

JUSTYNA BEINEK

„KAMIEŃ NA SMĘTARZU, KARTA W IMIONNIKU...”
(UWAGI O SZTAMBUCHU ROMANTYCZNYM)

pamięci Władysława Panasza

1.

Sztambuch, imionnik, pamiętnik, album... Już sama wielość nazw określających w języku polskim ten niezwykle artefakt – tekst i zarazem przedmiot – wskazuje na jego złożoną naturę, podpowiada, że mamy do czynienia z czymś, czego nieokreślony status wymyka się jednoznacznej definicji. Złożony jest też rodowód sztambucha. Do Polski – a następnie do Rosji – moda na imionniki przyszła na przełomie XVIII i XIX wieku z Francji, gdzie album nazywano „księgą pamięci” (*livre de souvenir*) lub „księgą nieśmiertelną” (*livre immortelle*)¹. Ale wiele ze sztambuchowych praktyk – podobnie jak samo słowo *Stambuch* oznaczające „księgę pnia” – wywodzi się z Niemiec. Nieokreślony charakter imionnika sprawiał, że dla poetów romantycznych akt dokonywania wpisu był jednocześnie aktem metarefleksji nad samym sztambuchem. Swoiste definicje pamiętnika pojawiają się więc raz po raz w samych wierszach sztambuchowych. Dla Juliusza Słowackiego, piszącego w imionniku baronowej Richthoffen, sztambuch to „brylantowy wrątek /

¹ Sztambuch należący do Rachel Félix nazwany jest „livre immortel” (Instytut Literatury Rosyjskiej, Rosyjska Akademia Nauk, Petersburg, f. 244, op. 5, no. 43, s. 4). Nazwa „mon livre de souvenir” pochodzi ze sztambucha Karoliny Sobańskiej (Instytut Literatury Rosyjskiej, Rosyjska Akademia Nauk, Petersburg, f. 244, op. 1, no. 1588, s. 80).

wielkiej kaskady imion i pamiątek”². Adam Mickiewicz, wpisując się do albumu Apollona Skalkowskiego, nazwał zeszyt podsunęty mu przez przyjaciela „sentymentalnym sundukiem”³. Dla Aleksandra Puszkina pamiętnik to „męczarnia modnych wierszokletów”⁴, „karty wspomnienia, na których zostawić można przelotny ślad”⁵, a w innym wierszu „przyjazny dom, do którego można wejść”⁶. Paweł Jakowlew widział sztambuch jako „archiwum przyjaciół”⁷. Ewgenij Baratynski pisał natomiast, że „album przypomina cmentarz”⁸. W swoim prześmiewczym i zarazem przenikliwym szkicu *O albumach* autor ukrywający się pod pseudonimem „N. Wirszejewski” powie, że współczesny mu romantyczny sztambuch to „przenośny cmentarz” i jednocześnie „damska torebka”, z którą właścicielka nigdy się nie rozstaje⁹. Również wpisy nieznanymi autorów, które nazwać można wytworami masowej kultury romantycznej, często są wariacjami na temat natury sztambucha. Także tu obowiązują dwie podstawowe strategie. Pierwsza z nich każe widzieć w sztambuchu – jak w albumie Aleksandra Tyszyńskiego (zanotuje Józefina Osipowska) – „księgę pamiątek”¹⁰. Druga – stawia metaforyczny znak równości między sztambuchem i cmentarzem, jak w zapisie Wacława z Oleska: „kamień na smętarzu, karta w imionniku...”¹¹. Jak rozumieć ten dysonans? Czym w istocie był sztambuch romantyczny? Dlaczego jego natura tak intrygowiała nie tylko „modnych wierszokletów”, nie tylko kolekcjonerów pamiątek, ale i wybitnych poetów? I jak sztambuch romantyczny można czytać dziś?

² W *imionniku Pani B. R.*, w: *Sztambuch romantyczny*, red. A. Biernacki, Kraków 1994, s. 199-200.

³ *Słysząc, że pod suwnirów pobratęś z Rusinek... (Do imionnika Apollona Skalkowskiego)*, w: t e n ż e, *Wiersze*, Warszawa 1998, s. 183.

⁴ *Eugeniusz Onegin*, w: t e n ż e, *Polnoje sobranie soczinienij*, t. VI, Moskwa–Leningrad 1937-1959, s. 85.

⁵ *V albom A. N. Zubowu*, w: t e n ż e, *Polnoje sobranie soczinienij*, t. II, Moskwa–Leningrad 1937-59, s. 257.

⁶ *I. V. Slioninu*, w: *Polnoje sobranie soczinienij*, t. III, Moskwa–Leningrad 1937-1959, s. 105.

⁷ *O albomach, Iz alboma K. I. I.*, „*Błagonamieriennyj*” 18(1820), s. 373-378.

⁸ *V albom*, w: t e n ż e, *Polnoje sobranie stichotworienij*, Leningrad 1989, s. 148.

⁹ *O albomach. Pismo k Izdateliju, ot odnogo uczonego iz Koltowskoj*, „*Błagonamieriennyj*” 10(1820), s. 22-32.

¹⁰ *Józefina Osipowska w sztambuchu Aleksandra Tyszyńskiego (Biblioteka Narodowa, Warszawa, ms. I 8856)*, przedruk w: *Sztambuch romantyczny*, red. A. Biernacki, Kraków 1994, s. 292.

¹¹ *Wacław Zaleski w sztambuchu nieznanego właściciela*, w: *Sztambuch romantyczny*, s. 92.

2.

Sztambuch romantyczny z Francji i Niemiec trafił do krajów słowiańskich wraz z innymi modnymi nowinkami początku XIX wieku. Mimo że albumy były znane już w starożytnym Rzymie (*album amicorum*), a w Europie funkcjonowały jako księgi emblematów lub podpisów od XVI do końca XVIII wieku¹², to sztambuch pierwszej połowy XIX wieku jest ściśle związany z kulturą romantyczną. W składających się na imionnik zapisach – zarówno literackich, jak i plastycznych – widać dobrze romantyczną fascynację ideami miłości i przyjaźni, pamięci i przemijania. Jako wytwór kultury materialnej sztambuch był mniej lub bardziej zdobionym zeszytem lub księgą, którą poeci i znane osobistości (jeśli sztambuch występował w kontekście salonu) lub po prostu rodzina i znajomi właściciela czy właścicielki wypełniali wpisami, które zwykle miały charakter improwizowanej dedykacji. Romantyczny pamiętnik to forma hybrydyczna, nierzadko podobna w swej strukturze do kolażu. Prócz wpisów czynionych wierszem lub prozą zawierał autografy, zapisy nutowe, rysunki, akwarele, karykatury, wycinanki, hafty, listy, zaproszenia, karty wizytowe, nekrologi oraz pamiętki osobiste takie, jak krople krwi czy pukle włosów, kawałki materiałów i wstążek, zasuszone kwiaty i liście, a nawet przepisy kulinarne czy obliczenia matematyczne (karciane czy związane z domowymi finansami) w przypadku sztambuchów stających się z biegiem lat *silva rerum*. W tekstach sztambuchowych wyszukane komplementy spotykają się z ciętym żartem, prostoduszne życzenia i rady z przenikliwością spojrzenia i siłą aforyzmu. W albumach znajdziemy panegiryki, akrostychy, szarady, eksprompty, *bouts-rimés*. Pojawiają się w nich słowne zagadki i wizualne rebusy, dla których kluczem są ogólnie znane w pierwszej połowie XIX wieku towarzyskie kody – jak mowa kwiatów czy kolorów. Wszystko to składa się na charakterystyczny język kultury, w obrębie której oświeceniowe tradycje gry, zabawy, wyrafinowanego dialogu mieszały się z właściwą sentymentalizmowi refleksją nad przemijaniem, brakiem i śmiercią. Do tego melanzu romantyczna wrażliwość wniosła zainteresowanie pamięcią i wspomnieniem oraz wyczerpanie na otwartą, swobodną formą wyrazu. W efek-

¹² Por. A. S i o m k a j ł o, *Sztambuch*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław, 1994, s. 923-927; J. J a n i a, *O sztambuchu romantycznym*, „Prace Literackie Uniwersytetu Wrocławskiego” 19(1977), s. 51-64; S. W a s y l e w s k i, *Sztambuch. Skarbnica romantyzmu*, Lwów 1921; J.-U. F e c h n e r, *Stammbücher als kulturhistorische Quellen*, Monachium 1981.

cie sztambuch jawić się może jako bibelot, element salonowej gry, zabawka frywolnej wyobraźni. Ale jest on też złożonym semiotycznie tekstem, skomplikowaną strukturą semantyczną o niejasnym statusie i niepewnym, nieoczywistym znaczeniu.

3.

Popularność sztambucha na początku XIX wieku była związana z nowymi formami życia codziennego. I salony literackie, i domy prywatne stały się „laboratoriami życia kulturalnego”, w których czytano literaturę na głos, urządzano przedstawienia teatralne i *tableaux vivants*. Jurij Łotman zwraca uwagę na „zabawowy” charakter kultury romantycznej¹³ i dopowiada, że to właśnie sztambuch stał się doskonałym miejscem dla romantycznych zabaw, że okazał się przestrzenią wyjątkowo dobrze sprzyjającą nowej wrażliwości romantycznej, którą wręcz cechowała – jak powie uczony – *albomnost* czyli „sztambuchowość”¹⁴, a więc ta swoista intymność relacji między autorem i czytelnikiem, która tworzy się na przecięciu sfery prywatnej i publicznej. Posługując się językiem Jurija Tynianowa, można by powiedzieć, że sztambuch stał się „faktem literackim”, ale balansując na obrzeżach poezji romantycznej, mieszcząc w sobie różne gatunki literackie i plastyczne, a często też przedmioty materialne – pozostał również „faktem pozaliterackim”¹⁵. Okazał się atrakcyjną formą wyrazu, ponieważ był „małą formą domową”, „błahostką”, jak pisze Tynianow o podobnych formach literackich spopularyzowanych w romantyzmie: almanachu i liście, które wypełniły gatunkową pustkę, pozwalając na prostą i swobodną ekspresję¹⁶. Innymi słowy, album stał się modny i rozwijał się jako forma artystyczno-literacka z powodu swej labilnej struktury i liminalnej pozycji na granicy literatury i sztuki, życia społecznego i domowego, kultury wysokiej i niskiej¹⁷. Był wielofunkcyjnym

¹³ *Sotworienie Karamzina*, Moskwa 1987, s. 249.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ *Litieraturnyj fakt*, Moskwa 1993, s. 123-130.

¹⁶ Tamże, s. 131.

¹⁷ Sztambuch był ważnym rekwizytem w salonie romantycznym. Z biegiem lat stał się również zjawiskiem kultury masowej i przetrwał do drugiej połowy XX wieku w postaci szkolnych pamiętników uczniowskich. Współcześnie kulturę sztambuchową kontynuują księgi gości (weselne czy wystawowe), a także albumy fotograficzne (papierowe i cyfrowe), prywatne filmy wideo i inne formy „zatrzymywania czasu”.

medium, z którego romantycy korzystali przy realizacji różnorodnych „projektów” swojej epoki.

4.

Przede wszystkim sztambuch w romantycznej „kulturze wspomnienia” stał się nośnikiem indywidualnej i zbiorowej pamięci, która w przypadku polskich sztambuchów jest również pamięcią narodową. Stawał się „obietnicą nieśmiertelności”. Zapewniał symboliczne trwanie autorom, chronił ślady ich rzeczywistej obecności – podpisów, wpisów, zapisów, spisów, ale też pukli włosów czy kropli krwi, które umieszczano w sztambuchach z nadzieją, jak pisali autorzy inskrypcji, zapewnienia sobie „wiecznej pamięci”. To swoiste repozytorium było miejscem, w którym dyskurs pamięci i wspomnienia ujawniał swój ścisły związek z ideą „oswajania śmierci”, by użyć trafnego sformułowania historyka Philippe'a Ariès, który rozważa różne kulturowe „kanały instytucjonalne” generowane w celu symbolicznego kontrolowania śmierci¹⁸. Również w socjologicznej analizie Zygmunta Baumana strach przed śmiercią warunkuje wszelkie formy tworzenia kultury – „tej wielkiej i nie zatrzymującej się ani na chwilę fabryki permanencji”, która pozwala na przekroczenie ograniczeń biologicznych i „przeżycie” śmierci. Bauman w negocjowaniu śmierci przez twórczość i w dążeniu do nieśmiertelności widzi podstawowe zadanie kultury. Cytowane przez uczonego powiedzenia z życia codziennego, które są kwintesencją jego teorii w języku potocznym – „umarł, ale jego dzieło żyje dalej” czy „będzie żyła w naszej pamięci na wieki”¹⁹ – są niezwykle podobne do wpisów sztambuchowych, których znakomita większość to wyrazy nadziei na symboliczne przetrwanie na kartach sztambucha. Albumy zdają się być takimi właśnie kulturowymi mikro-instytucjami, które pozwalają na „budowanie nieśmiertelności” i przeciwstawienie się śmierci²⁰. Robią to oczywiście na swój często banalny, a przez to komiczny sposób. Wpisy stają się podobne do zaklęć, epatują „słodczą” obrazowaniem, ale zarazem pod warstwą truizmów i nieporadności kryje się dramatyzm pytań o rzeczy ostateczne i niepewność odpowiedzi.

¹⁸ *Western Attitudes Toward Death: From the Middle Ages to the Present*, tłum. Patricia M. Ranum, Baltimore 1974, s. 2.

¹⁹ *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies*, Cambridge 1992, s. 3-6.

²⁰ Tamże, s. 7.

5.

W jaki sposób materialny przedmiot może zawrzeć w sobie abstrakcyjną ideę pamięci? Dlaczego kolekcjonujemy, piszemy, przechowujemy? Jak rozumieć XIX-wieczną konceptualizację sztambucha jako „księgi pamięci”? Co kierowało autorami wpisów sztambuchowych, którzy odczytywali sztambuch poprzez metaforę grobu czy napisu na kamieniu nagrobnym, jak w tym oto fragmencie:

Kamień na smętarzu, karta w imionniku
Różnych imiona stawią przed oczyma.
Gdy się twe oko przy mojem zatrzyma
Wspomnij-że o mnie, jak o nieboszczyku!
Część wszakże ze mnie tu leży jak w grobie
Część mego serca – należąca Tobie!...

Wacław z Oleska

Lwów, 1823²¹

Sztambuch zdaje się być bardzo dobrym nośnikiem „śladów”. Kilka słów rzuconych na papier wystarczy, by zostawić fizyczny i symboliczny znak, a pozostawianie śladów – jak pisał Walter Benjamin – oznacza życie²². Ale wiara w moc sztambucha związana jest też z jego unikatowością. Niezależnie od tego, czy traktujemy sztambuch jako przedmiot sztuki należący do sfery publicznej czy jako prywatny, domowy bibelot, jest on jedyny i niepowtarzalny, zawsze zapisany odręcznym pismem. Jak powie Susan Stewart, „praca jest pracą ręki, ciała, a wytworzony produkt, w swej unikatowości, jest zaprzeczeniem powtórzenia, kopii, nieautentyczności”²³. Treści sztambuchowe, wyrażone przez wpisy, podpisy, zasuszone niezapominajki czy pukle włosów, są zapisem egzystencji, a „zapisywanie jest obietnicą nieśmiertelności”²⁴. Wszystkie te składające się na album materiały są reprezentacją osoby, stają się jej obrazem, a od starożytności wierzono, iż „pamięć rzeczy zawiera się w obrazach”, bo obrazy przetwarzają to, co intelektualne, w konkretny²⁵. Frances Yates pisze o „sztuce pamięci”, na wiele sposobów prakty-

²¹ Wacław Zaleski w *sztambuchu nieznanego właściciela...*, s. 92.

²² *Reflections*, red. P. Demetz, tłum. E. Jephcott, Nowy Jork 1986, s. 155.

²³ *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham 1993, s. 39.

²⁴ Tamże, s. 39.

²⁵ F. Yates, *The Art of Memory*, Chicago 1966, s. 33.

kowanej i rozumianej w różnych epokach; w mojej interpretacji sztambuchy są jedną z form „sztuki pamięci”, są systemem, który ułatwia dosłowne i przenośne „zapamiętywanie” ludzi, idei i wydarzeń. Renate Lachmann zwraca uwagę na ścisły związek pisania – czynności fizycznej – i intelektualno-emocjonalnego pamiętania. Pisze ona, iż „materialność papieru [...] wchodzi w fuzję z niematerialnością pamięci”, a wówczas „papier nabiera magicznego wymiaru: jako strażnik słowa pisanego, staje się rozmówcą, który, gdy go dotykamy, oddaje znaczenie”²⁶. W tym sensie sztambuch jest „ubiorem” dla pamięci, jest „magazynem” – wpisów, zapisów, podpisów, a więc i osób, które się za nimi kryją²⁷.

6.

Kultura sztambuchowa pojawia się na początku XIX wieku w ciekawym momencie profesjonalizacji literatury²⁸. Zapisy albumowe to ważny etap w procesie stawania się literatury instytucją społeczną i stawania się pisarza profesjonalistą. Sztambuch pozwalał na odgrywanie i „przymierzanie” różnych tożsamości w czasie, kiedy autorskie i genderowe wersje pisarskiego „ja” dopiero zaczynały się formować. Jednym słowem pozwala dostrzec załóżki nowoczesnego sposobu rozumienia i uprawiania literatury. To oczywiście tylko jeden z elementów złożonej dynamiki romantycznej kultury sztambucha. Ale jeśli rozumieć kulturę jako „zestawienie tekstów” w antropologicznym ujęciu Jamesa Clifforda i Clifforda Geertza²⁹, to sztambuch można interpretować jako tekst kultury mówiący wiele na temat procesów zachodzących w epoce romantycznej. Za Jurijem Łotmanem można powiedzieć, że jeden element kultury – w tym wypadku sztambuch – funkcjonuje jako semiotycznie bogaty znak w większym systemie znaków kultury romantycznej. Model tekstu przedstawiony przez Łotmana doskonale opisuje strukturę sztambucha, który oscyluje między dwoma polami semiotycznymi – językowym (album

²⁶ *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, tłum. R. Sellars i A. Wall, Minneapolis 1997, s. 2-3.

²⁷ Tamże, s. 4.

²⁸ Zob. W. M i l l s T o d d III, *Fiction and Society in the Age of Pushkin*, Cambridge, Mass. 1986, s. 105.

²⁹ Zob. J. C l i f f o r d, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass 1996, s. 41; C. G e e r t z, *The Interpretation of Cultures*, New York 1973.

zawiera teksty werbalne) i obrazowym (zawiera też rysunki, przedmioty materialne i inne elementy niewerbalne). Według Łotmana te dwa pola są spolaryzowanymi językami, które wchodzą ze sobą w konflikt i zarazem dopełniają się. W procesie ciągłego przechodzenia od jednego z tych kodów do drugiego czytelnik odkrywa analogie i powiązania, tym samym tworząc znaczenie. Proces odczytywania jest konstytutywny dla istnienia tekstu, bowiem znaczenie może być generowane tylko przez komunikację między tekstem i czytelnikiem³⁰. Sztambuch jest przykładem takiej właśnie dynamiki, zawiera bowiem elementy gry, wielopoziomowego dialogu, zarówno w swej strukturze wewnętrznej (jako że wpisy mogą być dialogiem czy „rozmową” kilku osób), jak i w interakcji z czytelnikiem.

7.

Sztambuch, rozumiany jako heterogeniczny, polisemiczny „tekst” kultury, komplikuje nasze spojrzenie na romantyzm, ale zarazem pomaga lepiej rozumieć fundamentalne kwestie dotyczące literatury, takie jak rozróżnienia genologiczne i rozwój gatunków literackich, związek między tekstem i obrazem, pojęcie kiczu w sztuce, definicja „autora” i różne modele „bycia autorem” (*authorship*), definicje kolekcji i autentyczności w odniesieniu do działań i dzieł literackich. W kontekście współczesnego kulturoznawstwa sztambuch jest szczególnie ciekawym przykładem społecznych praktyk dotyczących pamięci oraz gromadzenia i archiwizowania jej śladów. Badania Clifforda nad kolekcjonowaniem pokazują, że proces selekcji i zbierania jest „odbiciem szerszych praw kultury” w danym momencie historycznym, w tym również praw dotyczących estetyki³¹. Sztambuch odzwierciedla zatem wartości estetyczne romantyzmu, jest – „epoką w pigułce”. Dziś romantyczny imionnik intryguje badacza literatury i sztuki głównie dlatego, że nie można go nazwać w pełni ani dziełem literackim ani *objet d'art*. Niejasny status sztambucha pozwala pytać o to, czym właściwie jest nowoczesna literatura, co sprawia, że przybiera nieoczywisty kształt sytuujący tak wiele jej przejawów na pograniczu kultury wysokiej i niskiej, a często poza granicami tego, co uznane i przyjęte, na zewnątrz przestrzeni wyznaczonej przez „dobry

³⁰ *Stati o semiotikie i tipologii kultury*, w: *Izbrannyje stati w triochoi tomach*, Tallinn 1992, s. 34-45, 129-47.

³¹ Dz. cyt., s. 218.

smak” i „właściwy ton”. Posługując się pojęciem „gustu” czy „smaku” jako probierza i metody różnicowania społecznego w teorii Pierre'a Bourdieu³², a także badaniami Jeana Baudrillarda nad wartością przedmiotów w systemach społecznych³³, możemy spojrzeć na album jako na prawdziwie nowoczesny przedmiot artystyczny, swoistą granicę nowoczesności, skomplikowany przypadek, w którym egzystencja spotyka się z kreacją, praca nieskrępowanej wyobraźni ze sztuką, dobry smak i bezguście są przemieszane, a sztuka wysoka sąsiaduje z kiczem, banalnością i powtórzeniem.

A STONE IN THE CEMETERY, A PAGE IN THE ALBUM...

REMARKS ABOUT THE ROMANTIC ALBUM

S u m m a r y

The article is concerned with Romantic albums and is an introduction into their complex semiotics. The author indicates categories that are key ones for the poetics of the album, she subjects to analysis the labile structure of the album and suggests the directions in which to interpret „the album practice”. The destination point of the discussion is the thesis saying that the album is one of the borders of modern literature and the sensibility underlying it.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: sztambuch, Romantyzm, semiotyka, pamięć, dialogiczność.

Key words: album, Romanticism, semiotics, memory, dialogism.

³² *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, tłum. R. Nice, Cambridge, Mass. 1984.

³³ *The System of Objects*, tłum. J. Benedict, (1968), Londyn 1999.