

PAWEŁ BOHUSZEWICZ  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika

## Słowo w prozaicznym romansie polskiego baroku

Zajmując się słowem w prozie romansowej chciałbym zdystansować się wobec tradycyjnej opozycji od dawna już (być może od Arystotelesa i jego *Poetyki*) kształtującą nie tylko potoczny, ale i badawczy stosunek do słowa, a mianowicie opozycji formy i treści. Jak wiadomo, formą językową tekstów artystycznych zajmuje się stylistyka, z kolei ich zawartością treściową – w odniesieniu do utworów fabularnych – np. narratologia<sup>1</sup>. Stylistyka stała się przedmiotem ostrego ataku Michaiła Bachtina. W studium *Słowo w powieści*, któremu bardzo dużo zawdzięczam (dialogowo to podkreślając tytułem mojego szkicu), pisał, że traktując język jako formę – oderwaną od sytuacji społecznej języka – stylistyka zajmuje się „nagim trupem słowa”<sup>2</sup>. Z podobnej pozycji narratologię ostro zaatakowali poststrukturaliści (mocno zresztą zapośredniczeni w myśli rosyjskiego filozofa literatury): według nich ta, która chce uchodzić za naukę o układach fabularnych, zapomina, że fabuła nie istnieje oddzielnie od materiału, który nie tyle wyraża wcześniej ułożone zdarzenia, ile je właśnie produkuje<sup>3</sup>.

W niniejszym szkicu będę podążał za bachtinowskim projektem antropologii literatury<sup>4</sup>. W tej perspektywie tekst literacki nie jest tylko tekstem literackim: realizacją

---

<sup>1</sup> Narratologia należy do arystotelesowskiego paradygmatu badań fabuły. Więcej na ten temat zob. R. Siwek, *Narratologiczny aspekt „Poetyki” Arystotelesa*, „Litteraria” XXI, 1989; P. Bohuszewicz, „*Poetyka*” Arystotelesa jako prototyp gramatyki narracyjnej, [w:] *Więzy tradycji*, red. A. Węgrzyniak, M. Kopczyk, Bielsko-Biała 2005; P. Bohuszewicz, *Gramatyka romansu. Polski romans barokowy w perspektywie narratologicznej*, Toruń 2009, s. 11-13.

<sup>2</sup> M. Bachtin, *Słowo w powieści*, [w:] tenże, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 121-122. Dalej jako SWP wraz z podaniem numeru strony.

<sup>3</sup> Por.: Tymczasem fabuła (mówić) pozostaje [...] dwuznaczna, pochodzi bowiem od fari (mówić), podobnie jak łacińskie narratio oznaczające czynność opowiadania, a nie wysoce abstrakcyjny rezultat tej czynności w postaci tak nazywanej dziś „fabuły” (K. Kłosiński, *Fabuła i fabuloznawstwo – zagadnienia interdyscyplinarne*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 160).

<sup>4</sup> O Bachtynie jako antropologu literatury pisali: E. Kasperski, *Z kart historii. Antropologiczny projekt M. Bachtina*, [w:] tenże, *Świat człowieka. Wstęp do antropologii literatury*, Pułtusk-Warszawa 2006, s. 381-404; M. P. Markowski, *Bachtin*, [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 158.

czysto literackich konwencji budowania świata autonomicznej fikcji, w najlepszym razie otwartą na inne teksty literackie jako efekt poddania się pewnym wpływom i zależnościom. Literackość – której antropologia literatury nie neguje – pozostaje raczej śladem czegoś nieliterackiego: czyjegoś stosunku do świata i języka, który to stosunek również jest śladem: pewnej historycznej możliwości „wypowiadania się o człowieku mówiącym”, wytworzonej jednak nie tylko przez zasoby ściśle językowe (słownictwo, gramatyka, style panujące w danym czasie), ale również przez społeczną infrastrukturę i determinowane przez nią wartości, normy i światopoglądy<sup>5</sup>. Przykładowo, epos to nie tylko pewna forma literacka, ale również – i dla Bachtina przede wszystkim – ślad pragnienia uwznioślenia przeszłości poprzez słowo patetyczne, natomiast parodia jest dwugłosowym śladem niezgody na zawłaszczenie słowa przez języki sztuczne i patetyczne. Pragnienie, niezgoda, zawłaszczenie implikują obecność człowieka, są kategoriami antropologicznymi, a zatem kategorie stylistyczne nieuchronnie kierują nas w stronę antropologii literatury.

Według Bachtina wpisana w tekst świadomość językowa (należałoby chyba połączyć te dwa słowa myślnikiem dla podkreślenia faktu nierozłączności obu sfer: język jest zawsze pewną świadomością, świadomość jest zawsze pewnym językiem) może być albo świadomością wielojęzyczną i wielogłosową albo jednojęzyczną i jednogłosową. W poświęconej w dużej mierze tym pojęciom pracy *Słowo w powieści* nie pojawia się nigdzie definicja żadnego z nich, co one jednak oznaczają, możemy wywnioskować z tego na przykład fragmentu:

Hybryda powieściowa jest nie tylko dwugłosowa i dwuakcentowa (jak w retoryce), lecz także dwujęzyczna, łączą się w niej nie tylko (a nawet nie tyle) dwie indywidualne świadomości, dwa głosy, dwa akcenty, lecz dwie świadomości społeczno-językowe, dwie epoki, które co prawda nie zostały tutaj zmieszane nieświadomie (jak w hybrydzie organicznej), lecz spotkały się świadomie i toczą ze sobą walkę, której terenem jest wypowiedź (SWP, 204).

---

<sup>5</sup> Pisząc o wpływie społecznej infrastruktury na porządek literacki mam na myśli tę oczywistość, że to, kim społecznie jesteśmy, określa, co i jak mówimy. W odniesieniu do literatury staropolskiej wystarczy podać przykład kultury sarmackiej będącej wytworem szlacheckim. Wydaje mi się, że atrakcyjność projektu Bachtina polega m. in. na zauważeniu i sugestywnym opisanu tej relacji. Przy czym jest nie tylko antropologiem i socjologiem, ale i filozofem literatury: wmyśla się w teksty, wypowiadając ich sensy nie w języku przez owe teksty wyznaczonym (jak do dziś czyni to literaturoznawstwo), ale w autonomicznym względem nich języku własnym. M. P. Markowski powiedziałby po prostu, że w przeciwieństwie do większości literaturoznawców – pozostających w „oblężonym mieście” własnej dyscypliny i języka dzieł – Bachtin nie boi się interpretacji: „Interpretacja, na co zresztą wskazuje etymologia tego słowa, o której zbyt często się zapomina, to przeniesienie sensu jakiejś wypowiedzi w inny kontekst (inter-), a jednocześnie udostępnienie go (*praestare*, z którego wywodzi się francuskie *prêter*) kolejnym użytkownikom. Interpretacja niemożliwa jest więc bez najmniejszej choćby dekontekstualizacji, przeniesienia, które umożliwia wprawdzie dostęp do tekstu, ale i ów tekst przemieszcza, przekształca, przenosi w inną przestrzeń komunikacyjną” (M. P. Markowski, *Pieczołowite egzegezy i demoniczne użycia*, [w:] tenże, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. II rozszerzone, Kraków 2003, s. 402). Zob. też: M. P. Markowski, *Raport z oblężonego miasta*, „Tygodnik Powszechny” 04.08.2009.

Krótko mówiąc, różnica między dwugłosowością a dwujęzycznością jest taka, jak różnica między głosem a językiem – pierwszy jest indywidualny, drugi – zbiorowy. Wielogłosowość – której specyficzną odmianą jest znana ze słynnej książki Bachtina o Dostojewskim polifoniczność (nie należy jednak utożsamiać ze sobą tych pojęć)<sup>6</sup> – na pewnym minimalnym poziomie oznacza, że wypowiedzi postaci różnią się między sobą pod względem stylistycznym. Pamiętając jednak o twierdzeniu Bachtina mówiącym, że język = świadomość (światopogląd) trzeba dopowiedzieć, że wielogłosowość to: 1) sytuacja, w której głosy poszczególnych postaci są nośnikami odmiennych światopoglądów, albo/i 2) głos-światopogląd narratora wyraźnie różni się od głosów-światopoglądów postaci, albo/i 3) różnica głosów-światopoglądów zachodzi między narratorem a projektowanym przez niego czytelnikiem. Z kolei wielojęzyczność to wprowadzenie w przestrzeń utworu różnych języków-światopoglądów społecznych, tak jak np. w powieści:

Człowiek mówiący jest w powieści człowiekiem rzeczywiście społecznym, historycznie konkretnym i określonym, zaś jego słowo – to społeczny (choćby zaczątkowy) język, a nie „dialekt indywidualny”. Charakter jednostki i jednostkowe losy oraz przez nie tylko określone słowo jednostki same w sobie nie interesują powieści (SWP, 172).

Teza, na której chcę oprzeć niniejszy tekst, jest następująca: wielogłosowość i wielojęzyczność jest niemal całkowicie obca polskiemu prozaicznemu romansowi barokowemu. Owszem, istnieją wyjątki: w *Historii Ormunda i Libeiny* (XVII/XVIII w.) czy *Kleomirze albo igrzysku fortuny* (1754) znajdujemy odtworzenie mowy chłopskiej a nawet wulgarną mowę herszta rozbójników<sup>7</sup>, w *Kleomirze albo igrzysku fortuny* i *Argenidzie* (1697) Potockiego główna opowieść przerywana jest refleksjami niezwiązanymi z nią:

[...] w pierwszym [utworze – PB] np. o tragedii i komedii, zagranicznych nauczycielach, pojedynkowaniu się, w drugim zaś m. in. o zaletach i wadach określonych form rządów (wolnej elekcji czy monarchii dziedzicznej), tolerancji religijnej, obronności kraju itd. [...] W całości narracji te fragmenty są całkowicie obce<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 11.

<sup>7</sup> Por.: *Stuchałem cię, psi obroku, w tak długiej cierpliwości, że już byś był z swemi flejtuchami kilka razy zginął. Dziwne mi będzie do śmierci twoje głupstwo, mizeraku, żeś śmiał przeciwko mnie niewyparzoną otworzyć paszczkę, którą ci wnet tak szczekającą twoją zatkam śmiercią. Nie byłes jeszcze w Bywalicach, że cię dotychczas nie nauczono mores, kiedy tak umiesz jaszczurczym szermować językiem [...]* (*Historia Ormunda królewicza numidyjskiego z Libeiny cesarzową jerozolimską*, Wrocław, Ossolineum, rkps 4298 I, s. 181-182; cyt. za: I. Maciejewska, *Narracja w polskim romansie barokowym*, Olsztyn 2001, s. 80). Zob. też T. W. Aleksandrowicz, *Kleomira albo igrzysko Fortuny*, Warszawa 1754, s. 35. Por. także przykłady z romansów wierszowanych: W. Potocki, *Argenida*, Warszawa 1697, s. 605; E. Drużbacka, *Przykładne z wiernej i statecznej miłości małżeństwo*, Bibl. Ossolineum, rkps 13, k. 63. Więcej na ten temat: I. Maciejewska, *Narracja w polskim romansie barokowym*, s. 78-81.

<sup>8</sup> Tamże, s. 72-73.

Poza tym w każdym romansie odnajdziemy odróżniające się od siebie wypowiedzi rycerzy, królów, kobiet, mieszczan; wyróżnić także możemy poszczególne gatunki mowy – rozmowę (przyjaciół, nieznajomych, kochanków, władcy z poddanym etc.), opowieść, żart, list, przysięgę, przepowiednię, wyznanie miłosne, wyzwanie na pojedynek czy sentencję. Ta »wielogłosowość« i »wielojęzyczność« jest jednak czysto zewnętrzna, formalna, stylistyczna: zróżnicowaniu głosów nie towarzyszy tu zróżnicowanie światopoglądów, perspektyw przyjmowanych do oglądu świata.

Podstawą wielogłosowości tak charakterystycznej dla powieści hiszpańskiej (*Don Kichote* Cervantesa), francuskiej (*Kubuś Fatalista i jego pan* Diderota), angielskiej (*Tristram Shandy* Sterne'a) czy polskiej (*Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* Krasickiego lub *Pan Antoni* Skarbka) jest specyficzny stosunek, jaki zawiązuje się między narratorem i projektowanym przez niego czytelnikiem. Stosunek ten polega na tym, że zarówno nadawca, jak i odbiorca jego komunikatu odróżniają się od postaci, ponieważ, inaczej niż one, wiedzą – pisał Wolfgang Kayser – jak sprawy mają się w rzeczywistości<sup>9</sup>. Pomiedzy mną a narratorem *Don Kichote'a* istnieje pewna (zaprojektowana przez tego drugiego) wspólnota w wiedzy: my wiemy, że nie jest prawdą to, co za prawdę uznaje on: tytułowy błędny rycerz. Owa wspólnota w wiedzy może być zresztą konstruowana na inne jeszcze sposoby: narrator może np. odwoływać się do anonimowej powszechnej opinii, w stosunku do której zachowuje – a my wraz z nim – wyraźny dystans (tak jest np. w angielskiej XVIII–i XIX-wiecznej powieści humorystycznej: u Fieldinga, Smolleta, Sterne'a czy Dickensa). I w końcu, może być wprowadzana poprzez zastosowanie mowy pozornie zależnej, kiedy to w niewyróżniony formalnie sposób w mowę narratora wprowadzone zostają „odrębne strefy bohaterów” (SWP, 151). Dzięki takiemu zabiegowi wspólnota w wiedzy pojawia się już nie tylko między narratorem a odbiorcą wirtualnym, ale również między narratorem a bohaterem<sup>10</sup>. Z drugiej strony zamiast ze wspólnotą możemy mieć w powieści do czynienia z jawnym dystansowaniem się narratora w stosunku do wyobrażonej opinii czytelnika: tak jest u Tolstoja, u którego słowo, jak pisze Bachtin, „wdziera się polemicznie w świat przedmiotów i wartości czytelnika, starając się zdominować i zniszczyć apercyptyjne tło właściwego czytelnikowi czynnego rozumienia” (SWP, 110).

Wszystkie te zabiegi fundują powieść, a pojawiają się dlatego, że ich autorzy zdają sobie sprawę z dwóch wymiarów dialogowości słowa. Po pierwsze wiedzą oni, że nasze wypowiedzi docierają do przedmiotu zawsze już „oplecionego” wypowiedziami

---

<sup>9</sup> W. Kayser, *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*, przeł. A. Lam, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1, s. 69. Pragnienie poznania, jak się rzeczy mają, jest fundamentem (jednym z fundamentów) powieści, co zbliża ją do działalności naukowej (zob. Bachtin, *Epos i powieść (o metodologii badań nad powieścią)*, [w:] tenże, *Problemy literatury i estetyki*, s. 561).

<sup>10</sup> Mowa pozornie zależna w romansie występuje sporadycznie – za najciekawszy przypadek Maciejewska uznała dwa fragmenty *Nadobnej Pasqualiny* (zob. I. Maciejewska, *Narracja w polskim romansie barokowym*, s. 82; fragmenty, o których pisze autorka pochodzą z punktu I (w. 776-784) i z punktu II (w. 5-16)).

cudzymi; mogą one ze sobą współgrać, mogą się od nich odcinać, zawsze jednak pozostają otwarte na siebie, sam przedmiot czyniąc „jakims” (istniejącym zawsze w pewnym ujęciu). „Prosta i bezpośrednia intencja słowa wydaje się w atmosferze powieści czymś niedopuszczalnie naiwnym i naprawdę nie jest możliwa” (SWP, 104), ponieważ „słowo rodzi się w dialogu jako żywa replika, kształtuje je dialogowa interakcja z cudzym słowem w przedmiocie. Ujmowanie przedmiotu przez słowo ma charakter dialogowy” (SWP, 106). Jednak nasze słowo spotyka się z „cudzym słowem” nie tylko w przedmiocie: „każde słowo oczekuje odpowiedzi i nie może uniknąć głębokiego wpływu antycypowanego słowa odpowiedzi” (SWP, 107). Słowo nadawcy kształtuje się pod wpływem przewidywanego słowa odbiorcy, paradoksalnie ta projektowana odpowiedź jest zawsze pierwsza (gdyż wpływa na ukształtowanie komunikatu)<sup>11</sup>.

Ten stan wielojęzycznej i wielogłosowej świadomości, która cechuje autorów, narratorów, bohaterów i odbiorców powieści, nie jest jej własnością, pojawia się bowiem „w różnorodnym i skłóconym świecie epoki hellenistycznej” (SWP, 216), w realistycznych nowelach, satyrach, niektórych formach biograficznych, diatribach, gatunkach historycznych i epistolarnych i w końcu w satyrze mennipejskiej z *Satyrykami* Petroniusza i *Metamorfozami* Apulejusza na czele (SWP, 216-217). Wspiera się na niej także renesansowa powieść i romans (tu przede wszystkim *Gargantua i Pantagruel* Rabelais’go – pierwsza powieść europejska?<sup>12</sup> – w Polsce romans błazeński) oraz nowelistyka (*Dekameron* Boccaccia, w Polsce romans humanistyczny) i facecjonistyka, a także niektóre odmiany powieści barokowej (*Don Kichote* czy takie „antyromanse” jak *Le Berger extravagant* (1627-1628) Charlesa Sorela czy *Roman Comique* (1651-1657) Paula Scarrona), by wymienić tylko najważniejsze teksty i gatunki. Jednakże prawdziwy wysyp tekstów wielogłosowych pojawia się w XVIII w. – czasie emancypacji rozumu i filozofii, rozwoju indywidualizmu, egalitarnej afirmacji zwyczajnego życia, pluralizacji kultury czy wzrastającej roli miast. To w wyniku tych procesów nie tyle dochodzi do powstania powieści (skoro za pierwsze powieści moglibyśmy uznać jeśli nie *Satyryki* i *Metamorfozy*, to na pew-

---

<sup>11</sup> Nietrudno zauważyć, że dialogiczny model komunikacji dekonstruuje model tradycyjny, obecny np. w klasycznych tekstach Jakobsona (*Poetyka w świetle językoznawstwa*) czy Okopień-Sławińskiej. Autorka fundamentalnego dla polskiej teorii literatury tekstu *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* zauważa, że rola nadawcy jest szczególnie eksponowana, ponieważ *od niej uzależniony jest układ obu ról pozostałych [odbiorcy i bohatera – P. B.]*. Obsadzenie bowiem roli nadawcy („ja”) określa przydział ról odbiorcy („ty”) i bohatera („on”) (A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1976, s. 31). Za Bachtinem (choć dałoby się tu przywołać także Buberowską filozofię dialogu) twierdząc, że jest odwrotnie: w każdej komunikacji szczególnie eksponowana jest właśnie rola odbiorcy: to zaprojektowana przeze mnie jego możliwość rozumienia wyznacza kształt mojego komunikatu. Nie ma komunikacji bez tego absolutnie wstępnego i pierwszego założenia odbiorcy i założenia jego „komunikatu” na temat mojego komunikatu.

<sup>12</sup> Zob. M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 9.

no *Gargantue...* i *Don Kichote'a*), ile do przeniesienia jej z marginesów do centrum kultury – jako narzędzia poznania świata, który przestał być jednolity i oczywisty. Najlepszym modelem owego świata jest miasto:

Zamiast jednostajnego krajobrazu wiejskiego, podlegającego regularnym zmianom w rytmie pór roku, oraz ustabilizowanej hierarchii społecznej i moralnej uosobionej przez dwór szlachecki, kościół parafialny i wiejskie błonia, obywatele osiemnastowiecznego Londynu mieli przed sobą panoramę, przypominającą pod wieloma względami tę, jaka roztacza się przed mieszkańcami nowoczesnego miasta. Ulice i miejsca wypoczynku w różnych dzielnicach miasta przedstawiały sobą nieskończoną rozmaitość sposobów życia, rzucających się w oczy każdemu, w większości jednak obcych doświadczeniom osobistym poszczególnych jednostek<sup>13</sup>.

(Dobra) powieść jest obrazem świata nieusuwalnej różnicy, dlatego też sama na różnicy opiera swoją formę: przedstawia świat krzyżujących się światopoglądów, wprowadza odmienne punkty widzenia narratora, postaci i odbiorcy, komplikuje relację języka względem świata i w końcu „różnię” czyni podstawą swego rozwoju (każda kolejna (dobra) powieść tyleż potwierdza, co podważa kształt dotychczasowego istnienia gatunku<sup>14</sup>). Obecność tych wyznaczników jest współcześnie kryterium wartościowania powieści. Drugorzędna więc jest powieść, w której wszyscy myślą tak samo oraz zgodnie z obowiązującymi w danym czasie społecznymi kryteriami myślenia i w której narrator potrafi tylko potwierdzać ową tożsamość, nie wchodząc w konflikt ani z czytelnikiem, ani z bohaterem; drugorzędnym – świat przedstawiony, którym rządzi nieprawdopodobna symetria szczęśliwych zbiegów okoliczności; drugorzędna – powieść, która została napisana tak, jak wcześniejsze powieści.

Tego rodzaju „świadomość powieściowa” oraz motywowane nią zabiegi obce są prozie romansowej. Tutaj słowo dociera do przedmiotu bez pośrednictwa cudzych słów (nie zostaje więc spełniony pierwszy wymiar dialogowości słowa) i nie tyle bez antycypowanego słowa odpowiedzi (brak takiej antycypacji jest niemożliwy), ile

---

<sup>13</sup> I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe'em, Richardsonie i Fieldingu*, przekł. A. Kreczmar, Warszawa 1973, s. 211. Życie człowieka w mieście określone jest przez przynależność do różnych układów odniesienia, przy czym ich całość nie jest dla nas dostępna. Z paradoksu życia w mieście – nie wiem nic o tych, którzy są najbliżej mnie – wyłania się wg Watta powieść oświeceniowa.

<sup>14</sup> „Jeśli jest prawdą, że Joyce rozbija formę powieściową do granic aberracji, to trzeba także przewidzieć, że być może żyje ona tylko poprzez jej naruszenia. Rozwinęłyby się nie tyle rodząc potwory, dzieła bezkształtne, bez reguł i rygorów, co wywołując wyłącznie odstępstwa od samej siebie, które ustanawiają normę i jednocześnie ją znoszą [...]. Należy zdać sobie sprawę, że za każdym razem, gdy w tych wyjątkowych dziełach kres jest osiągnięty, to samo odstępstwo objawia nam tę «prawidłowość», od której nieoczekiwanie i nieuchronnie się odchyła. Wszystko więc działałoby się tak, jakby w powieści, a może w ogóle w literaturze, nie dało się nigdy rozpoznać reguły inaczej niż poprzez wyjątek, który ją łamie: reguły, a ściślej mówiąc – centrum, którego dzieło realne jest problematyczną afirmacją, przejawem już niszczycielskim, obecnością chwilową i wnet negatywną” (M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris 1959; cyt. za: T. Todorov, *O pochodzeniu gatunków*, przekł. A. Labuda, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego” II*, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 207-208).

bez antycypowanej potencjalnej niezgody na komunikat: powieściopisarz jest zawsze w sytuacji kogoś, kto musi mnie przekonać do przedstawianych przez siebie wartości, wie bowiem, że funkcjonuje w świecie różnych opinii i tę różnorodność wplata w swój wywód; z kolei romansopisarz mówi, zakładając automatyczną zgodę na to, co mówi, wie bowiem, że funkcjonuje w świecie co najmniej ubogim w różnorodność konceptualizacji świata.

Oto początek najbardziej w Polsce popularnego romansu XVII-wiecznego, anonimowego *Kolloandra wiernego Leonildzie*:

Na ogłos całego świata słyneło niegdyś sławne miasto Ismara w Armenii, gdzie niezliczeni kawalerowie, chcąc pokazać swoje kawalerskie męstwa, z całej Azji zjechali się dla przyzodobienia wesela królewicza Arsyleusza i królowy Syryjskiej, które z wielką pompą i bogactwy odprowadzone było<sup>15</sup>.

A oto – dla porównania – drugi akapit pierwszej powieści polskiej:

Urodziłem się w domu uczciwym, szlacheckim; którego roku, nie wyrażam, bo to się na nikomu nie zda; dla mojej historii chronologia mniej potrzebna, a mnie też nie bardzo miło przypominać sobie, żem stary. Gdybym się chciał zasadzać na świadectwach konkluzyj i panegiryków przypisanych przodkom moim, które zbutwiały dotąd u mnie w kaplicy wiszą, znalazłbym się może w pokrewieństwie ze wszystkimi panującymi familiami w Europie; alem ja od tej próżności daleki<sup>16</sup>.

Pierwsze słowa *Kolloandra* i *Mikołaja Doświadczyńskiego* pozornie nie różnią się między sobą: i pierwsze, i drugie sformułowane zostały w czasie przeszłym prostym, który jest wyrazem pewnego porządku, zamknięcia i zdefiniowania<sup>17</sup>, a zatem i pierwsze, i drugie są słowami opowieści. Czym więc różni się opowieść romansowa od powieściowej? Pierwsza jest jednogłosowa i jednojęzyczna, to znaczy: nie wplata w siebie cudzych poglądów, ani owych poglądów nie zakłada u tych, do których jest skierowana. Jedyłą reakcją (nie poglądem!), jaką przewiduje, jest nie tyle nawet zgoda (zakładając, że ktoś zgodzi się z moimi słowami, zakładam również brak zgody, zakładam więc tym samym taką przestrzeń komunikacyjną, w której do przedmiotu można dotrzeć tylko poprzez gęszcz opinii na jego temat), ile zupełnie bezproblemowe „wchłonięcie” tego, co przedstawiane tak, jakby nie było innej możliwości. Narra-

---

<sup>15</sup> *Kolloander wierny Leonildzie przyjaźni dotrzymujący [...] albo Historia polityczna [...]*, Kraków 1762, t. 1, s. 9. Pisownia i interpunkcja zmodernizowane; wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, w nawiasie obok cytatu podaję skrót KWL i numer tomu oraz strony. Autorem oryginalnej wersji (jej ostateczna redakcja pt. *Il Calloandro fedele* ukazała się w 1653 r.) jest Giovan Ambrosio Marini. Historię recepcji tego romansu najpełniej zrekonstruowała J. Miszańska (zob. też, „*Kolloander wierny Leonildzie*”. *Przekład ogłoszony drukiem i jego liczne odpisy*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 1).

<sup>16</sup> I. Krasicki, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, oprac. M. Klimowicz, wyd. siódme, zmienione, Wrocław 1975, BN I 41, s. 9.

<sup>17</sup> Zob. R. Barthes, *Stopień zero pisania oraz Nowe eseje krytyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa 2009, s. 38–42.

tor opowieści romansowej nie zakłada potencjalnej niezgody odbiorcy, dlatego też nie dialoguje z nim. Wprost przeciwnie: przedstawiony fragment pokazuje, że składające się nań trzy konieczne elementy aktu komunikacyjnego – nadawca, odbiorca i przedmiot opowieści – pozostają określone przez ten sam system wartości. Fakt konieczności przyozdobienia wesela królewicza i królowny *kawalerskimi męstwami* jest czymś naturalnym tak dla tych, którzy zjeżdżają na turniej rycerski, jak i dla narratora oraz założonego przez niego odbiorcy.

Fragmentem *Kollandra* rządzi jednogłosowa aksjologiczna i epistemologiczna tożsamość, pociągająca za sobą brak napięć między różnymi warstwami znaczenia tekstu oraz instancjami nadawczo-odbiorczymi, dlatego też jest to tekst »czytalny«<sup>18</sup>. Natomiast fragmentem *Doświadczyńskiego* rządzi dwugłosowa i dwujęzyczna różnica. Po pierwsze, Mikołaj zdaje sobie sprawę, że historię można opowiedzieć *jakos* (chronologicznie lub nie, panegirycznie lub uczciwie)<sup>19</sup>; po drugie mówi w taki sposób, że wprowadza napięcie między powierzchniowo-denotatywną a głębinowo-konotatywną warstwą słowa, którą jesteśmy w stanie odczytać dopiero po lekturze dalszych partii tekstu. To dzięki nim stwierdzamy, że już sam początek cytowanego zdania – *Urodziłem się w domu uczciwym, szlacheckim* – jest fragmentem, w którym spotykają się dwa głosy: narratora i autora, przy czym pierwszy reprezentuje, by tak rzec, »świadomość fałszywą«, drugi prawdziwą (dom Mikołaja wcale nie jest domem, o którym można by wypowiadać się w sposób aprobatywny). Tego rodzaju subtelności komunikacyjne zupełnie obce są romansowi a to dlatego, że zarówno autor, jak i narrator, postać oraz czytelnik wirtualny mówią – by rzec po bachtinowsku – »jednym głosem«.

Słowo romansu jest słowem jednogłosowym i jednojęzycznym również ze względów czysto fabularnych. Otóż, reguły tego gatunku nie dopuszczają przedstawienia: 1) słów i światopoglądów postaci pochodzących spoza wysokich warstw społecznych; 2) słów i światopoglądów będących odzwierciedleniem codzienności owych warstw; 3) słów i światopoglądów »niewczesnych«.

Ad 1) Człowiek mówiący w romansie to zawsze wypowiadający się adekwatnym do własnej społecznej pozycji głosem król, królewicz, rycerz, dama jego serca czy zakonnik; z kolei chłop, rozbójnik czy pirat owszem, również zostają dopuszczeni do

---

<sup>18</sup> W terminologii Barthes'a tekst »czytalny« jest przeciwieństwem »pisalnego«: nie da się na niego odpowiedzieć, a więc i »przepisać« (zob. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 38).

<sup>19</sup> Znamienne, że zdawał sobie z tego sprawę już narrator *Metamorfoz* Apulejusza. Por.: **Oto opowiem ci milezyjską modłą bajeczki rozmaite i polecę tve łaskawe mi uszy wdzięcznym bajdurzeniem – jeśli tylko nie wzgardzisz przeczytaniem tego papirusu egipskiego, nilowej trzciny kończyścią pisanego. Wszystko to zaś, abyś się nacudował ludzkich losów i postaci przemianom w kształty inne i powrotowi we własne dzięki odwrotnemu rzeczy spłotowi** (Apulejusz, *Metamorfozy albo złoty osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, Warszawa 1998, s. 11; podkr. PB)

głosu, jednak wbrew wszechobejmującej w staropolszczyźnie zasadzie stosowności nie jest to głos charakterystyczny dla chłopa czy rozbójnika<sup>20</sup>. Jeśli, przykładowo, mówią ci ostatni, to robią to w ten sposób:

[...] ci gigantowie – powiada pirat z *Kolloandra* – i z nami drugimi cośmy tu byli, **jesteśmy morscy rozbójnicy**, i słysząc niedaleko brzegu morskiego o słowach królowny umyślnie zapuściliśmy się, abyśmy zdobyć jaką dostali, a natrafiwszy na to źródło, nad którym sama **królowna była z pannami, wzięliśmy ją gwałtem**, chcąc z nią w morze ująć (KWL, I: 20; podkr. PB).

Oto pirat, który o samym sobie mówi „rozbójnik”, a o swoich działaniach – „gwałt”. Nie jest to przecież jego język, lecz pozostający niejako „w zmowie” z „wirtualno-odbiorczym” systemem wartości język narratora. Jest tak, jakby romans nie miał języka, w którym uobecniałyby się wartości cudze, i tak, jakby nad całym jego światem niepodzielną władzę sprawowała **etyka narratora** (którą stara się również narzucić swojemu czytelnikowi): wolarz, zły władca, pożądlivy rozbójnik nigdy nie uobecnia się w swojej przestrzeni aksjologiczno-słownej, zamiast tego zostaną przeniesieni w obręb wartości i języka narratora; w jej ramach, owszem, pozwala im się mówić, ale już jako tym „złym” i na dodatek językiem, w który narrator wpisuje po swojemu zaakcentowane słowa-światopoglądy<sup>21</sup>.

Ad 2) Kategoria codzienności jest kategorią obcą tak romansowi, jak i wszelkiemu innemu gatunkowi, dla którego charakterystyczny jest patos (trudno z kolei wyobrazić sobie bez niej powieść: najważniejsi przedstawiciele tego gatunku – Cervantes,

---

<sup>20</sup> I. Maciejewska zauważa: „oczywisty jest fakt, że to, co dany bohater mówi, określa w jakiejś mierze jego osobowość. Ale nie mniej ważne okazuje się być to, jak mówi. Można zadać pytanie, czy dawni romansopisarze umieli różnicować wypowiedzi poszczególnych postaci. Na pewno nie korzystali z tej możliwości w takim stopniu, jak czyniła to powieść realistyczna, ale widać w tej dziedzinie pewne charakterystyczne zabiegi, zgodne skądinąd z wcześniej mówionymi założeniami ówczesnych poetyk. [...] Wyraźnie daje się zauważyć tendencję do retoryczności wielu [...] wypowiedzi. Bohaterowie często nie mówią, a raczej przemawiają” (I. Maciejewska, *Narracja w polskim romansie barokowym*, s. 74-75).

<sup>21</sup> Podobne praktyki w kronikach uniwersalnych wyśledził D. Śnieżko, który pisał, że podchodząc do inności kronikarz wybierał zawsze dwie strategie: defensywne lub ofensywne (pacyfikacyjne), nie kłopotując się o tak ważny dla dzisiejszych obrońców politycznej poprawności problem zachowania inności Innego (Zob. D. Śnieżko, *„Kronika wszytkiego świata” Marcina Bielskiego. Pogranicze dyskursów*. Szczecin 2004, s. 166-167). Pojawianie się podobnego zjawiska w tak różnych od siebie gatunkach, jak kronika uniwersalna i romans skłania do zastanowienia się, czy nie mamy do czynienia z procesem ogólniejszym. Ze względu na ten etyczny wymiar romansu trudno dalej utrzymywać, że jego funkcja dydaktyczna to tylko ornament, mający na celu jedynie legitymizację gatunku (tak twierdzi np. J. Miszalska. Zob. też, *„Kolloander wierny” i „Piękna Leonilda”. Polskie przekłady włoskich romansów barokowych w XVII wieku i w epoce saskiej na tle ówczesnych teorii romansu i przekładu*, Kraków 2003, s. 63). Polemikę z tym stanowiskiem przedstawiłem w artykule *Bez ciała, woli i jaźni. O ukrytym dydaktyzmie polskiego romansu czasów saskich* (Elżbieta Drużbacka, *„Historia Ortobana”*) [w:] *Między barokiem i oświeceniem. Edukacja, wykształcenie, wiedza*, red. S. Achremczyk, Olsztyn 2005).

Voltaire czy Diderot – parodiowali romans, zderzając jego abstrakcyjność z codziennością właśnie<sup>22</sup>). A zatem mimo że występuje w romansach całkiem sporo gatunków mowy, to jednak wszystkie one pojawiają się w pewnych konwencjonalnych sytuacjach, których cechą wspólną jest powtarzalność, niezwykłość, konwencjonalność, rytualność czy odświętność. Jeśli mamy na przykład do czynienia z rozmową (rycerzy lub kochanków), to z reguły jest to rozmowa dworna, której cechą istotną jest to, że nie kreuje jej chwila, lecz pewien abstrakcyjny system reguł oraz funkcji, które prowadzący rozmowę muszą spełnić, przestając być tym samym indywiduami. Jej struktura jest stosunkowo prosta: Twoje czyny są bardziej wartościowe niż moje – powie kochanek kochance lub rycerz drugiemu rycerzowi-przyjacielowi; twoje czyny są mniej wartościowe niż moje – powie rycerz drugiemu rycerzowi w walce. Przy czym nie pojawia się tu jakaś analiza owych czynów, która mogłaby je ukonkretnić: zamiast niej mamy najczęściej próbę uogólnienia sytuacji albo opisu uczuć, która odbywa się przy pomocy paradoksu, konceptu, metafory czy pewnej formuły, kierujących uwagę *nie na zjawiska chwilowe i indywidualne, lecz na to, co trwałe*<sup>23</sup>.

Wszystkie romansowe rozmowy (czy to między rycerzami, czy między kochankami) są więc niecodzienne w tym sensie, że odbywają się najczęściej między takimi rozmówcami, co do których możemy mieć pewność, że nie powiedzą czegoś niedwornego, nie dotyczą także „życia” i logiki dziejących się w nim konkretnych spraw, lecz jego istoty – pojmowanej jako struktura pozaczasowa. Oto kilka przykładów z *Kolloandra wiernego Leonildzie*:

Co się tycze kochania – mówi Kolloander – ja tego nie rozumiem ani chcę rozumieć. Niechaj ci wiedzą o tym, co serce swoje w kochaniu uwięzili, ja z mojej strony wiem i rozumiem, że są to słodkie kajdany dam i mężczyzn, które się w gorzkość mienia i w niej częściej umierają, niżeli żyją. Więcej w nich bywa czasem płaczu aniżeli uciechy (KWL, I: 68).

Trzeba wiedzieć, że miłość jest duszą świata i dlatego się świat konserwuje, więc że i człowiek na świecie [*sic!*] jest światem małym, zaczynam miłość jest jego duszą (KWL, I: 69).

Dobrze, zaprawdę, dać komu wolność, a samej ją zgubić, uleczyć księżnie serce, a samej się zranić (KWL, I: 97).

Dobrze ja mówiła wczora, iż my, białogłowy, w wojnie [i] miłości tylko utarczki chcemy, ale nie zwycięstwa (KWL, I: 132).

Słowa tych prawd to słowa sentencji. Sentencja jest mową ponadindywidualną, której prawdziwym autorem jest ogół. Sentencja to mowa „nas wszystkich” (jednost-

---

<sup>22</sup> O roli codzienności w powieści zob. I. Watt, *Narodziny powieści...*, s. 21; Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum różni, oprac. T. Gadacz, wstęp. A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 535-541.

<sup>23</sup> W. Kayser, *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*, s. 64.

kowy podmiot – nadawca – ją tylko przekazuje) i dlatego sytuuje odbiorcę w pozycji biernego słuchacza, który może jedynie z szacunkiem przyjąć jej treść, nigdy zaś podjąć z nią dyskusję. Z tego względu podobna jest do przysłowia i słowa patetycznego, o którym za chwilę.

Ad 3) Brak słownej codzienności w romansie polega na czymś jeszcze innym. Wszelka „żywa”, codzienna wypowiedź cechuje się linearnością, owa linearność jednak jest zawsze zakłócana przez sytuację, w której wypowiedź jest formułowana. Człowiek mówiący w świecie jest bezustannie narażony na jego przygodność; parafrazując słynną frazę Eliota, można powiedzieć, że pomiędzy zamiar wypowiedzi a nią samą zawsze pada cień – cień codzienności. Rozmawiam z kimś, lecz nie jestem w stanie „zmieścić się” w tym, co mówię, ponieważ coś zawsze staje mi na przeszkodzie: a to nieumiejętność wyartykułowania myśli, a to brak zrozumienia ze strony odbiorcy, a to „sprawy tego świata”, które sprawiają, że przerywam, gubię się, wypowiadam słowa niewczesne, a więc słowa, które wymykają się mojej intencji. Tego rodzaju „światowe sprawy” romansowym kochankom nie przeszkadzają (i to jest naprawdę wielki paradoks romansu: gatunek, którego fabularna istota opiera się na przygodności, w płaszczyźnie narracji jest owej przygodności przeciwieństwem). Ich rozmowy są „logocentryczne” (a nie „światocentryczne”): nic nie stoi na przeszkodzie wyrażeniu tego, co chce się wyrazić. Ani bezustanna zmienność świata, w której zanurzony jest człowiek mówiący (rozmowa dworna odbywa się zawsze poza światem – w zaciszu komnaty i bez świadków lub wśród świadków dwornych, wiedzących, że przerywać nie wolno), ani brak symetrii między rozmówcami (perspektywa narratora romansu nie skupia się na, jeszcze nieodkrytym przez literaturę, wnętrzu bohatera: bohater charakteryzowany jest jako dobrze urodzony, „gładki” i „wymowny”, bohaterka również – co więc może ich dzielić?), ani w końcu obecne już w powieści oświeceniowej odczucie dystansu między mówiącym a językiem. Ten dystans charakterystyczny jest dla człowieka nowoczesnego, a tak opisał go Barthes:

Nie mogę *siebie zapisać*. Bo też które „ja” miałyby siebie zapisywać? W miarę jak wkraczałoby w pismo, pismo by je odchudzało, opróżniało; następowałaby stopniowa degradacja, w którą byłby powoli wciągany również obraz innego (pisać o czymś, to owo coś przedawnić); rodziłby się niesmak, którego konkluzją musiałoby być to tylko: *po co?* Tym, co hamuje [...] zapis, jest złudzenie wyrażalności: będąc pisarzem, czy uznając się za niego, myślę się nadal co do *skutków* języka: nie wiem, że słowo „cierpienie” nie wyraża żadnego cierpienia i że w konsekwencji jego używanie nie tylko niczego nie przekazuje, lecz jeszcze, bardzo szybko, zaczyna drażnić (by już nie wspomnieć o śmieszności). Ktoś powinien mnie nauczyć, że nie można pisać nie odbywając żałoby po własnej „powadze”<sup>24</sup>.

Brak owego dystansu do słowa jest warunkiem wszelkiej patetyczności, a więc i języka romansu, skoro Bachtin pisze, że *Słowo powieści barokowej jest słowem pate-*

---

<sup>24</sup> R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 150-151.

*tycznym* (SWP, 243). Patos „powieści”<sup>25</sup> barokowej jest przy tym dla Bachtina czymś innym niż patos na przykład eposu, ponieważ ta pierwsza jest polemiczna wobec różnorodnej codzienności, pozostaje także niebezpośrednia (w tym sensie, że stanowi pewien obraz, użycie mowy, zakładające dystans między mową a autorem, który nie utożsamia się z nią). Zgadzając się z autorem *Słowa w powieści* co do ogólnego określenia słowa romansowego jako słowa patetycznego, nie mogę zgodzić się z jego specyfikacją. Otóż, nie wydaje mi się on ani polemiczny, ani niebezpośredni: romanse pisze się w takiej językowej przestrzeni, w której słowo różnorodne nie jest konkurentem dla słowa literatury (jeśli wchodzi w jej obszar, to jest to tak niecodzienne, że aż śmieszne), nie trzeba więc się do owej różnorodności ustosunkowywać<sup>26</sup>; poza tym przynajmniej w polskim romansie nie istnieją żadne ślady, które wskazywałyby na to, że jego patos jest mową cudzą (obrazem, użyciem mowy). Patos romansu to patos typowy, opisany przez Bachtina w ten oto sposób:

Słowo patetyczne wydaje się słowem bez reszty oddanym sobie i swojemu przedmiotowi. Przecież ze słowem patetycznym mówiący identyfikuje się w pełni, bez zachowania dystansu i bez jakichkolwiek zastrzeżeń. Słowo patetyczne wydaje się słowem bezpośrednio intencjonalnym (SWP, 243-244).

Słowem patetycznym posługują się w romansach wszyscy. Oto kilka spośród olbrzymiej liczby przykładów wziętych z *Kolloandra wiernego Leonildzie*. Jeden z bohaterów tego romansu powiada na przykład tak:

[...] to tak, Charyzo, moje cię stworzyło przyjście; jeżeli tak jest, czemu żeś mnie nie zepchnęła aż do jeziora z sznurem. Ta cichość albo jest karą śmiałości mojej, albo jest znakiem okrucieństwa twego (KWL, I: 227).

Albo tak: „Niech tego dnia nie będzie, abym ja miał, Królu, dopuścić, żeby miał niewinny śmiercią płacić cudzą winę” (KWL, I: 227). I jeszcze:

Ale jeżeli się ten kontrakt małżeński (lubo potajemny) ma złamać śmiercią moją, niech żyje Charyza, niech żyje niewinny więzień, niech zginie nieszczęsny Sfortunian, który nieszczęśliwość znaczące mam imię, będę szczęśliwy, gdy za Charyzę umrę (KWL, I: 227-228).

---

<sup>25</sup> Słowo „powieść” w odniesieniu do romansu opatruję cudzym słowem z powodów, które wyjaśniłem w książce *Gramatyka romansu. Polski romans barokowy w perspektywie narratologicznej*, Toruń 2009, s. 269-295. W tym miejscu powiem najkrócej: z mojego punktu widzenia romans nie jest tylko archaiczną nazwą powieści, jak chcieliby niektórzy, lecz odrębnym gatunkiem.

<sup>26</sup> Z tego rodzaju sytuacją mamy do czynienia raczej współcześnie, kiedy proporcje się odwróciły: to właśnie dziś wszelkie wartościowe artystycznie patos musi być patosem polemicznym, inaczej wydaje się śmieszny; owej śmieszności (według mnie) uniknął Wojciech Wencel, czasami unika jej Adam Zagajewski, nie unikają z kolei autorzy wierszy publikowanych np. w „Naszym Dzienniku”.

Opisałem tylko niektóre wymiary jednogłosowości i jednojęzyczności języka romansu. Nie należę do „sektary bachtinologów” i nie twierdzę, że pojęcia te pokrywają sobą całość badawczego terytorium, które pod względem językowym jest o wiele bardziej złożone. Nie twierdzę również, że nie istnieją wyjątki od zaprezentowanej przeze mnie reguły. Dla barokowego romansu prozą najbardziej znamieny wydaje mi się ten oto:

[Asturiusz] do skrytych zaszedłszy apartamentów, po długich myślach tak z krwawemi prawie łzami mówić zaczął: „I długoż nas Fortuno łudzić będziesz? Póki nad nami tyranizować? [...] O! O! Nierozumna wiaro ślepej bogini kiedykolwiek dana! Już ostatni kredyt, już ostatnia tu tej władzy akcja!... pierwszej życie..... Ale ach!... ach nieszczęśliwy! Komuż ja to złorzeczę? Cóż to jest fortuna nasza, jeśli nie górnych wyroków egzekucja, jak często dziwna tak często w samych wyrokach ukrywająca pożądany sukces... Ej, albo zatrzymaj jeszcze rozpacz serce, wszakże i z tego przypadku, weselsza, niżli sądzisz, roście nadzieja... Ale próżna!... Ale nie podobna! Cóż mi może być wesołego, gdy w więzach Hunglik [...], o nieba! O panie mój!... O krwi książęca! [...] Cóż za rada? Pójdę... Te wszystkie o respekt królowy, ona o zemście za chambelana myśli. Zmyślę... Już mi się i teraz nie powiodło. Odważę! Gdyby się tym zakończyło. Ej dowcipie... Tępieję... Ej wierności [...]<sup>27</sup>.

Na pewno mamy tu do czynienia z wielogłosowością, pojawia się tu bowiem – bardzo już nowoczesny, przywołujący na myśl raczej powieść sentymentalną niż romans – podział głosów nie na różne podmioty, lecz wewnątrz jednego podmiotu. Wzburzony Asturiusz rozpoczyna jeden wątek, nie skończywszy go – porzuca i kieruje się ku następnemu. Rozwarstwienie i skomplikowanie języka odpowiada rozwarstwieniu i skomplikowaniu człowieka. Ten nie jest już panem samego siebie: jego własne wzburzenie zaskakuje go, prowadzi na manowce, zadziwiając podmiot tym, do czego go doprowadza; jego własny język nie jest już ani jego własny (Asturiusz nie tyle go przecież używa, ile pozostaje we władzy tego języka-wzburzenia), ani linearny (wieleś różnych porwanych wątków-głosów); nie stanowi także zwierciadlanego odbicia świata ani dla niego, ani dla nas (co bowiem kryje się pod słowami „...pierwej życie..... Ale ach!... ach nieszczęśliwy!”? Oczywiście, domyślamy się, że pragnienie samobójstwa, nie zostaje to jednak wypowiedziane, a to z powodu rozwarstwienia wewnątrz samego Asturiusza, który bojąc się, urywa myśl w pół zdania)<sup>28</sup>.

Kolejnym wyjątkiem od jednogłosowej i jednojęzycznej reguły jest *Wizerunek złocistej przyjaźni zdrady* Korczyńskiego (fakt, że to utwór wierszowany): jeden z dwóch (obok *Kleomiry albo igrzyska fortuny*) spośród przebadanych przez Maciejewską tekstów, w których wyraźnie zaznacza się obecność narratora osobowego<sup>29</sup>. Mamy tu

<sup>27</sup> T. W. Aleksandrowicz, *Kleomira albo igrzysko Fortuny*, s. 77-78.

<sup>28</sup> Nieco inna analizę tego fragmentu przedstawiłem w książce *Gramatyka romansu...*, s. 290-291.

<sup>29</sup> I. Maciejewska, *Narracja w polskim romansie barokowym*, s. 106.

również do czynienia z istic dialogowym – bo parodystycznym – stosunkiem do słowa; wprowadzaniem słownictwa potocznego; wielogłosowością polegającą na jasno wyartykułowanym dystansie narratora w stosunku do perspektywy przyjętej przez postacie; dygresyjnością i podważaniem prawdziwości reprezentacji<sup>30</sup>. Wszystko to jednak wyprowadza nas ze świata staropolszczyzny i romansu – ku powieści polskiego oświecenia. Antropologiczne, filozoficzne i kulturowe aspekty jej języka czekają na swojego badacza.

---

<sup>30</sup> Więcej na ten temat zob. tamże, s. 40-41, 78, 106.