

Anna Lauks

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

ORCID: 0009-0009-3657-0148

Niewinność źródłem komizmu. O *Autorkach* Henryka Sienkiewicza

Innocence as the source of comedy. On *Autorki* by Henryk Sienkiewicz

Abstract: *Autorki* by Henryk Sienkiewicz is a now completely unknown stage work, in which an unusual strategy of building comedy was chosen. This is because the source of humour in this text is the innocence and unconsciousness of the child protagonist. Taking into account the circumstances of the work's creation, that is, the historical moment and the tendencies that were present in literature at the time, the introduction of laughter by means of the specific creation of a child seems a non-obvious choice, so it is worth investigating. The purpose of the article is to determine the type of comedy used in Henryk Sienkiewicz's *Autorki* and to characterize its functionality. The discussion will confirm the thesis that the humour of Sienkiewicz's play was based on three pillars: childlike innocence and unconsciousness, human sexuality and a playful reference to the stereotypes of the Polish sentimental novel.

Keywords: Henryk Sienkiewicz, drama, humour, comity, stage picture

Słowa kluczowe: Henryk Sienkiewicz, dramat, humor, komizm, obrazek sceniczny

Niektórzy twierdzą, iż dowcip wymagający wyjaśnienia przestaje być zabawny. *Autorki* Henryka Sienkiewicza domagają się jednak uwagi, której dotychczas nie otrzymały. Pisano już bowiem o *Zagłobie swatem*, przyciągającym do siebie za sprawą tytułowego bohatera, znane są także rozważania badaczy dotyczące dramatu *Na jedną kartę*, pretendującego, nieco na wyrost, do miana najlepszego utworu scenicznego, jaki wyszedł spod pióra Litwosa¹, natomiast pozostałe teksty dramatyczne przeszły bez echa. Powieściowa twórczość autora *Quo vadis?* niewątpliwie zdominowała pozostałe gatunki

¹ A. Wzorek, „*Na jedną kartę Henryka Sienkiewicza – dramat „osnuty na ścieraniu dwóch zasad, dwóch światów”*”, w: *Recepcja twórczości Sienkiewicza*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Z. Mokranowska, Lublin 2005, s. 137–145.

literackie, z jakimi się on mierzył. Przyznać trzeba, że utwory dramatyczne tego pisarza nie odznaczają się oryginalnością pod względem sposobu budowania akcji czy rozwiązań teatralnych, niemniej, jak każdy inny tekst, są przedstawieniem pewnego wycinka rzeczywistości, który nie musi być oczywisty i często taki nie jest. W przypadku *Autorek* osobliwe wydaje się źródło ich komizmu usytuowane w dziecięcej niewinności tytułowych postaci. Jest to wybór o tyle zaskakujący, iż XIX-wieczna literatura traktuje bohatera dziecięcego dość surowo² bądź upatruje w nim pośrednika między światem realnym i metafizycznym³, z pewnością zaś nie kojarzy go ze śmiechem.

Sienkiewicza znamy między innymi jako humorystę i bezrefleksyjnie przyjmujemy to stwierdzenie do wiadomości. Tymczasem śmiech w dobie pozytywizmu nie był ani oczywisty, ani mile widziany. Mowa tu przecież o epoce powagi, dojrzałości i utylitaryzmu, kiedy to literatura pełniła służalczą rolę, a jej głównym celem było tendencyjne realizowanie haseł programowych. Wszelkie dyskusje na temat smutku i śmiechu w literaturze polskiej były kwitowane na przykład takimi stwierdzeniami:

Bo wyobraźmy sobie Ujejskiego, Asnyka, Konopnicką, Kaczkowskiego, Jeża, Świętochowskiego, Sienkiewicza, Prusa, itp. wypisujących najzgrabniejsze choćby koncepciki i bohomazki z jednej strony, a z drugiej publiczność od tego wszystkiego pokładającą się ze śmiechu. Szkoda trochę byłoby tych mistrzów dla takiej roboty⁴.

Tego rodzaju komentarze wynikały z przyjętej wówczas zasady, w myśl której sztuka winna troszczyć się o dobro polskiego społeczeństwa i wspierać je w dążeniach do poprawy sytuacji społeczno-politycznej. Henryk Markiewicz wymienia następujące zadania ówczesnej literatury:

miała ona bronić interesów narodowych, oddziaływać konstruktywnie na świadomość czytelników, utrwalając w niej i rozwijając zrozumienie obowiązków patriotycznych i społecznych⁵.

Wobec tak górnolotnych tez oraz nadrzędnej roli dydaktyzmu nad rozrywką, mniej ambitne utwory były krytykowane. Dla twórczości Sienkiewicza

² Dziecięcy bohater zazwyczaj był nośnikiem treści o charakterze ideowym, światopoglądowym. Ze względu na swoją słabość i zależność dziecko łatwo wzbudza empatię i silniej oddziałuje na emocje, dlatego w dobie literatury tendencyjnej postać dziecka była chętnie wykorzystywana do uwypuklenia problemów społecznych. Wystarczy przypomnieć w tym miejscu takie tytuły, jak *Janko Muzykant* Henryka Sienkiewicza, *Antek* Bolesława Prusa czy *Nasza szkapa* Marii Konopnickiej.

³ Dziecko przez swój irracjonalizm wykazuje pewne związki ze światem metafizycznym. W wielu utworach zarówno w literaturze polskiej, jak i światowej podkreślano dar dziecka, które dostrzega świat niewidoczny i niedostępny dla dorosłego człowieka. W IV części *Dziadów* A. Mickiewicza, gdy Gustaw przychodzi do domu Księdza, Dzieci od razu rozpoznają w nim istotę nienależącą do świata żywych. Ksiądz natomiast tego nie zauważa. Podobnie jest w utworze *Jamioł* Henryka Sienkiewicza, w balladzie Goethego *Król olch* czy w *Weselu* Wyspiańskiego, gdzie pierwszą osobą, która nawiązała kontakt z postacią fantastyczną, była mała Isia.

⁴ Przywołana wypowiedź Orzeszkowej to jej komentarz do artykułów Wiktora Gomułkiewicza i Ludomira Grendyszyńskiego, w których autorzy krytykowali smutek w polskiej prozie.

E. Orzeszkowa, *O smutku i śmiechu w literaturze*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1959, s. 321. Cyt. za: R. Koziołek, *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*, Katowice 2011, s. 77.

⁵ H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 1999, s. 26.

znaleziono usprawiedliwienie, iż pisał „ku pokrzepieniu serc”, choć doskonale wiemy, że żartobliwe wypowiedzi sienkiewiczowskich postaci nierzadko mają rubaszne czy nawet erotyczne zabarwienie⁶. Taką wyrozumiałością nie obdarzono na przykład Aleksandra Fredry, wielokrotnie krytykowanego za nienarodowość utworów i tym samym ich nieoryginalność, niemoralność oraz komediowość i teatralność⁷, które Fredro postrzegał zupełnie inaczej niż pozostali pisarze tego okresu. Zgrabnie przemilczano fakt, iż Sienkiewicz jest autorem takich tekstów, jak *Autorki*, które kategorię komizmu wysuwają na pierwszy plan. Tekst powstał najprawdopodobniej w 1912 r.⁸, co przyporządkowuje go, jeśli się trzymać umownych ram czasowych, do Młodej Polski. Jednak i w tej epoce rozrywkowa funkcja literatury była drugo- lub może nawet trzeciorzędna, a kreacja dziecka bynajmniej nie służyła wprowadzaniu efektu humorystycznego. Początek XX w. nie odciął literatury od problematyki historycznej i patriotycznej. W roku publikacji *Autorek* ukazała się między innymi *Wierna rzeka* Stefana Żeromskiego, tematycznie nawiązująca do powstania styczniowego. Nie było zatem zbyt wiele miejsca na śmiech i banalne treści⁹.

W przypadku omawianego utworu można, co prawda, doszukiwać się krytyki ówczesnej obyczajowości, skazującej kobietę na życie w nieświadomości i w cieniu mężczyzny. Wszak zabraniano młodym kobietom czytania niestosownych lektur i wychowywano je „pod kloszem”, w oderwaniu od wszelkich wiadomości dotyczących życia płciowego:

Niemало kłopotu sprawiała rodzicom *Trylogia* Henryka Sienkiewicza [...]. Niestety, Sienkiewicz w *Trylogii* pozwalał sobie na zbyt wiele. Pojawiały się w niej jakieś pikantne kawałki, które trzeba było wycinać i chować przed dziećmi. Egzemplarze, które nie przeszły pomyślnie testu na przyzwoitość, ginęły w niewyjaśnionych okolicznościach, co stawało się powodem kłótni pomiędzy domownikami¹⁰.

Nie inaczej było w przypadku literackich zainteresowań Maryni i Helenki, pozostających pod stałym nadzorem rodziców i cioci. Mimo wszystko, w moim przekonaniu, teza o krytyce ówczesnego sposobu wychowywania dziewcząt jest naciągana i nieprzekonująca. Tytułowe bohaterki dramatu nie są prze-

⁶ Choć dla tego stwierdzenia również znalazłby się kontrargument polemizujący z moją myślą. Julian Krzyżanowski twierdził, iż humor Zagłoby „miał rozjaśniać [...] posępna atmosfera *Ogniem i mieczem*, równocześnie jednak do poziomu spraw ludzkich sprowadzać heroiczne wymiary czynów i osób”. Myśl tę popierał i kontynuował w swoich badaniach Tadeusz Bujnicki. J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1973, s. 368. Cyt. za: R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Wołowiec 2018, s. 287–288.

⁷ D. Ratajczakowa, *Mistrz. O twórczości Aleksandra Fredry*, Warszawa 2023, s. 22.

⁸ Taki zapis znajduje się w „Uwagach wydawcy”, czyli Juliana Krzyżanowskiego, w: H. Sienkiewicz, *Uwagi wydawcy*, w: tegoż, *Dramaty*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951, s. 258.

⁹ Są to, oczywiście, czasy Gabrieli Zapolskiej czy Michała Bałuckiego. Jednak dramaturgiczna twórczość Zapolskiej pod warstwą śmiechu ukrywała najczęściej treści gorzkie, poważne. Z kolei teksty Bałuckiego, choć znane i lubiane, szczególnie w latach 80. XIX w., nie zdołały wyprzeć utworów poruszających treści utrzymane w duchu patetyzmu. Świadczy o tym między innymi nieobecność utworów Bałuckiego w kanonie lektur szkolnych oraz znikoma liczba prac naukowych poświęconych twórczości tego pisarza.

¹⁰ A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009, s. 188.

cież nastolatkami, które, w rozumieniu dzisiejszych standardów, powinny być świadome układu relacji damsko-męskich. Postacie, o których mowa, to wciąż dzieci, pragnące za wszelką cenę udowodnić, że przynależą do świata dorosłych. Owe próby, biorąc pod uwagę wszystkie okoliczności, są zabawne, a pojawiający się tu efekt humorystyczny nie służy wyższemu celom, nie wykracza poza funkcję rozrywkową.

Obrazek sceniczny w jednym akcie, bo taki jest podtytuł *Autorek*, to krótka, lecz treściwa forma literacka, w której występuje czworo bohaterów: tytułowe postacie, dwunastolatki – Marynia i Helenka, Pani Joanna – ich ciocia oraz poeta Stefan. Marynia i Helenka są oburzone faktem, iż wszyscy traktują je tak, jakby były małymi dziećmi. Tymczasem dziewczynki uważają się już za dorosłe i koniecznie chcą udowodnić, że w istocie tak jest. W tym celu zamierzają napisać „okropnie nieprzyzwoitą powieść”¹¹, opublikować ją na łamach popularnej gazety, a następnie oświadczyć swoim bliskim, że to one są jej autorkami. Humor *Autorek* został oparty na trzech filarach. Po pierwsze, sam w sobie zabawny jest oksymoron „drosłe dwunastolatki”, który odnosi się do wspólnych wszystkim ludziom doświadczeń – któż bowiem przedwcześnie nie uważał się za dojrzałego? Z perspektywy dorosłej osoby, która z sentymentem i czułością spogląda wstecz na własne dzieciństwo, z pobłażliwym uśmiechem traktuje dzieci zachowujące się w ten sam sposób. Po drugie, dziewczynki zamierzają oprzeć swoją dojrzałość na wiedzy z zakresu seksu i erotyki, choć w rzeczywistości wiedzy takiej nie mają. Zaledwie domyślają się, iż istnieje sfera intymnej relacji między kobietą a mężczyzną, co widzą na przykładzie swojej ciotki i Stefana, którzy najprawdopodobniej mają romans, a przynajmniej darzą się nawzajem cieplejszymi uczuciami, co nie uszło uwadze tytułowych bohaterek. Trzecim filarem komizmu *Autorek* jest nawiązanie do wzorca powieści sentimentalnej, który miał zostać odrzucony, a w rzeczywistości tytułowe bohaterki nie potrafiły go ominąć.

W pierwszej kolejności przyjrzyjmy się temu, co najbardziej rzuca się w oczy, a jest to połączenie dziecięcej niewinności ze sferą erotyczną. Poruszanie się między tymi dwiema, chciałoby się rzec, przeciwnościami jest spoiwem utworu obecnym już od pierwszych wersji, co wyrażone zostało nie tylko *expressis verbis*, lecz także za pomocą metaforyki. W swojej pierwszej wypowiedzi Marynia tłumaczy: „Pachnie, bo drzwi otwarte, a jaśminy w ogródku zakwitły”¹². W dramacie, budowanym głównie na podstawie krótkich kwestii, każde słowo ma ciężar znaczeniowy, czasami dość okazałych rozmiarów. W ten sposób funkcjonuje w *Autorkach* przywołany kwiat. Jaśmin bowiem ma płatki w kolorze białym, co symbolizuje niewinność, erotyczną czystość oraz szczerłość¹³. Natomiast z drugiej strony jest to roślina o intensywnym zapa-

¹¹ H. Sienkiewicz, *Autorki*, w: tegoż, *Dramaty*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951, s. 213.

¹² Tamże, s. 207.

¹³ I. Sikora, *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 26. Informację tę potwierdza także *Słownik symboli* Władysława Kopalińskiego, W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 347.

chu, stosowana w produkcji perfum. Zapach pobudzająco działa na zmysły, a jego sensualność często wprowadza do literatury element intymności lub podkreśla jej aurę. W związku z tym słodka woń jaśminu, szczególnie odczuwana nocą, gdy aromat kwiatu jest najsilniejszy, co również nie pozostaje bez znaczenia dla jego symboliki, inicjuje konotacje związane z seksualnością. Sylwia Stolarczyk pisze:

Jaśmin jest kwiatem egzotycznym pochodzącym z Azji i Afryki. Potrafi się on przystosować do każdych warunków, więc kwitnie także w polskich ogrodach. W kulturze arabskiej jaśmin uchodzi za afrodyzjak, natomiast Jasmina jest jednym z popularniejszych w kulturze arabskiej kobiecych imion. W Europie na znak miłości mężczyźni obdarowują kobiety różami, a w krajach arabskich właśnie jaśminem¹⁴.

Nie ma więc wątpliwości co do dwoistej natury jaśminu, która w *Autorkach* Sienkiewicza odnosi się bezpośrednio do głównych bohaterek utworu. Marynia i Helenka są dziećmi – wpisuje się to w biel kwiatu, a jednocześnie pragną wejść do świata dorosłych. Ich zainteresowanie „nieprzyzwoitościami”, co czytelnik rozumie jednoznacznie, zaś tytułowe autorki powieści mają z tym pewien kłopot, wiąże się z seksualnością. Tak jak jaśmin pozostaje w zawieszaniu pomiędzy niewinnością a zmysłowością, tak na identycznym rozdrożu stoją tytułowe postacie. Zatem związek dwóch sfer, będący w tym kontekście komicznym połączeniem, został zasugerowany już na samym początku utworu, a następnie konsekwentnie realizowany w każdej kolejnej wypowiedzi bohaterów dramatu.

Marynia i Helenka śmieszą czytelnika swoją desperacką potrzebą zrównania się z dorosłymi. Ten rodzaj humoru Stefan Garczyński zaliczył do teorii wywyższenia, które najczęściej mają na celu poprawę samooceny nadawcy komunikatu o charakterze komicznym. Autor *Anatomii komizmu* pisze:

Obserwuję dzieci – potrzeba potwierdzenia się i demonstrowania „jestem mądry” występuje u nich ze szczególną wyrazistością. Pewnie dlatego lubią popisywać się zagadkami, udawać i odkrywać udawanie, bardzo się śmieją z zamierzonych omyłek i niezamierzonych potknięć dorosłych – przez chwilę czują się im równe¹⁵.

Teoria ta doskonale wpisuje się w sposób myślenia Maryni i Helenki, które często powtarzają: „ja już prawie wszystko wiem, a czego nie wiem, to się domyślam”¹⁶. Niejeden rodzic, zwłaszcza w XIX w., po takim stwierdzeniu padającym z ust dwunastolatki wpadłby w konsternację. Natomiast szybko okazuje się, że dziewczynki raczej się domyślają niż wiedzą, a owe domysły i tak nie są trafne. Niewiedza dziecięcych postaci śmieszy czytelnika, który tę wiedzę posiada. Zabawna jest przy tym także kreatywność bohaterek próbujących objaśnić „to, czego się domyślają” za pomocą dostępnych im informacji. W ten sposób dziewczynki usiłują dociec, o czym traktuje książka zatytuło-

¹⁴ L. Impelusso, *Nature and Its Symbols*, Los Angeles 2004, s. 101. Cyt. za: S. Stolarczyk, *Ogród polskiej Safony. O symbolice roślin w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Wydawnictwo Internetowe E-bookowo, 2014, s. 52.

¹⁵ S. Garczyński, *Anatomia komizmu*, Poznań 1989, s. 130.

¹⁶ H. Sienkiewicz, *Dramaty...*, s. 207.

wana *Syn naturalny*, którą Marynia znalazła w szafie cioci Joanny. Bohaterki dochodzą do następującego wniosku:

Marynia

Bo też się domyślam. Naturalny to jest niezawodnie taki, który się urodzi po ślubie, a sztuczny to taki, co przedtem. [...]

Helenka

Śluchaj, Maryniu, a jeżeli ty się źle domyślasz i jeśli sztuczny syn to jest po prostu lalka?

Marynia

W takim razie niech go sobie ma jaka inna. Ja jestem na to za duża, żeby się bawić lalkami.

W XIX w. określenie „syn naturalny” oznaczało „syn nieślubny”¹⁷. Marynia zatem definiuje tytuł powieści nie tyle błędnie, co całkowicie odwrotnie do rzeczywistego znaczenia. Pojawiający się tutaj humor został wzmocniony przez nadmierną pewność siebie Maryni, przekonanej o słuszności głoszonych przez siebie tez i z dumą podkreślającej swoją dojrzałość, o której miała świadczyć między innymi jej niechęć do zabawek.

Niewinność i nieświadomość głównych bohaterek przejawia się jeszcze w kilku innych miejscach. Warto zwrócić uwagę chociażby na proces tworzenia powieści. Marynia i Helenka zaplanowały kolejność zdarzeń w budowaniu relacji między parą wymyślonych przez nie głównych bohaterów:

Helenka

W ostatecznym razie możemy napisać tak: Juliusz i Idalia po poznaniu się i pokochaniu, i różnych nieprzyzwoitościach poženili się, a potem on ją uwiódł¹⁸.

Wspomniane przez Helenkę „nieprzyzwoitości” to pocałunek w usta i uścisk. Tutaj dziewczynki miały trudności w ustaleniu, czym się różni ojcowski całus w czołko czy dżentelmeński pocałunek w rękę od romantycznego całowania się pary kochanków. Dziewczynki bowiem są zbyt młode, by orientować się w niepisanych zasadach dotyczących mowy ciała i zachowania się w danych okolicznościach. Na tym wena tytułowych autorek się wyczerpała, ponieważ nie miały już pomysłu, co niestosownego mogliby dalej zrobić Juliusz i Idalia. Helenka zaproponowała uwodzenie, gdyż któregoś dnia słyszała, kiedy jej tata czytał na głos powieść, że padło to słowo. Wówczas mama Helenki zwróciła mężowi uwagę, żeby „uważał, bo Helenka jest obok”¹⁹. Z tej sytuacji dziewczynka, drogą dedukcji, wyciągnęła wniosek, iż „uwodzenie” z całą pewnością dotyczy czegoś zakazanego, skandalicznego. Powieściopisarz powinien takie rzeczy wiedzieć, dlatego Marynia i Helenka, w swojej dziecięcej naiwności i bezpośredniości, poprosiły o pomoc Stefana:

Marynia

dygając, nieśmiało

Więc... chciałam pana prosić, żeby... nim ciocia nadejdzie... żeby pan którą z nas uwiódł.

¹⁷ Hasło: *syn naturalny*, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/syn-naturalny;2525710.html> (dostęp: 23.04.2024).

¹⁸ H. Sienkiewicz, *Dramaty...*, s. 216.

¹⁹ Tamże, s. 215.

Stefan
zrywając się z krzesła
Co?!!!

Marynia
prędko
To może pan woli ciocię, ale koniecznie przy nas²⁰.

Ta prośba dziewczynek skierowana do dorosłego mężczyzny, dotykająca intymnego wymiaru życia człowieka, bawi nas z dwóch powodów. Działa tutaj komizm sytuacyjny, zaistniały na skutek absurdalnych okoliczności. Co więcej, pojawiło się w tym miejscu odniesienie do spraw damsko-męskich, które często stają się źródłem humoru. Dlaczego bawi nas sprośny, czasem nawet prymitywny żart? Odpowiedzi na to pytanie próbował udzielić między innymi Tadeusz „Boy” Żeleński, który twierdził, iż wraz z upływem czasu, gdy człowiek dojrzewa i zaczyna wprowadzać w życie zasady konwensu, coraz bardziej oddala się od humoru. Śmiech bowiem jest naturalny dla dziecka i nader często mu towarzyszy, a dotyczy on wszelkich kwestii, w tym także fizjologicznych:

Bo właśnie ta infantylna koncepcja śmiechu pozwoli nam wyjaśnić olbrzymie miejsce, jakie zajmują w sferze śmiechu wszelkie sprośności, a zwłaszcza *skatologia* czyli żarty na temat czynności czy organów trawienia. Zawsze zastanawiało mnie, czemu tak duża część śmiechu ludzkiego związana jest pośrednio lub bezpośrednio z wszelkimi wydzielinami. Od kichnięcia do... drugiej ostateczności. Od trawienia do miłości. A można powiedzieć, że 90% – lekko licząc – śmiechu na ziemi jest pochodzenia mniej lub więcej sprośnego²¹.

Trudno nie zgodzić się z Żeleńskim, zwłaszcza gdy sięgniemy pamięcią do takich tekstów jak XVIII-wieczna *Sztuka pierdzenia* Pierre’a Thomasa Nicolasa Hurtaut, której ustępy odczytywano na francuskich salonach ku uciechu zgromadzonych po zakończeniu wystawnej kolacji²². Do czynności fizjologicznych zalicza się również życie intymne, którego dziecięce bohaterki, co jasne, nie znają, ale są przekonane o tym, „że wszystko już wiedzą”²³. Śmiech z biologicznej natury człowieka jest, zdaniem Żeleńskiego, powrotem do dzieciństwa, od czego nigdy nie uda się uciec, ponieważ „mimo wszystkich kostiumów, form i zakazów, jesteśmy i musimy zostać – cielesnie bodaj – dziećmi natury”²⁴. To dlatego oficjalnie „zakazane” tematy wzbudzają śmiech.

Ostatnie wypowiedzi Stefana w *Autorkach* przynoszą czytelnikowi swego rodzaju retardację. Poeta bowiem, posługując się stylistyką bajki, tłumaczy Maryni i Helence, dlaczego są przedmiotem tak daleko posuniętej, w ich mniemaniu, troski. Po tym niemalże ojcowskim moralizowaniu dziewczynki wcale nie rezygnują ze swojego pomysłu. Zamiast tego wyłapują niuanse w zna-

²⁰ Tamże, s. 218.

²¹ T. Żeleński, *Mistyka czterech liter*, w: tegoż, *Śmiech, uśmiech i zgroza*, Warszawa 1933, s. 17, <https://polona.pl/item/smiech-usmiech-i-zgroza,Mjk3NjUyNw/> (dostęp: 24.04.2024).

²² P. T. N. Hurtaut, *Sztuka pierdzenia. Esej teoriofizyczny i metodyczny*, Gdańsk 2023.

²³ H. Sienkiewicz, *Dramaty...*, s. 221.

²⁴ T. Żeleński, *Mistyka czterech liter...*, s. 19.

jomości Joanny i Stefana, takie jak fakt, że ciocia zawsze przed otwarciem drzwi poecie „poprawia włosy, a czasem zmienia krawatę i nawet się trochę pudruje, żeby ją twarz nie paliła”²⁵ lub Stefan zbyt długo przyciskający usta do ciocinej dłoni, co zdradza kierunek rozwoju relacji tych bohaterów. Na końcu triumfuje Helenka, która pierwszy raz słusznie się czegoś domyśla i chce zawrzeć w powieści przysłowiowe ziarenko prawdy:

Helenka

Zmieńmy imiona w naszej powieści i napiszmy tak: pan Stefan i ciocia naprzód się poznali i pokochali, potem się pewno pożenią, a potem zaczną być nie...przyz...woi...²⁶

Dziewczynki, po wychowawczej pogadance Stefana, zamiast wstydu odczuwają satysfakcję z dokonanego odkrycia, iż uwodzenie to rzeczywiście „nie byle co”²⁷, w związku z tym trop był dobry, a teraz należy go tylko wykorzystać. Zachowanie to pozostaje zgodne z ludzką naturą oraz z XIX-wiecznymi zjawiskami, o czym pisze Agnieszka Lisak, powołując się na pamiętniki Ferdynanda Hoesicka. Pisarz w wieku kilku lat wyznawał, iż fantazjuje o cielesnej bliskości ze swoimi koleżankami²⁸. Zatem konserwatywne i rygorystyczne wychowanie nie było wystarczającą przeszkodą na drodze do zdobycia wiedzy o seksualności człowieka.

Pochylmy się teraz nad powieścią Maryni i Helenki, stanowi ona bowiem trzeci filar humoru *Autorek*. Punktem wyjścia i przewodnią myślą powieści miała być nieprzyzwoitość. Zatem konwencjonalnie bliżej miało jej być do *Dziejów grzechu* Żeromskiego niż do *Julii czyli Nowej Heloizy* Rousseau. Autorki nie potrafiły jednak uciec od schematu powieści sentymentalnej. Kreują bowiem zakochaną w sobie parę o imionach Juliusz i Idalia. Taki wybór nie jest przypadkowy:

Prezentacja bohaterów, głównych postaci powieści, eksponowana już w tytule, wskazywała na ich centralne usytuowanie w całości utworu. Imiona kochanków dobierane były według szczególnego klucza, nie były to imiona popularne czy plebejskie, lecz „szlachetne”, „czyste” i „wzniosłe”, odsyłające do określonych walorów moralnych i duchowych postaci²⁹.

Imię Juliusz było popularne wśród ludzi związanych ze sztuką i kulturą, na przykład Juliusz Słowacki, Juliusz Osterwa, Juliusz Kossak. Nazwano tak również głównego bohatera sentymentalnej powieści Aleksandra Jurkowskiego *Juliusz albo Nierówność losu*³⁰. Z kolei Idalia to imię wywodzące się ze słów *aidon* ‘widzę’ i *helios* ‘słońce’. Według *Słownika imion* Jana Grzeni:

²⁵ H. Sienkiewicz, *Dramaty...*, s. 217.

²⁶ Tamże, s. 222.

²⁷ Tamże, s. 221.

²⁸ A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku...*, s. 190.

²⁹ J. Zawadzka, *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 46.

³⁰ A. Jurkowski, *Juliusz albo Nierówność losu*, Wilno 1826, <http://rcin.org.pl/publication/189177/edition/163656/juliusz-albo-nierownosc-losu-romans-historyczny-w-trzech-czesciach-t-3-jurkowski-aleksander-j-apposition-1790-drukarnia-bazylianow-apposition-wilno?language=pl> (dostęp: 24.04.2024).

Idalion to pierwotnie nazwa pasma górskiego na Cyprze, gdzie znajdowała się świątynia Afrodyty – bogini miłości. W związku z tym nazywano ją przydomkiem *Idalia*. W Polsce imię to pojawia się pod koniec XVIII w., a w 1. połowie XIX w. jest dość modne w sferach wyższych, co może tłumaczyć, dlaczego w *Fantazym* J. Słowackiego pojawia się *hrabina Idalia*³¹.

Zatem Marynia i Helenka już na etapie ustalania podstawowych wiadomości o świecie przedstawionym posługują się schematem powieści sentymentalnej. Zgadza się również wymieniony przez Joannę Zawadzką stereotyp fabularny, to znaczy powieść Maryni i Helenki miała być historią „nadzwyczajnej miłości dwojga kochanków”³², na co szczególną uwagę zwraca Marynia, kategoricznie stwierdzając: „Wiem na pewno, że bez miłości nie ma powieści”³³. Jest to wypowiedź o charakterze autoironicznym, gdyż reprezentuje tok myślenia samego Sienkiewicza, dla którego wątek miłosny był osią fabuły we wszystkich powieściach. Można z tych słów wywnioskować, iż wszelkie nieprzyzwoitości kochanków miały być pochodną miłości, w związku z tym istnieje korelacja między konstrukcją świata przedstawionego powieści sentymentalnej oraz powieści spod pióra Maryni i Helenki. Ponadto tytułowe autorki, zanim poprosiły Stefana o uwodzenie, same doszły do wniosku, iż jest to bardzo daleka podróż poślubna³⁴ i tym właśnie miała się ich powieść zakończyć. Realizowałyby zatem kolejny stereotyp powieści sentymentalnej, która zakładała dwa możliwe rozwiązania fabularne – „happy end” lub śmierć³⁵. Marynia i Helenka przyjęły pierwszą opcję.

Niestety, nie wiemy nic na temat konstrukcji postaci Juliusza i Idalii. Padła natomiast informacja o okolicznościach, w jakich się pierwszy raz spotkali. Miało to miejsce na balu, a więc w przestrzeni niezgodnej z konwencją powieści sentymentalnej, gdzie uczucie rodziło się na łonie natury. Jest to jedyny element planowanego utworu Maryni i Helenki niezgodny z wzorcem sentymentalnym. To jednak zdecydowanie zbyt marginalna informacja, aby mogła zatrzeć humorystyczny wydźwięk procesu twórczego dziewczynek. Zabawny pozostaje fakt, iż autorki z założenia miały napisać utwór wzbudzający kontrowersje i wywołujący skandal obyczajowy, a zamiast tego kurczowo trzymały się bezpiecznego, sentymentalnego modelu powieści skupiającej się przeciwieństwo na „czystym”, uczuciowym wymiarze miłości. Aspekt cielesności w kontekście kontrowersyjnego tekstu musiałby być prowokacyjny, a więc stojący w sprzeczności z „czułą” literaturą. Bohaterki Sienkiewicza są natomiast ograniczone niewinnością, która nie pozwala im świadomie przełamać schematu typowego XVIII-wiecznego romansu literackiego, i w tym właśnie tkwi sedno humoru *Auterek*.

Komizm *Auterek* Henryka Sienkiewicza nie jest jednorodny i z całą pewnością daleko mu do oczywistości, gdyż ani tematyką, ani konstrukcją nie wpisuje

³¹ J. Grzenia, *Słownik imion*, Warszawa 2002, s. 153.

³² J. Zawadzka, *Kronika serc czułych...*, s. 49.

³³ H. Sienkiewicz, *Dramaty...*, s. 213.

³⁴ Tamże, s. 216.

³⁵ J. Zawadzka, *Kronika serc czułych...*, s. 85.

się w ówczesny kształt literatury. Śmiech, którego źródłem jest dziecięca niewinność i nieświadomość w połączeniu z błędnie rozumianymi „nieprzyzwoitościami”, stanowi ciekawą próbę detabuizacji dziewiętnastowiecznej obyczajowości, choć *Autorki* cechuje raczej humor na zasadzie sympatyzowania z bohaterami niż wyśmiania lub skierowania w ich stronę ostrza krytyki. Zabawa wynikająca z lektury tego dramatu jest konsekwencją wieku głównych postaci i naturalnej, na tym etapie rozwoju człowieka, ciekawości świata. Jak widać, dramaturgiczna twórczość Litwosa wciąż pozostaje obszarem niezbadanym, a przez to fascynującym, który – mam nadzieję – odkryje przed nami jeszcze wiele osobliwości.

Bibliografia

- Garczyński S., *Anatomia komizmu*, Poznań 1989.
- Grzenia J., *Słownik imion*, Warszawa 2002.
- Hurtat P. T. N., *Sztuka pierdzenia. Esej teoriofizyczny i metodyczny*, Gdańsk 2023.
- Impelusso L., *Nature and Its Symbols*, Los Angeles 2004.
- Jurkowski A., *Juliusz albo Nierówność losu*, Wilno 1826, <http://rcin.org.pl/publication/189177/edition/163656/juliusz-albo-nierownosc-losu-romans-historyczny-w-trzech-czesciach-t-3-jurkowski-aleksander-j-apposition-1790-drukarnia-bazylianow-apposition-wilno?language=pl> (dostęp: 24.04.2024).
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Koziołek R., *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*, Katowice 2011.
- Krzyżanowski J., *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1973.
- Lisak A., *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009.
- Markiewicz H., *Pozytywizm*, Warszawa 1999.
- Pisma krytycznoliterackie*, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1959.
- Ratajczakowa D., *Mistrz. O twórczości Aleksandra Fredry*, Warszawa 2023.
- Recepcja twórczości Sienkiewicza*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Z. Mokranowska, Lublin 2005.
- Sienkiewicz H., *Dramaty*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951.
- Sikora I., *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.
- Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/syn-naturalny;2525710.html> (dostęp: 23.04.2024).
- Stolarczyk S., *Ogród polskiej Safony. O symbolice roślin w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Wydawnictwo Internetowe E-bookowo, 2014.
- Zawadzka J., *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentimentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997.
- Żeleński T., *Śmiech, uśmiech i zgroza*, Warszawa 1933, <https://polona.pl/item/smiech-ustmiech-i-zgroza,Mjk3NjUyNw/> (dostęp: 24.04.2024).