

Barbara Bobrowska

Szkic do portretu "Polaka małego" A.D. 1873 : ("Pociecha rodziny" Felicjana Faleńskiego)

Prace Polonistyczne / Studies in Polish Literature 61/2, 7-21

2006

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Barbara Bobrowska

SZKIC DO PORTRETU „POLAKA MAŁEGO” A. D. 1873
(„POCIECHA RODZINY” FELICJANA FALEŃSKIEGO)

Szkic portretowy pióra Felicjana Faleńskiego zatytułowany *Pociecha rodziny*, o temacie idealnie mieszczącym się w problematyce zakreślonym hasłem tej konferencji, ukazał się w „Kronice Rodzinnej” w jednym z pierwszych numerów pisma z 1873 roku ze znamennym podtytułem *Obrazek obyczajowy*. Z punktu widzenia typologicznego utwór ten można by uznać za odmianę tzw. fizjologii, moralno-obyczajową monografię typu ludzkiego; na uwagę zasługuje też, wiążący się z konwencją fizjologii, przewrotny tytuł szkicu. Jak słusznie zwraca uwagę w swej monografii zatytułowanej *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863* Józef Bachórz, znawca obrazkowego „flamandzkiego malowania”:

Tytułom obrazkowych „faktografii”, poprzez które nawiązuje się pierwszy kontakt z tekstem, można zaufać. Nie wprowadzają w błąd metaforycznością, nie zawężają ani nie rozszerzają zapowiadanej treści utworu.¹

Inaczej z fizjologiami:

W szkicach „fizjologicznych” czy w humoreskach nie zawsze tytułowi można zawierzyć: *Kochany człowiek* może oznaczać safandulę i pieczeniara, a *Nauczycielki rozumu* mogą żartem zapowiadać informację o pewnym gatunku damskiej profesji, która ze względu na pruderię obyczajową musiała być przez moralistę nazwana eufemistycznie.²

Barbara Bobrowska (ur. 1950) – prof. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, badaczka literatury 2. poł. XIX w., autorka książek: *Konopnicka na szlakach romantyków* (1997), *Bolesław Prus – mistrz pozytywistycznej kroniki* (1998), *Małe narracje Prusa* (2003, 2004). Opublikowała dwa szkice o Felicjanie Faleńskim: *Pieśni, korowody i tańce polskie w cyklu Felicjana Faleńskiego „Melodie z domu niewoli”* (2005) oraz *Śmierć chwalebna i śmierć haniebna w cyklu Felicjana Faleńskiego „Melodie z domu niewoli”* (2006).

¹ J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972, s. 89.

² *Ibidem*, s. 90.

Tak właśnie jest w wypadku tytułu obrazka Faleńskiego *Pociecha rodziny*, którego bohaterowie nie są „pociechami” swych najbliższych, ale najpierw małymi tyranami, a następnie pasożytami rodzin i społeczeństwa; choć określenie *potiecha* w tytule fizjologii, odnoszone zwykle do małych dzieci, sugeruje, adekwatnie do nakreślonych w tym utworze typów, iż sportretowani ludzie do śmierci pozostają „milusińskimi”, nie dorastają oni do odpowiedzialnego pełnienia ról w rodzinie, w środowisku, w społeczeństwie. Męska odmiana „pociechy rodziny” (w utworze dwoje bohaterów reprezentuje męski i żeński wariant typu) ma też wiele wspólnego z protagonistą wspomnianego przez Bachorza obrazka *Kochany człowiek*; wprawdzie nie jest safandulą tak jak on, najlepiej odnajduje się w roli usłużnego pieczeniara, „chłopaka do wszystkiego”³; nazywany jest, zresztą, „kochanym” lub „serdecznym Janiem”⁴.

Omawiany szkic portretowy Faleńskiego, którego struktura nawiązywała do tradycji fizjologii okresu międzypowstaniowego, odwoływał się też pośrednio do paradygmatu portretu satyrycznego i dydaktyzmu oświeceniowego, bowiem główny jego temat dałby się opisać słowami: w jaki sposób rodzina może wychować – na użytek swój oraz społeczeństwa – idealnego egoistę i pasożyta w odmianie męskiej lub kobiecej. Podjęta w obrazku problematyka była oczywiście związana z zagadnieniami pojawiającymi się w wydawanych w latach 70. książkach i artykułach publikowanych na łamach prasy, mieściła się w kręgu tematów preferowanych, a nawet modnych, ale pozostawała też prawdopodobnie w związku z określonymi okolicznościami zewnętrznymi wobec sfery literatury i publicystyki, ujawnionymi w dopisku, który znalazł się w wydrukowanym w „Kronice Rodzinnej” po tytule *Pociecha rodziny* dookreśleniu: *Obrazek obyczajowy czytany publicznie na rzecz Osad Rolnych w dniu 21 marca r.b.*⁵.

Jak wiemy, w Marymoncie istniał w tym czasie, założony z inicjatywy Fryderyka Skarbka, Instytut Moralnej Poprawy Dzieci, do którego kierowano chłopców zdradzających złe skłonności (czyniła to policja lub rodzice); uczyli się oni rzemiosł. Towarzystwo Osad Rolnych zostało zatwierdzone w roku 1870; w następnym otrzymało ustawę fundacyjną. Miało ono sprawować opiekę nad nieletnimi przestępcami, skazanymi sądowym wyrokiem. Kierowano ich nie do więzienia, ale do domu poprawczego we wsi Studzieniec w powiecie skierniewickim. Wykonywana tutaj przymusowa praca miała dać im przygotowanie zawodowe i przyczynić się do ich resocjalizacji⁶. Do takiego przedsięwzięcia zmusił społeczeństwo polskie odnotowywany w statystykach wzrost przestępczości nieletnich. Do działań prewencyjnych motywował też przykład państw zachodnich. W roku 1872 Karol Strasburger omawiał wnikliwie w artykule zatytułowanym *O osadach rolnych* projekt osad, powołując się na przykład znanych mu z autopsji zakładów angielskich⁷. W felietonie *Sprawy bieżące* w „Niwie” Bolesław Prus donosił, że w roku 1874 Towarzystwo Osad Rolnych liczyło 1754 członków, a jego fun-

³ Felicjan [Felicjan Medard Faleński], *Pociecha rodziny. Obrazek obyczajowy*, „Kronika Rodzinna” 1873 nr 9, s. 130.

⁴ *Ibidem*, s. 131.

⁵ *Ibidem*, s. 127.

⁶ *Osady rolne*, [w:] *Encyklopedia powszechna Ogelbranda*, t. 11, Warszawa 1901, s. 152.

⁷ K. Strasburger, *O osadach rolnych*, „Wieniec” 1872 nr 90 i 91.

dusz wynosił 22 000 rs⁸. Na fundusz ten złożyły się, między innymi, dochody z organizowanych corocznie w Wielkim Poście publicznych odczytów. Wygłaszali je na przykład Eliza Orzeszkowa czy właśnie Prus, którzy także w swych artykułach i utworach literackich poświęcali wiele uwagi „sprawom” i „niezolom” dziecięcym⁹. Jak zauważyła Magdalena Jonca, Orzeszkowa skupiała się przede wszystkim na „dzieciach ulicy” i małoletnich przestępcach, Prus – na „dzieciach salonu”¹⁰.

Obrazek *Pociecha rodziny* można byłoby uznać w przywołanym kontekście za subtelny żart, bowiem w utworze czytany na rzecz młodocianych przestępców Faleński podjął problem zbytniego liberalizmu w wychowywaniu dzieci w rodzinach dobrze sytuowanych i stosunkowo niezłe wykształconych, wprawdzie nieczęsto prowadzącego do przestępstw kryminalnych, ale, w formie wynaturzonej, szkodliwego społecznie. Co znamienne, jak wiemy, liberalizm wychowawczy propagowali nie tylko pedagodzy orientacji pozytywistycznej, ale także kręgi kościelne. W roku 1873 ukazała się w Warszawie szeroko komentowana książka pióra biskupa Feliksa Dupanloup pt. *Dzieci*, której autor apelował o łagodność i tolerancję w kontaktach z dzieckiem, podkreślał jego podmiotowość i naturalną potrzebę niezależności, którą dorośli winni uszanować¹¹.

Zgodnie z takimi właśnie wskazówkami postępują rodzice oraz krewni Mani i Jania z obrazka Felicjana, traktując już niecierpliwie wyczekiwane niemowlę jako „nowoprzybyłego pana, któremu wszyscy w pokorną służbę całym sercem idą”¹². Co ważne, w fizjologii tej otrzymujemy portrety nie tylko tytułowych pociech rodziny, ale też szkicowe wizerunki wielu innych osób tworzących szeroko rozumiane środowisko wychowawcze, w którym kształtują się charaktery dzieci. Pojawiają się w niej oczywiście rodzice, ale też babka, ciotki, młodociany wuj Zenon, Józio i Klimcia (chyba cioteczne rodzeństwo, bo główni bohaterowie – „pociechy”, wychowywani są jak jedynacy). W dalszym tle widać także służące – Nastusię i Marcinową, niankę Balbisę; w związku z żeńską odmianą „pociechy” jest też mowa o bonie, guwernantce i nauczycielu gry na fortepianie; w związku z Janiem – o korepetytorze i profesorach szkolnych. W głębszym czasowo tle zarysowują się wizerunki członków dalszej rodziny, wprowadzone po to, by czytelnik mógł się domyślić po kim Mania i Janio odziedziczyli liczne niepozytywne skłonności i narowy. Babci Mania przypomina jej siostrę Kunusię, sławną niegdyś „pod Blachą” piękność, która „że się wychowywała w Puławach, nigdy wyjść nie chciała za prostego szlachcica”¹³; równie dumna okaże się Mania gardząca sekretarzem w biurze zarządu kolei. Cioci Janio przypomina kuzyna, „galicyjskiego hrabiego, człowieka „z manierami”, perłę rodu [...], który się nawet wybierał do Kalifornii, ale po drodze uwiązał w Homburgu, i nie pojechał dalej, bo

⁸ B. Prus, *Sprawy bieżące*, „Niwa” 1874 nr 1.

⁹ Al. G. [Aleksander Głowacki], *Sprawy dziecinne*, „Opiekun Domowy” 1872 nr 19; E. Orzeszkowa, *O niedolach dziecięcych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1876 nr 14.

¹⁰ Zob. M. Jonca, „*Enfants terribles*”. *Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku*, Wrocław 2005, s. 268.

¹¹ F. Dupanloup, *Dzieci*, przeł. tłumacz dzieła hr. Demaistre'a *O papieżu*, Warszawa 1873.

¹² Felicjan [Felicjan Medard Faleński], *op. cit.*, s. 127.

¹³ *Ibidem*.

nie miał za co"¹⁴; podobnie Janio dotrze do „Homburga” z baronem Ulfilasem, wygra tam kilkadziesiąt tysięcy, które szybko przetraci i wylądaje w więzieniu za długi.

„Pociecha” już w wieku kilku lat zostanie uznana za geniusza XIX wieku, bowiem „[n]a fortepianie całymi pięściami gra, kredą po wszystkich sprzętach pisze, pacierza nigdy mówić nie chce [...]”¹⁵, „Wszechpotężnemu bożyszczu”, określanemu też jako mały Moloch zjadający dorosłych, podporządkuje się cała jego rodzina, choć będą przed nim uciekać postronni. Przewodnikiem takich zbiegów z królestwa małych tyranów stanie się narrator, prowadzący ich kolejno coraz dalej: do kościoła, na wystawę, do Saskiego i Botanicznego ogrodu, do prywatnych mieszkań, a potem nawet do przedziału kolejowego. Obrazek Falańskiego jest precyzyjnie osadzony w realiach warszawskich, znaczonych topograficznymi detalami alei Ujazdowskiej, ulicy Gołębiej, zakładów Hersego, Stępkowskiego, Bocqueta i Bouquerela. W kościele, na wystawie, w parkach i prywatnych salonach jesteśmy wraz ze zgorszonym narratorem świadkami zabawnych scenek z udziałem małych tyranów. W kościele „w najlepsze Janio z Manią w chowanego grają, do Procesji się podsadzać każą i wśród ciszy Podniesienia głośno napierają się do domu”¹⁶; na wystawie jedno z nich „karminowej postaci przestraszonego Danta piernik nadgryziony koniecznie do ust przytyka, owdzie gwałtem gipsową Urszulkę pocałować pragnie i jako żywo z pomocą mamy całuje”¹⁷.

Osobny, duży fragment utworu poświęcony jest żartobliwej charakterystyce zachowań „społeczeństwa przyszłości” (jak nazywane są pociechy) w Ogrodzie Saskim. Niesforne dzieci, między innymi, wznecają w głównej alei parku taką kurzawę, że, jak dowcipnie komentuje narrator, „najpowłóczystsze nawet suknie ogony wzięły pod siebie”¹⁸. Przy okazji otrzymujemy też rozbudowany portret fizjologiczny piastunki, zwanej tu umownie Balbisją, wyposażonej w symboliczne przedmioty dające jej przewagę nad resztą dorosłych warszawiaków odwiedzających park: wózek, smoczki, powijaki, pieluszki, lalki, bębenki i trąbki. Szczególną sugestywnością odznacza się scenka w przedziale pociągu, kojarząca się z wydarzeniami zaprezentowanymi w rozdziale zatytułowanym *Swawolny Dyzio z Ludzi bezdomnych* Żeromskiego (gdzie niesforny chłopiec pozostający pod opieką pobłażliwej matki, natarczywie zaczepia doktora Judyma) oraz epizody z prywatnych mieszkań, z których narrator zdaje relację na przykład w następujących słowach:

[...] miałem sposobność studiować raz w towarzystwie bardzo ucieszonego chłopczyka. Kiedy do herbaty nakryto, on się położył na stole, i tak dzielnie wierzgał nogami, że filiżanki podskakiwały z wielkim brzękiem [...]. Następnie na tymże stole siadłszy w kucki, brał garścią szynkę, i obgryzając tłustość, rzucał te szmaty, gdzie się nadarzyło. Przez całą tę robotę matka wytrwale udawała głuchą i niewidomą.¹⁹

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*. Podobne „cudowne dziecko” w obrazku pod takimże tytułem pokaże w 1875 roku Kazimierz Chłędowski (K. Chłędowski, *Cudowne dziecko*, [w:] *Sylwetki*, Lwów, br. [1875]).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, s. 128.

¹⁹ *Ibidem*.

W niektórych fragmentach obrazka osiągnięta zostaje prawie pełna iluzja uczestnictwa narratora w prezentowanych zdarzeniach, którego możemy prawie utożsamiać z autorem rzeczywistym (skoro jest brunetem o ciemnej karnacji i nieśmiałym poetą); zdaje on taką oto relację ze swojego spotkania z małym Janiem, wspieranym psychicznie przez młodocianego wuja Zenona, współpracownika redakcji pozytywistycznego pisma *Drogowskaz przyszłości* (żywo przypominającego „Przegląd Tygodniowy”), nie darzącego potów zbytym szacunkiem:

Oto na przykład wchodzisz w towarzystwo. Zaledwie usiadł, przekonany żeś zrobił wrażenie:

Mamo – pyta ktoś z kąta – co to za jeden ten czarny?

Cicho aniołku – to taki pan co robi wiersze.

Aniołek zadaje na to tylko trzy pytania, ale od których ogarnia cię zniechęcenie do życia.

A na co on robi wiersze? (w tym miejscu przygryza sobie usta szesnastoletni pozytywista, dowodzący jak cię to z boku doszło, żeś tylko próżniak nieprodukcyjny).

A czy to dobre są te jego wiersze? (Tu znów uśmiecha się z politowaniem wspomniany wyżej wuj Zenon, krytyk domorosły).

A czy on grzeczny? W tym jednym razie czujesz się zwyciężcą. Bo gdybyś nie był grzeczny, wszak bez namysłu wyrzuciłbyś bębna za drzwi.²⁰

Jak się dowiadujemy, zwłaszcza matki pobłażają dzieciom, tolerując ich wybryki w imię zasady: „Już to w wychowaniu dzieci, nie ma jak rozumowanie! Wszelkie środki gwałtowne na nic. Dziecku koniecznie trafić trzeba do przekonania, w razie zaś niemożności ustąpić, oto tajemnica domowego spokoju”²¹. Skutki takiego postępowania, nastawionego nie na dobro dziecka, ale osiągnięcie domowego spokoju, dają o sobie znać na etapie konieczności wprowadzenia wyraźniejszych wymagań, zwłaszcza związanych z nauką. Ze względu na odmiennie zwyczajne edukacyjne dotyczące dziewcząt i chłopców droga życiowa „pociechy” rozgałęzia się na dwie ścieżki – Mani i Jania. Panienska uczona jest francuskiego, gry na fortepianie (choć nie ma słuchu), śpiewu (choć nie ma dobrego głosu); kosztuje to rodzinę spore sumy, a nie przysparza dziewczynie ani uznania, ani konkurentów.

Bardziej skomplikowana i wiodąca na wyraźne manowce okazuje się edukacyjna i życiowa droga Jania. Oddany w ręce złych nauczycieli domowych, demoralizujących go przekupstwami, a potem niedopilnowany w okresie szkolnym, zimuje po kilka lat w jednej klasie, skarżąc się na niesprawiedliwość profesorów. Rodzice przeświadczeni o jego genialności, we wszystkim mu wierzący, przenoszą go ze szkoły do szkoły, on tymczasem włóczy się po „wieczorkach tańczących”, knajpach; organizuje „klakę” na paradyzie w teatrze. Wreszcie znajduje zatrudnienie jako literat – pisze do periodyku *Drogowskaz przyszłości* dyletanckie krytyki dotyczące literatury, sztuk pięknych i teatru, co kończy się skandalem. Szczęśliwie jednak Janio odnajduje się w roli „chłopaka do wszystkiego”, „kochanego, serdecznego, wybranego Jania” mającego przymioty i talenty szczególnie cenione w tzw. towarzystwie: szyk i „gęstą minę”, umiejętność gry w kar-

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

ty i urzędzania „polowańka”. W jego ocenie „słychać” kolokwializmy protegujących go osób o niezbyt wyszukanych gustach, prowadzących hulaszczy tryb życia, w które on także powoli się wciąga:

Ten Janio serdeczny, patrzcież go! toż to koleżka dawny, bursz zawołany! Za kołnierz on nie wyleje, przy kieliszku jak z nut improwizuje, w tańcu pierwszy przewodzi, teatru amatorskie urzędza, sam w nich gra do upękania, umie mnóstwo najpociesniejszych piosenek (nawet francuskich!), pełno sztuk a la Bosco, przy fortepianie jak kos gwizdże, udaje kogo chce, nawet brzuchem gada! A przytomny kanalia, a dowcipny, a zdolny!²²

Właśnie z przytoczonego fragmentu odczytać można oznaki degrengolady i stopniowej degradacji bohatera, jego zejścia do roli zwierzęcia (kos), kuglarza (sztuczki, bruchomówstwo) czy błazna (gra „do upękania”), zatrąty tożsamości (ciągle wcielanie się w różne role) i godności osobistej. Jawi się jako naprawdę „wesoły człowiek”, którego tożsamość, w finale obrazka, już po groteskowej śmierci bohatera na schodkach restauracji, hrabia Fifi określi jednym słowem – „zabawny”.

Na razie jednak Janio, przejawiający przede wszystkim błazeńskie i pieczeniarskie zdolności, zawiera znajomości w sferach arystokratycznych, czym zachwyca się rodzina licząca na jego intratny ożenek. Ciotki i babka, zauroczone pochlebstwami i dowcipami, najpierw kupują mu wytworne koszule i konia, a potem, zapożyczając się, ekwipują go na zagraniczny wyjazd. Janio hazarduje się ze zmiennym szczęściem i wreszcie ląduje w parryskim więzieniu za długi. Tymczasem w kraju zgłaszają się do rodziny wierzytiele z niezapłaconymi weksłami, co staje się przyczyną zgrzyoty, choroby i śmierci jego ojca, nazwanego przez narratora rodzinnym męczennikiem. Matka, babka i ciotki obwiniają jednak za wszystko jedynie kolegów Jania i wykupują go z więzienia kosztem własnych skrajnych wyrzeczeń i społecznej degradacji.

Tak upływa wczesna młodość Jania i Mani. Narrator relacjonuje jeszcze, tym razem skrótowo, nie rozbudowując poszczególnych sekwencji w sceny, ich dojrzałe lata. Czyni to w dwóch wariantach, odpowiednio do życiowych okoliczności obojga – zawarcia przez Jania związku małżeńskiego oraz pozostania Mani w stanie bezżennym. Chłopak zdążywszy jeszcze przed ożenieniem się „powyciskać jak cytryny” swoje ciotki, „zarwać” stryja, spowodował też, iż matka sprzedała dla niego swoje dożywocie i zmarła w szpitalu. Przetracił też szybko posąg żony i pośrednio przyczynił się do jej śmierci, a własne dzieci zostawił na łasce obcych ludzi. W ostatniej fazie życia stał się nauczycielem młodzi, przekazującym jej swoje umiejętności i własną, choć banalną „filozofię” życia na cudzy koszt. Umiera „trafiony apopleksją” na schodkach zakładu Stępkowskiego. Losy Mani zostały pokazane w dwóch wariantach. W pierwszym – po lekkomyślnym odrzuceniu jednych i odstraszeniu innych konkurentów wychodzi wreszcie, dość przypadkowo, za mąż i tyranizując z pomocą własnej rodziny męża wychowuje podobne do siebie córki; w drugim – pozostaje panną ubierającą się wyzywająco i apodyktyczną, ale coraz rzadziej wesołą, a często zamyślającą się.

²² *Ibidem*, s. 130.

Można powiedzieć, że tworząc satyryczne czy nawet bliskie karykaturze portrety bohaterów autor nie tyle ośmiesza postawy jednostkowe, co krytykuje system wychowawczy sprzyjający kształtowaniu takich osób, oparty na błędnym rozpoznaniu tego, kim jest „mały gość” zjawiający się na świecie:

„Gość w dom, Bóg w dom” – powiada przysłowie. Cóż dopiero gość z innego świata!
Jużciż gość, bo czyż człowiek nie jest tylko gościem na tej ziemi? Ale nie w taki sposób myśli o nim rodzina.²³

Rodzina sądzi, że powinna „uczyć świata”, czyli sposobów przystosowania się do jego wymagań, grania ról lalki salonowej czy błazna zabawiającego protektorów, ale bezwzględnego dla kochających go osób, próżniaka i egoistę umiejącego jedynie prześlizgiwać się po powierzchni, a nie umiejącego żyć tak, by zasłużyć sobie na godne odejście ze świata, na którym jest się tylko przechodniem dążącym do innej rzeczywistości, gościem przynoszącym rodzinie (ale też innym ludziom) pociechę lub zgryzotę i wstyd. Faleński wykazuje fiasko systemu pedagogicznego opartego na indyferentyzmie wobec wiary, podstawowych prawd i wartości tradycyjnych, podstawowych w tym sensie, że gwarantujących autentyczne człowieczeństwo, podmiotowość i godność, chroniących przed manowcami egoizmu i samouwielbienia. Okazuje się, mimo pozorów lekkości i humoru, fundamentalistą, satyrykiem-moralistą jak Hogarth, jeden z wielkich patronów „malowanych faktografii”, o którego postawie jako artysty pisał Jan Białostocki, zestawiający Hogartha z Bruegłem i z Boschem:

W zasadach swej sztuki Hogarth bliski był średniowiecznego moralitetu, łączył w sobie purytanizm moralny i obserwację natury. Bohaterami jego cyklicznych opowieści są najczęściej łajdacy, ludzie zdemoralizowani, zli. [...] Dla tych bohaterów Hogarth nie ma litości. Upadek ofiary przeprowadzony jest konsekwentnie. Ten kto odstąpił od normy mieszczańskiej moralności musi zginąć. Uczciwość, pracowitość, oszczędność, podporządkowanie się hierarchii, rozsądna pobożność, prowadzą do dobrobytu i zysku życiowego. Rozpusta, lenistwo, nieuczciwość, rozrzutność, życie nieuporządkowane – to przyczyny upadku, nędzy, szaleństwa, śmierci.²⁴

Skojarzenie z cyklami Hogarthowskimi nie wydaje się w przypadku *Pociechy rodziny* nieuzasadnione z kilku względów. Po pierwsze, Faleński kontynuuje w tym szkicu tradycje międzypowstaniowego obrazka, który uprawiali z powodzeniem zwłaszcza Kraszewski, Wójcicki, Wieniarski, Bogucki, Szymanowski, Chojecki i Dzierzkowski. Gatunek ten przeniesiono na grunt polski z Francji; tam, szczególnie w latach 30., pisano szkice fizjologiczne i układano je w cykle, sto lat wcześniej w cykle układał swoje obrazy i grafiki Hogarth. Szczególną fascynację twórczością Hogartha widać, na gruncie literatury rodzimej u wspomnianego już Dzierzkowskiego, który postanowił nawet pisać szkice cykliczne opatrzone wspólnym tytułem *Hogartowskie obrazy*, z których zrealizował *Dwa zegarki* (1843) i *Obraz wtóry* (1844). Jak należy sądzić, tradycje te są Faleńskiemu bliskie jako swoista całość. Po

²³ *Ibidem*, s. 127.

²⁴ J. Białostocki, *Hogarth*, Warszawa 1959, s. 23.

drugie, choć co do rozpoznania pokrewieństwa sztuk plastycznych i literatury zgłaszano przez wieki wiele wątpliwości, w wypadku szkiców fizjologicznych o budowie epizodycznej ze szczątkową fabułą i cykli typu hogarthowskiego można mówić nie tyle może o związku intersemiotycznym typu genetycznego, co o zależności typologicznej²⁵; oba rodzaje przekazów realizują przede wszystkim funkcję dydaktyczną, wyraźne jest też podobieństwo ich konstrukcji, sugestywność sensualna osiągnana analogicznymi środkami. Omawiany utwór Fałęńskiego ma budowę luźną, epizodyczną; narrator na przemian opowiada, informuje, referuje swoje rozważania dotyczące kwestii pedagogicznych oraz dokumentuje swoje spostrzeżenia i tezy prowadząc nas do miejsc opanowanych według niego przez „społeczeństwo przyszłości”, w których mali tyrani udowadniają swoją wyższość nad społecznością dorosłych, przynajmniej tych należących do ich rodzin oraz będących zwolennikami modnego modelu wychowania. Choć udratyzowane scenki z dialogami w mowie niezależnej, o silnych walorach sugestywności wizualnej, pojawiają się wyłącznie na początku utworu, również percepcji następnych partii, w których dominuje tok sprawozdawczego opowiadania, zostaje narzucona sugestia wizualizacji. „Widzimy” nie tylko małego Jania dokazującego w kościele i przy stole, ale także dorosłego, umierającego na schodkach zakładu Stępkowskiego, również hrabiego Fifi komentującego od niechcienia, przy bilardowych zmaganiach, z kijem i kredą w ręku, jego śmierć.

Fizjologia konstruowała portret typu środkami przede wszystkim narracyjnymi, w tradycyjnym rozumieniu tego terminu odnoszonego przede wszystkim do literatury. Badacze piszą też, zauważając jednak przede wszystkim zależności typu semiotycznego, o odpowiednościach pomiędzy portretem w literaturze i w malarstwie (zob. prace Wendy Steinem)²⁶, choć jako oczywiste traktowane są związki między literaturą a narracyjnymi sztukami przedstawieniowymi, zwłaszcza cyklami plastycznymi. Wspominana jest także narracja wizualna w malarstwie²⁷; na przykładzie dziewiętnastowiecznych cykli malarskich artystów polskich egzemplifikował tę problematykę przede wszystkim Waldemar Okoń w monografiach *Sztuka i narracja*²⁸ oraz *Sztuki siostrzane*²⁹. Jak się wydaje, można by także analizować, zgodnie z podobnymi założeniami metodologicznymi, pojedyncze „opowiadające” przedstawienia plastyczne oraz utwory literackie „składane” ze scenek i obrazów powiązanych jedynie skąpym słowem narratora, kojarzących się nie tylko z malarstwem, ale też dramatem i teatrem. Co charakterystyczne, o wyraźnych zależno-

²⁵ Zob. metodologiczne rozważania początkowe na ten temat w studium Erazma Kuźmy *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem (Na przykładzie wczesnej fazy polskiej poezji awangardowej)*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1970.

²⁶ Np. W. Steiner, *Portret w literaturze i malarstwie. Semiotyka gatunku*, przeł. M. Adamiec „Punkt” 1978 nr 4.

²⁷ Na przykład w klasycznych pracach dotyczących korespondencji sztuk: G. E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. 1, przeł. H. Zymon-Dębicki, oprac. J. Marin-Białostocka, Wrocław 1962; M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981; S. Wysłouch, *Literatura i sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

²⁸ W. Okoń, *Sztuka i narracja*, Wrocław 1988.

²⁹ W. Okoń, *Sztuki siostrzane*, Wrocław 1992.

ściach pomiędzy sztuką sceniczną i malarstwem wypowiadał się Hobart – teoretyk sztuki, autor cenionego traktatu *Analiza piękna* z 1753 roku (teatr zajmował zresztą uprzywilejowane miejsce w twórczości plastycznej Hogartha – obrazy *Garrick w roli Ryszarda III*, *Opera żebracza*; *Lavinia Fenton w roli Fanny Peacham*, *Scena z „Burzy” Szekspira*), pisząc o specyfice własnego warsztatu:

Chciałem komponować obrazy na płótnie podobne do przedstawień na scenie [...]. Sta-
rałem się traktować mój temat jak pisarz dramatyczny; obraz jest dla mnie sceną, a męż-
czyźni i kobiety to aktorzy, którzy przez czynności i gesty mają ukazywać pantomimę.³⁰

Zastosowanie „poetyki pantomimicznej” widać bardzo wyraźnie choćby w pierw-
szym obrazie (i rycinie) jego sławnego cyklu *Kariera rozpustnika*, zatytułowanym *Spadek
po skąpcu*. Znaczące są w nim sceneria i rekwizyty oraz postaci – wykonywane przez nie
czynności i pojedyncze gesty, także sytuacje z ich udziałem. Jedne z nich „opowiadają”
wprost, inne jedynie podpowiadają czy sugerują określone treści i wcześniejsze zdarzenia
(swoistą przedakcję). Obraz ten przedstawia młodego człowieka, który właśnie stracił oja-
ca; krawiec bierze z niego miarę na żałobny strój. Służący, który zasłania kirem ściany po-
koju i portret nieżyjącego ojca, znajduje za uszkodzonym gzymsem złote monety ukryte
przez zmarłego skąpca. Jednocześnie dwie kobiety, zapewne matka i jej córka, domagają
się dopełnienia obietnicy małżeństwa, o której zaświadcza pierścionek na palcu zapłakanej
dziewczyny. Młodzieniec wydaje się zażenowany i proponuje im tytułem odszkodowa-
nia pieniądze (na dłoni, którą do nich wyciąga leżą złote monety). Dzięki dodatkowym
informacjom, które przynosiły grawiury, dowiadujemy się, że chłopak nazywa się Tom
Rakewell. Angielskie słowo *rake* oznacza ‘rozpustnika’, ale też ‘ograbienie kogoś’³¹.

Szczególnie narracyjny charakter miały oczywiście obrazy i ryciny układane w cykle
opatrzone wspólnym tytułem (najbardziej znane z twórczości Hogartha są serie zatytułowa-
wane *Modne małżeństwo*, *Kariera kurtyzany*, *Kariera rozpustnika*). Szkic Faleńskiego *Po-
ciecha rodziny* nawiązuje oczywiście przede wszystkim do *Kariery rozpustnika*, zwłaszcza
w wątku Jania, w epizodach oddawania się przez bohatera hazardowi czy pobytu w wię-
zieniu za długi, choć Felicjan okazał się mniej śmiały w ukazywaniu możliwych uciech
preferowanych przez młodego „wesołego człowieka”. Nie poprowadził go na przykład
drogą rozpusty (Hogarth sławny był nie tylko z bezpruderyjności w temacie, ale też
w opracowaniu cyklu *Kariera kurtyzany*, a także dyptyku *Uwiedzenie*, na który składały
się intrygujące obrazy o tytułach *Przed i Po*). Utracysz Felicjana to przede wszystkim bir-
bant, hazardzista i pasożyt żyjący cudzym kosztem – zwłaszcza rodziny, ale też znajo-
mych. Jak Tom Rakewell we Fleet i on ląduje w więzieniu za długi – w paryskim Clichy.
Faleński jest jednak dla niego łaskawszy niż Hogarth dla swojego bohatera; kończy życie
po dobrym śniadaniu, a nie jak bohater cyklu rycin Hogartha – skuty łańcuchami, nagi,
na śomie w Bedlam, podlondyńskim domu obłąkanych. Jego protagonistę francuski
malarz moralista pokazał w pierwszym obrazie swego cyklu jako sierotę dziedziczącego

³⁰ Cyt. za: J. Białostocki, *Hogarth...*, s. 7.

³¹ R. Paulson, *William Hogarth*, skróciła A. Wilde, przeł. H. Andrzejewska
i Z. Patkowska, Warszawa 1984, s. 124.

wielki majątek, sugerując demoralizującą rolę pieniądza. Trzymający na dłoni złote monety Tom Rakewell, w inicjalnej scenie tragedii, wydaje się jeszcze niezapęsty. Faleński w dydaktyzującym obrazku *Pociecha rodziny* kładzie nacisk na dzieciństwo bohatera, przyczyn jego demoralizacji upatrując w nieprawidłowym wychowaniu.

Problematyka pedagogiczna, idąc dalej tropem związków literatury ze sztukami wizualnymi, miała też, przypomnijmy, swój precedens w malarstwie polskim; znamienne, że znalazła swoje odbicie zwłaszcza w seriach. Za swoiste cykle o wychowaniu można uznać dwie wczesne serie akwaeli Grottgerowskich *Szkoła szlachcica polskiego* (1858), *Żywoć rycerski* (z którego zachował się tylko jeden obraz), a także trójdzielny (a więc w pewnym sensie narracyjny) rysunek sepią *Wczoraj, dziś, jutro* (*Trzy dni z życia rycerza polskiego*) (1858). Zależność tematyczną między *Szkołą szlachcica polskiego* a pozostałymi, wymienionymi cyklami można byłoby, jak sądzić, postrzegać jako opartą na zależności przyczynowo-skutkowej. Całość niosła czytelne przesłanie o bezpośrednim wpływie tradycyjnego, ukierunkowanego na treści narodowe i powinności patriotyczne, rygorystycznego wychowania w rodzinie szlacheckiej, swoistej „szkoły”, na kształtowanie się postaw młodych Polaków.

W cyklu *Szkoła szlachcica polskiego*, na który składają się akwarele o „mówiących” tytułach: *Strzelanie z łuku*, *Reprimenda*, *Przed bitwą*, *Błogostawieństwo ojcowskie*³², o kompozycji analogicznej do układu szkicu fizjologicznego, na odtworzeniu dziejów życia przez pokazanie jego reprezentatywnych, znaczących epizodów, za karton centralny można uznać drugi z kolei, zatytułowany *Reprimenda*, który Jan Połoz-Antoniewicz charakteryzuje następująco:

W izbie szlacheckiej o dyłowanej powale stary szlachcic w zielonym futrze, zdaje się, rozkazującym ruchem lewej ręki ostro karci młodzieńca w niebieskim żupanie, kornie stojącego w głębi izby [...]. Przez otwarte drzwi widać w tylnym pokoju dwie postaci kobiece.³³

W opisywanym obrazie uderzyło krytyka wyraziste podkreślenie bezwzględnej zależności patriarchalnej; ojciec ostro karci, syn – kornie słucha; widoczne w drugim pomieszczeniu kobiety obserwują scenę, ale nie mają odwagi ingerować. Wychowanie w tradycji rycerskiej (pokazują je pozostałe obrazy serii) oraz w bezwzględnym posłuszeństwie (obraz drugi cyklu) owocuje bohaterskim „żywotem rycerskim” wieńczonym ofiarą życia (na cykl, z którego pochodził obraz *Żywoć rycerski* składały się trzy płótna: na pierwszym młody rycerz żegnał się z żoną, na drugim walczył w bitwie, na trzecim nad martwym ciałem poległego krążyły kruki; z podobnych przedstawień składała się wspomniana rysunkowa seria *Wczoraj, dziś, jutro* (*Trzy dni z życia rycerza polskiego*)³⁴.

³² Takie tytuły, za katalogiem zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, w którym znajdują się omawiane obrazy, wymienia Waldemar Okoń (*Sztuka i narracja*, Wrocław 1988, s. 59); nieco inne: *Pierwsze ćwiczenia*, *Admonicja*, *Wyprawa*, *Błogostawieństwo ojcowskie* nadaje im Jan Połoz-Antoniewicz (*Grottger*, Lwów 1910, s. 184–185).

³³ *Katalog Wystawy Sztuki Polskiej od roku 1764–1886*, wydał J. Bołoz-Antoniewicz, Lwów 1894, s. 287–288.

³⁴ Waldemar Okoń postrzega cykl *Szkoła szlachcica polskiego* jako niespójny z punktu widzenia przyczynowo-skutkowego; za niewykorzystany sygnans narracyjny (zbędny element in-

Ubiory i rekwizyty widoczne na omawianych obrazach Grottgera zaświadczać o osadzeniu „akcji” cykli w realiach siedemnastowiecznych. Fizjologią *Pociecha rodziny*, opublikowaną w pierwszej połowie lat 70. XIX wieku, utrzymaną co prawda w zupełnie innej, nie heroicznej, ale satyrycznej tonacji, Faleński dokumentuje diametralną zmianę polskiego modelu wychowania. Zmiany te, jak możemy się domyślać, bo w obrazku nie ma sygnałów tej problematyki, wynikały nie tylko z odmiennych okoliczności politycznych, ale przede wszystkim z odmiennych realiów obyczajowych, a także wpływu przejętych z Zachodu nowych koncepcji pedagogicznych. Felicjan pokazuje – w ujęciu satyrycznym czy wręcz humorystycznym – skutki wprowadzenia ich w praktyce. Według autora liberalizm wychowawczy owocuje rozprzężeniem rodziny, a nawet zamianą ról. Dziecko staje się Mołochem, małym tyranem, katem swoich rodziców, a człowiek dorosły istotą podległą, bezwolnie dającą sobą manipulować. Znamienna jest zwłaszcza pokazana w obrazku degradacja ojca, nazwanego wielokrotnie głównym męczennikiem w martyrologii rodziny.

Na wspomnianym obrazie Grottgera *Reprymenda* kobiety nie chcą czy nie mają odwagi ingerować w układ ojciec–syn, zresztą w całym cyklu, z którego pochodzi obraz, więzi między ojcem a synem są dobitnie podkreślane; pisał o tym z wyraźnym upodobaniem i fascynacją Połoz-Antoniewicz jeszcze w roku 1910:

Żadna biálogłowa nie przyspiesza – ani nie tamuje tego normalnego rozwoju męskiego życia. A gdy patrzył na cykl w r. 1894 codziennie przez cztery miesiące, przypominała mi się ustawicznie polonezowa rytmika ze *Straszego dworu*:

Nie masz kobiet w naszej chacie
Vivat semper wolny stan!³⁵

Jania z obrazka *Pociecha rodziny* rozpieszczą i demoralizują kobiety: matka, babka, ciotki, potem żona. Ojciec jest w nowym układzie rodzinnym traktowany jedynie jako „źródło” pieniędzy; w stosunku do córki pełni też rolę oprowadzacza-przywoitki. Rodzice, którym wyperswadowano pobłażliwy czy wręcz bałwochwalczy stosunek do dziecka, stają się jego ofiarami skłonnyimi do wszelkich po święceń, dającymi się oszukiwać i w końcu umierającymi ze zgrzyoty.

Faleński pokazuje zmiany, jakie zaszły w stosunkach rodzinnych w jednej klasie społecznej (i to, pamiętajmy, odbite w krzywym zwierciadle satyry). Literatura tego okresu, wprawdzie nie najwyższego lotu, choć ciesząca się sporą popularnością, propagowała jednak jeszcze ciągle wzorce postaw znane choćby z przywoływanych wcześniej Grottgerowskich cykli. Czynił tak na przykład Władysław Belza (który, dodajmy, „zilustrował” słowem piąty karton *Litanii*)³⁶ w *Katechizmie dziecka polskiego*, ale też w innych wierszach skierowanych do chłopców (np. *Polskiemu pacholeciu*), zalecając symboliczny wylot z rodzinnego gniazda młodym, dumnym sokołom, wybierającym świadomie pełną wyrzeczeń i poświęceń życiową drogę:

gerencyjny) uznaje on także postaci kobiece w scenie reprymendy (zob. W Okoń, *Sztuka i naracja*, s. 62–63). Sądzę, że patrząc na wspomniany cykl z perspektywy proponowanej przeze mnie kwestia spójności cyklu oraz funkcjonalności postaci jawi się inaczej.

³⁵ J. Połoz-Antoniewicz, *op. cit.*, s. 184.

³⁶ Zob. M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera*, Poznań 1994, s. 358.

O! Rozwiew skrzydła sokołe młody!
 Nad twoje ziemie, siola i grody,
 Nad rzeki twoje i morza!
 I czy ci w polu zostać hetmanem,
 Czyli u steru dzielnym retmanem;
 Spocznie na tobie dłoń Boża!³⁷

Dziewczętom zaś polecał wrzeciono, modlitwę, ukochanie ziemi i jej tradycji przechowywanej w pamięci o postawach i czynach rodziców i dziadów:

Dzieweczko polska! Ukochaj szczerze,
 Prababek twoich święte pacierze;
 Czuj pamięć ojców, – bo ojce twoi,
 Dzielni rycerze w skrzydlatej zbroi,
 To męczennicy ojczystej sprawy,
 Lub bohaterzy z szanów Warszawy.³⁸

Terenem przełamywania się różnych tendencji, nie tyle estetycznych, co związanych z obyczajowością, stało się również ówczesne malarstwo pokazujące dzieci. W nurcie zgodnym z tradycją Grottgrowskich cykli historycznych pojawiają się dzieła w rodzaju *Teofila Sobieska z synami u grobu Stefana Żółkiewskiego* (1866) Walerego Eliasza Radzikowskiego czy Matejkowski *Portret dzieci* (1870) z pociechami malarza ubranymi w tradycyjne narodowe stroje. Nurt nazwany przez Marię Poprzęcką „malarstwem salonowym”³⁹ będzie obfitował w intrygujące portrety dziecięce – małych dziewczynek Lolitek. Przykładem może tu być obraz Leopolda Horowitza *Bezwiedna kokietka* (1868), na którym kilkulatnia dziewczynka, w rozchełstanej koszulce, prawie naga, siedzi na sofie wpatrując się we własne odbicie w ręcznym lusterku. Ujęcia takie wyraźnie kontrastują ze znanymi klasycznymi przedstawieniami malarstwa europejskiego, np. obrazami Jeana Simeana Chardin, prezentującymi „niewinne” zabawy dziecięce: *Domek z kart*, *Bańki mydlane*, *Chłopiec bawiący się bączkiem*, a także charakterystycznymi płótnami pokazującymi dzieci z matką: *Modlitwa przed posiłkiem*, *Pracowita matka* czy *Dobre wychowanie*. Charakterystyczne jest, że w dwóch ostatnich z wymienionych obrazów Chardin przedstawia zależność między matką a młodszą córką

³⁷ W. Bełza, *Polskiemu pacholeciu*, [w:] *idem*, *Poezje*. Wydanie zupełne, Lipsk 1874, s. 73.

³⁸ W. Bełza, *Do polskiej dziewczynki*, [w:] *idem*, *Katechizm polskiego dziecka*, Lwów 1912, s. 30.

³⁹ M. Poprzęcka, *Polskie malarstwo salonowe*, Warszawa 1991.

⁴⁰ Felicjan [Felicjan Medard Faleński], *op. cit.*, s. 127. Faleński kontynuuje niewątpliwie tradycję międzypowstaniowego szkicu fizjologicznego, który uprawiali z powodzeniem zwłaszcza Kraszewski, Wóycicki, Wieniarski, Szymanowski, Niewiarowski, Chojcecki i Dzierzkowski (zob.: J. Bachórz, *Fizjologia (szkic fizjologiczny)*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991). Gatunek ten przeniesiono do Polski z Francji; nad Sekwaną pisano cykle fizjologicznych szkiców, w serie układał swoje obrazy i grafiki Hogarth. Szczególną fascynację twórczością Hogartha widać u Dzierzkowskiego (zob. J. Rosnowska, *Związki twórczości Dzierzkowskiego z literaturą i sztuką Zachodu*, „Pamiętnik Literacki” 1967 z. 1).

– rodzicielska troska przeradza się tu w serdeczną więź, choć nie w poufałość. Córki stoją przed matkami pełne szacunku, z pochyloną głową, jak młody szlachcic przed ojcem w *Reprimendzie* z Grottergerowskiego cyklu *Szkola szlachcica polskiego*.

Drukowany w „Kronice Rodzinnej” obrazek Faleńskiego *Pociecha rodziny* został opatrzonej przez redakcję pisma przypisem informującym, iż „[n]ależy on do serii tak zwanych przez autora: postaci z *Czarnoksiężskiej latarni*. W podobnym rodzaju zamieszczona była w «Kłosach» *Osoba nerwowa* oraz *Tancerz do najęcia* w «Tygodniku Ilustrowanym»⁴⁰. Rzeczywiście, w numerze 25. „Kłosów” z roku 1865 znajdujemy obrazek *Egeria i Dafne* oznaczony numerem „I” i poprzedzony wstępem zatytułowanym *Postacie z latarni czarnoksiężskiej*, podejmujący zagadnienie ludzkiego egoizmu i skłonności człowieka do udawania kogoś innego, automistyfikacji. Zapowiada on także następne szkice serii o ludziach „powszednich”, mijanych na drodze życia bez zainteresowania. Pierwszą z takich postaci ma być osoba nerwowa.

Tytuł pierwszego ze szkiców serii – *Egeria i Dafne* – zapowiada wizerunki dwóch odmian kobiety nerwowej, jest też, jak tytuł *Pociecha rodziny* i wielu innych fizjologii spokrewnionych z humoreską, tytułem mylącym. Pierwsza z bohaterek obrazka, udająca nerwowość w celu szantażowania rodziny i otoczenia oraz epatowania nią wielbicieli, a skojarzona tytułem szkicu z mitologiczną wodną nimfą, przyjaciółką Numy Pompiliusza⁴¹, ma tyle z nią wspólnego, że „jeździ po prostu do wód Egerskich”⁴². Dafne autentycznie nadwrażliwa, niepokojna i histeryczna, według diagnozy narratora „tyle tylko ma wspólnego z laurem, że używa obficie kropli laurowych”⁴³. Obrazek ten łączy z *Pociechą rodziny* te partie, w których opisywane są metody wychowawcze stosowane przez typ Egerii i typ Dafne w wychowaniu własnych dzieci. Egeria uwielbająca swe dzieci, jak wszystko, co w jakikolwiek sposób związane jest z nią samą – uosobieniem doskonałości, powierza jednak ich edukację guwernantkom. Dafne wychowuje swe pociechy osobiście, rozpuszczając je niemożliwie; w zakresie edukacji zaś hołduje metodzie Jaźwińskiego, jak relacjonuje narrator: „Dzieci jej umieją wyliczyć bez zająknięcia wszystkich bohaterów Neustrii, Awitanii i Austrazji; ale niewiele co wiedzą o Łokietku, a o Kochanowskim nie słyszały jako żywo”⁴⁴.

W numerach 430. i 431. „Tygodnika Ilustrowanego” z 1867 roku ukazał się *Tancerz do najęcia* z podtytułem *Obrazek z rzeczywistości*, szkic zaliczony także do serii *Postacie z latarni czarnoksiężskiej*, typowa fizjologia profesji o charakterze obyczajowym, poprzedzona jednak rozważaniami narratora czynionymi z pozycji rodziców młodej panienki, szczególnie jej ojca, na temat edukacji oraz zabiegów podejmowanych z zamiarem wydania jej za mąż za odpowiedniego kandydata (tytułowy „tancerz do najęcia” jest postacią tematycznie

⁴¹ Posłużenie się przez Faleńskiego w tytule serii pomysłem latarni czarnoksiężskiej należy chyba wiązać z powieścią *Latarnia czarnoksiężska* i jej „nizaną” formułą kompozycyjną. Wydaje się też, że całej twórczości obrazkowej Felicjana patronuje przede wszystkim Kraszewski, nie tylko jako autor *Latarni czarnoksiężskiej*, ale także szkiców fizjologicznych w rodzaju *Kochanego człowieka*.

⁴² Zob.: *Egeria*, [hasło w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991.

⁴³ Felicjan [Felicjan Medard Faleński], *Postacie z latarni czarnoksiężskiej. I Egeria i Dafne*, „Kłosy” 1965 nr 25, s. 295.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 296.

związaną z „wystawami panien na wydaniu”: w ogrodach, teatrach, na loteriach fantowych, u wód i na wieczorkach tańczących). W związku z tymi rozważaniami pojawi się problematyka wychowawcza: strojów kobiecych, obyczajów i modnej edukacji – „wyrabiania talentów do muzyki, rysunku i tańca”⁴⁵ przy udziale kosztownych preceptorów, która powróci w późniejszym obrazku *Pociecha rodziny* w wątku Mani.

Dodać by można, że oprócz obrazków, które zaliczone zostały do serii *Postacie z latarni czarnoksiężkiej* Faleński napisał jeszcze kilka szkiców o charakterze fizjologii, choćby wcześniejszą w stosunku do tego cyklu *Królową zabawy*⁴⁶ czy *Ofiary szyku* o podtytułe *Pogawędka obyczajowa*⁴⁷. Nasuwa się pytanie, co skłoniło Felicjana do dość konsekwentnego uprawiania gatunku już nieco anachronicznego w latach 60. i 70. XIX wieku. Przypuszczalnie Faleńskiemu rygorystycznie etycznemu z przekonania i moralistycznie z temperamentu były nieobce postulaty krytyków propagujących hasła literatury tendencyjnej, między innymi dydaktyzm, jednak w związku z wrodzoną mu chyba skłonnością do preferowania ujęć humorystyczno-satyrycznych, karykaturalnych i groteskowych, którą potwierdza jego późniejsza twórczość, nie umiał zaakceptować jej poważnej, mentorskiej tonacji. Sam uprawiał, zwłaszcza w latach 60. i 70., dydaktyzm w formie satyryczno-humoreskowego obrazka, jak młody Prus. Również w jego twórczości fizjologie stanowiły w prozie wstępny etap drogi wiodącej ku typowym ujęciom realistycznym, parabolicznym (*Okręt z głupcami*, *Parabola z wieku dwudziestego*, 1887) i groteskowym (*O głupim Gawle klechda niemądra*, 1893). Pomysł skomponowania tego rodzaju utworów w całość opatrzoną wspólnym tytułem można wiązać, jak sądzę, ze skłonnością Faleńskiego do tworzenia form cyklicznych (serie *Odgłosy z gór*, *Melodie z domu niewoli*⁴⁸, *Meandry*) oraz „składania” amorficznych całości z elementów, z punktu widzenia tradycyjnej typologii, niejednorodnych (*Tańce śmierci*).

⁴⁵ Felicjan [Felicjan Medard Faleński], *Tancerz do najęcia. Obrazek z rzeczywistości*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867 nr 430, s. 298.

⁴⁶ Felicjan [Felicjan Medard Faleński], *Królowa zabawy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1861 nr 76.

⁴⁷ Felicjan [Felicjan Medard Faleński], *Ofiary szyku*, „Gazeta Polska” 1875 nr 71–72.

⁴⁸ O *Melodiach z domu niewoli* jako cyklu pisałam dwukrotnie w szkicach: *Pieśni, korowody i tańce polskie. Cykl Felicjana Faleńskiego „Melodie z domu niewoli”*, [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, pod red. M. Demskiej-Trębacz, K. Jakowskiej, R. Siomy, Białystok 2005; *Śmierć haniebna i śmierć chwalebna. „Melodie z domu niewoli” Felicjana Faleńskiego*, [w:] *Konteksty etyczne literatury polskiej lat 1863–1918*, pod red. E. Ihnatowicz i E. Paczoskiej, Warszawa 2006.

Barbara Bobrowska

A STUDY OF THE PORTRAIT OF A YOUNG POLE A, D. 1873
(THE FAMILY'S COMFORT BY FELICJAN FALEŃSKI)

(summary)

Felicjan Faleński's humorous study *The Family's Comfort* (*Pociecha rodziny* 1873) can be viewed, from the point of view of typology, as a type of the so-called physiology (fr. physiologie), a moral analysis of a certain type of individual in the form of a biography. Satirically depicted vicissitudes of a Polish man and woman typical for the seventies of the nineteenth century, both deriving from the Polish intelligentsia, are an indirect criticism of then popular model of liberal upbringing, which led the individual, at the more mature level of their life, into a moral downfall. In the essay presented here, artistic works of a kindred focus and composition were used as an interpretational context (e.g. narrative cycle of an episodic structure? such as Hogarth's series *A Harlot's Progress* and *A Rake's Progress*). Additionally, as a means of showing contrast, Artur Grottger's series of drawings were analysed – *Polish Nobleman's School* (1858), *Yesterday, today, tomorrow. Three Days in a Polish Soldier's Life* (1858), which show the traditional, Sarmatian breeding, projecting a philosophy of life based on religiousness, patriotism and strong family bonds of the patriarchal type.