

Parodia romantycznej podmiotowości. *Don Juan poznański* Ryszarda Berwińskiego a dygresyjna poetyka George'a Byrona i Juliusza Słowackiego

Podczas spotkania z twórczością Ryszarda Berwińskiego obcuje się z poetą-banitą, wygnanym nie tylko z pamięci historyczno-literackiej, do której przywracanie go jest wciąż trwającym procesem, ale z własnej literackiej epoki i – niezależnie od chronologicznych rozpoznań – raczej „uwięzionym” w romantyzmie niż mu oddanym. Berwiński, który, jak pisze Maria Janion, „należy do najświetniejszych w literaturze polskiej reprezentantów płomiennej nienawiści do starego świata”¹, pięć lat po publikacji dwóch tomów *Poezji* w 1844 roku został w „Tygodniku Polskim” określony jako przedstawiciel „poezji pogardy”². To, co wówczas odbierano jako bluźniercze, antytradycjonalistyczne w krytyce współczesności i rewolucyjne, z dzisiejszej perspektywy może być już czymś zgoła innym: parodystyczno-trawestacyjną próbą dokonania rozkładu własnej epoki na czynniki pierwsze, swoistą dekonstrukcją romantyzmu. Taką tezę pozwala postawić w pierwszej kolejności wybitna samoświadomość Berwińskiego, dostrzegana nie tylko w kontekście biograficznym i wynikającym z niego zaangażowaniu jego poezji w sprawy polityczno-społeczne, ale także w samym tekście.

¹ M. Janion, *Portret krajowego romantyka* [w:] *taż, Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969, s. 251.

² Tamże, s. 256.

Z tego względu interesować mnie będzie poemat *Don Juan poznański*, utwór zorientowany stosunkowo mało rewolucyjnie, a interesująco parodiujący elementy poetyki charakterystycznych dla gatunków i utworów romantycznych – szczególnie poetykę poematu dygresyjnego – w obrębie charakterystycznych motywów, podmiotów i rozwiązań formalnych.

O autorze *Don Juana poznańskiego* nie pisano wiele. Niewątpliwie największe i długoletnie zasługi w przywracaniu Berwińskiego rewolucjonisty i poety do obrazu polskiego romantyzmu ma Maria Janion umieszczająca konsekwentnie poznańskiego romantyka w swoich największych pracach o romantyzmie: *Romantyzm. Studia o ideach i stylu* (1969), *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie* (1972), *Gorączka romantyczna* (1975), *Romantyzm i historia* (1978). Zawarte w nich komentarze do Berwińskiego są w dużej mierze oparte na rozpoznaniach dokonanych przez badaczkę w opracowaniu do wyboru pism Berwińskiego *Księga życia i śmierci* (1953). Poeta został we *Wstępie* opisany w silnie zideologizowanym, marksistowskim świetle³. Zanim jednak przejdę do omówienia konsekwencji, jakie wynikają z tego kontekstowego przedstawienia twórczości romantyka, przytoczę krótko, powołując się na Józefa Ratajczaka „najważniejsze pomysły odczytywania utworów Berwińskiego, pochodzące jeszcze sprzed okresu docenienia go jako rewolucjonisty”⁴.

Ratajczak przywołuje jako jedno z najważniejszych studium z 1913 roku autorstwa Aurelii Wyleżyńskiej. Scharakteryzowane są w nim krótko wcześniejsze, dziewiętnastowieczne, próby pisania o Berwińskim. Autorka ocenia je jako nieudane:

Pierwsza odgrzebała go Marrené Morzkowska, która [...] starała się uwydatnić duchowe pokrewieństwo ze Słowackim – następnie Bądzkiewicz (Ateneum 1887) w pracy bardzo sumiennej, lecz suchej i bezdusznej, pełnej niezrozumienia Berwińskiego. [...] stawia mu [Bądzkiewicz – M.B.] zarzuty małostkowe, oburza się, że takim był, a nie innym, że nie szedł wielkimi śladami romantyków, lecz szukał własnej drogi [...]. Naprawdę zrozumiał duszę poety [...] prof. Zdziechowski. Wprawdzie zbyt dużo upatruje pokrewieństw ze Sło-

wackim, lecz z drugiej strony kilku rysami umiał podkreślić i uwydatnić zasadnicze cechy dusz współczesnych, ten ogólny Weltschmerz, który różne formy tęsknot przybierając, jest wspólnym wszystkim istotom wyższym z pierwszej połowy 19 w.⁵

Podobna do tej późnodzieciastowiecznej krytyki jest wczesna recepcja utworów Berwińskiego. Współcześni mu krytycy nie tylko całkowicie odmawiali wartości artystycznych jego utworom, ale nie dostrzegali także w nawiązaniach, choćby najbardziej oczywistych, jak do *Don Juana* George’a Byrona, ani elementów przeniesionej na rodzimy grunt konwencji, ani satyrycznego charakteru:

Treścią *Don Juana poznańskiego* jest najoklepańsza z starych plotek, podług której przejrzała już panna zakochała się w młodzieńcu i uwieść się dała. To jest i to jedynie, co się w dwóch całych pieśniach mieści. [...] Pan Berwiński widział tylko formę *Don Juana* byronowskiego, dał się jej złudzić i ją tylko naśladować umiał, jakby na niej cała polegała wartość. Kto duszą prawdziwie poetyczną czytał *Don Juana* byronowskiego, ten więcej nad autorem boleje, niż jego uśmiecha się żartom⁶.

Wyleżyńska interpretowała *Don Juana poznańskiego* w inny sposób – jako utwór intymny, w którym podmiot-autor dokonuje rozrachunku z własną przeszłością i słabościami. Łączyła tym wspólnym odautorskim podmiotem *Don Juana poznańskiego* i uzupełniającą poemat *Parabazę do Don Juana poznańskiego*; to powierzchowne potraktowanie problemu podmiotowości dwóch, niezależnych jednak w dużej mierze, utworów doprowadziło badaczkę do uznania ich za satyrę zaangażowaną. *Don Juan poznański* w tym zestawieniu jawi się jako tekst „lekki” (także i w swojej regularnej, kwartynowej stroficy), parabaza stanowi natomiast jego rozwinięcie w „poważny, surowy, jedynastozgłoskowy wiersz”, w którym „coraz jaśniej, dokładniej cisną się do myśli poety pytania z dziedziny zagadnień narodowych i społecznych”⁷. To rozpoznanie pomija niemal całkowicie

³ M. Janion, *Wstęp* [w:] Berwiński Ryszard, *Księga życia i śmierci*, Warszawa 1953.

⁴ J. Ratajczak, *Poznański don Juan*, Poznań 1989, s.7–11.

⁵ A. Wyleżyńska, *Ryszard Berwiński. Studium*, Kraków 1913, s. 87–88.

⁶ Z.K., *Uwagi nad Don Juanem pana Berwińskiego* [rec. z *Don Juan poznański*], „Orędownik Naukowy” 1844, nr 49, s. 386–387.

⁷ A. Wyleżyńska, dz. cyt., s. 37

faktyczny odbiór poezji Berwińskiego; Janion słusznie traktuje *Parabazę do Don Juana poznańskiego* jako utwór uzupełniający i interpretujący poemat w obliczu ostrej krytyki⁸. Ważnym elementem opisu *Don Juana poznańskiego* w studium Wyleżyńskiej jest krytyka formalna: autorka podkreśla niestaranność poematu, ułomność kompozycji, wadliwą konstrukcję akcji⁹. Nie waha się jednak przed postawieniem ogólnej tezy, według której „u Berwińskiego forma z treścią jest w największej harmonii”¹⁰. Wydaje się więc, że Wyleżyńska dostrzegła przynajmniej binarność twórczości Berwińskiego, dzieląc ją na lekką i poważną; zabrakło jednak dostrzeżenia niezwykle silnej samoświadomości poety, poza wspomnianą już manifestacją jej w autokrytycznym spojrzeniu na własną przeszłość.

Niedługo po publikacji szkicu Wyleżyńskiej ukazuje się *Wybór pism Berwińskiego* (1914) redagowany przez Jana Lorentowicza i opatrzony wstępem Eustachego Czekalskiego. Czekalski w krótkim wstępie o interesującym nas poemacie pisze tylko, że „różnym niepowołanym krytykom najwięcej krwi napsuł *Don Juan poznański*”¹¹. Twórczość Berwińskiego charakteryzuje Czekalski jako „pieśń młodych, marzących serc” i „promienne [...] wizje, z miłości dla narodu poczęte”¹².

Czekalski nie porusza problemu dwubiegunowości poezji Berwińskiego. Wydzielając jednak poemat z twórczości poety, dokonuje – podobnie jak Wyleżyńska – podziału twórczości Berwińskiego. W 1953 roku napisze o tym rozróżnieniu także Maria Janion:

Nieliczni dotychczasowi monografiści Berwińskiego przyznawali mu zazwyczaj tytuł mistrza liryki miłosnej. Sąd ten nie budziłby może w ogólności poważniejszych podejrzeń, gdyby nie okoliczność, że ofiarowując poecie wysoką rangę godnego ucznia Mickiewicza [...], jednocześnie usiłowano przemilczeć

⁸ Można za Janion przytoczyć m.in. wypowiedź wspomnianego przez Wyleżyńską Antoniego Bądzkiewicza, który opisywał *Don Juana poznańskiego* jako „bezbożny manifest cynizmu w którym autor »rozminął się z zadaniami i godnością poety«”. M. Janion, *Portret krajowego romantyka*, dz. cyt., s. 249.

⁹ A. Wyleżyńska, dz. cyt., s. 40.

¹⁰ Tamże, s. 58.

¹¹ E. Czekalski, *Wstęp* [w:] R. Berwiński, *Wybór pism*, Warszawa–Lwów, ca 1914, s. 26.

¹² Tamże, s. 26–27.

o wiele ważniejszą rolę Berwińskiego w dziedzinie polskiej liryki rewolucyjnej. Zadaniem dzisiejszego badacza jest sprawiedliwe zrównanie opinii o Berwińskim – autorze liryków miłosnych z cyklu *Księgi światła i złudzeń*, i Berwińskim – twórcy *Don Juana poznańskiego* oraz *Księgi życia i śmierci*.¹³

Janion, dzieląc poezję Berwińskiego na miłosną i rewolucyjną, nie podejmuje problemu trawestacji w *Don Juanie poznańskim* (jednocześnie przypisuje taki charakter wyłącznie parodiującemu Świteziankę Mickiewicza wierszowi *Żeglarz*¹⁴). O parodii w *Don Juanie poznańskim* pisze jedynie w kontekście wersyfikacji i wykorzystaniu skonwencjonalizowanej fabuły o „przysłowiowej już [w czasach Berwińskiego – M.B.] i żartobliwie traktowanej parze sentymentalnych kochanków”¹⁵. W tym odczytaniu Janion skoncentrowała się, podobnie jak Wyleżyńska, na satyrycznym aspekcie poematu i jego parabazy. Opisując poemat jako walkę „z epigońską, pseudogustawowską konwencją liryki miłosnej”, wspomina, że Berwiński „bezlitośnie odstąpił obszarniczą, pasożytniczą proweniencję współczesnych sobie tępych »don Juanów«, odgrywających z zamiłowaniem rolę »poetycznych« Werterów i Gustawów”¹⁶; tym samym umieszcza w centrum zainteresowania jedynie część poematu. Chwaląc Berwińskiego głównie za wybór obiektu satyry, Janion wspomina też o kwestii, która będzie szczególnie istotna w interesującym nas kontekście parodiowania romantyzmu:

[...] Berwiński wypowiadał pośrednio walką przebrzmiałym, a jeszcze stosowanym przez epigonów metodom krytykowania rzeczywistości za pomocą obrazów ogólnikowego buntu nieszczęśliwego w miłości, osamotnionego bohatera; zrywał nimb fałszywej, rzekomej „poetyczności” z uczuć lęgnących się w szlacheckich dworach. Był to zatem istotny etap w dziele kruszenia złudzeń romantyki, na drodze do realizmu krytycznego”¹⁷.

Szesnaście lat później Janion powróci do charakterystyki twórczości Berwińskiego w pracy *Portret krajowego romantyka. Don Juan poznański*

¹³ M. Janion, *Wstęp*, dz. cyt., s. 25.

¹⁴ Tamże, s. 28.

¹⁵ Tamże, s. 33.

¹⁶ Tamże, s. 30.

¹⁷ Tamże, s. 31.

jest w niej już omówiony inaczej. Janion wprost nazywa go poematem „żartobliwym” i pisze, że „taka [...] jest główna dyrektywa narracji w *Don Juanie poznańskim*, eksponująca »ja« relaksacyjno-medytacyjne”¹⁸. Przesunięcie akcentu na rozwijaną przez Berwińskiego w *Don Juanie poznańskim* ironię romantyczną¹⁹, realizowaną również przez metatekstową dygresyjność jego poematu²⁰, będzie później widoczne w kolejnych omówieniach, choć Ratajczak w *Poznańskim don Juanie* skoncentruje się raczej na problemie parodiowania konwencji miłosnej²¹, a Maria Janion w eseju *Romantyczni jakobini* będzie ponownie dostrzegać w poemacie i parabazie przede wszystkim młodoheglistowskie²² nawoływanie do całkowitego zburzenia przeszłości²³.

Bardzo interesujące odczytanie dwóch tomów *Poezji* Berwińskiego zaproponowała w „Ruchu Literackim” z 1970 roku Seweryna Wysłouch, zestawiając utwory poety z konwencjami romantycznymi. Dostrzegła, że Berwiński sięgał raczej do tradycji barokowej w żartobliwej tonacji historii miłosnej (w opozycji do powagi romantyków)²⁴ oraz że *Don Juan poznański*

18 M. Janion, *Portret krajowego romantyka*, dz. cyt., s. 247

19 Terminem tym posługuję się według opracowania pojęcia przez Włodzimierza Szturca w pracy *Ironia romantyczna* (Warszawa 1992), szczególnie w kontekście filozofii Friedricha Schlegla; najważniejsze dla mnie będą realne konsekwencje jej obecności w tekście opisane w rozdziale *Ironia romantyczna jako poetyka dzieła* (s. 166–226) oparte na zaczerpniętej z Fichtego przez Schlegla relacji *ego* i stanowionego przez nie *non-ego* traktowanego przede wszystkim jako obszar „przeглядania się” *ego* (s. 111–117).

20 We *Wstępie do Księgi życia i śmierci* Janion również dostrzegła ten aspekt, określając „odślanianie najskrytszych tajemnic warsztatu literackiego dla tym lepszego sprezentowania własnego brawurowego mistrzostwa” jako jeden z wyznaczników gatunkowych poematu dygresyjnego. M. Janion, *Wstęp*, dz. cyt., s. 32.

21 J. Ratajczak Józef, dz. cyt., s. 43.

22 Jest to sprzeczne z tezą Wyleżyńskiej, która uważała, że heglizm był niezgodny z naturą Berwińskiego. Zob. E. Wyleżyńska, dz. cyt., s. 62.

23 M. Janion, *Romantyczni jakobini* [w:] *też*, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 477–478.

24 S. Wysłouch, *Twórczość Ryszarda Berwińskiego wobec romantycznych konwencji*, „Ruch Literacki” 1970, nr 4, s. 237.

w swoich dygresjach „wyzwała się spod romantycznych sugestii”²⁵ i parodiuje typowe wzorce romantyczne.

Wszystkie te rozpoznania będą istotne w poniższej pracy, poświęconej *Don Juanowi poznańskiemu* jako zamkniętej całości. Wyjątkowe połączenie dygresyjności, intertekstualności, parodii i trawestacji, a także rozbudowanej i skomplikowanej podmiotowości dokonane przez Berwińskiego spróbuję omówić na konkretnych przykładach elementów budujących poemat i stanowiących unikalną realizację romantyczno-sentymentalnego systemu konwencji, która jednocześnie ten system dekonstruuje i parodiuje. Dlatego Berwiński, poeta i rewolucjonista, niech na moment zniknie, a jego miejsce niech zastąpią wykreowane w *Don Juanie poznańskim* samoświadome romantyczne podmioty.

Don Juan poznański jest poematem dygresyjnym²⁶. Zajmijmy się najpierw pierwszym członem tej nazwy gatunku. Berwiński obdarzył utwór podtytułem „poemat bez końca”. To sformułowanie i jego realizacja w utworze wiąże się z nierozzerwalnie złączoną z twórczością romantyków jenajskich poetyką fragmentu, o której pisał Friedrich Schlegel:

Rodzaj romantyczny poezji jest jeszcze w trakcie stawania się, ba, jego właściwą istotą jest, że wiecznie może się tylko s t a w a ć, a nigdy się nie spełnić. [...] Ona jedna [poezja rom. – M.B.] jest nieskończona, tak jak ona jedyna jest wolna [...]²⁷.

Nie ulega wątpliwości, że Berwiński realizuje w *Don Juanie poznańskim* poetykę stawania się, nieskończoności (czy też „niedokończoności”). Wśród rozwiązań, które zostały użyte w poemacie, mieści się zarówno „odślanianie tajemnic warsztatu literackiego”²⁸ – tak Maria Janion charakteryzuje poemat dygresyjny (choć jej dowodzenie inspiracji Berwińskiego

25 Tamże, s. 240–241.

26 Terminem tym posługuję się według definicji stworzonej przez Janusza Sławińskiego. Por. *Poemat dygresyjny* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 396–397.

27 F. Schlegel, *Fragment 116* [w:] *tegoż*, *Fragmety*, przeł. C. Bartl, Kraków 2009, s. 62.

28 M. Janion, *Portret krajowego romantyka*, dz. cyt., s. 248.

Grobem Agamemnona jest skoncentrowane raczej na próbie powtórzenia przez poznańskiego poetę popisów artystycznych Juliusza Słowackiego) – jak i model odnalezionego manuskryptu. Zatrzymajmy się przy pierwszym problemie, a więc formalnych wyłamaniach dygresyjnych. Jest ich w *Don Juanie poznańskim* wiele i rozgrywają się na różnych płaszczyznach podmiotowych. Przywołuję fragment, który mieściłby się w definicji Marii Janion²⁹:

Przez krew, co z wszystkich serc dotąd ciekła,
Wszystkich Gustawów – Werterów,
Przez wszystkie męki – przez wszystkie piekła
Dantów, Dantyszków, Homerów

(Czemu Homerów?... Otwartość szczera,
A raczej szczerłość otwarta
Wyznać mi każe, żem tu Homera
Wspomniał dla rymu – bękarta.

Co rzekłszy krótko i nawiasowo
Dla tymczasowej odsieczy
Przeciw krytyce, cofam się zdrowo
I wracam prosto do rzeczy)³⁰.
(s. 130)

Porównajmy ten fragment z podobnym wtrąceniem się podmiotu wyższego rzędu do treści poematu w *Beniowskim* Słowackiego:

²⁹ Por. tamże. Janion odwołuje się także do sfery czysto formalnej, charakteryzując poetykę poematu dygresyjnego również jako „żartobliwe żonglowanie zwrotami obcojęzycznymi i umiejętność artystycznego »wygrania« fragmentaryzmu konstrukcji”.

³⁰ Wszystkie fragmenty *Don Juana poznańskiego* oraz *Parabazy do Don Juana poznańskiego* cytuję za wydaniem: R. Berwiński, *Don Juan poznański, Parabaza do Don Juana poznańskiego* [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, Kraków 2003. W dalszej części pracy przy cytatach z *Don Juana poznańskiego* zawierać będę tylko odnośnik do strony w tym wydaniu; przy cytatach z *Parabazy do Don Juana poznańskiego* skrót P. oraz stronę w tym wydaniu.

Tu nawet zimny rozsądek najzdrowszy,
Słyszając, jak gałąź ta jęczy i wyje,
Zrobiłby utwór i poemat nowszy,
W którym gadają puchacze i żmije: –
Co do mnie, prawda mię epiczna więzi:
Więc nic nie tworząc z ognistój gałęzi,
Prosto ją gaszę w jarze jak rzecz suchą,
A sam do mego wracam wojownika [...]³¹.

Charakterystyczny dla Słowackiego, i powtórzony za nim przez Berwińskiego, powrót do głównego wątku fabularnego przebiega u obu poetów nieco inaczej. Podczas gdy Berwiński ze swych metatekstowych dygresji czyni równoprawny w stosunku do fabuły poematu obszar wypowiedzi, Słowacki częściej stosuje krótkie dygresje prezentujące właśnie jego twórczy warsztat:

Mówiłbym dalej, ale *Pan Podstoli*,
Dziady, a zwłaszcza tych *Dziadów* część czwarta,
Uczą porządku, w opowiadań roli
Rysując proste ścieżki
[...]
Kto by pomyślał, że mnie rymy wiozą,
Że sobie konno usiadłem na pierwszym,
A za mną drugi jedzie krok za krokiem:
Rym z parasolem, z płaszczem i tłumokiem³².

Różnica ta będzie szczególnie widoczna w zestawieniu poematu z parabazą. Zarzut Janion, że „nie mógł [Berwiński – M.B.] osiągnąć [...] wyżyn sztuki Słowackiego”³³, jest skoncentrowany na dygresjach czynionych przez inny podmiot, które rzeczywiście nie będą tak udane i płynne, jak wtrącenia w *Beniowskim* czy *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. Słusznym

³¹ Słowacki Juliusz, *Beniowski*, Wrocław 1996, s. 89.

³² J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu. Pieśń I – Wyjazd z Neapolu* [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, Wrocław 1989, s. 7.

³³ M. Janion, *Portret krajowego romantyka*, dz. cyt., s. 248.

wydaje się potraktowanie ich jako swego rodzaju formalnego wymogu³⁴ dla poematu dygresyjnego. Jednakże najważniejsza dygresyjność poematu Berwińskiego uwidacznia się w tym, co Maria Janion opisywała jako eksponowanie podmiotu narracyjno-dygresyjnego³⁵, choć nie jedynie odautorskiego i wielkopolskiego, jak został określony przez Janion³⁶, ale również autokrytycznego – nie tylko w kontekście swojej przeszłości, jak pisała Wyleżyńska, ale także wciąż trwającego, także i w nim, romantyzmu i modelu poezji romantycznej.

Dwie kategorie najbardziej charakterystyczne dla poematu dygresyjnego na poziomie kompozycji – dygresja oraz fragment – stanowią już w *Don Juanie poznańskim* oręż użyty do zdekonstruowania romantycznego modelu. Wzburzenie, jakie wywołał Berwiński, publikując *Don Juana poznańskiego*, nie mogło wynikać tylko z satyry na stan społeczeństwa. Krytyka dostrzegła w poemacie przede wszystkim nieudolną próbę naśladowania Byrona – podobne stanowisko przyjęła Janion, oceniając Berwińskiego jako mimo wszystko epigona i słabszego formalnie naśladowcę poetyki Słowackiego. Jednak ta główna słabość wytykana poecie (a więc właśnie nieudolność, która mogła prowadzić dziewiętnastowiecznych krytyków do uznania *Don Juana poznańskiego* za żalostną próbę trawestacji, w której fabuła ulega osobistym wyznaniom autora) będzie stanowiła jego atut. Aby dostrzec wyrafinowanie parodii Berwińskiego, należy szukać jej realizacji nie tylko w ironicznym, programowo sentymentalnym ujęciu historii dwojga kochanków – którego parodystycznego charakteru nie dostrzegł Z. K. w *Uwagach nad Don Juanem pana Berwińskiego*, czy w intere-

34 Będąc świadomym pozornej nieadekwatności tego sformułowania w stosunku do poezji romantycznej, szczególnie poematu dygresyjnego, używam go w znaczeniu elementu stylistyczno-parodystycznego, zakorzenionego w epoce Berwińskiego.

35 Zob. przyp. 17.

36 „Berwiński – co stanowi jego największą zasługę i tytuł do sławy – nasycił poemat po brzegi realnymi sprawami swojej dzielnicy i jej ludzi, czyniąc zeń swoistą »encyklopedię życia Wielkopolski«. [...] Najbardziej dostało się poznańskim organicznikom, a i »czerepowi rubasznemu« szlachetczyzny Berwiński nie przepuścił [...]”; tamże, s. 247–248.

sującej Marię Janion satyrze na szlachtę wielkopolską. Berwiński parodiuje przede wszystkim samą poetykę poematu dygresyjnego.

W celu omówienia tego problemu należy wrócić do drugiego elementu charakterystycznego dla kompozycji utworu Berwińskiego: konwencji odnalezionego manuskryptu. Model ten, znakomicie znany z *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Wacława Potockiego, wykorzystany także – by tylko przypomnieć najważniejsze użycia – m.in. przez Jamesa Macphersona przy tworzeniu falsyfikatu *Pieśni Osjana* oraz przez Washingtona Irvinga przy okazji publikacji *A History of New York, by Diedrich Knickerbocker* w 1809 roku – był zasadniczo realizowany z dwóch przyczyn: dla wzbogacenia warstwy podmiotowej (takie były bez wątpienia pobudki Potockiego) i dla wyraźniejszego rozdzielenia autora od podmiotu utworu. Było to zabiegiem koniecznym w przypadku *Pieśni Osjana*, u Irvinga zaś przywołanie Diedricha Knickerbockera stanowiło cel sam w sobie i w szczególny sposób odwoływało się do samej treści utworu³⁷.

U Berwińskiego problem sięga znacznie głębiej. Rozpoczynając *Parabazę do Don Juana poznańskiego* słowami „Na tym kończy się manuskrypt, z którego / Drukować dałem niniejsze dwie pieśni” (*P.*, s. 139), poeta pozornie dystansował się od myśli zawartych w *Don Juanie poznańskim* – co faktycznie mogło być spowodowane ostrą krytyką, w której pobudek dla napisania parabazy dopatruje się Janion³⁸. Zawarłszy jednak w dalszej części utworu żarliwszą niż w poemacie krytykę społeczną, pozwolił nowo powołanemu w dołączonym do manuskryptu liście podmiotowi-autorowi *Don Juana poznańskiego* dookreślić, niejako przy okazji, wcześniejszy poemat. Trzy funkcje motywu odnalezionego manuskryptu: fabularna, dystansująca i metatekstowa u Berwińskiego podporządkowane są budowaniu skomplikowanej, rozbudowanej podmiotowości.

Podmiotem pierwszym (pominąwszy na razie podmiot odautorski Berwińskiego tytułującego dzieło i cytującego Byrona, Eurypidesa i Goethego w mottach) jest ten, który „wysła aż za Styks” swoje westchnienie:

37 R. Dyboski, *Wielcy pisarze amerykańscy*, Warszawa 1958, s. 21–22.

38 Zob. przyp. 8.

Ach! – To westchnienie nie mój bohater,
Lecz ja wysyłam [rozstrzelenie moje – M.B.] aż za Styks
I wzywam ciebie – o! *alma mater*,
O Venus, alma genetrix!
(s. 123)

W poemacie od samego początku możemy więc dostrzec dwie osobne figury: „ja”, które Janion nazwie „narracyjno-dygresyjnym”, oraz bohatera – którego „ja” przejdzie później w trzecią osobę. Znamy krewnych tego pierwszego podmiotu z wszelkich utworów rozpoczynających się inwokacją, ten jednak szczególnie jest najbliższy podmiotowi Słowackiego z *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* oraz podmiotowi Byrona z *Don Juana*. Zanim rozwarstwi się on po połączeniu poematu z parabazą, będzie głównym podmiotem tekstu. On też będzie „własnym sędzią” (s. 134), „wydawcą, samym autorem, krytykiem i piewcą” (s. 142), on wreszcie „wiersz [...] w czechle białego grzebie papieru” (s. 143). Jest też autorem, tym który opowiada wewnętrzny poemat o poznańskim don Juanie: powie w drugiej pieśni, wracając po długiej dygresji do historii kochanków:

Tu czas bym wrócił
Pod te jawory – w ów szpaler,
Gdziem ich w ostatniej pieśni porzucił,
Gdzie poematu kawaler

Aż dotąd u nóg nadobnych klęczy,
Jak klęczał w pieśni mej pierwszej [...].
(s. 141)

Moment, w którym ten podmiot znika, ustąpiwszy podmiotowi swojego bohatera, jest oddany nawet w układzie graficznym. Milknie po poniższej strofie, co oznaczone jest graficzną przerwą w druku, nie wtrąca już dygresji do końca poematu (wróci jako figura podmiotowa dopiero w parabazie):

Płaszcz grobowego zarzucam kiru,
A wiersz, co tutaj umiera,

W czechle białego grzebie papieru –
O czym chciej przestrzec zecera.
(s. 143)

W rozbijaniu podmiotowości Berwiński jest bliższy raczej Byronowi niż Słowackiemu; popisy autora *Beniowskiego* stanowiły, jak pisze Alina Kowalczykowa, „konstruktywną cechę postawy romantycznego ironisty”, którego charakteryzowała „nieumiarkowana pycha”³⁹. Uzupełniwszy to rozpoznanie komentarzem Janion o poemacie dygresyjnym jako „teren wirtuozowskich popisów autora, który świadomie bawił i zadziwiał zarówno czytelnika, jak siebie [rozstrzelenie moje – M.B.] niewyczerpanymi możliwościami talentu”⁴⁰, otrzymamy trafną tezę o silnym zjednoczeniu Słowackiego z nadrzędnym podmiotem jego poematów. Nieco inaczej przebiegało to u Byrona. Pisał, podobnie jak Berwiński, w obliczu krytyki własnej twórczości, co znajduje oddźwięk m.in. w trzeciej oktawie *Pieśni siódmej* gdzie nazywa siebie wprost autorem *Don Juana*:

They accuse me – Me – the present writer of
The present [rozstrzelenia moje – M.B.] poem – of – I know not what –
A tendency to under-rate and scoff
At human power and virtue, and all that;
And this they say in language rather rough.
Good God! I wonder what they would be at!
I say no more than hath been said in Dante’s
Verse, and by Solomon and by Cervantes⁴¹

³⁹ A. Kowalczykowa, *Wstęp* [w:] Słowacki Juliusz, *Beniowski*, dz. cyt., s. XXIV–XXV.

⁴⁰ M. Janion, *Portret krajowego romantyka*, dz. cyt., s. 248.

⁴¹ G. G. Byron, *Don Juan*, [online] http://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm#2H_4_0008 [dostęp: 2 kwietnia 2015]. W tłumaczeniu Edwarda Porębowicza podkreślenie aspektu próby wypowiedzi samego Byrona-autora *Don Juana*, nie jego podmiotu, jest nieco mniej wyraźne niż w oryginale: „Oskarżają mnie, mnie, podpisanego / Autora – o co, doprawdy nie widzę, / Mówią, że jestem apostołem złego, / Że podkopuję cnotę, z wielkich szydę. / Czegoś im we mnie braknie – ale czego?... / Mój Boże! Wszakże ja kłamstwem się brzydę; / Nie mówię więcej – każdemu wiadomo – / niż mawiał Dante, Cervantes, Salomo” (*Pieśń siódma*, III). G. G. Byron, *Don Juan*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1986, s. 295.

Byron, jak ocenia Włodzimierz Szturc, próbował wyjść z pułapki, do której zaprowadzić go mogła związana z ironią romantyczną problematyka utożsamienia autora z podmiotem dzieła. W powyższej oktawie przemawia Byron-autor *Don Juana*, przebijając się (lub próbując tego dokonać) przez głos nadrzędnego do tej pory podmiotu narracyjno-dygresyjnego. Tak Szturc pisze o tym zabiegu i jego skuteczności w kontekście pojęcia ironii romantycznej:

[...] Byron za wszelką cenę chce zrezygnować z ironii, chce przemówić serio, a ponieważ jest to niemożliwie, bo konwencja ironiczna opanowała horyzont odbioru, udaje że jest ironiczny próbując samego siebie, jako ironistę, oszukać; [...] poeta może pokazać się jako świadomy swych mocy kreator, z drugiej jako szeregowy aktor grający komedię istnienia od Edenu po kres dziejów. Dla Byrona niemożliwe jest powiedzenie prawdy o sobie samym, ponieważ raz przegląda się ona w modelującej ją krytyce czytelnika, a drugi raz w perspektywie ironii bytu zgotowanej przez Boga, największego ironistę⁴².

Problemu tego nie będzie miał Berwiński. Rozbudowana podmiotowość jego poematu jest przetrzeźwieniem podmiotowości *Don Juana*; w poemacie Byrona zderzają się dominujący podmiot-narrator i dygresyjny podmiot odautorski, podczas gdy w *Don Juanie poznańskim* jest na odwrót: to podmiot dygresji jest podmiotem dominującym, to on powołuje kolejne podmioty, to on może im przerwać (bez konieczności konkurowania z finezją słowną Słowackiego) i robi to skuteczniej, niż próbuje tego dokonywać podmiot Byrona. Ta podmiotowość à rebours stanowi parodię konstrukcji podmiotu w poematach dygresyjnych. Dostrzeżony przez Szturca problem Byrona nie wystąpi więc u Berwińskiego, który dołącza ironię romantyczną do oręży pozwalających mu parodiować strukturę poematów dygresyjnych.

Kluczowe dla zrozumienia, jak ironia romantyczna w *Don Juanie* różni się od ironii romantycznej *Don Juana poznańskiego*, jest spojrzenie na ich stosunek do dygresyjności, lub, jak napisałby Schlegel – „nieustającej

parabazy” – dokonywanej i dokonującej się w obszarze tekstu⁴³. Szturc traktuje „nieustającą parabolę” jako „ustawiczne wychylenie się autora poza tworzone dzieło” i przypisuje jej znaczenie dyskursywne⁴⁴. Jednak nawet jeśli przyjmujemy (co wydaje się słuszne) parabolę jako wychylenie się z tekstu podmiotu-autora, to różnić się będą „odbiorcy” tego wychylenia. Ustawiczność faktycznie będzie pasować do parabol *Don Juana*, jednak o „nieustającej parabolie” można powiedzieć dopiero w przypadku poematów dygresyjnych Słowackiego. Podmiot-artysta i autor *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, który przeplata treść poematu z dygresjami o formalnych aspektach twórczych, to ten sam, który te formalne aspekty zręcznie wplata w całość tekstu. Przyjrzyjmy się, jak realizuje to Berwiński. Podmiot, który „Homera wspomniął dla rymu – bękarta” to bez wątpienia ten podmiot-artysta, którego u Słowackiego „prawda epiczna więziła”: obu cechuje prezentowanie twórczego warsztatu, o czym wspominała Janion. Słowacki jako podmiot-autor jest zatem tożsamy z podmiotem-artystą, a owa prezentacja jest bez wątpienia lepsza niż analogiczny zabieg w *Don Juanie poznańskim*. W poemacie Berwińskiego nastąpi jednak rozwarstwienie: podmiot-artysta oddziela się od stojącego o poziom wyżej podmiotu-autora; powołany podmiot-artysta stanowi bowiem trawestację zręcznych dygresji Słowackiego. W tym kontekście gra podmiotami nie jest tylko parodią metatekstowych dygresji, ale też konkretną realizacją modelu „nieustającej parabazy” – tym razem jednak wychylenie następuje nie w stronę czytelnika, a w stronę intertekstualnie rozumianej konwencji.

Taka jest zresztą ogólna charakterystyka ironii romantycznej Berwińskiego. Podmiot-autor Byrona, piszący o sobie „Me – the present writer

42 W. Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 174–175.

43 Więcej na ten temat pisze Szturc w rozdziale *Ironia romantyczna jako poetyka dzieła* (dz. cyt. s. 166–226). Używa terminu „permanentnej parabazy”, który jest bezpośrednim przełożeniem niem. „permanente Parabase”. Będę jednak używał tłumaczenia „nieustająca parabaza” użytego przez Michała Pawła Markowskiego w opracowaniu do *Fragmentów Friedricha Schlegla*, gdyż przymiotnik „ustawiczny” bierze swój źródłosłów w czasowniku „stać” lub dalej „ustawiać” (podobnie zresztą „permanentny”, sięgający do łacińskiego *maneo*, *manere* – ustawiać, trwać), „nieustający” zaś podkreśla niekończący się proces wspomnianej parabazy.

44 Tamże, s. 177.

of / The present poem”, jest inny niż ten, o którym pisałem wyżej jako podmiocie-autorze *Don Juana poznańskiego*: odróżnia ich uzależnienie od ironii romantycznej. Twórczość Berwińskiego bez wątpienia nie posiada artystycznych walorów poematów dygresyjnych Byrona i Słowackiego, jednak to właśnie pozwala jej przemawiać innym głosem. Dystans, jaki dzieli realnego Berwińskiego-rewolucjonistę i podmiot-autora *Don Juana poznańskiego* jest zdecydowanie większy niż analogiczne dystanse dzielące Byrona oraz Słowackiego i ich podmioty. Pierwszym powodem takiego stanu rzeczy jest wspomniane już zdominowanie podmiotu-narratora przez podmiot dygresyjny, drugim natomiast silnie zaakcentowana ich wzajemna niezależność – zamilknięcie podmiotu dygresyjnego nie kończy (wbrew zapewnieniom) wiersza, co wywołuje rozchwianie hierarchii podmiotów. Tworzy się dystans między podmiotem-Berwińskim, który zmanifestował się w nadaniu tytułu, mott i przede wszystkim intertekstualnego podtytułu, oraz który powołał podmiot narracyjno-dygresyjny, a przejmującym narracyjną rolę podmiotem-bohaterem; zatrzymajmy się przy nim na dłuższą chwilę.

Pomiędzy rozpoczynającą się słowami „Było to jakoś... nie pomnę dobrze / Którego w roku miesiąca” (s. 125), wewnętrzną historią miłosną a inwokacyjnym wstępem (przypominającym model znany z eposu) mieści się wydzielony graficznie w tekście poematu jedenastostrofowy ustęp, w którym określenie podmiotowości staje się szczególnie trudne. Prześledźmy zmianę, jaka zachodzi pomiędzy tymi dwiema częściami:

Miłość chcę śpiewać, o, *alma mater*,
A czas przyjazny ucieka!
Już niecierpliwy pieśni bohater
I bohaterka nas czeka.

*

Ach! jakże czule, jakże namiętnie
Wyznali sobie swą miłość!
Ja bym to wszystko zamilczał chętnie,
Gdyby nie zdarzeń zawilość,

Która szczególnym wypadków stekiem

Z tą mnie związała powieścią [...].
(s. 124)

W pierwszej strofie, kończącej inwokacyjny wstęp, pojawia się sformułowanie „miłość chcę śpiewać” – znamy je z eposów heroicznych, które miały „śpiewać”⁴⁵ „męża, co [...] długo błędził”⁴⁶ w *Odysei* Homera czy „wojnę pobożną”⁴⁷ w *Jeruzolimie wyzwolonej* Tasso. Jeśli dostrzeżemy kreacyjną siłę opowieści⁴⁸, możemy uznać, że chcący opiewać miłość podmiot *Don Juana poznańskiego* nie tylko dokonuje trawestacji epickiej konwencji, ale parodiuje też obdarzony mocą kreacyjną podmiot eposu. Jego demiurgiczna siła zostaje użyta do przedstawienia zbanalizowanej historii, co jest przesłanką do uznania objawiającej się w autoironii samoświadomości podmiotu narracyjnego lub przynajmniej parodystycznej intencji samego Berwińskiego. Podmiot narracyjny *Don Juana poznańskiego* przekazuje głos podmiotowi narracyjnemu pieśni. Rozpoczyna się ona westchnieniem – lecz tym razem wzdycha nie ten pierwszy, ale właśnie już bohater wspomniany w pierwszej strofie poematu. On też, nie podmiot-autor, w tych jedenastu strofach zawiera własną dygresję na temat miłości. Tworzy się więc coś na kształt szkatułkowości poetyckiej; w poemacie dygresyjnym Berwińskiego pojawia się poemat dygresyjny poznańskiego *Don Juana*. O ile podmiot wyższego rzędu stanowi parodię podmiotu *Beniowskiego*, to właśnie podmiot-bohater jest parodią podmiotu Byrona. Zanim rozpocznie swoją historię, zaznaczy:

Ten tylko wybieg małeńki zrobię
Dla omylenia pogoni,
Że będę mówił w trzeciej osobie,

45 Jerzy Łanowski podaje oryginalne znaczenie czasownika „wyśpiewaj” jako „opowiedz”. Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Wrocław 2003, s. 3.

46 Tamże

47 T. Tasso, *Gofred albo Jeruzalem wyzwolona*, przeł. P. Kochanowski, Wrocław 1951, s. 7.

48 Wysłouch pisze o „usankcjonowanym teorii ironii romantycznej stanowisku narratora-demiurga górującego nad przedstawionym światem”. S. Wysłouch, dz. cyt., s. 242.

Gdzie mowa o nim lub o niej.
(s. 125)

Rozszczepienie podmiotów nie będzie jednak bezwzględne. Kochanek i kochanka są faktycznie przedstawieni w trzeciej osobie, jednak sam podmiot narracyjny (zaznaczmy: nie jest to już podmiot pierwszy, podmiot-autor) będzie wtrącał swoje dygresje, oczywiście w pierwszej osobie. Mogą być one banalne i podkreślać jego niewiedzę (np. czasowe) lub otwarcie intertekstualnie parodystyczne, tak jak rozwinięty do czterech strof motyw przebiccia serca sztyletem z *Don Juana (Pieśń piąta, CXL)* lub przeformułowany cytat ze Świtezianki Mickiewicza w strofie:

Lecz nie przysięgać! – to moja rada;
Bo kto przysięgę naruszy,
Ach! Biada jemu, za życia biada,
I biada jego złej duszy!
(s. 129)

Szczególnie interesujące są ostatnie strofy *Pieśni pierwszej*, w których jeszcze wyraźniejsza staje się niezależność *Don Juana poznańskiego* jako całości i stanowiącego jego fragment wewnętrznego poematu dygresyjnego. Przytoczmy je i zestawmy z zakończeniem całego poematu:

Lękam się – przecież koniec napiszę,
Bo nic w poezji nad całość.
Te wszystkie rysy, szkice, ułamki,
Wszystkie wyimki, wyjątki,
Te poetyczne na lodzie zamki,
Jakieś bez końca początki,

[...]
Ja rzecz skończoną lubię od ręki,
A więc i moją zakończę!
(s. 133)

Juan chce pisać; łokieć na stole,
A czoło oparł na dłoni
I oko w niebie utkwiał sokole,
I za natchnieniem w lot goni.

Goni, a goniąc, przygryza pióra,
A przygryzając, pierś wzdyma
,Na koniec zacznie tak: „O! ty, która...”
Zacznie i nagle się wstrzyma.

A gdy się wstrzymał, duma i myśli,
A gdy się dobrze namyślił,
Spojrzał – raz jeszcze rozważył ściślij
I co napisał – przekryślił.
(s. 148)

Po raz kolejny wbrew zapewnieniom podmiotu kontynuowana jest pieśń – tym razem jednak przeczy sobie sam podmiot-bohater, który zgodnie z zapewnieniem, że pisze o sobie w trzeciej osobie, ostatecznie zapętla się we fragmentaryczności i w samostawaniu. Ważne są wersy, w których podmiot-bohater mówi: „Wyśpiewam może zły, niedorzeczny, / Ale prawdziwy poemat.” (s. 125). Nasuwa się więc pytanie: co Juan pisze w ostatnich strofach poematu – czy jest to autotematyczna dygresja do napisania wewnętrznego poematu dygresyjnego z *Don Juana poznańskiego*, czy też odniesienie do niemocy twórczej podmiotu-bohatera, a być może też samego Berwińskiego? Wysłouch pisze, w kontekście wiersza Żeglarz, o braku talentu Berwińskiego, widocznym w jego nieumiejętnym kreowaniu świata przedstawionego. Zauważa jednak, że Berwiński jest tego świadomy, zawiera tę świadomość w tekście i tym samym kpi z własnych słabości, dokonując kolejnej trawestacji romantycznego modelu⁴⁹. Podobnie jest w *Don Juanie poznańskim* – Berwiński konsekwentnie rozbiera romantyzm na czynniki pierwsze i składa je na nowo, na co, paradoksalnie, pozwala mu bycie poetą mniej zręcznym niż Słowacki czy Mickiewicz. To charakterystyczne rozchwianie utrwalonych tendencji re-

⁴⁹ Tamże, s. 241–242.

alizowane przez Berwińskiego bezlitośnie uderza w romantyczne modele, a wybór gatunku poematu dygresyjnego, w swojej istocie intertekstualnego, tym silniej ukazuje trawestatyczny charakter *Don Juana poznańskiego*. Zagadkowe zapętlenie w zakończeniu poematu jest więc nie tylko parodią modelu „niedokończoności”, ale w tym szczególnym wypadku też autotematyczną dygresją na temat słabości oraz, mimo wszystko własnego poematu.

Poemat Berwińskiego jest trudny w ocenie. Z jednej strony łączy w sobie charakterystyczne dla romantyzmu elementy: dość by wymienić ironię romantyczną, romans, poemat dygresyjny, elementy filozofii Schlegla. Z drugiej strony lokuje się na obrzeżach swojej epoki, choćby przez frywolny stosunek do patosu i stosowanie parodystycznych cytatów. Wysłouch zauważa, że gdy Berwiński publikuje *Poezje* w 1844 roku, romantyzm polski powoli wygasa⁵⁰. Nieprzypadkowo w większości opracowań twórczość Berwińskiego omawia się w kontekście twórczości poetów starszych od niego (za wyjątkiem poetyki rewolucyjnej, której zresztą też nie był inicjatorem): Berwiński był w dużej mierze epigonem i niewiele wskazuje, by miał ambicje „poruszyć z posad bryłę świata”, parafrazując odę Mickiewicza. Gatunek poematu dygresyjnego w tej realizacji, jaką zaofiarował Berwiński, nabrał jednak zupełnie innego charakteru. Rozwinięta w opisany sposób dygresyjność, silnie powiązana z filozofią Friedricha Schlegla i koncepcją ironii romantycznej, stała się szansą na stworzenie wielopoziomowego w swojej podmiotowej i parodystycznej grze dzieła, co możliwe było tylko przez samoświadome osadzenie się w romantyzmie i równie świadome zdekonstruowanie go od środka. Satyra na sentymentalnych kochanków i wielkopolską szlachtę rozgrywa się jakby przy okazji; wyrwana z kontekstu brzmiałaby bezsilnie. Dopiero szkatułkowość poematu Berwińskiego pozwala jego słowom wybrzmieć i bezlitośnie sparodiować poetykę Byrona czy Słowackiego. Poemat znacznie osłabia *Parabaza do Don Juana poznańskiego*, w której ironiczny ton ulega dy-

⁵⁰ Tamże, s. 235.

daktyzmowi⁵¹, a sam Berwiński wraca *de facto* do romantycznej poetyki, choćby przez użycie typowego dla historiozoficznych refleksji wiersza jedenastozgłoskowego⁵².

Berwiński bez wątpienia nie aspirował do miana wieszczki narodowe- go; jego pobudki były zupełnie inne. Negując swój związek z wartościami, które uważał za przeszłe, nie oferował wiele w zamian, w czym mimo wszystko, wbrew opinii Wyleżyńskiej, zbliżał się do młodoheglistów⁵³. Doceńmy jednak sposób, w jaki jego krytyka – także romantyzmu – współgrała z samoświadomą, autoironiczną poetyką, którą po stu siedemdziesięciu latach nazwiemy raczej poetyką uszczypliwej parodii niż poetyką pogardy.

BIBLIOGRAFIA

- Berwiński R., *Księga życia i śmierci*, Warszawa 1953.
 —, *Utwory wybrane*, Kraków 2003.
 —, *Wybór pism*, Warszawa–Lwów, ca 1914.
 Byron G., *Don Juan*, przeł. Edward Porębowicz, Warszawa 1986
 —, *Don Juan*, [online] http://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm#2H_4_0008 [dostęp: 2 kwietnia 2015].
 Dyboski R., *Wielcy pisarze amerykańscy*, Warszawa 1958.
 Homer, *Odyseja*, Wrocław 2003.
 Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
 —, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972.
 —, *Romantyzm. Studia o idach i stylu*, Warszawa 1969.
 Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.
 Mickiewicz A., *Dziady*, Kraków 1998.
 —, *Wybór poezyj. Tom I*, Wrocław 1997.
 Ratajczak J., *Poznański don Juan*, Poznań 1989.

⁵¹ Tamże, s. 246.

⁵² M. Janion, *Portret krajowego romantyka*, dz. cyt., s. 250.

⁵³ Zob. przyp. 21.

- Schlegel F., *Fragmenty*, przeł. Carmen Bartl, Kraków 2009.
- Słowacki J., *Beniowski*, Wrocław 1996.
- , *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* [w:] Tegoż, *Dzieła wybrane. Tom II*, Wrocław 1989.
- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1998.
- Szturc W., *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992.
- , *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Kraków 1996.
- Tasso T., *Gofred albo Jeruzalem wyzwolona*, przeł. Piotr Kochanowski, Wrocław 1951.
- Wyleżyńska A., *Ryszard Berwiński. Studium*, Kraków 1913.
- Wysłouch S., *Twórczość Ryszarda Berwińskiego wobec romantycznych konwencji*, „Ruch Literacki” 1970 nr 4.
- Z.K., *Uwagi nad Don Juanem pana Berwińskiego*, [rec. z *Don Juan poznański*], „Orędownik Naukowy” 1844, nr 49.

ABSTRAKT

Artykuł jest analizą poematu *Don Juan poznański* autorstwa Ryszarda Berwińskiego. Poeta, odwołując się do poetyki poematu dygresyjnego, czerpie z tradycji wypracowanej szczególnie przez George’a Byrona oraz Juliusza Słowackiego. *Don Juan poznański* obfituje w dygresje, aluzje literackie, parodie i trawestacje, co pod pewnymi względami klasyfikuje go jako dzieło typowe dla epoki romantyzmu. Jednocześnie jednak Berwiński nieustannie swą romantyczność podważa, szydząc niejednokrotnie z dzieł poprzedników lub stale dekonstruuje własny poemat. W artykule staram się przedstawić poziom zawikłania utworu, odwołując się do dzieł, które mogły mieć znaczący wpływ na takie ukształtowanie poematu – m.in. *Fragmentów* Friedricha Schlegla, *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Juliusza Słowackiego i oczywiście *Don Juana* George’a Byrona. Nieustająco powraca problem *permanente Parekbase*, a więc wychylania się autora z dzieła, związany ze zjawiskiem ironii romantycznej. Oba te typowe dla

utworów romantycznych elementy w poemacie Berwińskiego zostają użyte w oryginalny i wyjątkowy sposób.

Słowa kluczowe: *parabaza, poemat dygresyjny, parodia, Ryszard Berwiński*

ABSTRACT

The article is an analyse of Ryszard Berwiński’s poem *Don Juan poznański*. The poet, who refers to the poetics of the digressive poem, draws from the tradition especially elaborated by George Byron and Juliusz Słowacki. *Don Juan poznański* abounds in digressions, literary references, parodies and travesties and therefore it might be qualified as a typical romantic poem. However, Berwiński constantly undermines his affiliations, including romanticism, by sneering at the predecessors or deconstructing the poem itself. In the article I will try to reveal the complexity of the poem by referring to previous works that could have influenced the creation of *Don Juan poznański* (e. g. Friedrich Schlegel’s *Fragments*, Juliusz Słowacki’s *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* and, obviously, George Byron’s *Don Juan*). The problem of the *permanent Parekbase*, which refers to the subject or narrator exposing himself and therefore is connected with the romantic irony is one that constantly returns. Both elements, typical for romantic poems, find their use in Berwiński’s poem in an original and exceptional way.

Keywords: *parabasis, digressive poem, parody, Ryszard Berwiński*

BIOGRAM

Mikołaj Borkowski – student III roku polonistyki-komparatystyki w ramach MISH. Interesuje się problematyką podmiotowości w literaturze, relacjami polityki i literatury oraz najnowszą poezją polską. Współpracuje z Biurem

Literackim, publikował w „Tawernie” i „BiBLiotece”. Przygotowuje pracę licencjacką dotyczącą *Obcego* Alberta Camus i *Sprawy Meursaulta* Kamela Daouda. Od 2015 roku redaktor naczelny „Bez Porównania”.