

PRACE KOMISJI
NEOFILOLOGICZNEJ PAU

TOM X

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

PRACE KOMISJI
NEOFILOLOGICZNEJ PAU

TOM X

POD REDAKCJĄ

MARTY GIBIŃSKIEJ-MARZEC
i
STANISŁAWA WIDŁAKA



KRAKÓW 2012

Redaktor Naczelny: prof. Stanisław Widłak
Sekretarz Redakcji: dr hab. Barbara Sosieć

Rada Naukowa: prof. Francesco Avolio
prof. Regina Bochenek-Franczakowa
prof. Marta Gibińska-Marzec
prof. Michael Hattaway
prof. Maria Kłańska
prof. Eric Lysøe
prof. Krystyna Stamirowska-Sokołowska

Recenzenci tomu: dr hab. Teresa Bela
prof. Regina Bochenek-Franczakowa
dr hab. Anna Bochnak
dr hab. Halina Grzmil-Tylutki

Redaktor Wydawnictwa
Lucyna Nowak

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności
Kraków 2012

ISSN 1731-8491

Dystrybucja:
PAU, ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków
e-mail: wydawnictwo@pau.krakow.pl
www.pau.krakow.pl

Obj. ark. wyd. 5,40; ark. druk. 5,25; nakład 300 egz.
Łamanie: Edycja
Druk i oprawa:

SŁOWO WSTĘPNE

To już dziesiąty tom naszych „Prac”. Niby niewiele, bo przecież tak niedawno cieszyliśmy się – razem z Profesor Olgą Dobijanką-Witczakową, pierwszą przewodniczącą Komisji Neofilologicznej Polskiej Akademii Umiejętności (w latach 1998–2006) i redaktorem pięciu pierwszych tomów „Prac” (2000–2005) – ich pierwszym tomem. Nie chodzi tu o „jubileusz”, bo, zwłaszcza w krakowskim kontekście, zawsze otwartym na świętowanie historycznych rocznic i wielkich jubileuszy, byłoby to prawie nietaktem, albo wręcz czymś mało poważnym. Spróbujmy jednak, w niewielu zdaniach, podsumować ten pierwszy, bardzo jeszcze krótki etap działań Komisji.

Komisja Neofilologiczna została powołana do życia przy Wydziale Filologicznym PAU w roku 1997. Działalność rozpoczęła rok później, w listopadzie, posiedzeniem organizacyjnym. Swe regulaminowe działania – głównie referaty naukowe z dyskusją – rozpoczęła w styczniu 1999. Działa regularnie, organizując każdego miesiąca posiedzenia naukowe. I tak dotychczas wygłoszono już 115 referatów. Komisja skupia neofilologów aktywnych głównie w środowisku krakowskim (przede wszystkim, tradycyjnie, związanych z Uniwersytetem Jagiellońskim oraz – zwłaszcza od kilku lat, co stwierdzam z prawdziwą satysfakcją – Uniwersytetem Pedagogicznym). Są to angiści, germaniści i romaniści, przy czym zakres ich badań nie ogranicza się tradycyjnie do języków i literatur kontynentu europejskiego, ale otwarty jest (znak naszych czasów) na inne kontynenty, w naszym przypadku zwłaszcza na Amerykę Północną i Południową i Afrykę Północną. Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na bogactwo poruszanych na posiedzeniach Komisji tematów, różnorodność ujęć i spojrzeń badawczych (wspominałem o tym we wcześniejszych tomach „Prac”). Z prawdziwą satysfakcją możemy uznać, że prace naszej Komisji, dzięki zaangażowaniu jej członków, wyróżniają się dbałością o rozwijanie i pogłębianie różnorodności kulturowej, która towarzyszy działaniom Komisji od początku jej istnienia. A jest to jedno z podstawowych wyzwań, jakie stoją przed humanistami zanurzonymi we współczesności, w której świat jest odwieczną mozaiką różnic etnicznych, cywilizacyjnych, kulturowych, religijnych czy językowych. Jestem przeko-

nany, że nasza Komisja wywiązuje się dobrze ze stojących przed nią w tym zakresie zobowiązań. Przykładem tego jest także niniejszy tom. Zawiera on 6 artykułów: dwa językoznawcze (na temat francuskiego i rumuńskiego, w odniesieniu do języka polskiego) oraz cztery literaturoznawcze (teatrolologiczny oraz historycznoliterackie).

„Prace Komisji Neofilologicznej PAU” wychodzą, jako rocznik, od 2000 roku, z przerwami w latach 2003 i 2006. W dotychczasowych dziesięciu tomach opublikowano 84 artykuły (w tym dwa biogramy wspomnieniowe o ściśle związanych z naszą Komisją Profesorach: Przemysławie Mroczkowskim i Oldze Dobijance-Witczakowej) oraz dwa komunikaty (streszczenia wygłoszonych referatów).

Korzystając z nadarżającej się okazji, chciałbym jeszcze poinformować zainteresowanych Autorów o nowych zasadach publikowania artykułów w „Pracach” i o zamieszczeniu w tym tomie, po raz pierwszy, nazwisk członków Rady Naukowej i Recenzentów oraz zasad recenzowania publikacji w czasopismach. Dodam, że każdy artykuł zawarty w tym tomie „Prac” został już zrecenzowany przez jednego recenzenta; artykuły przewidziane do zamieszczenia w następnych tomach będą recenzowane przez dwu recenzentów (w tym jednego zagranicznego). Istnieje też możliwość publikowania w „Pracach” artykułów w językach obcych, również tekstów niewygłoszonych na posiedzeniach Komisji. To wszystko związane jest ze staraniami, jakie kierownictwo Komisji poczyniło w Ministerstwie Nauki i Szkolnictwa Wyższego celem wprowadzenia „Prac Komisji Neofilologicznej PAU” na „listę czasopism punktowanych”. Konkretną korzyścią wynikającą z tego byłoby uzyskiwanie przez Autorów tzw. punktów za publikowanie w „Pracach” artykułów naukowych. Wniosek-ankietę złożyłem w Ministerstwie dnia 23 stycznia bieżącego roku.

Podsumowując tych parę refleksji/informacji o naszych „Pracach”, pragnę przekazać wyrazy uznania i podziękowania osobom, które – na przestrzeni ostatnich 12 lat i w kolejnych 10 tomach „Prac” – na różne sposoby współtworzyły kolejne tomy naszej publikacji, przede wszystkim współredaktorom naukowym kolejnych tomów: Profesorom Reginie Bochenek-Franczakowej, Marcie Gibińskiej-Marzec, Marii Kłańskiej i Barbarze Sosień. Ich istotny i wysoce kompetentny wkład w przygotowywanie poszczególnych tomów zaowocował wysokim poziomem publikacji referatów naukowych wygłoszonych na forum Komisji. Osobne i szczególne wyrazy uznania i wdzięczności kieruję do samych Autorów publikowanych materiałów; to dzięki ich wystąpieniom naukowym możemy dziś mówić o pewnych osiągnięciach – z satysfakcją w odniesieniu do nieodległej przeszłości i z nadzieją skierowaną ku najbliższej, a może i dalszej przyszłości.

Kraków, grudzień 2011/styczeń 2012

Stanisław Widlak
Przewodniczący Komisji

EWA ANDRUSZKO

GŁOS KOSTIUMU, CZYLI W CO UBRAĆ HAMLETA. KILKA REFLEKSJI NAD STATUSEM I FUNKCJĄ KOSTIUMU W DRAMACIE I TEATRZE

„Tout personnage [...] est un sentiment habillé”

Honoré de Balzac¹

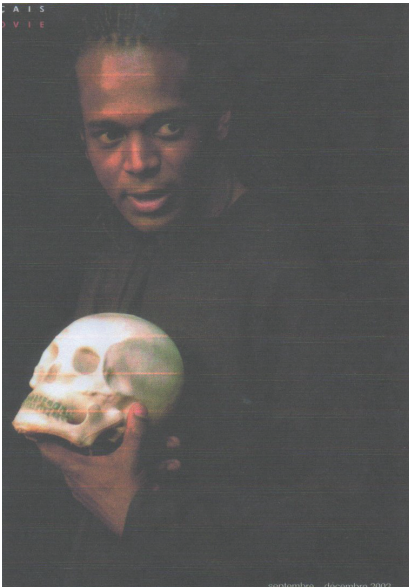
Cytowany powyżej Honoriusz Balzak, mówiąc, że „postać to uczucie ubrane w kostium”, odnosi się do sfery epiki, ale jego definicję można zastosować równie dobrze do *dramatis personae*. Kostium jest nieodłącznie związany z każdą postacią, jest elementem znaczącym stanowiącym o jej wyglądzie i rzutującym na jej interpretację i stanowi istotny składnik jej wirtualności scenicznej. W lekturze dramatu kreujemy go sami w naszej wyobraźni na podstawie wskazówek odautorskich (o ile takie są zawarte w tekście), w teatrze jego widok sugeruje nam pierwsze wrażenia i skojarzenia oddziaływające na percepcję noszącej go osoby, czyli aktora, który „odtwarza” postać dramatyczną za pomocą mowy i elementów pozasłownych, takich jak gestyka, mimika, ubiór. Traktowana często jako drugorzędna lub w ogóle pomijana, problematyka kostiumu zasługuje naszym zdaniem na większą uwagę, stąd kilka poniższych refleksji na temat jego statusu i funkcji. Ponieważ, z różnych względów, autorzy dramatyczni często nie dają nam żadnych wskazówek określających garderobę swych bohaterów, kryterium metodologiczne badania tylko tego, co jest w tekście, nie może być w tym przypadku spełnione. W analizie znajduję zatem odwołania zarówno do informacji paratekstowych, jak i do praktyki teatralnej. Pojęcie kostiumu będzie używane w sensie znaku słownego lub znaku ikonicznego będącego sceniczną konkretyzacją tekstu bądź uzupełnieniem jego miejsc niedookreślenia, a termin „sztuka”, który oznacza dramatyczne dzieło literackie lub przedstawienie teatralne, będzie pojawiać się w obu znaczeniach.

¹ H. de Balzac, *Préface du Cabinet des Antiques*, 1839, cyt. za: N. Toursel, J. Vassevière, *Littérature: textes théoriques et critiques*, Paris 2008, s. 167.

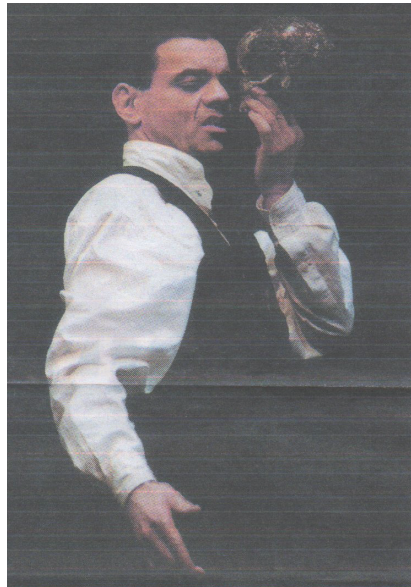
Odwołanie się w tytule do Hamleta wynika z faktu, iż postać ta, emblematyczna dla teatru europejskiego, stała się trwałym elementem wyobraźni zbiorowej i jako taka „nie schodzi” ze sceny od kilku wieków. Odwołanie się do ubioru Hamleta pozwala na ukazanie zarówno zmieniających się konwencji, jak i sposobu pojmowania statusu i funkcji kostiumu.

STATUS KOSTIUMU

Pierwszym problemem, który się pojawia, jest sama definicja kostiumu. Pod tym terminem rozumiane są bowiem nie tylko części garderoby (lub też tych części brak), ale też makijaż, maska, peruka czy rekwizyt, które charakteryzują postać, stanowiąc jej znak rozpoznawczy. Wymienione elementy mogą jednak także stanowić samodzielne systemy znaków, których funkcją nie jest prezentacja postaci. Znaczącym przykładem jest przypadek rekwizytu. „Dowolny element kostiumu może stać się rekwizytem z chwilą, gdy spełnia rolę niezależną od semiologicznych funkcji ubioru”². Charakteryzując poetykę rekwizytu, Andrzej Kijowski stwierdza, że jego wyznacznikiem jest „wyłamanie się” danego przedmiotu z systemu kostiumu lub dekoracji, polegające na pełnieniu funkcji instrumentalnej, roli nośnika napięcia dramatycznego³. W scenie na cmentarzu w V akcie



Ryc. 1. Hamlet – Emile Abossolo-Mbo,
reż. Peter Brook, 2002



Ryc. 2. Hamlet – Konstanty Rajkin,
reż. Robert Sturua, 1998

² T. Kowzan, *Znak w teatrze* [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1: *Dramat – teatr*, oprac. J. Degler, Wrocław 1967, s. 314.

³ A.T. Kijowski, *Chwyt teatralny (zarys instrumentalny teorii teatru)*, Kraków 1982, s. 20–44.

Hamleta grabarz wydobywa z grobu czaszkę Yoricka, bohater podnosi ją, przemawia do niej, a potem ją odrzuca. W myśl powyżej przytoczonych definicji czaszka pełni w tej scenie funkcję rekwizytu. Jak obrazują zdjęcia trzech współczesnych wykonawców roli Hamleta, czaszka przemienia się z rekwizytu w zasadniczy element kostiumu, stając się znakiem rozpoznawczym postaci dumającej o znikomości życia (ryc. 1–3).



Ryc. 3. Hamlet – Włodzimierz Wysocki, reż. Jurij Lubimow, 1971

Powołując się na Andrzeja Hausbrandta, który pisze: „Strój sceniczny służy zamianowaniu postaci aktora. Charakteryzuje postać albo sposób interpretacji roli”⁴, można uznać, że w naszej epoce przeważającą tendencją interpretacyjną postaci Hamleta byłby jej aspekt metafizyczny.

ZNAKOWOŚĆ KOSTIUMU

Kostium to ubranie, które staje się elementem znaczącym. W różnoraki sposób „uczynia” postać dramatyczną, stanowi zatem integralną część fikcyjnego świata przedstawionego, jest tworem językowym, który w procesie inscenizacji zostaje „przełożony” na język teatru. Ze znaku słownego zostaje zamieniony na znak wizualny, podlegając scenicznej konkretyzacji.

Piotr Bogatyriew w swoim artykule pod tytułem *Znaki teatralne* (jego rozważania, naszym zdaniem, mogą być również odniesione do poziomu tekstu dramatycznego) stwierdza, że kostium może być znakiem samej rzeczy lub, częściej, znakiem znaku⁵. Tadeusz Kowzan mówi z kolei odpowiednio o znakach naturalnych i sztucznych, które są świadomie wytwarzane, by coś zakomunikować, osiągając tym samym „walor semantyczny znacznie intensywniejszy niż w stanie pierwotnym”⁶. Ten sam autor posługuje się także określeniami: znak pierwszego stopnia i znak wyższego stopnia. Marynarka noszona

⁴ A. Hausbrandt, *Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa 1982, s. 154.

⁵ P. Bogatyriew, *Znaki teatralne* [w:] idem, *Semiotyka kultury ludowej*, oprac. M.R. Mayenowa, Warszawa 1979, s. 232–252.

⁶ T. Kowzan, *Znak w teatrze...*, s. 299–326.

przez bohatera jest znakiem ubrania, które nosi się w rzeczywistości. Ta sama marynarka, ale na przykład nieco podniszczona, funkcjonuje już jako znak znaku, wskazując np. na oplakany stan finansów osoby, która ją nosi. Gdy tę marynarkę wkłada aktor w teatrze, staje się ona znakiem jego przemiany w postać sceniczną.

Intencjonalność znaku, jakim jest kostium, wydaje się rzeczą oczywistą (autor daje wskazówki dotyczące wyglądu postaci, by coś nam przez nie zasygnalizować) i wpisuje się w poetykę wizji świata dramatycznego danej sztuki. *Exempli gratia*, Sławomir Mrożek zaznacza w didaskaliach *Indyka* parodystyczny ton utworu poprzez strój jednej z postaci: „Rudolf ma na sobie wielką pelerynę, której jedna strona jest szkarłatna, a druga czarna, czarną stroną na wierzch”⁷. W momencie, gdy ma opowiedzieć dzieje miłości do Laury, „okrywa się peleryną, szkarłatną stroną na wierzch [...] Powiewając, falując peleryną, Rudolf wbiega po schodkach na galeryjkę, tam ustawia się centralnie jak do występu”⁸.

Podobnie jak inne elementy parawerbalne, kostium podlega zasadom retorycznym rządzącym tekstem i grą sceniczną. Może mianowicie spełniać rolę metonimii (korona jest znakiem króla) czy metafory (korona oznacza potęgę, dostojęństwo, bogactwo) lub też, jak to określa Kowzan, może zyskać wartość semiologiczną wyższego stopnia. W sztuce Alfreda Jarry’ego *Ubu Król* korona, którą główny bohater w II akcie wkłada na melnik, oprócz efektu groteskowego dysonansu, symbolizuje pazerność i prymitywną, niepohamowaną żądzę władzy tego przedstawiciela strasznych mieszczan.

JEDNOLITOŚĆ LUB DYSONANS

Drugim zagadnieniem związanym ze statusem kostiumu jest fakt, że należy on do szerszego zbioru znaków wizualnych i zgodnie z zasadą jednolitości stylistycznej powinien spełniać wymogi poetyki epoki wybranej przez twórcę. Jeśli akcja toczy się za czasów Ludwika XIV, to zgodnie z regułą *decorum* wystrój sceny, rekwizyty i kostiumy powinny być zgodne ze stylem panującym we Francji w drugiej połowie XVII w. Roland Barthes w tekście zatytułowanym *Les maladies du costume de théâtre* (*Choroby kostiumu teatralnego*)⁹ podkreśla wagę „współbrzmienia” różnych elementów struktury uniwersum dramatycznego i jego wizji scenicznej, gdyż relacje pomiędzy kostiumem, dyskursem, akcją i postacią tworzą gestus społeczny spektaklu (pod tym pojęciem, rodem z Brechta, Barthes rozumie obraz zespołu zachowań społecznych). Wprowadzenie w ten obraz dysonansu kostiumowego w postaci anachronizmów modyfikuje w istotny sposób zakres interpretacyjny dramatu. Jean Cocteau w części wstępnej dwu swoich sztuk opartych na mitach greckich: *Antygona* (1922) i *Orfeusz* (1926), zaznacza, że bohaterki zostały ubrane przez Coco Chanel. Pragnąc „odmłodzić” starodawne mity, m.in. za pomocą strojów zaprojektowanych przez słynną kreatorkę mody XX w., ukazuje jednocześnie ich odwieczną aktualność. Nawiasem mówiąc, ta część didaskaliów obu utworów jest ciekawym przykładem wpisania konkretnej rzeczywistości teatralnej w ostateczny kształt tekstu dramatycznego, gdyż ostateczne uwagi inscenizacyjne zosta-

⁷ S. Mrożek, *Wybór dramatów i opowiadań*, Kraków 1975, s. 33.

⁸ Ibidem, s. 47.

⁹ R. Barthes, *Les maladies du costume de théâtre* [w:] i d e m, *Essais critiques*, Paris 1964, s. 50–62.

ły wpisane po premierze. Innym przykładem zaplanowanego przez autora anachronizmu w zakresie stroju jest kolejna wersja historii Antygony napisana przez Jeana Anouilha. Sztuka miała swą premierę w Paryżu w 1944 r. Autor w porozumieniu z reżyserem, którym był André Barsacque, postanowił ubrać postacie mitu w stroje noszone podczas okupacji. Długie, czarne, skórzane płaszcze strażników pilnujących bohaterki były nader czytelną aluzją do wojennej aktualności, wpisując gest Antygony w etykę ruchu oporu (ryc. 4). Mit nabrał nowych treści dla ówczesnej publiczności. Ale o tej inwencji kostiumowej wiemy jedynie z opisów i zdjęć spektaklu, nie została ona zaznaczona przez autora w uwagach inscenizacyjnych, by nie zawężyć pola interpretacyjnego samego tekstu ani jego późniejszych realizacji.



Ryc. 4. *Antygona* w teatrze Atelier, reż. André Barsacque, 1944 (fot. Béla Bernand)

OPIS KOSTIUMU W TEKŚCIE

Innym aspektem statusu kostiumu jest zaznaczenie jego wyglądu przez autora w tekście sztuki. Dramaturg może go opisać mniej lub bardziej szczegółowo w didaskaliach. Czyni tak np. Beaumarchais, który przy okazji listy postaci *Wesela Figara* (1784) pilnie notuje szczegóły kostiumów, charakteryzując przy okazji, rzecz znamienna, funkcję społeczną oraz cechy usposobienia noszących je postaci. Nadaje tym samym komedii intrygi cechy realistycznego dramatu mieszczańskiego, którego estetyka właśnie się formowała¹⁰.

Czasem jednak tak dokładne wskazówki mogą utrudniać konkretyzację zaplanowanego przez autora wyglądu scenicznego postaci. Michel de Ghelderode, opisując postać króla w sztuce *Eskurial*, czyni to bardzo sugestywnie i wyraziście:

Jest to król chory, ziemistej cery, w niechlujnych szatach, w koronie trzymającej się niepewnie na głowie. Na jego piersi i dłoniach fałszywe klejnoty. Ten król, z próchniejącymi zębami, jest trawiony gorączką: oddaje się czarnej magii i liturgii. El Greco, malarz niezręczny, sporządził jego portret¹¹.

¹⁰ Beaumarchais, *Caractères et habillements de la pièce* [w:] idem, *Le mariage de Figaro*, Paris 1966.

¹¹ M. de Ghelderode, *Eskurial* [w:] idem, *Teatr*, wybór, wstępem opatrzył, przeł. Z. Stolarek, Warszawa 1971, s. 44.

Jest to opis odwołujący się w swej poetyce do wyobraźni czytelnika, jego walory literackie są trudne do przełożenia na system konkretnych znaków wizualnych w teatrze, choć, paradoksalnie, inspiracją dla tych didaskaliów był obraz (ryc. 5–6).



Ryc. 5. Obraz El Greca, *St. Louis. Roi de France* (Musée du Louvre), którym zachwycił się Ghelderode



Ryc. 6. Michel Vitold w roli króla z *Escurialu*, reż. Roy Dupuis, 1948 (fot. Béla Bernard)

Przypadkiem szczególnym w tym względzie jest Alfred Jarry, który w Repertuarze postaci do *Ubu Króla* zaznacza, że główny bohater nosi stalowoszary garnitur, laskę w prawej kieszeni i melonik. Począwszy od sceny 2 aktu II na meloniku pojawia się korona.

W liście do reżysera sztuki Lugné-Poe autor pisze, że kostiumy powinny być współczesne, bo chodzi o satyrę na współczesnych ludzi, ale postuluje jednocześnie, by aktor grający Ubu nosił maskę¹². Tadeusz Boy-Żeleński tak opisuje tę słynną premierę: „Gémier grający główną rolę, ze stożkowato przyrządzoną głową, w cudacznej masce na kształt świńskiego ryja [...], w cudacznej zbroi z kartonu”¹³. Opis Boya zgodny jest z rysunkiem postaci zrobionym przez samego autora, który to rysunek niewiele ma wspólnego z tekstem didaskaliów (ryc. 7). I tak od ponad wieku reżyserzy muszą sobie sami radzić z niekonsekwencją Alfreda Jarry’ego.

Jeśli nie ma opisu ubioru w didaskaliach, możemy szukać wskazówek w tekście dialogu. Taką strategię stosuje wielu dramaturgów, między innymi Molière. Na przykład z wymiany replik między Tartuffe’em a Doryną możemy wnioskować, że panna służąca nosi suknię z głębokim dekoltem (a. III, sc. 2):

¹² A. Jarry, *Tout Ubu*, Paris 1962, s. 133.

¹³ T. Żeleński-Boy, *Świat i teatr Króla Ubu* [w:] A. Jarry, *Ubu Król*, przeł. T. Żeleński-Boy, Bydgoszcz 1993, s. 9.

TARTUFFE *wyciągając chusteczkę*: Proszę pannę wprzód,
 By wzięła tę chusteczkę, nim zwróci się do mnie.
 DORYNA: A na co?
 TARTUFFE: Pierś przysłonić, co sterczy nieskromnie¹⁴.

A z rozmowy Hamleta z Horacym i Marcellusem wiemy, że duch ojca ukazuje się w 1 scenie I aktu w pełnej zbroi, z uniesioną przyłbicą i buławą w dłoni. Trzeba jednak podkreślić, że w obu cytowanych przykładach są to jedynie uwagi fragmentaryczne, niedające wyobrażenia o całości obrazu.



Ryc. 7. *Ubu Król*, kostium zaprojektowany przez Alfreda Jarry'ego dla Théâtre de l'Oeuvre, 1896 (Bibliothèque Nationale, Paryż)

Czy zatem Moliere i Szekspir nie przywiązywali wagi do roli kostiumu? Sądzić należy, że było wręcz odwrotnie. Obaj byli przecież mistrzami w swoim fachu. Jako aktorzy grający we własnych sztukach, które wystawiali we własnych teatrach, musieli być szczególnie wyczuleni na oddziaływanie efektu kostiumu na widza. Jako realizatorzy własnych sztuk nie czuli potrzeby drobiazgowych opisów ubiorów, dostosowując się po prostu do konwencji epoki. Specjalne stroje sceniczne nosiły postaci orientalne (zazwyczaj był to turban z piórami, szarawary, zakrzywiona szabla) oraz bohaterowie rzymscy i greccy, których kostium charakteryzowało pomieszanie elementów współczesnych ze starożytnymi, takimi jak na przykład napierśnik ubrany na elżbietański kaftan, a do tego hełm z pióropuszem. W przypadku „zwykłych” postaci autorzy odwoływali się do zwyczajów panujących w teatrze owych czasów. Hamlet nosił „zwykłe suknie” (inwentarz Philipa Hanslowe’a z 1598 r. wspomina o „duńskich strojach”), czyli strój elżbietański: czarny

¹⁴ Moliere, *Świętoszek* [w:] i d e m, *Teatr*, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1972, t. 1, s. 161.

kaftan i spodnie do kolan. Przeważnie jednak XVII-wieczny aktor był bogato wystrojony, bo kostiumy teatralne tej epoki były niezwykle kosztowne. Wspomina o tym m.in. Stephen Greenblatt (*Shakespeare. Stwarzanie świata*). Cytowany przez niego niejaki Augustine Phillips, aktor, współnik i przyjaciel Szekspira, zostawia w swej ostatniej woli jednemu z aktorów: „myszate aksamitne nogawice, biały taftowy kaftan, czarny taftowy kaftan i fioletową opończę”¹⁵. Mówiąc o umowności inscenizacji londyńskich teatrów, Greenblatt podkreśla, że „jeden wszakże element elżbietańska publiczność traktowała bardzo poważnie, a mianowicie iluzjonistyczny efekt kostiumu”¹⁶.



Ryc. 8. Thomas Betterton jako Hamlet, frontispis *Hamleta* w edycji Rowe'a, 1709 (British Library)



Ryc. 9. J.F.H. Brockman, scena „pułapki na myszy”, *Hamlet*, XVIII w. (Deutsches Theatermuseum w Monachium)

W wiekach następnych przyjął się zwyczaj grania Hamleta w stroju współczesnym, obowiązkowo czarnym i ponurym. Wyjątkiem był słynny XVIII-wieczny aktor David Garrick. Cytowany przez J.R. Browna w jego *Historii teatru* Sir Richard Steele pisał w 1711 r., że tam, gdzie „zwykłym sposobem wyróżnia się głównego bohatera wielkim pióropuszem, Garrick starał się o »prawdziwy« kostium staroangielski”¹⁷.

W wieku XX tendencją dominującą jest stylizacja, a eksponowanie wybranych elementów i kolorów teatralnego ubioru determinuje nie tylko odbiór emocjonalny postaci, ale ukierunkowuje jej krytyczną interpretację, wskazując sposób odczytania sensów nadanych całości dramatu. Jak zostało to pokazane na wstępie, najwyraźniej współczesnym i najbardziej rozpoznawalnym dla widza znakiem Hamleta stała się czaszka Yoricka odsyłająca do egzystencjalnej zadumy nad przemijaniem i śmiercią.

¹⁵ S. Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 68.

¹⁶ Ibidem, s. 173.

¹⁷ *Historia teatru*, pod red. J.R. Browna, przeł. H. Baltyn-Karpińska, Warszawa 1999, s. 263.



Ryc. 10. Charles Kemble jako Hamlet, początek XIX w. (Bibliothèque Nationale, Paryż)



Ryc. 11. Eugène Devéria, scena „pułapki na myszy”, *Hamlet*, Paryż, 1827 (rycina, Bibliothèque Nationale, Paryż). Okres romantyzmu to entuzjastyczne odkrycie Szekspira przez Francuzów, Hector Berlioz skomponował marsz żałobny do ostatniej sceny *Hamleta* (1848), a rok wcześniej Aleksander Dumas reżyserował *Hamleta* z Sarą Bernhardt w roli głównej

FUNKCJE KOSTIUMU

Obok powszechnej w naszych czasach funkcji symbolizacyjnej (nazywanej przez T. Kowzana aspektem semantycznym¹⁸) kostium pełni przede wszystkim rolę informacyjną. Realistyczny czy stylizowany, ubiór powinien sygnalizować płeć, wiek, status społeczny, epokę, w której rozgrywa się akcja, uwidaczniać cechy charakterystyczne postaci.

Kostiumy na ryc. 12 wskazują na historyczny charakter sztuki, ich krój na szlacheckie pochodzenie bohaterów, czerń sukni informuje o żałobie Chimeny, a tym samym o momencie akcji, w którym rozgrywa się scena, czyli o spotkaniu obojga po zabiciu ojca panny.

Choć czołowy twórca francuskiego dramatu romantycznego Wiktor Hugo drobniaczko zbierał dokumentację strojów i akcesoriów historycznych, ich funkcja informacyjna była jednakże podporządkowana funkcji emocjonalnej. Obowiązującym hasłem, powtarzanym za przedmową do jego dramatu *Cromwell* (1827), stał się koloryt lokalny, który polegał na malowniczym odtworzeniu obrazu przeszłości, także w jej szczegółach materialnych, po to, by oddać atmosferę wybranej epoki. Poprzez uzyskaną tym sposobem iluzję chciano przede wszystkim przemówić do emocji widza, olśnić go, przemówić do serca i poruszyć wyobraźnię. Toteż Hugo zapraszał do współpracy w projektowaniu kostiumów do swych sztuk malarzy, między innymi słynnego Eugène'a Delacroix i Gustawa Boulangerera, znanego w owym czasie malarza orientalistę¹⁹.

¹⁸ T. Kowzan, *Znak w teatrze...*, s. 322.

¹⁹ Por. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, red. M. Corvin, Paris 2008, s. 368.



Ryc. 12. Gérard Philipe (Rodryg) z Marią Casarès (Chimena),
Cyd, reż. Jean Vilar, 1951 (fot. Béla Bernard)

W każdej epoce i w każdej konwencji, zarówno tej opartej na intensyfikacji iluzji, jak i odwrotnie, na jej łamaniu, odpowiednio dobrany kostium ma wzbudzać podziw, litość czy trwogę. Tradycja szczegółowego przedstawiania wyglądu postaci budzących strach trwa od średniowiecza po czasy współczesne. Analizując teatr w średniowieczu, Allardyce Nicoll przytacza drobiazgowo opisy scenicznego stroju diabłów:

Diabli byli cali odziani w skóry wilków, cieląt i baranów, uwieńczeni głowami owiec, rogami byków i wielkimi kogucimi grzebieniami, w pasach z grubej skóry, z których wisiały, czyniąc okropny hałas, dzwonki krów i mułów. Niektórzy mieli w rękach czarne kije pełne szmermeli, inni nieśli długie zapalone drągi, na które rzucali garście smolistego proszku, od czego powstawał straszliwy płomień i dym²⁰.

Dwudziestowieczni autorzy także lubią czasem postraszyć widza. W idyllicznym nastroju pierwszej części *Piesz w powietrzu* pojawia się jako kontrapunkt moment grozy. Ionesco konstruuje go za pomocą światła i upiornego wyglądu postaci sędziego: „W purpurowym świetle pojawia się ogromna postać w długiej czerwonej sukni i w czerwonej czapce frygijskiej. Ta postać ma dwa albo trzy metry wzrostu. [...] Może mieć głowę lalki, ogromną i potworną”²¹.

Przedostatnia na liście jest funkcja estetyczna. Głównym zadaniem kostiumu staje się przyciągnięcie uwagi odbiorcy, olśnienie go bogactwem kolorów i szczegółów lub zaskoczenie oryginalnością formy, kosztem innych elementów spektaklu. Nadmierną ornamentykę stroju, eksponowanie kostiumu dla niego samego, określa Roland Barthes mianem hipertrofii, która zakłóca spójność przedstawienia, a autor uznaje ją za zjawisko wręcz chorobliwe. Cytowany na wstępie tekst Barthes’a z 1955 r. nosi przecież znamienne

²⁰ A. Nicoll, *Dzieje teatru*, przeł. A. Dębicki, Warszawa 1977, s. 72.

²¹ E. Ionesco, *Piesz w powietrzu*, przeł. J. Kott [w:] i d e m, *Teatr*, Warszawa 1967, t. 2, s. 324.

tytuł *Les maladies du costume de théâtre* i opisuje zjawisko, częste w tym czasie w Paryżu, polegające na oklaskiwaniu przez publiczność szykownych, zaskakujących strojów, a nie samych działań scenicznych. Jednym słowem: widzowie reagowali jak na pokazie mody, zapominając, że są w teatrze. Przyznając rację autorowi, trzeba jednak zauważyć, że eksponowanie kostiumu kosztem innych znaków teatralnych może być zabiegiem celowym. Bogactwo strojów aktorskich za czasów Szekspira i Moliera nie tylko miało zapewnić poklask gawiedzi, ale pełniło zapewne także funkcję kompensacyjną w czasach, gdy komediantów chowano poza murami cmentarza. Bardzo ozdobny kostium, który Ludwik XIV nosił w komedio-balecie ku czci Bachusa (Palais-Royal, 1651), miał podkreślić wagę królewskiej osoby, której wspaniałość przyćmiewała wszystkich wokół, sygnalizując naocznie jego potęgę i władzę (ryc. 13).

Kostiumy zaprojektowane przez Pabla Picassa do przygotowanej wraz Jeanem Cocteau i Erikiem Satie *Parady* (1917) były konkretyzacją modernistycznej wizji depersonalizacji człowieka (ryc. 14).



Ryc. 13. Kostium Ludwika XIV do baletu *Ballet du Roy des fêtes du Bacchus*, Palais Royal, 1651 (Bibliothèque Nationale, Paryż)



Ryc. 14. Kostium zaprojektowany przez Pabla Picassa do baletu *Parade*, Paryż, 1917 (rekonstrukcja Kermit Love dla MOMA 1979, <http://sukanyarahman.com/2011/02/24/artist-choreographers-a-brilliant-symbiosis/>)

W niektórych gatunkach dramatycznych kostium stanowi nieodłączną część generalnej konwencji inscenizacyjnej. Pojawienie się odpowiednio ubranej postaci implikowało określoną sytuację dramatyczną. Przypomnijmy maski, peruki i tuniki w starożytnym teatrze greckim, inne dla tragedii, inne dla komedii (za twórcę kostiumu tragicznego uważa się Ajschylosa, który wymyślił długie watowane rękawy i królewski płaszcz z trenem).



Ryc. 15. Jacques Callot, *I balli di Sfessania*, Neapol, 1622 (British Library)



Ryc. 16. Antoine Watteau, *Komedianci włoscy*, 1718 (National Gallery of Art, Waszyngton)

Innym znanym w historii teatru europejskiego przykładem dramaturgizacji i skoncencjonalizowania kostiumu jest oczywiście *commedia dell'arte*, gatunek posługujący się ustalonym, trwałym kodem znaków: kostium–typ postaci–stały fragment gry, której akcja naszkicowana była w kanwie. Interesującym przykładem modyfikacji tego kodu jest postać jednego z zannich (służących), imieniem Pedrolino, „adoptowanego” przez Francuzów w XVIII w. Z leniwego, powolnego i niezdarneho chłopca ubranego w białe, szerokie spodnie i luźną koszulę związaną pasem, z kapeluszem w kształcie rogów, Pedrolino, najpierw za sprawą słynnego malarza Antoine’a Watteau pojawia się na salonach z elegancką kryzą wokół szyi i w szykownym kapelusiku (ryc. 16), a potem dzięki nie mniej słynnej XIX-wiecznej parze mimów Gaspardowi Debureau i synowi przemienia



Ryc. 17. Jean Charles Debureau (syn) jako Pierrot, 1854
(fot. Félix Nadar, Bibliothèque Nationale, Paryż)

się w księżycową postać Pierrotta, melancholijnego marzyciela, nieszczęśliwego kochanka, którego prześladowuje pech i nędza (ryc. 17). W czasach wielkiej reformy teatralnej w początkach XX w. to właśnie Pierrot zostaje okrzyknięty ikoną kultury wysokiej. Ten dość niezwykły awans z wiejskiego przygłupka na symbol elitarnej sztuki teatru znajduje swoje odbicie w metamorfozach kostiumu postaci.

Na zakończenie wykazu funkcji kostiumu przypomnieć wreszcie wypada chwyt określany francuskim terminem *déguisement*, czyli przebieranie, zmiana lub zamiana kostiumu. W tym przypadku kostium funkcjonuje jako element intrygi dramatycznej. Zamiana ubioru jest równoznaczna z tymczasową zmianą tożsamości postaci (inne postacie lub odbiorca mogą być o tym poinformowane lub nie) i w konsekwencji czyni z kostiumu istotny składnik struktury zdarzeniowej dramatu. „Przebieranka” może mieć różne motywacje: osobistą, zwykle miłosną (Marivaux *Igraszkę trafu i miłości*, Beaumarchais *Cyrulik sewilski*), polityczną (*Miarka za miarkę* Szekspira) lub psychologiczną (*Pokojówki* Geneta). Przebranie się postaci jest zawsze zabiegiem ujawniającym efekt teatralności, który prowadzi do „refleksji nad autentycznością i pozorami ludzkich zachowań (Marivaux), nad tożsamością człowieka (Pirandello, Genet) i trudnościami w dotarciu do prawdy”. Autor tego spostrzeżenia, Patrice Pavis, dodaje na zakończenie, że rola tego chwytu może być „przewrotna i prowokuje do refleksji nad możliwością zmian osobowości, płci i wartości (Szekspir, Brecht)”²².

Wtórna teatralizacja postaci poprzez kostium (czyli znak znaku) stanowi główną oś poetyki dramatów Jeana Geneta poświęconych dialektyce pozoru i rzeczywistości, relacjom teatru i życia stanowiących ambiwalentną grę luster. W poprzedzającym sztukę *Pokojówki* tekście z zaleceniami inscenizacyjnymi autor podkreśla dziwaczność sukien zakładanych przez pokojówki, mówiąc o swym pragnieniu, by postać była tylko metaforą spraw, znakiem ciężarnym znakami. Dekoracja przedstawiająca sypialnię Pani ma być realistyczna. We Francji łóżko powinno być zasłane tradycyjnie, ale „gdyby grano *Pokojówki* w Hiszpanii, Skandynawii, Rosji, pokój zmieni się odpowiednio. Stroje będą jednak dziwaczne, zaskakujące, niezależne od mody i epoki jakiegokolwiek”. I na zakończenie listy wskazówek dramaturg dorzuca: „Reżyser musi sam zrozumieć, dlaczego pokój ma być mniej więcej wierną podobizną kobiecej sypialni, kwiaty – prawdziwymi kwiatami, suknie jednak winny być monstrialne”²³.

BRAK KOSTIUMU, CZYLI NAGOŚĆ NA SCENIE

Na koniec pozostaje ostatnie pytanie, które brzmi nie „w co ubrać Hamleta?”, ale „czy Hamleta ubrać, czy raczej rozebrać?”. Przypomnijmy przy okazji, że aktor antyczny, by przedstawić nagość, starannie się ubierał, a nie rozbierał. Wkładał bowiem ściśle dopasowany i ufarbowany na kolor cielisty kostium, który przylegał do ciała jak druga skóra. Tę tradycję kontynuował dramat średniowieczny. Jak opisuje cytowany już Allardyce Nicoll, w misteriach kornwalijskich Adam i Ewa są „ubrani w białą skórę” i zaopatrzeni w „listki

²² P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998, s. 88.

²³ J. Genet, *Jak grać „Pokojówki”*, przeł. J. Błoński [w:] *idem, Teatr*, Warszawa 1970, s. 62.

figowe dla przykrycia ich członków”²⁴. Natomiast we wcześniejszej, bo XII-wiecznej, francuskiej *Grze o Adamie* autor didaskaliów sygnalizuje, że Adam ubrany jest w czerwoną tunikę, Ewa nosi białe niewieście odzienie, a na głowie ma biały welon²⁵. Wydaje się jednak, że późniejszy obyczaj sceniczny we Francji uległ daleko idącym przeobrażeniom, bo, jak zaznacza Nicoll, w XIV-wiecznych miraklach „znana była całkowita nagość na scenie”. Autor przytacza przykład *Miracles de Notre Dame*, gdzie „kobieta przebrana za mnicha pokazana jest po śmierci »toute nue«”²⁶, czyli „całkiem naga”.

W epoce współczesnej nagość na scenie już nikogo nie szokuje²⁷ i jest w pełni świadomie traktowana jako znak teatralny (aktor jest niejako „ubrany” w nagość), który jest nośnikiem reżyserskiej interpretacji dramatu lub zostaje wpisany w tekst przez samego autora. Pierwszy przypadek może ilustrować słynna inscenizacja *Hamleta* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, która okazała się wydarzeniem na festiwalu teatralnym w Awinionie w 2001 r. Chodzi tu przede wszystkim o scenę 4 w akcie III, scenę spotkania Hamleta z matką. Hamlet w wersji Warlikowskiego przychodzi na to spotkanie nago. Francuscy recenzenci uznali tę interpretację za odkrywcze wydobywanie prawd kryjących się w Szekspirowskim dramacie, a Marek Rapacki w swej relacji z Awinionu pisze, że „Warlikowski i jego aktorzy mówią o sięgnięciu do głębszych pokładów Szekspirowskiego scenariusza, o wypełnieniu jego niedookreślonych miejsc narzędziami psychoanalizy”²⁸. Przypomina się tu w sposób oczywisty wykładnia Freuda, który widział w *Hamlecie* klasyczny przykład bohatera owładniętego kompleksem Edypa²⁹. Tę koncepcję uwiecznił Laurence Olivier w słynnym filmie *Hamlet* z 1948 r.

Stwierdzenie, że nagością jako środkiem wyrazu posługują się równie chętnie dramaturdzy współcześni, jak choćby Pier Paolo Pasolini czy Sarah Kane, programowo odwołujący do psychoanalitycznego kodu, wydaje się truizmem. Przykład wart cytowania pochodzi ze sztuki autora, który bynajmniej do skandalistów bądź brutalistów zaliczony być nie może. Jest nim bowiem poeta i dramaturg reprezentujący nurt współczesnego symbolizmu o inspiracji katolickiej – Paul Claudel. W swej słynnej sztuce *Atlasowy trzewiczek* (1924), traktującej o porządku świętości i łaski, autor umieszcza w scenie 9 Pierwszego Dnia epizod, w którym naga czarnoskóra Jobarbara tańczy na białym piasku w świetle księżyca³⁰. Można ten sugestywny obraz uznać za groteskowe intermedium lub za piękną metaforę harmonii dzieła stworzenia, jedności istoty ludzkiej, natury i wszechświata. Jedno jest pewne, w tym zmysłowym tańcu nie chodzi o epatowanie publiczności tanim erotyzmem. Mogłoby się zatem wydawać, że żaden z reżyserów nie może nie wykorzystać teatralnego potencjału tej sceny. Otóż w dwu najsłynniejszych współczesnych inscenizacjach dramatu: z 1987 r. zrealizowanej przez Antoine’a Viteza i z 2009 r. autorstwa Oliviera Py, aktorki grające rolę ponętnej

²⁴ A. Nicoll, *Dzieje teatru...*, s. 74.

²⁵ Por. A. Drzewicka, *Skupienie i zabawa. Twórczość dramatyczna w średniowiecznej Francji do końca XIII w.*, Kraków 1998, s. 62.

²⁶ A. Nicoll, *Dzieje teatru...*, s. 290.

²⁷ Por. A. Kyzioł, *Goło niewesoło*, „Polityka” 2010, nr 30 (2766) z 24 lipca.

²⁸ M. Rapacki, *Polski Hamlet*, „Gazeta Wyborcza” 2001, z 23 lipca.

²⁹ Z. Freud, *Edyp i Hamlet*, przeł. J. Prokopiuk [w:] *Od Hugo do Witkiewicza: poetyki, manifesty, komentarze*, red. J. Paszek, seria O dramacie, pod red. E. Udalskiej, t. 2, Warszawa 1993, s. 115–117.

³⁰ P. Claudel, *Le Soulier de satin* [w:] *idem, Théâtre*, Paris 1956, t. 2, s. 696.

Murzynki są odziane od stóp do głów. Nie zagłębiając się w motywacje kierujące każdym z nich, zauważyć trzeba, że ubierając tańczącą Jobarbarę, gubią istotne konotacje obrazu zamierzone przez autora.

Wracając w podsumowaniu do postaci Hamleta, należy zauważyć, że jego ubiór za czasów Szekspira był wynikiem obyczaju scenicznego epoki, kontynuowanego także w wieku następnym. Określany jako „zwykłe suknie” czy „duńskie stroje”, kostium Hamleta funkcjonował po prostu jako znak teatralny. Widoczne w drugiej połowie XVIII w. zainteresowanie kaftanem staroangielskim, który przywdziewa na scenie David Garrick, jest oznaką odnowy sposobu myślenia o teatrze, w którym coraz istotniejszą funkcję będzie pełnił, obok słowa, obraz sceniczny. To zapowiedź reformy sztuki dramatycznej, a jej przejawem, począwszy od epoki romantycznej, będzie dbałość o ścisłość historyczną stroju, który ma stanowić integralną część przedstawienia. Zgodnie z tą koncepcją kostium powinien pełnić przede wszystkim funkcję informacyjną, a ponadto zaspokajać emocje i doznania estetyczne widza. Teatr współczesny, odwołujący się do rozmaitych stylów inscenizacyjnych, eksponuje w zależności od wybranej konwencji różne przedstawiane powyżej funkcje kostiumu, świadomie podkreśla jego znakowy charakter, przypisując mu, niejako programowo, określony walor semantyczny. I wbrew przekonaniu Stanisława Wyspiańskiego, które zapisał on w swym *Studium o Hamlecie*, że Szekspira „grać by można w jakichkolwiek szmatach”³¹, współcześni twórcy teatru starannie rozważają kwestię, w co ubrać Hamleta, by zasugerować widzowi proponowane przez nich rozwiązanie zagadki tej postaci, a głos kostiumu, który przemawia do oczu widza, staje się znaczący w systemie znaków języka teatralnego.

La voix du costume ou comment habiller Hamlet

« Tout personnage épique est un sentiment habillé » – cette constatation balzacienne qui s’applique aussi au personnage dramatique constitue le point de départ de notre article consacré à la problématique du costume théâtral, de son statut et de ses fonctions.

Hamlet, le personnage emblématique du théâtre européen, présent sur scène depuis la première représentation du drame shakespearien servira de fil conducteur pour l’analyse de l’évolution de la conception du vêtement de théâtre et des conventions dominantes dans les époques différentes de l’histoire de l’art dramatique.

Si les indications de l’auteur dans les didascalies ou au cours de la pièce manquent, la forme du costume est déterminée par le code vestimentaire de l’époque. Aux temps de Shakespeare et au cours du XVII^e siècle l’acteur était vêtu à la mode du jour. Le XVIII^e siècle juge que les invraisemblances entraînées par cette tradition nuisent à la crédibilité de la représentation et commence des tendances novatrices des costumes adaptés aux lieux et à l’époque de l’intrigue. C’est le moment de la naissance de la réflexion sur la notion du costume et sur ses fonctions.

L’habit endossé par l’acteur fonctionne comme un signe de sa métamorphose, le signe intentionnel et référentiel qui doit faciliter l’identification du personnage désignant son statut social, sa personnalité etc. Il y a des époques qui, outre cette fonction informative, privilégient la valeur émotive du costume,

³¹ S. Wyspiański, *Studium o Hamlecie* [w:] *Od Hugo do Witkiewicza...*, s. 515–518.

il y en d'autres qui mettent l'accent sur son aspect esthétique pour éblouir le spectateur. Le procédé de déguisement fait du costume un élément dramatique qui assure la progression de l'action et amène l'affichage de la théâtralité. Avec la reconnaissance du costume comme partie intégrante de l'événement scénique le costume sert la visée philosophique et, fort souvent, sa forme et sa couleur orientent l'interprétation du personnage.

A l'époque moderne, celle du costume conçu comme « hiéroglyphe dramatique » la question comment habiller le prince Hamlet relève du domaine d'ordre idéologique et la voix du costume qui s'adresse aux yeux du spectateur devient un des éléments essentiels du système signifiant du langage théâtral.

ANNA BOCHNAKOWA

WYOBRAŻENIA POLAKÓW O JĘZYKU FRANCUSKIM*

Jezyk francuski nie jest dla Polaka jezykiem sąsiadów, nigdy nie był jezykiem najeźdźcy ani okupanta, dzisiaj nie jest jezykiem najczęściej wybieranym przez uczniów. A jednak jego obecność w polszczyźnie jest znaczna i trwała, wzmocniona wpływami w kulturze, literaturze i sztuce. Badania statystyczne na podstawie list frekwencyjnych i słowników współczesnej polszczyzny wykazują obecność wyrazów francuskiego pochodzenia szacowaną na 16% zapożyczeń (trzecia pozycja po grecko-lacińskich i niemieckich), a w tekstach na ok. 14% (czwarte miejsce, dodatkowo po czeskim), w krótkich tekstach prasowych nawet na drugiej pozycji, po zapożyczeniach z jezyków klasycznych¹. Są to najczęściej wyrazy doskonale zasymilowane, dla przeciętnego użytkownika polszczyzny właściwie nierozpoznawalne. Wpłynął na to przede wszystkim fakt, iż okres nasilenia francuskich wpływów jest stosunkowo odległy (dwa–trzy stulecia), ale też to, że użycie zapożyczeń, od początkowo wąskiego grona (dwory królowych Francuzek w XVII w.), wzrastało w XVIII stuleciu dzięki nauczaniu w kolegiach pijarskich i jezuickich, w Szkole Kadetów, wreszcie dzięki kulturze oświecenia i modzie rozszerzało się na kręgi szlacheckie i mieszczańskie. Nie sposób nie wspomnieć także o obecności w Polsce Francuzów (rzemieślnicy, guwernerzy), roli dworu, wydawnictw i słowników wielojęzycznych, w których miejsce łaciny stopniowo zajął francuski (słowniki Daneta, Troca).

Wiadomo też, że wpływy francuskie ścierały się ze stanowiskiem konserwatywnym, które piętnowało i wyśmiewało „gallomanię” w ubiorze, obyczajach i języku. Zaznaczyć jednak trzeba, iż początkowo była ona charakterystyczna dla sfer arystokratycznych i jako taka była także postrzegana jako właściwość o określonym prestiżu, a więc służąca niekiedy za model obyczajowy. Obrazy zmanierowanych dam i kawalerów posługują-

* Niniejszy tekst powstał na podstawie referatu pt. *Une image polonaise de la langue française*, wygłoszonego na konferencji zorganizowanej przez Uniwersytet w Montpellier w 2006 r. w Béziers i opublikowanego w tomie *Discours et savoirs sur les langues dans l'aire méditerranéenne*, red. T. Amavielle i Ch. Camps, Paryż 2009, s. 213–222.

¹ M. Witaszek-Samborska, *Zapożyczenia z różnych jezyków we współczesnej polszczyźnie*, Poznań 1993.

cych się mniej lub bardziej poprawnie francuszczyzną, a przy okazji kaleczących język polski, pojawiają się w literaturze (Potocki, Niemcewicz, Bohomolec, później Fredro i Korzeniowski). Za Bogdanem Walczakiem przytoczę taki oto fragment:

Bardzo jestem rozgniewana, że nie mogę udać się na przyjemne ich śniadanie; głowa źle mi robiła przez noc całą i koszmar przeszkadzał mi zamknąć oko; jestem w strasznej feblesie; skoro będę lepiej, polecę w ręce kochanej kuzynki².

Wspomnieć też należy rolę Wielkiej Emigracji w utrwalaniu kontaktów językowych, a także epokę napoleońską i związane z nią nadzieje. Innym czynnikiem wzmacniającym prestiż języka francuskiego i wagę jego wpływów jest pozytywny zasadniczo stereotyp Francuza; wskazuje na to np. Krystyna Pisarkowa w swym artykule o konotacji nazw narodowości³. I tak od XVIII w. do okresu przed II wojną światową znajomość języka francuskiego stanowiła o tzw. dobrym wychowaniu i ogólnej kulturze.

Pragnę jednak przedstawić nie tyle rolę, jaką język francuski odegrał w historii polskiej kultury, lecz wyobrażenie Polaków o nim. Posłużę się więc przykładami natury „metajęzykowej”, lecz tylko częściowo o charakterze naukowym. Sięgnęłam bowiem do dwóch typów tekstów: literatury oraz dawnych gramatyk i słowników. I w tej kolejności je przedstawię. Pierwszą myślą było wspomnienie młodzieńczej lektury:

Do kuszy najlepszy Angielczyk, któren pancerz na wylot strzałą przedzieje, a gołębia na sto kroków utrafi. Czechowie okrutnie toporami sieką. Do dwuręcznego brzeszczota nie masz nad Niemca. Szwajcar rad żelaznym cepem hełmy tłucze, ale najwięksi rycerze są ci, którzy z francuskiej ziemi pochodzą. Taki będzie ci się bił z konia i piechotą, a przy tym będzie ci okrutnie waleczne słowa gadał, których wszelako nie wyrozumiesz, bo to jest mowa taka, jakobyś cynowe misy potrzasał, chociaż naród jest pobożny⁴.

Jak widać, to pewna dźwięczność, niezwykła dla Polaka, stała się dla autora cechą charakterystyczną dla francuskiego i tak ją w swej wyobraźni oddał. Do Sienkiewicza jeszcze powrócę.

Na inny aspekt, jakościowy, zwraca uwagę na początku XIX w. E. Jaraczewska:

Francuska mowa, będąc poniekąd językiem towarzystwa, giętsza jest wprawdzie od naszej i więcej ma odcieniów, ale piękne w niej wyrażenia, spospolitowane niejako przesadnością towarzyską, nabierają mocy i szlachetności w naszych szczytnych tłumaczeniach. Co w francuskim języku jest przeto wysłowieniem, w naszym uczucie wyraża⁵.

I te spostrzeżenia ilustrują doskonale dwie postawy: jedną, już od XVII w. charakterystyczną dla frankofilów chętnie przyjmujących kulturę i język francuski, i drugą, czuwającą nad wartościami tradycyjnymi, narodowymi, podkreślającą wagę i piękno języka polskiego, co w okresie rozbiorów nabiera szczególnej wymowy.

² B. Walczak, *Zarys dziejów języka polskiego*, wyd. 2, Wrocław 1999, s. 207.

³ K. Pisarkowa, *Konotacja semantyczna nazw narodowości*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1976, z. 1 (67), s. 5–24.

⁴ H. Sienkiewicz, *Krzyżacy*, cyt. za: *Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*, red. P. Hertz i W. Kopaliński, Warszawa 1975, s. 439. Wyróżnienia w cytowanych tekstach pochodzą od autorki artykułu.

⁵ E. Jaraczewska, *Wieczór adwentowy*, cyt. za: *Księga cytatów...*, s. 116.

Jednakże prestiż języka i kultury francuskiej staje się wzorem dla coraz szerszych kręgów społecznych, co oczywiście nie pozostaje obojętne dla bacznych obserwatorów. Aleksander Fredro w jednej ze swoich sztuk kpi sobie z upodobania do francuskich wzorów:

Ej, za granicą – to żyć!... tam to widać ludzi...
 We Francji nie tak jak tu; tam pastuszek lada,
 O – tyci, a już, panie, po francusku gada!
 To, panie, inne rzeczy; to Francja, panie,
 Niech się Podlasie schowa!⁶

I zauważa, też nie bez ironii:

Tak więc francuska mowa – wszystkich mów królowa⁷.

W pismach wieszczów narodowych także znajdujemy wzmianki o języku francuskim:

Francja jest krajem ugód; począwszy od mody
 Aż do języka, wszystko wyrosło z ugody⁸.

Adam Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, w wypowiedzi Podkomorzego, opisuje pewną cechę brzmienia języka francuskiego:

Ach, ja pamiętam czasy, kiedy do Ojczyzny
 Pierwszy raz zawitała moda francuszczyzny!
 Gdy raptem paniczki młode z cudzych krajów
 Wtargnęły do nas hordą gorszą od Nogajów,
 [...]
 Żałośnie było widzieć wyżółkłych młokosów,
 Gadających przez nosy, a często bez nosów⁹.

Ale i dalej, już ogólniej:

Bo Paryż częstą mody odmianą się chlubi,
 A co Francuz wymyśli, to Polak polubi¹⁰.

Obecność języka francuskiego, jego znajomość w pewnych kręgach, wspominana jest na kartach wielu utworów. I tak np. w noweli Prusa matka zwraca się do córki w sposób, który zapewne nie był rzadkością:

– *Ah! Comme tu m’as effrayé, Angélique* – zawołała dama, składając książkę i całując dziewczynkę w różowe usta. – Już, dzięki Bogu, skończyłaś lekcje?... Zdaje mi się, żeś trochę zmizerniała od obiadu. *N’es-tu pas malade?* Ten pies wywróci stolik albo Józia. *Joseph, mon enfant, est-ce que le chien t’a effrayé?*

– *Non* – odparł młody w habitach bernardyńskich, patrząc oswowiałym wzrokiem na siostrę¹¹.

⁶ A. Fredro, *Cudzoziemszczyzna*, cyt. za: *Księga cytatów...*, s. 77.

⁷ *Ibidem*, s. 76.

⁸ J. Słowacki, *Przypowieści i epigramaty*, cyt. za: *Księga cytatów...*, s. 455.

⁹ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, cyt. za: *Księga cytatów...*, s. 281.

¹⁰ *Ibidem*, s. 282.

¹¹ B. Prus, *Anielka*, Łódź 1977, s. 20.

Innym przykładem „mowy mieszanej”, jak mówił Knapski, ale w odniesieniu do wtęretów łańskich, są dialogi w powieści Józefa Korzeniowskiego, wypowiedziane przez pretensjonalne szlachcianki. Tu skupię się jednak na jednej scenie, ponieważ dotyczy samego języka:

- *Monsieur Szloma!* – rzekła panna Kamila.
- *Qu'ordonnez-vous, Mademoiselle?* – odpowiedział Żyd z wdzięcznym charkotaniem. [Przypis: charkotanie – gardłowe wymawianie głoski „r”]. Było to charkotanie czysto żydowskie; ale niejeden z naszych elegantów i niejedna z dam, które świeżo wróciły z zagranicy, zazdrościłyby go Szlomie, bo czyniło jego akcent zupełnie paryskim.
- *Je m'ennuie à la mort, Monsieur Szloma* – rzekła panienka.
- *Ce n'est pas étonnant* – odpowiedział Żyd – *la saison est très mauvaise.*
- Pomówmy o czym, Szloma, zabaw mnie trochę – rzekła panna Kamila pół żartem, pół serio.
- Bardzo pani dziękuję za ten honor – odpowiedział, pociągając ładną swą ręką pejsy – ale jeżeli pani pozwoli położyć jeden warunek.
- Jakiż to, mości Szloma?
- Żebyśmy mówili po polsku, bo ja nie jestem tak biegły we francuski język, chcę mówić: we francuskim języku, abym mógł utrzymać ciągłą konwersację.
- O! Z ochotą, panie Szloma. Język francuski sprzykrzył mi się i tak. Panna Beldeau ciągle mi nim nad uszami t e r k o c z e¹².

Terkotanie, jak sądzę, może odnosić się nie tylko do sposobu i tempa wypowiedzi panny Beldeau, ale też do percepcji sukcesywnych, obcych dla Polaka, dźwięków.

Albo przykłady z kilku nowelek Sienkiewicza, wskazujące na społeczne funkcjonowanie francuszczyzny:

Trzeba wiedzieć, że ksiądz Ludwik, lubo człowiek bardzo wykształcony, nie umiał po francusku i nie mógł się nauczyć, choć kilkanaście lat spędził pod naszym dachem z panią d'Yves. A biedak miał słabość do francuszczyzny i znajomość jej uważał za niezbędną cechę wyższego wykształcenia¹³.

Albo i tak:

Ty, *cher* Worszyłło, zaczynasz dopiero karierę literacką; twoje nazwisko jeszcze nic nie mówi. – Pardon, mój drogi, ale ono nic nie mówi. Ręczę ci, że połowa z tych, co będzie czytać twoją powiastkę – będzie czytać właśnie dlatego, że dasz jej tytuł francuski¹⁴.

I wreszcie o języku francuskim jako mierniku wartości moralnej:

Bo pani Bujnicka, chociaż młody Iwaszkiewicz nazywał się Maciuś i choć był tylko synem profesora, pozwałała się Fani z nim bawić.

– Moja Faniu – mawiała zwykle – nawet i tacy ludzie, którzy nie mają majątków ziemskich, są, kochanie, naszymi bliźniami. [...]

Bratowa pani Bujnickiej, druga pani Bujnicka, łąła matkę Fani o taką popularność. Ja bym – mówiła – nie pozwoliła bawić się mojej córce z chłopcem, który ma takie trywialne imię, a zresztą, bałabym się, żeby dziewczynka nie nasiąkla jakimi zasadami w złym duchu.

– Prawda, moja droga, ale młody Iwaszkiewicz ma bardzo dobry akcent – odpowiadała matka Fanny. – Nie rozumiem, skąd tacy ludzie mogą mieć tak dobry akcent.

¹² J. Korzeniowski, *Kolokacja*, Wrocław 2005, s. 82–83.

¹³ H. Sienkiewicz, *Hania* [w:] *idem*, *Nowele*, Warszawa 1978, t. 2, s. 254.

¹⁴ *Idem*, *Nikt nie jest prorokiem między swymi* [w:] *ibidem*, t. 1, s. 114.

Wiadomo powszechnie, ile u nas dobry akcent może cudów sprawić. Miś Rossowski mawiał nawet, że nie pojmuje, jak uczciwy człowiek może mieć zły akcent¹⁵.

Dla jednych więc francuski jest środkiem społecznej promocji, inni zaś dostrzegają jego destruktywną moc. I tak w XVIII-wiecznym utworze dydaktycznym w rozdziale pt. *O konieczności używania języka ojczystego dla szerzenia nauki czytamy*:

A mówiąc w szczególności o języku francuskim, ten nie tak jest środkiem, jako raczej szkodą wielką innych nauk. [...] Kapłan, pleban, spowiednik, nauczyciel nie spełniają wymagań, ale po francusku mówią. Radca, pisarek nie potrafi napisać mowy, ale po francusku dobrze wymawia. [...] Podła dusza porusza się pospółstwa pochwałami: o, jak pięknie ta jejmność sznuruje usta, gdy mówi po francusku¹⁶.

Oprócz wytknięcia taniego poklasku, otrzymujemy tu nakreślony z ironią opis francuskiej wymowy... Ta zaś stanowiła niebagatelną trudność w opanowaniu języka. Wskazówki dotyczące wymowy figurują w gramatykach, a i w stosownym podręczniku, w którym już we wstępie czytamy:

Rien de plus difficile, dit-on, que la prononciation française, on écrit d'une façon et on prononce d'une autre. Cela est vrai¹⁷.

A oto świadectwo słowników i innych podręczników z wieków od XVII do XIX, skierowanych do Polaków uczących się języka francuskiego:

Sposób wyrażania słów francuskich i ich czytania:

Ui czytaj jakoby *iu*, tako *buis* czytaj *biuis* jednym tchem.

Oy albo *oi* znaczy *oa* w kupie, *poisson* czytaj jednym tchem *poason*, a lepiej wyrażając niż *o*.

Eu znaczy jakby *iu*, jako *veu*, *beu* czytaj jednym tchem *wiu*, *biu*, *seur* czytaj *siur*.

Oeu znaczy *e*, jako *oeuf* czytaj *euf*, *boeuf* czytaj *beuf* jednym tchem. [...]

Ten sposób wyrażania słów francuskich czytania podług języka polskiego, ile mogło [!] być z pilnością wydany, nie ze wszech miar jest doskonały. Jednak, kto według tej informacji czytać będzie po francusku usiłował, łatwiej już z samej rozmowy z temi co po francusku umieją, ostatka dojdzie¹⁸.

Także dla historyka języka francuskiego powyższe wskazówki są interesujące i cenne, ponieważ obrazują stan ówczesnej wymowy (np. *oi* jako [oa]) i pokazują równocześnie cechy francuszczyzny, które dla Polaka wydają się najistotniejsze.

A oto uwaga w jednej z polskich gramatyk języka francuskiego, zawierającej również słowniczek czasowników:

U na tę literę Francuzi ściskają usta, *y* mówią na kształt polskiego *iu*, byle się jednak *i* nie wydawało¹⁹.

Ale też zaznacza Malicki, że w nauczaniu wymowy najskuteczniejszy jest przykład uczącego!

¹⁵ Idem, *Dwie drogi* [w:] ibidem, t. 1, s. 161.

¹⁶ B. D o m o s ł a w s k i, *Mędrak lingwista czyli zdanie o szacunku i nabyciu potrzebnym uczonych języków*, Sandomierz 1786, s. 109, 111.

¹⁷ J. de la B o r d e, *L'art de bien prononcer le français à l'usage de la noblesse polonoise*, Varsovie 1765.

¹⁸ *Hexaglosson Dictionarium*, Warszawa 1646.

¹⁹ B. M a l i c k i, *Klucz do języka francuskiego*, Kraków 1700.

Wymowa [y] jest niewątpliwie jednym z najtrudniejszych szczegółów, odnośnie wskazówki figurują w większości podręczników, które przejrzałam, a praktyczne rady są wielorakie:

U francuskie wymawia się ścięzionymi ustami, i niby do gwizdania złożonymi, na przykład *pur* czysty, *assurer* upewnić.

Dyftongi *eu*, *oeu* wyrażają się jak *e* lecz grubo, z przyciskiem i przeciągając na przykład *feu* ogień²⁰.

Albo:

U wymawia się łagodnie stulonymi bardziej jak otwartymi ustami, ducha z siebie trochę ciągnąc, jak gdyby była połowa *i*, połowa *u*, np. *sur* wymawiaj *siur*²¹.

Dwie gramatyki języka francuskiego, zredagowane po łacinie (Ambrożego Buszydłowskiego *Grammatica Gallica*, 1753 i anonimowa *Grammatica Gallica brevis et facilis*, 1757) także wskazują na wymowę *u*:

tale semper compressis labiis legitur *dur*, *pur* quasi *diur*, *piur*²².

I wreszcie ujmująca wskazówka wymowy zawarta w wierszu ks. Jana Twardowskiego *Powitanie*:

Matka Boska się dziwi. Także Józef nie wie
Tereska uczy francuskiego w niebie
żeby „u” dobrze mówić
wszystkim pokazuje
– ściągnij usta w dzióbek tak jak
się całuje [...] ²³

W podręcznikach, do których sięgnęłam, nie zauważyłam wskazówek dotyczących innych dźwięków dla Polaka niezwykłych, np. samogłosek nosowych. Samogłoski labializowane zostały potraktowane dość pobieżnie. Nie ma uwag na temat *r* (w XVIII w. już standardowo uwularne).

Szersza wizja języka francuskiego, zestawionego z łaciną i polszczyzną, zawarta jest we wstępie (zredagowanym po francusku i po polsku) do słownika Pierre’a Daneta (i Franciszka Koli) wydanej w latach 1743–1745:

Wielka jest dyferencja między sposobami mówienia w języku francuskim i sposobami mówienia w łacińskim, jednakże wszystka różność zawisła na porządnym ułożeniu słów między sobą. Ponieważ język francuski przestrzega we wszystkim najwięcej tego, aby porządnie po sobie szły słowa, w tym porządku, w jakim się myśli, jedna po drugiej, prezentują w umyśle naszym, rozdzielnie, wyraźnie i jasnie. Łacina zaś nie wiąże się tak bardzo do tego porządku myśli ludzkich, idzie bardziej za sercem i wiąże się do afektu, miarkując, co bardziej poruszyć i impresje na umyśle sprawić może. Co zaś do francuszczyzny i polszczyzny, to dwa języki w tym się zgadzają z sobą, co należy do ułożenia słów, tak jako iść powinny naturalnie po sobie w mówieniu, dla wyraźności i jasności, ale

²⁰ *Gramatyka francuska dla dam i kawalerów*, Kraków 1816, s. 4.

²¹ *Gramatyka francuska dla pożytku szlachetnej młodzieży*, Wilno 1799.

²² A. Buszydłowski, *Grammatica Gallica*, 1753, s. 2; *Grammatica Gallica brevis et facilis*, 1757, s. 5.

²³ J. Twardowski, *Miłość za Bóg zapłać*, Warszawa 1994, s. 90.

różność jest w wybraniu samych myśli i onych ekspresji, gdyż co służyć może właśnie przyzwoicie w języku francuskim, częstokroć słowo w słowo przełożony na polskie byłoby niezrozumiane i nie bez przysady albo też i śmieszne w polskim²⁴.

Stwierdzenia Koli są dyskusyjne, wzięwszy pod uwagę fleksyjny charakter polszczyzny i stosunkową swobodę syntaktyczną, w porównaniu z francuskim. Rację ma on jednak, dostrzegając niebezpieczeństwo w kalkowaniu francuskich wyrażeń.

I już na koniec odwołanie się do dziecinnych zabaw polegających na wymaginowanej imitacji języków obcych. Powtarzaliśmy bezsensowne (lub nieprzyzwoite) sekwencje słów, które swą dźwięcznością miały naśladować język obcy. W wypadku francuskiego chodziło o akcent – oksytoniczny, obcy polszczyźnie – i nagromadzenie samogłosek nosowych, a wymowa grasejowanego *r* dopełniała obrazu: „*Žre pan žur; O trotuar dupą trę; Parle, parle – sucho w gardle*” (też próba ośmieszenia francuskiej wymowy). Albo i wymyślone nazwiska dźwięczące z francuska: „*Hrabina *Walgodeską; Wiceharabia *Lejnamur*”.

Słownik rymowanek dziecięcych wydany w roku 2005 notuje kilka odwołujących się do francuskiego brzmienia, także przez zaznaczenie akcentu na ostatniej sylabie: „*E-ą, bą-tą; Komsī, komsa, pies psa kąsa; Parle wu frąse, komar muchę kąse, mucha się nadąsa i komara kąsa; Marné szansé*”²⁵.

Jeśliby chcieć opisać w kilku słowach polskie popularne, „ludowe” wyobrażenie języka francuskiego, należy wspomnieć o personifikującym przekonaniu o jego urodzie, szlachetności i giętkości, co pobrzmiwało w cytatach z utworów literackich. Uważa się także, iż jest to język trudny, zwłaszcza w wymowie (przeciętny Polak nie zagłębia się w kwestie gramatyczne), ponieważ dysponuje dźwiękami w polszczyźnie nieznanymi. Ewidentnym wydaje się akcent na ostatniej sylabie. Utrwalony w XVIII i XIX w. stereotyp języka warstw wyższych, znany z literatury, stracił dziś swą pozycję, a wskazówki gramatyków wydają się naiwne, jakkolwiek były przejawem prób przybliżenia nieznanym polszczyźnie dźwięków. Wszystkie przytoczone fragmenty składają się na pewien wymaginowany przez Polaków obraz języka francuskiego.

La langue française vue par les Polonais

L'article présente les fragments des textes littéraires polonais (des auteurs tels que J. Słowacki, A. Mickiewicz, H. Sienkiewicz, B. Prus, J. Korzeniowski, J. Twardowski et d'autres) contenant des descriptions et impressions sur la langue française qui dès le XVII^e jouissait d'un grand prestige. Dans les propos cités, la perception de la sonorité vient avec l'admiration du rôle du français dans la vie sociale de l'époque. La deuxième source fournissant le savoir sur le français est constituée par les mentions figurant dans quelques grammaires du français (XVII^e–XIX^e siècle, en latin et en polonais). Elles se rapportent surtout aux consignes de prononciation des sons français, surtout de ceux qui n'appartiennent pas au système phonétique du polonais. En général, la vision du français fonctionne comme un stéréotype « populaire » : on lui attribue la beauté, l'élégance, le prestige et une difficulté certaine à l'apprendre.

²⁴ F. K o l a, *Przedmowa* [w:] P. D a n e t, *Nouveau grand dictionnaire français, latin et polonais*, Varsovie 1743, t. 1.

²⁵ M. N a g a j o w a, *Słownik rymowanek potocznego języka polskiego*, Warszawa 2005, s. 32.

MARTA GIBIŃSKA-MARZEC

HAMLET I ZEMSTA

Harold Bloom nieco przewrotnie zaczyna swój słynny esej o *Hamlecie* zdaniem, że „*Hamlet* jest częścią zemsty Shakespeare’a na tragedii zemsty” i że jest to sztuka poza (*beyond*) kwalifikacjami gatunkowymi¹. Stwierdzenie to zakłada tradycyjną linię recepcji *Hamleta* właśnie jako tragedii zemsty i jednocześnie ją neguje. Bloom widzi w *Hamlecie* nieskończenie obfity i różnorodny materiał literacki i wyklada swoją interpretację ze swadą, energią i radością, że można obcować z dziełem nieskończenie otwierającym się na nowo. Nie wchodząc w spory interpretacyjne z Bloomem, pragnę tu zająć się tym, co dla niego jest punktem wyjścia i co on sam jednym nonszalanckim zdaniem przekreśla jako problem: *Hamlet* jest/nie jest tragedią zemsty.

Stwierdzenie, że jest tragedią zemsty, oznacza, że *Hamlet* należy do ściśle określonego gatunku dramatycznego, a nawet podgatunku. Zostaje zatem wyraźnie zaszeregowany w powszechnym odbiorze krytycznoliterackim i teatralnym. A jednocześnie trudno na takie zaszeregowanie się zgodzić. *Hamlet* nie jest tragedią zemsty. Przecież wylewa się z tej formy na wszystkie strony, nie mieści się w tym garniturze mocno za ciasnym i na pewno nieszytym na miarę. *Hamlet* jest genialnym palimpsestem, tekstem, z którego wyzierają teksty literackie, kronikarskie i dramatyczne wcześniejsze i zupełnie różne. Wyziera też z tej tragedii praktyka teatralna czasów Shakespeare’a, stosunki społeczne, etyka, a nawet – a może w szczególności – wielka i mała polityka, czyli, jak moglibyśmy powiedzieć, teksty pozaliterackie.

Sama data powstania *Hamleta* jest znacząca: choć nie mamy żadnej pewności, większość badaczy skłania się do przyjęcia roku 1600 lub 1601. Szekspir pisał więc tę sztukę na koniec wieku i na początek wieku, zakończył ją niejako epokę elżbietańską, a zaczął nowy wiek, w którym Tudorowie ustąpili Stuartom (królowa Elżbieta zmarła w roku 1603), wczesny renesans zmienił się w dojrzały, a entuzjazm humanizmu zaczął wypeł-

¹ H. Bloom, *Hamlet, Poem Unlimited*, New York 2003, s. 3: „*Hamlet* is part of Shakespeare’s revenge upon revenge tragedy, and is of no genre”. Wszystkie tłumaczenia z tekstów angielskich w niniejszej pracy, z wyjątkiem cytatów z *Hamleta*, są moje.

niać się melancholią i sceptycyzmem. Teatr i dramaty elżbietański wyraziście się określili i okrzepili: po mniej więcej 50 latach teatr stał się instytucją publiczną o wielkiej wadze artystycznej, społecznej i politycznej, a dramaturdzy stworzyli gatunki dramatyczne: tragedię, komedię i kroniki, czyli sztuki historyczne. Wszystkie o bardzo specyficznych cechach gatunkowych, w dużej mierze wyzwolone z naśladownictwa, same tworzyły nowe wzorce: nowa epoka otwierała też możliwości dla nowych eksperymentów, a mianowicie dla tragicomedii. Wszystkie te cechy i elementy czasu odbiły się w *Hamlecie* jak w lustrze.

1. HAMLET A ŹRÓDŁA²

Teksty tradycyjnie uważane za źródłowe można najogólniej podzielić na dramatyczne i narracyjno-historyczne. Wśród dramatycznych figurują tzw. *Ur-Hamlet* oraz (dawniej) niemiecka sztuka *Der Bestrafte Brudermord*. *Ur-Hamlet* jest hipotezą, cieniem, możliwością ukrytą za brakiem tekstu. W roku 1596 Thomas Lodge zapisał swoją impresję z wizyty w teatrze, z której zapamiętał głównie bladego, choć zakutego w zbroję ducha, który wołał głosem przekupki sprzedającej małże: „Hamlecie, zemsta” (względnie „Hamlecie, pomścij”). Nieco wcześniej, w 1594 r., przedsiębiorca teatralny Henslowe, który zostawił po sobie szczegółową kronikę swej działalności artystycznej i finansowej, czyli kopalnię wiedzy o praktykach i repertuarze teatru elżbietańskiego, zanotował przedstawienie sztuki pt. *Hamlet* jako wznowienie tragedii, prawdopodobnie tej, o której autorze pisał z przekąsem Thomas Nashe w 1589 r.:

...jeśli go pięknie poprosić w jaki mroźny poranek, dostarczy ci całe Hamlety, powiedziałbym pełną garść tragicznych monologów. A... Seneca, krwawiący linijka po linijce, strona za stroną, będzie w końcu musiał umrzeć dla naszej sceny...³

Z tekstu Nashe'a wynika, że autorem tym był Thomas Kyd, znany nam z innej, a zachowanej sztuki *Tragedia hiszpańska*. Trudno zaprzeczyć, że *Ur-Hamlet* istniał i że musiał zawierać historię Hamleta, elementy tragedii zemsty oraz krwawego senekańskiego stylu. Natomiast nic więcej nam nie wiadomo; przypuszcza się, że Shakespeare prze-pisał *Hamleta* Kyda, ale co i jak zmienił, co opuścił, a co dodał – nie dowiemy się, chyba że tekst Kyda wypłynie gdzieś na powierzchnię. Niewątpliwie takie wzmianki jak Lodge'a czy Nashe'a wskazują natomiast na wysoce krytyczną ocenę poziomu i jakości *Ur-Hamleta*.

Amerykański uczony z Princeton, Fredson Bowers, wydał w roku 1940 monografię zatytułowaną *Elizabethan Revenge Tragedy*⁴. Jest to skądinąd bardzo poważne studium na temat zemsty jako problemu moralnego od starożytności po czasy elżbietańskie, również obecności tego motywu w literaturze, a szczególnie w tragedii, wreszcie kolejne rozdziały poświęcone są sztukom Kyda, Marlowe'a, Shakespeare'a, Tournera jako jednej dystynktywnej podgrupy tragedii zemsty; następnie Bowers poświęca uwagę przekształ-

² Omówienie tekstów źródłowych dla *Hamleta* za: H. Jenkins, *Introduction. Sources* [w:] W. Shakespeare, *Hamlet*, The Arden Shakespeare, London 1982, s. 82–112. Również wszystkie cytaty z tego wydania.

³ Przedmowa do sztuki Roberta Greene'a *Menaphon*, cyt. za H. Jenkinsem, s. 83.

⁴ F. Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy 1587–1642*, Princeton 1940.

ceniom tragedii zemsty pod wpływem tzw. machiawelizmu, na koniec omawia tragedię i tragikomedię wyraźnie poszekspirowską. Dwie rzeczy uderzają uważnego czytelnika Bowersa: całkowita rekonstrukcja *Ur-Hamleta* i stwierdzenie, że Szekspirowski *Hamlet* jest najdoskonalszym i najdojrzałym owocem gatunku zwanego tragedią zemsty.

Rekonstrukcja postulowanej sztuki Kyda zostaje złożona z *Tragedii hiszpańskiej*, *Hamleta* oraz niemieckiej sztuki *Der Bestrafte Brudermord* (o której za chwilę) i ma m.in. służyć za dowód, że tragedia Kyda była bezpośrednim źródłem dla Shakespeare'a; więcej, linia argumentu biegnie następującym torem: *Tytus Andronikus* jest dziełem typowym dla młodego Shakespeare'a, który próbował „przeskoczyć” mistrza (w tym wypadku Senekę, ale może i Kyda) i nawtykał w sztukę kilka wątków różnych zemst, podobnie jak próbował „przeskoczyć” Plauta w *Komedii omyłek*. Natomiast *Hamlet*, wyrastający m.in. z doświadczeń Kyda, jest dziełem dojrzałego mistrza dramaturgii i teatru, czyli arcydziełem:

Hamlet Shakespeare'a jest najwyższym potwierdzeniem [vindication] elżbietańskiej prezentacji tragicznej sytuacji, jaką jest zemsta, sytuacji, której poświęcili uwagę Ajschylos, Sofokles i Eurypides. A *Hamlet* różni się od reszty tylko o tyle, o ile geniusz Shakespeare'a przetrwał innych⁵.

Bowers, ustawiwszy *Hamleta* na szczycie tragicznej zemsty, dalej i więcej się nim nie zajmował, bowiem interesowała go tak naprawdę ewolucja gatunku. Wpisał jednak arcydzieło Shakespeare'a w twarde gorset specjalnej podgrupy gatunkowej nazwanej „tragedią krwi”, nie miał cienia wątpliwości, że ma tam tkwić, potwierdził w ten sposób pewien tyleż powszechny, co niezbyt inteligentny i bardzo powierzchowny sposób interpretacji *Hamleta*, a cały wywód w pewnym sensie postawił na mocno podejrzanej rekonstrukcji sztuki, o której nic nie wiadomo, oprócz tego, że była. Wspomniany wcześniej *Brudermord* to niemiecka wersja *Hamleta*, która narobiła sporo zamieszania wśród badaczy. Po angielsku opublikowana w amerykańskim wydaniu Variorum dopiero w roku 1881, stała się przez pewien czas ośrodkiem zainteresowania badaczy. Tekst niemiecki łączy w sobie pewne cechy charakterystyczne dwu pierwszych wydań *Hamleta* (Q1 1603 i Q2 1604), stał się więc polem domysłów na temat jego łączności z *Ur-Hamletem*, głównie dlatego, że był tekstem wcześniejszym niż tekst Szekspirowski. Obecnie jednak uważa się, że jest to tekst wtórny, mało interesująca artystycznie przeróbka – tłumaczenie dokonane w XVII w., zapewne na podstawie tych dwu wczesnych wydań. W ten sposób teorie Bowersa na temat historii tragedii zemsty w ogóle, a *Hamleta* w szczególności, nie mogą być poważnie brane pod uwagę. Nikt już nie zajmuje się sprawą rekonstrukcji *Ur-Hamleta* czy relacji z niemiecką wersją zemsty, a oba teksty są przywoływane jedynie w kontekście omówienia możliwych źródeł. Jenkins stwierdza krótko, iż budowanie argumentu niejako wstecz i opartego w dodatku na założeniu – dziś nie do utrzymania – że zarówno *Brudermord*, jak i późniejszy *Hamlet* Shakespeare'a pochodzą od zaginionej sztuki Kyda, nie zasługuje na uwagę.

Rzeczywiście, może nie warto do tych tekstów wracać. Ale łącznie z pierwszym wydaniem (Q1) Szekspirowskiego *Hamleta* (bardzo różnym od wydań Q2 i F) wskazują one na popularność historii *Hamleta* właśnie jako tragedii zemsty i tym samym zamykają w swoim kręgu tego *Hamleta*, który krąg ten rozsadził. Odrzucając na bok niemiecki

⁵ Ibidem, s. 110.

Brudermord, możemy jednak wziąć pod uwagę fakt, że przed *Hamletem* Shakespeare'a jakiś Duch pragnął zemsty i obarczył nią Hamleta, biegając po scenie i krzycząc cienkim głosem.

Shakespeare w scenie 5 aktu I pokazał Ducha serio przejętego swym losem, w który wciąga Hamleta, nawołując do zemsty:

If Thou didst ever thy dear father love –
Revenge his foul and most unnatural murder.

Jeżeli choć trochę
Kochałeś swego ojca –
Pomścij nikczemność, której padł ofiarą⁶.

Ale później, kiedy Duch musi już zniknąć – „Adieu. Adieu. Adieu. Remember me” („Żegnaj mi, żegnaj i pamiętaj o mnie”) – Shakespeare pozwala mu jeszcze raz zaistnieć w tej scenie, tyle że nie na deskach sceny, ale pod nimi. Kiedy Hamlet domaga się przysięgi dochowania absolutnej tajemnicy, głos Ducha przynagla zdezorientowanych przyjaciół Hamleta spod desek sceny (z czyścica?), powtarzając słowo „Swear!” („Przysięgnijcie!”). Reaguje na to Hamlet, biegając po scenie, ciągnąc za sobą Horacja i Marcellusa raz tu, a raz tu, nazywając Ducha „boy”, „truepenny”, „this fellow in the cellarage”, „old mole”, „worthy pioner”, na koniec „perturbed spirit” (u Barańczaka Hamlet zwraca się do Ducha słowami „staruszkę”, „stary krecie”, „wzorowy górnik”, „udręczony duchu”). Ta groteskowa bieżanina, nerwowe chichotanie Hamleta, ponury głos spod sceny, nie przypominają może Ducha, którego opisał Lodge (żałosne wołanie głosem przekupki), ale na pewno przypominają reakcję Lodge'a na scenę w zaginionej sztuce. W tekście Shakespeare'a spotyka się tragedia zemsty ze swoim własnym pastiszem: jeśli *Ur-Hamlet* nagle wyziera poprzez szczelinę *Hamleta*, to po to, żebyśmy sobie uświadomili, że Shakespeare dekonstruuje tragedię zemsty. Robi to zresztą od początku, od momentu wkroczenia Ducha na scenę. Horacjo, który przychodzi pełnić wartę o północy (a. I, sc. 1) w Ducha nie wierzy i ma zamiar wyśmiać kompanów; kiedy jednak Duch majestatycznie wkracza na scenę, Horacjo zmienia się w galaretę i potrzebuje sporo czasu, aby do Ducha przemówić, szturchany w bok przez żołnierzy: „Speak to it, Horatio!” („Przemów do niego. Powiedz coś, Horacjo!”). Ci sami żołnierze porwą się za chwilę na Ducha z lancami i uganiać będą za powietrzem, jakby mogli je nadziać na szpic i w ten sposób zatrzymać Ducha. Oba epizody są precyzyjnie zaplanowane; tekst nie pozostawia wątpliwości, że przerażenie na widok Ducha w świecie przedstawionym krzyżuje się z komicznym potraktowaniem akcji w świecie realnym aktorów i widzów. Nie wiemy, jak było u Kyda, ale reakcje współczesnych – Lodge'a i Nashe'a – sugerują, że jego tragedia zemsty nie przekonała ich do tego gatunku. Po eksperymencie z *Tytusem Andronikusem* Shakespeare już chyba wiedział, że w tym gatunku zamknąć się nie może.

Pora omówić wcześniejsze teksty narracyjne o Hamlecie; są nader interesujące. Z jednej strony to kronika historyczna Saxa Grammaticusa, z drugiej – popularne *Histoires tragiques* Belleforest.

⁶ *Hamlet* w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka. Wszystkie następne cytaty z tego przekładu, o ile nie zaznaczono inaczej.

Danorum Regum herumque Historiae ukazały się drukiem w Paryżu w 1514 r. Opała historia Danii (5 tomów) napisana w końcu XII w. przez kronikarza zwanego Saxo Grammaticus, znana pod skróconym tytułem jako *Historiae Danicae*, w księgach 3 i 4 zawiera historię księcia Amletha (w której pewne elementy wskazują na materiał narracyjny pochodzący z tzw. Eddy prozą z IX w.). Ojciec księcia, Horwendil, został zamordowany przez brata o imieniu Fengo, który następnie poślubił owdowiałą bratową Geruthę i objął tron Jutlandii. Amleth, bojąc się o swoje bezpieczeństwo, udaje imbecyla, chadza ubrany w szmaty, umorusany w błocie (nawiasem mówiąc, tym zachowaniem bardziej przypomina nam Biednego Toma, czyli *alter ego* Edgara w *Królu Learze*, niż Hamleta) i zajmuje się struganiem włóczni (czy podobnej broni), nie ukrywając, że chce nimi pomścić śmierć ojca. Fengo nasyła na niego szpiega, piękną kobietę, która ma go uwieść; kiedy plan się nie udaje, przyjaciel Fenga organizuje rozmowę Amletha z matką, podsłuchując ukryty w łożu. Niestety, jest to dla niego łożo śmierci. W końcu Fengo wysyła Amletha z misją do Anglii, ale Amleth zamienia listy i wraca po jakimś czasie do Jutlandii, dokładnie na ceremonię własnego pogrzebu: upiwszy na sztywno cały dwór, łącznie z Fengiem, ściąga im na głowy arrasy, zakłada pęta i zakłuwca na śmierć dawno już przygotowanymi i starannie zaostrzonymi włóczniami. Po czym jeszcze długo żyje i włada Jutlandią.

Cała ta historia zapisuje brutalne i dość prymitywne walki dynastyczne, mitologizując postaci oraz ubarwiając rozwój akcji. Zawiera też w sobie wszystkie ważne dla tragedii Shakespeare'a wątki akcji (z wyjątkiem zakończenia), jest więc uważana za jeden z kluczowych tekstów stojących za *Hamletem*. Nie jest jednak chyba źródłem bezpośrednim. Uważa się za bardziej prawdopodobne, że Shakespeare znał historię jutlandzkiego księcia z pozytywnej serii popularnych opowieści, wydawanych przez Belleforestę po tytule *Histoires tragiques*, których kolejne tomy ukazywały się w latach 1559–1582. Miarą ich popularności jest informacja, że tom piąty, ostatni, miał osiem wydań do końca stulecia. Angielska wersja *The Hystorie of Hamlet* ukazała się dopiero w 1608 r. i zawiera więcej materiałów z Szekspirowskiego *Hamleta* niż z Belleforesty, czym, jak się wydaje, potwierdza nie tyle wielkość dzieła Shakespeare'a, co popularność sensacyjno-dreszczowej fabuły. I tak ją właśnie Belleforest stylizuje, zamieniając raczej powściągliwy styl *Kroniki* na barwny, pełen opisów, dialogów i bombastycznych monologów styl opowieści. Dodaje też i przemienia niektóre szczegóły, aby dodać pikanterii fabule: matka Amletha kazirodczo zdradza męża jeszcze za jego życia, a Ofelia, zakochana w Amlecie od dzieciństwa, jest oczywiście kochanką bohatera i szpiegiem królewskim. Sam Amleth, dokonując aktu zemsty na wuju, prosi go, aby powiedział ojcu, kiedy już będzie po drugiej stronie, że Amleth zemsty dokonał.

Moim zadaniem nie jest szczegółowe omówienie bezpośrednich lub pośrednich odwołań do obu wyżej wymienionych tekstów ani też nie interesują mnie spekulacje na temat, co nie było, a co i jak było przez Shakespeare'a wykorzystane. Zrobiono to już dokładnie wiele razy, ciekawych odsyłam do wstępów najlepszych wydań *Hamleta*. Niewątpliwie ma rację Harold Jenkins, który omawiając tzw. źródła do *Hamleta*, sugeruje stopniową metamorfozę fabuły, aż do kształtu, który nadał jej Shakespeare. Mnie bardziej interesuje, co z tych dawniejszych tekstów wyziera ze sztuki Shakespeare'a, wskazując jednocześnie na to wszystko, co stanowi przesunięcie, różnicę, inność. Otóż w tekstach Szekspirowskich *Hamletów* (bo są ich aż trzy) nie brak ani brutalności i okrucieństwa

duńskiej kroniki, ani skandalizującej sensacyjności połączonej z seksem i sentymentalnością rodem z Belleforest. Najlepszym dowodem na to są różne ekranizacje, które właśnie takie cechy chętnie wysuwają na plan pierwszy, wystarczy wspomnieć filmy Zeffirellego czy Branagha. Ale teksty Shakespeare'a nie pozwalają nam na jednoznaczne przyjęcie zemsty jako motoru działania Hamleta, który jako postać tragiczna jest jednocześnie błaznem, melancholikiem, intelektualistą, moralistą i okrutnikiem. Cudzołóstwo Gertrudy nie jest faktem, ale możliwością, niewinność Ofelii jest jednocześnie „winnością”. Jałowość długoletnich dyskusji na temat zwlekania z zemstą przez Hamleta zasadza się na założeniu, że mamy do czynienia z tragedią zemsty: a przecież Hamlet żadnej zemsty nie planuje; bardziej zajmuje go upewnianie się co do prawdy słów Ducha; do pojedynku z Laertesem przystępuje bez myśli o zemście na Klaudiuszu, którego w końcu zabija w rezultacie zdarzeń mających miejsce w czasie pojedynku; bardziej może już mści śmierć matki i swoją niż ojca...⁷ Teksty Shakespeare'a odmawiają jakichkolwiek jednoznacznych kategorizacji, które charakteryzują literaturę popularną (Belleforest), czy jednoznaczności politycznych i moralnych, które są oczywistym składnikiem narracji historycznej. Dlatego właśnie *Hamlet* wymyka się z popularnej tragedii zemsty – takiej, jaka istniała przed rokiem 1600, i nie wpisuje się jednoznacznie w jej ewolucję późniejszą, czyli tragikomedię o moralitetowym zabarwieniu.

2. SENEKA I JEGO DZIEDZICTWO

Obecność dramatów Seneki w życiu intelektualnym i kulturalnym elżbietańskiej Anglii jest faktem nie tylko bezspornym, ale też wielkiej wagi. Po reformie humanistycznej przeprowadzonej w systemie edukacyjnym w pierwszej połowie XVI w. w Anglii, Senekańska tragedia jest stale obecna jako lektura i materiał dla teatrów studenckich na uniwersytetach i w londyńskich szkołach prawnych (Inns of Court). Sukces przedstawień studenckich – po łacinie – sprawił, że większość wielkich dramatów została przetłumaczona na angielski i wydana drukiem (Jasper Heywood przetłumaczył trzy tragedie wydane drukiem w latach 1559–1561; Alexander Neville wydał *Edypa* w 1563; *10 tragedii* wydano po angielsku w 1581 r. w tłumaczeniu Thomasa Newtona). Wpływ tragedii Seneki na rozwój rodzimej tragedii angielskiej jest niezaprzeczalny. Seneka dostarczył dramaturgom wzorów stylistycznych na stworzenie mocnego języka okrucieństwa i wzorów fabuły dramatycznej, która zasadza się na epatowaniu okrucieństwem. Pierwsze angielskie tragedie wzorowane na Senece to *Gorboduc* pisany jambicznym wierszem białym oraz zdecydowany, choć bardzo nieudany, thriller *Cambyses* (nieszczęście pogrzebany w czternastosylabowych kupletach). Obie te sztuki nie mają innej wartości niż jako historyczne świadectwa rozwoju wczesnego dramatu elżbietańskiego. Przekłady nie pomogły Senece zakwitnąć na scenie, pisane były przez ludzi, którzy nie rozumieli wymogów i tradycji ówczesnej sceny i aktora. (Nasze rozpaczal nad zniknięciem ze scen uniwersy-

⁷ Tu w sposób zasadniczy nie zgadzam się z interpretacją tragedii zemsty przez Helen Gardner, która też mówi, że sytuacja końcowa nie jest planowana przez bohatera, tylko przez jego przeciwnika, ale uznaje to za cechę charakterystyczną dla tragedii zemsty, czyta więc *Hamleta* właśnie w tej konwencji. Por. H. Gardner, *An Approach to „Hamlet”* [w:] e a d e m, *The Business of Criticism*, Oxford 1959.

teckich krwistej łaciny Seneki i ubolewał nad nieudanym rodzimym naśladownictwem). Ale teksty Seneki zarówno po łacinie, jak i po angielsku ofiarowały materiał, który był zapładniający dla dramaturgów i aktorów. Zemsta jako motyw Senekańskich dramatów wpływa niejako automatycznie z materii mitologiczno-fabularnej tragedii greckiej, którą Seneka przetwarza. Krwawe okrucieństwo pozwalało na sensacyjne widowisko. Duchy – które zresztą na scenie elżbietańskiej pojawiały się częściej niż u Seneki – wzmocniły mogły grozę.

Popularność Seneki była jednak ambiwalentna, niepozbawiona pewnych skrupułów, usprawiedliwiana wysoką oceną jego pism filozoficznych. Czytamy w XVI-wiecznych tekstach krytycznych (wstępy do wydań angielskich tłumaczeń):

Nie dziwcie się prostactwu stylu [...] lecz raczej zwróćcie uwagę na cały bieg Historii: kształtujecie swoje życie wolni od zła, które jest wszechobecne i prowokuje słuszną i gniewną zemstę Boga, prowadzi do cierpienia cielesnego, atakuje umysł i sumienie, narażając na głębokie i straszne niebezpieczeństwa [...]

Z tego właśnie powodu ośmielam się to moje podle tłumaczenie Tragedii [Edypa] oddać do druku [...] Moim jedynym celem jest skłonienie ludzi do przyjęcia Cnoty, a odrzucenia Występku, według słów Wergiliusza *discite justiciam moniti, et non tenere divos*⁸.

Ale już 20 lat później inny autor, nie negując niebezpieczeństw, na jakie narazić się może odbiorca tragedii Seneki, zauważa jednocześnie, że

nie można w żadnym sposobie uważać, że jest to [pochwała ambicji, okrucieństwa, tyranii etc.] opinia samego Seneki, którego wszystkie pisma (z nie zrównaną podniosłością i górnolotnością stylu stworzone) są tak pełne potępienia występku, że nie znajduję w całym katalogu pisarzy pogańskich takiego, który by z równą powagą sentencji filozoficznych, z taką wagą soczystych słów lub większym autorytetem potrafił potępić grzech, rozpustne życie, niegodne zachowanie i nieokielznaną zmysłowość...⁹

Ta wczesna rozterka co do wartości moralnych tragedii zemsty poprzedza jej ewolucję w rodzaj moralitetu barokowego w wieku XVII. *Hamlet* jako tragedia, choć nie stroni od rozterek etycznych, takim moralitetem nie jest.

Tragedie Seneki wpisują się we współczesne autorowi tło rozrywek ulubionych przez Nerona i jego dwór: z jednej strony okrutne i krwawe widowiska, nawet baletowe, w których ginęli aktorzy, co zaświadcza Swetoniusz; z drugiej – przedstawianie namiętności i cierpień bohaterów mitologicznych nie tyle w akcji teatralnej, co słowem. Panuje ogólna zgoda, że tragedie Seneki przeznaczone były do głośnej recytacji raczej niż do wystawienia w teatrze. Ogólnie oczekiwano tekstów wysoce retorycznych, w stylu mocno odległym od kolokwialnej łaciny. Akcja jako taka nie była rzeczą ważną, tzn. słowa zastępowały bezpośrednio przedstawienie zdarzeń, a celem było wytworzenie napięcia dramatycznego właśnie poprzez język. (T.S. Eliot zauważył, że dramaty Seneki były „radiowe”). Jak pisze współczesny nam tłumacz Seneki, Edward F. Watling:

[Seneka] nie konstruował tragicznych fabuł; jego sztuki nie dotyczą konfliktów moralnych [...]; natomiast rozpoznaje on siłę zła w niszczeniu dobra. Nie opóźnia ani nie komplikuje akcji dyle-

⁸ Neville, Wstęp do tłumaczenia *Edypa*, 1563, cyt. za: E.F. Watling, *Introduction* [w:] Seneca, *Four Tragedies and Octavia*, Penguin Books 1966, s. 11.

⁹ Newton, wstęp do wydania *Ten Tragedies*, 1581, cyt. za: ibidem, s. 10.

matami moralnymi, eksponując konflikt zrozumiałych, ale wzajemnie wykluczających się ambicji; jego tragedia to straszliwe zdarzenie, o którym wiadomo od początku i które zostaje dokładnie i bez skrupułów opowiedziane do końca¹⁰.

Reasumując: Seneka uczy elżbietańskich dramaturgów, jak konstruować sensacyjną fabułę, natomiast oni sami wyciągają wnioski, jak planować sensacyjne widowisko (stąd przesunięcie okrucieństwa jako elementu akcji, a nie retrospekcji, i zwiększona ochota na duchy); uczy ich też wagi i efektu monologów głównych postaci; jego retoryka, często namiętna i sztuczna, przyczynia się do rozwoju stylu bombastycznego. Komentatorzy pokazują dwuznaczność moralną przesłania sztuk Seneki, na siłę wskazują sposób, który pozwala wyciągać nauki moralne z przedstawienia zła, tyranii, okrucieństwa etc. Dramaturdzy tę dwuznaczność przekuwają przede wszystkim w problematykę zemsty w jej kontekście kulturowym: z jednej strony jednoznacznie potępiona zła koncepcja sprawiedliwości w niezgodzie z nauczaniem chrześcijańskim, z drugiej – konieczność wymuszona przez honor i doznanie moralnej krzywdy.

Nic dziwnego, że relacja *Saxa Grammaticusa* czy opowiadanie Belleforestu stanowiły w tym senekańskim kontekście oczywisty wybór dla dramaturga. Belleforest prze-pisał kronikarską narrację, czym dostarczył bystremu dramaturgowi materiał do prze-pisania na wysoce retoryczne monologi i krwawe lub pełne grozy widowisko. Tak, możemy podejrzewać, powstał *Ur-Hamlet*, duch Szekspirowskiego *Hamleta*.

Ile śladów Seneki jest w *Hamlecie*? Niewątpliwie Duch Ojca, którego opowieść i naleganie na zemstę jest echem elżbietańskich duchów wzorowanych na Senekańskich zjawach (choć w najlepszym razie możemy mówić o trzech zjawach we wszystkich jego sztukach). Na pewno opisy dramatycznych wydarzeń, które Shakespeare pozostawił poza sceną: wizyta Hamleta w komnacie Ofelii, śmierć Ofelii, przygody Hamleta na morzu. Żaden z tych epizodów nie jest jednak krwawy ani okrutny: Hamlet z wizytą u ukochanej jest jednocześnie chorym na miłość i karykaturą chorego na miłość, a przerażenie Ofelii czymś więcej niż beznamiętną relacją posłańca; śmierć Ofelii smutna i liryczna, malownicza i romantyczna, współgra ze smutkiem relacjonującej to Gertrudy i stanowi nieoczekiwane liryczny i emocjonalny epizod w sztuce, która takich momentów nie obiecuje; opowieść Hamleta o tym, jak przechytrzył Króla, pozbył się Rosenkrantza i Guildensterna, oraz jak uratowali go szlachetni piraci, jest czystej wody przygodową wstawką. Senekański ślad ginie wobec takich zabiegów dramaturgicznych.

Monologi to następny ślad senekański. Monologują trzy postacie, każda inaczej i w innym stylu. Mowa tronowa Klaudiusza i jego przemowa, z którą zwraca się do Hamleta (a. I, sc. 2), definitywnie sprzeciwiając się jego wyjazdowi, są kunsztownymi retorycznymi popisami, nie zieją jednak rozbuchanymi emocjami, wprost przeciwnie: są wzorem opanowania, eleganckimi tekstami budującymi wizerunek dostojeństwa władzy, bardzo sprawnie przeprowadzającymi wywód perswazyjny i – co może najważniejsze – opalizującymi możliwościami interpretacyjnymi. Solilokwia Klaudiusza w scenie modlitwy są bardziej jednoznaczne w swej wymowie, ale też bardzo szczere w tym sensie, że Klaudiusz przeprowadza precyzyjny rachunek sumienia i jest przytłoczony jego wynikiem. Wybiera zło świadomy, że nie potrafi wybrać dobra. Takie rozterki nie dotycząją

¹⁰ Ibidem, s. 25.

postsenekańskich tyranów. Więcej na ten temat poniżej. Poloniusz jest następną postacią, która mówi wiele, ale zarówno jego sztuka retoryczna, jak i przekonanie o własnej inteligencji i słuszności, budują komiczną, a nie tragiczną postać, choć koniec jego smutny. Największy monologista, Hamlet, przekracza wszelkie granice tradycji monologu, głównie przez to, że sztuka retoryki została wprzęgnięta w służbę introspekcji: postać Hamleta jest niestabilna emocjonalnie, a kolejne monologi odsłaniają bardzo różnorodne stany psychiczne głównego bohatera (nawiasem mówiąc, ta funkcja monologu stanie się jednym z najważniejszych poetyckich i dramaturgicznych osiągnięć Shakespeare'a). Nienawiść mściciela czy chęć wymierzenia sprawiedliwości – ślady senekańskiego bohatera i elżbietańskiego mściciela – są stosunkowo drobnym składnikiem jego wielkich monologów. Nareszcie wielki finał, w którym dokonuje się zemsta, mimo że jednocześnie wszyscy giną, co jest w zasadzie pieczęcią senekańskiej zemsty, nie jest specjalnie przez Hamleta zaprojektowanym wydarzeniem; odwrotnie, scenarzystą jest tu jego przeciwnik, który próbuje pozbyć się Hamleta, zanim ten go zdemaskuje. Hamlet daje się wciągnąć w pojedynek z Laertesem, podejrzewając podstęp, ale nie zamierzając zabić Klaudiusza. Jego plan zemsty spalił na panewce wcześniej: rozgrzany dowodem winy Klaudiusza został zatrzymany widokiem modlącego się tyrana. Ta wysoce ironiczna scena jest może najwyraźniejszym śladem Seneki i jednocześnie jego dekonstrukcją. Nigdzie indziej Hamlet nie zije taką nienawiścią – i nic bardziej ironicznego niż jego fałszywa interpretacja sytuacji, w której „he might do it pat” („Jak łatwo mógłbym to uczynić teraz”¹¹) – czyli zabić Króla. Podobnie jak w przypadku Ducha, krzyżuje się tu epizod akcji w świecie przedstawionym z ironicznym dystansem realnego odbioru w sposób, który musi zawiesić czysto konwencjonalne cechy tragedii zemsty. Do zemsty nie dochodzi w momencie, w którym śmierć Klaudiusza byłaby jednoznacznie tą oczekiwaną zemstą. Widowskowa góra martwych ciał w ostatniej scenie *Hamleta* jest już tylko śladem typowego rozwiązania. Pojedynek Laertes z Hamletem nie jest wyreżyserowanym aktem zemsty, tylko ostatnim krwawym aktem tyrana, który ginie od własnej broni: podstępnie zatrutego floretu i wina.

Najgłębsza i najciekawsza dekonstrukcja elżbietańskiej tragedii zemsty dokonuje się na poziomie problematyki etycznej. Zemsta urasta tu do swoistego znaku, który nakazuje postaciom w świecie przedstawionym przeszukać własne sumienie, ale jednocześnie nie pozwala na żadne zadowalające rozwiązanie moralne. I nie chodzi tu wyłącznie o manipulowanie sympatią odbiorców w stosunku do głównego bohatera (robi to Kyd w *Tragedii hiszpańskiej* i Shakespeare w *Tytusie Andronikusie*); epizody rachunku sumienia i refleksji moralnej dotyczą Hamleta, Klaudiusza i Gertrudy, szczerkawo Laertes, a jednocześnie wskazują na te postacie, które nie zadając sobie takiego trudu, niekoniecznie są postaciami o negatywnym zabarwieniu: Poloniusz, Rosenkrantz, Guildenstern, Fortynbras. Przyjęcie moralnej odpowiedzialności za własne rozpoznane złe czyny – chociaż nie idzie to w parze z przyznaniem się do winy i zadośćuczynieniem, jak u Klaudiusza – jest niezwykle ważnym przesunięciem i w przyszłości zaowocuje studium zła w *Makbecie*. Tu zwiększa się napór refleksji moralnej i czyni ją o wiele istotniejszą niż same dywagacje na temat etyki zemsty czy morałów, które można wyciągnąć z senekańskiej sztuki.

¹¹ Przekład Macieja Słomczyńskiego, a. III, sc. 3.

3. ŚLADY MONTAIGNE’A; EFEKTY CHOROBY WIEKU – MELANCHOLII

Charakter tragedii zemsty dodatkowo zostaje przesunięty i zmieniony przez wpisanie w *Hamleta* śladów lektury Montaigne’a, najprawdopodobniej w niewydanym jeszcze wtedy tłumaczeniu niezawodnego Floria¹². Głównym śladem Montaigne’a jest uderzająco intelektualny charakter głównej postaci. Monologi Hamleta i jego rozmowy z Horacjem, ale również z grabarzami, ujawniają umysł zaprzężony nie tylko sprawami ostatecznymi dotyczącymi życia i śmierci, ale również umysł zwrócony na swe własne możliwości: Hamlet – podobnie jak autor wielkich *Prób* – obserwuje swoje refleksje, czyni uwagi o etycznym wymiarze intelektualnych czynności człowieka, myśli i ocenia swoje myślenie i z tej perspektywy obserwuje świat. I nie chodzi mi tu o znalezienie cytatów czy quasi-cytatów potwierdzających fakt, że Shakespeare wykorzystuje tekst Montaigne’a, ale o zwrócenie uwagi na postawę intelektualną, która cechuje dzieło wielkiego Francuza i która cechuje Hamleta. Również na zawartość treściową jego monologów, które budują bohatera jako zespół cech nie tylko emocjonalnych i psychicznych, ale również intelektualnych. Jakkolwiek był przedhamletowy bohater-mściciel, taki zestaw cech na pewno go nie charakteryzował. Hamlet-mściciel ewoluje w Hamleta-myśliciela.

Jest jeszcze Hamlet-melancholik. W roku 1586 ukazała się *Rozprawa o melancholii* (*Treatise of melancholy*) Timothy’ego Brighta, dając świadectwo chorobie wieku na długo przed słynnym traktatem Burtona. Według Brighta melancholik „jest pełen wątpliwości na zapas i długo deliberuje; podejrzliwy, dokładnie rzecz bada, ostrożnie i skrycie”. Woli rozmyślać, nie jest człowiekiem czynu. „Zaburzenia melancholijne objawiają się głównie smutkiem i napełniają strachem, a więc prowadzą do braku zaufania, wątpliwości, wycofania, rozpaczy, czasem do furii, a czasem do sardonicznej wesołości i fałszywego (udawanego) śmiechu”¹³.

Słusznie Jenkins zwraca uwagę, że bohater kroniki duńskiej i opowieści Belleforesta ma wiele tych cech. Amleth u Saxa Grammaticusa potrafił wpaść w furję, a jednocześnie rozmyślać nad odkładaną na niewiadome później zemstą na wuju. Nie musiał więc Shakespeare uczyć się od Brighta, jak skonstruować melancholika. A jednak kondensacja cech Hamleta wskazuje nie tyle na powtarzanie Brighta, ile na przywołanie ogólnego wyobrażenia o elżbietzańskim melancholiku, które to wyobrażenie Bright skodyfikował. Tekst Brighta jest nie tyle źródłem do postaci Hamleta, ile potwierdzeniem elżbietzkiej proveniencji jego melancholijnej struktury. A elżbietzki melancholik nie jest senekańskim bohaterem tragicznym zmuszonym do zemsty, nie jest też postacią makiaweliczną, knującą zagładę przeciwnika. Taką właśnie sylwetkę otrzymuje Hieronimo, bohater *Tragedii hiszpańskiej* Kyda. Shakespeare cechy makiaweliczne przydaje złoczyńcom lub postaciom negatywnym. W *Hamlecie* są to Klaudiusz i (nieco w krzywym zwierciadle) Poloniusz. Ale nie Hamlet. Jego „antic disposition” nie służy jako przykrywka do sprytnego przygotowania zemsty. Nie jest też barwą ochronną: nie tylko Poloniusz,

¹² H. Jenkins (*Introduction...*, s. 109–110) przywołuje zaświadczenie, że w 1598 r. Florio pracował już nad tłumaczeniem Montaigne’a, a w 1600 zarejestrowano je oficjalnie w Rejestrze Księgarskim. Mógł więc Shakespeare mieć do niego dostęp, choć wydano ten przekład dopiero w 1603, a więc już po napisaniu *Hamleta*.

¹³ Cyt. za: *ibidem*, s. 106.

ale i Klaudiusz od początku rozeznają metodę w tym szaleństwie. Natomiast poza szaleństwa skrywa wszystko to, co ma do ukrycia melancholik. Jest to wygodna rola, a Hamlet jest zapalonym aktorem, do tego stopnia, że do końca nie wiadomo, czy to, że nie zna pozorów i nosi w sobie prawdę (a. I, sc. 2: „I know no seems” etc.; „Wydaje mi się? Nie wydaje: jest” – Barańczak) jest prawdą czy pozorem; czy „antic disposition” („dziwne, obce zachowanie” u Słomczyńskiego) jest udawanym szaleństwem czy też okazją do odgrywania różnych ról, czego daje świadectwo w wysoce mimetycznym monologu pod koniec sceny 5 aktu I, kiedy to daje się ponieść wyobrazeniom, jak mógłby się zachować jako szaleniec. Przykłady można mnożyć. Aktor melancholik, melancholik na skraju czasem manii, czasem furii, melancholik myśliciel i idealista, wreszcie sardoniczny intelektualista i okrutnik. Hamlet, czyli wszystko: „how like a god” i „the quintessence of dust” (a. II, sc. 2: „równy bogom” i „kwintesencja marnego prochu” u Barańczaka), a także ten, który potrafi tak na siebie spojrzeć.

Ślady Montaigne’a przebudowują postać mściciela. Hieronimo, zanim zbierze się do działania, ma długi okres melancholijnego oblędu, dzięki któremu Kyd kreśli kilka widowiskowych fajerwerków w swej sztuce. Melancholia Hamleta nie przeszkadza mu myśleć i przenikliwie obserwować siebie i innych, a stając się bardziej cechą postaci niż przybraną pozą, każe wątpić właśnie w jednoznaczność przybierania pozy: co jest udawaniem, a co nie jest. Ironia wynikająca z tych wieloznaczności znów pozwala na dekonstrukcję w miejscu przecięcia się świata przedstawionego ze światem doświadczenia, pozwala bowiem na rozdzielenie aktora od roli, daje aktorowi możliwości wielopoziomowego traktowania roli, którą gra, i postaci, w którą się wciela.

4. ZEMSTA JAKO ŚLAD

Celem powyższych przemyśleń nie jest bynajmniej dotarcie do stwierdzenia, że *Hamlet* nie jest tragedią zemsty. Wertowanie *Hamleta* jako palimpsestu pokazuje natomiast, że to, co nazywamy tragedią zemsty, jest jednym ze śladów zawartych w tekście, obecnych jako możliwość, której eksploatacja musi wykluczyć wiele innych inskrypcji czy też podporządkować je jednej lekturze, czyli zamknąć ich potencjał semantyczny. William Hazlitt nazywa Hamleta „the prince of philosophical speculations”, ale definicję tę przypisuje do sylwetki mściciela doskonałego, który nie może swego posłannictwa zrealizować doskonale („He cannot have his revenge perfect”), więc z niego rezygnuje, nie robi nic, oddaje się swojej wyobraźni, zamiast dążyć do wykonania zemsty. Tak więc wszystko, co może być interesujące dla wytrawnego romantycznego czytelnika (np. „his ruling passion is to think, not to act”), zostaje wtłoczone w ramy założone z góry¹⁴. Książę filozoficznych rozmyślań pragnie zemsty doskonałej... Hipolit Taine wytyka Hamletowi nadmiar rozgrzanej wyobraźni, która powoduje, iż waha się przed zabiciem wuja. A więc mściciel, który w dodatku jako produkt XVI w. nie cofa się przecież przed rozlewem krwi i nie posiada nowoczesnych skrupułów moralnych, nieudany, bo wyobraźnia nie pozwala mu z zimną krwią wtłoczyć miecza w pierś Klaudiusza, więcej: mściciel, który

¹⁴ W. Hazlitt, *Characters of Shakespear's Plays*, 1817, cyt. za: *Shakespeare. Hamlet. A Selection of Critical Essays*, red. J. Jump, London 1979, s. 29.

mógłby być poetą stworzonym do marzeń¹⁵. Poprzez etykę prywatnej zemsty próbuje czytać *Hamleta* Helen Gardner, która może najbardziej spośród krytyków XX w. wtłacza go w ramy tragedii zemsty, konkludując:

Tragedia w *Hamlecie* i podobnych sztukach, których jest on najdoskonalszym przykładem, polega [...] na rodzaju zadania, które przedsięwziąć może tylko ktoś szlachetny, albo może raczej na naturze świata, który jest obiektem kontemplacji bohatera, i na jego [bohatera] poczuciu odpowiedzialności wobec tego świata. *Hamlet* góruje nad innymi sztukami tego rodzaju poprzez heroizm i szlachetność głównego bohatera, jego niezwykły dar wglądu i refleksji nad sytuacją, w której się znalazł, wreszcie poprzez zdolność do cierpienia rozterek moralnych spowodowanych poczuciem moralnego obowiązku¹⁶.

Zamknięcie *Hamleta* i *Hamleta* w ciasne ramy tragedii zemsty, ustawienie go w roli doskonałego przykładu gatunku, odbiera czytelnikowi możliwość obcowania z tekstem w ramach innego doświadczenia, w perspektywie innej niż historycznoliteracka, wyznaczająca z góry możliwe odczytania. *Hamlet* jako bohater tragiczny może być w tej perspektywie coraz doskonalszym przykładem rozterki „to do or not to do”.

Znacznie bardziej interesujące obserwacje może ujawnić zemsta potraktowana jako ślad ulegający zatarciu, kryjący potencjał raczej niż go otwierający. Inskrypcja niewyraźnie wpisana we wszystkie inne i dlatego kwestionująca ich absolutny charakter bez narzucania swojej oczywistości.

Jerzy Limon w swoich teoretycznych rozważaniach na temat istoty przedstawienia teatralnego¹⁷ analizuje specyficzne możliwości prowadzenia wielopoziomowej akcji na scenie i interakcji aktorów z widownią poprzez odwołanie się do różnych płaszczyzn czasowych: w innym czasie znajdują się postacie świata przedstawionego, w innym – aktor grający postać i widz ją obserwujący. Już ta uproszczona wersja propozycji Limona wystarczy, aby zrozumieć grę możliwości, jaką projektują teksty Szekspirowskie. Sygnalizowałam to w powyższych rozważaniach. Duch, który ukazuje się żołnierzom, wzbudza strach i trwogę, które przerażają się w irracjonalne zachowanie. Ale postaci nie czują irracjonalności czy wręcz komicznych efektów swego zachowania, przebijają powietrze całkiem serio, próbując zatrzymać Ducha. To widz w swoim odrębnym świecie (czasie) może odebrać jednocześnie grozę i śmieszność, które projektuje tekst (pod warunkiem, że reżyser i aktorzy wyeksploatują tę możliwość); *Hamlet* nie wie, że stojąc nad Królem ma możliwość dokonania zemsty, nie wie, bo wierzy temu, co widzi. Widz ma dostęp do wszystkiego w sztukach Shakespeare’a, wie więcej niż postaci w świecie przedstawionym, ale dzięki temu jest w stanie uchwycić ironię takiej reprezentacji akcji i postaci. Jak próbowałam pokazać, to właśnie takie przecięcia na osi czasu świata przedstawionego i świata realnego rozsadzają gatunek tragedii zemsty. Nie eliminując pojęcia zemsty, powagi zadanego *Hamletowi* trudu czy grozy świata, w którym przechadzają się duchy, a złoćcyńcy zasiadają na tronie, kwestionują uproszczoną projekcję świata i człowieka i otwierają szczeliny, przez które wlewają się inne teksty, inne możliwości widzenia, uczucia i rozumienia tego, czym i gdzie jesteśmy.

¹⁵ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1864, t. 2, s. 43.

¹⁶ H. Gardner, *An Approach to „Hamlet”...*, s. 148.

¹⁷ J. Limon, *Piąty wymiar teatru*, Gdańsk 2006.

Zemsta staje się wtedy znakiem, który pozwala zakwestionować jednoznaczne sądy moralne, polityczne i literackie, jednoznaczne podziały i przeciwstawienia. Znacznie ciekawsze w tej wiecznie drążącej nas tragedii jest to, co się nie zgadza, nie pasuje, pokazuje niepokojącą inną stronę, nie da się wytłumaczyć, odsyła do innych, nieraz kontrowersyjnych kontekstów. Myślę, że wtedy z lepszym skutkiem możemy w *Hamlecie* i *Hamlecie* zidentyfikować nasze własne aporie; drzenie naszej własnej duszy wobec nieogarniętej tajemnicy bytu „on this sterile promontory”, „under this majestic roof fretted with golden fire” (a. II, sc. 2: na „żałowym przyładku”, pod „majestatycznym dachem ozdobionym złotymi ogniami” u Słomczyńskiego).

Hamlet and revenge

The main argument of the paper can be contained in the statement that *Hamlet* is/is not a revenge tragedy. Read as a palimpsest, the text of the play yields traces of the texts that stand behind it: the hypothetical *Ur-Hamlet*, the Chronicle of Saxo Grammaticus, the story of Belleforest, but also Seneca's tragedies, Montaigne's *Essays*, Bright's treatise on melancholy.

The play's incidents are shown to be constructed so that revenge as a motive, an element of intrigue, or moral dilemma gets deconstructed either by conflicting traces of other texts and traditions, or by the specific dramatic technique that Shakespeare employs to create ironic and comic representation of the tragic action.

MARIUSZ MISZTAŁ

LITERACKIE FASCYNACJE KRÓLOWEJ WIKTORII

Królowa Wiktorija żyła i panowała wystarczająco długo (82 i 64 lata), żeby stać się symbolem trwania, ciągłości i wielkości imperium brytyjskiego. Jej imię nosi okres największej potęgi Wielkiej Brytanii, jej imieniem nazywamy też zespół wartości i zasad moralnych: etykę ciężkiej pracy, poczucia obowiązku, obywatelskiej dumy, powagi celu i moralnej uczciwości, chociaż to zasady bardziej jej męża, Alberta, niż samej królowej. „Mała wielka” królowa (147 cm, do 100 kg) zwana była Babką Europy, bo jej dzieci i wnuki zasiadały na tronach Niemiec, Rosji, Rumunii, Hiszpanii, Szwecji, Norwegii; opiewano ją jako ideał Królowej, Matki, Żony.

Królowa Wiktorija była w rzeczywistości prostą, niezbyt wykształconą kobietą o niezbyt szerokich horyzontach intelektualnych i bardzo niewyrafinowanym, żeby nie powiedzieć wręcz prostackim, smaku. Leciwy pamiętnikarz Thomas Creevey, wnikliwy i cyniczny obserwator życia dworskiego, po jednym z obiadów w Windsorze opisywał zachowanie królowej przy stole, stwierdzając, że „nie było ani trochę królewskie”:

Trudno sobie wyobrazić pospolitszą istotkę, gdy jest swobodna, a widać, że bardzo się o to stara. Śmieje się od ucha do ucha, otwierając usta tak szeroko, jak się tylko da, i odsłaniając niezbyt piękne dziąsła. Je równie bezceremonialnie, jak się śmieje. Naprawdę można powiedzieć, że nie je, ale łakomie i chciwie zmiata jedzenie z talerza, lecz dziewczęcy wdzięk rekompensuje tę jej żarłoczność. Rumieni się i wybucha śmiechem przy każdej okazji w tak naturalny sposób, że rozbraja każdego¹.

Kiedy w sierpniu 1855 r. Wiktorija i Albert udali się z oficjalną wizytą do Paryża, obserwatorów uderzyło z jednej strony jej pełne godności zachowanie, a z drugiej – „cudownie naturalny” sposób bycia i czasami pojawiający się w oczach „niezwykle ujmujący” wyraz „dziewczęcej prostoty”. Nie mogli jednak nie zauważyć okropnych sukni podkreślających jej tuszę i niemodnych już dawno czepków. Na dodatek Wiktorija nie rozstawała się z ogromną białą, satynową torbą ozdobioną złotym haftem dużego, tłuste-

¹ *The Creevey Papers: A Selection from the Correspondence and Diaries of the late Thomas Creevey*, oprac. H. Maxwell, London 1904, t. 2, s. 326. (Cytaty, jeśli nie podano inaczej, przełożył M. Misztal).

go pudła, która sprawiała, że wyglądała nawet na niższą niż w rzeczywistości. Marszałek François Canrobert wspominał, że jedna z jej sukni była ozdobiona kwiatami geranium, „przyjętymi to tu, to tam, dosłownie wszędzie”. Nie był też zbyt uprzejmy, zauważając, że miała szorstką cerę i raczej pospolite rysy twarzy, a wylupiaste oczy, czerwony nos i wciąż otwarte usta upodobały ją mocno do ryby.

W życiu codziennym królowa Wiktoria bardziej przypominała przedstawicielkę angielskiej klasy średniej niż arystokratkę. Sławne jest stwierdzenie premiera Salisbury, który powiedział, że „kiedy wiedział, co na dany temat myślała królowa, wiedział, co myśleli na ten temat zwykli Anglicy”². Z drugiej strony Wiktoria była wybuchowa, uparta, apodyktyczna w stosunku do rodziny, którą wręcz tyranizowała, a codzienne życie małżeńskie z „najukochańszym Albertem, tym Aniołem”³, pomimo romantycznych mitów, było w rzeczywistości pasmem nieporozumień i kłótni, kończących się po kilku dniach we wspólnym łóżu.

Już kilkanaście miesięcy po ślubie Wiktoria była święcie przekonana, że Albert ma zawsze rację, chyba że krytykował – co czynił coraz częściej i całkiem świadomie – jej osobiste zachowanie, brak zasad moralnych, jej opinie, kierowanie się emocjami, egoizm, kaprysy, wybuchy gniewu i nieopanowanie. Kompleksy, na które cierpieli oboje małżonkowie: jej – wywołany poczuciem niższości intelektualnej, jego – niższą rangą, tkwiły podświadomie u podstaw nieustannych małżeńskich sprzeczek.

Ojciec Wiktorii, Edward książę Kentu, zmarł, zanim córka ukończyła pierwszy rok życia, a jej matka, Niemka, która nigdy nie nauczyła się mówić poprawnie po angielsku i sama nie miała wykształcenia, była zdecydowana wykształcić ją według najmodniejszych trendów.

Regularna edukacja Wiktorii rozpoczęła się, gdy księżniczka miała pięć lat. Była zgodna z ówczesnymi teoriami wychowania, których podstawowe cele to: nauka panowania nad namiętnościami, wpojenie zasad moralnych i solidne osadzenie w zasadach religijnych. Przeważnie przygotowanie małej uczennicy do zajęć oceniane było jako „dobre”, ale z angielskiego i historii umoralniających jedynie jako „przeciętne”. Próbką ogłupiających tekstów, które musiała czytać, przepisywać i wysłuchiwać, pozwala jednak częściowo przynajmniej rozgrzeszyć ją z miernych ocen:

Czytamy o dzieciach, które na podstawie wyników w nauce uważano za wyjątkowo utalentowane, ale były one jedynie dziećmi o wyjątkowej pracowitości, a ich główną zasługą był bezustanny trud powiązany z wielką potulnością. Wszystkie one darzyły bezgranicznym szacunkiem swoich nauczycieli, a w konsekwencji prezentowały słodczy charakteru i aktywne posłuszeństwo⁴.

Lektura księżniczki była starannie dobierana i opierała się na klasykach literatury dziecięcej poprzedniej generacji, takich jak Maria Edgeworth, Sarah Trimmer czy Charles Lamb. Również czytane wiersze i bajki, np. Williama Cowpera czy Johna Gaya, miały przede wszystkim służyć umoralnianiu. Guru ówczesnych edukatorów, Miss Elizabeth Appleton, przypominała, że każda opowieść, którą dziecko czyta, powinna mieć morał,

² Przemówienie w Izbie Lordów, 25 I 1901.

³ Wiktoria do Leopolda, 7 XII 1841 [w:] *Letters of Queen Victoria: A Selection from Her Majesty's Correspondence*, red. A.Ch. Benson, V. Esher, G.E. Buckle, London 1907, ser. I, t. 1, s. 460.

⁴ Queen Victoria's Lesson Books, English and Handwriting Copybook, 1827, Royal Archives VIC Add A7/1-16; L. Vallone, *Becoming Victoria*, London 2001, s. 29–30.

wszystkie pozostałe należy „bez ceremonii wrzucić w ogień”⁵. Ta dydaktyczna literatura, która podkreślała oświeceniowe ideały, takie jak rozum i poszukiwanie wiedzy, a nie romantyczne fantazje i przygody, słowem pokazywała „romantyzm historii i prawdziwego życia”⁶, stanowiła ważną część programu nauczania. Jednak według wczesnowiktoriańskich standardów wykształcenie księżniczki było lepsze i bardziej wszechstronne niż to oferowane chłopcom z rodzin arystokratycznych przez wiodące elitarne szkoły, takie jak Eton czy Harrow.

Na historii Wiktorii musiała przebrnąć m.in. przez trudne i niesamowicie nudne czterotomowe *Uwagi o angielskim prawie* Williama Blackstone’a, pięciotomową *Historię współczesnej Europy* Williama Russella oraz *Historię Wojny Domowej* Lorda Clarendona. Nie wiadomo, czy była szczerą, czy chciała jedynie zrobić przyjemność swojemu wujowi Leopoldowi, potem królowi Belgów, gdy pisała: „Czytanie dzieł historycznych to jedna z moich największych przyjemności [...], uwielbiam czytać dzieła wielu autorów o zróżnicowanych poglądach, dzięki czemu uczę się, jak unikać ograniczania się do jednego punktu widzenia”⁷.

Na lekcjach poezji czytała *Raj utracony* Milтона czy utwory Alexandra Pope’a, ale jej ulubionym poetą był Walter Scott, którego spotkała osobiście w 1828 r., kiedy księżna Kentu, matka Wiktorii, zaprosiła go na obiad do Kensington. Jego romantyczna *Narzęczona z Lammermoor* była jedną z bardzo niewielu powieści, które matka pozwoliła jej przeczytać, ale dopiero w styczniu 1837 r.

Księżna nie pozwalała Wiktorii na czytanie powieści, a zalecała lekturę ostrych moralnych krytyk autorstwa ewangelickich autorów, takich jak Hannah More, czy dzieł o treści religijnej, jak np. *Wykład ewangelii św. Mateusza* biskupa Chesteru. „Bardzo piękna książka – zapewniała Wiktorii w dzienniku – w takim rodzaju, jaki lubię: zrozumiała, jasna, pełna zdrowego rozsądku i wzniosłych uczuć, a nie taka, co wywołuje dysputy każdym ustępem”. Z drugiej strony o pamiętnikach aktorki Fanny Kemble Butler pisała, że chociaż są w nich „ślady uczuć wzniosłych”, pisane są „dziwnie i jaskrawo. Znać, że autorka nie jest dobrze wychowana, bo posługuje się często gminnymi wyrażeniami”⁸. Po ukończeniu 16 lat zaczęła też czytywać codzienne gazety, aby być na bieżąco z wydarzeniami w kraju i za granicą.

Frederick Ponsonby, wieloletni sekretarz królowej, twierdził, że jej gust literacki był „godny ubolewania” i nigdy nie lubiła dzieł wielkich autorów⁹, ale w jej listach i dziennikach często pojawiają się odniesienia do znanych książek, które, jak zapewniała, czytała z przyjemnością. Lubiła i ceniła Charlotte Brontë i – oczywiście – Benjamina Disraeliego, ale nie Anthony’ego Trollopa, bo nie było w nim „wystarczająco dużo romansu”. Uwielbiała *Alicję w krainie czarów*, napisaną przez ekscentrycznego oksfordzkiego matematyka publikującego pod pseudonimem Lewis Carroll, i była szczerze zaskoczona, że gdy poprosiła autora o przesłanie innych jego książek, otrzymała *Syllabus of Plane Algebraical Geometry (Płaszczyzny algebraiczne w geometrii)* autorstwa Charlesa Dodgsona.

⁵ E. Appleton, *Early Education; or, The Management of Children Considered with a View to Their Future Character*, 2nd ed., London 1821, s. 353.

⁶ *The New Years Gift and Juvenile Souvenir*, London 1829, s. vii.

⁷ Wiktorii do Leopolda, 22 X 1834 [w:] *Letters of Queen Victoria...*, ser. I, t. 1, s. 49.

⁸ *The Girlhood of Queen Victoria: A Selection from Her Majesty's Diaries, 1832–40*, red. V. Esher, London 1912, t. 1, s. 128 (23 VIII 1835).

⁹ F. Ponsonby, *Recollections of the Three Reigns*, London 1951, s. 51.

Królowa zdawała sobie dobrze sprawę ze swoich intelektualnych ograniczeń i kiedy np. rozmawiano o książce Arthura Jamesa Balfoura *The Foundations of Belief* (*Podstawy wiary*), powiedziała damie dworu, że chciałaby ją przeczytać, ale „mówią mi, że jest bardzo trudna. Wiem, że przekracza moje możliwości”, i poprosiła, aby wybrała dla niej jakieś „niezbyt trudne fragmenty”¹⁰. Codziennie po południu damy dworu czytały królowej na głos. Jedną z nich, Marie Mallet, lubiła ten obowiązek, bo podziwiała sposób, w jaki leciwa już królowa przeżywała akcję powieści, „jakby była osiemnastoletnią dziewczyną”¹¹.

Najbardziej niezwykła jest historia stosunków między królową Wiktorią i Charlesem Dickensem, który przez ponad dwadzieścia lat unikał audiencji. Już w 1839 r. Dickens chwalił się swojemu przyjacielowi, T. J. Thompsonowi, że Lord Szambelan zapewniał go, że królowa czyta jego książki i bardzo je lubi. Rzeczywiście, pomimo że matka Wiktorii nie pochwałała czytania powieści Dickensa, bo były zbyt „lekkie”, dla młodej królowej były one wprowadzeniem w nieznaną jej świat robotników i biedoty.

Wiktoria praktycznie nie miała możliwości zapoznania się z warunkami życia przeciętnych poddanych, a jej społeczna świadomość kształtowała się pod wpływem wigowskiego premiera Lorda Melbourne’a, z którym przebywała przez kilka godzin dziennie. Wigowie popierali obowiązkowe szkolnictwo, zniesienie niewolnictwa i prawa zabraniające dzieciom poniżej dziewiątego roku życia pracy w fabrykach bawełny, a dla tych w wieku od dziewięciu do trzynastu lat ograniczyli czas pracy do ośmiu godzin dziennie. Chociaż Melbourne był przywódcą liberalnych wigów, jego osobiste poglądy na problemy społeczne były dużo bardziej radykalne. Przekonany, że niepokoje polityczne są powodowane przez grupkę radykałów i że cierpienia biedaków są wyolbrzymiane, był w praktyce obojętny na los pozbawionych przywilejów warstw społecznych. Twierdził, że cała działalność filantropów jedynie „wywołuje zbrodnie”. Nie wierzył też w skuteczność oświaty ubogich ani w szkodliwość pracy dzieci, uważając za błąd, że rodzicom zabrania się posyłać dzieci do pracy do pewnego wieku. „Gdybyście tylko raczyli pozostawić ich w spokoju!” – mówił filantropom.

W 1839 r. Wiktorię zafascynowała i zaniepokoiła jednocześnie nowa powieść Charlesa Dickensa pt. *Oliwer Twist*, traktująca o przytułkach, szkołach dla ubogich, kieszonkowcach i brudnych występkach mieszkańców londyńskich slumsów. Melbourne nie pochwalał fascynacji Wiktorii, zalecając trzymanie się z dala od tego „upodlającego wyobrażenia człowieczeństwa” i twierdząc, że wszystko, co czytamy, powinno mieć nastrój „podniosły i bez skazy”, że książki o nizinach społecznych nie mogą wywierać wpływu umoralniającego. Poza tym dodawał: „nie lubię takich rzeczy w rzeczywistości i dlatego nie pragnę spotykać w literaturze”, a moda na takie powieści, która wkrótce z pewnością przeminie, jest dowodem „złego, zepsutego, chorobliwego smaku”¹². Taki właśnie sposób widzenia problemów społecznych Melbourne przekazał młodziutkiej Wiktorii.

Wiktoria z łatwością zaakceptowała opinie swojego mentora, jednocześnie łatwo było zyskać jej sympatię, opowiadając o niedoli prawdziwych czy fikcyjnych osób. Szokował

¹⁰ Marie Mallet do Bernarda Mallet, 10 XI 1896 [w:] *Life with Queen Victoria: Marie Mallet's Letters from Court 1887–1901*, red. V. Mallet, London 1968, s. 97.

¹¹ Marie Mallet do Bernarda Mallet, 10 XI 1898 [w:] *ibidem*, s. 173.

¹² *The Girlhood of Queen Victoria...*, t. 2, s. 144–145 (7 IV 1839).

ją wygląd górniczych miast i zabiedzonych, obszarpanych i brudnych dzieci robotników, które widziała z okien karocy; po wizycie w przytułku dla dziewcząt była przekonana, że małeletnie złodziejki, kiedy tylko usłyszą o Bogu i „przez noc posiedzą zamknięte w samotności”, „poprawią się zupełnie” i „wyjdą na doskonale służące”. Z melodramatyczną egzaltacją użalała się w dzienniku nad losem biednych cyganów, którym dała zapomogę:

Wczoraj wieczorem. Kiedy śnieg pokrył ziemię, w tę zimną noc, a ja siedziałam w ciepłym, wygodnym domu, dręczyła mnie myśl, że ci biedni cyganie drżą z zimna i giną z głodu; dziś położę się spać zadowolona, że mają co jeść i czym się ogrzać. Mam w Bogu nadzieję, że w przyszłości będę mogła coś uczynić dla tych biedaków, cyganów, a zwłaszcza dla tej rodziny, którą poznałam. Pewna jestem, że dobro, jakiego od nas doznali, wywrze na nich wpływ dobry i trwały¹³.

Po przeczytaniu *Oliwera Twista* Wiktoria zażyczyła sobie spotkania z Dickensem, ale pisarz konsekwentnie unikał audyencji! Biograf Dickensa, Gail Turley Houston, twierdzi, że „zapatrzony w siebie” Dickens uważał się za celebrytę, a królową za „jedyną jedną z prowincjonalnych wielbicielek” („merely a provincial devotee”)¹⁴.

W 1848 r. Wiktoria oglądała Dickensa jako aktora, w komedii *Every Man in His Humour* Bena Jonsona. Trzy lata później reżyserował on i grał w zapomnianej dzisiaj sztuce Edwarda Bulwer-Lyttona *Not so Bad as We Seem*. Królowa z księciem małżonkiem zaprosiła go wówczas do zorganizowania prywatnego przedstawienia dla rodziny królewskiej, ale śmierć ojca i córeczki artysty zniweczyły te plany. Sześć lat później, w 1857 r., słysząc entuzjastyczne opinie o nowym przedstawieniu Dickensa, *The Deep Frozen* – melodramacie opartym na dziejach tragicznej wyprawy na Biegun Północny, napisanym przez jego przyjaciela, Wilkiego Collinsa – królowa ponowiła zaproszenie do zamku w Windsorze, na prywatne przedstawienie, ale Dickens odmówił, tłumacząc, że jego trzy córki, które również grały w sztuce, nie zostały jeszcze oficjalnie przedstawione na dworze. Ostatecznie prywatne przedstawienie odbyło się w Londynie, ale kiedy po przedstawieniu królowa wysłała do garderoby wiadomość, że chciałaby osobiście podziękować Dickensowi, ten stanowczo odmówił, tłumacząc później, że nie chciał stawać przed władczynią „zmęczony i spocony, z makijażem na twarzy”¹⁵. Pomimo zawodu i urażonej dumy, królowa napisała w dzienniku, że gra Dickensa była „godna najwyższej pochwały”¹⁶.

Po sukcesach, które odniósł jako aktor i reżyser, Dickens rozpoczął kilkunastoletni cykl spotkań, na których czytał fragmenty swych powieści. Królowa zaprosiła go ponownie na prywatną sesję, ale on znowu odmówił, tłumacząc, że uważa, że jego czytanie brzmi dobrze jedynie w teatrze.

Śmierć księcia Alberta i ogłoszona w związku z tym żałoba narodowa zmusiła Dickensa do odwołania kilkunastu z zaplanowanych wieczorów autorskich, co gniewnie skomentował, że w obliczu rodzącego się kultu zmarłego „ludzie robią z siebie osłów”¹⁷. Kiedy kult Alberta rozszerzał się, w 1864 r. Dickens tak komentował ten stan rzeczy

¹³ *The Girlhood of Queen Victoria...*, t. 1, s. 163, 181,

¹⁴ G.T. Houston, *Royalties: The Queen and Victorian Writers*, Charlottesville 1999, s. 91.

¹⁵ P. Ackroyd, *Dickens*, London 1990, s. 785.

¹⁶ *Journal of Queen Victoria, 1832–1861*, transcribed by Lord Esher (niepublikowany), Royal Archives, VIC, zapis z 4 VII 1857.

¹⁷ *The Letters of Charles Dickens*, red. M. House, G. Storey, Oxford 1998, t. 10, s. 15–16.

w liście do swojego przyjaciela, Johna Leecha: „Jeśli napotkasz niedostępną jaskinię gdzieś w sąsiedztwie, gdzie samotnik mógłby odpocząć od wspomnienia po księciu Albercie i dowodów jego uznania, błagam, daj mi znać. W tej części Anglii nie mamy nic równie odosobnionego lub wystarczająco głębokiego”¹⁸.

Królowa z pewnością nie miała pojęcia o tych opiniach pisarza, bo nadal życzyła sobie spotkać go osobiście. W końcu, w marcu 1870 r., Dickens przybył na audiencję. Znamienne, że królowa zgodziła się przyjechać z Windsoru do Londynu, aby zaoszczędzić bardzo schorowanemu już pisarzowi męczącej podróży. Ale pomimo całego uznania, jakim darzyła Dickensa, nie zdecydowała się złamać etykiety dworskiej nakazującej, aby goście stali przez cały czas audiencji. Na znak szacunku również nie usiadła ani na chwilę podczas 90-minutowej rozmowy.

Jak zapisała w dzienniku, rozmowa dotyczyła spraw zarówno bardzo przyziemnych, np. rosnących cen u rzeźnika, jak i kwestii wagi państwowej, np. niepokojącego poparcia udzielanego przez Stany Zjednoczone irlandzkim fenianom. Ponieważ Dickens był powszechnie uważany za „społeczne sumienie narodu”, wspomniano w rozmowie system klasowy, jak również cierpienia ubogich. Na zakończenie audiencji królowa ofiarowała Dickensowi wydane fragmenty swoich dzienników, zatytułowane *Leaves from the Journal of Our Life in the Highlands from 1848 to 1861* (*Kartki z dziennika naszego życia w górach Szkocji*), z dedykacją: „Od najpokorniejszego z pisarzy dla jednego z największych”, a w zamian poprosiła o przesłanie kompletu dzieł. Prawdopodobnie zaofiarowała mu również tytuł szlachecki, a ten kolejny raz odmówił monarchini. Ale było to już po raz ostatni, bo trzy miesiące później zmarł.

Wiktoria darzyła Dickensa wielkim uznaniem, ale jej ulubioną pisarką była Margaret Oliphant, zwana zwykle Mrs Oliphant¹⁹. Królowa podziwiała u niej obfitość „dobrych i prawych uczuć oraz dotyczących ich obserwacji, które tak wielu przeżyło, a nikt dotąd nie opisał”²⁰.

Margaret Oliphant (1828–1897) była autorką ponad 100 książek, w tym 98 powieści, i ponad 270 artykułów drukowanych we wpływowym „Blackwood’s Magazine”. Traktowała pisarstwo raczej jako źródło dochodu, pozwalające jej utrzymać po przedwczesnej śmierci męża rodzinę (trójkę małych dzieci, brata alkoholika i owdowiałego brata alkoholika z trójką dzieci), niż jako artystyczny środek wyrażania swych uczuć.

Oliphant urodziła się koło Edynburga i wiele z jej powieści traktuje o życiu w Szkocji – jej pierwsza powieść *Passages in the Life of Mrs Margaret Maitland* doczekała się pochwał Charlotte Brontë. Sam fakt, że jej powieści dotyczyły często Szkocji, wystarczył, by zakochana w Szkocji królowa uznała je za interesujące i została wielbicielką Oliphant. Największe uznanie przyniosło jej pięć powieści znanych jako *Chronicles of Carlingford* (1863–1876), często porównywanych do *Middlemarch* George Eliot i do re-

¹⁸ Ibidem, s. 455.

¹⁹ *The Autobiography and Letters of Mrs M.O.W. Oliphant*, oprac. Mrs H. Coghill, New York 1899. Współcześnie autobiografię Oliphant wydała Elizabeth Jay (*The Autobiography of Margaret Oliphant: The Complete Text*, Oxford 1990). Krytyczne biografie napisały: Maryn Williams (*Margaret Oliphant: A Critical Biography*, London 1986) oraz Elizabeth Jay (*Mrs Oliphant: „a fiction to herself”. A Literary Life*, London 1995).

²⁰ Wiktoria do córki, Vicky, 21 III 1868 [w:] *Your Dear Letter: Private Correspondence of Queen Victoria and the Crown Princess of Prussia, 1865–1871*, oprac. R. Fulford, London 1971, s. 179.

ligijnych debat w *Barsetshire novels* Anthony'ego Trollope'a. Najpopularniejsze z ostatnich utworów Oliphant, np. *A Little Pilgrim in the Unseen* (1882) i *Stories of the Seen and Unseen* (1885), są mieszaniną chrześcijańskiej alegorii, mistycyzmu i sił nadprzyrodzonych, a wypełniające je rozpamiętywanie śmierci, roli duszy i życia po śmierci niezaprzeczalnie pociągało królową zafascynowaną śmiercią i zjawiskami paranormalnymi.

Wiktoria przeczytała pierwszą powieść Oliphant, *Merkland*, wydaną w 1851 r., dopiero w 1866²¹. A kilkanaście miesięcy potem ukazała się napisana przez wyrachowaną Oliphant entuzjastyczna recenzja hagiograficznej wręcz książki napisanej pod ścisłym nadzorem królowej i poświęconej młodości księcia Alberta, *The Early Years of His Royal Highness the Prince Consort*²². Kiedy w 1868 r. Wiktoria opublikowała fragmenty swoich dzienników, zatytułowane *Kartki z dziennika naszego życia w górach Szkocji*, czekała z niecierpliwością na ocenę Oliphant, która przecież, jako Szkotka, powinna umieć docenić królewski opis Szkocji. Pragmatyczna Oliphant doceniła *Kartki...* za „prostotę i szczerść”, ale wstrzymała się z opiniami na temat pisarskich umiejętności królowej²³. Miesiąc po ukazaniu się w „Blackwood's Magazine” recenzji królowa osobiście spotkała się z Oliphant i trzy miesiące potem zaferowała jej pensję w wysokości 100 funtów rocznie²⁴.

Po koniec życia Oliphant jej stosunki z królową stały się bardziej osobiste – w 1886 r. nawet wspólnie obmawiały znenawidzonego przez obie premiera Gladstone'a²⁵ – ale gdy pisarka zdecydowała się napisać życiorys królowej, monarchini kategorycznie odmówiła biografce dostępu do jakichkolwiek osobistych dokumentów²⁶. Kiedy Oliphant zmarła, królowa ponoć uznała, że jej powieści dały jej „więcej przyjemności niż twórczość jakiegokolwiek innej pisarki żyjącej za jej panowania”²⁷.

Miejsce Mrs Oliphant w sercu królowej zajęła jeszcze na początku lat dziewięćdziesiątych Marie Corelli (1855–1924). Należała ona do najlepiej sprzedających się angielskich autorów końca XIX w., choć wielu krytyków nie zostawiało na jej utworach suchej nitki, zarzucając im zły gust i nadmiar sensacji²⁸. Corelli była jednak pewna, że zawarte w jej utworach lekcje moralne obronią się same, tym bardziej, że miała z jednej strony poparcie licznych anglikańskich kaznodziejów, którzy czerpali z jej utworów przykłady do kazań, a z drugiej – wielbicielki takie jak sama królowa Wiktoria, która z zapartym tchem słuchała, gdy czytano jej jedną z 28 książek Corelli.

²¹ Wiktoria do córki, Vicky, 5 XII 1866 [w:] *Your Dear Letter...*, s. 110.

²² M. Oliphant, *A Royal Idyll*, „Blackwood's Magazine” 1867, nr 102 (September), s. 375–384.

²³ Eadem, *The Queen of the Highlands*, „Blackwood's Magazine” 1868, nr 103 (February), s. 242–250.

²⁴ „Bardzo miła i wygląda na bystrą”, oceniła ją królowa – Wiktoria do Vicky, 14 III 1868 [w:] *Your Dear Letter...*, s. 178. Margaret Oliphant do Mrs Tulloch [w:] *The Autobiography and Letters...*, s. 219.

²⁵ Mrs Oliphant do Mrs Harry Coghill, 24 II 1886; Mrs Oliphant do Mr Blackwooda, 8 III 1886 [w:] *The Autobiography and Letters...*, s. 332–333.

²⁶ Ostatecznie Oliphant przedstawiła swój obraz królowej w, wydanym już po śmierci autorki, *Queen Victoria: A Personal Sketch*, London 1900. Por. G.T. Houston, „The Grandest Trade of All”: *Professional Exchanges between the Queen and Margaret Oliphant* [w:] idem, *Royalties: The Queen...*, s. 144–154.

²⁷ Ibidem, s. 151.

²⁸ Zob. *Memoirs of Marie Corelli* wydane przez wieloletnią towarzyszkę życia niezamężnej Corelli, Berthę Vyver (London 1930), oraz krytyczne biografie pisarki: E. Bigland, *Marie Corelli: The Woman and the Legend*, London 1953; B. Masters, *Now Barabbas Was a Rotter: The Extraordinary Life of Marie Corelli*, London 1978; T. Ransom, *The Mysterious Miss Marie Corelli: Queen of Victorian Bestsellers*, London 1999.

Wiktoria uważała Corelli za jedną z najwybitniejszych pisarek okresu, podobnie zresztą sądził moralizujący Gladstone. Najstarsza córka królowej, Vicky, miała odmienne zdanie, określając książki Corelli jako mierne i wręcz „szmirowate” i w trakcie oficjalnego obiadu poprosiła o opinię sekretarza królowej, Fredericka Ponsonby’ego. Ten, nieświadomy, że królowa ją uwielbia, stwierdził, że Corelli sprzedaje się bardzo dobrze, ponieważ jej powieści „przemawiają do półinteligentów i słabo wykształconej części społeczeństwa”. Vicky była zachwycona odpowiedzią, ale temat rozmowy został szybko zmieniony...²⁹

Ciekawe, czy królowa zmieniałaby stosunek do utworów Corelli, gdyby wiedziała, że autorka ta była nieślubnym dzieckiem Rosy, córki szkockiego dziennikarza Charlesa Mackaya. „Marie Corelli” nie było oczywiście jej prawdziwym nazwiskiem – urodziła się jako Mary Mills. Dopiero kilka lat temu (1999) udało się Teresie Ransom odkryć tajemnicę pisarki, która za życia skrzętnie ukrywała wszelkie detale z dzieciństwa i młodości. Wykształcona w szkole klasztornej w Paryżu, Marie okazała się utalentowaną śpiewaczką i pianistką i zarabiała na życie jako nauczycielka muzyki, jednocześnie kilkakrotnie próbowała opublikować swe wiersze jako „Signorina Marie Corelli”, twierdząc, że jej przodkiem był sławny włoski kompozytor. Był to początek długiej kariery pełnej romantycznych i fantastycznych zbiegów okoliczności i dramatycznych zawirowań fortuny. Jej przyszłe utwory miały również być długimi, hiberbolicznymi i pełnymi wymysłów i fantazji opowieściami.

W 1865 r. Corelli zdołała w końcu wydać pierwszą powieść, *A Romance of Two Worlds* – charakterystycznymi jej cechami, podobnie jak i następnych, było egzotyczne miejsce akcji, często w odległych czasach i krajach, tajemniczość, romans i mistyczna empatia między człowiekiem a światem zewnętrznym. Ta energia, nazwana ludzką elektrycznością (*human electricity*), pozwalała według Corelli na duchowy związek z Istotą Najwyższą (*supreme being*), z samym Bogiem.

Ta quasi-religijność i zainteresowanie siłami nadprzyrodzonymi cechują wszystkie utwory Corelli i były głównym powodem jej rosnącej popularności, szczególnie pod koniec XIX w., kiedy liczni entuzjaści i wszelakiej maści uczeni badali zjawiska paranormalne i parapsychologiczne. Wśród zainteresowanych tymi zjawiskami była i królowa Wiktoria, która marzyła o nawiązaniu kontaktu ze zmarłym Albertem. Pojawiają się do dzisiaj hipotezy, że niezwykle i dla wielu niezrozumiały wpływ Johna Browna na królową miał związek z jego umiejętnościami mediumicznymi/parapsychologicznymi. Najprawdopodobniej w Balmoral w Szkocji królowa organizowała też seanse spirytystyczne.

Królowa odkryła utwory Corelli w 1891 r., kiedy polecono jej *A Romance of Two Worlds*. Zażądała, aby przesyłano jej nowe książki tej autorki, kiedy tylko wyjdą spod prasy. Wiktoria czytała *Wormwood* (1890) na temat zgubnych skutków picia absyntu, krytykę świeckiej edukacji (*The Mighty Atom*, 1896), rozważania o reinkarnacji (*Ziska*, 1897), a przede wszystkim dwie powieści o silnym zabarwieniu religijnym: *Barabbas: A Dream of the World's Tragedy* (1893) i *The Sorrows of Satan* (1895), w których Corelli podaje w wątpliwość szczerłość wiary religijnej społeczeństwa wiktoriańskiego, krytykuje upadek moralności i obsesję związaną z gromadzeniem dóbr materialnych.

Dzisiaj Corelli jest zapomniana, pamięta się może tylko jej odpowiedź na pytanie, dlaczego nigdy nie wyszła za mąż, a całe życie mieszkała z bliską przyjaciółką: „nigdy nie wyszłam za mąż, bo nie miałam takiej potrzeby. Mam w domu trzy zwierzątka, które

²⁹ F. Ponsonby, *Recollections of Three Reigns...*, s. 51–52.

świetnie zastępują męża. Mam psa, który warczy codziennie rano, papugę, która przeklina na całe popołudnia, i kota, który wraca do domu nad ranem”³⁰.

Od dzieciństwa Wiktoria czytywała poezję. Była zafascynowana szkockim poetą Robertem Burnsem, ceniła poezje Waltera Scotta i Elizabeth Barrett Browning, chociaż uważała, że jej Aurora Leigh była „bardzo dziwna”, czasami „wręcz ordynarna”. Czytywała też amerykańskiego poetę Henry’ego Wadswortha Longfellowa, który w trakcie audycji, w odpowiedzi na grzecznościowe komplementy królowej, stwierdził, że jest zaskoczony swoją popularnością w Anglii. „Zapewniam pana – odrzekła – że jest pan bardzo znany. Wszyscy moi służący czytają pana wiersze”. Poeta długo potem zastanawiał się, czy była to niezamierzona zniewaga, czy też rozmyślna nagana za jego próżność³¹.

Alfred Tennyson (1809–1892) był poetą najbliższym królowej, nie tylko dlatego, że w 1850 r., dzięki wstawiennictwu księcia Alberta, został po śmierci Williama Wordswortha mianowany Poetą Laureatem, nadwornym poetą Wiktorii. Księżę Albert, zafascynowany średniowieczem, cenił Tennysona za jego *Idylls of the King* (1859) i romantyczne celebrowanie tego okresu. Swinburne nazwał nawet zbiór pierwszych czterech romanów, które nawiązywały i czerpały z tradycji romanów Thomasa Malory’ego, *Morte d’Albert, or Idylls of the Prince Consort* (*Śmierć Alberta, albo Idylle księcia małżonka*).

Dla Wiktorii romanse te były nieco zbyt trudne i wysyłając córce, Vicky, kopie książki, przyznawała, że nie do końca je rozumie, bo są „tak bardzo osobliwe i dziwne”, ale „bardzo poetyckie”³². Po śmierci Alberta, kiedy Wiktoria zasugerowała, by Tennyson napisał coś dla uczczenia pamięci księcia, poeta, pamiętając zachwyty nad *Idylls of the King*, zadedykował je zmarłemu.

Wiktoria czuła duchową bliskość z Tennysonem, bo rozpamiętywanie śmierci stanowiło ważny element jego twórczości. Tennyson zaczął pisać *In memoriam* po nieoczekiwanej śmierci bliskiego, zaledwie 22-letniego przyjaciela w 1832 r. *In memoriam* to długa elegia na temat śmierci, osobistej straty i woli przetrwania. Czasem określana jako duchowa autobiografia Tennysona, pokazuje zmienne nastroje po utracie przyjaciela: od początkowego uczucia goryczy, poprzez pogodzenie się z losem, do ostatecznego odzyskania nadziei.

Po śmierci Alberta *In memoriam*, obok Biblii, stanowiło dla Wiktorii nieocenioną duchową pociechę³³. Wiktoria często czytała elegię, na marginesie notując swoje wrażenia i refleksje i uznając w końcu, że „tylko ci, którzy cierpieli tak bardzo jak ja teraz, mogą zrozumieć te piękne wersy”. Wkrótce zaadaptowała *In memoriam* jako literacki symbol swojej wieloletniej żałoby, bo utwór ten dawał jej wiele pociechy i wzmacniał w niej wiarę, że po śmierci znowu będzie razem z Albertem³⁴.

W kwietniu 1862 r., cztery miesiące po śmierci Alberta, Wiktoria po raz pierwszy spotkała Tennysona na prywatnej audycji w Osborne. Zaszokowana jego wyglądem – sam

³⁰ T. Ransom, *The Mysterious Miss...*, s. 67–68.

³¹ R. Ellman, *Oscar Wilde*, London 1987, s. 172.

³² Wiktoria do córki, Vicky, 2 VI 1860 [w:] *Dearest Child: Letters between Queen Victoria and the Princess Royal, 1858–61*, oprac. R. Fulford, London 1964, s. 257.

³³ H. Tennyson, *Alfred Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, London 1897, t. 1, s. 485.

³⁴ *Dear and Honoured Lady: The Correspondence between Queen Victoria and Alfred, Lord Tennyson*, red. H. Dyson, Ch. Tennyson, London 1969, s. 67.

mówił, że wygląda jak „brudny mnich”³⁵ – nie mogła jednak oprzeć się jego urokowi³⁶. Potem przez lata wymieniali regularnie listy i spotykali się na prywatnych audiencjach, rozpamiętując swój żal i zbliżając się jeszcze bardziej po śmierci Johna Browna i syna poety, Lionela. Tennyson uznał, że łączy ich „uniwersalna więź, która wiąże istoty ludzkie niezależnie od tego, czy są królami, czy węglarzami”. Wiktoria doceniała szczerść i bezpośredniość poety, który ze współczuciem przekonywał ją, że rozumie, jak bardzo jest „samotna w tym okrutnym majestacie”³⁷.

Królowa coraz częściej zwierzała się jednak córce, że coraz mniej jest w stanie zrozumieć poezje Tennysona. Po ukazaniu się *The Holy Grail and other Poems* (1869) pisała, że tom jest „jeszcze bardziej niezrozumiały niż jego dotychczasowe poezje i całkiem mnie oszałamia”³⁸. W 1883 r. Wiktoria nadała Tennysonowi tytuł szlachecki; był to pierwszy przypadek nadania szlachectwa poecie.

Po śmierci Tennysona Wiktoria przekonana była o jego nieprzemijającej sławie, mówiąc do jego syna, Hallama, że „drugiego Tennysona nie zobaczymy przez następny wiek, a nawet – w całej jego oryginalności – już nigdy”³⁹, ale po śmierci królowej popularność poety gwałtownie zmalała.

Na początku XIX w. wielu nadal uważało teatr za tandetną rozrywkę dla niższych klas. Kiedy Wiktoria była jeszcze księżniczką, matka zabierała ją czasem do teatru, ale na niewinne przedstawienia muzyczne, składające się z fragmentów oper i baletów, lub na pantomimy. W 1828 r. (gdy miała zaledwie 10 lat) obejrzała pierwszą sztukę, dramat historyczny *Karol XII* popularnego wówczas angielskiego dramaturga Jamesa Planché (1795–1880), autora ponad 150 burlesek i oper. Melodramaty, lekkie komedie, farsy i burleski były jej ulubionymi sztukami. Uwielbiała pokazy cyrkowe i zafascynowana tresurą dzikich zwierząt sześciokrotnie oglądała przedstawienie amerykańskiego tresera Izaaka Van Amburgha, co przyczyniło się do jego niezwyklej popularności. Ucierpiały na tym kasy klasycznych teatrów, a poetka Elizabeth Barrett (potem Browning) pisała do zaprzyjaźnionego premiera Roberta Peela, że mógłby spróbować przekonać młodą królową, aby „stawiała Szekspira ponad Pana Van Amburgha”, i żeby nauczył władczynię, że „utalentowany artysta powinien mieć takie samo prawo siedzieć przy stole królowej jak oficer czy bankier. Gdyby dzisiaj żył Szekspir – dodawała – i pojechał do Windsoru, wpuściliby go kuchennymi drzwiami”⁴⁰. Smak artystyczny królowej najlepiej określił jeden z najślawniejszych ówczesnych aktorów, Charles Kean: „Królowa woli farsę i bzdurne sztuczki od wysokiej klasy dramatu”⁴¹. Pod wpływem księcia Alberta królowa zmuszała się do uczestniczenia w przedstawieniach teatralnych również poważniejszych dramatów i małżonkowie stali się ważnymi patronami teatru, czym niezaprzeczalnie przyczynili się do podniesienia rangi tej dziedziny sztuki w Wielkiej Brytanii, pokazując, że to rozrywka nie tylko przyzwoita, ale wręcz godna nawet rodziny królewskiej.

³⁵ A. Wheatcroft, *The Tennyson Album: A Biography in Original Photographs*, London 1980, s. 87.

³⁶ *Dear and Honoured Lady...*, s. 69, 79.

³⁷ H. Tennyson, *Alfred Lord Tennyson...*, t. 2, s. 434, 457.

³⁸ Wiktoria do córki, Vicky, 12 I 1870 [w:] *Your Dear Letter...*, s. 255.

³⁹ *The Queen and Mr Gladstone*, red. Ph. Guedalla, London 1933, t. 2, s. 499.

⁴⁰ *The Browning's Correspondence*, red. Ph. Kelley, R. Hudson, Winfield 1991, t. 9, s. 152.

⁴¹ Charles Kean do Mary Anne Skerret (garderobianej królowej), 3 VII 1855, Royal Archives Add X/85; R.W. Schoch, *Queen Victoria and the Theatre of Her Age*, London 2004, s. xiii.

Po ślubie Wiktoria dużo częściej niż poprzednio była w teatrze i operze, martwiła się jednak, że dla jej orszaku męczące jest wymagane etykietą stanie podczas przedstawień. Udział w spektaklach nie tylko „wzmagał popularność”, ale stanowił oczekiwaną rozrywkę. Po powrocie z przedstawienia zapisywała swoje uwagi i wrażenia. Po obejrzeniu *Hamleta* Szekspira chwaliła Charlesa Keana, odtwórcę głównej roli „tak trudnej, a nawet prawie niezrozumiałej postaci”, że „wypowiadał pięknie” wszystkie te „długie, świetne przemówienia”, że ma postawę i ruchy „doskonałe”, chociaż twarzy „nie ma wcale ładnej”⁴². W latach czterdziestych Wiktoria grzecznie siedziała na przedstawieniach klasycznych francuskich tragedii Racine’a i Corneille’a, ale po roku rewolucji 1848 i Wiośnie Ludów uznano, że brytyjska para królewska powinna oglądać raczej sztuki angielskich autorów, wystawiane przez Theatre Royal w Haymarket.

Rodzina królewska zapraszała też trupy teatralne do Windsoru, gdzie grano dla wybranych członków dworu, zaproszonych polityków i arystokratów. Wystawiono tu 13 różnych sztuk Szekspira, m.in. *Kupca weneckiego*, *Hamleta*, *Burzę*, *Makbeta*, ale również bardziej rozrywkowe, np. Richarda Sheridana *The Rivals* i *School for Scandal*. Aktorzy nie przepadali za tymi prywatnymi przedstawieniami, bo etykieta dworska zakazywała aplauzu czy wybuchów śmiechu na widowni, co szczególnie w przypadku komedii wprowadzało bardzo sztuczną atmosferę.

Wiktoria wiedziała, że Szekspir jest powszechnie uważany za geniusza, dlatego wypowiadała się o nim z respektem: „Och, cóż to był za człowiek, ten Szekspir”⁴³, ale miała poważne trudności ze zrozumieniem jego sztuk. Przyznała, że duże wrażenie zrobiła na niej rzadko wystawiana sztuka *Król Jan*, wychwalała grę aktorską Charlesa Macready’ego i Charlesa Keana, i uznała, że to będzie jej ulubione dzieło Szekspira⁴⁴. O *Ryszardzie III* napisała, że to „świetna, porywająca” sztuka, *Hamleta* uznała za „bardzo trudnego do zrozumienia”, w *Królu Learze* nie podobało jej się „to całe szaleństwo na scenie”⁴⁵, a *Wesołych kumoszek z Windsoru* nie miała odwagi obejrzeć, bo słyszała, że sztuka jest bardzo „ordynarna”⁴⁶.

Wiktoria, jak zresztą wielu z jej współczesnych, szczególnie fascynował wizualny aspekt teatru. Im bardziej widowiskowe przedstawienie, tym bardziej jej się podobało. Również muzyka, którą wykonywano jako podkład w czasie każdego przedstawienia (także dramatów Szekspira), była dla niej istotna. Poezja zaś miała mniejsze znaczenie. Zafascynowana, opisywała sceny oblężenia z *Henryka V*: „to było cudowne: pistolety, dym, płomień, szturm i jego odparcie, i ostateczny sukces – wszystko to było niesamowicie pokazane i podniecające ponad miarę”⁴⁷.

Jednak wraz ze śmiercią Alberta (1861) królowa przestała chodzić do teatru i interesować się dramatem. I dopiero lata później, w 1881 r., książę Walii przekonał ciągle oplakującą ojca matkę, aby zgodziła się na prywatne przedstawienie sztuki A.C. Burnanda *The Colonel*; następne przedstawienie odbyło się dopiero 5 lat potem. Pod koniec życia,

⁴² *Journal...*, 26 I 1838; *The Girlhood of Queen Victoria...*, t. 1, s. 265.

⁴³ *Journal...*, 6 II 1852.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *The Girlhood of Queen Victoria...*, t. 1, s. 266, 272, 109.

⁴⁶ *Dearest Child...*, s. 178.

⁴⁷ *Journal...*, 30 III 1859.

po 1889 r., Wiktoria kilkakrotnie zapraszała do Windsoru sławnych Henry’ego Irvinga i Ellen Terry, którzy pokazali m.in *Becketa* autorstwa Tennysona. Wiktoria nakazała jednak usunąć z tekstu tej sztuki wszystkie fragmenty dotyczące Rosamund de Clifford, która była kochanką Henryka II⁴⁸. W tym samym czasie sprośny humor wystawionej na jej życzenie komedii George’a Grossmitha pt. *How Ladies of the Future Will Make Love (Jak damy w przyszłości będą uprawiać miłość)* wywoływał w niej wybuchy śmiechu, a oglądając *Carmen* Bizeta, była „rozkosznie, przyjemnie zgorazona”, szepcząc do wnuczki: „Obawiam się, że ona nie jest tak naprawdę przyzwoita”⁴⁹.

W 1895 r. Wiktoria nobilitowała Henry’ego Irvinga, pierwszego brytyjskiego aktora uhonorowanego w ten sposób. Choć przez ostatnich 20 lat jej panowania tworzyli George Bernard Shaw, Sir Arthur Pinero czy Oscar Wilde, królowa nie była wcale zainteresowana ich twórczością.

Queen Victoria’s literary fascinations

During her childhood Victoria was obliged to ingest an excessive amount of devotional literature, moral tales, and sermons, but was not allowed to read novels. She read much poetry – Pope, Gray, Cowper, and Sir Walter Scott – and later revered, but often found hard to understand, the verse of Tennyson. Although, in later life, the queen would enjoy the novels of Charles Dickens, and especially the best selling Marie Corelli and Margaret Oliphant, she would remain intellectually challenged by most of the serious literature she attempted.

Throughout her life the queen would show only a limited interest in the more intellectually taxing dramatic work, preferring French melodrama and light comedy. Although she accorded Shakespeare her respect, the queen found him difficult to comprehend.

⁴⁸ Wiktoria do Henry’ego Ponsonby’ego, 7(?) III 1893 [w:] A. Ponsonby, *Henry Ponsonby, Queen Victoria’s Private Secretary: His Life from His Letters*, London 1942, s. 83.

⁴⁹ Marie, Queen of Romania, *The Story of My Life*, London 1934, t. 1, s. 255.

JOANNA PORAWSKA

JĘZYKOWO-KULTUROWY OBRAZ RUMUŃSKIEJ SOBOTY. PRZYKŁAD OPISU ETNOLINGWISTYCZNEGO

Nazwy dni tygodnia, jak rzadko które nazwy utrwalone w postaci całościowego systemu w języku, szczególnie nadają się do badań typu kulturowego. Opinia wyrażona przez Janusza Anusiewicza [1995:23], że „Język przenosi kulturowo uwarunkowany model świata, jego obraz (czy też ujęcie), a także stanowi rezultat procesu i sposobu poznania świata”, jest, w konkretnym przypadku badania nazw dni tygodnia w różnych językach i kulturach, szczególnie trafna. Językoznawca ten cytuje również, we własnym tłumaczeniu, zdanie J.G. Herdera, że „Każdy naród ma własny rezerwuar myśli, które stały się znakami, tym rezerwuarem jest jego język: jest to rezerwuar, do którego wносиły swój wkład stulecia [...] – jest to skarbiec myśli całego narodu” [ibidem]. U podstaw moich analiz leży przekonanie, że etnolingwistyczne ujęcie, zakładające, że język służy nie tylko porozumiewaniu się, ale jest też narzędziem interpretowania rzeczywistości i w pewien sposób narzuca obraz świata, jest dobrym punktem wyjścia również w zakresie opracowań porównawczych. Przez opracowanie porównawcze rozumiem, w tym przypadku, uporządkowane zestawienie dostępnego materiału językowego w dwóch językach oraz próby wyjaśnienia motywacji semantycznej konstrukcji utrwalonych, zmetaforyzowanych oraz ich źródła – „szlaku kulturowego” danego leksemu bądź też frazeologizmu. W niniejszym artykule punktem wyjścia jest język rumuński, a przedstawiony materiał posłuży, w przyszłości, do zestawienia z językiem polskim.

Omawiany zakres leksykologiczny został wyczerpująco opisany przez językoznawców [por. Danka 2000; Matuszewski 1978; Waniakowa 1998], a w każdym z tych opracowań zwraca się uwagę na oddziaływanie czynników kulturowych (pozajęzykowych), zwłaszcza religijnych. Jadwiga Waniakowa w pracy poświęconej etymologii nazw dni tygodnia w językach indoeuropejskich pisze [1998:163]:

Przeto nazw dni tygodnia nie sposób rozpatrywać w oderwaniu od zjawisk kulturowych i historii, w tym wypadku bowiem nie mamy do czynienia z umową społeczną, jak to się dzieje przy powstawaniu nazwy czegokolwiek innego. To systemy wierzeń i stan wiedzy motywowały strukturę i nazwy dni tygodnia.

Nie zajmując się w tym miejscu historią kalendarza, przypomnę tylko w skrócie podstawowe fakty, ważne dla zrozumienia tła kulturowego interesującego nas tematu. Synchronicznie rzecz ujmując, współcześnie mamy do czynienia z trzema typami kalendarza: cywilnym, kościelnym oraz zachowanymi śladami kalendarza ludowego (a dokładniej – kalendarzy ludowych). Kalendarz cywilny to proste zestawienie dni ułożonych w tygodnie i miesiące (tydzień liczony jest od poniedziałku), kalendarze kościelne przypisują dni roku Trójcy Świętej, Matce Bożej i kilku tysiącom świętych (liczenie od niedzieli, według tradycji nowotestamentowej). Kalendarz ludowy regulował życie i pracę chłopów w zależności od pory roku, miesiąca, tygodnia, a nawet dnia, wskazywał najlepszy czas orki, siewu, redyku owiec, zawierania małżeństw, odczyniania uroków itp.

Ujmując zagadnienie z punktu widzenia diachronicznego: na terenach europejskich mamy do czynienia ze śladami kalendarza planetarnego oraz kościelnego. Ten pierwszy, którego nazwy dni tygodnia odnoszą się do nazw planet = bogów, o korzeniach egipskich, a potem greckich i rzymskich, kontynuowany jest przez języki romańskie (poza portugalskim); ten drugi, stosując nazwy numeryczne (wg tradycji Starego lub Nowego Testamentu), jest powszechny w językach słowiańskich. Tematyka ta jest przedstawiona szczegółowo w pracach wspomnianych wcześniej językoznawców i historyków. Dla interesującego nas w tym artykule zagadnienia istotny jest fakt, że nazwy zarówno soboty, jak i niedzieli mają specjalny status. Łaciński *diēs Sāturnī* ‘dzień Saturna’, stosowany przed wprowadzeniem chrześcijaństwa, zastąpiony zostaje nazwami kontynuującymi hebrajską nazwę *šabbāt*; *diēs Sōlis* ‘dzień Słońca’ – nazwami oznaczającymi ‘dzień pański’ – łac. *diēs dominica* / *diēs dominicus*, bądź też ‘dzień odpoczynku’ – scs. *nedělja*¹.

Jadwiga Waniakowa podaje kilka grup nazw na określenie szóstego po niedzieli dnia tygodnia w językach indoeuropejskich [1998:123]:

- I. ‘dzień Kronosa-Saturna’,
- II. wywodzące się z hebr. *šabbāt* ‘odpoczynek’,
- III. ‘wigilia niedzieli’,
- IV. ‘dzień kąpieli (mycia)’,
- V. ‘szósty dzień tygodnia’,
- VI. inne.

Autorka ta pisze, że (w kontekście znaczenia II, kontynuowanego w języku rumuńskim i polskim) „wyjaśnienie najbardziej obecnie popularne, już sugerowane przez Księgę Rodzaju (2, 2–3), łączy *šabbāt* z hebr. czasownikiem *šābat* ‘zatrzymać, przestać’, w kontekście szabatowym ‘przestać pracować’”. Niemniej jednak etymologia jest niejasna i „żadna z hipotez nie jest w pełni zadowalająca” [ibidem:130].

¹ Por. też uwagi W. Kopalińskiego [1998]. Jakkolwiek problem ten wychodzi poza ramy niniejszego artykułu, warto zwrócić uwagę na kulturowy i ideologiczny aspekt kalendarza w naszej kulturze. Do tego zagadnienia odnosi się następujący fragment z rozdziału *Kalendarz*: „Pierwszy atak na kalendarz gregoriański i pierwsza próba radykalnej reformy, mającej oczyścić kalendarz z wszelkich związków z chrześcijaństwem i Kościołem, przedsięwzięte zostały przez rewolucję francuską. [...] Kalendarz ten obowiązywał krótko, bo choć był wewnętrznie logiczny i dość praktyczny, stwarzał znaczne trudności w stosunkach z zagranicą. Zaniechano go za czasów Napoleona I, we wrześniu 1805 roku, a od 1 stycznia 1806 przywrócono oficjalnie kalendarz gregoriański” [ibidem:166].

Pierwsze poświadczenie łac. *sābbātā* znajduje się w liście cesarza Augusta (27 p.n.e.–14 n.e.) [...]. Prócz tego musiała istnieć niepoświadczona ludowa (najprawdopodobniej bałkańska) odmiana z zastępstwem *-bb-* przez *-mb-*, mianowicie **sambatūm* oraz podobna odpowiadająca liczbie mnogiej w znaczeniu pojedynczym **sāmbātā*, jak na to wskazują współczesne formy z różnych języków [ibidem:132–133].

Niekorzystne konotacje soboty, jakie widoczne są w rumuńskim językowym obrazie świata, odnajduje się już w cywilizacjach starożytnych. Waniakowa [1998:130] podaje, że już w Babilonii uważano niektóre dni za nieszczęśliwe/niepomyślne, tzw. złe (nieszczęśliwe), niebezpieczne dni (*böse Tage, jours dangereux*) dla niektórych działań, a pewne prace były zabronione (zwłaszcza w przypadku króla). Autorka skłania się do przyjęcia babilońskiej etymologii wyrazu hebrajskiego *šabbāt* w znaczeniu ‘odpoczynek’, zwłaszcza w świetle istniejącego już wówczas siedmiodniowego cyklu oraz zakazu pracy (choć u Żydów wynikającego z innych pobudek). Andrei Cornea [2002:99–101] cytuje niektórych autorów greckich oraz rzymskich (m.in. Senekę i Tacyta), którzy zgodnie z mentalnością swego okresu, oburzeni żydowskim zakazem pracy każdego siódmego dnia tygodnia, wyobrażali sobie w sposób absurdalny, że szabat jest dniem postu, niepomyślnym, pośepnym. Seneka, krytykując obrządek żydowski, a zwłaszcza szabat, pisze o jego bezsensowności, ponieważ z jego powodu traci się 1/7 część życia. Nałożenie się tej negatywnej konotacji żydowskiego szabatatu na również negatywny obraz wynikający z łacińskiej nazwy *Saturni dies* (dzień Kronosa-Saturna, planety uważanej za zimną) wzmocniło percepcję tego dnia jako nieszczęśliwego.

Jeżeli chodzi o etymologię formy rumuńskiej, to wcześniejsze wyjaśnienia, zakładające pochodzenie słowiańskie tego leksemu (zob. DELR:*sîmbătă*), zostały podane w wątpliwość, a współczesne rumuńskie źródła podają etymologię łacińską wyrazu *sāmbātā*, wywodząc ją od łacińskiej postaci *sambata* [DLR] lub *sambatūm*>**sambata (dies)* [ibidem]. Podobnego zdania jest J. Waniakowa [1998:137], stwierdzając:

Z pewnością od bałkańskiej łacińskiej formy **sambata* pochodzi rum. *sîmbătă*, i to bezpośrednio [...], a nie przez medium słowiańskie, jak sądził Miklosich. Pośrednim dowodem na to są nazwy innych dni tygodnia w języku rumuńskim, które są pochodzenia łacińskiego. W rum. *sîmbătă* *î* pochodzi z samogłoski *a*, która przed *m* dawała taki właśnie rezultat, *ă* (zredukowane *a*) powstało zaś z *a* nieakcentowanego².

Mariusz Sala umieszcza ten leksem wśród elementów greckich, które przeniknęły do łaciny i przynależą do nowszej warstwy zapożyczeń, związanych z chrześcijaństwem [Sala 2009:151].

Słowniki rumuńskie notują dwa podstawowe znaczenia tego wyrazu:

- I. ‘szósty dzień tygodnia, następujący po piątku’,
- II. (przestarz., rzadki) ‘tydzień’.

Alexandru Ciorănescu [DELR] dodaje jeszcze jedno znaczenie: ‘kobieta, będąca personifikacją tego dnia w mitologii ludowej’.

² W cytacie użyłam zapisu wyrazu *sîmbătă* stosowanego przez autorkę. Od 1993 r., kiedy nastąpiła zmiana w ortografii rumuńskiej, litera *î* w środku wyrazu została zastąpiona przez literę *ă*, stąd pozorna niekonsekwencja w grafii stosowanej w niniejszym artykule.

Nazwy dni tygodnia, szczególnie interesujące w idiomie i kulturze rumuńskiej, której folklor je personifikuje (jako święte) w różnych legendach i wierzeniach, są znakomitym materiałem do porównawczych badań ukazujących językowy obraz świata istniejący w różnych językach, w tym przypadku w rumuńskim i polskim, które choć niezbyt oddalone od siebie w sensie geograficznym, należą do różnych grup językowych³. Interesująca będzie też odpowiedź na pytanie, na ile nieznaną granic folklor oraz różnica wyznania (zawarta w stereotypie Polak – katolik oraz Rumun – prawosławny⁴) wpłynęły na postrzeganie świata w interesującym nas aspekcie. Jednocześnie wybrana przeze mnie sobota jawi się, w porównaniu do pozostałych dni tygodnia, jako szczególna, zachowująca, poprzez swoją etymologię oraz poświadczenia z folkloru (głównie rumuńskiego), bezpośrednie odniesienia do czasów przedchrześcijańskich. Nie może jednak być rozpatrywana w oderwaniu od następującej po niej niedzieli, która w dominującym dziś systemie pojęciowym zajmuje główne miejsce⁵. Sobota jest, być może, najistotniejszym kulturowo dniem w folklorze i języku rumuńskim, ukazującym ścieranie się zwyczajów przedchrześcijańskich i chrześcijańskich z jednej strony, z drugiej zaś – różnice w rumuńskim i polskim językowym obrazie świata⁶.

Punktem wyjścia niniejszego badania są rumuńskie poświadczenia językowe – leksemy oraz derywaty od wyrazu *sâmbătă* oraz złożone konstrukcje utrwalone, zawierające w swym składzie któryś z nich⁷. Materiał zebrany został głównie z dziesięciotomowego zbioru przysłów Iuliu Zanne [2003], opracowania kalendarzy rumuńskich, dokonanego przez Antoanetę Olteanu, i największych słowników rumuńskich. Jako kryterium klasyfikacji postaci s frazeologizowanych przyjąłam ich motywację semantyczną – znaczenie dosłowne, stojące u podstaw transferu metaforycznego. Dostępne nam dziś poświadczenia pochodzą z różnych okresów rozwoju oraz z różnych poziomów języka, ukazując jak najszersze tło mentalne omawianego stereotypu językowego⁸. Tłumaczenia wszelkich przykładów i cytatów rumuńskich, o ile nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa.

Pierwsi chrześcijanie, tak jak wyznawcy judaizmu, zachowywali szabat – święto przypadające na sobotę. Z czasem nastąpiło przesunięcie dnia świętego na niedzielę – dzień

³ Przez pojęcie „językowy obraz świata” rozumiem, za J. Bartmińskim [2006:12], „zawartą w języku, różnie zwerbalizowaną interpretację rzeczywistości dającą się ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy <utrwalone>, czyli mające oparcie w samej materii języka, a więc w gramatyce, słownictwie, w kliszowanych tekstach (np. przysłowia), ale także sądy presuponowane, tj. implikowane przez formy językowe, utrwalone na poziomie społecznej wiedzy, przekonań, mitów i rytuałów”. Na temat tekstów kliszowanych w folklorze zob. m.in. [Bartmiński 2007:94].

⁴ Zob. moje uwagi na ten temat w artykule *Rumun znaczy chrześcijanin. Elementy pogańskie i chrześcijańskie w nazwach dni tygodnia rumuńskiego kalendarza ludowego* [Porawska 2006]. Ujęcie porównawcze jest punktem wyjścia także w innych moich artykułach, zamieszczonych w końcowej bibliografii.

⁵ Etnolingwistyczny opis niedzieli stanowi przedmiot osobnych analiz, zob. [Porawska 2004; 2009].

⁶ Por. opinię folklorysty rumuńskiego, Tache Papahagi [MDF:540], że można mówić „o magiczno-religijnym cyklu, do którego przynależą wszystkie, poza sobotą, dniem zmarłych, dni tygodnia”.

⁷ Oprócz postaci nieokreślonej rzeczownika *sâmbătă* występuje w przykładach postać z postpozycyjnym rodzajnikiem określonym *sâmbăta*; taką samą formę (*sâmbăta*) przyjmuje również przysłówek. Liczba mnoga ma postać *sâmbete*, z rodzajnikiem określonym *sâmbetele*.

⁸ Stereotyp językowy to „najogólniej mówiąc – wyobrażenie przedmiotu uformowane w pewnej społecznej ramie doświadczeniowej i określające, czym przedmiot jest, jak wygląda, jak działa, jak jest traktowany przez człowieka itp. [...], zarazem wyobrażenie utrwalone w języku, dostępne poprzez język i przynależne do wspólnotowej wiedzy o świecie” [SSSL:9].

zmarłych Chrystusa, a Kościół zakazał świętowania sobotniego szabatu, wprowadzając równocześnie tydzień kościelny. Jedynie sobota i niedziela, jako dni szczególnie ważne w tygodniu, mają swoje nazwy indywidualne [zob. Waniakowa 1998:22]. Degradacja soboty, odpowiadającej szabatowi, która stała się siódmym dniem tygodnia, oraz ustanowienie niedzieli pierwszym dniem tygodnia oraz dniem wypoczynku dokonało się w 321 r. n.e., kiedy cesarz Konstantyn Wielki uznał chrześcijaństwo za jedną z religii oficjalnych w cesarstwie. Od tej pory, stopniowo, numeryczny tydzień kościelny wypiera tydzień planetarny, a nauczanie Kościoła dąży do wyeliminowania nazw planetarnych ze względu na ich związek z bóstwami pogańskimi.

Warto jeszcze raz podkreślić, że współcześnie w Europie, poza nazwami planetarnymi, wszystkie inne określenia dni tygodnia są w jakiś sposób związane z religią chrześcijańską i *de facto* należą do „tygodnia kościelnego” [...] Jedynym wyjątkiem jest nazwa soboty w językach skandynawskich: dzień kąpieli [ibidem:164].

Sobota wpisuje się w rytuał końca i początku tygodnia w rumuńskim kalendarzu ludowym, obejmujący trzy dni: sobotę, której niepomyślny/feralny charakter [*nefast*] wyróżniał się trzema niedobrymi porami/godzinami [*trei ceasuri rele*]; niedzielę, podczas której świętowano zwycięstwo dobra nad zgubnymi siłami, jakie nagromadziły się podczas kończącego się tygodnia; oraz poniedziałek, który zapowiadał początek tygodnia, pomyślny dla działań ludzi [Olteanu 2001:694]. Na ten ludowy stereotyp językowo-kulturowy nakłada się interpretacja teologiczna. Na hebrajskie znaczenie szabatu – siódmego dnia tygodnia, oznaczającego odpoczynek, w którym, zgodnie ze Starym Testamentem, Pan Bóg odpoczywał po stworzeniu świata – w rumuńskim kalendarzu ludowym wpłynęły bardzo silnie wydarzenia z Nowego Testamentu, pod których wpływem sens odpoczynku został zinterpretowany jako spoczynek (wieczny), jako że w tym czasie ciało Chrystusa przebywało w grobie; dlatego Kościół prawosławny poświęcił ten dzień zmarłym, oczekującym na zmartwychwstanie. Jeżeli, personifikowana, sobota pojawia się z przydomkiem „święta” (a dzieje się to bardzo rzadko⁹) – jest wytworem (niemniej jednak wyłącznie na poziomie językowym) chrześcijańskim. Dodatkowo, prawdopodobnie, dochodzi tu niechęć, jaką żywili chrześcijanie do soboty jako święta żydowskiego.

ZWYCZAJE I TRADYCJE W FOLKLORZE RUMUŃSKIM

Sobota tradycyjnie uważana jest w folklorze rumuńskim za dzień zmarłych, w którym składano ofiary zmarłym (i dlatego narodziny dziecka w sobotę uważane były za niepomyślny znak) [Olteanu 2001:708]. Ta niekorzystna zazwyczaj dla żywych symbolika jest wyznaczona, według etnologów, pozycją dnia kończącego tydzień – jest to personifikacja czasu upływającego pomiędzy dwiema kolejnymi fazami księżyca (kwadrami) – rodzi się Niedziela, rośnie i wypełnia się do Czwartku, po którym starzeje się i umiera

⁹ Według Al. Ciorănescu: „Sîmbăta este o zi nefastă pentru imaginația populară; și femeia care o personifică este o zîna rea (niciodată nu i se zice *sfîntă*, ca zilei de Miercuri, Vineri, Duminică” – „Sobota jest dniem nieszczęśliwym w wyobraźni ludowej, a kobieta ją personifikująca jest złą boginką (nigdy nie nazywa się jej *świętą*, tak jak Środe, Piątek, Niedzielę)” [DELR:*sâmbăta*]. Ovidiu Birlea [1976:454] podaje, że „święta Sobota” występuje tylko w jednym wariantcie baśni.

Sobota. Symbolika soboty zawiera w sobie elementy diabelskie – złe duchy, upiory, zjawy, wilkołaki. W tradycji rumuńskiej jest ona uważana za dzień niedobry dla żywych – dlatego nie zaczynało się w sobotę ważnych prac (takich jak orka, siewy, budowa domu itp.), nie zaręczano się. Wśród wielu poświadczeń, jakie znajdujemy w pracy A. Olteanu [2001:694, 698] poświęconej typom rumuńskich kalendarzy ludowych, znajdujemy następujące wypowiedzi, zanotowane przez etnografów: *Sâmbăta e a morților, că de ce e sfârșitul săptămâinii?* („Sobota należy do zmarłych, no bo dlaczego jest końcem tygodnia?”); *Marțea și sâmbăta sunt zile pocite, rele* („Wtorek i sobota to pechowe, złe dni”). Personifikowana sobota jest przewodniczką zmarłych i przynosi nieszczęście w dom, dzieci urodzone w tym dniu są słabe i wczesnie umierają. Jeżeli przeżyje, „sobotnie” dziecko ma dar widzenia duchów, a upiory mu nie szkodzą. Wyjaśnienie feralnego charakteru tego dnia znajdujemy w wypowiedzi: *Sâmbătă nimic nu poate reuși pentru că ea e sfârșitul săptămâinii, sfârșitul fiind al morții și al morților* („W sobotę nic się nie udaje, ponieważ to koniec tygodnia, a koniec należy do śmierci i do zmarłych”).

Ponieważ symbole w mitologii ludowej są złożone, znajdujemy w sobocie, oprócz czasu złego, również kilka dobrych chwil. Według jednej z legend Matka Boska w każdą sobotę udaje się „na łono Abrahama”, a przebywający tam napelniają jej szatę łzami, tak że w każdą sobotę słońce musi ukazać się choć na chwilę, aby wysuszyć jej ubranie. Poświadcza to wprost powiedzenie *Nu-i sâmbătă fără soare, nu-i muiere fără de dragoste* („Nie ma soboty bez słońca, nie ma kobiety bez miłości”) [Zanne 2003:246]¹⁰.

W odróżnieniu od swoich sióstr, dedykowanych żywym (*sfânta Duminiță* ‘święta Niedziela’, *sfânta Luni* ‘święta Poniedziałek’, *sfânta Miercuri* ‘święta Środa’, *sfânta Vineri* ‘święta Piątek’), dedykowane zmarłym soboty są nazywane, w okresie ważnych świąt, *sâmbetele morților* ‘soboty zmarłych’, *moși* ‘dziady’. Istnieją więc *moșii de iarnă* ‘dziady zimowe’, *moșii de vară* ‘dziady letnie’, *moșii de toamnă* ‘dziady jesienne’.

Nie należało w sobotę zaczynać prac ani wyruszać w podróż. *Când ești decis să faci o călătorie, să nu pleci marțea sau sâmbăta, căci îți va merge rău* („Jeżeli decydujesz się na podróż, nie wyruszaj we wtorek ani w sobotę, bo będzie ci się źle wiodło”) [Olteanu 2001:698]; *Sâmbătă nu-i bine să pleci la drum, că sunt trei ceasuri rele și nu știi ce te prinde: un necaz, o boală* („Niedobrze jest wyruszać w podróż w sobotę, bo wtedy są trzy niedobre pory i nie wiesz, co cię zaskoczy: jakaś bieda, choroba”) [ibidem:708]; *Sâmbăta și marța, sunt zilele morților, și orice lucru vei începe în aceste zile, nu-l scoți la capăt cu bine* („Sobota i wtorek są dniami zmarłych i cokolwiek zaczniesz robić w którymś z tych dni, nie doprowadzisz pomyślnie do końca”) [Zanne 2003:6385]. Zabronione w tym dniu były niektóre prace gospodarcze: zamiatanie, tkanie i inne, nie wolno było zabijać zwierząt – *Să nu tai sîmbăta nici un fel de animal* („Nie wolno zabijać w sobotę żadnych zwierząt”) [DLR:sîmbătă I.3]. Dzień ten uważany był natomiast za dobry do czarów. Zalecane były mycie i pranie oraz magiczne praktyki miłosne [Olteanu 2001:708].

Znana jest w folklorze rumuńskim również *Legenda o sobotniei rzece*, według której „sobotnia rzeka” okrąży trzy razy ziemię, potem wpływa do jej wnętrza i dociera do piekła, niosąc ze sobą dusze grzeszników. Przytacza ją Zanne [2003:15730], pisząc dalej:

¹⁰ Cyfry w nawiasach kwadratowych zgodne są z numeracją kolejnych przykładów stosowaną w zbiorze przysłów Julii Zanne.

Wierzenia dotyczące sobotniej rzeki są różne, w zależności od miejsca. Jedni wierzą, że rzeka Soboty płynie w piekle, podczas gdy rzeka Niedzieli [*apa Dumnicei*] płynie w raju. Inni mówią, że rzeka Soboty znajduje się w dalekiej krainie żydowskiej. Jeszcze inni wierzą, jakoby sobotnia rzeka oszalała kiedyś i każdy, kto z niej pił, umierał.

JĘZYKOWY OBRAZ RUMUŃSKIEJ SOBOTY

Wśród poświadczeń istniejących w rumuńszczyźnie szczególnie liczne są nazwy poszczególnych sobót z kalendarza ludowego. Najliczniej reprezentowane są nazwy sobót, w których odnajdujemy odniesienie do zwyczajów przedchrześcijańskich, a przede wszystkim do kultu zmarłych¹¹. Przykłady zostały przedstawione w kolejności zgodnej z kalendarzem kościelnym (według modelu zastosowanego przez Antoanetę Olteanu [2001]):

Ósmy tydzień od Bożego Narodzenia

Sâmbăta morților/moșilor ('sobota zmarłych/dziadów') – to nazwa nadawana określonym sobotom w trakcie roku, kiedy odprawia się nabożeństwa i składa ofiary za zmarłych. W sobotę zwaną *sâmbăta morțească* ('śmiertelna sobota') skrapia się groby, rozdaje rytualną jałmużnę na cmentarzu, a *sâmbăta părinților* ('sobota ojców', zwana też sobotą strudlową – *sâmbăta plăcintelor*, *sâmbăta de plăcinte*; *plăcintă* 'placek, strudel'), poprzedzająca Popielec, to dzień, kiedy odprawia się nabożeństwa za zmarłych; poświęcona jest upamiętnieniu zmarłych nagle – topielców, zabitych przez piorun, dzikie zwierzęta leśne oraz zmarłych bez gromnicy. Nazwa *sâmbăta de plăcinte* odnosi się do zwyczaju składania zmarłym w ofierze placków. *Sâmbăta părinților* ('sobota ojców') nakłada się na dziady zimowe. Istnieją okolice, w których jest nazywana *Lăsatul Secului pentru morți* ('Popielec dla zmarłych'; w niektórych regionach był to czwartek, *joia morților*). Dary, które wtedy dawano jako jałmużnę, zawierały obowiązkowo również potrawy mięsne; celem takiego postępowania było powiadomienie zmarłych, że zaczyna się post [Ciubotaru 2002:259–260].

Inną nazwą soboty w tym tygodniu jest *sâmbăta piftiilor* (*piftie* to określenie kulinarne, oznaczające galaretę z nóżek, pot. 'nóżki'). Tradycyjnie jest to dzień poświęcony zmarłym, a dla świętowania tej soboty charakterystyczne było składanie pożywnych darów, wziąwszy pod uwagę datę (przed rozpoczęciem Wielkiego Postu). Ponieważ był to jeszcze tydzień „mięsny”, nic dziwnego, że odnajdujemy *piftie* jako pożywienie rytualne [Olteanu 2001:575]. Według zanotowanej przez etnografa wypowiedzi: „Kobiety nie pracują, bo jeżeli pracują, drżą wtedy jak galareta [*piftie*]. Smaruje się bydłem/zwierzętom gospodarskim nogi galaretą, zwłaszcza koniom i wołom, żeby drżeli złodzieje, gdy się pojawiają, aby je ukraść” [ibidem:575]. Zwyczajowo każda rodzina daje jako ofiarę dla zmarłych kołaczki, galaretkę z nóżek (spożywaną wyłącznie w tym dniu, pozostałe resztki należy na następny dzień wyrzucić), koliwo (kutię) i świece, które zanoszą do cerkwi, wspominając zmarłych oraz urządzać poczęstunek przy grobach.

¹¹ Tłumaczenia nazw sobót dla potrzeb niniejszej pracy – J. Porawska. Nazwy te, w większości, nie występują w języku polskim jako postacie utrwalone.

Dziewiąty tydzień od Bożego Narodzenia

Întâia sâmbătă a lui Lazăr ('pierwsza sobota Łazarza') jest poświęcona również wspominkom [Olteanu 2001:581]: składane rytualne ofiary – placki – sporządzane były z sera i jajek. Nazwę tę (bez przymiotnika „pierwsza”) spotykamy też w tygodniu poprzedzającym Wielkanoc¹². Inna jej nazwa to *sâmbătă albă* ('biała sobota') – mówią, że kiedy ludzie pracują w tę sobotę, zbieleją (posiwieją) im włosy. W tygodniu tym jeszcze jada się ser (biały), ryby i jaja, można pić mleko – produkty o białym kolorze (lub zawierające białe elementy) – i stąd prawdopodobnie nazwa tego dnia [FAS]. Mówi się też, że kiedy ludzie się myją, kruszą ser do wody, żeby nie osiwieć [Olteanu 2001:582]. Funkcjonowała również nazwa *sâmbătă brânzei* ('serowa sobota') [NDULR: *sâmbătă*]. Prawdopodobnym wyjaśnieniem powodu, dla którego bywała nazywana też *sâmbăta ursului* ('niedźwiedzia sobota'), jest utrwalone przekonanie o Łazarzu spożywającym placki, pożartym następnie przez niedźwiedzia [Olteanu 2001:582].

Pierwszy tydzień Wielkiego Postu

Cechy archaicznego, przedchrześcijańskiego bóstwa odnajdujemy w wierzeniach związanych z dniem zwanym *sâmbăta lui Sântoader* ('sobota Sântoadera'; forma *Sântoader* jest postacią ludową imienia *sfântul Tudor* 'święty Teodor'), kiedy to oczekiwano na wsi na przybycie koni świętego Teodora [*caii lui Sântoader*]. Miał to być orszak młodzieńców z końskimi ogonami lub też aniołów w postaci koni, a ich zadaniem było okrutne karanie dziewcząt, które pracują w święta. W czasie tygodnia zwanego *săptămâna caili lui Sântoader* miały miejsce różne zwyczaje oraz praktyki magiczne, stosowane w celu oczyszczenia otoczenia i uporządkowania go w związku z wiosennym początkiem roku. Inne nazwy na ten dzień to *sâmbăta cailor* (dosł. 'sobota koni; końska sobota') oraz *sâmbăta ursului* ('niedźwiedzia sobota') [Olteanu 2001:595].

Nazwa *sâmbăta de piatră* lub *sâmbăta pietrii* ('gradowa sobota'; *piatră* to w pierwszym znaczeniu 'kamień'; w języku ludowym również 'grad') utrwaliła wierzenie, że kto wykonuje pewne prace w tym dniu, nie będzie miał z nich pożytku. W tego, kto przedzie, tka i szyje w tym dniu, trafi piorun, gdy założy na siebie zrobione w tym dniu ubranie, a pola zaorane w tym dniu zostaną zniszczone gradem [Olteanu 2001:590]. Obchodzono ten dzień, aby zapobiec zniszczeniu upraw przez grad.

Szósty tydzień Wielkiego Postu

Sâmbăta lui Lazăr (dzień zwany też *Lăzărița*, *Lăzărelul* 'Łazarzek' – deminutiva od imienia *Lazăr*) jest świętem ruchomym (sobota przed niedzielą kwietną, współcześnie pol. palmową) poświęconym wskrzeszeniu Łazarza. Według etnologów rumuńskich,

¹² Nazwy poszczególnych sobót mogą się powtarzać bądź też odnosić do różnych dni w ludowym kalendarzu, w zależności od regionu. Nie należy też zapominać, że po roku 1919, kiedy to państwo (a Kościół rumuński w 1924) przeszło na kalendarz gregoriański, nastąpiły różne przesunięcia w liczeniu dni i świąt. Większość analizowanego przeze mnie materiału to poświadczenia sprzed tego okresu.

w ludowej tradycji chrześcijaństwa wschodnioeuropejskiego i bałkańskiego śmierć i wskreszenie Łazarza nałożyły się na ancestralny (tracko-helleński) mit rytualnej ofiary i odradzania się bóstwa płodnych sił przyrody, podobnego do egipskiego Ozyrysa czy greckiego Dionizosa. Fragmenty tego uniwersalnego mitu rekonstruuje się w ludowej kulturze rumuńskiej na podstawie baśni, legend, rytuałów, a zwłaszcza zwyczaju zwanego *Lăzărel*, praktykowanego tylko na wiosnę. Upamiętnione są wówczas postacie trzech różnych Łazarzów, a cały rytuał, związany z obrzędem kołędowania małych dziewczynek, interpretowany jest przez etnologów rumuńskich jako ślad starożytnego kultu boga wegetacji [Olteanu 2001:606; Ghinoiu 1997:105].

Tak więc, na poziomie powierzchniowej analizy językowej, nazwa święta związana jest z tradycją chrześcijańską (podobnie jak *Sântoader*), dopiero dane z zakresu etnografii pozwalają na definicję kulturową, w skład której wchodzi również starsze elementy przedchrześcijańskie.

Siódmy tydzień Wielkiego Postu

Sâmbăta Mare, Sâmbăta Paștilor ‘Wielka Sobota’, ‘Sobota Wielkanocna’, czyli sobota w wigilię Niedzieli Wielkanocnej, jest natomiast wytworem czysto chrześcijańskim, odnoszącym się do dnia, w którym ciało ukrzyżowanego Chrystusa przebywało w grobie. Powyższe stwierdzenie dotyczy głównie warstwy językowej, ponieważ etnologowie, opisując zwyczaje związane z tym dniem, wskazują również i w tym przypadku na liczne elementy przedchrześcijańskie. Jest to wigilia wielkiego święta chrześcijańskiego, gdy czuwający ludzie mogą zobaczyć o północy otwierające się niebiosa i składać do Boga prośby [Olteanu 2001:618].

Pierwszy tydzień po Wielkanocy

Sâmbăta Tomei (‘sobota Tomasza’) otwiera cykl dziewięciu „zakazanych” sobót [*sâmbete interzise*], obchodzonych po Wielkanocy w celu uniknięcia ciężkich chorób. Składa się w tym dniu, jako ofiarę-jałmużnę, paschę, kraszanki oraz świecę [Olteanu 2001:631]. Świątuje się ją w przeddzień niedzieli Tomasza [*Duminica Tomei/Tomii*], poświęconej zmarłym.

Siódmy tydzień po Wielkanocy

Sâmbăta Rusaliilor (dosł. ‘sobota boginek/rusałek’), *sâmbăta moșilor* (‘sobota dziadów’) zwana też *moșii cei mari* (‘wielkie dziady’), *moșii de vară* (‘dziady letnie’) – to nazwy soboty przypadającej przed świętem (niedzielą) Pięćdziesiątnicy, zwanej w polskiej tradycji Zielonymi Świątkami. W funeralny charakter tych dni wpisuje się obyczaj zwany *goana rusaliilor* (pogoń za boginkami, przepędzanie boginek), mający na celu ich wypędzenie z ziemi. Ludzie zabezpieczają się przed nieczystymi duchami, ozdabiając domy lubczykiem, lipą, czosnkiem itp., starając się je uspokoić, jak również udobruchać duchy zmarłych specjalnymi darami [Olteanu 2001: 653–654].

Pierwszy tydzień po Zielonych Świątach

Opisany powyżej cykl kończy *sâmbăta pietrii* ('gradowa/kamienna sobota'; zwana też *Rusitorii*, *Rusitoarele* – nazwy o nieustalonej etymologii). Świątowano ją, aby zapobiec gradobicie [Olteanu 2001:662].

Oprócz licznych nazw poszczególnych sobót, istnieje też w języku rumuńskim wiele konstrukcji frazeologicznych, dopełniających kulturowego obrazu tego dnia. Znalezione przykłady w większości odnoszą się, w swojej warstwie motywacyjnej, do ludowych zwyczajów związanych z kultem zmarłych. Rumuńskie słowniki oraz zbiory przysłów notują następujące związki frazeologiczne (zwroty i wyrażenia) oraz teksty kliszowane związane z tym dniem:

- *a purta (a paște, a ține, a păstra, a duce, a păzi) sâmbetele* – zwrot ten, nieprzetłumaczalny dosłownie, miał początkowo znaczenie 'urządzać *parastas*¹³ w każdą sobotę przez 40 dni po czyjejś śmierci', dzisiaj znaczy 'nienawidzić, żywić urazę' (życzenie, żeby sobotni dzień był dla kogoś niesprzyjający). *A-i paște sâmbetele* miał znaczenie 'zyczyć komuś śmierci';
- *putarea sâmbetelor* 'odprawianie sobót' – to dawny zwyczaj, według którego ktoś, kto zabił człowieka, pokutował za swój czyn, „odprawiając soboty” co tydzień, za wieczny spokój zmarłego [Zanne 2003:15725, 15726]. Związek motywacyjny z opisanym wyżej zwyczajem wykazuje też zwrot *a-i lipsi o sâmbătă, a nu fi în toate sâmbetele, a nu avea toate sâmbetele* [ibidem:15727] (dosł. komuś brakuje soboty, ktoś nie ma wszystkich sobót) 'mówić bez sensu', pot. 'brak mu piątej klepki', podobnie *i-a sărit o sâmbătă* [ibidem:15728] (dosł. wyskoczyła mu jedna sobota). Następujący fragment wypowiedzi, zawartej w pracy A. Olteanu [2001:596], jest kluczem do zrozumienia transferu metaforycznego, jaki dokonał się w tym przypadku:

Począwszy od tej soboty, niektóre kobiety zaczynają „odprawiać soboty” aż do Wielkanocy; przyrządzają w każdą sobotę koliwo, zanoszą je do kościoła i urządzają wypominki za zmarłych z rodziny. Niektóre kobiety, jeżeli żywią do kogoś urazę, wpisują jego imię do pomiannika (rum. *pomelnic*, prawosł. liturgiczna księga intencyjna), a następnie robią dla niego koliwo i <odprawiają za niego soboty>. Mówi się, że ta osoba z pewnością umrze.

Powiedzenie *Calicului să-i dai toată săptămâna, și să nu-i dai sâmbăta, te injură* [Zanne 2003:11337, 8618] 'Nigdy nikomu nie dogodzisz' (dosł. Dajesz chciwemu przez cały tydzień, a nie dasz mu w sobotę, będzie cię przeklinał) jest reminiscencją wiejskiego zwyczaju rozdawania biednym jałmużny w soboty, zwłaszcza jesienią, przy okazji nabożeństw żałobnych. Tego dnia wszyscy biedni byli syci, a część z nich upijała się i wtedy, zamiast dziękować, przeklinała swoich dobrodziejów.

Struktura wyjściowa frazeologizmu *mai lungă sâmbăta decât duminica* [Zanne 2003:6802] 'dłuższa sobota niż niedziela', używanego dla określenia niestosowności w ubraniu (np. gdy spod wierzchniego ubrania wystaje spodnie), wskazuje na zaburzenie w hierarchii dni tygodnia, spośród których niedziela powinna być najważniejsza. Tego

¹³ *Parastas* to, w kulturze rumuńskiej, 1. 'prawosławne nabożeństwo żałobne' 2. 'stypa' 3. *lud*. 'kołacz, poczęstunek' (po nabożeństwie żałobnym) [WSRP].

samego problemu dotyczy powiedzenie *Ce-mi place duminică, și sâmbătă* [ibidem:6723] (dosł. Co lubię w niedzielę, to i w sobotę) mające znaczenie ‘codziennie, zawsze’¹⁴.

Serii negatywnych skojarzeń dopełnia przysłowie meteorologiczne *De se va strica vremea de sâmbătă, va ține toată săptămâna* („Jeżeli w sobotę popsuje się pogoda, taka już będzie przez cały tydzień”).

W opisie rumuńskiego językowego obrazu soboty odnajdujemy również odniesienia żydowskie, np. do tradycji szabat, podczas którego podróże są zabronione. Negatywne konotacje soboty potwierdzają również powiedzenia związane z zaczynaniem prac w tym dniu. W postaci licznych wariantów znane jest powiedzenie *Odată vrură Ovreii să se călătorească/să plece la seceră și se întimplă sâmbătă* („Pewnego razu chcieli Żydzi wybrać się w podróż/na żniwa, a tu akurat wypadła sobota”) [Zanne 2003:13845, 13846, 13603]. Mówi się tak o ludziach, którzy nie mają szczęścia, lub o tych, którzy zabierają się do jakiejś pracy w nieodpowiednim czasie.

Śladem żydowskim w rumuńskim obrazie opisywanego dnia wydaje się również utrwalona syntagma *apa sâmbetei* ‘sobotnia rzeka’. DLR [*sîmbătă* I.1] podaje, że jest to rzeka, o której się sądzi, że płynie pod ziemią w kierunku świata zmarłych. Zwrot *a se duce pe/cu apa sâmbetei* (dosł. pójść nad rzekę soboty) ma znaczenie ‘zgubić się, zginąć, zmarnować się, przepaść z kretesem, umrzeć’. *A înșira/a vorbi/a spune de pe apa sâmbetei* [Zanne 2003:15731] (dosł. mówić z rzeki soboty) oznacza jednocześnie, metaforycznie 1. ‘wygłaszać niekończące się opowieści, słowa bez znaczenia; mówić bez sensu’ 2. ‘wypowiadać nierozważne słowa’¹⁵. DLR [*sîmbătă* I.1] podaje przykład świadczący o żywotności opisaną uprzednio legendy o sobotniej rzece: *Când nu se poate da cuiva un lucru de pomană se aruncă acel lucru pe apă, apa sîmbetei, care-l va duce și-l va așeza... în locul cuvenit* („Kiedy nie można dać komuś jakiejś rzeczy jako jałmużny, rzuca się ją na wodę, na sobotnią rzekę, która ją uniesie i umieści... w odpowiednim miejscu”).

Dalekie odniesienie do tradycji żydowskiej odnajdujemy również we współcześnie używanym określeniu *an sabatic* ‘urlop sabatowy’ (zapożyczonym z języka francuskiego), oznaczającym urlop (pół)roczny od zajęć dydaktycznych, płatny, udzielany w niektórych krajach raz na siedem lat pracownikom naukowym.

Wśród derywatów, których istnienie poświadcza istotną pozycję tego dnia w rumuńskim kalendarzu ludowym, napotykam nazwy zwierząt domowych urodzonych w sobotę – *sâmbotin* lub *sâmbotina*. *Sâmbecioară/sâmbicioară* to z kolei regionalna nazwa placka, składanego w ofierze w Wielką Sobotę (w Banacie). Niemiecko-rumuński słownik H. Tiktina [RDW:*sâmbătă*] podaje również czasownik *sâmbeti* ‘sabbat halten’.

¹⁴ Więcej na temat istotnego problemu hierarchii dni tygodnia, „walki” soboty z niedzielą, zob. [Porawska 2004; 2009].

¹⁵ Profesorowi Jerzemu Woronczakowi zawdzięczam zwrócenie mi uwagi, podczas dyskusji w trakcie konferencji naukowej zorganizowanej w ramach ogólnopolskiego konwersatorium „Język a kultura” (Karpacz 2000), na prawdopodobny związek z „rzeką sabatową”. Według W. Kopalińskiego [2003:*sabat*] jest to „legendarna rzeka z żyd. tradycji, która miała przestrzegać sabatu, płynąc tylko 6 dni w tygodniu. Prawdop. o rzece okresowo wysychającej”. Zanne [2003:15730] podaje, pośród różnych wierzeń związanych z tym określeniem, również i taką informację: „Inni mówią, że sobotnia rzeka znajduje się w krainie żydowskiej, bardzo odległej”. Podobnie Tiktin [RDW:*sâmbătă* I. *Apa Sâmbetei*]: „schon in der jüdischen Sage unter dem Namen *Sambation* bekannt”.

Sâmbătaș, reg. *sâmbătar* oznaczało członka sekty świętującej sobotę¹⁶. Al. Ciorănescu [DELR:*sâmbătă*] podaje, że wyraz ten oznaczał kiedyś również żyda.

Przedstawione powyżej analizy ukazują zachowanie w języku rumuńskim znacznej liczby odniesień do warstwy przedchrześcijańskiej oraz pozachrześcijańskiej, a wcześniejsze badania [Porawska 2003; 2004; 2006; 2009] pozwalają na wysunięcie hipotezy, że ślady pogańskie zachowały się w tym językowo-kulturowym obrazie soboty w stopniu większym niż w polszczyźnie. Personifikacja dni tygodnia, pojawiająca się również w folklorze słowiańskim i ludów turecko-tatarskich, w rumuńskiej tradycji ludowej jest powiązana zazwyczaj ze zgubnymi skutkami ich działań (poza świętymi Niedzielą i Poniedziałkiem) [Olteanu 1997:247–248]. Synkretyzmowi w zakresie etnologicznym odpowiada niejednorodność w planie językowym, w którym, według trafnego sformułowania etnologa rumuńskiego, Iona Ghinoiu [1997:IX] „chrześcijańskie szaty nałożone są na spodnią warstwę pogańską” (sobota św. Łazarza, sobota św. Teodora), a także judaistyczną (Apa sâmbetei – sobotnia rzeka; sama etymologia nazwy sobota). Aktualna w odniesieniu do opisywanego problemu jest też opinia wyrażona przez Stanisława Dubisza [2002:113]:

Antagonizm między tradycją przedchrześcijańską a chrześcijańską, między *sacrum* a *profanum* nie przerodził się w konflikt dwóch kultur, lecz dał rezultat w postaci nowej kultury zhomogenizowanej. [...] Słownictwo obyczaju religijnego wpływa na sposób widzenia świata przez użytkowników języka i odwrotnie – rzeczywistość niesakralna wpływa na sferę *sacrum*.

Na zakończenie przytoczę rumuńską legendę, w której personifikacje dni tygodnia jako świętych niewiast wyjaśniają i uzasadniają porządek czasu w obrębie tygodnia. Hierarchia ta utrwalona została w języku nie tylko w postaci tekstów kliszowanych, zakazów i nakazów, ale także we frazeologii (por. np. przysłowie rumuńskie, znane także w polszczyźnie, „dłuższa sobota od niedzieli”). Według legendy, dom świętej (świętego) Poniedziałku znajduje się tam, gdzie wschodzi słońce. Święte Wtorek i Środa mieszkają na zachodzie, na południu przebywają święte Czwartek i Piątek, a wszystkie są siostrami. Tylko Sobota mieszka samotnie na północy, jest obca i nie ma swojej gwiazdy; podczas gdy nad domami pozostałych świecą gwiazdy. Czasami dają znaki ludziom, uprzedzając ich o nadchodzących nieszczęściach – o trzęsieniu ziemi, cholercie, dżumie, wojnie... Ta, która miała być gwiazdą Soboty, pozostała dla Matki Boskiej. Gdy ta gwiazda da znak, będzie to oznaczało nadchodzący koniec świata [Olteanu 2001:693–694].

¹⁶ Por. pol. *sobotnik*; sobotnikami nazywano ogólnie „1) tych spośród mołokanów, którzy przyłączyli się do obyczajów starotestamentowych, choć stopień ich »judaizacji« bywał różny [...] 2) Lud nazywał tak również zwolenników Mikołaja Ilina [...] 3) Na przełomie XIX i XX w. mianem tym zaczęto określać adwentystów świętujących sobotę; terminologia ta bywa stosowana do naszych dni” [Stawiński 2000].

Bibliografia

- Anusiewicz Janusz, 1995, *Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Bartmiński Jerzy, 2006, *Językowe podstawy obrazu świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Bartmiński Jerzy, 2007, *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Bîrlea Ovidiu, 1976, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Editura științifică și enciclopedică, București.
- Ciubotaru Ion H., 2002, *Catolicii din Moldova. Universul culturii populare*, II. *Obiceiurile familiale și calendaristice*, Editura Presa Bună, Iași.
- Cornea Andrei, 2002, *Cuvintelnic fără frontiere*, Editura Polirom, Iași.
- Danka Ignacy Ryszard, 2000, *Wprowadzenie nazw dni tygodnia na indoeuropejskim i ugrofińskim obszarze językowym*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego, Bulletin de la Societe Polonaise de linguistique”, zeszyt LV – fascicule LV, s. 105–121.
- Dubisz Stanisław, 2002, *Język – historia – kultura*, wydano nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Ghinoiu Ion, 1997, *Obiceiuri populare de peste an. Dicționar*, Editura Fundației Culturale Române, București.
- Kopaliński Władysław, 1998, *Opowieści o rzeczach powszednich*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa.
- Kopaliński Władysław, 2003, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa.
- Matuszewski Józef, 1978, *Słowiński tydzień. Geneza, struktura i nomenklatura*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Societas Scientiarum Lodzianis, Prace Wydziału II – Nauk Historycznych i Społecznych nr 83, Łódź.
- Olteanu Antoaneta, 1997, *Mitologie comparată*, Editura Universității din București, București.
- Olteanu Antoaneta, 2001, *Calendarele poporului român*, Paideia, București.
- Porawska Joanna, 2003, *Elementy pogańskie i chrześcijańskie w nazwie soboty w językach rumuńskim i polskim [w:] Bliżej siebie. Relacje polsko-rumuńskie*, Związek Polaków w Rumunii, Suceava, s. 88–99.
- Porawska Joanna, 2004, *Dies dominica – duminică – niedziela. Dzień Pański w językach rumuńskim i polskim [w:] Relacje polsko-rumuńskie. Materiały z sympozjum*, Związek Polaków w Rumunii, Suceava, s. 246–258.
- Porawska Joanna, 2006, *Rumun znaczy chrześcijanin. Elementy pogańskie i chrześcijańskie w nazwach dni tygodnia rumuńskiego kalendarza ludowego [w:] Język a Kultura*, t. 18: *Wielokulturowość w języku*, pod red. Anny Dąbrowskiej i Anny Burzyńskiej-Kamienieckiej, Acta Universitatis Wratislaviensis No 2895, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 189–199.
- Porawska Joanna, 2009, *Limba ca fapt socio-cultural. Descrierea etnolingvistică a sâmbetei și a duminicii în limbile română și polonă [w:] Limba română: abordări tradiționale și moderne: actele colocviului internațional: Cluj-Napoca, 19–20 octombrie 2007*, coord. G.G. Neamțu, Ștefan Gencărau, Adrian Chircu, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, s. 309–316.
- Sala Marius, 2009, *Cuvintele – mesageri ai istoriei*, Editura Meronia, București.
- Stawiński Piotr, 2000, *Sekty, schizmy i herezje w Rosji: słownik*, Tradart, Kraków.
- Waniakowa Jadwiga, 1998, *Nazwy dni tygodnia w językach indoeuropejskich*, Polska Akademia Nauk, Prace Instytutu Języka Polskiego 107, Kraków.
- Zanne Iuliu A., 2003, *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia*, Ediție îngrijită de Mugur Vasiliu, Asociația Română pentru Cultură și Ortodoxie, Editura Scara, București (pierwodruk 1895).

Skróty

- DELR – Alexandru Ciorănescu, *Dicționarul etimologic al limbii române*, Saeculum, București, 2002.
- DLR – *Dicționarul Limbii Române. Serie nouă*, Editura Academiei RSR, 1965–1986.
- FAS – *Formula As*, anul XX, nr. 908, martie 2010, s. 26.
- MDF – Tache Papahagi, *Mic dicționar folkloric*, Editura Minerva, București, 1979.
- NDULR – Lazăr Șăineanu, *Noul dicționar universal al limbii române*, Editura Internațional, Chișinău, 1998.
- RDW – H. Tiktin, *Rumänisch-deutsches Wörterbuch 3.*, überarbeitete und ergänzte Auflage von Paul Miron und Elsa Lüder, Clusium, Cluj-Napoca.
- SSTCH – Maria Karpluk, *Słownik staropolskiej terminologii chrześcijańskiej*, wyd. Wydawnictwo Naukowe DWN, Kraków, 2001.
- SSSL – *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, koncepcja całości i redakcja Jerzy Bartmiński, zastępca redaktora Stanisława Niebrzegowska, t. 1: *Kosmos*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, 1996.
- WSRP – Halina Mirska Lasota, Joanna Porawska, *Wielki słownik rumuńsko-polski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2009.

L'image linguistique et culturelle de la notion du jour de samedi dans la langue roumaine. L'analyse ethno-linguistique

La langue, considérée par les ethnologues à la fois en tant que la partie d'une culture et son produit, est aussi un moyen de la conservation de cette culture et de sa transmission entre les générations. L'étude ethnolinguistique qui s'occupe de l'expression d'une culture, touchant aux rapports entre la linguistique et la vision du monde, peut être aussi un instrument utile dans la didactique d'une langue étrangère dans la situation dans laquelle, comme on a constaté plusieurs fois, la seule compétence linguistique n'est pas suffisante pour que l'acte de communication soit réussi.

Notre démarche a comme point de départ l'analyse des différentes formes linguistiques (syntagmes, expressions phraséologiques, proverbes), contenant le lexème *sâmbătă* ('samedi'). Notre exposé présente le phénomène de la conservation dans la langue roumaine des traditions païennes et chrétiennes, concernant la notion de ce jour de travail.

JOANNA PYCHOWSKA

PRINCE DE LIGNE – NAJWESELSZY CZŁOWIEK SWOICH CZASÓW?

Charles-Joseph de Ligne (1735–1814) jest uważany przez wielu krytyków i literatów za żywe wcielenie ducha społeczeństwa *ancien régime*¹. Ten „uwodziciel, czarodziej słowa i spojżenia”² (wedle słów baronowej Oberkirch) był faworytem wszystkich królów, bywalcem wszystkich dworów, gwiazdą światowych wieczorów, zdolnym ożywić najbardziej nieruchawe towarzystwo. Madame de Staël, która poznała go w Wiedniu w 1807 r., była całkowicie pod jego urokiem. Określiła go jako „żywą syntezę francuskiej, a nawet europejskiej kultury”³. Należy tu dodać, że to właśnie dzięki niej został uznanym pisarzem jeszcze za życia – pomogła mu zredagować i wydać dwie antologie jego tekstów, co go nawet zachęciło do wydania trzeciej, w 1812 r. W *Literaturze Europy* jest książkę wspomniany trzy razy: jako „francuskojęzyczny poddany monarchii austriackiej” i „najsławniejszy przedstawiciel kosmopolityzmu literackiego”⁴; natomiast w wielkim, dwutomowym słowniku cytatów polskich i obcych Henryka Markiewicza i Andrzeja Romanowskiego *Skrzydlate słowa*, de Ligne to tylko „feldmarszałek austriacki”⁵.

Książkę de Ligne, urodzony w Brukseli w 1735 r., pochodził ze starego rodu szlacheckiego z prowincji Hainaut – lista jego tytułów jest długa (np. książkę de Ligne i du Saint-Empire, baron z Belœil, władca Fagnoles, wielki pan z Baudour, grand z Hiszpanii, rycerz Złotego Runa...). Należy dodać, że dzisiejsza Belgia wchodziła wówczas w skład Cesarstwa Austriackiego Habsburgów, panował tam więc płodny duch oświeceniowy,

¹ Zob. R. Mortier, *Introduction* [w:] Ch.-J. de Ligne, *Œuvres I*, Bruxelles 2006, s. 7.

² Ibidem, s. 7 (wszystkie cytaty z opracowań o księciu de Ligne i fragmenty jego tekstów są przetłumaczone przez autorkę niniejszego artykułu, chyba że zaznaczono inaczej).

³ Ibidem, s. 9.

⁴ *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej* [tytuł oryginału: *Lettres européennes. Histoire de la littérature européenne*], red. A. Benoit-Dusausoy, G. Fontaine, przeł. E. Skibińska, Gdańsk 2009, s. 475, rozdz. VIII.

⁵ H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa: wielki słownik cytatów polskich i obcych*, Kraków 2005, t. 2, s. 9.

zarówno francuski, jak i austriacki. Académie Thérésienne, „Journal Encyclopédique” (prenumerowany i wielce doceniany przez Stanisława Augusta Poniatowskiego), uzupełniony po kilku latach o „Supplément”, *Encyclopédie méthodique*, Académie des Beaux Arts... były instytucjami znanymi w całej XVIII-wiecznej Europie. Epoka księcia i jego świat to cesarzowa Maria Teresa, cesarz Józef II, królowie Ludwik XV i Ludwik XVI, Maria Antonina (do której się zalecał), król Fryderyk II, caryca Katarzyna Wielka – na ich dworach był przyjmowany i poważany. Poznał Voltaire’a, Rousseau, Goethego, Beethovena... i Casanovę. De Ligne zostawił ich wspaniałe, literackie portrety. Napisał około 70 portretów z kluczem, w których technice nawiązywał do tradycji XVII w.: są to portrety bardzo malownicze (analogon tekstowy obrazu), w których jakiś, często komiczny, szczegół świetnie charakteryzuje daną postać. Mogłoby się wydawać: szczęściarz. On sam zresztą starał się podtrzymywać ten obraz swojej osoby i około 1780 r. napisał: „kto chce zobaczyć człowieka szczęśliwego, musi przeczytać historię mojego życia”⁶.

O jego barwnym życiu można by opowiadać parę dobrych godzin. Ale czy rzeczywiście można o księciu de Ligne mówić „szczęściarz”, „wesolek”, „bawidamek”?... Spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie na podstawie jego życia i twórczości.

Tętniący życiem, humorem, w wiecznej pogoni za przygodą, książę miał życie właściwie od początku naznaczone smutkiem. Gdy miał 4 lata, zmarła mu matka, a jego wychowaniem i nauką zajmowali się kolejni guwernerzy i guwernantki. Ojca prawie nie znał. Pisał o nim z goryczą i ironią we *Fragmentach z historii mojego życia* (*Fragments de l’histoire de ma vie*): „Ojciec nie kochał mnie. Nie wiem, dlaczego, ponieważ nie znaliśmy się”⁷. Podczas rewolucji francuskiej stracił nie tylko cały swój majątek, ale również swojego ukochanego syna Karola... Co nie przeszkodziło mu zauważyć z przekąsem w zimie 1808 r.: „Śmieją się z mojego optymizmu, kiedy mówię, że muzyka w kościele (do którego jestem zmuszony tak często chodzić) oczarowuje mnie”⁸. Ściany swojego domu w Wiedniu kazał pomalować na różowo!

W życiu swoim książę miał cztery wielkie pasje:

1. Jak przystało na arystokratę owych czasów, marzył o karierze wojskowej. Siedem pierwszych tomów swojego 34-tomowego dzieła *Mélanges militaires, littéraires et sentimentales* (*Mieszanka wojskowo-literacko-sentymentalna*) poświęcił sztuce wojennej; w wieku 17 lat napisał *Discours sur la profession des armes* (*Rozprawa o rzemiośle wojennym*); podziwiał taktykę wojenną Fryderyka II i strategię wojenną Napoleona. Brał udział w licznych kampaniach wojennych (jako pułkownik, admirał..., np. w wojnie siedmioletniej, w wojnach przeciwko Turkom w Mołdawii i w Serbii).

2. Przez całe życie był wielbicielem teatru... i pięknych aktorek (nie tylko aktorek!). W 1774 r. napisał *Lettres à Eugénie sur les spectacles* (*Listy do Eugenii o teatrze*, zmienne na *Lettres à Eulalie* w 1796). Książę, prawdziwy człowiek teatru, uczestniczył często w próbach, wypowiadał się na temat aktorów profesjonalnych i amatorów. Kobiet

⁶ R. Mortier, *Lecture* [w:] Ch.-J. de Ligne, *Mes Ecarts*, Bruxelles 1990, s. 120.

⁷ Ch.-J. de Ligne, *Fragments de l’histoire de ma vie* [w:] idem, *Œuvres I*, Bruxelles 2006, s. 71. Ostatnie wydanie *Fragments...* z 2000 r., u Honoré Champion w Paryżu, zawiera 387 stron samego tekstu, bez przypisów! Tekst wykracza daleko poza kanony tekstów wspomnieniowych XVIII w., zarówno poprzez częste nawiązywanie do przeszłości, jak i zupełnie nieoczekiwane skojarzenia związane z luźnym, bardzo „nowocześnie” przepływem wspomnień.

⁸ Ibidem, s. 183.

miał w swoim życiu wiele, a jego urok – jak piszą jego biografowie, ale i on sam – działał na kobiety w każdym wieku. Natomiast ożeniono go (z księżniczką z Liechtensteinu), gdy miał lat 20, o czym tak opowiada, z humorem niepozbawionym ironii, we *Fragments z historii mojego życia*:

Ojciec nigdy ze mną nie rozmawiał. Każę mi wsiąść do powozu, zawozi do Wiednia i żeni mnie. Przybywam do domu, gdzie było mnóstwo ładnych osóbek poślubionych lub do poślubienia (o czym wówczas nie wiedziałem). Mówi mi się, żebym usiadł przy stole obok najmłodszej. Dowiedziałem się przez moich ludzi, że chodzi o mój ożenek. [...] Osiem dni później poślubiłem. Miałem lat 18, a moja młoda żonka 15. Nie zamieniliśmy ze sobą ani jednego słowa. I tak dokonano się to, co się uważa za najpoważniejszą rzecz w życiu! Przez kilka tygodni moja żona wydawała mi się śmieszna i żalosa, a potem stała mi się obojętna⁹.

Jego ostatnią w życiu miłością była Rosalie Rzewuska; on miał wówczas lat 73, a ona 19. Tak oto wspomina zimę 1807/1808:

Zimę spędziłem w towarzystwie dwóch kobiet bardzo dystygowanych i bardzo różnych. Mme Rosalie Rzewuska, która wie albo zgaduje wszystko. [...] Jedna z najpiękniejszych piękności tego świata, bardziej zachwycająca niż uwodzająca [...]. Druga to Mme de Stael [...] ¹⁰.

Księżę zachwyca się zarówno utworami tej ostatniej, jak i jej osobowością: „Jest dobra, łatwa w kontaktach, za wszystko wdzięczna. Nie wiem, co w niej jest gorętsze: jej serce czy jej głowa. [...] Co za elokwencja! Jaka zdolność improwizacji! A co za charakter!”¹¹. Na łożu śmierci (zaziębił się na balu) miał powiedzieć do swoich córek: „Nie mam już siły żyć, ale mam siłę kochać”¹² (miał lat 79).

3. Następną jego pasją były podróże. Podróżował po całej Europie. Był prawdziwym kosmopolitą. Przez całe życie czuł się „Francuzem w Austrii, Austriakiem we Francji, jednym i drugim w Rosji”¹³, zresztą doskonale wszędzie tam, gdzie docierał. Pisał o tym tak: „Mam 6 lub nawet 7 ojczyzn: Cesarstwo, Flandrię, Francję, Hiszpanię, Austrię, Polskę¹⁴, Rosję i prawie Węgry”¹⁵. Fascynowała go mozaika tradycji Europy Środkowej Habsburgów, jawnie wyrażał swoje zainteresowania i sympatie dla mniejszościowych grup narodowych, Żydów i Cyganów. Miał z nimi doskonały kontakt i wielu przyjaciół wśród nich; poświęcił im nawet dwie rozprawki: *Mémoire sur les Juifs* i *Mémoire sur les Egyptiens*. Podczas wojny krymskiej, wiosną 1877 r., odbył słynną podróż Dnieprem z Potiomkinem i carycą Katarzyną (dostał potem od carycy ziemie na Krymie), co uwiecznił w swoim najślawniejszym i najbardziej podziwianym utworze, *Lettres de Crimée à la marquise de Coigny* (*Listy z Krymu do markizy de Coigny*), który można by potraktować niemal jako rodzaj reportażu *avant la lettre* (albo jako dziennik z podróży,

⁹ Ibidem, s. 86.

¹⁰ Ibidem, s. 182.

¹¹ Ibidem, s. 182.

¹² S. Deroisin, *Le Prince de Ligne*, Bruxelles 2007, s. 234.

¹³ Ch.-J. de Ligne, *Fragments...*, cyt. za: R. Mortier, *Lecture...*, s. 136.

¹⁴ À propos związków księcia z Polską: jego syn, Karol, ożenił się z polską księżniczką z Wilna, Massalską, w 1781 r. w Warszawie otrzymał indygenat polski; napisał *Mémoire sur la Pologne*, a w swoich *Pamiętnikach* uważał Polaków za „piękny naród”.

¹⁵ Ch.-J. de Ligne, *Fragments...*, cyt. za: R. Mortier, *Introduction...*, s. 34.

albo jako panegiryk na cześć carycy Katarzyny II, którą wiele razy nazywa Kleopatram). Oto kilka przykładów jego stylu, nierzadko tryskającego humorem, z *Lettres...*: „Spotykamy tu wielką i małą politykę, wielkie i małe intrygi, wielką i małą Polskę. Kilku znakomitych obywateli tego kraju, którzy sami się oszukują, których się oszukuje i którzy innych oszukują, wszyscy bardzo mili – ich żony jeszcze bardziej [...]”¹⁶. Do carycy zwraca się w te słowa, wyraźnie bawiąc się językiem: „Grâce pour vous, pleine de grâce et point de grâce pour ceux qui vous jugeront mal” („Łaska dla Pani, pełnej wdzięków, a brak łask dla tych, którzy źle będą Panią osądzać”)¹⁷. Po jej śmierci napisze, że zgasła najjaśniejsza gwiazda...

4. Ostatnią jego wielką miłością były ogrody. Miał wspaniałe ogrody w Belœil, swojej posiadłości rodowej, którą odziedziczył po ojcu (ten ostatni był rozmówiany w ogrodach francuskich), i w Baudour (tu miał możliwość urządzić je w pełni według swoich upodobań, czyli zarówno *à la française*, jak i *à l'anglaise*). Napisał znakomity traktat o ogrodach *Le Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe* (*Rzut oka na Belœil i na wiele ogrodów w Europie*). „Przechadzamy się” w nim po przeróżnych ogrodach europejskich. Odnajdujemy tu podział – w nawiązaniu do ogólnego tytułu dzieła de Ligne’a: *Mélanges militaires, littéraires et sentimentales*¹⁸ (*Mieszanka wojskowo-literacko-sentymentalna*) – na ogrody wojskowe, literackie i sentymentalne. I tak znajdujemy w traktacie opisy łuków (świątynia Marsa), obelisków, różnych budowli jakby żywcem przeniesionych z krajów, po których jeździł książę, z jego wypraw wojskowych; czy też literackie odnośniki implicytne (np. grotą jak u Owidiusza) i eksplicytne (popiersia Moliera, La Fontaine’a, Voltaire’a, Rousseau, Montaigne’a..., można nawet znaleźć w ogrodzie wygrawerowane różne cytaty literackie). Czasem ogród jawi się czytelnikom niczym scena teatralna. Różne jego elementy (fontanny, wyspy) dedykuje de Ligne również swoim kochankom. Można powiedzieć, że w opisach ogrodów odnajdujemy autoportret księcia (M. Couvreur napisze, że *Coup d'œil...* jest po prostu jego autoportretem w kształcie ogrodu¹⁹); są to opisy przetworzone przez jego uczucia, jego wewnętrzny świat. Książę de Ligne jest również uważany za jednego z pierwszych ekologów.

Książę Charles de Ligne pisał, jak sam przyznaje, dla przyjemności (napisał kilka tysięcy stron!), dla rozrywki, („son passe-temps favori”), nie traktując pisarstwa jako zawodu (byłoby to niegodne arystokraty!) i dlatego też teksty wydane przed rokiem 1794

¹⁶ Ch.-J. de Ligne, *Lettres de Crimée à la marquise de Coigny*, Paris 1986, s. 37.

¹⁷ Ibidem, s. 41.

¹⁸ Mała wstawka wyjaśniająca, a ciekawa, dotycząca słowa *sentimentales*. Dlaczego nie *sentimentaux* (od liczby pojedynczej *sentimental*)? Otóż de Ligne najprawdopodobniej „pożyczył” formę *sentimentaire* od Choderlosa de Laclos, z *Les Liaisons dangereuses* (wydanych w 1782, gdy tymczasem *Mélanges...* ukazały się w Dreźnie w 1785 r.), dodając do znaczenia *sentimental*, czyli ‘sentymentalny, uczuciowy’, wydźwięk filozoficzny i moralny. Należy również wyjaśnić, że w XVIII w. istniały formy konkurencyjne do *sentimental* (wahania dotyczyły przyrostka). I tak są potwierdzone formy: *sentimentaire*, *sentimenté* i *sentimenteux*. Françoise Martin-Berthet tłumaczy (w rozdziale *L'expression „éducation sentimentale”* książki *Mutations et sclérose: la langue française, 1789–1848*, red J.Ph. Saint-Gérard, Stuttgart 1993), że przyrostek *-aire* (*sentimentaire*) bardziej niż przyrostek *-al* podkreśla związek przynależności. Słowo *sentimentaire* odnajdujemy jeszcze u Stendhala, który oczywiście znał zarówno Laclosa, jak i de Ligne’a (zob. L. Versini, *Laclos et la tradition. Essai sur la technique des „Liaisons dangereuses”*, Paris 1968, s. 358).

¹⁹ Zob. M. Couvreur, *Lecture* [w:] Ch.-J. de Ligne, *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*, Bruxelles 2003.

były anonimowe i opublikowane głównie *à compte d'auteur*. Jednakże pod koniec życia, jako emigrant w Wiedniu, zmuszony był zarabiać na życie pisaniem. Jego utwory, tak jak jego edukacja, były niespójne, bardzo zróżnicowane. Uprawiał prawie wszystkie gatunki literackie, pisał poezję, bajki, pamiętniki, sztuki teatralne, satyry, maksymy, portrety, listy, teksty dotyczące strategii wojennej, traktaty o sztuce ogrodowej, libretta operetkowe, autobiografie, powieści... W całej jego twórczości dominuje wyraźna nuta autobiograficzna. Ch.-J. de Ligne to człowiek, podkreśla Mortier, który uwielbia opowiadać o swoim życiu, ale nie po to, żeby się usprawiedliwiać czy wychwalać, ale żeby dać świadectwo epoki. Umiał zrobić ze swojego życia dzieło sztuki²⁰.

Doskonały stylistą, Ligne posługuje się często antytezą, stylem zwięzłym, fragmentarycznym, przez co, można powiedzieć, jego styl jest bardzo współczesny. Natomiast według R. Mortiera epitet „rokokowy” pasowałby doskonale do określenia stylu de Ligne'a, zważywszy na jego zamiłowanie do paradoksu, dowcipu, niechęć do metodycznego porządku i do czystego racjonalizmu²¹.

Chcielibyśmy teraz przedstawić księcia de Ligne jako pisarza moralistę i myśliciela, na podstawie jego zbioru złotych myśli, maksym zatytułowanego *Mes Ecarts*, co można by przetłumaczyć jako *Moje wybryki* (odstępstwa/oddalenia), a nazwał tak książkę wszystkie te swoje utwory, których nie można było zaliczyć do żadnego „uświęconego” gatunku literackiego, czyli na przykład różne, rozproszone w wielu tomach *Mélanges...*, refleksje, spostrzeżenia, myśli dotyczące społeczeństwa, obyczajowości, moralności, nauki, kobiet, notatki z lektur, a nawet okazjonalne poematy. Pisał je de Ligne przez całe życie. (Był to ulubiony zbiorek Madame de Staël). Często są to krótkie notatki, składające się z jednego lub dwóch paragrafów. A ponieważ, jak słusznie podkreśla Jan Trzynałowski, „mała forma odznacza się zdecydowaną syntetycznością”²², każde indywidualne słowo jest tu wyważone, ma duże znaczenie („Im mniejsza bowiem dana forma, tym większe znaczenie poszczególnego, indywidualnego słowa”²³ – pisze Trzynałowski).

Małe formy literackie, pisane przeważnie w czasie teraźniejszym, wyrażają ponadczasowość, odznaczają się stałą aktualnością. Poprzez syntetyczność swojej formy są prawdziwym bodźcem dla umysłu, łatwiej zapadają w pamięć, dzięki czemu nabierają zwielokrotnionego znaczenia. Można je odczytywać wciąż na nowo, sprzyjają refleksji, medytacji. Często maksyma, podana w formie paradoksu, zaprzecza ogólnie przyjętej opinii, czym wywołuje zdziwienie, a puenta pobudza do głębszego zastanowienia. Jej lekka forma nieraz łagodzi oskarżycielską, „ciężką” treść. A czytelnik zawsze łatwiej przełknie smutną prawdę, która go bezpośrednio nie dotyczy. Alain (Emile Chartier), francuski filozof, publicysta i satyryk z pierwszej połowy XX w., napisał: „Maksymy są przede wszystkim skierowane na błędy sąsiada”²⁴; a wcześniej Flaubert stwierdził ironicznie w swoim *Dictionnaire des idées reçues* (*Słownik myśli zastanych*): „Maksyma – nigdy nowa, ale zawsze pocieszająca”...²⁵

²⁰ Zob. R. Mortier, *Introduction...*

²¹ Zob. *ibidem*, s. 42.

²² J. Trzynałowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 12.

²³ *Ibidem*, s. 132.

²⁴ *Leksykon złotych myśli*, wybór K. Nowak, Warszawa 1998, s. 57.

²⁵ G. Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, Paris 1997, s. 27.

Już w II w. n.e. cesarz Marek Aureliusz pisał maksymy, ale można powiedzieć, że maksyma, aforyzm najpełniej rozwinęły się w XVII-wiecznej Francji klasycystycznej, kiedy to pisarze francuscy do perfekcji doprowadzili zwięzłość, jasność stylu i myśli. (Nikomu nie są obce *Myśli* Pascala.) Pochodzący z rodziny książęcej La Rochefoucauld był prawdziwym mistrzem tych krótkich form. Wiele z jego maksym, złotych myśli jest do dzisiaj, zupełnie nieświadomie, powtarzanych na całym świecie (np. „Rozum jest zawsze ofiarą serca”, „Nic tak łatwo nie rozdajemy jak nasze rady” czy w końcu: „Zawsze nam starczy hartu ducha, aby znieść cudze nieszczęścia”²⁶).

Kontynuatorami La Rochefoucauld byli: na początku XVIII w. Luc de Clapiers marquis de Vauvenargues, a pod koniec tego samego wieku Chamfort, Jean de La Bruyère, natomiast w wieku XX Émile Cioran, francuskojęzyczny eseista pochodzenia rumuńskiego.

Jednakże teraz cofniemy się do wieku XVIII, do twórczości znakomitego kosmopolity i moralisty, księcia Charles’a Josepha de Ligne.

Nie brakuje u de Ligne’a maksym, sentencji, aforyzmów czy kalamburów, czyli słownych zabaw analogii, igraszek słownych, paradoksów, a nawet układów ironicznych. Oto kilka przykładów:

W miłości tylko początki są przyjemne. Nie dziwi mnie więc, że znajdujemy przyjemność w częstym rozpoczynaniu.

Biada ludziom, którzy się nigdy nie myślą. Oni nigdy nie mają racji.

Lubię ludzi roztargnionych. To dowód, że myślą²⁷.

Moralista, ale na swój sposób (nie chciał zresztą za takowego uchodzić), jest wrogiem każdego zamkniętego systemu. Daleki jest od chęci pouczenia, a nawet twierdzi, że aforyzm to gatunek oszukańczy, ponieważ przesadnie uogólnia. Stwierdza przewrotnie: „Wszyscy ci, którzy piszą *Myśli* i *Maksymy*, są szarlatanami mydlącymi oczy. Nic łatwiejszego, niż napisać taką książkę”. Ale dodaje: „Spróbuję. Nie jest się wówczas do niczego zobowiązany; odchodzi się i powraca do pisania dzieła wtedy, kiedy ma się ochotę. To mi bardzo odpowiada”²⁸.

Jego „nauczycielami” byli Montaigne i La Fontaine. Pisał spontanicznie, można by rzec nawet chaotycznie, żadnej systematyczności nie ma ani w formie, ani w myślach. Swoją filozofię opierał na percepcji i doświadczeniu zdobytym w podróżach. Właściwie był krytykiem konserwatywnym, nie wykazywał żadnej sympatii dla myśli politycznej czy religijnej oświecenia; nie wierzył w postęp ani w sztuce, ani w literaturze, ani w nauce. Szkoły nie są potrzebne, uniwersytety należy zniszczyć – najlepszą nauką są podróże. Najlepszą książką jest cały świat.

Trzeba by zabronić pisania o moralności, charakterach, mężczyznach, kobietach, filozofii, prawie tym, co mało podróżowali i nie przeżyli wielkich przygód. Aby osądzać świat, trzeba najpierw pożyć z władcami, jadać przy jednym stole z przedstawicielami wszystkich klas społecznych.

Żeby być znawcą, trzeba być najpierw aktorem, grać na scenach wielu teatrów²⁹.

²⁶ Zob. F. de La Rochefoucauld, *Maksymy i rozważania moralne* (tłum. T. Boy-Zeleński).

²⁷ Ch.-J. de Ligne, *Mes Ecarts...*, s. 71, 48, 35.

²⁸ Ibidem, s. 11.

²⁹ Ibidem, s. 30, 13.

Z uczonych drzwi: wystarczy zamknąć się w pomieszczeniu z książkami... i po sześciu miesiącach zostaje się uczonym!

Nie lubię uczonych, chyba że stali się nimi mimo woli. Nie ma nic łatwiejszego, niż stać się jednym z nich. Aby posiąść wiedzę, wystarczy zamknąć się w domu na sześć miesięcy. [Qu'on s'enferme chez soi pendant six mois pour savoir, et l'on saura]³⁰.

W swoich tekstach, tak jak i w swoim życiu, wiele miejsca poświęcił kobietom i miłości. Kobiętę uważał za istotę doskonałą, miłą, dobrą, piękną, ozdobę towarzystwa – jednakże wierzył, że mężczyzna góruje nad nią rozumem. Równocześnie wypowiadał śmiało myśli dotyczące małżeństwa na próbę, nie potępiał kobiet, które wiele razy kochały:

Dlaczego mężczyźni nie ośmielają się poślubić kobiet, czy młodych dziewcząt, o których się mówi, że kochały niejedną raz? [...] To dowód, że mają serce³¹.

Uważał, że związek między mężczyzną a kobietą powinien opierać się na wzajemnej miłości, wolnym wyborze partnera. Dla dobra związku radził jadać wspólnie, rozmawiać:

Mężowie wielkiego świata! Nawet jeśli jesteście ożenieni tak, jak to jest u nas w zwyczaju, jest jeszcze sposób, aby żyć w zgodzie, przyjemnie, z waszymi żonami: jeśli są ładne, zjedzcie z nimi obiad. Jeśli w ciągu dnia pokłóciliście się, padł jakiś cień zazdrości, wyjaśnijcie to sobie, porozmawiajcie³².

Jako wielki pan, arystokrata, który nie chciałby nic zmieniać w ustroju, ale zarazem człowiek „oświecony”, wyraził następujące życzenie:

To wielkie nieszczęście, że klasa, do której przynależy służba, nie jest dobrze wychowana, wykształcona. Trzeba by stworzyć dla nich szkoły, w których nauczyliby się dobrze myśleć, służyć i posiadli sztukę rozmowy. [...] Trzeba by, w tych szkołach, dać im nauczycieli moralności, literatury, zachęcić ich do lektury, muzyki, rysunku, aby spodobali się swoim panom... z pewnością by się im spodobali. [...] I zamiast wyszukiwać ich „na ulicy”, zupełnie przypadkowo, można by pójść do takiej fundacji³³.

Sceptyk, uważał, że człowiek nie zmienia się od wieków, że jego epoka jest monotonię ponura, a być może nawet niedługo będzie koniec świata:

Jesteśmy tak samo głupi, tak samo okrutni, jak nasi przodkowie.

Nikt nie jest skromny [...], nikt nie jest łagodny, nikt nie jest naturalny, nikt nie ma dobrej woli, nikt nie przyznaje się do winy, nikt nie mówi prawdy³⁴.

Można by powiedzieć, że ton *Wybryków* wyraża rozczarowanie ludźmi, światem, że ich autor nie ma złudzeń, twierdząc, że o naszym losie decyduje przypadek, a związki między ludźmi oparte są na kłamstwie. Jednakże książę daleki był od zgorzknienia (w przeciwieństwie do Chamforta), a nawet wręcz uważał życie za grę, i to grę przyjemną. Należy żyć chwilą obecną – oto jego motto. Uwielbiał marzyć (czymże innym

³⁰ Ibidem, s. 30.

³¹ Ibidem, s. 81.

³² Ibidem, s. 80.

³³ Ibidem, s. 50.

³⁴ Ibidem, s. 51.

były jego ogrody!), lubił śmiech, radość, miał poczucie humoru, fantazję. Proponował stworzyć szkołę, w której nauczano by (zamiast łaciny i prawa), jak być szczęśliwym, czyli np. nie być zazdrosnym, złośliwym, umieć korzystać z przyjemności odpowiednich dla każdego wieku. Zarzucał ludziom, że nie umieją się cieszyć z życia. Zauważał z przekąsem:

Ludzie wolą nieszczęście, które przewidzieli, niż szczęście, którego się nie spodziewali. [...] ciągle lubimy narzekać: co za naród! co za klimat! co za czasy! co za życie! Dlaczego nigdy nie mówimy: jestem szczęśliwy, kiedy jestem zdrowy, znam 10, 12 osób, które lubię i które mnie lubią? [...] A gdybyśmy tak sobie powiedzieli: jestem szczęśliwy, mając to wszystko?³⁵

On sam stwierdził radośnie: „bardzo dobrze zrobiłem, przychodząc na świat. [...] Nie znam szczęśliwszej kariery od mojej. Wyrzuty, ambicja, zazdrość nigdy nie zakłócały mi życia”³⁶.

Radził nam „śpiewać rano, żeby być wesołym cały dzień”³⁷. Uwielbiał muzykę kościelną, był przywiązany do tradycji katolickiej; natomiast nie znosił hipokrytów, faryzeuszy, dewotów.

Prince Charles de Ligne to moralista, myśliciel, trochę Don Juan wyznający filozofię przyjemności, nonszalancki gracz, ale i wieczny *gamin* (dzieciak), w końcu ten, którego Goethe pozdrowił w *Requiem* jako „najweselszego człowieka wieku”³⁸.

Na zakończenie kilka zdań ze szkicu filozoficzno-psychologicznego Stefana Szumana *O dowcipie i humorze*, które wspaniale można odnieść do postawy życiowej księcia Charles’a Josepha de Ligne:

Humor jest filozofią pogodnego usposobienia – inaczej – pogodą i wesołością ducha, który się ustosunkował pozytywnie, potakująco do dobrych i złych stron życia. Istotną cechą tej filozofii jest pewien swoisty relatywizm. Dowcip humoru polega na tym, by widzieć rzeczy w ich względnych proporcjach. [...] Humor jest zasadniczym potwierdzeniem życia, jedyną pozytywną filozofią życia³⁹.

Natomiast Immanuel Kant napisał: „chcąc wyrównać szalę nieszczęść, natura dała nam sen, nadzieję i śmiech”⁴⁰.

Prince de Ligne – l’homme le plus gai de son époque ?

Charles-Joseph de Ligne (1735–1814), l’enchanteur, le charmeur de l’Europe française, l’idôle des salons, grand aristocrate né à Bruxelles, est considéré par beaucoup de critiques comme une parfaite incarnation de l’esprit de société de l’Ancien Régime. Son époque et son monde c’était l’impératrice Marie Thérèse, l’empereur Joseph II, les cours du roi Louis XV, Louis XVI, de Marie-Antoinette, de Frédéric II de Prusse, de l’impératrice Cathérine « le Grand ». Il a connu Voltaire, Rousseau, Goethe, Beethoven, Beaumarchais, Madame de Staël... et Casanova. Un vrai cosmopolite, il a beaucoup voyagé

³⁵ Ch.-J. de Ligne, *Œuvres II*, Bruxelles 2006, s. 231, 282/283.

³⁶ Ibidem, s. 245.

³⁷ Ibidem, s. 177.

³⁸ R. Mortier, *Lecture...*, s. 136.

³⁹ S. Szuman, *O dowcipie i humorze (szkic psychologiczny)*, Lwów 1938, s. 7.

⁴⁰ Cyt. za: S. Garczyński, *Anatomia komizmu*, Poznań 1989, s. 39.

(deux fois en Pologne), se sentant partout à l'aise. On pourrait le supposer parfaitement heureux, ce qu'il semblait d'ailleurs lui-même suggérer dans ses écrits. En parcourant son œuvre nous essayerons de dégager sa philosophie de vie. Il considérait l'écriture comme son passe-temps favori non comme une profession. Il a pratiqué tous les genres littéraires et a publié 34 volumes de petit format de *Mélanges militaires, littéraires et sentimentales*. Dans sa vie l'auteur a eu quatre passions, que nous retrouvons à travers son œuvre : l'armée, le théâtre, les voyages et les jardins. D'autre part, l'écriture de Ligne porte de forts accents autobiographiques et donne ainsi un témoignage fascinant sur l'époque.

Charles de Ligne est considéré comme un styliste parfait. Son style est concis, fragmentaire, presque moderne. A travers son recueil des pensées, des maximes qu'il écrivait durant toute sa vie, *Mes Ecarts*, nous présentons prince de Ligne comme un écrivain moraliste et penseur. Ennemi de tout système clos, il base sa philosophie sur la perception et l'expérience de voyages ; critique conservateur, sceptique, il ne croit ni au progrès dans l'art, ni en littérature, ni en science. D'autre part, il reste toujours optimiste et, avec son sens de l'humour, considère la vie comme un jeu agréable.

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne	5
Ewa ANDRUSZKO: Głos kostiumu, czyli w co ubrać Hamleta. Kilka refleksji nad statusem i funkcją kostiumu w dramacie i teatrze	7
Anna BOCHNAKOWA: Wyobrażenia Polaków o języku francuskim	23
Marta GIBIŃSKA-MARZEC: Hamlet i zemsta	31
Mariusz MISZTAL: Literackie fascynacje królowej Wiktorii	45
Joanna PORAWSKA: Językowo-kulturowy obraz rumuńskiej soboty. Przykład opisu etnolingwistycznego	57
Joanna PYCHOWSKA: Prince de Ligne – najweselszy człowiek swoich czasów? .	71

Redakcja „Prac Komisji Neofilologicznej PAU” zakłada stosowanie w recenzowaniu kolejnych publikacji niżej podanych „Wytycznych dotyczących procedury recenzowania”, opublikowanych przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego RP na stronie https://pbn.nauka.gov.pl/static/doc/wytyczne_dotyczace_procedury_recenzowania.pdf;jsessionid=F3D36F54ACC0B84F124054C025C33B9D.

Podstawowe zasady recenzowania publikacji w czasopismach

1. Do oceny każdej publikacji powołuje się co najmniej dwóch niezależnych recenzentów spoza jednostki.
2. W przypadku tekstów powstałych w języku obcym, co najmniej jeden z recenzentów jest afiliowany w instytucji zagranicznej innej niż narodowość autora pracy.
3. Rekomendowanym rozwiązaniem jest model, w którym autor(zy) i recenzenci nie znają swoich tożsamości (tzw. *double-blind review proces*).
4. W innych rozwiązaniach recenzent musi podpisać deklarację o niewystępowaniu konfliktu interesów; za konflikt interesów uznaje się zachodzące między recenzentem a autorem:
 - a) bezpośrednie relacje osobiste (pokrewieństwo, związki prawne, konflikt),
 - b) relacje podległości zawodowej,
 - c) bezpośrednią współpracę naukową w ciągu ostatnich dwóch lat poprzedzających przygotowanie recenzji.
5. Recenzja musi mieć formę pisemną i kończyć się jednoznacznym wnioskiem co do dopuszczenia artykułu do publikacji lub jego odrzucenia.
6. Zasady kwalifikowania lub odrzucenia publikacji i ewentualny formularz recenzencki są podane do publicznej wiadomości na stronie internetowej czasopisma lub w każdym numerze czasopisma.
7. Nazwiska recenzentów poszczególnych publikacji/numerów nie są ujawniane; raz w roku czasopismo podaje do publicznej wiadomości listę recenzentów współpracujących.

