

Weronika Pawlik-Kwaśniewska

MOTYW ROKOKOWEGO TAŃCA W „DUKLI AMALIOWEJ” MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO

SŁOWA KLUCZOWE

rokoko; estetyka; taniec; delektacja; niepokój

Przedmiotem artykułu jest analiza motywu rokokowego tańca w kontekście *Dukli Amaliowej* (1952–1975) Mirona Białoszewskiego. Problematykę badawczą tekstu przedstawiam na zasadzie binarnych opozycji. Literaturę osiemnastego wieku traktuję jako punkt wyjścia do analizy dwudziestowiecznego utworu poetyckiego. Celem artykułu jest pokazanie sposobu kontynuowania i przewartościowywania oświeceniowej tradycji rokoka. Typowe dla rzeczywistości analizowanego prądu zjawiska takie jak: hybrydyczność form, ruch, taniec, badam jako przedmiot zabiegów interpretacyjnych autora. *Duklę Amaliową* uznaję za konkretyzację założeń estetycznych rokoka.

Rokokowym artystom przypisuje się gorączkowość tworzenia (Tomkiewicz 2005: 21). Pośpiech ten wyraża się w ich pracach przez mnogość i wieloznaczność form. Twórcom towarzyszyło poczucie skończoności i płynności, pewien rodzaj kontrolowanego szaleństwa. Mnożyli w przestrzeni architektonicznej swoje wielomówiące, hybrydyczne znaki, sprawiając, że dwie muszle przyjmowały kształt skrzydeł nietoperza, kontury roślin przeobrażały się w skorupy żółwi, spienione fale morskie stawały się szlachetnymi kamieniami. Tę wielowymiarowość tworzą symbole, niedomówienia, impresje ruchu. Wpisuje się w nią odejście od ograniczonego zestawu form klasycyzmu i baroku (Minguet 1970: 393, 406).

O istocie analizowanego prądu stanowi poczucie płynności, przemieszczania się. Styl ludyczny rokoka charakteryzuje harmonia, refren, rytm¹. Takt ten można dostrzec we wczesnych rzeźbach Antoniego Canovy (Tomkiewicz 2005: 31). W podporządkowaniu natury cyklom ornamentu². Stanowiący odnośnik do estetyki prądu ruch przybiera głównie postać tańca³. Przedstawienia kołyszących się na huśtawkach kobiet odsyłają do przewodnich haseł rokoka takich jak: erotyka, kobieta, przyjemność, ruch, zabawa (Rabowicz 2002: 520). Konkretyzacje tych haseł pojawiają się w tekstach analizowanych w artykule.

W rzeczywistości społecznej rokoka preferowano określony wzorzec kobiecy. Kobieta chodziła na przedstawienia baletowe. Tańczyła menueta. Brała udział w balach maskowych (por. Tomkiewicz 2005: 33, 248–250)⁴. W tych trzech czynnościach uwidaczniają się charakterystyczne dla estetyki prądu założenia ruchu i rytmu. Postać kobieca konstituuje rokoko. Stanowi jego centrum⁵. Traktowana jako wzór osobowy, staje się punktem wyjścia do analizy mentalności epoki⁶. Problem ten można rozpatrywać wielopłaszczyznowo — w aspekcie działań (taniec), idei (symboliczna Cytera), przedmiotów materialnych (bibeloty). Kobieta rokoka naśladowała baletnice⁷. Planowała uciec na Cyterę — wyspę

¹ Te same elementy charakteryzują rokokowe gry i zabawy. Por.: „Styl [rokoka – przyp. W.P.K.] żyje tym samym, czym żyje zabawa i gra: rytmem, harmonią, regularną odmianą i regularnym powtarzaniem, refrenem i kadencją” (Huizinga 1985: 262).

² Por. wypowiedź Jana Białostockiego: „Rokoko było antyheroiczne: prostocie przeciwstawiało komplikację, mnogość i zawilóść; wielkości — grację drobnych form; spokojowi — zaprzatającą myśl ruchliwość, [...] naturę podporządkowało rytmom ornamentu” (cyt. za: Kostkiewiczowa 1979: 435).

³ Por.: „Dwie formy rozrywki należy wymienić jako szczególnie charakterystyczne dla epoki rokoka. Jedną z nich to taniec towarzyski [...]” (Minguet 1970: 411).

⁴ Miłość do balów maskowych wiąże się z obecnością w poezji erotycznej i towarzyskiej rokoka aluzji, kamuflażu, maski, niedopowiedzenia (por. Rabowicz 2002: 521).

⁵ Kultura rokoka ma charakter feministyczny. Por.: „Już dawno stwierdzono feministyczny charakter kultury rokoka. Tak było w istocie. Cały klimat rokoka podporządkowany był pragnieniom kobiety, przez nią, a przynajmniej dla niej stworzony” (Tomkiewicz 2005: 18). Por. również: „Feminizacja sztuki pierwszej połowy wieku jest faktem oczywistym, który w ostateczności wystarczyłby do odróżnienia rokoka od baroku” (Minguet 1970: 405). Philippe Minguet pisze o „władztwie kobiet” w epoce rokoka (Minguet 1970: 406). Marek Jastrzębiec-Mosakowski wspomina, że francuskie oświecenie nazywa się często wiekiem dominacji kobiet (Jastrzębiec-Mosakowski 2007: 12).

⁶ Literacki wizerunek damy modnej jest, w zależności od kontekstu, przedstawieniem idolki (rokoko) i antybohaterki (klasycyzm) epoki oświecenia. W tekstach Michała Dymitra Krajewskiego i Jana Jakuba Rousseau dama modna i fircyk stają się symbolami zdegenerowanej kultury (por. Pawlik-Kwaśniewska 2014).

⁷ Wpisana w przedstawienie baletowe lekkość odpowiadała założeniom estetycznym prądu.

miłości funkcjonującą jako binarna opozycja barokowej *gravité*⁸. Utopia Cytery symbolizowała brak dworskiej etykiety (por. Ireland 2010: 52). Rokokowa dama kupowała bibeloty stanowiące przykład preferowanych drobnych form (por. Tomkiewicz 2005: 18–19, 27, 36–38).

Charakterystyczne dla analizowanego prądu są płynne przejścia między różnymi stanami emocjonalnymi. Zmysłowe zatracanie siebie kontrastuje ze świadomością, że *après nous le déluge* (Klimowicz 1998: 309, Tomkiewicz 2005: 274). Chwilowa rokosz zostaje przeciwstawiona nieuchronności śmierci⁹. Uczestnikom zabaw towarzyszyła ukryta obawa przed przyszłością. Świadomość zbliżającej się tragedii.

Bawiono się w *maisons de plaisance*, miejskich salonach, parkach krajobrazowych. Przyjemność stała się wartością nadrzędną. Wpisano w nią zjawisko ruchu. Modne stały się zabawy towarzyskie, *fêtes champêtres* i *fêtes galantes* (Tomkiewicz 2005: 33). Rokoka nie można zdefiniować bez przymiotnika „rozigrany” (Huizinga 1985: 262). Stanisław Trembecki w swojej twórczości głosił popularne w buduarach hasła rokoka: grę¹⁰, przyjemność, szczęście. W paryskich salonach, w których panował nastrój hedonistyczny, za szczęście uznano radosne, pełne *plaisirs* doznania. Pogląd ten konkretyzował się w maksymalnym korzystaniu z życia. Odrzucono ascezę i samoudrękę. Zrezygnowano z pokuty i pompy celebracyjnej (Tomkiewicz 2005: 21). Światopogląd rokoka opiera się na zjawisku negacji. Lekkość form zastępuje architektoniczną monumentalność, naturalność i zabawa — historię i mitologię, dowcip — heroizm (Guze 2002: 118). Rokoko nie jest dyskursem dominującym. Posiada cechy narracji destabilizującej¹¹.

Taniec kochano w całej Europie. Balet stał się integralną częścią przedstawienia operowego. Scenę opanowali zawodowi tancerze. Primabaleriny w społecznej rzeczywistości rokoka posiadały status współczesnych gwiazd filmowych. Artyści odtwarzali sceny baletowe, uwieczniając głównie solowe występy popularnych tancerek. Ulubienicą publiczności stała się Marie-Anne Cupis de Camargo, primabalerina, solistka opery paryskiej, autorka nowej figury tanecznej, polegającej na

⁸ Symbolicznej ucieczce na wyspę miłości towarzyszył nastrój melancholii. Niektóre postacie kobiece przedstawione na obrazie Jeana-Antoine’a Watteau *Odjazd na Cyterę* zwlekają z wejściem na statek. Por. Tomkiewicz 2005: 36–38.

⁹ O kategorii czasu w rozumieniu rokoka, por. Kostkiewiczowa 1979: 414–416.

¹⁰ Artyści grają z odbiorcą. Gra miłosna przybiera w literaturze postać erotyków, galerii portretów, zestawów kart flirtu (por. Rabowicz 2002: 521).

¹¹ Destabilizacja ta odbywa się na różnych płaszczyznach: historycznej (rokoko narodziło się z postawy antagonistycznej, buntowniczej w stosunku do ostatniej fazy rządów Ludwika XIV, por. Tomkiewicz 2005: 18), literackiej (można je zdefiniować jako pozostające poza kręgiem norm klasycyzmu i sentymentalizmu, por. Kostkiewiczowa 1979: 320), estetycznej (architektura rokoka to *sans pesanteur* ‘tektoniczność irracjonalna’ — odciążona konstrukcja i brak zdeterminowanego centrum, które znajduje się wszędzie i nigdzie, por. Minguet 1970: 392).

połączeniu *pas* ze skokiem, co wymagało skrócenia sukni i zastosowania płaskich pantofli bez obcasów. Na swoim obrazie, jako główną postać, przedstawił ją Nicolas Lancret. Rokokowy menuet przyspieszył tempo. Wprowadził drobne kroczyki (*pas menus*) i nowe figury taneczne. Zdominował balet operowy. W muzyce inspirował Josepha Haydna i Wolfganga Amadeusa Mozarta. Dama rokoka — symbol społecznej mentalności prądu — wsłuchana w dźwięki klawesynu¹², nawet w domu starała się poruszać jak tancerka, zwyczajne kroki zastępując biegiem, niemal truchcikiem, w patynkowych pantofelkach przypominających te należące do baleryn występujących na scenie (Tomkiewicz 2005: 30, 248–250, 252).

Tańczono w ogrodzie, w salonie, na polanie leśnej, na estradzie, na scenie. Tańczono zapamiętałe, żarliwie. Tańczą pijane winem bachantki z orszaku Dionizosa. Tańczą rzeźby artystów rokokowych. Tańczą święci pańscy w kościołach. Sandomierskie rzeźby aniołów i postaci alegorycznych Macieja Polejowskiego przedstawiają pełne wdzięku młode kobiety w pozach wyszukanej gracji, z rękami kokieteryjnie rozpostartymi, uchwycone w chwili przystępowania do tańca. Jeszcze jeden moment, jeden ruch, a tańczyłyby jawnie jak *Św. Katarzyna Aleksandryjska* menueta (Tomkiewicz 2005: 30–31, 33). Tańczy podskarbina Barbara Kossowska. Trembecki przedstawia pełen dynamiki, lekkości, portret Kossowskiej. Sposób poruszania się tancerki zachwyca publiczność obserwującą jej mimikę, ruchy, strój. Zwiewność sukni potęguje zmysłową atmosferę utworu:

Cóż to za lube natury dzieło
Wdzięcznym się zrywa w tańcu podskokiem?
Cóż to za bóstwo igrać zaczęło
I świat czarownym bawi widokiem? (w. 1–4)

Gdy się na zwrocie nieco zawinie
Lotny fartuszek albo spódniczki,
Ledwo z chciwości oko nie zginie,
Żeby obaczyć chociaż trzewiczki. (Trembecki 1953: I 79, w. 20–24)

Mieczysław Piszczkowski w opisie tańca podskarbiny widzi literackie modelowanie bryły, kształtowanie przestrzeni wypełnianej ciałem w ruchu, tworzenie obrazu przypominające formowanie rzeźby (Piszczkowski 1970: 107–108).

Taniec ten oddaje esencję rokokowego *esprit*. Staje się metaforą ludzkiego życia. Zmysłowe zatracanie siebie prowadzi do świadomości zbliżającej się tragedii. Przejścia między wskazanymi stanami są płynne. W wierszu Białoszewskiego *Dukla Amaliowa* (Białoszewski 2003: 36–40)¹³ czuć tę rokokową płynność.

¹² Preferowano klawesynową muzykę dworską (por. Rabowicz 2002: 520).

¹³ Cytaty lokalizują w tekście.

Specyficzną szybkość charakteryzującą zmieniające się miejsca i stany. Poeta bawi się symbolami, pojęciem rokoka. Rokokowość Amalii określa tekst. Wpisuje go w analizowany prąd estetyczno-literacki. Białoszewski — tak jak rokokowi artyści — bawi się ruchem. Przedstawiona w utworze scenografia zmienia się szybko i płynnie. Poeta posługuje się kadrami¹⁴. Goście wysiadający z karet. Cięcie. Błoto. Cięcie. Ukłony.

W rokokowej Dukli bije dzwon
dzwon krynolin
Wysiadają z karet w błocie, błysk
błysk, ukłony. (Białoszewski 2003: 36, w. 9–12)

Kadrowości towarzyszy hybrydyczność: błoto przechodzi w błysk, błysk — w ukłony. Ziewnięcia układają się w palmy, tak jak dwie muszle przyjmują kształt skrzydeł nietoperza.

Utwór Białoszewskiego przedstawia skondensowany obraz rokoka. Pojawiające się w tekście koronki, kryształ, lustra itd. stają się wielomówiącymi, hybrydycznymi znakami. Ich mnogość konstituuje postać Amalii:

Dziś oto
Francuskim ogrodem szumna
Od teatru na wyspie na koturnach
Błękitna od kolebki
Z domu i męża rokokowa
Pani Amalia z Brühlów Mniszchowa
Podaje siurpryz
Wazy i wazony
Bukolicznych nastrojów pachnidła¹⁵. (Białoszewski 2003: 36, w. 19–27)

Postać Amalii w tekście Białoszewskiego to historyczno-literacka hybryda. Wątki biograficzne ulegają w utworze powtórzeniu, spotęgowaniu, przeobrażeniu¹⁶. Maria Amelia Mniszchowa z Brühlów (1736–1772) uczestniczyła w dwor-

¹⁴ Struktura dekoracji rokokowego wnętrza opiera się na przeplataniu *cadres* (planów). Minguet podkreśla, że dekoracja ta ma płynny, ciekły aspekt (Minguet 1970: 397–398).

¹⁵ Bukoliczność pojawia się jako wyróżnik analizowanego prądu. Postacie na rokokowych obrazach, np. Watteau, przebywają w baśniowym lesie. Zastuchane w dochodzącą z mroku magiczną muzykę faunów, odurzone nią, zaczynają tańczyć (por. Tomkiewicz 2005: 33, 35). Por.: „Nie był to [...] taniec bachiczny, nie występował tam zazwyczaj sam Dionizos, lecz przede wszystkim jego dawny tradycyjny orszak. Nie ma tam jednak sprośnego, opasłego sylena, lecz rozbiegane fauny i bachantki pijane nie winem, lecz tańcem oraz liczne bóstwa łąk, pól i lasów w postaciach nimf, driad i najad, roztańczone i rozśpiewane” (Tomkiewicz 2005: 35).

¹⁶ Biografia Amalii zostaje w tekście nadbudowana literacko. Na przykład w wersji oficjalnej Mniszchowa umiera na gruźlicę (Czaplińska 1976: XXI), w analizowanym utworze popełnia

skich intrygach Polski króla Augusta III¹⁷. Podróżowała do Warszawy, Drezna, Wiednia. Gościła na dworze Marii Teresy (Czaplińska 1976: XXI). Mieszkała w pałacu. Wzniosła teatr na wyspie. Zbudowała rokokowy kościół. Miejsce głównego ołtarza zajęła w nim Maria Magdalena. W konfesjonalach zasiedli roztańczeni święci (Barańczak 1996: 340).

W analizowanym utworze następują typowe dla rokoka przejścia między różnymi stanami emocjonalnymi. Poeta przedstawia tranzyt za pomocą cięć i ciągów. Goście bawiący się w rokokowej Dukli. Cięcie. Wiedzący zniecka menuet. Cięcie. Pojawiająca się świadomość zbliżającej się tragedii:

Znienacka menuet wędnie
 Rwie się peruk pajęczyna
 Ziewnięcia układają się w palmety
 Odlatują wachlarze
 Oddudniają karoce.
 Pudrem kurzu zarasta
 Szpinet i posadzka.
 Opustoszałe komnaty
 Z lustrem przy lustrze
 Szepcą sobie w muszle
 Złoczone anegdotki
 Porcelanowe plotki
 Komódkowe tajemnice. (Białoszewski 2003: 37, w. 31–43)

Rokoko tworzą binarne opozycje takie jak: kaprys — śmierć, zabawa — śmierć, taniec — potop. Karety przyjeżdżają. Karety odjeżdżają. Zmienia się scenografia. Muzyka przestaje grać. Goście opuszczają bal. Amalia zastyga. Staje się jednym z rokokowych rekwizytów. Obecne w utworze symbole analizowanego prądu — muszla, porcelana, wachlarz — są nośnikami zmieniających się treści. Lustro, podobnie jak ornament *rocaille*, pojawia się w tekście w różnych aspektach: szum luster po zakończonym balu, lustra szepczące w muszle złote anegdotki, krzyk luster po zamordowaniu Gertrudy Komorowskiej, złożenie ciała Amalii „na wieczny szum luster”, muszle naniesione przez Amalię do kościoła. Lustra zdobiły rokokowe buduary. Zajmowały powierzchnię ścian, a nawet sufitów salonów. Zapewniały wielokrotne odbicia. Dawały iluzję nieskończoności, świata bez ograniczonej przestrzeni (Tomkiewicz 2005: 162). Podkreślały ulotność dekoracji. Mnożyły punkty przyciągania. Nadawały płynność — przez

samobójstwo. Białoszewski we *Wstępie do Dukli Amaliowej* pisze: „Amalia w obawie o opinię, może o proces, popełniła samobójstwo” (cyt za: Barańczak 1996: 340).

¹⁷ W utworze pojawiają się nawiązania do prowadzonej przez Mniszchową polityki gabinetowej.

tworzenie nowych przejść pomiędzy nimi — elementom dekoracji. Odbiorcę fascynowała irrealność zwierciadła (Minguet 1970: 397).

Przejścia między różnymi stanami emocjonalnymi przejawiają się w metaforze tańca: menuet wędnie — Amalia nieruchomieje, Amalia biegnie — menuet płące jej kroki:

Zrywa się pani Amalia
Z szumów pościeli,
Kroki jej płące menuet. (Białoszewski 2003: 38, w. 63–65)

Pani do głębi dna mierza,
Zapląsała menuetem poloneza. (Białoszewski 2003: 38, w. 95–96)

Taniec pojawia się na zmianę ze snem. Menuet wędnie — Amalia wkracza w pejzaże snu. Amalia zrywa się z pościeli — menuet płące jej kroki. Amalia rzuca się do stawu — menuet dominuje nad polonezem. Amalia spoczywa w nagrobku — marmurowe falbany „to rondo oszalałe”.

Mniszchowa dążąc do wydania swojej córki, Józefiny, za mąż za Szczęsnego Potockiego, organizuje prawdopodobnie zamach na jego pierwszą żonę, Gertrudę Komorowską (Barańczak 1996). W tekście ciało Gertrudy zostaje wrzucone do wody. Śmierć tę potęguje samobójstwo Amalii. W roku 1772 Mniszchowa umiera. Według oficjalnej wersji, ogłoszonej przez rodzinę, w wyniku zachorowania na gruźlicę (Czaplińska 1976: XXI)¹⁸. Białoszewski przedstawia ją jako topielicę. Rokoko definiuje Amalię. Paralelnie Amalia określa rokoko. Podejmowane przez nią działania okazują się koherentne w stosunku do ambiwalentnych wartości analizowanego prądu.

Główną cechą formalnego przekazu rokoka jest para pojęć — delektacja i niepokój, definiowanych jako możliwe bieguny przeżycia estetycznego (Minguet 1970: 391). Pojęcia te zawierają się w tańcu: delektacja — rozkosz, zmysłowość; niepokój — *après nous le déluge*, obawa. Posiadają — tak jak rokokowe dekoracje — płynny, ciekły aspekt. Taniec oddaje szybkość zmieniających się stanów. *Dukla Amaliowa* prezentuje skondensowany obraz rokoka. Wielopłaszczyznowości, kadrowości przedstawiania towarzyszy w niej szybkość zmieniających się scen¹⁹ — od delektacji do niepokoju. Taniec staje się kategorią porządkującą

¹⁸ Białoszewski za pomocą sformułowań takich jak: brzęcząca intryga, zamaskowana zbrodnia, spisek pański, nawiązuje do pełnej intrygi i awantur polityki gabinetowej rokoka. Por.: „Sztuka rządzenia państwem — polityka gabinetowa oraz polityczna gra intrygantwa i awanturnictwa — nigdy nie była tak realnie grą, jak właśnie wówczas” (Huizinga 1985: 263).

¹⁹ Według Władysława Tomkiewicza rokoko polskie, dość słabo reprezentowane w sztuce, skończyło się szybko, jak to odczuł Białoszewski, pisząc *Duklę Amaliową* (por. Tomkiewicz 2005: 97).

tekst. Wpisują się w nią pozostałe desygnaty prądu: erotyka, kobieta, przyjemność, ruch, zabawa. Analiza *Dukli Amaliowej* w kontekście rokoka pozwala na prawidłowe odczytanie utworu²⁰.

BIBLIOGRAFIA

- Barańczak Stanisław.** 1996. *Nieznany autokomentarz Białoszewskiego*. W: *Miron — wspomnienia o poecie*. Zebrała i oprac. Hanna Kirchner. Warszawa: Tenten. S. 339–340.
- Białoszewski Miron.** 2003. *Wiersze. Wybór*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. *Dukla Amaliowa*. S. 36–40.
- Czaplińska Maria.** 1976. *Mniszchowa z Brühlów Maria Amelia*. W: Emanuel Rostworowski, red. *Polski słownik biograficzny. Mieroszewski Sobiesław — Morsztyn Władysław*. 1976. T. 21. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 452–454.
- Guze Justyna.** 2002. *Rysunek jako wyraz gustu i jako element wystroju wnętrza w połowie XVIII w. Komunikat*. W: Józef Poklewski, Tomasz F. de Rosset, red. *Rozważania o smaku artystycznym: studia*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. S. 115–119.
- Huizinga Johan.** 1985. *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Wyd. 2. Warszawa: Czytelnik.
- Ireland Ken.** 2010. *Cythera Regained? The Rococo Revival in European Literature and the Arts, 1830–1910*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Jastrzębiec-Mosakowski Marek.** 2007. *Strategie wymazywania. Kobiectwo bohaterki w męskich tekstach francuskiego Oświecenia*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Klimowicz Mieczysław.** 1998. *Oświecenie*. Wyd. 5. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kostkiewiczowa Teresa.** 1979. *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Wyd. 2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Pawlik-Kwaśniewska Weronika.** 2014. *Dama modna idolką i antybohaterką epoki oświecenia*. W: Krzysztof Stefański, red. *Arts et Scientia. II Łódzkie Spotkanie Studentów Historii Sztuki (Łódź 10–11.01.2014)*. *Materiały ze studencko-doktoranckiej konferencji naukowej zorganizowanej przez Sekcję Dawną Kola Naukowego Historyków Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego*. 2014. T. 5. Łódź: Koło Naukowe Historyków Sztuki. Sekcja Dawna. Katedra Historii Sztuki. Uniwersytet Łódzki. S. 241–250.
- Minguet Philippe.** 1970. *Estetyka rokoka*. Przeł. Janusz Barczyński. „Pamiętnik Literacki” 1970, t. 61, z. 2. S. 391–414.
- Piszczkowski Mieczysław.** 1970. *Wizja artystyczna świata w twórczości Stanisława Trembeckiego*. „Pamiętnik Literacki” 1970, t. 61, z. 2. S. 107–108.
- Rabowicz Edmund.** 2002. *Rokoko*. W: Teresa Kostkiewiczowa, red. *Słownik literatury polskiego oświecenia* (2002). Wyd. 3. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 520–527.
- Tomkiewicz Władysław.** 2005. *Rokoko*. [Wyd. 2]. Warszawa: Arkady.
- Trembecki Stanisław.** 1953. *Pisma wszystkie*. Oprac. Jan Kott. T. 1. Wyd. krytyczne. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. *Wiersz na pochwałę J. W. Kossowskiej, podskarbiny nadwornej koronnej, z okazji jej tańca na warszawskiej reducie*. S. 79.

²⁰ Por.: „*Dukla Amaliowa* jest tylko jednym z wielu pozornie «niezrozumiałych» lub zagadkowych utworów Białoszewskiego, które w istocie dają się łatwo otworzyć kluczem historycznego, obyczajowego lub językowego faktu” (Barańczak 1996: 340).

Weronika Pawlik-Kwaśniewska

THE ROCOCO DANCE MOTIF IN “DUKLA AMALIOWA”
BY MIRON BIAŁOSZEWSKI

(summary)

The article analyses the Rococo dance motif in the context of *Dukla Amaliowa* (1952–1975) by Miron Białoszewski. Research issues are presented on a binary opposition basis. I use 18th century literature as the starting point for an analysis of 20th century poetry. The objective of the article is to demonstrate ways of continuing and reassessing the Enlightenment tradition of Rococo. I examine phenomena such as hybridity, movement and dance, which are typical for the analysed movement, as a subject of the author’s interpretation. As far as Białoszewski’s work is concerned, dance reflects the speed of changing states. It becomes the metaphor of human life. Losing oneself leads to awareness of the upcoming tragedy. Transitions between states are smooth. The work contains references to a pair of concepts — relish and anxiety — which are defined as potential poles of aesthetic experience. The poet plays with symbols and the notion of Rococo. I consider *Dukla Amaliowa* a materialisation of the aesthetic assumptions of the movement.

KEYWORDS

rococo; aesthetics; dance; relishing; anxiety