff Rokoko*, „Jahrbuch für Philologie” 1925, t. 1.
- Klemperer Victor, *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*, t. 1: *Das Jahrhundert Voltaires*, Berlin 1954.
- Klimczyk Wojciech, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, t. 1, Kraków 2015.
- Kołąkowska Joanna, *„Rozrywki Wieczorne” jako świadectwo i dziedzictwo salonu rodziny Tańskich*, Warszawa 2020.
- Koropecy Roman, *Adam Mickiewicz. Życie romantyka*, przeł. M. Glasenapp, Warszawa 2008.
- Korpała Józef, *Za kulisami młodej Warszawy literackiej przed powstaniem listopadowym*, „Pamiętnik Literacki” 1931, t. 28, nr 1/4.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Książkin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Oświecenie. Próg naszej współczesności*, Warszawa 1994.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Oświeceniowe wiersze o porach roku wobec dziedzictwa Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 4.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Polski wiek światła. Obszary swoistości*, Toruń 2017.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Problemy rokoka*, rozdział w: taż, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego („Sofiówka” i „Ziemianstwo polskie”)*, w: *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1965.
- Kowal Jolanta, *Droga na Parnas. O twórczości poetyckiej Antoniego Goreckiego*, Kraków 2008.

- Kowal Jolanta, „Dziennik Wileński” (1805–1806) i „Gazeta Literacka Wileńska” (1806) – kartka z historii rozwoju prasy polskiej na Litwie doby porozbiorowo-przedpowstaniowej, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2020, z. 1.
- Kowal Jolanta, *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1830)*, Rzeszów 2017.
- Kowal Jolanta, *Rola wileńskiego typografa Józefa Zawadzkiego w rozwoju czasopiśmiennictwa polskiego na Litwie w epoce porozbiorowej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 4.
- Kowal Jolanta, *Salony literackie na Litwie w epoce porozbiorowej (1795–1830)*, w: *Staropolskie i oświeceniowe tematy i preteksty*, red. J. Kowal, M. Nalepa, R. Margryś, Rzeszów 2016.
- Kowal Jolanta, „Talent nie(wyższy) nad mierność” – kilka uwag o zjawisku wierszomanii na Litwie w latach 1815–1830, „Prace Polonistyczne” 2014, seria 69.
- Kowalczykowska Alina, *Warszawa romantyczna*, Warszawa 1987.
- Kowska Aniela, „Momus” Alojzego Żółkowskiego 1820–1821, karta z dziejów prasy i sceny warszawskiej, Warszawa 1956.
- Kowska Aniela, *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815–1822*, Warszawa 1961.
- Kowzan Tadeusz, *La parodie, le grotesque et l'absurde dans les „Parades” de Jean Potocki*, „Les Cahiers de Varsovie” 1975, t. 3.
- Krasowska Patrycja, *Humor niechciany. Wczesna twórczość Mickiewicza w ujęciu dawnych badaczy*, „Pamiętnik Literacki” 2009, nr 1.
- Kraushar Aleksander, *Salony i zebrania literackie warszawskie: na schyłku wieku XVIII-go i w ubiegłym stuleciu*, Warszawa 1916.
- Król Małgorzata, *Piosnki nie tylko Zana: nawiązania i kontynuacje*, „Colloquia Litteraria” 2016, nr 2.
- Krzywy Roman, *Rokokowe epitalamiony Stanisława Trembeckiego wobec tradycji gatunku*, „Wiek Oświecenia” 2004, nr 20.
- Kubacki Waław, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949.
- Kufel Sławomir, *Fragmety mozaiki: szkice i materiały z czasów Oświecenia*, Zielona Góra 2009.
- Kufel Sławomir, *Rokoko*, Zielona Góra 2017.
- Kulczycka-Saloni Janina, *Geografia literacka Polski pod zaborami*, w: *Polska XIX wieku. Państwo – społeczeństwo – kultura*, red. S. Kieniewicz, Warszawa 1977.
- Kurzdkowska Beata, *Między rzeczywistością a fikcją w relacji z podróży Marii Wirtemberskiej*, „Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą”, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1.
- Kuziak Michał, *Pejzaż myśli. Warszawa Chopina i początek polskiej nowoczesności*, Warszawa 2020.
- Laforgue Pierre, *Léros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris 1998.
- Lasocińska Estera, *Epikurejska idea szczęścia w literaturze renesansu i baroku. Od Kallimacha do Potockiego*, Warszawa 2014.
- Laufer Roger, *Style rococo, style des lumières*, Paris 1963.

- Leask Nigel, *Robert Burns and Pastoral: Poetry and Improvement in Late Eighteenth-Century Scotland*, Oxford – New York 2010.
- Leigh Hunt. *Life, Poetics, Politics*, red. N. Roe, London – New York 2003.
- Lessenich Rolf P., *Neoclassical Satire and the Romantic School 1780–1830*, Bonn 2012.
- Letierrier Sophie-Anne, *Béranger, poète ou chansonnier? Les jugements de l'histoire littéraire*, „Revue d'histoire littéraire de la France” 2014, nr 1.
- Levey Michael, *Rococo to Revolution. Major Trends in Eighteenth-century Painting*, New York 1995.
- Levron Jacques, *La Vie quotidienne à la cour de Versailles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 1965.
- Libera Leszek, *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015.
- Libera Zdzisław, *Rokoko*, w: tenże, *Problemy polskiego Oświecenia. Kultura i styl*, Warszawa 1969.
- Libera Zdzisław, *Życie literackie w Warszawie w czasach Stanisława Augusta*, Warszawa 1971.
- Loubère Stéphanie, *Leçons d'amour des Lumières*, Paris 2011.
- Lucioli Francesco, *Amore punito e disarmato. Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia*, Sapienza, Roma 2013.
- Lyszczyna Jacek, *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*, Katowice 2011.
- Łakomska Bogna, *Miłośnicy „chińskości” w dawnej Polsce. Od siedemnastego do początków dziewiętnastego wieku*, Warszawa 2008.
- Ławski Jarosław, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.
- Łucyk Justyna, *Powązki jako temat poezji oświeceniowej*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie” 1985, nr 8–9.
- Magnani Campanacci Ilaria, *Il rococò letterario. Studi e prospettive (1960–1986)*, „Lettere Italiane” 1986, nr 38.
- Magnusson Carl, *Le rococo est-il décoratif?*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2017, nr 80.
- Magnusson Carl, *Le rococo, une construction historiographique: introduction*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2017, nr 80.
- Makaruk Maria, *Antoni Edward Odyniec – romantyk w zwierciadle biedermeieru*, Warszawa 2012.
- Makowski Stanisław, *Romantyzm w przedlistopadowej Warszawie*, „Kronika Warszawy” 1989, nr 2.
- Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini*, Roma 1962.
- Mann Maurycy, *Literatura włoska*, w: *Wielka literatura powszechna*, t. 2, Warszawa 1933.
- „Maria” i Antoni Malczewski. *Kompendium źródłowe*, oprac. H. Gacowa, Wrocław 1974.
- Marcjanik Małgorzata, *W kręgu grzeczności: wybór prac z zakresu etykiety językowej*, Kielce 2001.

- Markowska-Fulara Helena, *Odnajdywanie języka dyscypliny. Literaturoznawstwo wileńskie i warszawskie 1809–1830*, Warszawa 2020.
- Marszałek Anna, *Polskie Arkadie – refleksy mitu*, w: *Dramat i dramatyizacje w XVIII i XIX wieku*, red. M. Sugiera, M. Borowski, t. 2, Kraków 2014.
- Martin Marie-Pauline, *Rococo: du jargon à la catégorie de style*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2017, nr 80.
- Martin-Fugier Anne, *La vie élégante ou La formation du Tout-Paris, 1815–1848*, Paris 1990.
- Masseau Didier, *La chaussure ou le pied de Fanchette*, „Études françaises” 1996, nr 32 (2).
- Mauzi Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1960.
- Mazurkova Bożena, *Na ziemskich i niebieskich szlakach. Studia o poezji F. Zabiłockiego i F.D. Książnina*, Katowice 2008.
- McGann Jerome, *The Poetics of Sensibility. A Revolution in Literary Style*, Oxford 1998.
- Mee Jon, *Conversable Worlds. Literature, Contention, and Community 1762 to 1830*, New York 2011, s. 23.
- Meyer Spacks Patricia, *An Argument of Images. The Poetry of Alexander Pope*, Cambridge 1971.
- Minguet Philippe, *Esthétique du rococo*, Paris 1966.
- Minor Vernon Hyde, *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste*, New York 2006.
- Moore Jane, *Thomas Moore and Classical Inspiration*, w: *Thomas Moore and Romantic Inspiration: Poetry, Music, and Politics*, red. S. McCleave, B.G. Caraher, New York 2017.
- Muchembeld Robert, *The Order of Gestures. A Social History of Sensibilities under the Ancien Régime in France*, w: *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, red. J. Bremmer, H. Roodenburg, Cambridge 1991.
- Munteanu Basil, *Les implications esthétiques de l'euphémisme en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, „Cahiers de l'Association internationale des Études françaises” 1953, nr 3/4/5.
- Nalepa Marek, *Rozpacz i próby jej przezwyciężenia w poezji porozbiorowej (1793–1806)*, Rzeszów 2003.
- Nalepa Marek, *Śmiech po ojczyźnie. Patologia społeczeństwa początków epoki rozbiorowej*, „Napis” 1998, seria 4.
- Nalepa Marek, *„Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...” Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej*, Wrocław 2002.
- Nasiłowska Anna, *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*, Wrocław 1990.
- Nawarecki Aleksander, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991.
- Nell Sharon Diane, *La Fontaine and Rococo style: Metonymy, immanence, and Euphemization in „Les amours de Psyche et de Cupidon”*, „Intertexts” 1999, nr 1.
- Nell Sharon Diane, *Looks Can Be Deceiving: The Trompe-l'oeil Poetics of French Rococo Style*, „L'Esprit Créateur” 1993, nr 3.

- Neubert Fritz, *Französische Rokoko-Probleme*, w: tenże, *Hauptfragen der Romanistik, Festschrift für Ph. A. Becker*, Heidelberg 1922.
- Olkusz Piotr, *Marivaux w osiemnastowiecznej Francji i Polsce. Dwa modele komedii dell'arte*, „Pamiętnik Teatralny” 2014, z. 4.
- Opacki Ireneusz, *Odwrócona elegia: o przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999.
- Opacki Ireneusz, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1971.
- Osterhammel Jürgen, *Historia wieku XIX. Przeobrażenie świata*, przeł. I. Drozdowska-Broering, A. Peszke, J. Kałużny, K. Śliwińska, Poznań 2013.
- Ostrowska Stanisława, *Tomasz Zan*, Pruszków 1927.
- L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, w: *Il Neoclassicismo 1789–1815*, red. C. Sisi, Milano 2005.
- Otwinowska Barbara, *Gust*, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991.
- Ozóg-Winiarska Zofia, Winiarski Jerzy, *Literacka emancypacja romantycznych grup poetyckich w periodykach warszawskich lat 1829–1830. W kręgu „Melitele”*, „Dydaktyka Polonistyczna” 2019, nr 5.
- Park William, *The Idea of Rococo*, Newark 1992.
- Parkitny Maciej, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018.
- Pasco Allan H., *Sick Heroes. French Society and Literature in the Romantic Age, 1750–1850*, Exeter 1997.
- Patro-Kucab Magdalena, *Metafora, eufemizm, koncept, żart... O tabuizacji ludzkiej seksualności w wybranych utworach Stanisława Trembeckiego*, „Tematy z Szewskiej” 2015, nr 2.
- Pawłowska Małgorzata, *Dokuczliwy poeta w salonowym towarzystwie. Miera wiersze dedykowane*, „Prace Polonistyczne” 2014, seria 59.
- Pazura Stanisław, *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Warszawa 1981.
- Peyre Henri, *Co to jest klasycyzm?*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1985.
- Pietraszko Stanisław, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966.
- Pigoń Stanisław, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964.
- Pillard Guy-Édouard, *Louis Fontanes 1757–1821. Prince de l'esprit*, Maulévrier 1990.
- Piotrowiak Dariusz, *(Nie) tylko filomackie pochwały miodu: o „walce miodowej” między Janem Czeczotem a Tomaszem Zanem*, w: *(Nie)smak w tekstach kultury XIX–XXI wieku: nie tylko o kulturze jedzenia i picia*, red. B. Zwolińska, Gdańsk 2019.
- Piotrowski Wojciech, *Geografia literacka byłych ziem dawnej Rzeczypospolitej (1800–1900)*, w: *Pogranicza, kresy, Wschód a idee Europy*, seria 2: *Wiktor Choriew in memoriam*, układ J. Ławski, red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- Piotrowski Wojciech, *Tadeusz Szostakowski – zapomniany poeta środowiska krzemieniecko-wileńskiego*, „Studia i Materiały Polonistyczne” 2007, t. 7.
- Piotrowski Wojciech, *Życie umysłowe Krzemieńca w latach 1805–1832*, Piotrków Trybunalski 2005.
- Piwińska Marta, *Miłość romantyczna*, Kraków 1984.

- Piwińska Marta, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003.
- Piwińska Marta, *Złe wychowanie*, Warszawa 1981.
- Pluta Paweł, *Polska ballada gotycka*, Warszawa 2017.
- Poe George, *The Rococo and Eighteenth-century French Literature. A Study Through Marivaux's Theater*, New York 1987.
- Poklewska Krystyna, *Stanisław Jaszowski (z dziejów przełomu romantycznego w Galicji)*, „Prace Polonistyczne” 1970, nr 26.
- Pokrzywniak Józef Tomasz, *Jan Gorczyzewski (1751–1823)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 3, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1996.
- Pokrzywniak Józef Tomasz, *Podobnie żartował Horacy*, „Teksty” 1976, nr 1.
- Polski biedermeier. Romantyzm „udomowiony”*, red. A. Rosales Rodríguez, Warszawa 2018.
- Pomeau René, *L'Europe des Lumières. Cosmopolitisme et unité européenne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1966.
- Ponzetto Valentina, *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève 2007.
- Praz Mario, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Gdańsk 2006.
- Prejs Marek, „*Pochwała piersi*” i problem rokoka na przełomie XVII i XVIII wieku, „Pamiętnik Literacki” 2000, nr 3.
- Prejs Marek, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989.
- Prendergast Amy, *Salons across Britain and Ireland in the Long Eighteenth Century*, Basingstoke 2015.
- Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*, red. Z. Goliński, Wrocław 1973.
- Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*, seria 2, red. Z. Goliński, Wrocław 1977.
- Prykaszczyk Michał, *Młodzieńcze zabawy w pruskiej Warszawie. Rywalizacja złotej młodzieży z pałacu Pod Blachą z Towarzystwem Przyjaciół Ojczyzny*, „Echa Przeszłości” 2012, nr 13.
- Przybylski Ryszard, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996.
- Puchalska Irena, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013.
- Pusz Wiesław, „*Nowy Parnas*” przedromantycznej Warszawy: Bruno Kiciński i grono jego współpracowników, Wrocław 1979.
- Pusz Wiesław, *Oświeceni i nie tylko*, Łódź 2003.
- Rabowicz Edmund, *Literackie kontakty Stanisława Trembeckiego z Albertem Miernem*, „Pamiętnik Literacki” 1962, nr 53/4.
- Rabowicz Edmund, *Polskie rokoko literackie*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Prace Historycznoliterackie” 1969, z. 2.
- Rabowicz Edmund, *Stanisław Trembecki w świetle nowych źródeł*, Wrocław 1965.
- Raynaud Philippe, *La politesse des Lumières. Les lois, les mœurs, les manières*, Paris 2013.
- Rejman Zofia, *Jan Paweł Woronicz: poeta i kapłan*, Chotomów 1992.
- Rejman Zofia, *Świadomość literacka polskiego Oświecenia. Wybrane problemy*, Warszawa 2005.

- Roche Daniel, *La culture des apparences*, Paris 1989.
- Roe Nicholas, *John Keats and the Culture of Dissent*, New York 1997.
- Rogers Pat, *Men, Women and Sex*, w: tenże, *The Augustan Vision*, London 1974.
- Rohrmann Erwin, *Grundlagen und Charakterzüge der französischen Rokoko-Lyrik*, Breslau 1930.
- Rokoko. *Studia nad sztuką I połowy XVIII w. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1970.
- Romantic Metropolis. The Urban Scene of British Culture, 1780–1840*, red. J. Chandler, K. Gilmartin, Cambridge 2005.
- Romantic Sociability: Social Networks and Literary Culture in Britain, 1770–1840*, red. G. Russell, C. Tuite, Cambridge 2006.
- Rosales Rodríguez Agnieszka, „Francuski wiek” i obrazy rokoka w świetle nowoczesnej krytyki i sztuki. *Wizje, rewizje, interpretacje*, Warszawa 2006.
- Rosenmeyer Patricia, *The Poetics of Imitation. Anacreon and the anacreontic tradition*, Cambridge 1992.
- Rosset François, Triaire Dominique, *Wstęp*, w: J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przeł. A. Wasilewska, Kraków 2015.
- Rosset François, Triaire Dominique, *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2005.
- Rossi Giuseppina, *Salotti letterari in Toscana. I tempi, l'ambiente, i personaggi*, Firenze 1992.
- Rousset Jean, *Comment insérer le présent dans le récit: l'exemple de Marivaux*, „Littérature” 1972, nr 5.
- Rousset Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris 1962.
- Roszak Stanisław, *Warszawskie środowisko naukowe i literackie w XVIII w.*, „Wiek Oświecenia” 1998, t. 14.
- Roszkowska Wanda, *Polacy w rzymskiej Arkadii (1699–1766)*, „Pamiętnik Literacki” 1965, nr 3; *Polacy w rzymskiej „Arkadii”. Część II: Lata 1766–1800*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 3.
- Rudaś-Grodzka Monika, *Sfinks słowiański i mumia polska*, Warszawa 2013.
- Rudaś-Grodzka Monika, „Sprawić, aby idee śpiewały”. *Motywy platońskie w życiu i twórczości Adama Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim*, Warszawa 2003.
- Rudat Wolfgang E.H., *Belinda's „Painted Vessel”. Allusive Technique in „The Rape of the Lock”*, „Tennessee Studies in Literature” 1974, nr 19.
- Ryba Janusz, *Jan Potocki i oświeceniowy grand monde*, „Pamiętnik Literacki” 2020, nr 1.
- Ryba Janusz, „Mały” Potocki, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, red. M. Piechota, J. Ryba, Katowice 2004.
- Ryba Janusz, *Maskarady oświeconych*, Katowice 1998.
- Ryba Janusz, *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego*, Wrocław 1993.
- Ryba Janusz, *Oświeceniowe tutti frutti. Maskarady, konwersacja, literatura*, Katowice 2009.
- Ryba Janusz, *Trembecki i Pani de Graffigny*, „Prace Polonistyczne” 2013, seria 68.

- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, Siwicka Dorota, Witkowska Alina, Zielińska Marta, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Rzepczyński Sławomir, *Problem konwencji literackiej w sonecie „Dzień dobry”*, w: *Wiersze Adama Mickiewicza: analizy, komentarze, interpretacje*, red. J. Brzozowski, Łódź 1998.
- Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1979.
- Saisselin Rémy, *„The Man of Taste” as Social Model, or, „Sense and Sensibility”*, w: *The Crisis of Courtesy. Studies in the Conduct-Book in Britain, 1600–1900*, red. J. Carré, Leiden 1994.
- Saisselin Rémy, *The Rococo as a Dream of Happiness*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1960, nr 2.
- Salotti e ruolo femminile in Italia. *Tra fine Seicento e primo Novecento*, red. M.L. Betri, E. Brambilla, Venezia 2004.
- Salvadori Roberto, *Moda i nowoczesność*, przeł. H. Kralowa, K. Skórska, Warszawa 2015.
- Samborska-Kukuć Dorota, *Bardowie rezydenci. Fenomen poety dworskiego w świetle pamiętników ze wschodnich kresów Rzeczypospolitej 1 połowy XIX wieku*, „Napis” 2003, seria 9.
- Samborska-Kukuć Dorota, *Z dziejów kultury literackiej północno-wschodniego pogranicza. Jan Onoszko, poeta przełomu XVIII i XIX wieku*, Kraków 2003.
- Savariau Norbert, *Louis de Fontanes. Belles-lettres et enseignement de la fin de l’Ancien Régime à l’Empire*, Oxford 2002.
- Schmarsow August, *Barock und Rokoko*, Leipzig 1897.
- Schoina Maria, *Romantic „Anglo-Italians”: Configurations of Identity in Byron, the Shelleys, and the Pisan Circle*, Farnham 2009.
- Schönberger Arno, Soehner Halldor, *Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*, München 1959.
- Schürr Friedrich, *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur*, Leipzig–Berlin 1928.
- Sengle Friedrich, *Aufklärung und Rokoko in der deutschen Literatur*, Heidelberg 2005.
- Sergio Giuseppe, *Parole di moda. Il „Corriere delle Dame” e il lessico della moda nell’Ottocento*, Milano 2010.
- Seth Catriona, *Évariste Parry (1753–1814). Créole, révolutionnaire, académicien*, Paris 2014.
- Seweryn Dariusz, *„...jak tam zaszedłeś”. Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.
- Seweryn Dariusz, *Anegdotyczno-sterne’owski wyniar epistolografii Mickiewicza*, w: *Mickiewicz niedoczytany. Korespondencja poety w perspektywie współczesnej*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, T. Jędrzejewski, Warszawa 2014.
- Sigaux Gilbert, *„Les Parades” de Jean Potocki dans la tradition du théâtre de la foire*, „Les Cahiers de Varsovie” 1975, t. 3.
- Sikora Agata, *„Aż do najmniejszej kropki”: o prawie i biurokracji filomatów*. „Teksty Drugie” 2015, nr 4.



- Simches Seymour O., *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1964.
- Sinatra Michael E., *Leigh Hunt and the London Literary Scene. A Reception History of his Major Works, 1805–1828*, New York 2005.
- Siomkajło Alina, *W sztambuchu jak w salonie*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF” 1994, t. 2, nr 10.
- Siwicka Ilona, *Próba zdefiniowania mody na podstawie wybranych ogłoszeń z prasy Królestwa Polskiego lat 1815–1830*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Historica” 2007, nr 81.
- Siwiec Magdalena, *O dwóch Mickiewiczowskich koncepcjach natchnienia*, „Ruch Literacki” 2011, z. 2.
- Siwiec Magdalena, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2002.
- Skręt Rościsław, *Andrzej Brodziński*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 3, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1996.
- Skwarczyńska Stefania, *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1931, t. 28, nr 1/4.
- Skwarczyński Zdzisław, *Kazimierz Kontrym. Towarzystwo Szubrawców. Dwa studia*, Łódź 1961.
- Skwarczyński Zdzisław, *W szkole sentymentalizmu*. „Tygodnik Wileński” z 1804 r., Łódź 1958.
- Snopek Jerzy, *Objawienie i oświecenie. Z dziejów libertynizmu w Polsce*, Warszawa 1986.
- Snopek Jerzy, *Prowincja oświecona. Kultura literacka Ziemi Krakowskiej w dobie Oświecenia 1750–1815*, Warszawa 1992.
- Snopek Jerzy, *Trzy wzory postaw libertyńskich*, „Pamiętnik Literacki” 1981, nr 3.
- Snopek Jerzy, *Wincenty Reklewski*, w: *Pisarze polskiego Oświecenia*, t. 3, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1996.
- Sokołowska Jadwiga, *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa 1971.
- Southall Raymond, *Pastoral Poetry and Rural Life, Literature, the Individual and Society. Critical Essays on the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, London 1977.
- Spitzer Alan B., *The French Generation of 1820*, Princeton 1987.
- Stachurski Edward, *Słowa-klucze polskiej liryki romantycznej*, Kraków 1998.
- Stamm Israel S., *German Literary Rococo*, „The Germanic Review” 1961, nr 3.
- Stanisz Marek, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, *Poznań* 2019.
- Stankiewicz-Kopeć Monika, *Jak bawili się filomaci? Rola zabawy w działalności Towarzystwa Filomatów Wileńskich*, „Українська полоністика” 2016, t. 3.
- Stankiewicz-Kopeć Monika, *Miasto i cywilizacja w kontekście sporów modernizacyjnych w piśmiennictwie polskim lat 1800–1830*. *Studia*, Kraków 2018.
- Stankiewicz-Kopeć Monika, *Pomiędzy klasycyzacją a romantycznością: młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009.
- Starnawski Jerzy, *Sztambuch krzemieniecki Biblioteki im. H. Łopacińskiego w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne” 1958, t. 7.

- Starobinski Jean, *L'invention de la liberté, 1700–1789*, Genève 1964.
- Staropolskie arkadie, red. J. Krauze-Karpińska, J. Dąbkowska-Kujko, Warszawa 2010.
- Stasiewicz Krystyna, *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*, Olsztyn 1992.
- Stavan Henry A., *Le lyrisme dans la poésie française de 1760 à 1820. Analyse et textes de quelques auteurs*, Paris 1976.
- Stedman Allison, *Rococo Fiction in France, 1600–1715. Seditious Frivolity*, Lewisburg 2013.
- Stelmaszczyk-Świontek Barbara, *Funkcja snu w poezji Bohdana Zaleskiego*, „Prace Polonistyczne” 1979, seria 35.
- Stelmaszczyk-Świontek Barbara, *Sentymentalny romantyk z Ukrainy (warszawskie początki kariery literackiej Józefa Bohdana Zaleskiego)*, „Prace Polonistyczne” 1976, seria 32.
- Stelmaszczyk-Świontek Barbara, *Wokół programu poetyckiego Bohdana Zaleskiego*, „Ruch Literacki” 1979, z. 5.
- Stenger Gilbert, *La Société française pendant le Consulat*, seria 3, Paris 1905.
- Storia della letteratura italiana*, red. Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, t. 6, Milano 1968.
- Strzyżewski Mirosław, *Listy prawie recenzenckie Mickiewicza*, w: *Mickiewicz niedoczytany...*, w: *Mickiewicz niedoczytany. Korespondencja poety w perspektywie współczesnej*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, T. Jędrzejewski, Warszawa 2014.
- Style zachowań romantycznych*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1986.
- Sypher Wylie, *From Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York 1960.
- Szaleska Stefania, *Poezja filomatów na tle ich korespondencji*, Kraków 1933.
- Ślusarska Magdalena, *Kultura literacka Wilna w dobie stanisławowskiej. Zarys wybranych zagadnień*, „Wiek Oświecenia” 1998, t. 14.
- Śniedziwski Piotr, *Elegijna świadomość romantyków*, Gdańsk 2015.
- Środowska kulturotwórcze czasów oświecenia i romantyzmu, red. B. Dopart, Kraków 2013.
- Świrko Stanisław, *Z kręgu filomackiego preromantyzmu*, Warszawa 1972.
- Taylor Anya, *Bacchus in Romantic England: Writers and Drink 1780–1830*, London 1999.
- Thomas Catherine, *Le Mythe du XVIII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 2003.
- Thomas Catherine, *Les petits romantiques et le rococo: éloge du mauvais goût*, „Romantisme” 2004, nr 1.
- Thomas Moore and Romantic Inspiration: Poetry, Music, and Politics*, red. S. McCleave, B. G. Caraher, New York 2017.
- Timofiejew Artur, *Legiony i vitae lex. Problemy twórczości literackiej Cypriana Godebskiego*, Lublin 2002.
- Tomkiewicz Władysław, *Rokoko*, Warszawa 1988.
- Tomlinson Robert, *La fête galante: Watteau et Marivaux*, Paris 1981.
- Tretiak Józef, *Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego. 1802–1831. Życie i poezja. Karta z dziejów romantyzmu polskiego*, Kraków 1911.

- Tretiak Józef, *Mickiewicz w Wilnie i Kownie. Życie i poezja*, t. 3, Lwów 1884.
- Tretiak Józef, *Szkice literackie*, Kraków 1896.
- Tuta Zbigniew, *Wierszowane podarunki imieninowe Józefa Koblańskiego, zapomnianego poety Oświecenia*, „Prace Polonistyczne” 2004, nr 59.
- Twentieth Century Interpretations of the „Rape of The Lock”. A Collection of Critical Essays*, red. G.S. Rousseau, Englewood Cliffs 1969.
- Ujejski Józef, *Ballady Zana*, w: *Księga pamiątkowa Uniwersytetu Stefana Bato-rego*, Warszawa 1931.
- Vincent Patrick H., *The Romantic Poetess. European Culture, Politics, and Gender, 1820–1840*, Hanover – New Hampshire 2004.
- Vincent-Buffault Anne, *Érotisme et pornographie au XVIII<sup>e</sup> siècle: les dispositifs imaginaires du regard*, „Connexions” 2007, nr 1.
- Vovelle Michel, *Wstęp*, przeł. J. Miszańska, w: *Człowiek oświecenia*, red. M. Vovelle, przeł. M. Gurgul i in., Warszawa 2001.
- W stronę Francji... Z problemów literatury i kultury polskiego Oświecenia*, red. E. Z. Wichrowska, Warszawa 2007.
- Waśko Andrzej, *Odyseusz i Don Juan. Dwa wzorce doświadczenia podróży*, w: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007.
- Weisgerber Jean, *Le rococo. Beaux-arts et littérature*, Paris 2001.
- Weisgerber Jean, *Les masques fragiles: esthétique et formes de la littérature rococo*, Lausanne 1991.
- Whelan Agnieszka, *Powązki: szkoła uczuć i historii. Wychowanie młodych Czar-toryskich*, „Rocznik Historii Sztuki” 2014, t. 39.
- Wichary Gertruda, *Elżbieta Drużbacka (1695–1765)*, w: *Pisarze polskiego oświece-nia*, t. 1, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1992.
- Wichrowska Elżbieta Z., *Kantorbery Tymowski w świetle nowych źródeł*, War-szawa 2002.
- Wichrowska Elżbieta Z., *Poezja desertowa obiadów czwartkowych – mit czy rze-czywistość?*, „Wiek Oświecenia” 2019, nr 35.
- Wiersze Józefa Koblańskiego i Stanisława Szczęsnego Potockiego – zapomnianych poetów oświecenia*, oprac. E. Aleksandrowska, Wrocław 1980.
- Wierzbicka Anna, *Genry mowy*, w: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyń-ska, E. Janus, Wrocław 1983.
- Wierzbicka-Trwoga Krystyna, *Cechy gatunkowe romansu*, „Terminus” 2019, nr 21/2.
- Winiarski Jerzy, *Nadniemeńskie wzgórze w „Balladach i romansach”*, „Pamiętnik Literacki” 2005, nr 4.
- Witkowska Alina, *„Stawianie, my lubim sielanki...”*, Warszawa 1972.
- Witkowska Alina, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1998.
- Witkowska Alina, *Bohdan Zaleski, tajemnica sukcesu i zapomnienia*, w: *Zapo-mniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Po-znań 1995.
- Witkowski Przemysław B., *Jan Potocki i teatr w Tulczynie*, przeł. G. Przewłocki, „Literatura na Świecie” 2010, nr 7–8.

- Wojda Patrycja, *Jak filomaci opowiadali swoją młodość? Analiza przemówień Towarzystwa Filomatycznego z lat 1818–1821*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 3.
- Wolska Barbara, *Bez winy i wstydu. Seksualność w polskiej poezji obsceniczej o tematyce erotycznej doby Oświecenia*, „Napis” 2012, seria 18.
- Wolska Barbara, *Ogólne uwagi o twórczości okolicznościowej Adama Naruszewicza: wiersze podarunkowe i bukiety*, „Prace Polonistyczne” 2004, nr 59.
- Wolska Barbara, *Utwory erotyczne i obsceniczne Adama Naruszewicza – inspiracje, metaforyka, słownictwo*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 2015, zeszyt specjalny.
- Wołoszyńska Zofia, *Wstęp*, w: *Komedia obyczajowa warszawska*, t. 1, oprac. też, Warszawa 1960.
- „*Zabawy przyjemne i pożyteczne*” 1770–1777. *Monografia bibliograficzna*, oprac. E. Aleksandrowska, Wrocław 1959.
- Zabiński Łukasz, *Kajetan Koźmian spoza kanonu. Studia i szkice historycznoliterackie*, Białystok 2018.
- Zawadzka Danuta, *Czytanie i pisanie w życiu filomatów*, w: *Wilno i Kresy północno-wschodnie. Materiały II Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku 14–17 IX 1994 r.*, t. 4: *Literatura*, red. E. Feliksiak, A. Kieźuń, Białystok 1996.
- Zawadzka Danuta, *Pokolenie kłęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000.
- Zielińska Marta, *Kłopotliwe rozrywki*, Warszawa 2018.
- Zgorzelski Czesław, *Niedoświetlone sprawy literatury romantycznej*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1970, nr 5.
- Zgorzelski Czesław, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976.
- Zieliński Andrzej, *Wśród spuścizny poetyckiej Stanisława Starzyńskiego*, „Prace Polonistyczne” 1965, nr 21.
- Ziomek Jerzy, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4.
- Żaglewska Agata, *„Fail better”, czyli jak poprawić improwizację*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2022, nr 1.
- Żaglewska Agata, *„Idzie o to, żeby szło. Miało wzięcie. Działo. Żyło”. Improwizowanie filomatów*, „PL.IT / rassegna italiana di argomenti polacchi” 2022, nr 13.
- Żbikowski Piotr, *„...bolem śmiertelnym ściśnione mam serce...” Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1998.
- Żbikowski Piotr, *Klasycyzm postanisławowski: próba definicji*, Rzeszów 1974.
- Żmigrodzka Maria, *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz – Malczewski)*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 1.

Korzystałem ponadto z licznych drobnych tekstów z czasopism literackich, naukowo-kulturalnych oraz żurnali modowych, przywoływanych w przypisach.



# Indeks osób

## A

Advielle Victor 51  
Agulhon Maurice 88  
Aleksandrowicz Alina 152, 161, 190,  
191, 211, 218, 221, 226  
Aleksandrowska Elżbieta 150,  
152–153, 162  
Alméras Louis 97  
Anakreont 49, 131, 135, 160, 173  
Ancuta Jan 154–155  
Anger Alfred 19  
Angerville Moufle d' 41  
Arasse Daniel 89  
Argenson Madame d' 100–101  
Askenazy Szymon 165

## B

Baiesi Serena 129  
Baka Józef 256, 357  
Baldacci Luigi 116  
Balduino Armando 76  
Ballor M.A. (Aristeo) 113  
Bamford Sam 176  
Bandettini Teresa 116–118  
Barbarisi Gennaro 85  
Barrell John 123  
Barré Louis 19  
Bartmiński Jerzy 349  
Bartoszyński Kazimierz 252  
Barycz Henryk 203  
Batteux Charles 52

Bąkowska Patrycja 81, 160  
Beatty Bernard 86  
Beaufremont Madame de 100–101  
Beaufort d'Hautpoul Madame de  
100–101  
Beaumarchais Pierre-Augustin Caron  
de 25, 31, 293  
Beauvau-Craon Anne-Marguerite-  
-Gabrielle de 224  
Beauvois Daniel 193–194, 200, 202,  
243, 250, 307  
Becker Karin 99, 176, 290, 294, 302  
Becker Philipp August 19  
Beckford William 121  
Behrendt Stephen C. 131  
Benrekassa Georges 41  
Béranger Pierre-Jean 104–105  
Bermingham Ann 176  
Bernis François-Joachim de Pierre de  
zob. Pierre de Bernis François-  
-Joachim de  
Berquin Arnaud 71  
Bertaud Jean-Paul 97  
Bertin Antoine 71–72  
Bertola Aurelio de' Giorgi 81–82  
Bertrand Jean-Pierre 105  
Betri Maria Luisa 188  
Beugnot Jacques-Claude 97  
Białobrzaska Marta 290  
Białostocki Jan 22, 24, 351  
Bielawski Józef 153  
Bieliński Józef 193–194

- Biernacki Andrzej 353  
 Binni Walter 80, 82–84  
 Biré Edmond 107  
 Bizzocchi Roberto 117  
 Błędowska Henryka z Działyńskich  
     220  
 Boehn Max von 40  
 Boileau-Despréaux Nicolas 219  
 Bonora Ettore 86  
 Bończa Tomaszewski Dyzma 78, 170  
 Borowczyk Jerzy 244, 257  
 Borowski Leon 193, 355  
 Borowski Mateusz 187  
 Borowy Wacław 143, 170, 249, 279,  
     297, 355  
 Boucher François 27, 31, 70, 98, 331  
 Brady Patrick 58, 93, 94  
 Brambilla Elena 188  
 Branca Vittore 76  
 Bray René 24, 57  
 Bremmer Jan 53  
 Brie Friedrich 88  
 Brodziński Andrzej 203, 267, 279,  
     280–284, 286–288, 299, 311, 323,  
     326  
 Brodziński Kazimierz 23, 180–181,  
     287–288, 337  
 Bromirski Onufry 291  
 Brower Reuben A. 92  
 Brummell George Bryan (Beau  
     Brummell) 176, 302  
 Bruni Arnaldo 118, 120  
 Brutus, właśc. Marcus Iunius Brutus  
     188  
 Brzezina Andrzej 178, 235  
 Brzozowski Jacek 309, 331  
 Buchwald-Pelcowa Paulina 145  
 Buffon Georges-Louis Leclerc de 69  
 Bukowiec Paweł 256, 277  
 Burke Edmund 69  
 Burns Robert 132–133  
 Burton Robert 231–232  
 Burzyński Jan 41, 91, 128  
 Byron George Gordon 30–31, 69,  
     82–83, 86, 94, 111, 117, 131, 138,  
     175, 177, 212–213, 290–291, 302,  
     330, 332–333, 347  
 Bystroń Jan Stanisław 171  
 Bystydzieńska Grażyna 91
- C**  
 Cabaniols Marielle 250  
 Canova Antonio 120  
 Caraher Brian G. 131  
 Carducci Giosuè 79, 82  
 Carini Isidoro 79  
 Carré Jacques 88  
 Carrer Luigi 115, 116  
 Casti Giovanni Battista 83, 214–215,  
     297  
 Cecchi Emilio 80  
 Cerruti Marco 82  
 Chachulska Marta 176, 185–186, 212,  
     223, 232–233, 260, 326  
 Chachulski Tomasz 158, 160, 355  
 Chandler James 123  
 Chard Chloe 94  
 Charles-Wurtz Ludmila 108  
 Chartier Roger 36, 39–41, 87, 96  
 Chastenay Victorine de 96  
 Chaulieu Guillaume Amfrye de 49,  
     195  
 Chłędowski Kazimierz 73, 76, 79, 123  
 Chmielowski Piotr 194  
 Chodakowska Janina 206–207  
 Chodkiewicz Aleksander 291–292  
 Chodźko Aleksander 201, 255, 260, 363  
 Chojecki Edmund 269  
 Chomiński Franciszek Ksawery 195  
 Chopin Fryderyk 164  
 Choriew Wiktor 202  
 Chotomski Ferdynand 172–173  
 Cieński Marcin 158, 204  
 Cieśla-Korytowska Maria 187, 269  
 Claudel Paul 56  
 Coleridge Samuel T. 124–127, 243,  
     248, 259–260, 352  
 Consoli Domenico 112  
 Corneille Pierre 56

Cowan Brian William 88  
Cox Jeffrey N. 133, 136  
Crabbe George 233  
Craveri Benedetta 41  
Crogiez Michèle 53  
Crudeli Tomasso 79  
Cybulski Radosław 194  
Cysewski Kazimierz 308, 311  
Czabanowska-Wróbel Anna 369  
Czajkowski Paweł 102  
Czartkowski Adam 161  
Czartoryska Izabela 59, 147, 149, 161,  
166, 182–184, 224  
Czartoryski Adam Jerzy 158, 184, 202  
Czartoryski Adam Kazimierz 146,  
153, 157, 161, 182, 187–188  
Czczot Jan 247–249, 252–254,  
256–258, 261–262, 355, 358–362  
Czernianin Halina 194, 201  
Czernianin Wiktor 194  
Czubek Jan 246  
Czyż Antoni 136, 142–143, 155  
Czyż Jan 154–155

## D

Dacre Charlotte, pseud. Rosa Matilda  
326  
Daguisé Floriane 19  
Danby Francis 128  
Dancourt Florent Carton 57  
Dart Gregory 133, 232  
Dąbkowska-Kujko Justyna 146  
Dąbrowicz Elżbieta 171  
Dąbrowski Roman 147, 187, 349  
Dąbrowski Szymon Piotr 26, 155  
De Benedetti Claudia 51  
De Cailly 99  
Delille Jacques 69, 98, 102, 276–278  
Deloffre Frédéric 61  
Delon Michel 52, 54, 98  
Dembowski Leon 188–190  
Demoustier Charles-Albert 42, 266  
Denis Marie-Louise 253  
Dernałowicz Maria 297

Désaugiers Marc-Antoine-Madeleine  
104, 234  
Dębicki Ludwik 156, 166, 171, 182, 184  
Dębowski Marek 172, 271  
Dickstein-Wieleżyńska Julia 116  
Diderot Denis 31, 172  
Didier Béatrice 58  
Dmochowski Franciszek Salezy 173–174  
Dobakówna Anna 180, 285  
Dobrzycki Stanisław 164  
Dobrzyńska Teresa 350  
Doglio Maria Luisa 75  
Domeyko Ignacy 201, 250, 261–262  
Donati Claudio 86  
Dopart Bogusław 161, 204, 297, 305  
Dorat Claude-Joseph 67, 69–70, 170  
Drabik Beata 350  
Drozdowska-Broering Izabela 44  
Drużbacka Elżbieta 76, 142–144  
Dubos Jean-Baptiste 22  
Duby Georges 40  
Dunajówna Maria 262  
Durand Pascal 105  
Dusausoir François-Jean 99  
Dutkiewicz Józef 169  
Dyboski Roman 31  
Dyer George 231–232

## E

Ebani Nadia 84  
Écouchard-Lebrun Ponce-Denis 69  
Edgecombe Rodney Stenning 135  
Eger Elizabeth 88  
Elias Norbert 39  
Epstein James 199  
Ermatinger Emil 19  
Esposito Edoardo 85  
Esterhammer Angela 28, 118, 122,  
248, 330

## F

Fabianowski Andrzej 252  
Fabre Jean 156



- Faguet Émile 61  
 Fairer David 125  
 Fallex Eugène 253  
 Fantoni Giovanni 113, 117–118  
 Fare Charles Auguste de la 49  
 Faroult Guillaume 35  
 Feldman Paula R. 129, 201  
 Feliksiak Elżbieta 257  
 Fénelon François de Salignac de la  
     Mothe 39  
 Fernández Juan Antonio 162  
 Ferroni Giulio 119–120, 177, 290  
 Fieguth Rolf 160, 309  
 Fijałkowski Michał 338  
 Flowers Cate 30  
 Fontanes Louis de 102–103  
 Forti Fiorenzo 86  
 Foscolo Ugo 118–120, 290–291  
 Fowles John 270  
 Fragonard Jean-Honoré 31, 59, 92,  
     311  
 Franke Jerzy 175, 235  
 Frank Józef 199–200  
 Franklin Caroline 138  
 Frączyk Tadeusz 211  
 Fredro Aleksander 204, 226  
 Fredro Jan Maksymilian 191, 223,  
     225–226, 228, 282–283  
 Frejend Antoni 252  
 Frölich Antoni 176  
 Frost John 199  
 Frugoni Carlo Innocento 75, 79  
 Fryderyk II Wielki, król Prus 42, 309  
 Fubini Mario 114–115  
 Fulińska Agnieszka 108, 334  
 Fumaroli Marc 103, 222
- G**
- Gacowa Halina 289–291, 293, 295  
 Gaillard Aurélia 111  
 Gardiner Marguerite, hrabina  
     Blessington 131  
 Gautier Théophile 18  
 Gawalewicz Marian 262
- Gay John 89  
 Gessner Salomon 71, 81  
 Gianni Francesco 118  
 Gifford William 121, 123  
 Gigante Denise 232  
 Gilman Roger 40  
 Gilmartin Kevin 123  
 Giraudoux Jean 57  
 Gladu Kim 15  
 Glasenapp Małgorzata 329  
 Godebski Cyprian 170  
 Goethe Johann Wolfgang 119, 309  
 Golański Filip Nereusz 193  
 Goldoni Carlo 31, 79, 312  
 Goliński Zbigniew 14, 24, 38,  
     143–144, 150–152, 171  
 Gomulicki Juliusz Wiktor 59  
 Goncourt Edmond de 34  
 Goncourt Jules de 34  
 Gorczyzewski Jan 171  
 Gorecki Antoni 193, 196–197  
 Goreń Michał 68, 169  
 Goszczyński Seweryn 334  
 Górski Konrad 355  
 Grabowski Ambroży 202  
 Graciotti Sante 76  
 Graffigny Madame de, właśc.  
     Françoise d'Issembourg  
     d'Happoncourt de Graffigny 274  
 Gravina Giovanni Vincenzo 76  
 Gray Thomas 90  
 Graziosi Elisabetta 86  
 Graziosi Maria Teresa Acquaro 74  
 Greatheed Bertie 120  
 Gresset Jean-Baptiste 64–66, 69,  
     195  
 Gretkowska Manuela 270  
 Greuze Jean-Baptiste 161  
 Grześkowiak Radosław 141–142  
 Guiccioli Teresa 117  
 Guidi Alessandro 75  
 Guizot François 96  
 Gurgul Monika 36  
 Gurlitt Cornelius 19  
 Gurski Walenty 157

## H

- Habermas Jürgen 87, 88  
Hammond Brea S. 91  
Hargreaves-Mawdsley William  
Norman 78, 82, 120–122, 124,  
134, 136, 281  
Has Aurelia 155  
Hatzfeld Helmut 13–14, 19–21, 27,  
29–31, 38, 58–59, 65, 79, 88,  
94–95, 144, 216, 312–313  
Haugen Marius Warholm 269  
Hauser Arnold 54, 87  
Hazard Paul 42  
Hazlitt William 134, 175  
Hellegouarc'h Jacqueline 53, 222  
Henderson Andrea K. 228, 232  
Hertz Paweł 192  
Hoffmann-Piotrowska Ewa 252  
Hogarth William 28, 89  
Horacy, właśc. Quintus Horatius  
Flaccus 103, 117, 150, 160, 171,  
173  
Hornung Zbigniew 26  
Houdar de la Motte Antoine 69  
Hübener Erika 19  
Hugo Victor 107–110, 136  
Huizinga Johan 13  
Hume David 42, 88, 188  
Hunt Leigh 133–136, 174–175,  
212–213

## I

- Imbert Eugène 104  
Innamorati Giuliano 116  
Ireland Ken 25–27, 29, 31–33, 35,  
38–39, 43, 57, 62, 88, 96, 107,  
292, 322–323  
Izbicki Witalis 193

## J

- Jabłońska-Erdmanowa Zofia 243  
Jackson Wallace 28  
Jagoda Zenon 202

- Jakubiszyn-Tatarkiewicz Anna 98  
James Felicity 127, 243, 248, 260  
Jamrozik Elżbieta 156  
Janicka Anna 202  
Janion Maria 45  
Janoszka Maria 270, 273  
Janowski Ludwik 193  
Janowski Maciej 146, 171  
Janus Elżbieta 350  
Januszewska Hersylia z domu Bécu  
352  
Januszewski Teofil 289  
Jarosińska Izabela 279  
Jasiński Jakub 154  
Jaszowski Stanisław 203  
Jekiel Wojciech 32, 76  
Jephcott Edmund 39  
Jeżowski Józef 248, 252, 261, 358  
Jędrzejewski Tomasz 252  
Johnson Samuel 89  
Jurkowska Hanna 161, 164, 171, 184,  
188  
Jurkowski Michał 205

## K

- Kaczmarek Marian 187  
Kadulska Irena 184, 193  
Kale Steven 39, 41, 53, 88, 96–98,  
100–101, 188–189, 222  
Kaleta Roman 151  
Kaliszewski Wojciech 149  
Kallimach Filip, właśc. Filippo  
Buonaccorsi de Tebadis  
Experiens 146  
Kamiński Aleksander 243, 354  
Kamionka-Straszakowa Janina 161,  
188, 243  
Kania Ireneusz 193  
Kant Immanuel 188  
Karpiński Franciszek 207, 276, 280  
Kasprzyk Krystyna 156  
Katullus, właśc. Gaius Valerius  
Catullus 135  
Kawyn Stefan 247

- Keats John 108, 133–138, 175, 334  
Kennedy Deborah 129  
Kiciński Bruno 167  
Kicka Natalia 167, 169, 172  
Kicka Teresa 167  
Kieniewicz Stefan 202  
Kieżuń Anna 257  
Kimball Fiske 15  
Kleiner Juliusz 293, 321  
Kleinert Annemarie 175  
Klemperer Victor 19, 102  
Klimczyk Wojciech 52  
Klimus Elżbieta 243  
Kniaźnin Franciszek Dionizy 80–81,  
156–157, 159–160, 162, 213, 220,  
280, 334  
Koblański Józef 162  
Kochanowski Jan 297  
Kolbuszewski Jacek 164  
Kołakowska Joanna 230  
Konopacki Szymon 195  
Kontrym Kazimierz 198  
Kopczyński Onufry 291  
Korczyński Adam 141–142, 307  
Koropecyj Roman 329  
Korpała Józef 174  
Korsak Julian 200–201  
Korsak Rajmund 305  
Kostenicz Ksenia 297  
Kostkiewiczowa Teresa 23–25, 27,  
29, 38, 43–45, 53, 143–144,  
146–150, 152–154, 157, 159–160,  
171–172, 268, 274, 280, 285, 297,  
334  
Kott Jan 145, 149  
Kowalczykowska Alina 167  
Kowal Jolanta 193–194, 196–197, 207  
Kowalska Aniela 167, 239  
Kowalski Franciszek 181–182  
Kowalski Grzegorz 202  
Kowzan Tadeusz 273  
Kozmian Kajetan 171, 187  
Kralewski Felicjan August 189  
Kralowa Halina 175  
Kramer Linkin Harriet 185  
Krasowska Patrycja 305  
Kraszewski Józef Ignacy 337  
Kraushar Aleksander 25, 151, 157  
Krauze-Karpińska Joanna 146  
Kropiński Ludwik 191, 195, 211–213,  
215–221, 226–227, 229  
Król Małgorzata 262  
Kryński Stanisław 125  
Krzywy Roman 148  
Kubacki Wacław 78, 297  
Kubikowski Zbigniew 170  
Kublicki Stanisław 187  
Kufel Sławomir 17, 26, 146, 154, 158  
Kukulski Leszek 269  
Kulczycka-Saloni Janina 202  
Kułakowski Ignacy 207–208  
Kurecka Maria 13  
Kurządkowska Beata 191  
Kuziak Michał 164, 167  
Kydryński Juliusz 91
- L**
- Labbe Jacqueline M. 185  
La Briche Madame de 100–101  
Lachnicki Ignacy 194  
La Fontaine Jean de 32  
Laforge Pierre 112  
Lamartine Alphonse de 105–106  
Lamb Charles 127–128, 231–232, 243,  
248, 260  
Lambert Madame de, właśc. Anne-  
-Thérèse de Marguenat de  
Courcelles 56  
Lancret Nicolas 59, 294  
Landon Letitia Elizabeth 128–129,  
185–186  
Lasocińska Estera 146  
Laufer Roger 26, 95  
Leask Nigel 133  
Legatowicz Ignacy Piotr 195  
Leibniz Gottfried Wilhelm 205  
Lelewel Joachim 193–194  
Lenzi Anna Luce 86  
Leopardi Giacomo 116

- Le Pautre Pierre 25  
 Lessenich Rolf P. 121  
 Leterrier Sophie-Anne 104  
 Levey Michael 36, 40, 95, 122  
 Levron Jacques 40  
 Libera Leszek 247  
 Libera Zdzisław 54, 87, 146, 153, 180  
 Lipiński Józef 191, 223  
 Lisiecki Dominik 106, 173–174  
 Lonsdale Roger 126  
 Loubère Stéphanie 17  
 Louis Józef Tadeusz 203  
 Lubomirska Franciszka z Załuskich 292  
 Lubomirska Elżbieta z Czartoryskich 271  
 Lubomirski Marcin 153  
 Lubomirski Stanisław Herakliusz 76  
 Lucas Rochemont Claude-Jean-Baptiste 237  
 Luciola Francesco 329  
 Ludwik XIV, król Francji 39  
 Ludwik XV, król Francji 18–19, 40–41  
 Ludwik XVI, król Francji 19  
 Ludwik XVIII, król Francji 165  
 Ludwik Filip I, król Francuzów 18  
 Lyszczyna Jacek 316  
 Łakomska Bogna 183  
 Ławski Jarosław 202, 290, 293–294, 296–297  
 Łęski Antoni 195  
 Łoziński Teodor 256, 307, 358–359  
 Łucyk Justyna 158  
 Łukaszewski Hilary 248  
 Łużny Ryszard 295
- M**
- Maciejewski Janusz 14, 23, 50, 145–146, 290  
 Magnani Campanacci Ilaria 15, 86  
 Magnusson Carl 15, 25  
 Magryś Roman 196  
 Maier Bruno 114  
 Maj Jan 175  
 Makaruk Maria 196  
 Makowiecka Zofia 297  
 Makowski Stanisław 167, 206  
 Malczewski Antoni 46, 204, 207, 267, 282, 289–296  
 Malewski Franciszek 248, 253, 258  
 Malherbe François de 68  
 Mancini Hortensja, księżna Mazarin 49  
 Mancini Maria Anna, księżna Bouillon 49  
 Mancini-Mazarini Louis-Jules 224  
 Mandrou Robert 40  
 Mangiapelo Alessio 84  
 Manning Thomas 232  
 Mann Maurycy 76  
 Mańkowska Bogusława z Dąbrowskich 165, 176  
 Maratti-Zappi Faustina 332  
 Marchal Roger 53  
 Marcinkowska Małgorzata 26, 155  
 Marcjanik Małgorzata 349  
 Marewicz Wincenty Ignacy 152  
 Marivaux Pierre 14, 18, 21, 31, 39, 55–63, 98, 172–273, 343  
 Marjańska Ludmiła 90  
 Markowska-Fulara Helena 355  
 Markowska Wanda 112  
 Marliani Bignami Maddalena 120  
 Marmontel Jean-François de 32, 91  
 Marszałek Anna 187  
 Martin Joseph 243–244  
 Martin Marie-Pauline 19  
 Martin-Fugier Anne 100  
 Massalski Józef 196  
 Massalski Tomasz Edward 199  
 Masseur Didier 59  
 Maślanka-Soro Maria 97  
 Matuszewiczówna Zofia 183  
 Matuszewicz Tadeusz 191, 229  
 Mauzi Robert 43  
 Mazurkowa Bożena 26, 147–148, 155, 160, 162, 355  
 Mazza Angelo 177  
 McCleave Sarah 131

- McGann Jerome 94, 122, 125, 223, 326  
 Mee Jon 88, 122, 174  
 Mercier Louis Sébastien 98  
 Merry Robert 88, 120–122, 212, 297  
 Metastasio Pietro 76–79, 170, 229  
 Meyer Spacks Patricia 92  
 Micewiczówna Felicja 263  
 Mickiewicz Adam 46, 78, 86, 108, 160, 170, 193, 199–201, 233, 247–250, 252–254, 258, 260–261, 267, 279, 286, 296–301, 305–311, 313–324, 327–333, 336–337, 355, 357–358, 360, 362–363  
 Mier Wojciech (Albert) 31, 149–150, 154, 157, 274, 279  
 Millevoye Charles-Hubert 101  
 Milton John 135  
 Minguet Philippe 15, 20, 23, 27–28, 30, 52–53, 57, 92, 268, 352  
 Miniewski Władysław 178  
 Minor Vernon Hyde 22  
 Miszalska Jadwiga 36, 87, 329  
 Mniszech Michał Jerzy 157  
 Modrzejewski Józef 272  
 Molière (Molier), właśc. Jean Baptiste Poquelin 23, 31, 57  
 Montesquieu (Monteskiusz), właśc. Charles Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu 38, 60, 170  
 Monti Vincenzo 113  
 Moore Jane 131  
 Moore Thomas 131–132, 177, 212–213  
 Morawski Stanisław 161, 195, 196–198, 295  
 Mori Maria Teresa 188  
 Morris Charles 233  
 Morski Tadeusz 64  
 Mostowska Anna 267  
 Mościcki Henryk 161, 196  
 Moureau François 53  
 Mozart Wolfgang Amadeus 27, 39  
 Muchembeld Robert 53  
 Munteanu Basil 21  
 Musset Alfred de 107, 110–112  
 Mutterle Anco Marzio 85
- N**
- Nakwaski Łukasz 154  
 Nalepa Marek 165, 196  
 Napoleon I Bonaparte, cesarz Francuzów 97, 102  
 Narbutt Teodor 195  
 Naruszewicz Adam 146–148, 151–152, 155, 158  
 Nasiłowska Anna 59, 276  
 Nawarecki Aleksander 256  
 Nell Sharon Diane 30, 32  
 Nencini Eleonora 120  
 Nerval Gérard de, właśc. Gérard Labrunie 18, 105  
 Nester Jerzy 195  
 Nesteruk Małgorzata 172  
 Neubert Fritz 19  
 Newton Isaac 205  
 Nichol Donald W. 93  
 Niebrzegowska Stanisława 349  
 Niemcewicz Julian Ursyn 171, 179, 180, 182, 191, 222–223, 226–227  
 Niemiryczowa Antonina 142–143  
 Norblin Jan Piotr 32, 158  
 Nosarzewski Ignacy 191, 223, 227  
 Nowak Zbigniew Jerzy 369  
 Nowosilcow Nikoła 202
- O**
- Odyniec Antoni Edward 178, 196, 197, 201, 207, 252, 263, 352, 360  
 O'Murphy Marie-Louise 27  
 O'Neill Michael 86  
 Onoszko Jan 208–210  
 Opacki Ireneusz 329  
 Oppenord Gilles-Marie 19  
 Osterhammel Jürgen 44  
 Ostrowska Stanisława 262  
 Otwinowska Barbara 23

Owenson Sidney (lady Morgan)  
129–131, 266  
Owidiusz, właśc. Publius Ovidius  
Naso 23, 80, 103  
Ożóg-Winiarska Zofia 178

## P

Pallavicini Luigia 119  
Parini Giuseppe 83–86, 120,  
305–306  
Parker Mark 174  
Parkitny Maciej 146  
Park William 15  
Parny Évariste de 69, 71–72, 98, 102,  
208, 330  
Parsons William 120, 124, 134–135,  
223–224  
Pasco Allan H. 98  
Patro-Kucab Magdalena 147  
Pawłowska Małgorzata 150  
Pazura Stanisław 23, 367  
Pecold Kazimierz 187  
Pelc Janusz 145  
Petlak Anna 152  
Petrarca Francesco 74, 86, 329–330,  
332  
Petrocchi Giorgio 112  
Peyre Henri 37  
Piechota Marek 268  
Pierre de Bernis François-Joachim de  
31, 68–69, 170  
Pietraszkiewicz Onufry 247, 257, 261,  
355, 361–362  
Pietraszko Stanisław 149  
Pignotti Lorenzo 120  
Pigoń Stanisław 204, 292–293  
Pillard Guy-Édouard 103  
Pindemonte Ippolito 82–83, 103, 112,  
114, 120, 223  
Piotrowiak Dariusz 262  
Piotrowski Konstanty 195, 205  
Piotrowski Wojciech 202, 204, 206  
Piozzi Hester Lynch 120–121, 212, 259  
Piramowicz Grzegorz 157

Piron Alexis 69  
Piwińska Marta 94, 309, 333  
Pluta Paweł 317  
Płaszczewska Olga 269  
Poe George 14, 26, 28–29, 43, 53,  
56–57, 59, 61, 96, 306, 313  
Poggioli Renato 71  
Poitevin Prosper 68  
Poklewska Krystyna 203  
Pokrzywniak Józef Tomasz 148, 171  
Pomeau René 135  
Pomorski Adam 137  
Pompadour Madame de, właśc.  
Jeanne Antoinette Poisson 19,  
40, 98  
Pompignan Jean-Jacques Lefranc de  
69  
Poniatowski Józef 165–166, 203  
Ponzetto Valentina 111  
Pope Alexander 87, 91–93, 138, 321  
Porębowicz Edward 333  
Potocka Sydonia 168–169  
Potocka Teresa Ludwika z Czapskich  
166  
Potocka-Wąsowiczowa Anna  
z Tyszkiewiczów 168–169  
Potocki Antoni 178  
Potocki Artur 203  
Potocki Ignacy 148  
Potocki Jan 146, 155, 267–273  
Potocki Leon 187, 192  
Potocki Stanisław Kostka 148  
Potocki Stanisław Szczęsny 162, 275,  
276  
Poulot Dominique 51  
Praz Mario 32  
Prejs Marek 13, 20–21, 142–143, 145,  
177, 210  
Prek Franciszek Ksawery 203  
Prendergast Amy 88  
Prior Matthew 90  
Prokopczyk Beata 162  
Prykaszczyk Michał 165  
Przewłocki Grzegorz 271  
Przybylski Ryszard 24, 274, 296

Przychodniak Zbigniew 339  
Puchalska Irena 28  
Puchalska Iwona 187  
Puszkin Aleksandr S. 295  
Pusz Wiesław 148, 167  
Puttkamerowa Maria (Maryla)  
z Wereszczaków 315–316  
Puttkamer Wawrzyniec 315–316  
Puzynina Gabriela z Güntherów 196,  
306

## R

Rabowicz Edmund 146, 148, 150, 155,  
274  
Ramsay Allan 90  
Raynaud Philippe 22, 98  
Redi Francesco 120, 123  
Rejman Zofia 159, 165, 172  
Reklewski Wincenty 187, 203, 267,  
279–288, 296  
Restif de la Bretonne Nicolas Edme  
59  
Robinson Mary 299  
Roche Daniel 41  
Roćko Agata 26, 78  
Roe Nicholas 134  
Rogaliński Kasper 153  
Rogalski Leon 201  
Rogers Pat 92–93  
Rogoziński Julian 21  
Rohan-Soubise François de 40  
Rohrmann Erwin 19  
Rolli Paolo 76, 78–79, 297  
Roodenburg Herman 53  
Rosales Rodríguez Agnieszka 34, 42  
Rosendorfer Herbert 270  
Rosenmeyer Patricia 49  
Rosset François 268, 270–272  
Rossi Giovanni Gherardo de 114, 117,  
213–217  
Rossi Martinetti Cornelia 120  
Roszak Stanisław 146  
Roszkowska Wanda 76  
Rousseau George S. 91

Rousseau Jean-Baptiste 49, 68, 170,  
195  
Rousset Jean 18, 56, 62, 306  
Rudaś-Grodzka Monika 250, 288  
Rudat Wolfgang E.H. 91  
Rulhière Claude Carroman de 95  
Russell Gillian 88, 133  
Ruszczycówna Janina 54  
Ryba Janusz 30, 56, 150, 268, 271,  
274  
Rymkiewicz Jarosław Marek 184, 328  
Rzadkowska Ewa 69  
Rzepczyński Sławomir 331  
Rzepińska Maria 26  
Rzewuski Wacław 145

## S

Saccenti Mario 86  
Safona 23, 160  
Saint Evremont Charles de Marguetel  
de Saint-Denis, seigneur de 49  
Saint-Lambert Jean-François de 69,  
144  
Saint-Maurice Charles R.E. de 18  
Saisselin Rémy 53, 56, 88  
Saluzzo Diodata 113  
Salvadori Roberto 175  
Samborska-Kukuć Dorota 207–208  
Santato Guido 82  
Sapegno Natalino 80  
Sarnecki Zygmunt 61  
Savariau Norbert 103  
Savioli Ludovico 79–81, 83  
Schmarsow August 19  
Schmid Susanne 131  
Schoina Maria 69, 111  
Schönberger Arno 15, 34  
Schurr Friedrich 19  
Sengle Friedrich 19  
Sergio Giuseppe 176  
Serna Pierre 54, 64, 142  
Seth Catriona 102  
Seweryn Dariusz 252, 297  
Sgricci Tommaso 302

- Shaftesbury Anthony Ashley Cooper 88  
 Shelley Mary Wollstonecraft 69  
 Shelley Percy Bysshe 69, 133–135, 175, 334  
 Shenstone William 90  
 Siemieński Lucjan 350  
 Sigaux Gilbert 271  
 Sikora Agata 245, 354  
 Simches Seymour O. 33, 111  
 Sinatra Michael E. 136  
 Siomkajło Alina 353, 364  
 Sisi Carlo 58  
 Siwicka Dorota 328  
 Siwicka Ilona 175  
 Siwiec Magdalena 107, 110–111, 357, 360  
 Skarbek Fryderyk 166  
 Skibicki Franciszek 291  
 Skotnicki Michał 201  
 Skórska Katarzyna 175  
 Skręt Rościsław 280  
 Skwarczyńska Stefania 201, 297  
 Skwarczyński Zdzisław 193–194, 198, 200  
 Słowacki Euzebiusz 193, 355  
 Słowacki Juliusz 31, 107, 294, 202, 206, 293–294, 369  
 Snopek Jerzy 50, 147, 155–156, 187, 275, 280, 284  
 Soehner Halldor 15, 34  
 Sokołowska Jadwiga 20  
 Sosnowski Platon 195  
 Southall Raymond 90  
 Spitzer Alan B. 107  
 Spongano Raffaele 86  
 Stabler Jane 134  
 Stachurski Edward 296  
 Staël Madame de, właśc. Anne-Louise Germaine Necker 98  
 Stamm Israel S. 19  
 Stanisław August Poniatowski, król Polski 146, 151, 153, 156, 292  
 Stanisław ze Szczepanowa, św. 156  
 Stanisław Marek 332  
 Stankiewicz-Kopec Monika 231, 245, 355  
 Starnawski Jerzy 206  
 Starobinski Jean 123  
 Starzyński Stanisław 182, 193  
 Stasiewicz Krystyna 144  
 Stavan Henry A. 105  
 Stedman Allison 26  
 Stefanowska Zofia 315  
 Stelmaszczyk-Świontek Barbara 333–334, 339  
 Stendhal, właśc. Marie-Henri Beyle 18  
 Stenger Gilbert 100  
 Sterne Laurence 28–29, 94, 252, 262, 343  
 Stępniewski Janusz 54  
 Stiller Robert 90  
 Stocchi Manlio Pastore 75  
 Strzyżewski Mirosław 355  
 Styczyński Jan 195  
 Sugiera Małgorzata 187  
 Sulgher Fantastici Fortunata 118  
 Swift Jonathan 188  
 Sypher Wylie 19  
 Szadura Joanna 349  
 Szafranski Tadeusz 169  
 Szaleska Stefania 253  
 Szmyt Andrzej 243  
 Szostakowski Tadeusz 205–206  
 Szymanowski Józef 38, 157–159, 162, 170, 189  
 Ślaska Mirosława 76  
 Ślizień Otto 198, 200, 263  
 Ślusarska Magdalena 163  
 Śniedziewski Piotr 105  
 Świętoniowska Dominika 65, 156, 157  
 Świdorski Jędrzej 193  
 Świrko Stanisław 247

## T

- Taddei Rosa 118  
 Talleyrand, właśc. Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord 96



Tańska Marianna 230  
Tasso Torquato 160  
Tatarkiewiczowa Teresa 42  
Taylor Anya 126  
Taylor Jane 127  
Taylor Jeremy 231, 232  
Teokryt 15, 23, 135, 172, 285  
Teotochi Albrizzi Isabella 82  
Thelwall John 122–124  
Thibaut de Champagne 57  
Thomas Catherine 110–111  
Thompson James 144  
Tighe Mary 185  
Timofiejew Artur 170  
Tomkiewicz Władysław 32  
Tomlinson Robert 56  
Touchard Jean 104  
Trembecki Stanisław 31, 46, 59,  
148–152, 155, 158, 170, 195, 267,  
274–279, 301, 323, 347, 349–354  
Tretiak Józef 279, 333, 355  
Triaire Dominique 268, 270–272  
Trojanowiczowa Zofia 339  
Trubecka Ludwika z Rościszewskich  
205  
Trublet Nicolas-Charles-Joseph 250  
Trzynadłowski Jan 274  
Tuite Clara 88, 133  
Turski Aleksander 195  
Tuta Zbigniew 162  
Tymowski Kantorbery 181

## U

Ujejski Józef 262

## V

Vauban Henriette de 165  
Verri Alessandro 84  
Verri Pietro 84  
Versini Laurent 53  
Vial Victor 227, 228  
Vigée Le Brun Élisabeth-Louise 97  
Vincent-Buffault Anne 28

Vincent Patrick H. 130  
Vittorelli Iacopo 114–115  
Voltaire (Wolter), właśc. François-  
-Marie Arouet 42, 172, 250, 253  
Vovelle Michel 36, 39, 41

## W

Walpole Horace 90  
Wańkowicz Walenty 201  
Wasilewska Anna 268  
Wasilewski Zygmunt 334  
Waśko Andrzej 269  
Watteau Antoine, właśc. Jean-  
-Antoine Watteau 17, 27, 33–35,  
39–42, 49, 53, 55–57, 62–63,  
128, 156, 161, 228, 262–263, 266,  
294  
Ważyk Adam 295  
Weisgerber Jean 15, 27, 30–32, 42,  
46, 56, 62–63, 74, 96, 105, 293,  
343  
Wergiliusz, właśc. Publius Vergilius  
Maro 15, 23, 145, 172  
Węgierski Tomasz Kajetan 53, 153–55  
Whelan Agnieszka 158  
Wichary Gertruda 143  
Wichrowska Elżbieta Z. 151, 172, 181  
Wielopolska Józefa z Potulickich 197  
Wierzbicka Anna 349–350  
Wierzbicka-Trwoga Krystyna 313  
Williams Helen Maria 104, 129–130  
Winckelmann Johann Joachim 118  
Winiarski Jerzy 178, 314–315  
Wirpsza Witold 13  
Wirtemberska Maria z Czartoryskich  
166–169, 190–191, 211–213, 216,  
218, 220–226, 228–229  
Wirtemberski Ludwik 190  
Witkowska Alina 193, 200, 243, 279,  
280, 328, 339, 363  
Witkowski Przemysław B. 271  
Witwicki Stefan 179  
Wodzicki Stanisław 156–157, 220,  
230

Wojda Patrycja 246, 248, 261  
Wolska Barbara 147–148, 355  
Wołoszyńska Zofia 154  
Wordsworth William 125–127, 243,  
248, 260  
Woronicz Jan Paweł 165, 182  
Woźniak Monika 89  
Wyszkowski Michał 230

## Z

Zabielski Łukasz 171, 202, 297  
Zabłocki Franciszek 152, 162, 172  
Zahorski Władysław 200  
Zajac Grzegorz 180  
Zaleski Józef Bohdan 46, 178, 250,  
261, 267, 333–335, 337–340  
Zamaćńska Danuta 262, 264  
Zamojska Zofia z Czartoryskich 168,  
169  
Zan Stefan 266

Zan Tomasz 199, 245–247, 250–252,  
258, 261–266, 354, 356–357, 359,  
362–363  
Zappi Giambattista Felice 74, 332  
Zawadzka Danuta 204, 257, 282–283  
Zawadzki Józef 194, 202  
Zborowska Ewelina 263  
Zgorzelski Czesław 78, 297, 306, 309,  
311, 329, 332–333  
Zielińska Marta 45, 167, 328, 355  
Zieliński Andrzej 182  
Zieliński Miłosz 309  
Ziomek Jerzy 164  
Zuffi Stefano 14  
Zwoleńska Barbara 262  
Żaglewska Agata 198, 256, 362  
Żbikowski Piotr 165, 167, 171  
Żeleński Tadeusz (Boy) 25, 38  
Żmigrodzka Maria 296  
Żółkowski Alojzy 194, 239–241  
Żurowski Maciej 37





1 Jean Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère*  
(*Pielgrzymka na Cyterę*), 1717, olej na płótnie, 129 x 194 cm



2 François Boucher, *Mademoiselle O'Murphy* (Marie-Louise O'Murphy), 1752, olej na płótnie, 59 × 73 cm



3 Jean-Honoré Fragonard, *Les Hasards heureux de l'escarpolette* (Huśtawka), 1767, olej na płótnie, 81 × 64 cm



4 Jean-Antoine Watteau, *L'Indifférent (Obojętny)*,  
ok. 1717, olej na drewnie, 25 × 19 cm



5 Jan Piotr Norblin, *Kąpiel w parku*, ok. 1785,  
olej na płótnie, 220 × 130 cm





6 Bazylika Vierzehnheiligen, według projektu Johanna Balthasara Neumanna, 1743–1772, Bad Staffelstein (Bawaria)



7 Alexander Roslin, *Damen med slöjan* (*Dama w czarnej woalce*), 1768, olej na płótnie 65 × 54 cm

Ona po srebrnym płasza jeziorze,  
 On pod tym jęczy modrzewiem.  
 Któż jest młodzieniec? strzelcem był w borze.  
 A kto dziewczyna? ja nie wiem.



8 Amor grający na lirze, grafika z pierwszego tomu  
*Poezji Adama Mickiewicza, Wilno 1822* (rycina  
 umieszczona pod tekstem *Świtezianki*)



9 François Boucher, *La gimblette* (Posłuszny szczeniak),  
ok. 1740, olej na płótnie, 52 × 41 cm



10 Johann Peter Melchior, ok. 1770–1775, porcelana, wysokość 19 cm