

LITERATURA i ŻYWIŁY

pod redakcją Lucyny Nawareckiej i Marii Janoszki



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Literatura i żywioły

*Z przyjemnością i z wdzięcznością
dedykujemy tę książkę
Mistrzowi żywiołu słowa,
Profesorowi Markowi Piechocie*

Autorzy

Literatura i żywioły

pod redakcją
Lucyny Nawareckiej i Marii Janoszki

Recenzent

Wacław Pyczek

Spis treści

Wprowadzenie	7
--------------------	---

Żywioł słowa

Jerzy Paszek	
O kalamburach w arcydramacie Mickiewicza	11
Aleksander Nawarecki	
Żywioł pieśni	26
Magdalena Bąk	
<i>Saudade</i> , czyli kilka słów o tym, jak tłumaczyć nieprzetłumaczalne	37
Dariusz Seweryn	
Między Saussure'em a późnym Wittgensteinem, czyli filozofia <i>contra</i> lingwistyka	49
Marian Kisiel	
Słowo poetyckie i słowo rapsodyczne. Wstęp do poetyki Karola Wojtyły (II)	62

Żywioły romantyczne

Ewa Hoffmann-Piotrowska	
W żywiole szukania „ja”. Refleksje wokół wiersza <i>Broń mnie przed sobą samym...</i> Adama Mickiewicza	77
Bogusław Dopart	
<i>Reduta Ordona. Opowiadanie adiutanta.</i> Okruchy lektury	91
Leszek Zwierzyński	
Jak Mickiewicz wywiódł żywioły. O stworzeniu romantyzmu w <i>Balladach i romansach</i>	108
Jarosław Ławski	
<i>Pan Tadeusz</i> z Onikszt? <i>Pan Tadeusz</i> z Jeżewa?	120
Agnieszka Ziółowicz	
Elegia na śmierć idylli. Żywioł metapoezji w twórczości Juliusza Słowackiego (uwagi o poemacie <i>W Szwajcarii</i>)	151

Karolina Kaiser	
„Dwubarwny światła [...] promień”, czyli o barokowych żywiołach w romantycznym świecie <i>Lambra</i>	170
Lucyna Nawarecka	
Żywioł światła w twórczości Juliusza Słowackiego	196
Henryk Gradkowski	
Debiut romantyka: Józef Bohdan Zaleski	202
Agnieszka Suchy	
Literacka magia żywiołu. Oblicza ognia i wody w <i>Sobótce</i> Seweryna Goszczyńskiego	216
Wiesław Rzońca	
Żywioł XIX-wiecznego naśladowania	228
Lidia Romaniszyn-Ziomek	
O żywiole romantyzmu w <i>Ale z naszymi umarłymi</i> Jacka Dehnela	247

Inne żywioły

Anna Szczepaniak	
Słowa przydrożne, czyli o greckich inskrypcjach nagrobnych	259
Bożena Mazurkowa	
Poetyckie odsłony żywiołu bachicznego w <i>Erotykach</i> Franciszka Dionizego Książnina	275
Maria Janoszka	
W żywiole obcego słowa. Poliglotyzm i jego implikacje w świetle <i>Podróży</i> Jana Potockiego	303
Teresa Wilkoń	
Żywioły poezji polskiej w latach 1930–1939	320
Jan Malicki	
Żywioły przeszłości w kustodii pamięci. Uobecnianie odeszłego i przemilczanego	331
Andrzej Fabianowski	
Asz o (bez)sensie ofiary w historii. Rekonesans	340
Paweł Majerski	
„Zapisać się wierszem na śmierć”. Poezja Jana Pawła Krasnodębskiego w żywiołach egzystencji	349
Noty o Autorach	383
Indeks osobowy	391

Wprowadzenie

Dlaczego żywioły? Dlaczego żywioły dzisiaj?

Po pierwsze: problematyka żywiołów jest odwieczna, pojawia się u najstarszych filozofów przyrody, dotyczy podstaw bytu, początków, *arché*. Warto odnowić wyobrażnię materialną, by dotknąć świata, który nas otacza, którym jesteśmy, i stanąć wraz z Adamem Mickiewiczem „w pierwotnym żywiołów żywiole” (*Widzenie*). Powrót do żywiołów pozwala doświadczyć elementarnego (*nomen omen*) zakotwiczenia nie tylko w świecie natury, lecz także w bycie, w egzystencji.

Po drugie: stajemy dzisiaj w obliczu przeróżnych kataklizmów, ekstremalnych zjawisk atmosferycznych, których przyczyną bywa ludzka cywilizacja. Świat wydaje się inny, obcy, często zagrażający człowiekowi. Trzeba potraktować go z powagą – jak przyrodę w Mickiewiczowych balladach – i odwrócić się od zabawowej wizji rzeczywistości. Wzniosłość i groza górskich pejzaży, obrazy szalejącego ognia, huraganu, wzburzonych fal wzywają do kontemplacji piękna, ale również ostrzegają, przypominają o potędze sił, których nie sposób ujarzmić nawet najbardziej zaawansowanymi technologiami.

Po trzecie: żywioły nie tylko wiążą się z zewnętrznym uniwersum, lecz także dotyczą ludzkich afektów, namiętności, pasji i całego świata wewnętrznego, podmiotowego, odkrytego i rozważanego szczególnie głęboko przez romantyków. Pytania o tożsamość i podmiotowość, strategie ich konstruowania w relacji ze światem lub tekstem bądź przeciwko nim, lęki i groza, nadzieje i pragnienia ukryte w romantycznych motywach sięgają do współczesności, często podwójne w krzywym zwierciadle groteski i ironii.

Po czwarte: słowo „żywioł” używane metaforycznie podkreśla dynamikę, energię jakiegoś zjawiska. Żywioł słowa, żywioł konkretnej estetyki (np. barokowej), dominacja pewnych elementów gatunkowych (np. epeicznych) wprowadzają zmienność, ruch – i życie. Żywioł słowa w ruchu, wrzeniu, w zaskakujących grach językowych jest wszak sprzeczny z logosem porządkującym rzeczywistość. Wzmaga niepewność, chaos, lecz również eksponuje potencjał zmiany. Żywioł języka jako całości tworzy lub niszczy kulturę, łączy lub dzieli narody, cywilizacje, wpływa na historię, nierzadko w jej wymiarach okrutnych, tragicznych. Sama różnorodność i ogrom połączeń semantycznych, znaczeń dosłownych i przenośnych pojęcia żywiołu w polszczyźnie

skłaniają do refleksji nad rolą języka w nazywaniu, rozumieniu, interpretacji i kreowaniu świata w jego podwójnej formie: zewnętrznej i wewnętrznej.

Czy wobec tych wyzwań można „odpowiednie dać rzeczy słowo”?

Autorzy szkiców literaturoznawczych prezentowanych w niniejszym tomie starają się odpowiedzieć na te pytania i rozterki, przyglądając się wielorakim zjawiskom polskiej i europejskiej kultury ostatnich kilku wieków i różnym obszarom myśli humanistycznej. Zanurzenie w żywiole nie pozostawia obojętnym – wzmacnia refleksyjność, ta zaś uzewnętrznia się w żywiole interpretacji.

Katowice, kwiecień 2021 r.

Redaktorki

Żywioł słowa

Jerzy Paszek
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0002-6831-0940

O kalamburach w arcydramacie Mickiewicza

Adam Mickiewicz miał wykształcenie klasyczne i nawet zajmował się w Lozannie nauczaniem języka łacińskiego. Stąd u poety znajomość tajemnic obrotów pióra wieszczego i najtrudniejszych chwytów retoryki. A do tego trzeba dodać poliglotyzm¹ oraz zamiłowanie do amatorskiej etymologii, zresztą będące czymś zwyczajnym u romantyków. Aby nie pozostawić tych uwag bez konkretnego przykładu, posłużę się dystychem z wypowiedzi Pustelnika w IV części *Dziadów* (*notabene* przytaczam w tekście głównym cytację według Wydania Rocznicowego 1798–1998, gdzie arcydramat umieszczono jako tom trzeci)², w którym widzimy piękny okaz chiazmu o wzorze ABBA:

Bujałem po zmyślonym od poetów niebie,
Goniąc i błędząc, w błędach nieznużony goniec [...].

Skądinąd o fascynacji młodego filologa z Wilna etymologiami mogą świadczyć wyjaśnienia, którymi poprzedził tekst II części *Dziadów*: „Uroczystość ta [dziady] początkiem swoim sięga czasów pogańskich i zwała się niegdyś ucztą kozła, na której przewodniczył Koźlarz, Huzlar, Guślarz, razem kapłan i poeta (gęślarz)” (Dz, s. 13). Nie wydaje się prawdziwe połączenie genezy słowa „guślarz” z kozłem bądź koźlarzem, a za istotniejszą uznaje się więź wyrazów „guśla” i „guślarz” z parą „gęśle” i „gęślarz”. Franciszek Sławski podpowiada wspólny semantyczny mianownik rzeczowników „gęśle” i „guśla”: „oczarowywanie muzyką” przeszło tu we „wrócenie, czarowanie”; Andrzej Bańkowski zaś stwierdza, iż „dopiero J. Słowacki wprowadził

¹ Zob. M. Piechota, *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.

² Zob. A. Mickiewicz, *Dzieła*, T. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 50. W tekście głównym używam skrótu „Dz”, po którym podaję stronicę. Wyróżnienia i dopowiedzenia w nawiasach kwadratowych pochodzą ode mnie – J.P.

[formę] »gęślarz« według ukr[aińskiego] *husljar*”³. Stąd więc droga od kozła przez kozłarza, huzlara, guślarza do gęślarza jest wymysłem Mickiewicza, ale tak zaprezentowanym, jak gdyby to była oczywista prawda w świetle lingwistyki!⁴

Dostrzegam też w omawianym dramacie wyrazisty i przepiękny przykład homofonu. Chodzi mi oczywiście o linijkę: „Kobieto! puchu marny! ty wietrzna istoto!” (Dz, s. 83), w której ukryty jest, by tak rzec, brzmieniowy oksymoron: wietrzna istota to zarazem istota wieczna! Uważni czytelnicy Mickiewicza wiedzą, że w rękopisie poety cytowana fraza wyglądała inaczej: „Kobieto, boski diable, dziwaczna istoto!” (Dz, s. 470; adnotację zamieszczono w dziale *Uwagi o tekstach i ich odmiany*), a więc są tu podstawy, by jeden oksymoron (początkowy: „boski diable”) mógł zostać zastąpiony przez homofonię przymiotników „wietrzny” i „wieczny”. Cytowany często w *Dziadach* Goethe jest wszak autorem skrzydlatych słów o wiecznej kobiecości:

Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan⁵.

Wieczna kobiecość nas
Pociąga hen⁶.

Można dodać, że podobne zjawiska homofoniczne znajdują się u Słowackiego (rym „szczygła – strzygła”)⁷ czy w tłumaczeniu *Odysei* („pastuch strzeże – służy szczerze”)⁸.

³ F. Sławski, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, T. 1: A–J, Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego, Kraków 1952–1956, s. 379, s.v. *Gusta*; A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, T. 1: A–K, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 412, s.v. *Gęśle*.

⁴ Innego zdania jest Ryszard Przybylski (*Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1993, s. 19), włączający „kozłarza” do etymologicznej sekwencji: „gęślarz – guślarz”. Mówi też, że „[l]ud nie znał słowa guślarz” (ibidem), co jako fałsz wypomniał mu Henryk Markiewicz (*Pamflet na książkę Hermeneuty, „Teksty Drugie”* 1994, nr 3, s. 54).

⁵ Cyt. za: H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, T. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 231.

⁶ [J.W.] Goethe, *Faust*, cz. 1 i 2, przeł. F. Konopka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 550.

⁷ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, T. 11: *Beniowski (Poema). Dalsze pieśni. Książd Marek (fragment poematu)*, oprac. J. Kleiner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957, s. 131.

⁸ Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, z oryginałem skolonizował, oprac., koment. opatrzył i aneks zestawiał Z. Kubiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 240.

W retoryce odróżnia się figury myśli od figur słów. Wśród tych ostatnich znajdują się zeugmy i syllepsy (tzw. figury bazujące na detrakcji, czyli odłączeniu). Jerzy Ziomek pokazuje wpadające w oko przykłady, jak odzielić zeugmę od syllepsy: „podnosić ręce i głowę” to zeugma, natomiast gdy czasownik „podnosić” użyty jest w sensie przenośnym („podniosły się ręce i głosy”), wtedy wchodzimy w krainę syllepsy. Najślynniejszy jej przykład stanowi zdanie „pewnego księdza-profesora [...], który zwykł był mawiać: »Dwóch rzeczy nigdy nie odmawiam – wódki i brewiarza«”⁹. W innym otoczeniu dowcip ten może brzmieć: „Napis na ścianie w barze: Piwa i pacierza nie odmawiam”¹⁰. Zeugmę w poezji spotyka się często. W wierszu *Do przyjaciół Moskali* mamy kilka jej przykładów: „ta ręka od pióra i broni / Oderwana”, „urzędem, orderem zhańbiony”, „Gorycz wyssana ze krwi i z łez mej ojczyzny” (Dz, s. 307–308). Syllepsa jest zjawiskiem rzadszym. Widzę ją w słowach Dziewicy:

Wracam do samotności, do książek – [do] marzeń,
Jak podróżny, wśród dzikiej wyspy zarzucony,
Co rana wzrok i stopę niesie w różne strony,
Azali gdzie istoty bliżniej nie obaczy [...].

Dz, s. 99–100

Dowcip polega tu na tym, iż to głos „się niesie”, a nie wzrok, który zwykle „unosimy”, „podnosimy na kogoś”, „przenosimy z miejsca na miejsce” itp. Fraza „wzrok i stopę niesie” bliska jest operacjom syntaktycznym umieszczanym wśród kalamburów. By odwołać się do cytowanej już książki, mianowicie *Filozofii dowcipu*: „Niech się święcą piersi Mai”; tutaj w dodatku oczekiwane sloganowe „pierwsze [dni] maja” zderzono z „piersiami Mai”¹¹ („pierwsi” w niestarannej wymowie zmieniają się w „piersi”). Dodam jeszcze tylko, że wyrażenie „Co rana” o cztery wersy wyprzedza frazę „nie drażnić rany”, co zapowiada opisywany przeze mnie w dalszym fragmencie tekstu kalambur oparty na przysłówku „nierano”.

W opisie manewrów wojskowych również dostrzegam syllepsę, której źródłem jest znów wzrok, tym razem błędzący, porywający za sobą ucho (można błędzić okiem, ale kto błędzi uchem?). Podaję dłuższy cytat, bo oprócz syllepsy pojawia się tu syntaktyczny chiasm, a metaforę czasownikową „pobiegły”

⁹ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 221.

¹⁰ M.M. Hurley, D.C. Dennett, R.B. Adams Jr., *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*, przeł. R. Śmietana, Copernicus Center Press, Kraków 2016, s. 233.

¹¹ Ibidem.

ktoś może potraktować jako orzeczenie w wersach zdominowanych przez styl nominalny, czyli oparty na równoważnikach zdania:

Ulice wszystkie ku rzece pobieły:
Szerokie, długie, jak wąwozy w górach.
Domy ogromne: tu głązy, tam cegły,
Marmur na glinie, glina na marmurach;
A wszystkie równe i dachy, i ściany,
Jak korpus wojska na nowo ubrany.
Na domach pełno tablic i napisów;
Śród pism tak różnych, języków tak wielu,
Wzrok, ucho błądzi jak w wieży Babelu.

Dz, s. 275

Po tych okazach sztuki poetyckiej i sztuczek retorycznych Mickiewicza przychodzi czas na zademonstrowanie prawdziwych kalamburów. Otóż w IV części arcydramatu pojawia się wspólny dla całego romantyzmu concept, iż cmentarz wywodzi się nie od łacińskiego rzeczownika *cimiterium*, lecz od słowa „smętny” i jest smętarzem: „Dziedziniec mech zarasta, piołun, ostu zioła, / Jak na smętarzu w północ, milczenie dokoła!” (Dz, s. 76). Jest to oczywiście nieprawda, ale zarazem ciekawa konstrukcja kalamburu-karambolu, wedle terminologii Juliana Tuwima z jego tomu *Pegaz dęba*¹².

Inną ciekawą strukturę – w tejże części dramatu – reprezentuje przysłówek „nierano”. Książd pyta Pustelnika: „Skąd przychodzisz tak nierano?” (Dz, s. 43), a zapytany odpowiada dziwnie: „jeszcze rano... powiedzieć nie mogę” (ibidem). Musimy się od uczonych komentatorów dowiadywać, że oba wyrazy są prowincjonalizmami, oznaczającymi kolejno ‘późno’ i ‘za wcześnie’ (Dz, s. 573). Oczywiście, w miarę rozwoju akcji i dialogu pojawia się i zwykłe rano (np. mówi Pustelnik: „Tak właśnie dziś rano / Zdradliwie mię podsłuchano”; „Ranek był... wraz opiszę”, Dz, s. 67). Gdy anonimowy gość parocha już przemienia się w Gustawa, z jego ust padają słowa, które mogą być zrozumiane jako regionalny i ogólny sens przysłówka i rzeczownika „rano”: „Jak ona rano [‘wcześnie’] wstaje? Czym się bawi z rana [‘ran-kiem’]?” (Dz, s. 80). Dopiero pod koniec części IV dramatu mamy nowy sens tego słowa: rana = ‘okałeczenie, uraz, cięcie’. Książd pyta: „I na cóż ból rozdrażniać w przygojonej ranie?” (Dz, s. 82; zob. „Pozwól rany opatrzyć”, Dz, s. 90; „O ranach próżna troska”, ibidem). Czyli występują tu trzy sensy słów „rano/rana” – jak gdyby to nie sprawy zawiłanej chronologii były najważniejsze (coś dzieje się za wcześnie lub za późno, piękne są w marzeniach

¹² Zob. J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Iskry, Kraków 2008, s. 251.

ranki i czas poranny wśród rodziny), lecz tajemnicza rana, zadana sztyletem, która nie powoduje śmierci człowieka dźgniętego aż po serce! Mniej więcej rozumiemy tę semantyczną przeplatankę, gdy „nierano” to jest wieczór i pora spania dziatek parocha, ale coś ma z rana, bo jest też „za wcześniej”! Gustaw zadaje sobie ranę śmiertelną, która nie zabija... Mickiewicz – jak na młodego romantyka przystało – komplikuje akcję, która bez tych zaciemnień i czarowań byłaby wręcz banalna. Stąd ten kalambur „nierano”. A jeśli rano nie bywa rankiem, to i śmiertelna rana nie bywa tak groźna! Warto może dodać, iż wedle Zbigniewa Majchrowskiego wyraz „rana” jest słowem kluczem dramatu, bo perseweruje przez wszystkie części utworu: „Jeśli spojrzymy na całe *Dziady* poprzez ten wędrowny stygmat – z perspektywy sceny końcowej [czyli Dz, s. 262, wers 3. od końca: „Tę ranę sam sobie zadał”] – to okaże się, że są poematem o egzystencji okaleczonej, okaleczonej przez miłość, przez historię [fakt, iż poeta nie brał udziału w powstaniu listopadowym], przez poezję. Zwłaszcza przez poezję”¹³.

W pisanym tuż po III części *Dziadów* (1832) *Panu Tadeuszu* (1834) Kropiciel zwraca się do pana Buchmana tymi słowy: „Waćsina rzecz bardzo wymowna, / Ale wymowa szum, d r u m, kropić to rzecz główna”¹⁴. Jak podaje edytor – Konrad Górski – w autografie poety widniało tu słówko „dbrum” (PT, s. 332). Podobnie onomatopeicznych wykrzykników używa wspomniany szlachciura we wcześniejszym fragmencie rozdziału *Rada*: „Czekać! zwlekać! / Sejmikować! H e m, t r e m, b r e m, a potem uciekać”; „I dalej Moskwę toczyć! t r e m, b r d e m [...]” (PT, s. 140). W opowieści o zabijakach takie określenia nie dziwią czytelnika, ale skąd w III części *Dziadów* analogiczne wykrzykniki (by nie rzec: bluzgi!)? Oto w scenie *Widzenie Senatora* napotkać można ulubione słówko Kropiciela, czyli „dbrum”:

Szambelan szelma, szelma! Patrz, wyszczyrza zęby –
D b r u m – ten uśmiech jak pajak wleciał mi do gęby.
(*spluwa*)
Jaki dźwięk! – to k a l a m b u r – o brzydka mucho [...].
Dz, s. 198

¹³ Z. Majchrowski, *Czarne znamię na czole Konrada*, w: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, red. E. Graczyk, Z. Majchrowski, Atext, Gdańsk 1993, s. 37. W poincie eseju autor zacytował zdanie Friedricha Christiana Hebbła, że „poezja jest samobójstwem” (s. 43).

¹⁴ A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, T. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969, s. 143. Dalsze cytaty z epopei za tą edycją krytyczną: używam skrótu „PT”.

Nie widzę powodu, by wykrzyknik „dbrum” mógł zostać uznany za kalambur (chyba tylko nauczyciele określiliby tak smakujący im trunek, kubański rum, oceniony na czwórkę, czyli „db” + „rum”!). Tym bardziej jest to niewłaściwa klasyfikacja słowa, że konteksty wypowiedzi Kropiciela wskazują na odgłosy bitewne, a zarówno aliteracja, jak i onomatopeja w wersji „Szambelan szelma, szelma! Patrz, wyszczerza zęby” nawiązują do rozgwaru biesiadnego i polilogu raczej niż dialogu. Zresztą już w *Pani Twardowskiej* czyhający na duszę szlachcica diabeł, gdy „[s]kapał się biedak po szyję”¹⁵ w święconej wodzie,

Wyleciał potem jak z procy,
Otrząsł się, d b r u m! Parsknął raźnie.

Czyli omawiany wykrzyknik, synonim odgłosów „brr”, „rrum” i podobnych (nawet „rrrum” u Prusa!), dotyczy raczej tematyki bitewnej, upadku murów i zamiany budowli w gruzy niż słodkich klimatów biesiadnych, w których słowem kluczem mógłby być „rum” (hasło to w słowniku Doroszewskiego ma pięć znaczeń)¹⁶. Nie wiadomo więc, co Senator miał na myśli (czy lot muchy zasługuje na taki okrzyk?), wspominając o kalamburze. Uważam to bardziej za objaw złości i złego humoru niż pomysł na jakąkolwiek grę słówek lub nawet półsłówek. Jest jeszcze jedno przypuszczenie: ta mucha, natrętny i brzęczący owad, została ujęta zgodnie z manierą stylistyczną poety („Mickiewicz opisywał mchy, jagody, trawy – jak dęby, buki, lipy i topole; muchy jak żubra; brzęczenie komarów, rechot żab jak ryki niedźwiedzia”¹⁷), czyli jako zderzenie mikrokosmosu z makrokosmosem. Stąd określenie „dbrum” (prawie niczym grzmot!) w opisie bzyczenia much (*notabene* „żubr” ma trzy litery z „dbrum”). Zofia Stefanowska dostrzega tu „opozycję między widzialnym a niewidzialnym [jako] naczelną zasadę porządkującą”¹⁸.

Wysławia się Senator po polsku (konwencja literacka!), ale zna o wiele lepiej języki rosyjski i francuski (Jan Walc przypomina, że Nowosilcow ogłosił 10 kwietnia 1828 roku raport o *Konradzie Wallenrodzie*)¹⁹. Zna zapewne także

¹⁵ A. Mickiewicz, *Dzieła*, T. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 97. Cytując ten tom, używam skrótu „W”.

¹⁶ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, T. 7: *Pri–R*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965, s. 1392, s.v. III *Rum*.

¹⁷ Z. Szweykowski, *Pan Tadeusz – poemat humorystyczny*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1949, s. 50.

¹⁸ Z. Stefanowska, *Świat owadzi w IV części „Dziadów”*, w: Eadem: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 63.

¹⁹ Zob. J. Walc, *Architekt arki*, Verba, Chotomów 1991, s. 172.

łacine, sądząc po tym, jak kupca Kanissyna nazwał „sukisynem” (Dz, s. 212), co przecie jest dosadnym tłumaczeniem hybrydy łacińsko-rosyjskiej! Najlepiej jednak rozpoznaje kalambury francuskie i niemieckie. Gdy jakaś Panna na bankiecie zaprasza go do wysłuchania chóru [*le chœur*] z *Don Juana* Mozarta i koncertu Henriego Herza [*concerto de Herz*], wówczas wybucha gniewem i zaczyna snuć erudycyjne dywagacje poliglotty:

Herz! chœur! tu także była mowa około *serc*.

Vous venez à propos, vous belle comme un cœur.

Moment sentimental! il pleut ici des cœurs.

(do Bajkowa)

Żeby *le grand-duc Michel* ten kalambur wiedział,

Ma foi, to już bym dawno w Radzie Państwa siedział.

Dz, s. 222

Widoczna jest tu trójjęzyczna zabawa słówkami: niemieckim *Herz*, francuskimi *choeur* oraz *cœur*, a także polskim „sercem”. Ciekawe, że w Rosji początku XIX wieku poza karciarstwem (o czym pisał sam Jurij Łotman) tak bardzo pasjonowano się francuszczyzną i łatwymi do wymyślania kalamburami w tym języku. Mickiewicz – zapewne czytujący broszurki humorystyczne Fortunata Alojzego Żółkowskiego z roku 1821, wznawiane w latach 1824, 1829, 1836 itd., aż do 1883 roku²⁰ – też chciał błysnąć kalamburami w dramatach i eposie narodowej, ale niewiele (moim zdaniem) mu z tego wyszło.

Niekiedy wydaje się, iż poeta podejmuje decyzję o użyciu archaicznego lub regionalnego wariantu słowa właśnie dlatego, by nie doszło do interpretacji kalamburowej. Tak jest w *Widzeniu Senatora*, gdy bohater rozkoszuje się tym, że nie wypadł jeszcze z faworów cara:

Senator w łasce, w łasce, w łasce, w łasce, w łasce.

Ach, niech umrę, niech umrę śród tego szemrania,

Jak śród nałożnic moich łoskotania...

Dz, s. 195

Przecież posłużenie się synonimem, czyli wyrazem „łaskotania”, tworzyłoby łatwą dla czytelnika aluzję kalamburową: „łaska – łaskotania” (wołacz „łasko” + epitet „tania”). A może właśnie o łoskot chodziło? U rubasznego, grubiańskiego i gburowatego Senatora nic nas nie powinno dziwić! Aluzję erotyczną o wiele delikatniejszą dostrzegam w opisie miejskiego wesela:

²⁰ Zob. K. Oleszczyk, *Encyklopedia rozrywek umysłowych*, [wyd.] Krzysztof Oleszczyk, Konstancin-Jeziorna 2007, s. 313–314 (s.v. *Momus*), s. 570 (s.v. Żółkowski Alojzy Fortunat).

Przy pełnych kielichach śpiewają minstrele,
 Tam nocą kome ty się włóczą:
 Kome ty z oczkami i jasnym warkoczem [...].
 Dz, s. 128

Otóż przy drugim wersie jeszcze można mieć wątpliwości, czy poecie chodzi o zjawiska kosmiczne, czy też ziemskie; w trzeciej linijce – gdy koło warkoczy (charakterystycznych dla obu fenomenów i obiektów) ujawniają się i oczka – czytelnik jest przekonany, iż Mickiewicz pisze o jednym, a myśli o czymś innym: pisze o kometach, myśli o kobietach. W każdym razie komety mogą być w tym pejzażu również kobietami! Na wzór tej zagadki czy igraszki poetyckiej zbudowany wszak został czterowiersz *Pana Tadeusza*, gdzie Wojski mówi o „żwierzynie”, a Asesor podszeptuje do rymu słówko „dziewczynie”; wkrótce tłum szczwaczów przekrzykuje się:

Mianowicie ostatnie słowo, ci „żwierzyny”,
 A drudzy w głos śmiejąc się krzyczeli: „Dziewczyny”;
 Rejent szepnął: „Kobiety”, – Assessor: „Kokiety”,
 Utkwiwszy w Telimienie oczy jak sztylety.

PT, s. 112

Nie wiem, czy taka fonetyczna dwuznaczność nie zaistniała w pieśni Feliksa, o incipicie „Nie dbam, jaka spadnie kara”. Oto w tekście pojawia się dwukrotnie (przy nawrocie owe słowa intonuje Chór) wers „Zrodi się Pa-len dla cara” (Dz, s. 151–152). Chodzi oczywiście o hrabiego Piotra Pahlena (1746–1826), który zorganizował udany zamach na życie cara Pawła I w 1801 roku. Ale różnica w zapisie nazwiska oraz akcent na pierwszą sylabę mogą niektórym czytelnikom zasugerować frazę „pał dla cara” (a nawet liczbę mnogą tego rzeczownika). Gdyby taka dwuznaczność okazała się zauważalna dla odbiorców, to powiedziałbym, że mamy do czynienia z aluzją do satyrycznych kalamburów Byrona prezentowanych w *Don Juanie* (dziele znanym i cytowanym w *Dziadach*, w *Objaśnieniach poety*, Dz, s. 310). Niektórzy sądzą, iż także imię Konrada (Conradus) może mieć podwójne wyjaśnienie: 1. „Konrad” ponoć pochodzi z języka niemieckiego (*kuoni* + *rat* = ‘śmiały w radzie’)²¹; 2. „Conradus” to zaś *con-radius*, czyli ‘człowiek świetlisty, promienisty’²². Jeszcze śmielsze hipotezy etymologiczne wysuwa się na temat tytułu

²¹ Zob. M. Piechota, J. Lyszczyzna, *Słownik Mickiewiczowski*, Książnica, Katowice 2000, s. 160, s.v. *Konrad*.

²² Zob. Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 227.

Pan Tadeusz, twierdząc – z odpowiednią asertywnością – że stanowi on po prostu kalambur-karambol, złożony ze słowa greckiego „panta” (jak *panta rhei*) i aramejskiego, „w którym *thad-daj* oznaczało człowieka o szerokiej piersi”²³. Sens frazy „panta Deus” – ‘wszystko z Boga’. A w zasadzie: ‘suma bytów stworzonych przez Boga bądź tworzących Boga’²⁴. Henryk Markiewicz i Marek Piechota nie przyjmują wywodów Andrzeja Chojckiego (ani się nimi nie przejmują!), ale na jego obronę przypominam, że z trzech najsłynniejszych tytułów Mickiewiczowskich (*Ballady i romanse*, *Dziady* oraz *Pan Tadeusz*) w dwu dziełach nagłówki wyzyskują siłę homonimu, więc i w tytule epopei narodowej może się gnieździć jakaś tajemnica (niczym w zarzuconym pomysle: *Żegota* – żywioł ognia), która przecież byłaby rozpoznawana jedynie przez elitę czytelników czy znawców²⁵.

Kalamburem może być także rym. Oto duszyczki wymieniane przez Guślarza „po imieniu” nie mają – dopóki żyją – ust, czyli są nieme:

Dusza zwana po imieniu
Objawia się w lekkim cieniu,
Lecz póki żyje, ust nie ma,
Stoi biała, głucha, niema.

Dz, s. 255

Kalambur ten był zapewne widoczniejszy w dawnych czasach, w dobie innej ortografii, gdy czasownik zaprzeczony „nie ma” zapisywano łącznie – „niema”, czyli wertykalnie czytane zdanie brzmiałoby: „niema niema”²⁶. Więcej takich rymów dwuwersowych nie zauważam, choć współdźwięczności w dramacie niekiedy obejmują prawie siedem sylab; Frejend mówi kolegom w celi o tym, jakie dobre strony ma dla Polaków jego uwięzienie:

²³ A. Chojcki, *O tytule eposu Adama Mickiewicza*, w: *Balsam i trucizna...*, s. 78 i 80.

²⁴ Ibidem, s. 87.

²⁵ Zob. H. Markiewicz, *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*, w: *Wiedza o literaturze i edukacji. Księga referatów Zjazdu Polonistów*. Warszawa 1995, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1996, s. 506; M. Piechota, *Od tytułu do „Epilogu”. Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 27.

²⁶ Przypomina mi to słynne zdanie-zadanie z egzaminu gimnazjalnego (w roku 2019), w którym pytano o fraszkę *Skarga zmiętego* Jana Izydora Sztudyngera, składającą się z trzech słów: „Życie mnie / Mnie”. Na ten temat napisałem rekordowy pod względem liczby kalamburów limeryk *Pod przysznice*, znany wśród przyjaciół, a teraz dedykowany Markowi: „Otto: Paraliże mijają! / Ot, to para liże mi jajo. / Ta mara mnie i mnie. / Tamara mnie i Mnie? / Oto paraliżem i ja ją!”.

W kozie mam całą wartość butli i ładunku.
 Wytchnąłbym się jak wino z otwartej konewki;
 Spaliłbym się jak proch lekko z otwartej panewki [...].

Dz, s. 140

Nawiasem mówiąc, Żółkowski w swoim zbiorze *Momus* jako nr 61 zapisuje kalambur (u niego były to „Kalembury”): „Bierz pan Ewkę”, co należy czytać: 1. Bierz pan Ewkę, 2. Bierz panewkę²⁷. Dla Mickiewicza charakterystyczne może być to, iż w *Panu Tadeuszu* (PT, s. 189) dostrzegam rym „sakiewkę – konewkę”, a zaraz potem „konewkę – panewkę” w opisie Dobrzyńskiego, Konewki zresztą! Gdyby w *Dziadach* poeta użył czasownika „wytchnąć” bez zaimka zwrotnego „się”, to powstałaby dwuznaczność, w której jeden segment semantyczny nawiązywałby do dzisiejszego „wytchnienia” (‘odpoczynku’ czy ‘relaksu’), a drugi oznaczałby (archaiczne już) ‘zwietrzenie’ (np. dawne określenia: „wytchłe piwo, wino”²⁸), o co oczywiście chodziło Frejendowi.

W – nazwanym tak przez autora – *Ustępie* [‘aneksie’], dodanym do dramatu, w opisie carskich miast zderzono w rymie dwa te same rzeczowniki, ale mające, rzecz jasna, inne znaczenie:

Jak kitki czapek dmą z kominów pary,
 Jak ładownice okienka błyszczące;
 Tam domy rzędem szykowane w pary,
 Tam czworobokiem, tam kształtnym obwodem;
 I taki domów pułk zowie się: grodem.

Dz, s. 267

Nieoczekiwana metafora batalistyczna („domów pułk”) prowadzi nas wprost na słynne carskie przeglądy i parady wojskowe. Mickiewicz przez podobne głoskowo rymy stara się dać wyobrażenie szyku identycznych (rzekłbyś: paralelne paralele paralelizmów) szeregów żołnierzy:

Lecz bohaterzy tak podobne sobie,
 Tak jednostajne! stoi chłop przy chłopie,
 Jako rząd koni żujących przy żłobie,

²⁷ Zob. przedruk: [F.]A. Żółkowski, „*Momus*” i „*Pot-pourri*”, nakładem Kazimierza Bartoszewicza, Kraków 1883, s. 171.

²⁸ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, T. 10: *Wyg–Ż*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 291, s.v. *Wytchły*.

Jak kłosy w jednym uwiązane snopie,
Jako zielone na polu konopie [...].
Dz, s. 285

Niedaleko od tego fragmentu przedstawił poeta operacje i manewry różnych broni wojskowych, piechoty i jazdy, ukazane dobitnie i realistycznie (na majdanie pozostało dwadzieścia trupów!) przez paralelizmy rymowe, tym razem nie rzeczowników, lecz form nieosobowych czasownika:

I jak harmaty w przód i w tył ciąga no,
Jak w areszt brano, po karkach trzepa no,
Jak tam marzniono i z koni spada no,
I jak carowi w końcu winszowa no –
Czuję tę wielkość, bogactwo przedmiotu!
Dz, s. 293

Nie są to prawdziwe kalambury, gdyż w fundamentach tych zestawień tkwią nie całe wyrazy, lecz ich części: *-obie* i *-opie*, *-ano* i *-ono*. Słowa więc potraktowano tu jako przedmioty – ale co za „bogactwo przedmiotu”! A *Przeгляд wojska* zaczyna się trzema zrymowanymi rzeczownikami, sugerującymi klimat przestrzeni Północy oraz czasów początku XIX wieku: „szczwałnia – gotowalnia – s[z]aran[ń]czarnia” (Dz, s. 285, w. 1, 3, 11). Wojsko podobne jest zatem do strojących się pań, psów i szarańczy. Dodam, iż wedle Doroszewskiego „szczwałnia” oznacza nie tylko ‘miejsce, gdzie się wprawia psy w gonienie zwierzyny’, lecz także ‘miejsce szczucia zwierząt’²⁹.

Najciekawszym dla mnie kalamburem w *Dziadach* jest neologizm „caropedia”, czyli podręcznik stworzony przez Piotra I dla swoich następców:

Piotra Wielkiego niechaj pamięć żyje,
Pierwszy on odkrył tę Caropedyję,
Piotr wskazał carom do wielkości drogę [...].
Dz, s. 290

Jak podaje Zofia Stefanowska w komentarzach wydawcy, wirtualna księga Piotra I została wymyślona jako parodia autentycznej *Cyropedii* (*Wychowania Cyrusa*), dzieła pisarza greckiego Ksenofonta z IV wieku p.n.e. (Dz, s. 605). Z kolei idea tej przewrotnej encyklopedii tak spodobała się wieszczowi z Ukrainy, że w *Beniowskim* poświęcił Bronisławowi Trentowskiemu –

²⁹ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, T. 8: S–Ś, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 1066, s.v. *Szczwałnia*.

poznańskiemu filozofowi, autorowi dzieła *Stosunek filozofii do cybernetyki, czyli sztuki rządzenia narodem* (1843) – całą oktawę, zaczynającą się sparodiowaniem i przemianą słowa „cybernetyka” na jakże swojską „cebernetykę”:

Cebernetyka... zda się dla ochłody
Ksantypa, która często dom umiała,
Na Sokratesa leje ceber wody...³⁰.

Trzeba się pogodzić z faktem, że imiona i nazwiska bywają najczęściej wyzyskiwane przez pisarzy do generowania i „wenerowania” kalamburów-karamboli. W *Dziadach* należałoby brać pod uwagę powiązania „guślarza” i „gęślarza” z „koźlarzem” (o czym już wspominałem), ale też inne gry słów, oparte na zmyślonych obcych nazwiskach. „Monsieur Żoko” (Dz, s. 276), po francusku Jocko, to „imię małpy (orangutana), bohaterki sztuki *Jocko ou le Singe du Brésil* (Żoko, czyli Małpa brazylijska); jej inscenizacja w teatrze Porte-Saint-Martin w Paryżu w roku 1825 odniosła ogromny sukces i spowodowała falę mody *à la jocko*” (Dz, s. 602). Rymem do pana „Żoko” jest „Włoch *Piacere Gioco*” (Dz, s. 276), który para się produkcją salcesonów i dyрекcją w pensjonacie dla panien, a onomastycznie jawi się jako ‘uciecha’ (wym. [piaczere]) i ‘zabawa’ (wym. [dzioko]), co zaznaczono w objaśnieniach (Dz, s. 602). Z kolei „pastor Diener” (Dz, s. 276), „Wielu orderów carskich kawaler”, to po niemiecku ‘służący’ (Dz, s. 602).

Gdyby nie szczegółowe przypisy, to opis wspaniałej ulicy w Petersburgu, po której spacerują „Starki i młódki, czarne i czerwone” (Dz, s. 277), ukazywałyby kobiety starsze i młodsze, Murzynki i Indianki, a nie „rzucane z rąk szulera karty” (ibidem), czyli dziesiątki lub dziewiątki (starka), niskie karty (młódka), piki i kiery! Mickiewicz w swoich objaśnieniach cytuje dowcipnego Rosjanina, który żartował z carskiej nomenklatury urzędniczej: „Rzeczywisty Tajny Radzca [*sic!*] jest trojakim kłamstwem: bo nie radzi, nie wie o żadnej tajemnicy i często jest najniedorzeczniejszym stworzeniem” (Dz, s. 311). Jak widać, poeta miał poczucie humoru! Ale nie zawsze odważał się wymyślić tak piękne i śmiałe kalambury jak w młodzieńczych żartach filomatów (tu *Littera ad Tomaszum de arte wigodika* z dystychem końcowym: „Widząc taką potworę ktoś z was nie zagwizda, / Kiedy u góry wąsy, a u dołu piscis – to jest ryba”³¹) czy w tzw. sonetach odeskich: „Mary ja dotąd pośród pamiątek kościoła / Myślą gonię i duch mój o przeszłości roi” (W, s. 217).

³⁰ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, T. 11: *Beniowski...*, s. 203.

³¹ A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, T. 1: *Wiersze. 1817–1824*, oprac. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 145. (Nie muszę dodawać, iż łacińskie słówko *piscis* zastępuje seksualizm „pizda”!) *Notabene* na słowo to zwraca uwagę także

W swoim poprzednim eseju o kalamburach Mickiewicza³² też wymieniam kilkanaście (ściślej: dwanaście) fraz lśniących dwuznacznością, ale niewiele z tego tuzina uchodzi z życiem, gdy użyję „szkiełka i oka” genologii. Tak samo – jak przypuszczam – jest z grami słów w arcydramacie, skoro nawet poliglota Senator bardzo się myli, nazywając „antymuszy” lub „amuszy” wykrzyknik „kalamburem”. Gdyby choć zamiast szampana pił rum (jak to sugeruje opozycja antyrosyjska w scenie VIII: „Te szelmy z rana piją krew, / A po obiedzie rum”; „Jak od nich rumem czuć”, Dz, s. 240 i 243) lub muszkat! Wszak znamy z powieści Nabokova „muszkatel”³³, gdzie – przedziwnie – nie o muchach mowa (a ten synonim muszkatu – muszka tu! – zaczyna się przecież wdzięcznie od części „muszka-”), lecz o myszach i kocie.

Bibliografia

- Bańkowski A., *Etymologiczny słownik języka polskiego*, T. 1: A–K; T. 2: L–P, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Chojceki A., *O tytule eposu Adama Mickiewicza*, w: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, red. E. Graczyk, Z. Majchrowski, Atext, Gdańsk 1993.
- Goethe J.W., *Faust*, przeł. F. Konopka, cz. 1 i 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.
- Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, z oryginałem skolajonował, oprac., komentarzem opatrzył i aneks zestawił Z. Kubiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
- Hurley M.M., Dennett D.C., Adams R.B. Jr., *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*, przeł. R. Śmietana, Copernicus Center Press, Kraków 2016.
- Kępiński Z., *Mickiewicz hermetyczny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.
- Łotman J.M., *Tiema kart i kartecznej igry w russkoj literaturie naczala XIX wieku*, „Uczonyje zapiski Tartuskogo uniwersiteta” 1975, z. 365.
- Majchrowski Z., *Czarne znamie na czole Konrada*, w: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, red. E. Graczyk, Z. Majchrowski, Atext, Gdańsk 1993.

Zdzisław Kępiński w *Mickiewiczu hermetycznym...* (s. 77–78), gdzie poświęca nieco miejsca filomackim „drastycznym” (jak pisze) wierszykom.

³² Zob. J. Paszek, *Kalambur w „Panu Tadeuszu”*, w: *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 50–57.

³³ V. Nabokov, *Ada albo Żar. Kronika rodzinna*, przeł., komentarzem oraz posłowiem opatrzył L. Engelking, Muza, Warszawa 2009, s. 326. („Czy mogę panu, hrabio, nalać jeszcze trochę myszy i kota? Kiepski kalambur, ale mój własny”). W oryginale (V. Nabokov: *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, McGraw-Hill, New York–Toronto 1971, s. 271) mamy tu „muscat wine” i „some more of the mouse-and-cat – a poor pun, but mine”.

- Markiewicz H., *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*, w: *Wiedza o literaturze i edukacji. Księga referatów Zjazdu Polonistów*. Warszawa 1995, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jaroński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1996.
- Markiewicz H., *Pamflet na książkę Hermeneuty*, „Teksty Drugie” 1994, nr 3.
- Markiewicz H., Romanowski A., *Skrzydlate słowa*, T. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, T. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Czytelnik, Warszawa 1993.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, T. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Czytelnik, Warszawa 1995.
- Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, T. 1: *Wiersze. 1817–1824*, oprac. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.
- Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, T. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969.
- Nabokov V., *Ada albo Żar. Kronika rodzinna*, przeł., komentarzem i posłowiem opatrzył L. Engelking, Muza, Warszawa 2009.
- Nabokov V., *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, McGraw-Hill, New York–Toronto 1971.
- Oleszczyk K., *Encyklopedia rozrywek umysłowych*, [wyd.] Krzysztof Oleszczyk, Konstancin-Jeziorna 2007.
- Paszek J., *Kalambur w „Panu Tadeuszu”*, w: *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.
- Piechota M., *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
- Piechota M., Lyszczyzna J., *Słownik Mickiewiczowski*, Książnica, Katowice 2000.
- Przybylski R., *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1993.
- Sławski F., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, T. 1: A–J, Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego, Kraków 1952–1956.
- Słowacki J., *Dzieła wszystkie*, T. 11: *Beniowski (Poema). Dalsze pieśni. Książd Marek (fragment poematu)*, oprac. J. Kleiner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, T. 7: *Pri–R*; T. 8: *S–Ś*; T. 10: *Wyg–Ż*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965, 1966, 1968.
- Stefanowska Z., *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Szweykowski Z., *„Pan Tadeusz” – poemat humorystyczny*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1949.
- Tuwim J., *Pegaz dęba*, Iskry, Warszawa 2008.
- Walc J., *Architekt arki*, Verba, Chotomów 1991.
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Żółkowski F.A., *„Momus” i „Pot-pourri”*, nakładem Kazimierza Bartoszewicza, Kraków 1883.

On puns in Mickiewicz's archdrama

Summary

This text is a continuation of my considerations included in the essay "Puns in *Pan Tadeusz*" (jubilee book dedicated to Prof. Ireneusz Opacki entitled *Fabric. Studies, sketches, interpretations*, Katowice 2003). I describe not only the puns directly referenced by Senator Novosilcov, but also a variety of stylistic games, including chiasms, poetic etymologizing, homophones (such as "wietrzna" vs. "wieczna"), zeugmas, syllepses, polyptotons, onomatopoeic words ("brdem," "dbrum," etc.), alliterations, gigantism (the clash between the microcosm and the macrocosm), polysemous games based on French, German and Polish words, orthographic puns (like "nie ma" vs. "niema"), polysyllabic sound correspondences in rhyme ("from an open watering can" + "from an open pan"), homonyms (pary z kominów + domy szykowane w pary), rhyming parallelisms ("ciągano," "trzepano," "spadano," "winszowano"). In short: I show a range of linguistic tricks belonging to phoneme-based games (i.e. phonostylistics).

Aleksander Nawarecki
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0001-7271-2080

Żywioł pieśni

A jeśli zechcę sam i bez karabel,
Tylko przez pieśni ogromne, natchnięte
Pioruny, co mi kruszą całą duszę,
Kruszyć te bramy – myślisz – że nie skruszę?
Juliusz Słowacki, *Samuel Zborowski*¹

„Żywioł pieśni” – tak się czasem mówi, w uniesieniu, kiedy stawką jest trudna do wyrażenia, wręcz niepojęta moc ujawniona w śpiewie powszechnie znanych, często odwiecznych pieśni. Słowo zdaje się wtedy żywiołowe, jakby posiadało siłę żywiołu; ale co to znaczy dokładnie?

W języku potocznym o żywiołach mówi się niemal wyłącznie w obliczu kataklizmu, czyli klęski żywiołowej, kiedy nawałnice, powodzie, pożary, trzęsienia ziemi czy erupcje wulkanów zaskakują człowieka, umykają jego kontroli, przerażają go, czynią bezbronnym i bezradnym. Jeśli jednak obserwatorem szalejących sił przyrody jest artysta, to zdarza się, że oprócz lęku i grozy doświadcza też dziwnej ekscytacji lub nawet rozkoszy, którą starożytni (Pseudo-Longinos) nazywali *hypsos* (górnosc), a filozofowie XVIII wieku (Kant) traktowali ze szczególną uwagą. Estetyczny i psychologiczny wymiar tego zjawiska zaintrygował Edmunda Burke’a, który afekt gwałtownej i bolesnej wzniosłości przeciwstawił łagodnemu i przyjemnemu pięknu². Idąc jego śladem, można by rozróżnić piękno wywodzącej się z sentymentalizmu piosenki oraz wzniosłość romantycznie pojmowanej pieśni. Pierwsza – zwana też piosnką albo śpiewką, spokrewniona z dumką i romansem – jawi się

¹ J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, T. 13, cz. 1: *Fragment o Heliaszu* [et al.], oprac. W. Floryan, J. Kleiner, W. Hahn, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963, s. 201.

² Zob. E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1968.

jako mała, cicha, urocza, natomiast druga – bliższa starożytnym dytyrambom i klasycznym kantatom – wydaje się, odpowiednio, głośna, uroczysta, święta, a nawet straszna³. Za tym kontrastem stoją, jak się rzekło, dwie estetyki i dwie epoki. Nic zatem dziwnego, że pieśń, szczególnie w niemieckim rozumieniu *Lied*, okazała się koronnym gatunkiem nowej, w pełni romantycznej wrażliwości, doskonale łączącej literaturę z muzyką, tak jak robili to Schubert i Schumann, Chopin i Moniuszko.

Od wzniosłości do reguły nieokreśloności

Jeśli chcemy dowiedzieć się więcej o pieśni w epoce romantyzmu, to koniecznie powinniśmy zajrzeć do *Słownika literatury polskiej XIX wieku*. Hasło *Pieśń* zaliczam do najciekawszych w całym leksykonie za sprawą „żywiołowości” właśnie. Nie chodzi jednak o ekspresję stylu ani gwałtowność narracji, lecz o status opisywanego przedmiotu. Tekst sygnowany przez Marka Piechotę jest spójny i starannie skomponowany, niemniej to, o czym traktuje, wydaje się nieuchwytnie. „Pojęcie pieśni w wieku XIX ulegało istotnym zmianom” – tak rozpoczyna się hasło, a cały dalszy wywód sugeruje, że permanentna zmienność stanowi wyróżnik opisywanego gatunku⁴. Inaczej definiował pieśń Samuel Linde na progu XIX stulecia, zupełnie inaczej *Słownik warszawski* na początku następnego wieku, bo pierwszy leksykon wyrastał z doświadczeń oświecenia, drugi był już poromantyczny. Różnice w rozumieniu słowa powstałe w ciągu stu lat nie powinny dziwić, ale okazuje się, że nawet twórcy poetyk klasycystycznych (F.N. Golański, F.K. Dmochowski, I. Krasicki, E. Słowacki, J. Korzeniowski, L. Osiński, L. Kropiński, K.L. Szaller, J.F. Królikowski i H. Cegielski) rozmaicie definiowali ów termin. Często mieli problem z określeniem relacji między pieśnią a odą, twórczość ludową zaś ignorowali, za co ganiła ich następna, już romantyczna generacja. W roku 1875 Antoni Bądzkiewicz ogłosił pryncypialnie, że „klasyczne podziały nie mają naukowego znaczenia”, i dzisiejsza nauka przyznaje mu rację, ponieważ tamten „[a]priorycznie przyjęty ideał układu okazał się wątpliwy”

³ Z taką opozycją zapewne nie zgodziłby się Czesław Zgorzelski, który piosenkę i pieśń łączył z romantyczną śpiewnością, a na przeciwnym biegunie stawiał oficjalność (retoryczność) klasycystycznej ody i kantaty (C. Zgorzelski, *Jak doszło do kariery piosenki w poezji romantycznej?*, w: Idem, *Zarysy i szkice literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988).

⁴ M. Piechota, *Pieśń*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 692. Kolejne cytaty z tego tekstu lokalizuję w tekście głównym, w nawiasach, jako „P” wraz z numerem strony.

(P, s. 693). Nie dość na tym: „Zagubienie terminologiczne jest widoczne także w próbach usytuowania pieśni wobec pozostałych utworów poetyckich”; nawet najprostszy, zaproponowany przez Królikowskiego podział tematyczny na „pieśni nabożne, obywatelskie, obyczajowe, tkliwe, czyli namiętne, towarzyskie, wesołe, żartobliwe” okazuje się nieadekwatny, gdyż w tym porządku nie mieszczą się teksty „o dyspozycji lirycznej i ody” (P, s. 693). Kiedy „termin »pieśń« obejmował swym znaczeniem coraz szerszy zakres desygnatów – zauważa autor hasła – przestawał być ścisły”, dlatego krytycy bliżsi romantyzmowi przed terminologicznym zamętem ratowali się fundamentalnym dla siebie podziałem na twórczość literacką i ludową (P, s. 695). Jednak i ta opozycja ulegała zmąceniu, już to przez literackie mistyfikacje (od *Pieśni Osjana* zaczynając), już to przez poetyckie transkrypcje dokonywane w trakcie notacji folkloru (od *Cudownego rogu chłopca*), a wreszcie – przez romantyczną praktykę komponowania własnej muzyki do znalezionych tekstów, czego efektem są hybrydy gminnego z salonowym, archaiki z nową modą itp.

Elementarną przeszkodą w jakiegokolwiek klasyfikacji okazało się sygnalizowane przed chwilą usytuowanie gatunku między dwiema dziedzinami sztuki. „Można odnieść wrażenie – pisze Piechota – że mamy tu trzy odrębne znaczenia: muzyczne, muzyczno-poetyckie i ściśle poetyckie” (P, s. 692). W tej dwuznaczności, czy raczej troistości, tkwi istota problemu: trzy zasadniczo odmienne relacje między logosem a melosem. Można przecież za dominantę pieśni uznać jej muzyczność, nie bacząc, że wokaliści-pieśniarze używają słów. Wszak każdą kantylenę, nawet brawurowo śpiewaną arię, da się zapisać nutami i odegrać na dowolnym instrumencie (bez udziału ludzkiego głosu), zresztą istnieją pieśni komponowane z myślą o wykonaniu przez wybrany instrument czy orkiestrę. Na przeciwnym biegunie, w kontraście do „czystej” muzyki, mamy „czystą” literaturę; wtedy pieśń ma wymiar tekstowy, prymarnie jest bytem językowym (abstrakcyjnym słowem), który wtórnie wpisany zostanie w system literatury, dokładnie zaś – w typologię gatunków literackich. I w końcu rozumienie pieśni integralne, syntetyczne czy wręcz organiczne, zakładające nierozdzielny, często uświęcony i tajemniczy mariaż muzyki ze słowem.

Niełatwo dociec, która z tych koncepcji pieśni jest najstarsza, czyli pierwotna (źródłowa), albo – myśląc inaczej – która wyraża jej istotę, esencję gatunku, a wreszcie: którą z perspektywy dziejów uznać można za uniwersalną (modelową)? Trudno też pogodzić te wizje ze sobą, więc nic dziwnego, że wrażenie niemocy poznawczej ogarnęło autora hasła już przy pierwszej, elementarnej próbie uporządkowania rozmaitych definicji pieśni zamieszczonych w leksykonach:

Analiza zawartości słowników, chociaż konieczna, jednak nie wystarcza do pewnego orzekania o ewolucji znaczenia terminu. Musimy pamiętać o zasadzie Heisenberga, wypracowanej co prawda na gruncie fizyki, dającej się

przecież przenieść również na inne dyscypliny o ambicjach naukowej ścisłości, głoszącej, że sam fakt obserwowania obiektu powoduje tegoż obiektu zakłócenie.

P, s. 692

To wyjątkowy fragment hasła i całego *Słownika* – oto filolog układający hasło encyklopedyczne poświęcone poezji romantycznej sięga po język fizyki kwantowej! Zaskakujący to anachronizm i naruszenie *decorum*, aczkolwiek zderzenie estetyki literackiej z matematyką pojawiło się już w Kantowskiej *Analityce wzniosłości*, odkrywającej, „że przedmiot wzniosły może nie mieć formy”, co stawia opór rozumowi, a oprócz wzniosłości naturalnej, czyli dynamicznej, istnieje też matematyczna⁵. Humanista stojący wobec podobnej aporii u końca XX wieku nie szuka pomocy u Kanta, lecz u Heisenberga. Ale tak czy inaczej, jeśli trzeźwy i kompetentny historyk literatury opisujący fenomen pieśni posiłkuje się zasadą nieoznaczoności, to znaczy, że ma do czynienia z niepoklonym żywiołem!

Cztery elementy

Trudno przelicytować śląskiego badacza pieśni, trudno byłoby „odlecieć” dalej, proponuję więc zejście na ziemię, tzn. powrót do fizyki Newtona albo cofnięcie się w jeszcze odleglejszą przeszłość, aż do fazy przednaukowej, kiedy żywiołami nazywano cztery elementarne siły kosmosu. Nie jest to rażący konserwatyzm, bo archaiczne i mityczne zarazem postrzeganie przyrody zachowało aktualność w języku potocznym i w codziennym przeżywaniu świata, a zwłaszcza – jak dowodził Gaston Bachelard – w wyobraźni poetów (niezmiennej pod tym względem od wieków). W takim kontekście żywioł nie kojarzy się z kataklizmem, lecz z pierwiastkowymi siłami wszechświata, które genetycznie oraz empatycznie zasilają ludzkie myśli i marzenia, a równocześnie okazują się nieoddzielne od słów: „W istocie więc cztery żywioły są bardziej symbolami substancji niż samą substancją. Ziemia, woda, ogień, powietrze kwalifikują się jako przewodniki poetyckiego logosu”⁶. I takie „przewodnictwo” materialno-słowne dokonuje się w pieśni; ale w jaki sposób dochodzi do jej połączenia z pierwiastkami natury?

⁵ Cyt. za: J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, TAIWPN Universitas, Kraków 2000, s. 94.

⁶ J. Błoński, *Przedmowa*, w: G. Bachelard, *Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 21.

Woda

Zaczynamy, zgodnie z frazeologią, od wody, bo przecież – pieśń płynie... Płynie z ust, z gardeł, z piersi, a nawet z serca. Płynie w dal, w szeroki świat i gdzie tam jeszcze. Inaczej niż tekst pisany, zatem utrwalony, czyli zatrzymany na kartce (lub innym nośniku), inaczej niż tekst oralny, czyli mówiony (wygłaszany, recytowany, skandowany), który raczej leci (unosi się), niż płynie. Wypowiedziane słowa może przecież porwać wiatr, natomiast płyną tylko słowa dające się zaśpiewać, niesione przez muzykę, w której zanurzone są jak w wodzie. Oczywiście wyobrażamy sobie wodę wartko płynącą, najlepiej rzeczną, bo mniejszy od rzeki strumyk („strumień mowy”) albo potok („potok słów”) przywołuje już inne skojarzenia (co najwyżej jakieś *parlando*, ale nie śpiew).

Frazeologiczna i wyobraźniowa bliskość pieśni i rzeki ma więcej uzasadnień, zwłaszcza z perspektywy początków XIX wieku, kiedy wędrujący z biegiem Renu poeci Ludwig Achim von Arnim i Clemens Brentano, zebrawszy prawie siedemset pieśni śpiewanych nad wodą przez lud, wyznaczyli główny nurt romantyzmu. Zorian Dołęga Chodakowski zgromadził ponad dwa tysiące pieśni, krzając się nad Bohem, Bugiem i górną Wisłą, z kolei Jan Czeczot w tym samym celu przemierzył dorzecze Niemna, Dniepru i Dniestru; nieco później Zygmunt Gloger szukał ludowych skarbów na szlakach biegnących wzdłuż Niemna, Wisły, Bugu i Biebrzy⁷. Szczególnie ciekawy wydaje się przypadek Konstantego Tyszkiewicza, który w roku 1857 przygotował *Mapę rzeki Wilij [sic!], od jej źródła aż do pierwszej przystani handlowej w Kostykach*. Hrabia jawnie naśladowający poetów, Mickiewicza i Chodźkę, nie dreptał jednak ich śladem wzdłuż wody, ale płynął na czele flotyli badawczej łodzią uzbrojoną w mierniczą „machinkę” (skomplikowany mechanizm własnej produkcji). Misja była ściśle naukowa, lecz duch *Konrada Wallenroda* unosił się nad Wilią i ani na chwilę nie opuszczał hydrografa, który – jak czytamy – „płynąc po jej wodzie, mierzył ją we wszelkich kierunkach, spisywał po drodze jej dzieje, zbierał nadbrzeżnego ludu obyczaje, podania i pieśni jego gminne”⁸. Hrabia Tyszkiewicz nie był gołosłowny: pomiary dokonał, mapę stworzył i dołożył do niej jeszcze zbiór stu pieśni.

Powietrze

Dawniej pieśń zwano też pieniem, poeta zaś, który wydawał pienia, równocześnie opiewał kogoś lub coś. Powinowactwo z głosem ptaka, zwłaszcza z pieniem czy pianiem koguta, rzuca się w... uszy, choć ten poranny zapiewało

⁷ Zob. T. Rączka-Jeziorska, *Romantyzm polsko-inflancki. Sylwetki, teksty, archiwa*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 335–357.

⁸ Cyt. za: D. Siwicka, *Mapy romantyków*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018, s. 70.

bywa znienawidzony przez ludzi (z tego grona wykluczam Słowackiego jako autora wiersza *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają*). Ptasie asocjacje nie są więc niespodzianką, śpiew to domena ptaków, a wedle Mickiewicza opisującego słowiański folklor „wszystkie dawne pieśni rozbrzmiewają niejako śpiewem ptactwa i brzęczeniem owadów”⁹. I nie zapominajmy o słowiku, którego od zarania dziejów w bodaj wszystkich kulturach naśladują poeci. W imaginacji łączymy zatem ptaka, śpiew, powietrze i niebo, toteż nic dziwnego, że pieśni wyrastają skrzydła i właśnie pieśń, bardziej niż aforyzm czy maksyma, zasługuje na miano „skrzydlatego słowa”. Przypomnijmy słynne spotkanie Mickiewicza z Wincentym Polem, kiedy młody autor *Pieśni Janusza* pokornie pytał wieszczą, czy warto je drukować. W odpowiedzi miał usłyszeć: „[...] rzucaj, co piszesz, na los szczęścia, a jeżeli twoje poezje obejdą w odpisach ziemię polskie i powrócą do ciebie, jeżeli je będą przepisywać i śpiewać – [...] wówczas możesz twoje poezje drukować śmiało, bo staną się one nie twoją [własnością – A.N.], ale częścią własności narodu”¹⁰. Próba śpiewu („prześpiewanie”), czy wręcz przemiana wiersza w pieśń, jest dla Mickiewicza sprawdzianem lotności, jak bowiem powtarzał za Walterem Scottem, „tradycja ludowa roznoszona wiatrem jak żdźbła słomy rozszerzała się łatwo po ziemi”¹¹. Ideałem staje się model komunikacji ustnej, natomiast nowoczesny druk zdaje się spowolniony ciężarem ołowianych czcionek; wydrukowane książki nie fruwać, lecz zalegają w bibliotekach, a tam mogą zbutwieć albo spłonąć – „Pieśń ujdzie cało”.

Ziemia

Nie odrywajmy się tak szybko od ziemi, bo literatura ludowa, o której w Colège de France mówił Mickiewicz, zwłaszcza jej najstarsza warstwa, czyli baśń, zyskała miano „kopalnej”; długo pozostawała niewidzialna, a na powierzchnię przebijała się z mazołem: „[...] była ona niby woda podziemna”¹². Tymczasem „wyższa poezja liryczna”, bliska pieśni albo z nią tożsama, która powstała z „wysokich i boskich uniesień, jakie odczuwamy np. w poezji hebrajskiej i w niektórych ułamkach poezji orfickiej, tworzonych widocznie pod tchnieniem muzyki”¹³, jest – jak się rzekło – bardziej lotna. Muzyka niesie nad ziemią psalmy biblijne i greckie chóry, ale ta podniosła inspiracja promieniuje także w dół

⁹ A. Mickiewicz, *Dzieła*, T. 8: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, oprac. J. Maślanka, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 63.

¹⁰ *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, z rozmów i przemówień zebrał i oprac. S. Pigoń, Czytelnik, Warszawa 1958, s. 108.

¹¹ A. Mickiewicz, *Dzieła*, T. 8..., s. 90.

¹² *Ibidem*, s. 91.

¹³ A. Mickiewicz, *Dzieła*, T. 9: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, oprac. J. Maślanka, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 175.

i dotyka gruntu, a nawet zaoranej ziemi: „Owe tony rozsypane, ułamki wzniosłej muzyki, zachowane jeszcze między ludem, nie są doceniane przez poetów. Rolnik, który orząc pole i patrząc w słońce, znajdzie nutę, co nie wiedzieć skąd doń przyszła, tworzy prawdziwą poezję liryczną”¹⁴. Frapująca jest wizja oracza, który stoi w bruzdzie ziemi i jednocześnie słyszy podniebne tony i widzi spadające nuty. Te same agrarno-liryczne skojarzenia znamy z Cypriana Norwida:

I stąd największym prosty lud poetą,
Co nuci z dłońmi ziemią brązowemi,
A wieszcz periodem pieśni i profetą,
Odlatującym z pieśniami od ziemi¹⁵.

Autor *Promethidiona* dobrze wiedział, „w ziemię jak się pieśń przelewa”, więc konsekwentnie łączył to, co ziemskie i niebiańskie, horyzontalne i diagonalne, przyziemne i artystyczne: „Pieśń a praktyczność – jedno, zaręczone / Jak mąż i dziewczka w obliczu wieczności”¹⁶.

Idea „praktycznej” pieśni fascynowała także Wincentego Pola – poetę romantycznego, który stał się etnografem, a potem geografem i kartografem, autorem pionierskich map (m.in. tatrzańskich). Jego *Pieśń o ziemi naszej* z jednej strony posiada wszelkie atrybuty romantyczne („Jak Bóg wielka i swobodna”), z drugiej zaś – zostaje uskrzydłona w sposób pozwalający poecie-krajoznawcy oglądać polskie ziemie z ptasiej perspektywy, tak precyzyjnie jakby z drona wyposażonego w kamerę (region za regionem, od Bałtyku aż po Podhale). Ale nie chodzi tylko o „optyczne” moce pieśni, bo zstąpiwszy między tych, których „dusze zrosły się z ziemią”, mieszała się z ich przyziemnymi głosami, z gadką zwykłych ludzi, nawet z nizin społecznych, i tworzyła ziemsko-niebiańską hybrydę – poetycko-prozatorską, śpiewno-gawędową, jakby raperską:

„Gadu, gadu, stary dziadu!
Pleć, pleciugo, byle długo;
Bajże, baju, po zwyczajuj
O tym naszym polskim kraju!”

– W to mi grajcie, panie bracie!
W to mi grajcie, miły swacie!

¹⁴ Ibidem, s. 175.

¹⁵ C. Norwid, *Promethidion*, w: Idem, *Pisma wybrane*, T. 2: *Poematy*, wybór i oprac. J.W. Gomułicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 293.

¹⁶ Ibidem.

Tyle szczęścia, co człek prześni,
Tyle życia, co jest w pieśni¹⁷.

Ogień

W dziarskim rytmie, w euforycznym ferworze („Miłać będzie taka jazda”) i w poczuciu nieujarzmionej wolności Wincenty Pol przyzywa „pieśń, której nic nie stłumi”¹⁸. Słysząc tu echo Mickiewiczowej „wieści gminnej”: „Ogień rozgryzie malowane dzieje, / Skarby mieczowi spustoszą złodzieje, / Pieśń ujdzie cało”. *Pieśń Wajdeloty* okazuje się ognioodporna, ale wygrywając z ogniem, tworzy z nim duet, ponieważ wyobraźnia poetycka wyjątkowo chętnie łączy oba żywioły. W ślad za Mickiewiczem jak w dym idzie Słowacki: „Gdy go palono, cichszy od owieczki / Na lirze sobie czasami podgrywał, / I szedł przez ogień z uśmiechem piosneczki”; na kartach *Króla-Ducha* śpiewający Zorian lekceważy płomienie, bo płomienna jest jego śpiewka¹⁹. W pieśni czuć żar, może ona buchnąć ogniem, zajaśnieć, zapłonąć, rozpaść uczucia, rozgrzać serca, ale też przepalić przeszkody – kajdany, mury, kordony²⁰.

To oczywiście synekdocha, wszak wyzwalających czynów dokonują ludzie rozognieni wspólnym śpiewem. W wieku XIX, choć nie tylko wtedy, trudno sobie wyobrazić manifestację, bunt, rebelię, rabację czy rewolucję bez akompaniamentu pieśni, która prowadzi na barykady. Maria Janion użyła w tym kontekście militarnego słowa „reduta” i tak zatytułowaną antologię „romantycznej poezji niepodległościowej” rozpoczęła od przywołania trzech pieśni najważniejszych dla Polaków: *Jeszcze Polska nie zginęła* oraz *Boże, coś Polskę* i *Warszawianki*, bo „ich poezja patriotyczna, bojowa, tyrtejska, ale i mesjanistyczna może być uznana za wiązkę wariacji na te same tematy”²¹. Ta wiązka rozszerza się na pięćset „płomiennych” stron, a pękata książeczka opublikowana w roku 1979 zapowiadała gorący rok 1980 i lata następne, kiedy *Reduta* stała się solidarnościowym, antykomunistycznym i antyreżimowym

¹⁷ W. Pol, *Pieśń o ziemi naszej*, w: Idem, *Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Janion, przypisy oprac. M. Grabowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963, s. 167.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ J. Słowacki, *Król-Duch*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, T. 7: *Księżę niezłomny* [et al.], oprac. J. Kleiner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1956, s. 180. Pieśń Zoriana interpretuje Lucyna Nawarecka (*Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 96–98).

²⁰ „Pali się słowo” – tę frazę z wiersza Alaina Bosqueta (Anatolija Biska) z zachwytem powtarza G. Bachelard (*Poetyka marzenia*, przeł., oprac. i posłowie L. Brogowski, Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 1998, s. 116).

²¹ M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 7.

śpiewnikiem. Układane dekadę później hasło słownikowe nie gasi tego ognia, a końcowy wywód Marka Piechoty poświęcony językowym, obyczajowym, wspólnotowym, narodowym, kulturowym i państwowotwórczym zasługom pieśni wieńczy płomienna puenta: „Równocześnie w obrębie tego gatunku wypracowany został bodaj czy nie najbardziej uniwersalny język rewolucji” (P, s. 694). Porywająco brzmi przypuszczenie, żeby właśnie w pieśni widzieć załazek, kolebkę czy kuźnię insurekcyjnego żywiołu.

Veni, cantavi, vici

Jak skończyć? Jak urwać wypowiedź o żywiołowej pieśni, która nie tylko płonie, płynie i leci, lecz nawet wierzga? To ostatnie, jakże dosadne wyobrażenie dzikiej, nieokiełznanej mocy pojawiło się na kartach *Beniowskiego* w opisie wyzwalającej przemiany, czyli „przewierzgnięcia”, tych, którzy potrafią słuchać głosu wieszczą:

[...] to moja daleka
Moc... i pieśń... która serce przeobraża
I niewolnika przewierzga w człowieka²².

W sztuce eleganckiego hamowania wierzgającego dyskursu i żegnania się z czytelnikiem niedościgłym mistrzem pozostaje właśnie Juliusz Słowacki, od którego uczył się też autor *Promethidiona* („Utnę już – utnę!...”). Niech zatem na zakończenie zabrzmi śpiewny, wręcz kantatowy finał Norwidowego wykładu o Słowackim:

O, zaiste, że służba poetów jest poważna, ale prawda ta dopiero na wstępie do epoki dzisiejszej świtać poczęła, u bram której z Homera lirą i Leonidasa mieczem spoczął Byron, trzy słowa o sobie rzec mogący: *veni, cantavi, vici*²³.

²² J. Słowacki, *Beniowski*, pieśń VI C, w: *Dzieła wybrane*, red. J. Kleiner, T. 9, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 207. O ekspresji tego aktu i jego brutalności pisze A. Kotliński (*Mistrz „czerwonego rymu” – Słowacki*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, s. 206–208).

²³ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*, w: *Idem, Pisma wybrane*, T. 4: *Proza*, wybrał i objaśnił J.W. Gomułicki, Warszawa 1983, s. 254.

Bibliografia

- Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli, z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pi-goń, Czytelnik, Warszawa 1958.
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł., oprac. i posłowie L. Brogowski, Słowo/obraz Tery-toria, Gdańsk 1998.
- Błoński J., *Przedmowa*, w: G. Bachelard, *Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.
- Janion M., *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Kotliński A., *Mistrz „czerwonego rymu” – Słowacki*, Instytut Badań Literackich PAN, War-szawa 2000.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, T. 8: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, oprac. J. Maślanka, Czytel-nik, Warszawa 1997.
- Nawarecka L., *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Norwid C., *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*, w: Idem, *Pisma wybrane*, T. 4: *Proza*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, War-szawa 1983.
- Norwid C., *Promethidion*, w: Idem, *Pisma wybrane*, T. 2: *Poematy*, wybór i oprac. J.W. Gomu-licki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.
- Piechota M., *Pieśń*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczyko-wa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991.
- Płuciennik J., *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, TAIWPN Universitas, Kraków 2000.
- Pol W., *Pieśń o ziemi naszej*, w: Idem, *Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Janion, przypisy oprac. M. Grabowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.
- Rączka-Jeziorska T., *Romantyzm polsko-inflancki. Sylwetki, teksty, archiwa*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
- Siwicka D., *Mapy romantyków*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018.
- Słowacki J., *Beniowski*, w: Idem, *Dzieła wybrane*, T. 11, red. J. Kleiner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955.
- Słowacki J., *Król-Duch*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, T. 7: *Książę niezłomny* [et al.], oprac. J. Kleiner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1956.
- Słowacki J., *Samuel Zborowski*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, T. 13, cz. 1: *Fragment o Helijaszu* [et al.], oprac. W. Floryan, J. Kleiner, W. Hahn, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.
- Zgorzelski C., *Jak doszło do kariery piosenki w poezji romantycznej?*, w: Idem, *Zarysy i szkice literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

The element of songs

Summary

The main problematic of this essay is understanding the title phrase – “the element of songs.” The starting point in this discussion is the Romantic aesthetic, and its tendency to combine art with the forces of nature, as well as the then popular category of the sublime. A deeper insight is provided by the entry “Song” in the *Dictionary of Polish Literature of the 19th century*, whose author, Marek Piechota, points to the elusiveness of the genre suspended between music and literature, as well as its turbulent history. The dictionary entry is complemented by a literal approach to the “element,” recalled in relationship between the Romantic song and the four basic elements of the cosmos (water, air, earth, fire).

Magdalena Bąk
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0002-9189-8850

***Saudade*, czyli kilka słów o tym, jak tłumaczyć nieprzetłumaczalne**

Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że *saudade* należy do tych portugalskich słów, które zrobiły prawdziwie światową karierę. Zawdzięcza ją temu, że stanowi jedno ze słów kluczy portugalskiej kultury¹ i jako takie ma specyficzne zabarwienie, zawiera swoistą nadwyżkę znaczeniową, której nie sposób oddać żadnym obcym słowem, a być może nawet nie istnieje żaden zagraniczny ekwiwalent tego stanu². Choć zatem słowniki radzą sobie ze wskazywaniem różnojęzycznych odpowiedników, powszechnie wiadomo, że *saudade* to coś więcej niż smutek, melancholia czy tęsknota³.

W kulturze portugalskiej owo pojęcie oznacza specyficzną postawę opartą na poczuciu braku, wspomnianiu czegoś miłego, tęsknocie za czymś ważnym

¹ Używam tego terminu w znaczeniu, jakie nadaje mu Anna Wierzbicka (*Słowa klucze. Różne języki – różne kultury*, przeł. I. Duraj-Nowosielska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 41–44).

² W *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* przeczytać można, że słowo to prawdopodobnie nie ma odpowiednika w innych językach. Fernando Pessoa pisał zaś, że tylko Portugalczycy potrafią naprawdę odczuwać *saudade*, bo tylko oni mogą nazwać to, co czują (Z. Bułat-Silva, *Saudade. A key Portuguese emotion*, „Emotion Review” 2012, vol. 4, no. 2, s. 205). Patrick Farrell zauważa jednak: „*Saudade* does, however, occur in Galician, with a meaning much like that of the Portuguese cognate” (P. Farrell, *Portuguese saudade and other emotions of absence and longing*, w: *Semantic primes and universal grammar: Empirical evidence from the Romance languages*, ed. B. Peeters, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia 2006, s. 235). Ewa Łukaszyk przypomina z kolei spostrzeżenie portugalskiej badaczki niemieckiego pochodzenia, Caroliny Michaëlis de Vasconcelos, że funkcjonujące w języku angielskim wyrażenie *the joy of grief* ma bardzo podobne znaczenie jak *saudade* (E. Łukaszyk, *Mgławica Pessoa. Literatura portugalska od romantyzmu do współczesności*, Ossolineum, Wrocław 2019, s. 203).

³ Zob. D. Bogutyn, B. Papis, *Powszechny słownik portugalsko-polski, polsko-portugalski*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2015, s. 229.

i bliskim, a nieobecnym⁴. Co charakterystyczne, *saudade* łączy smutek i szczęście, ból i radość⁵. Badacze często wiążą *saudade* z pieśniami fado, które przekazują takie emocje⁶. Znamienna dla Portugalczyków skłonność do marzycielstwa, do pograżania się w łagodnym smutku i raczej wspomniania tego, co utracone, niż do aktywnego przeciwstawiania się losowi, pozwala widzieć rodzaj *saudade* również w tak ważnym dla omawianej kultury sebastianizmie⁷. Wiara w cudowne ocalenie króla Sebastiana I – który zgodnie z legendą nie zginął wcale pod Alcácer-Quibir, ale ma powrócić w chwili zagrożenia, aby uratować swój kraj i wskrzесиć jego świetność⁸ – opiera się bowiem w gruncie rzeczy na tych samych fundamentach: tęsknocie za dawnym statusem, który stanowił istotną wartość, żalu z powodu jego utraty, marzeniu o odmianie losu. Jednocześnie wiara w mit sebastianistyczny sprzyjała postawie bierności – naród nie musiał się czuć odpowiedzialny za losy państwa⁹, wystarczyło zaczekać na powrót króla, który zatroszczy się o wszystko. *Saudade* jest tak ważnym elementem portugalskiej mentalności chyba właśnie dlatego, że daje ramę, w którą dobrze wpisują się tęsknoty Portugalczyków za wielkością (także kolonialną) i centralnością (zamiast boleśnie odczuwanej peryferyjnej pozycji w Europie). Celnie ujęła ten fenomen Ewa Łukaszyk:

Portugalczyków ściga endemiczna tęsknota, wyrażana nieprzetłumaczalnym słowem *saudade*, potrzeba niemożliwego powrotu do przeszłości, do utraconej świetności, do Złotego Wieku, do mistycznego punktu, w którym przeszłość zlewa się z przyszłością, dając początek idealnej rzeczywistości Piątego Imperium. Dręczy Portugalczyka niemożność pogodzenia się z historią, poczucie oszukania przez dzieje¹⁰.

Jak zatem trafnie przetłumaczyć owo pojęcie na język polski? Autorzy piszący o Portugalii zdają się hołdować przekonaniu, że jest to zadanie nie-

⁴ Badacze analizujący to zjawisko dowodzą, że wśród pojęć określających *saudade* najczęściej wskazuje się: wspomnienia, smutek, tęsknotę za kimś, tęsknotę za czymś (F. Neto, E. Mullet, *A Prototype Analysis of the Portuguese Concept of Saudade*, „Journal of Cross-Cultural Psychology” 2014, vol. 45, no. 4, s. 660–670).

⁵ Zob. Z. Bułat-Silva, *Saudade...*, s. 205.

⁶ Zob. Z. Bułat-Silva, *Fado – podejście semantyczne. Próba interpretacji słów kluczy*, Atut, Wrocław 2008, s. 106, 196–210.

⁷ Zob. ibidem, s. 108–109.

⁸ Zob. E. Łukaszyk, *Sebastianizm. W oczekiwaniu na idealnego władcę, który przybędzie z zaklętej wyspy*, „Studia Iberystyczne” 2005, nr 4, s. 33–47.

⁹ Zob. Z. Bułat-Silva, *Fado...*, s. 109.

¹⁰ E. Łukaszyk, *Portugalczyk – człowiek dnia wczorajszego*, „Studia Iberystyczne” 2005, nr 4, s. 104.

wykonalne¹¹, z góry więc z niego rezygnują: przytaczają termin oryginalny i opatrują go własną definicją, prawie zawsze bardzo intuicyjną, impresyjną i nieosadzoną w kontekście językowym, historycznym czy kulturowym. Paradoksalnie, owa niekonkretność nie musi być słabością, bo odnieść można wrażenie, że definicje konstruowane przez autorów nie mają wcale służyć precyzyjnemu określeniu przywoływanego pojęcia, ale raczej przybliżeniu związanych z nim emocji i uwypukleniu ich specyfiki, inności. Celem jest zatem umacnianie przekonania o nieprzekładalności, a nie jego eliminowanie. Przyjrzyjmy się wybranym przykładom.

W książce Zbigniewa Kadłubka *Fado – piosenka o duszy* można przeczytać, że:

Lizbona jest tęsknotą. Pewną odmianą filozofii nazywaną tutaj *saudade*, czyli szczęśliwym osamotnieniem połączonym z dumną kontemplacją dawności. *Saudade* to samotność w myśleniu szczególna i despotyczna. *Saudade* przeważa nad sztuką działania. Przewyższa pożytki i zyski. Pokonuje płaski pragmatyzm, nie liczy się z materią¹².

Ta definicja, choć nie odwołuje się do żadnych konkretów, dość trafnie ujmuje charakter *saudade*. Mówiąc o filozofii, a nie jedynie o uczuciu, autor od razu pokazuje złożoność i rangę zjawiska. Podkreśla ucieczkę od rzeczywistości, zapatrzenie w przeszłość, bierność i trwanie; zaznacza też osobisty, pozytywny stosunek do rozważanego fenomenu. Fakt, że *saudade* stanowi zaprzeczenie prostego pragmatyzmu, swoisty triumf (ducha?) nad materią, jest w ujęciu Kadłubka wielką siłą. Jak pisze on w dalszej części swych rozważań, właśnie owo patrzeć i myśleć „wstecz” uratuje Portugalię i świat. Nie jest to, rzecz jasna, jedyna możliwa, a może nawet nie najbardziej oczywista interpretacja. Wystarczy dla porównania przywołać fragment tekstu innego polskiego autora, Andrzeja Stasiuka, który w książce pod jakże znaczącym tytułem *Fado* dostrzega tę – według niego środkowoeuropejską – skłonność do faworyzowania czasu przeszłego, ale ocenia ją inaczej:

Ach, ta środkowoeuropejska samotność! To wieczne sieroctwo, na które nie ma lekarstwa, ponieważ lekarstwa nie działają wstecz i nie potrafią

¹¹ Trzeba podkreślić, że o „nieprzetłumaczalności” mówić można tylko wtedy, gdy postrzegamy *saudade* w kategoriach słów kluczowych dla portugalskiej kultury. Jak słusznie zauważa Ewa Łukaszyk: „Różnojęzyczne synonimy melancholii, tęsknoty, nostalgii, egzystencjalnego niepokoju czy poczucia niezadomowienia w świecie doczesnym są z pewnością dostępne; chodzi raczej o specyficzną politykę kulturową, której elementem jest przeświadczenie o wyjątkowym charakterze portugalskiej emocji” (E. Łukaszyk, *Mgławica Pessoa...*, s. 203).

¹² Z. Kadłubek, *Fado. Piosenka o duszy*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 2015, s. 70.

wskrzeszać tego, co umarło. Wieczna, nieustająca samotność i opuszczenie. Samotność postwiełkomorawska, samotność postjagiellońska, samotność postaustro-węgierska, postjugosłowiańska, postkadeelowska. Pętla historii i guzik teraźniejszości. Jaką opowieść można skleić w języku, którego gramatyka nie przewiduje czasu przyszłego? Zawsze wychodzi coś w rodzaju elegii, coś w rodzaju legendy, jakaś kolista narracja, która musi powrócić do minionego, ponieważ już nie tylko przyszłe, ale nawet aktualne napęłnia ją winą. Tutaj przeszłość nigdy nie jest winą, zawsze jest rozgrzeszeniem. [...] Pamięć i wyobrażenie losu jako konieczności chronią nas przed zimnym dotykiem samotności. W końcu tylko to, co minęło, istniało naprawdę i nieco potwierdza nasze niepewne środkowo-europejskie istnienie¹³.

Samotność postwiełkomorawska, postjagiellońska i – chciałoby się dodać – „postwiełkooportugalska”. W tym łagodnym smutku, w ciągłym zwracaniu się w przeszłość, które wynika zarówno z tęsknoty za utraconą wielkością, jak i z powodowanej przez nią nieumiejętności życia w teraźniejszości i przyszłości, widać przecież najważniejsze rysy *saudade*. Jest tu też element bierności – spoglądaniu w przeszłość towarzyszy zawsze rozgrzeszenie: nie ma winnych, są tylko samotni. Na takiej tęsknocie buduje się środkowoeuropejską tożsamość. Trudno nie zauważyć, że interpretacja autora zawiera dozę jeśli nie krytycyzmu, to w każdym razie ambiwalencji. Nie ukrywa on bowiem słabości, które tkwią w takiej postawie, skoro może ona być zaledwie środkiem potwierdzającym „niepewne” istnienie. Bardzo to odmienna interpretacja od tej jednoznacznie entuzjastycznej wyrażonej w książce Kadłubka i będącej śladem jego własnej, impresyjnie zabarwionej teorii *saudade*.

W inkrustowanych poezją esejach podróżnych ks. Jerzego Szymika *saudade* definiuje się natomiast w ścisłym związku z pieśniami fado, co – jak już zostało wspomniane – ma merytoryczne uzasadnienie. Poniekąd zastępując się autorytetem znawców, autor pisze tak:

Najczęściej tłumaczymy to słowo jako tęsknotę, nostalgię, smutek... Ale w gruncie rzeczy to nie tylko tęsknota, niezupełnie nostalgia, a zawężanie *saudade* do sentymentalizmu, chandry, melancholii i *Weltschmerzu* byłoby niewybaczalnym uproszczeniem. Jak tłumaczą *fadistas*: „*Saudade* to wrażenie, że zostawiłeś w jakimś miejscu lub w kimś część samego siebie. Czujesz wtedy *saudade* nieustannie, nieuchronnie. Właściwie ty sam pielęgnujesz *saudade* jak roślinę, którą trzeba podlewać. *Saudade* jest w tobie, śpi, a gdy się budzi, nie

¹³ A. Stasiuk, *Fado*, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2006, s. 28.

ciśnie, nie dusi, nie przygniata. *Saudade* przepływa przez twoją duszę, *saudade* ją przemycwa”¹⁴.

Pojawiają się tutaj najistotniejsze elementy kojarzone z tym fenomenem: poczucie braku, tęsknota za kimś wynikająca z pozostawienia w nim części własnej duszy. Widać też wyraźnie, że chodzi o uczucie łagodne, które nie prowadzi do buntu czy zmagania z losem. I mimo całego smutku, jaki rodzi, jest pożądane – pielęgnuje się je w sobie, gdyż przynosi oczyszczenie. Nie ma tu może dokładnie wizji owego połączenia smutku i radości, bólu i szczęścia, o której przeczytamy w literaturze przedmiotu, ale na pewno definicja Szymika przybliży swoistą ambiwalencję *saudade*.

Z pieśniami fado wiąże *saudade* również Weronika Wawrzekiewicz w esejistyczno-reportażowej książce *Lizbona. Miasto, które przytula*, choć jej definicja jest o wiele prostsza:

Teksty pieśni fado to przepiękna poezja. Króluje w nich oczywiście *saudade*, nieprzetłumaczalne portugalskie słowo, mieszanka nostalgii, melancholii i tęsknoty. To coś w rodzaju żalu za straconymi szansami i niespełnionymi marzeniami, miejscami, których już nie ma¹⁵.

Potrzeba zaznaczenia nieprzetłumaczalności pojęcia jest, jak już zostało powiedziane, bardzo silna. Można uznać, że w ten sposób piszący o Portugalii nie tylko dają wyraz swojej staranności merytorycznej, ale też próbują oddać „lokalny koloryt”. W cytowanym fragmencie pojawia się także standardowy zestaw polskich odpowiedników: nostalgia, melancholia, tęsknota. W ujęciu autorki *saudade* nabiera nieco bardziej „racjonalnego” charakteru, gdyż żal za zmarnowanymi okazjami i marzeniami, których nie udało się spełnić, nie wydaje się ani niezrozumiały, ani wymagający jakichś szczególnych uwarunkowań kulturowych. Być może tak skrócona i do pewnego stopnia uproszczona definicja w książce Wawrzekiewicz, dającej przecież czytelnikowi piękny obraz Lizbony, wynika z wyboru innej strategii przybliżania tej ważnej idei. Niewykluczone, że definicja jest szczątkowa, bo nad nazywaniem zjawisk prymat ma kreowanie obrazów, tworzenie wrażeń, które pozwalają odczuć specyfikę miasta nad Tagiem. Być może więc w zamyśle autorki ważniejszy od definicji okazuje się gest jej wpisania we fragment książki poświęcony

¹⁴ J. Szymik, *Miedzy ziemią a niebem. Notatki i wiersze z podróży do Ameryki i Francji, do Portugalii i Niemiec, do Grecji i Hiszpanii, na Sycylię, do Borowej Wsi...*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 2001, s. 69.

¹⁵ W. Wawrzekiewicz-Nasternak, M. Stacewicz-Paixão, *Lizbona. Miasto, które przytula*, Wielka Litera, Warszawa 2019, s. 237.

pieśniom fado. Ten związek mógłby uświadomić czytelnikowi, że cały wachlarz uczuć ewokowanych przez wspomniane pieśni mieści się w zakresie pojęciowym *saudade*. O tym, że Wawrzekiewicz bliska jest postawa „pokazywać, nie opowiadać”, świadczyć może również inny fragment, dotyczący wizyty w szpitalu dla lalek. Opisawszy sugestywnie to miejsce, które łączy staroświecką dawność z urokiem dzieciństwa, Schulzowski niepokój z aurą czasu płynącego innym rytmem, smutek tego, co bezużyteczne, i zabawkową beztroskę, autorka konkluduje:

W Hospital de Bonecas spotykają się różne historie. W jednej z portugalskich gazet przeczytałam, że w tym miejscu leczy się *saudade*, czyli tęsknotę za czymś, co przeminęło. Ratuje się bezcenne rodzinne pamiątki, przypominające beztroskie czasy. Ludzie przynoszą tu zabawki będące często jedynym łącznikiem ze światem, którego już nie ma¹⁶.

Zarysowany w tym rozdziale sugestywny obraz szpitala dla zabawek stanowi najlepszą ilustrację owej mieszaniny uczuć związanych z *saudade*. Jest tu przecież zarówno tęsknota za przeszłością, jak i jej nieodwracalny kres, jest słodycz beztroski i ból straty, jest trwanie tego, co przeminęło, jest marzenie o świecie dzieciństwa. A zatem: jest *saudade*.

W ciekawy sposób łączy to pojęcie z pieśniami fado Marcin Kydryński w książce *Lizbona. Muzyka moich ulic*, oczywiście zaznaczywszy na wstępie nieprzetłumaczalność pojęcia:

Tęsknota. Specjaliści od języka przestrzegają jednak, by słowa *saudade*, być może najważniejszego w języku portugalskim, nie tłumaczyć. [...] Jeśli przyznamy – a nam, Polakom, powinno to przyjść z łatwością – że istnieje „dusza narodowa”, to jej symbolicznym skrótem będzie tu słowo *saudade*. Ten rozkoszny ból, ta gorycz pełna słodyczy, błoga tęsknota. Upojna tortura poszukiwania sensu życia, bez której żaden Portugalczyk życia w ogóle sobie nie wyobraża. Kiedy jednak nawet samo słowo nie wystarcza, by oddać ten uśmiechający się lekko smutek istnienia – wtedy śpiewa się tu fado¹⁷.

Pojawiają się tutaj wszystkie najistotniejsze dla *saudade* elementy: tożsamość narodowa, tęsknota, smutek połączony ze słodyczą, łagodność. I oczywiście fado, ale nie po prostu jako typ twórczości wyrażającej to specyficzne uczucie, lecz jako jego – można by powiedzieć – wyższy stopień. Gdy nie

¹⁶ Ibidem, s. 130.

¹⁷ M. Kydryński, *Lizbona. Muzyka moich ulic*, Wydawnictwo G+J, Warszawa 2013, s. 35–37.

wystarczy już czuć *saudade*, nie wystarczy nazwać tego, co się czuje (nawet ze świadomością, że jest się jedynym narodem na świecie, który ma na to specjalne słowo), wtedy trzeba zaśpiewać fado.

W najbardziej zaskakującym kontekście pojawia się pojęcie *saudade* w jednym z portugalskich reportaży Renaty Gorczyńskiej:

W miastach i wsiach wszędzie spotyka się bezpańskie psy grzejące się w słońcu, pogodzone z losem, zrezygnowane. Chude, najczęściej płowe, ze skłębioną sierścią, piją wodę z wystawionych przed sklepami misek czy fontann. Są łagodne, nie dopraszają się jedzenia. Mają w sobie coś z natury Portugalczyków. Pewnie też cierpią na *saudade*, ale ich fado ogranicza się do zachrypłego szczekania¹⁸.

Pomysł połączenia *saudade* – pojęcia fundamentalnego dla kultury portugalskiej – z obrazem bezpańskich psów jest przynajmniej zaskakujący, jeśli już nie odrobinę obrazoburczy. Oczywiście trudno doszukać się tu jakichkolwiek merytorycznych uzasadnień, nie chodzi też o skojarzenie, które mogłoby pozwolić odbiorcy zrozumieć, na czym polega ten fenomen. Gdy jednak przyjmujemy, że autorka rezygnuje z tłumaczenia, wtedy nie sposób nie zauważyć, że wykreowany przez nią obraz jest bardzo sugestywny: z pewnością budzi smutek, jakiś rodzaj żalu, głębokie poczucie braku.

W tekstach o charakterze eseistycznym, czy tym bardziej reportażowym, taka strategia, oparta raczej na angażowaniu emocji czytelnika niż na eksplikacji, nie jest może zbyt popularna, gdyż ich autorzy mają potrzebę przekazania odbiorcom konkretnych informacji. Powszechnie akceptowalna nieprzetłumaczalność terminu nie zwalnia przecież z obowiązku wyjaśnienia – choćby w przybliżeniu – jego istoty. „Obowiązek” ten nie ma jednakże zupełnie zastosowania w literaturze pięknej i tu właśnie odnaleźć się dają najciekawsze i chyba najtrafniejsze przedstawienia *saudade*. Jerzy Drzewucki w wierszu *Słońce w Porto* (z tomu *Rzeki Portugalii*) konstruuje następujący obraz:

[...] Gdzieś za horyzontem, gdzieś
Tam po drugiej stronie światła i ciemności czekały
Na mnie miasta o nazwach nie do zapomnienia:
Rio de Janeiro, Buenos Aires, Montevideo. Ale
w tej samej chwili, gdy poczułem przesywający
błysk szczęścia, ogarnęła mnie rozpacz, że właśnie
wyjeżdżam z Porto i już nigdy nie będę pił wina,

¹⁸ R. Gorczyńska, *Szkice portugalskie*, Fundacja „Zeszytów Literackich”, Warszawa 2014, s. 63.

siedząc na brzegu w Afuradzie albo w Matosinhos,
nie zobaczę w słoneczny dzień, taki jak dzisiaj,
tego żaglowca i nie pomacham ręką samotnemu
żeglarzowi, opuszczającemu miasto Porto na zawsze¹⁹.

W obrazie tym odtworzone zostały właściwie wszystkie najważniejsze elementy *saudade*, choć w dość „osobistej” kolejności. Są tu i tęsknota, i poczucie straty, braku tego, co stało się dla osoby mówiącej ważne i bliskie, jest rozpacz, ale nie gwałtowna, nie taka, która każe się buntować przeciwko losowi, lecz taka, która ten los rozumie i akceptuje, choć przynosi on ból. Ta rozpacz jest tu zresztą, co ciekawe, odwrotną stroną szczęścia, jego nieodzowną towarzyszką, pojawia się przecież w tym samym momencie co „przeszywający błysk szczęścia”. Te dwa zazwyczaj kontrastowane uczucia tutaj łączą się w nostalgiczną całość niemal w myśl zasady, którą sformułował w swym wierszu Alberto Caeiro (Fernando Pessoa):

Gdybym mógł ugryźć całą ziemię
I poczuć jej smak
I gdyby ziemia była czymś, co można ugryźć,
Byłbym szczęśliwszy przez chwilę...
Lecz ja nie zawsze chcę być szczęśliwy.
Czasem trzeba być nieszczęśliwym,
Aby móc być naturalnym...²⁰

Samo usytuowanie podmiotu mówiącego i czującego również jest tu znaczące. Wpatrzony w odległy horyzont, za którym kryją się miasta Ameryki Południowej o egzotycznych nazwach, odtwarza on niejako dylemat Portugalczyków – stojących na skraju Europy i (przynajmniej w tym wierszu) odwróconych do niej plecami, twarzą zwróconych w stronę Nowego Świata, na którego podbój wyrusжали przed wiekami wielcy odkrywcy²¹. Miniona bezpowrotnie kolonialna potęga Portugalii to jeden z elementów sprzyjających *saudade*.

¹⁹ J. Drzewucki, *Rzeki Portugalii*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2016, s. 66.

²⁰ F. Pessoa, *Poezje zebrane Alberta Caeiro. Heteronimia I*, oprac. i przekład W. Charchalis, Warszawa 2011, s. 63.

²¹ Jerzy Szymik przypomina słowa Pessoa: „Europa leży rozciągnięta ze Wschodu na Zachód, wspierając się na łokciach, i patrzy. Obliczem, którym patrzy, jest Portugalia” (J. Szymik, *Miedzy ziemią a niebem...*, s. 71). Chodzi tu oczywiście o utwór Pessoa *Pole zamków* z poematu *Mensagem. Przesłanie* (przeł. A. da Silva, H. Siewierski, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 27).

W innym wierszu z tego samego tomu, *Ana Moura śpiewa w Warszawie*, Drzewucki pisze:

łzy napływające
do oczu, z trudem
powstrzymuję
wybuch płaczu,
rozpacz, bo nagle
doszło do mnie,
że na drugim krańcu
Europy jest takie
miasto, w którym
mnie teraz nie ma
i że życie w Lizbonie
toczy się beze mnie,
że czas w Lizbonie
mija beze mnie
bezpowrotnie²².

Smutek, rozpacz są w tym wierszu przede wszystkim nawiązaniem do pieśni fado ewokowanych imieniem koncertującej w Warszawie artystki, ale już sama charakterystyka owego uczucia tęsknoty za Lizboną pokazuje model, który mógłby się wpisać w formułę *saudade*. Jego źródłem jest bowiem brak, puste miejsce po intensywnej, żarliwej obecności, brak dotkliwy, bo nieodwracalny – czas nim naznaczony mija przecież bezpowrotnie.

Jakie wnioski wynikać mogą z tego krótkiego i selektywnego rekonesansu? Pierwszy dość oczywisty: nieprzetłumaczalnego po prostu się nie tłumaczy, oryginalny termin jest zawsze nośnikiem owej obcości, inności, który jednocześnie zapobiega upraszczającemu wpisaniu danego fenomenu w siatkę konotacji całkowicie mu obcych²³. Wniosek drugi ma raczej charakter pytania: czy z zainteresowania i zróżnicowanych wysiłków autorów polskich próbujących oswoić i zdefiniować *saudade* nie da się przypadkiem wysnuć

²² J. Drzewucki, *Rzeki Portugalii...*, s. 69.

²³ O tym, jak szkodliwe mogą być translatorskie praktyki podejmowane wbrew tej zasadzie, poucza choćby przykład słowa kluczowego dla innej kultury – aborygeńskiej. Przekazanie go światu w wielce niedoskonałym angielskim tłumaczeniu jako *dreamtime* bezpowrotnie uwikłało ten bardzo istotny element kultury rdzennych mieszkańców Australii w nieadekwatne skojarzenia z typowymi dla kultury zachodniej definicjami snu i śnienia (T. Podemska-Abt, *Znak po znaku. Historia, kultura i współczesność tubylców australijskich*, w: *Świat tubylców australijskich. Antologia literatury aborygeńskiej*, oprac. T. Podemska-Abt, Wydawnictwo Krytyki Artystycznej, Kraków 2003, s. 7–8).

przypuszczenia, że jest nam portugalski smutek jakoś dziwnie bliski? Teza to kusząca²⁴, bo czyż skomplikowana historia: poczucie misji realizowanej w idei obrońców wiary chrześcijańskiej²⁵, walka o niepodległość²⁶, skłonności mesjanistyczne²⁷, wrażenie znalezienia się poza centrum²⁸, utrata dawnej świetności – czy wszystko to nie zbliża do siebie mentalnie owych dwóch narodów, które rozdziela cały kontynent? Chciałoby się odpowiedzieć, że tak. Te podobieństwa były już zresztą dostrzegane, choćby wtedy, gdy w odpowiedzi na wybór Karola Wojtyły na Stolicę Piotrową pojawiło się w Portugalii określenie Polaków jako „Portugalczyków Wschodu”²⁹. Może więc spośród wszystkich europejskich narodów jesteśmy tym najbardziej predestynowanym, aby *saudade* zrozumieć lub w każdym razie odczuć? Żaden z cytowanych w tym szkicu tekstów nie pozwala, niestety, jednoznacznie dowieść słuszności takiego założenia. Dowodzą one jednak ponad wszelką wątpliwość, że ich autorzy są gotowi się smucić, a z braku lepszego określenia w języku ojczystym mogą to zrobić po portugalsku.

²⁴ Zdaniem niektórych badaczy specyficznie polskie, traumatyczne doświadczenia XIX i XX wieku mogą sprawić, że twórczość wyrażająca traumatyczne przeżycia innych nacji jest dla nas łatwiejsza do przyswojenia. Teresa Podemska-Abt np. w Polakach widzi czytelników szczególnie predestynowanych do odbioru dzieł współczesnych autorów aborygeńskich, gdyż nasza trudna historia pozwala nam zrozumieć emocje wyrażane przez rdzennych Australijczyków (T. Podemska-Abt, *Let's play the game. Readers and renderings of Aboriginal literature*, w: *Rozmowy o komunikacji 5*, red. G. Habrajska, Leksem, Łask 2013, s. 147–172).

²⁵ B. Cieszyńska, *Sarmatyzm i sebastianizm w perspektywie iberyjsko-słowiańskiej. Wokół lizbońskiego projektu „Vieira Global”*, „Postscriptum Polonistyczne” 2018, nr 1 (21), s. 13–25.

²⁶ Okres zaborów porównywali romantycy z czasem, kiedy Portugalia po śmierci króla Sebastiana popadła w długotrwałą zależność od Hiszpanii (piszę o tym szerzej w tekście: *Portugalski bohater. Portugalska historia. Polski temat? O zapomnianym dramacie Aleksandra Przeczdzickiego*, w: M. Bąk, L. Romaniszyn-Ziomek: „Gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna”. *Szkice polsko-portugalskie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 49–74).

²⁷ W przypadku Portugalii jego odpowiednikiem jest wspomniany już sebastianizm.

²⁸ O tym kompleksie Portugalczyków pisze Ewa Łukaszyk (*Raczyński w Portugalii. Spuścizna „zderzenia kultur”*, „Postscriptum Polonistyczne” 2018, nr 1 (21), s. 27–43). Ciekawie o owym splocie poczucia wyższości i kompleksu niższości w kulturze polskiej, oczywiście w kontekście zupełnie innych uwarunkowań, pisze np. Maria Janion (*Sami sobie cudzy*, w: Eadem: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 7–46).

²⁹ M. Danilewicz-Zielińska, *Reakcja Portugalii na wybór Jana Pawła II*, w: Eadem: *Polonica portugalskie*, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2005, s. 170.

Bibliografia

- Bąk M., *Portugalski bohater. Portugalska historia. Polski temat? O zapomnianym dramacie Aleksandra Przezdzieckiego*, w: M. Bąk, L. Romaniszyn-Ziomek: „Gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna”. Szkice polsko-portugalskie, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
- Bogutyn D., Papis B., *Powszechny słownik portugalsko-polski, polsko-portugalski*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2015.
- Bułat-Silva Z., *Fado – podejście semantyczne. Próba interpretacji słów kluczowych*, Atut, Wrocław 2008.
- Bułat-Silva Z., *Saudade. A key Portuguese emotion*, „Emotion Review” 2012, vol. 4, no. 2.
- Cieszyńska B., *Sarmatyzm i sebastianizm w perspektywie iberyjsko-słowiańskiej. Wokół lizbońskiego projektu „Vieira Global”, „Postscriptum Polonistyczne” 2018, nr 1 (21).*
- Danilewicz-Zielińska M., *Reakcja Portugalii na wybór Jana Pawła II*, w: Eadem: *Polonica portugalskie*, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2005.
- Drzewucki J., *Rzeki Portugalii*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2016.
- Farrell P., *Portuguese saudade and other emotions of absence and longing*, w: *Semantic primes and universal grammar: Empirical evidence from the Romance languages*, ed. B. Peeters, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia 2006.
- Gorczyńska R., *Szkice portugalskie*, Fundacja „Zeszytów Literackich”, Warszawa 2014.
- Janion M., *Sami sobie cudzy*, w: Eadem: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Kadłubek Z., *Fado. Piosenka o duszy*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 2015.
- Kydryński M., *Lizbona. Muzyka moich ulic*, Wydawnictwo G+J, Warszawa 2013.
- Łukaszyk E., *Mgławica Pessoa. Literatura portugalska od romantyzmu do współczesności*, Ossolineum, Wrocław 2019.
- Łukaszyk E., *Portugalczyk – człowiek dnia wczorajszego*, „Studia Iberystyczne” 2005, nr 4.
- Łukaszyk E., *Raczyński w Portugalii. Spuścizna „zderzenia kultur”, „Postscriptum Polonistyczne” 2018, nr 1 (21).*
- Łukaszyk E., *Sebastianizm. W oczekiwaniu na idealnego władcę, który przybędzie z zaklętej wyspy*, „Studia Iberystyczne” 2005, nr 4.
- Neto F., Mullet E., *A Prototype Analysis of the Portuguese Concept of Saudade*, „Journal of Cross-Cultural Psychology” 2014, vol. 45, no. 4.
- Pessoa F., *Mensagem. Przesłanie*, przeł. A. da Silva, H. Siewierski, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Podemska-Abt T., *Let's play the game. Readers and renderings of Aboriginal literature*, w: *Rozmowy o komunikacji 5*, red. G. Habrajska, Leksem, Łask 2013.
- Podemska-Abt T., *Znak po znaku. Historia, kultura i współczesność tubylców australijskich*, w: *Świat tubylców australijskich. Antologia literatury aborygeńskiej*, oprac. T. Podemska-Abt, Wydawnictwo Krytyki Artystycznej, Kraków 2003.
- Stasiuk A., *Fado*, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2006.
- Szymik J., *Między ziemią a niebem. Notatki i wiersze z podróży do Ameryki i Francji, do Portugalii i Niemiec, do Grecji i Hiszpanii, na Sycylię, do Borowej Wsi...*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 2001.

Wawrzekiewicz-Nasternak W., Stacewicz-Paixão M., *Lizbona. Miasto, które przytula*, Wielka Litera, Warszawa 2019.

Wierzbicka A., *Słowa klucze. Różne języki – różne kultury*, przeł. I. Duraj-Nowosielska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.

***Saudade*. Translating what cannot be translated**

Summary

Saudade is one of the keywords that characterize Portuguese culture. It is believed that no accurate translation of this term can be provided. The aim of the text is to analyze how contemporary Polish writers define *saudade* in various literary texts. They do not try to translate it, but their attempts to describe it prove that the emotion itself is familiar.

Dariusz Seweryn
Katolicki Uniwersytet Lubelski
ORCID: 0000-0002-8170-6595

Między Saussure’em a późnym Wittgensteinem, czyli filozofia *contra* lingwistyka

Zamieszczony tu szkic powstał przy okazji pracy nad książką, która dotyczyć ma współczesnych napięć między świadomością przedstawicieli nauk matematyczno-przyrodniczych a świadomością reprezentantów szeroko rozumianej humanistyki, w tym obustronnych deficytów i złudzeń prowadzących do ideologizacji konfliktu. Obiektywizacja tego rozziwu – którego źródła sięgają XIX wieku – w trybie względnie neutralnym jest możliwa na gruncie lingwistyczno-semiotycznym. Tematyka ta pozostaje więc w pewnym związku z nurtem badań nad kulturą umysłową polskiego romantyzmu, w który wpisuje się opublikowana w roku 2016 książka Profesora Marka Piechoty *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich*, autor bowiem skupił uwagę na zagadnieniu językowych kompetencji, niekompetencji i zainteresowań Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego.

* * *

Louis Sass, prezentując schizoidalno-schizotypiczne tło postaw filozoficznych Wittgensteina¹, eksponował takie cechy autora *Dociekań filozoficznych* jak

¹ Zob. L. Sass, *Głębokie niepokoje. Uwagi o Wittgensteinie jako antyfilozofie*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2017, nr 2 (102). Autor wyjaśnia: „Używam [...] terminu »schizoidalny« na opisanie nie zaburzenia psychicznego, ale raczej pewnego szczególnego sposobu bycia, na który składają się określone temperamentalne i emocjonalne skłonności oraz określony zestaw specyficznych konfliktów, problemów i stylów psychologicznych mechanizmów obronnych. Chociaż pokażę, że temperament i postawa egzystencjalna Wittgensteina miały pewien rys schizoidalny, to jednak równie ważne jest, w jakim stopniu się on z tym rysem rozmiął. Wiele jednostek tego typu jest w wysokim stopniu samokrytycznych i samoświadomych; Wittgenstein był w tym względzie o tyle nietypowy, że krytycyzm skupiał się dokładnie na jego własnych schizoidalnych skłonnościach. Możemy wręcz powiedzieć, że Wittgenstein, pod pewnymi względami największy antyintelektu-

poczucie obcości, chłód emocjonalny, surowy krytycyzm wobec otoczenia połączony z kompulsywnym samokrytycyzmem, trwały niepokój, impulsy eskapistyczne². Prawdopodobnie dałoby się skonstruować komplementarny wizerunek tej postaci oparty na kategoriach historycznokulturowych – jako wariant „osobowości romantycznej”. Ostatecznie europejsko-amerykański romantyzm jest wzorcowym, bo pierwszym systemowym przejawem tzw. krytyki kultury, wydaje się zaś, że z jego antynomiami i ambiwalencjami, zwłaszcza z ideą naturalizacji kultury, w dużej mierze korespondują dylematy napędzające myśl Wittgensteina. Nawet romantyczny ideał czystej ekspresji personalnej znajduje w jego pismach godziwą reprezentację: „W zdaniu właściwie napisanym częśćka odrywa się od serca czy mózgu & spada na papier w formie zdania”³.

Inna rzecz, iż tego rodzaju organiczne wyobrażenie o wypowiedzi językowej dobrze ilustruje źródła problemu Wittgensteina z fenomenem *Sprache*. Osobliwe jest przy tym, że filozofowie komentujący jego *Philosophische Untersuchungen* w ogóle nie widzą tu problemu. Píše więc Sass: „W swoim późniejszym dziele Wittgenstein proponuje słynną semantyczną perspektywę, która zakorzenia wszelkie znaczenie w »grach językowych« i »sposobach życia«, we wspólnym rozumieniu i praktykach oraz w praktycznym kontekście ludzkiej aktywności i życia społecznego”⁴. Kłopot w tym, że ściśle biorąc, nie jest to żadna perspektywa semantyczna, lecz co najwyżej pragmatyczna. Cała bowiem semantyka języka ogólnego należy zasadniczo do dziedziny *langue*, czyli systemu, którego istnieniu teoria „gier językowych” właśnie zaprzeczała.

Pomysł, że mowa potoczna, w odróżnieniu od socjolektu filozofów, cechuje się większą „przejrzystością”, stanowi złudzenie analogiczne do tego żywionego przez niektórych przedstawicieli romantycznego ludomaństwa. W takiej przedetnologicznej wizji cechą kultury ludowej miała być organiczna „prostota”, korzystnie odcinająca się od przerafinowanego i etykietalnego świata salonów; dopiero rzeczywiste badania terenowe zaczęły, i to bynajmniej nie od razu, ujawniać złożoność systemów komunikacji w kulturach tradycyjnych, a więc także rytualizm kodowany konwencjami mowy potocznej i w tych konwencjach realizowany. Dla przykładu pertraktacje ekonomiczne poprzedzające zawarcie małżeństwa w tradycyjnych wiejskich

alista wśród intelektualistów XX wieku, jest zarazem największą osobowością antyschizoidalną pośród osobników schizoidalnych – a mianowicie osobą, która zarówno uosabiała, jak i atakowała formy wewnętrzności i odosobnienia charakterystyczne dla nowoczesnego człowieka” (ibidem, s. 13–14).

² Ibidem, s. 26–30.

³ L. Wittgenstein, *Ruch myśli. Dzienniki 1930–1932, 1936–1937*, przeł. R. Reszke, Spacja, Warszawa 2002, wpis z 31.10.1931, s. 64; cyt. za: L. Sass, *Głębokie niepokoje...*, s. 31, przypis 42.

⁴ L. Sass, *Głębokie niepokoje...*, s. 36.

społecznościach nie różniły się poziomem peryfrastyczności od wzorców negocjacji dyplomatycznych. Zresztą preromantyczny fantazmat powrotu do natury prześwituje w nomenklaturze „albumów” i „szkiców plenerowych”, stanowiących formę wypowiedzi Wittgensteina po roku 1930:

Są to „szkice”, a nie gotowe obrazy, bo Wittgensteinowi nie chodzi o skończoną, dopracowaną w szczegółach teorię. Szkicowość jego dociekań jest czymś zamierzonym. Wynika z charakteru badanych zjawisk, z „rozmytych brzegów” pojęć, które przyciągają uwagę filozofów. Natomiast termin „plenerowy” podkreśla, że jeżeli chcemy poznać język, powinniśmy zejść „z nagich wyżyn rozumności w zielone doliny głupoty” (Wittgenstein 2000: 116)⁵.

Ta nieuświadomiona spuścizna romantyczna przyczyniła się bez wątpienia do uformowania w umyśle autora *Dociekań...* owego przeświadczenia o życiodajnych źródłach krystalicznie przejrzystej mowy bijących w komunikacji potocznej, dzięki którym można by wreszcie splukać odwieczne nawarstwienia filozoficznych mętów. Tymczasem język w zastosowaniach codziennych jest bardziej fundamentalnym problemem poznawczym niż odświeżony język metafizyki i wszelakich filozoficznych subsocjolektów (z czego filozofowie nie za bardzo zdają sobie sprawę, ponieważ od Platona do Husserla, Heideggera, Derridy skupiali się raczej na problematyczności pisma); a jednocześnie z mową fonetyczną, no cóż – *it is what it is* (niech się w tym grzebie, jeśli już musi, „nauka szczegółowa”, lingwistyka). Dopiero wyprowadzona całkiem niedawno semiotyczna kontra zaczęła wskazywać, że filozoficzna krytyka „kultury pisma” sama w znacznej mierze operuje na bazie założeń, które tę kulturę określają⁶. Zderzenie między filozofią – w tym filozofią języka i filozofią nauki – a ugruntowaną lingwistycznie semiotyką należy do najbardziej interesujących aspektów sporu o naukę i kryteria naukowości.

Filozoficzną krytykę języka naturalnego (oraz języka filozofii o tyle, o ile jest uwikłany w logiczne usterki mowy potocznej, które jeszcze pomnaża), prowadzoną z pozycji logicznego rygoryzmu, reprezentują kanonicznie Frege i Koło Wiedeńskie, Russell, Ogden i Richards, Wittgenstein z epoki *Traktatu logiczno-filozoficznego*. Zarówno owa krytyka, jak i semiotyczna krytyka tej krytyki muszą pozostać poza zakresem niniejszej rozprawki. W zakresie tym zdołają się natomiast pomieścić uwagi dotyczące nurtu przeciwnego,

⁵ B. Dziobkowski, *Uwagi o metodzie późnego Wittgensteina*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2012, nr 3 (83), s. 87; L. Wittgenstein, *Uwagi różne*, przeł. M. Kowalewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 116.

⁶ Zob. np. R. Harris, *Rationality and the Literate Mind*, Routledge, New York–London 2009.

który wyznaczają próby rehabilitacji mowy potocznej wymierzone przeciw tradycji wyspecjalizowanego dyskursu filozoficznego. Jest to niejako produkt uboczny pragmatyzmu, od Johna Deweya do Richarda Rorty'ego. Istotne miejsce zajmuje w tym filozoficzno-antyfilozoficznym nurcie również Wittgenstein z epoki *Philosophische Untersuchungen* (1953), choć kwestia, jak się ma jego stanowisko do myśli pragmatystów, pozostaje dyskusyjna.

Postulat wyleczenia mowy filozoficznej czy też uodpornienia jej przez zaaplikowanie szczepionki wyhodowanej na pożywcze mowy potocznej wpisuje się w starą kulturową tradycję powrotów do natury. Jak wiadomo, nie wymyślił tego Rousseau. Wittgensteinowska metodologia badań lingwistycznych oparta na eksploracji „zielonych dolin głupoty” mogłaby zyskać niejakie wsparcie w tradycji, którą egzemplifikuje libretto *The Fairy Queen* Purcella. Duet otwierający pierwszy akt wzywa:

Come, come, come, come, let us leave the Town
And in some lonely place,
Where Clouds [*sic!*] and Noise were never known,
Resolve to spend our days.
In pleasant Shades upon the Grass.

* * *

W kontekście dyskusji, czy Wittgensteina należy uznawać za filozofa, czy też raczej za antyfilozofa, warto zaznaczyć, że ta kłopotliwa i kontrowersyjna kwestia posiada również wymiar lingwistyczny, a jego specyfika polega na tym, że niezależnie od naszego rozstrzygnięcia owego dylematu autor *Dociekań filozoficznych* pozostanie reprezentantem antylingwistyki. W *Dociekań*... Wittgensteina lingwistyka jako wyspecjalizowana dyscyplina po prostu nie istnieje. Pomysł, że tzw. językoznawcy mogliby mieć coś ciekawego do powiedzenia akurat o języku, musiałby mu się wydawać mocno ekscentryczny; Ogden z Richardsem przynajmniej wytłumaczyli, dlaczego Saussure'a nie da się traktować serio⁷.

Ostrze krytyki zwraca się więc przeciwko filozofom – w jednym z *Zeszytów*, opublikowanych po śmierci autora, znalazła się notatka:

Filozofowie mówią bardzo często o badaniu lub analizowaniu znaczeń słów. Pamiętajmy jednak, że słowo nie ma znaczenia nadanego mu, by tak

⁷ Zob. C. Ogden, I.A. Richards, *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Harcourt, Brace & World, New York [1964], s. 4–6.

rzec, przez niezależną od nas siłę, dzięki czemu można by prowadzić naukowe badania nad tym, co to słowo *naprawdę* znaczy. Słowo ma znaczenie, które mu ktoś nadał⁸.

A skoro ktoś nadał, to ktoś inny może wziąć i odebrać, więc lepiej się do znaczenia zanadto nie przywiązywać i po prostu „prowadzić badania naukowe” nad czymś innym. Taki Charles Peirce pewnie na to nie wpadł, dlatego wykoncypował ogólną teorię znaków i skończył na kwietystycznych dociekaninach, czy istnieje ostateczny logiczny *interpretant*, jak gdyby do świata zdań językowych miała w ogóle zastosowanie jakaś logika, podczas gdy wiadomo, że nie ma, co zresztą bynajmniej nie przeszkadza w potocznej komunikacji, a wręcz przeciwnie.

Widmo abstrakcyjnej *Sprache* jako nieczystego filozoficznie konstruktu, mającego stanowić źródło nędzy dotychczasowej filozofii, prześladowało Wittgensteina:

Mówimy o czasowym i przestrzennym zjawisku języka, a nie o pozaczasowej i pozaprzestrzennej chimerze. (Na marginesie: Ale zjawiskiem można się interesować w rozmaity sposób). Mówimy jednak o nim tak jak o figurach szachowych, gdy podajemy dotyczące ich reguły gry, a nie, gdy opisujemy ich własności fizyczne. Pytanie: „Czym właściwie jest słowo?” jest analogiczne do pytania: „Czym jest figura szachowa?”⁹.

Lecz walka z chimerą lingwistycznego esencjalizmu była już wówczas w zasadzie rozstrzygnięta: „[...] wszystkie bowiem błędy naszej terminologii, wszystkie nasze niewłaściwe sposoby określania spraw związanych z językiem pochodzą z tego nieuświadomionego założenia, że w zjawisku językowym mamy do czynienia z substancją”¹⁰ – czytamy w *Kursie językoznawstwa ogólnego*.

Tym, czego Wittgenstein nie mógłby przyjąć do wiadomości (gdyby nawet zniżył się był do lektury Saussure’a), było twierdzenie, że język naturalny wykazuje (w granicach, o które można się spierać) właściwości systemowe. Powód, dla którego autor *Dociekań filozoficznych* z całą stanowczością musiałby taką tezę odrzucić, zapewne w ostatecznym rachunku mieścił się na poziomie

⁸ L. Wittgenstein, *Niebieski i brązowy zeszyt*, przeł. A. Lipszyc, Ł. Sommer, Spacja, Warszawa 1998, s. 58.

⁹ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 71–72.

¹⁰ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, s. 130.

preferencji światopoglądowych. Takie ujęcie sprawy w zasadzie kończyłoby dyskusję. Nie musi się ona jednak kończyć w ten sposób. W tym celu nie jest nawet konieczne uruchamianie aparatu semiotyki; wystarczy lingwistyka porównawcza, i to nieszczególnie zaawansowana. Patrząc z jej perspektywy, nietrudno zauważyć, że Saussure'owska opozycja *langue* ÷ *parole* wyłania się niejako naturalnie z relacji pól semantycznych języka francuskiego, podczas gdy w rodzimym języku etnicznym Wittgensteina nie tylko nie chce się wyłonić, ale wręcz jest leksykalnie dość kłopotliwa.

Z takiego, dość formalnego, punktu widzenia można stwierdzić, że opozycja *langue* ÷ *parole* nie stanowiła żadnej conceptualnej rewelacji – Saussure jedynie wyeksponował i objął to, co było już zawarte w systemie leksykalnym potocznego języka francuskiego, w którym aktywna była, choć niezobiektywizowana teoretycznie, różnica między rdzeniem *lang-* a rdzeniem *parl-*.

* * *

Czasownik *parler* wywodzi się (za pośrednictwem łaciny ludowej) z łacińskiego *parabolō*, *parabolāre*, które jest pożyczką z greki: παραβάλλω (*parabállō*, 'zestawiam', stąd παραβολή – figura retoryczna oparta na analogii) ← παρὰ ('obok') + βάλλω ('rzucam', ten sam rdzeń w nazwie maszyny bojowej przypominającej wielką kuszę: *ballista*, por. polskie *rzutnik*, *wyrzutnia* o podobnej strukturze).

Langue to derywat wsteczny (tj. utworzony przez odjęcie elementu) ze starofrancuskiego rzeczownika *langage*, oznaczającego 'mowę' (i metonimicznie nację, która się daną mową posługuje), pochodzącego oczywiście od łacińskiego *lingua* (czy raczej z jakiejś ludowej formy owego apelatywu). Ta z kolei nazwa jest kontynuantem protoindoeuropejskiego rdzenia rekonstruowanego w formie **d̥ǵʰuéh₂s*. Jego kontynuantami są również oba angielskie synonimy, *language* i *tongue*; pierwszy ma proveniencję normañską, drugi saksoñską: *langue* normañskich zdobywców i *tunge* saksoñskich poddanych wspólnieżyły dostatecznie długo, by anatomiczna nazwa *tunge* wzbogaciła się na polu semantycznym terminu *langue*.

Albowiem tysiące lat przedtem, zanim Charles Ogden zaproponował *Basic English*, Germanie, najbardziej zmilitaryzowany odłamek Indoeuropejczyków, samorzutnie zoptymalizowali sobie słownictwo, w tym przypadku – ograniczając zakres protogermañskiego apelatywu **tungō* (→ niem. *Zunge*) do narządu w jamie ustnej, czy też raczej pilnując, żeby ten zakres niepotrzebnie się nie poszerzył (jak to się stało w łacinie i jej romañskich kontynuantach). Komuś, kto umie *mówić*, powinna być wystarczającą techniczną nazwą tej przydatnej niekiedy umiejętności utworzona na rdzeniu: **spreg-* / **(s)p(h)ereg-*,

uchodzącym za późnoindoeuropejską innowację¹¹. Jego kontynuanty to niemieckie *sprechen* (starowysokoniemieckie *sprehhan*, rzadziej *spehhan*), *Sprache* i angielskie *speak* (stang. *sprecan*, później *specan*; śrang. *speke*), *speech*.

Jest nieco intrygujące, jeśli nie zabawne, że lingwiści dopuszczają związek między owym rdzeniem **spreg-* a tematem **sperh_xg-* oznaczającym 'hałasowanie'¹²; taki związek oznaczałby, że dla pierwotnego Germanina mówienie stanowiło prymarnie specyficzny rodzaj hałasowania. Wątek ten znajduje przedłużenie w źródłach średniowiecznych. Jak zauważył Jan de Vries, germańskie kenningi oznaczające 'bitwę', jak *Schwertding* ([*thing* = pol. 'wiec'], 'wiec mieczy') czy *vapndomr* ('sąd oręża'), „nie są poetyckimi figurami, ale dokładnie odpowiadają dawnej praktyce”¹³. Przyjąwszy owo domniemane pokrewieństwo wskazanych tematów słowotwórczych (**spreg-* **sperh_xg-*), zyskujemy piękne rozwinięcie tej obserwacji: hałas staje się *tertium comparationis* między terminami sprzecznymi – opozycja dysputy chronionej mirem wiecowym i krwawej przemocy bitewnej zostaje zniesiona na płaszczyźnie „i tu, i tam robią zgiełk” – na pomysł takiej mediacji strukturalnej mógł wpaść chyba tylko Germanin.

Ale, przynajmniej niechętnie, zachodzi tu interesujące podobieństwo do leksemu staro-cerkiewno-słowiańskiego: czasownik *mlъviti* (← psł. **molviti* ← pie. **mleuh_x-*), z którego wywodzi się polskie *mówić*, odpowiada znaczeniowo łacińskiemu *tumultari*. Scs. *mlъva* (← psł. **molvā*) to 'zamęt, niepokój, nieporządek'; znaczenie to zachował język bułgarski (*нускам мълва* 'rozpuszczam plotki') i rosyjski (*молва ходит* 'krąży plotka'). W innych językach słowiańskich negatywne nacechowanie *mówienia* i *mowy* – skądinąd raczej nieobecne w protoindoeuropejskim rdzeniu źródłowym – albo zanikło, albo się nie zmanifestowało (w XV-wiecznym apokryfie znanym pod nazwą *Rozmyślenia przemyskie* widać nacechowanie mocno pozytywne, np. „Miły Jesus począł jawno mówić przed swemi zwolenniki [...]”¹⁴). Niemniej wciąż zachowuje się w polskich leksemach *pomawiać*, *pomówienie*, *obmawiać*, *obmowa* (przedrostek *o-/ob-* ma znaczenie sfinalizowania czynności na podobieństwo domknięcia okręgu, *o-*toczenia, tak więc *obmowa* to etymologicznie tyle co 'skompletowanie

¹¹ Zob. *Encyclopedia of Indo-European Culture*, eds. J.P. Mallory, D.Q. Adams, Routledge, London–Chicago 1997, s. 535.

¹² Zob. *ibidem*.

¹³ J. de Vries, *Altgermanische Religionsgeschichte*, T. 2, Walter de Gruyter, Berlin 1957, s. 14; cyt. za: G. Dumézil, *Bogowie Germanów. Szkice o kształtowaniu się religii skandynawskiej*, przeł. A. Gronowska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 83.

¹⁴ Cyt. za: M. Kierkowicz, *Verba dicendi w „Sprawie chędogiej” i „Rozmyślaniu przemyskim”*, „Kwartalnik Językoznawczy” 2001, nr 1 (5), s. 17.

insynuacji, których nośnikiem jest *mowa*, 'szczelne, acz skryte otoczenie kręgiem *mowy*').

Tak czy owak, jeśli semantyka dialektu starocerkiewnego odpowiada w tym aspekcie prasłowiańszczyźnie, to współczesne leksemy, polski (*mowa* ← stpol. *moŭa*) czy czeski (*mluva*), stanowiące kontynuanty pierwotnego słowiańskiego **mōlva*, niosą w sobie etymologiczny ideogram zneutralizowania 'ogólnego nieporządku będącego skutkiem komunikacji werbalnej'. Wszakże nie wynika stąd, iżby prasłowiańszczyzna miała pierwotnie wkodowany jednoznacznie negatywny stosunek do mowy. Raczej – znała dystynkcję między 'mową chaotyczną i szerzącą zamęt' a 'mową uporządkowaną i porządkującą'. Tę drugą obsługiwały takie rdzenie jak **rek-* (prosty kontynuant protoindoeuropejskiego **rek-*): **rekti*, **reč* → staropolskie *rzekać* (zachowane współcześnie w nacechowanej archaicznie formie dokonanej *rzec*), *rzecz* 'mowa, wypowiedź' (leksem zachowany we współczesnych derywatach nominalnych *narzecz*, *orzeczenie*). Mamy też np. staropolski czasownik *prawić*, chyba najsilniej zabarwiony znaczeniem 'mowy uporządkowanej i porządkującej', jako że pole semantyczne jego źródłosłowu **praviti* pierwotnie obejmowało takie kategorie jak 'prostować', 'uprawomocniać', 'uzdatniać' (stąd współczesna kolokacja *uprawiać pole*). Dawne znaczenie zachowało się w melioracyjno-korekcyjnych derywatach przedrostkowych *naprawić*, *poprawić*.

* * *

Lista protoindoeuropejskich rdzeni odnoszących się do mówienia (tzw. *verba dicendi*) jest nader obszerna, lecz szersze przedstawienie konsekwencji tego faktu wykracza z konieczności poza ramy niniejszej rozprawki. Na jej potrzeby wystarczy świadomość, że o ile w języku francuskim, angielskim, rosyjskim czy polskim istnieją odpowiednio „język francuski”, „język angielski”, „język rosyjski” i „język polski”, to w języku niemieckim „język niemiecki” w zasadzie nie istnieje, tak jak nie istnieje żaden inny język etniczny; istnieje tylko niemiecka i w ogólności ludzka „mowa” (*Sprache*), na poziomie rdzenia leksykalnego nieodróżnialna od „języka”. W efekcie opozycja *langue* ÷ *parole* odwzorowuje się dość gładko w pierwszej grupie języków (*language* ÷ *speech/speaking*; язык ÷ речь etc.), podczas gdy w przekładzie niemieckim przybiera formę *menschlische Sprache* – *das Sprechen*, która spełnia kryteria figury etymologicznej i narzuca sugestię, że właściwie chodzi o to samo. Zamiast *Sprechen* używa się niekiedy także *Rede*, co tylko komplikuje sprawę, bo nazwa *Rede* bywa potrzebna również do oddania francuskiego rzeczownika *langage*; ale przekład nazwy *langage* może też angażować nazwę *Sprache* – i koło się zamyka.

Niech za ilustrację, jak to działa, posłużą cztery przykłady z *Kursu językoznawstwa ogólnego*¹⁵, kolejno – w oryginale i w przekładach polskim (a), angielskim (b) i niemieckim (c):

- 1) *Wstęp*, tytuł § 2 rozdziału III;
 - 2) *Wstęp*, tytuł rozdziału IV;
 - 3) zdanie ze *Wstępu*, rozdział III, § 1;
 - 4) zdanie ze *Wstępu*, rozdział III, § 2.
- (W nawiasach numery stron cytowanych edycji).

- 1) Place de la langue dans les faits de langage
- 2) Linguistique de la langue et linguistique de la parole
- 1a) Miejsce języka wśród faktów mowy
- 2a) Językoznawstwo języka i językoznawstwo mowy jednostkowej
- 1b) Place of Language in the Facts of Speech
- 2b) Linguistics of Language and Linguistics of Speaking
- 1c) Stellung der Sprache innerhalb der menschlichen Rede
- 2c) Die Wissenschaft von der Sprache und die Wissenschaft vom Sprechen
- 3) Mais qu'est-ce que la langue? Pour nous elle ne se confond pas avec le langage (25).
- 4) La langue, distincte de la parole, est un objet qu'on peut étudier séparément (31).
- 3a) Lecz cóż to jest język? Dla nas nie utożsamia się on z mową (25).
- 4a) Język, różny od mowy jednostkowej, jest przedmiotem, który można badać oddzielnie (30).
- 3b) But what is language [langue]? It is not to be confused with human speech [langage] (9).
- 4b) Language, unlike speaking, is something that we can study separately (15).
- 3c) Was aber ist die Sprache? Für uns fließt sie keineswegs mit der menschlichen Rede zusammen (11).
- 4c) Die Sprache, vom Sprechen unterschieden, ist ein Objekt, das man gesondert erforschen kann (17).

¹⁵ Zob. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par T. de Mauro, Payot, Paris 1997; Idem, *Kurs językoznawstwa ogólnego...*; Idem, *Course in General Linguistics*, transl. W. Baskin, Columbia University Press, New York–Chichester 2011; Idem, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, transl. H. Lommel, Walter de Gruyter, Berlin–New York 2001.

Sam Saussure zaznaczył, że w innych językach może brakować równoważnej terminologii (cytat w czterech wersjach, cudzysłowy ujednolicono):

Ainsi en allemand *Sprache* veut dire „langue” et „langage”; *Rede* correspond à peu près à „parole”, mais y ajoute le sens spécial de „discours”. En latin *sermo* signifie plutôt „langage” et „parole”, tandis que *lingua* désigne „la langue” (31).

Tak na przykład po niemiecku *Sprache* będzie oznaczać i „mowę” i „język”; *Rede* odpowiada mniej więcej „mowie jednostkowej”, lecz dołącza się tu pewien specjalny odcień „przemowy”. Po łacinie *sermo* oznacza raczej „mowę” i „mowę jednostkową”, podczas gdy *lingua* znaczy „język” (29–30).

For instance, German *Sprache* means both „language” and „speech”; *Rede* almost corresponds to „speaking” but adds the special connotation of „discourse”. Latin *sermo* designates both „speech” and „speaking”, while *lingua* means „language” (14).

So bedeutet deutsch *Sprache* sowohl „langue” (*Sprache*) als „langage” (*menschliche Rede*); *Rede* entspricht einigermaßen dem „parole” (*Sprechen*), fügt dem aber noch den speziellen Sinn von „discours”. Lateinisch *sermo* bedeutet eher „langage” und „parole”, während *lingua* die „Sprache” (*langue*) bezeichnet (17).

Dla autora nie był to jednak dramatyczny problem, nie był nim też dla jego mniej lub bardziej fachowych czytelników. Kwestia ta wygląda natomiast całkiem odmiennie, jeśli na nią spojrzeć w perspektywie dziejów myśli filozoficznej. Albowiem separacja domen naukowych nie dotyczy tylko pogłębiającego się rozziwmu między dziedziną matematyczno-przyrodniczą a naukami humanistycznymi i społecznymi – zachodzi ona także w obrębie samej humanistyki. Spuścizna Wittgensteina odgrywa w tym niejaką rolę, gdyż uporczywe odżegnywanie się autora *Dociekań filozoficznych* od wszelkiego teoretyzowania i typologizowania nieuchronnie rzutowało na jego stosunek do problemu *menschliche Sprache*, co do dnia dzisiejszego przynosi osobliwe skutki. Oto bowiem we współczesnym komentarzu do „metody późnego Wittgensteina” znajdujemy – przytoczony już wcześniej – passus („Filozofowie mówią bardzo często o badaniu lub analizowaniu znaczeń słów. [...] Słowo ma znaczenie, które mu ktoś nadał”) wprowadzony w trybie aktualnego memento¹⁶ i skomentowany tak, jak gdyby lingwiści byli akurat ostatnimi, od których można by oczekiwać jakiejś teorii semantycznej. „Gdy przedstawimy sobie etapy przyswajania opisanego w uwadze 2 *Dociekań* prostego języka – oświe-

¹⁶ Zob. B. Dziobkowski, *Uwagi o metodzie późnego Wittgensteina...*, s. 86–87.

ca publiczność cytowany komentator – zobaczmy, jak dużym nieporozumieniem jest twierdzenie, że w tym kontekście znaczeniem słów »słup«, »płyta«, »kostka« czy »belka« są jakieś pojawiające się w umysłach uczestników tej gry wyobrażenia¹⁷. Jeśli natomiast osobliwym trafem mamy jakieś pojęcie o dziejach lingwistyki, to „zobaczmy”, że czysto relacyjną, niereferencyjną teorię „wartości semantycznej” sformułował Saussure bez mała czterdzieści lat wcześniej (wkrótce potem sformułowano teorię pól semantycznych), aniżeli Wittgenstein odsłonił przed ludzkością gorzką prawdę, że „znaczenie” nie jest jednak immanentnie zakodowane w słowach z Bożego nakazu; i bez mała sto lat wcześniej, nim sporządzono ów instruktywny wywód o słupach, płytach, kostkach i belkach, potraktowanych „metodą późnego Wittgensteina”. Choć zjawisko „izolacji świadomościowej” (termin Ludwika Stommy) uchodzi za cechę folkloru, miewa się ono nieźle także w kulturze naukowej (albo też między jednym a drugim opozycja nie jest tak ostra, jak się wydaje). Na przejaw owej izolacyjnej tendencji – w jeszcze bardziej spektakularnej formie – natrafić możemy w artykule zatytułowanym *Wpływ późnego Wittgensteina na metody badań nad językiem*, gdzie tytułowe „badania nad językiem” zaprezentowane są tak, jak gdyby dyscypliny lingwistyczne nie miały z nimi absolutnie żadnego związku¹⁸. Zabawne, że już nawet przedstawiciele „teologii stworzenia” bardziej się liczą ze współczesną fizyką i biologią.

Oczywiście, jeśli chodzi o recepcję późnego Wittgensteina, to kluczową rolę odgrywa tu jego antyteoretyczna teoria *Sprachspielen*; termin ten w polskim przekładzie przybiera formę „gry językowe”, lecz owa forma (podobnie jak *language-games* w przekładach angielskich) stanowi w istocie bezwiedną polemikę z filozofem, który w ogóle nie wierzył w istnienie języka, dającego się konceptualnie czy operacyjnie oddzielić od mowy i mówienia. Właśnie w związku z wywodami Wittgensteina snutymi wokół *Sprachspielen* można wykazać, że nie zdawał on sobie sprawy, iż myśli i pisze po niemiecku; uzasadnienie tego poglądu wymagałoby jednak obszerniejszego wywodu, toteż musi zostać odłożone na inną okazję.

Na tę okazję natomiast wypadnie się zadowolić uproszczonym podsumowaniem, opartym na lingwistycznej redukcji. Problemem Wittgensteina było to, że choć w języku niemieckim istniał język (*Zunge*), to nie istniał język niemiecki, istniała tylko niemiecka mowa. Filozof bezwiednie uległ mechanice, którą usiłował przezwyciężyć: kwestionując werbalne hipostazy wyprodukowane przez tradycję metafizyki (podobnie jak Russell, Ogden i Richards oraz w ogólności przedstawiciele filozofii analitycznej), nazbyt się

¹⁷ Ibidem, s. 87.

¹⁸ Zob. A. Derra, *Wpływ późnego Wittgensteina na metody badań nad językiem*, „Studia Semiotyczne” 2010, T. 27.

skupił na hipertrofii zasobu nazw w stosunku do zasobu realnych operacyjnie rzeczy (bądź, gdyby ktoś wolał, fenomenów albo też faktów), by dostrzec, że niewykluczona jest sytuacja odwrotna: istnienie rzeczy lub fenomenów, które akurat jeszcze nie mają nazwy bądź nie mają jej w danym języku etnicznym. Historia nauk przyrodniczych powinna była dawać mu w tym względzie nieco do myślenia – zjawisko radioaktywności *vel* promieniotwórczości zostało wykryte i opisane na przełomie XIX i XX wieku (Henri Becquerel, Maria Skłodowska, Ernest Rutherford), niemniej rozsądnie brzmi domniemanie, że jakimś cudem funkcjonowało ono w świecie już wcześniej i odgrywało istotną rolę w skali kosmicznej, choć nie miało ani zwolenników, ani kontestatorów, ani nazwy, ani definicji.

Można nawet, ocierając się o heglizm, posunąć tę redukcyjną eksplikację jeszcze dalej: oto romański rozum historyczny, korzystając z dobrodziejstwa opozycji semantycznej odziedziczonej po łacinie, w pewnym momencie posłużył się Saussure'em, by ostatecznie rozdzielić pola semantyczne obu rdzeni: *lang-* i *parl-*, przynajmniej w specjalistycznym socjolekcie metajęzykowym. Tak jak rozum romański myślał Saussure'em, tak rozum germański trwał w oporze za pomocą Ogdena, Richardsa i Wittgensteina.

Rozpędzony tym sposobem heglowski rollercoaster wjeżdża ostatecznie na odwróconą pętlę – taka kontrowersja między dwoma etnojęzykowymi „duchami obiektywnymi” jawić się może jako odwrócenie ról, w których duchy te objawiły się we wcześniejszym akcie dziejowego dramatu, kiedy to dały się poznać jako romantyczna dychotomia: literatura Południa *contra* literatura Północy.

Bibliografia

- Derra A., *Wpływ późnego Wittgensteina na metody badań nad językiem*, „Studia Semiotyczne” 2010, T. 27.
- Dumézil G., *Bogowie Germanów. Szkice o kształtowaniu się religii skandynawskiej*, przeł. A. Gronowska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Dziobkowski B., *Uwagi o metodzie późnego Wittgensteina*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2012, nr 3 (83).
- Encyclopedia of Indo-European Culture*, eds. J.P. Mallory, D.Q. Adams, Routledge, London–Chicago 1997.
- Harris R., *Rationality and the Literate Mind*, Routledge, New York–London 2009.
- Kierkowicz M., *Verba dicendi w „Sprawie chędogiej” i „Rozmyślaniu przemyskim”*, „Kwartalnik Językoznawczy” 2001, nr 1 (5).
- Ogden C., Richards I.A., *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Harcourt, Brace & World, New York [1964].

- Sass L., *Głębokie niepokoje. Uwagi o Wittgensteinie jako antyfilozofie*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2017, nr 2 (102).
- Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par T. de Mauro, Payot, Paris 1997.
- Saussure F. de, *Course in General Linguistics*, transl. W. Baskin, Columbia University Press, New York–Chichester 2011.
- Saussure F. de, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, transl. H. Lommel, Walter de Gruyter, Berlin–New York 2001.
- Saussure F. de, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961.
- Vries J. de, *Altgermanische Religionsgeschichte*, T. 2, Walter de Gruyter, Berlin 1957.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Wittgenstein L., *Niebieski i brązowy zeszyt*, przeł. A. Lipszyc, Ł. Sommer, Spacja, Warszawa 1998.
- Wittgenstein L., *Ruch myśli. Dzienniki 1930–1932, 1936–1937*, przeł. R. Reszke, Spacja, Warszawa 2002.
- Wittgenstein L., *Uwagi różne*, przeł. M. Kowalewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Between de Saussure and late Wittgenstein, or philosophy vs. linguistics

Summary

In general, the article deals with the problem of the incompatibility of philosophical reflection on natural language with structural linguistics. This issue is treated as a manifestation of a more general process: regardless of the deepening discrepancy between the domain of “science” and the domain of the humanities, social sciences included, there is a growing tendency towards mutual separation between “disciplines” belonging to the broadly understood humanities.

More specifically, the study proves that the foundations of de Saussure’s theory can be derived from the semantic distinction present in French, while Wittgenstein’s criticism, as expressed in the *Philosophische Untersuchungen* and levelled at the systemic approach to language, is conditioned by the lack of an analogous distinction in German.

Marian Kisiel
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0002-6752-2407

Słowo poetyckie i słowo rapsodyczne Wstęp do poetyki Karola Wojtyły (II)*

Słowo! Czym jest słowo? Spójrzcie na sternika; prowadzi statek wśród podwodnych skał, z własnej woli kręci nim jak unoszącym się na wodzie kawałkiem drewna; sprawia to kilka słów, które od czasu do czasu wypowiada. Tym jest słowo. Spójrzcie na pole bitwy, gdzie sto batalionów porusza się jednocześnie i pędzi na wroga; sprawia to jeden znak, jeden gest generała. Znów słowo. Wyobraźcie sobie ten głos, jeszcze potężniejszy, rozbrzmiewający w nieskończoności natury wyraźniej, niż może to sprawić jakikolwiek głos ludzki w ograniczonej przestrzeni. I właśnie ten głos jest Słowem doskonałym. Dlatego słowo jest głosem skutecznym, głosem tworzącym¹.

I

Aby znaleźć się „u korzeni »metodologicznych« poetyki i dramaturgii”² Karola Wojtyły, wpierv należy odnieść się do jego koncepcji słowa poetyckiego. To przekonanie ks. Janusza Stanisława Pasierba, wyrażone jako jedno z pierwszych w refleksji krytycznej, z czasem stało się interpretacyjnym drogowskazem w debatach nad twórczością autora *Pieśni o blasku wody*. Czy-

* Niniejsze studium jest kontynuacją rozważań rozpoczętych szkicem „*Poezja ściśle religijna*”. *Wstęp do poetyki Karola Wojtyły* („*Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*” 2020, T. 33).

¹ P. Czaadajew, *Fragmenty i różne myśli*, przeł. M. Kisiel, „*Śląsk*” 2019, nr 10, s. 22.

² J.S. Pasierb, *Poezja uniwersaliów*, w: *Pisarstwo Karola Wojtyły – Jana Pawła II w oczach krytyków i uczonych*. *Antologia*, oprac. K. Dybciak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019, s. 71.

niona okazjonalnie w szkicach, a stale w poematach refleksja nad słowem poetyckim i jego obecnością w literackich formach nielirycznych (medytacji, rapsodzie, dramacie) lub byciem w opozycji do nich, nad jego strukturą dialogową, współtworzącą styl homiletyczny, a wreszcie nad posłannictwem poezji w powiązaniu z posługą kapłańską – to w pewnym sensie *introduction à la méthode* Wojtyły jako poety i dramaturga.

II

Refleksja metakrytyczna nie zawsze towarzyszy dziełu. Niejednokrotnie poeta ucieka przed definiowaniem roli słowa w wierszu czy poemacie, jak gdyby w obawie przed dekonspiracją albo ujawnieniem swojej niewiedzy o regułach sztuki pisarskiej. Uciekinierzy są zazwyczaj wyrazicielami poglądu o nagłym, epifanijnym i transpersonalnym charakterze poezji i chowają się za tarczą natchnienia. Inaczej niż ci, którzy próbując dotrzeć do istoty, sensu lub przyczyny tworzenia, detalizują doświadczenie twórcze, przeżywanie intymne, zależności artystyczne i częstokroć popadają w nadmierną uczoność. Pierwszych wypędziłby Platon z Rzeczypospolitej, drugich zaprosił do wspólnej debaty. To wszelako, kim jest *poeta doctus*, wcale nie zależy od stopnia skomplikowania reguł, wyrażanej mądrości czy ucieczki przed nią. Nie każdy, kto pochyla się nad istotą słowa poetyckiego, wie, nad czym się pochyla. Nie każdy, kto ucieka przed taką próbą, staje się dla czytelników czy komentatorów jego dzieła kimś mniej zajmującym. Czasami lepiej zamknąć, niż po raz kolejny przekraczać rzekę, nie będąc zdumionym jej przepływem.

Karol Wojtyła dzielił się swoją refleksją o słowie poetyckim niejako przy okazji. Nie zagłębiał się w jego ontologię ani inne rejony filozoficznego bytu, jak gdyby świadom faktu, że ten rodzaj rozważań jest nie z jego świata. Nie to, iżby obce mu były podobne pokusy, lecz starał się je zamknąć w poezji samej. Albowiem jego świat był skupiony na tym, co transcendentne, a nie na tym, co ziemskie. W pewnym sensie wydaje się zdumiewające, że owa stałość formy istnienia w słowie – właściwa i poecie, i teologowi – jest nieodłącznym wrażeniem z lektury. Jakbyśmy, mówiąc o człowieku, stale spotykali się z ideą człowieka, nie zaś z kimś cieleśnie uobecnionym.

III

O słowie poetyckim Karol Wojtyła pisał, wspominając Teatr Rapsodyczny. Zagłębimy się teraz w jego, przy okazji czynioną, refleksję, która niekoniecznie musiała być związana z rozmyślaniami nad słowem jako tworzywem

poezji, choć zapewne nie mogła od nich daleko uciec. W szkicu *O teatrze słowa* – najwcześniejszym, bo z roku 1952 – znajdziemy takie oto stanowisko:

Przyzwyczajaliśmy się widzieć w teatrze rapsodycznym teatr słowa. Co to znaczy? Czyż każdy teatr nie jest teatrem słowa, czyż słowo nie stanowi zasadniczego, pierwotnego elementu każdego teatru? Niewątpliwie tak. Niemniej „stanowisko” słowa w teatrze nie musi być zawsze takie samo. Słowo może wystąpić – tak jak w życiu – jako pewien współczynnik działania, ruchu i gestu, jako nieodłączny towarzysz całej ludzkiej „praktyczności”, a może też słowo wystąpić jako „pieśń” – wyodrębnione, samodzielne, przeznaczone tylko do zawierania myśli i jej głoszenia, do ogarniania pewnej wizji umysłowej i jej przekazywania. Otóż w tej drugiej właśnie postaci, na tym drugim „stanowisku” słowo staje się „rapsodyczne”, a teatr osadzony na takiej koncepcji słowa – teatrem rapsodycznym. Tak więc – nie wdając się w żadne dociekania na temat, co jest pierwotne w sztuce teatru: słowo czy ruch – możemy zdecydowanie przyjąć, że w założeniu rapsodycznym słowo jest praelementem teatru³.

W późniejszym o pięć lat szkicu *Dramat słowa i gestu* Wojtyła ponowił ważne sformułowanie: „teatr słowa”⁴. Napisał: „Nazwę zrodziło życie”. I parę wierszy dalej: „Odkryto wówczas, raczej potwierdzono sobie to uprzednio już żywione przekonanie, iż elementem podstawowym sztuki dramatycznej jest żywe ludzkie słowo. Ono też jest głównym zaczynem dramatu, fermentem, przez który przechodzą ludzkie czyny, skąd czerpią swoją właściwą dynamikę” (III, s. 443, podkr. – M.K.).

Nacisk – już w tytule szkicu – na „dramat” jest potwierdzeniem rozdarcia między „słowem” (tym, co się mówi) a „gestem” (tym, co się czyni). „Słowo”, „żywe słowo”, czyli – jak to widział Wojtyła – „praelement teatru”, „zaczyn dramatu”, wchodzi w ścisłą zależność z „gestem”, czyli „ruchem”. „Słowo”

³ K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, wybór i układ z upoważnienia Autora M. Skwarnicki i J. Turowicz, Znak, Kraków 1999, s. 436. Dalej oznaczam to wydanie cyfrą rzymską III w nawiasie, a numer strony – cyframi arabskimi.

⁴ W szkicu *Rapsody Tysiąclecia* (1958) Wojtyła powtórzy to sformułowanie i wzmocni je wielkimi literami: „Teatr Rapsodyczny to – jak wiadomo – Teatr Słowa” (III, s. 448). W szkicu *„Dziady” i dwudziestolecie* (1961) dopowie: „Teatr Rapsodyczny to nie jest jakiś »teatr słowa«, ale jest to teatr, który we wszystkich swoich dotychczasowych poszukiwaniach i próbach wciąż się rodził z tej Mickiewiczowskiej »formuły« teatru i wciąż się z niej – i zarazem ku niej – systematycznie rozwijał” (III, s. 454). W przedmowie do książki Kotlarczyka *Sztuka żywego słowa* (1975) przypomni o „idei teatru żywego słowa” i udobitni: „[...] słowo – żywe polskie słowo – pozostawało centralnym zadaniem i centralnym osiągnięciem teatru Mieczysława Kotlarczyka” (III, s. 458).

i „gest” w równym stopniu są „elementami podstawowymi sztuki dramatycznej”, jednakże supremacja „słowa” nad „gestem” sprzyja „oszczędności środków wyrazu”, czyli „ruchu”. W tym, według autora szkicu, ujawnia się wyjątkowość eksperymentu Mieczysława Kotlarczyka. „Zasada spowolnionego, oszczędnego gestu [...] jest następstwem supremacji dojrzałego słowa” (III, s. 444). Wojtyła zauważył nadto, że „nowe proporcje pomiędzy słowem a ruchem, pomiędzy słowem a gestem, sięgają [...] głębiej, ponieważ poza teatr, sięgają w samo filozoficzne ujęcie człowieka i świata” (III, s. 443–444).

Przeczytamy dalej w *Dramacie słowa i gestu*, że w teatrze rapsodycznym, opartym na deklamacji, wcale nie chodzi o „natrętną przesadę gestu”, czyli „aktywizm” aktorski, ale o (zapamiętajmy to sformułowanie) „wewnętrzną, duchową istotę człowieka”. Wojtyła dopowiada: „Przewaga słowa nad gestem przywraca pośrednio myśli przewagę nad ruchem i odruchem w człowieku”. „Słowo” dąży do „myśli”, która ma „sвій własny ruch”. „Gest” także ma swój „ruch”, swoje działanie. Spowolniony aktywizm służy wszakże „odświeżeniu” teatru, przywraca właściwe relacje między „słowem” a „gestem”, „odbudowuje [...] proporcje”, ukierunkowując nas na „ruch myśli”, „dynamikę myśli” (III, s. 444).

Autor wysuwa w konsekwencji dwie tezy, skupione za każdym razem na „myśli” i „myśleniu”. Pierwszą: „Słowo [...] zobowiązuje do myśli” (III, s. 446). I drugą: „Teatr, którego elementem pierwszym jest słowo, pociąga za sobą konieczność myślenia” (III, s. 447). Jak widzimy, nie chodzi o „słowo” fantazyjne, służące „kłamstwu teatralnemu” (III, s. 445), obciążone przez ruch sceniczny i elementy dekoracyjne, ale o słowo od nich „odciążone” (III, 444). Oznacza to ruch w stronę innego realizmu niż ten, do którego jesteśmy tradycyjnie przyzwyczajeni, czyli wiernie odzwierciedlającego świat zewnętrzny i ludzkie w nim zachowania. Autor *Dramatu słowa i gestu* pisze z niejaką kategorycznością: „Realizmu niepodobna rozumieć i traktować jednoznacznie. Nie należy pod realizmem sztuki, pod realizmem teatru doszukiwać się realizmów samego życia” (III, s. 446). Mając na uwadze „niezwykle prostą, oszczędną w środkach, a mocną w wyrazie wizję rapsodyczną” (III, s. 447), trzeba stale pamiętać, że jest ona wyprowadzana ze słowa poetyckiego i na nim się skupia.

IV

W szkicu *Rapsody Tysiąclecia* przeczytamy jeszcze mocniej wyrażone przekonanie: „Słowo [...] płynie nie tylko z doraźnych potrzeb konkretnego życia, ale także rzutuje na to życie ze świata myśli. Nie chodzi tu – trzeba to podkreślić – o świat fantazji, ale o świat myśli” (III, s. 448). Doprecyzujmy, że jest

to rozróżnienie na „słowo”, będące „transmisją myśli” (III, s. 449), i na „gest”, „ruch”, „działanie”, które koncentrują się na świecie fabularnym. Innymi słowy, mowa tu o opozycji: świat idei („wewnętrzna, duchowa istota człowieka”; III, s. 444) *versus* świat czynu (świat zewnętrzny).

W rozważaniach zarówno krytycznych, jak i poetyckich Karola Wojtyłę interesował głównie świat pierwszy – myśli, idei. Jeden ze swoich wczesnych poematów (1952) zatytułował *Myśl jest przestrzenią dziwną*⁵, a w innym (*Odkupienie szuka twego kształtu, by wejść w niepokój wszystkich ludzi*, 1955) pisze: „Wciąż we mnie się przeobraża zawartość powszednich dni, [...] ujściem jest myśl?” (II, s. 169). I dalej: „[...] przez myśl wchodzę sam w siebie / i stale od siebie odchodzę, / jestem także w pośrodku wszystkiego, / tak jak ona jest w pośrodku mnie” (II, s. 171).

Wydaje się, że w owym „wchodzeniu w siebie” i „odchodzeniu od siebie” znajdziemy co najmniej refleks idei separacji (czy też różnicy), która zajmowała Emmanuela Lévinasa⁶, a co za tym idzie – idei tożsamości⁷. Jest to jedna z fundamentalnych kwestii XX wieku, szczególnie w kontekście wyrosłych z fenomenologii rozważań nad człowiekiem (jego bytem i losem) oraz logosem. Karol Wojtyła wielokrotnie do tych idei się odwoływał, sytuując się w opozycji do egzystencjalistycznych rozstrzygnięć Heideggera, a zapewne również do Lévinasa. Ten ostatni twierdził przecież, że „pragnienie metafizyczne”, jakże ważne dla poszukującej osobowości twórczej, „oznacza też inteligencję – logos bytu – to znaczy taki sposób ujmowania poznawczego bytu, że jego inność w stosunku do bytu poznającego zostaje zniweczona”⁸.

Że w swojej koncepcji słowa poetyckiego Wojtyła łączy żywioł przedstawienia z żywiołem myśli, to nie ulega wątpliwości. Pisał: „Słowo, w którym się przede wszystkim głosi pewne prawdy, pewne idee, pewne struktury, [...] sprawia, że przedstawienia rapsodyczne [...] mają charakter zasadniczo ideowy” (III, s. 437, podkr. – M.K.). Autor miał tu na uwadze związanie poety z odbiorcą. Wiersz jest zawsze zawieszony w przestrzeni niedomyślenia, w teatrze jednak „nastawia swą transmisję na słowo o bardzo wielkim i zupeł-

⁵ Zob. K. Wojtyła (Jan Paweł II), *Dzieła literackie i teatralne*, T. 2: *Utwory poetyckie* (1946–2003), red. Z. Zarebianka, Znak, Kraków 2020. Dalej oznaczam ten tom cyfrą II w nawiasie.

⁶ Zob. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, wstępem poprzedziła B. Skarga, przekład przejrzał J. Migasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014. Skrótowe omówienie tej kategorii przez Barbarę Skargę – zob. ibidem, s. XXIII–XXVI, a także w jej książce *Tercet metafizyczny* (Znak, Kraków 2009, s. 191–192).

⁷ Zob. fundamentalną pracę Barbary Skargi *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne* (Znak, Kraków 2009).

⁸ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności...*, s. 30.

nie specyficznym ładunku myśli” (III, s. 448). „A ponieważ Słowo poetyckie nie może pozostawać w czystej abstrakcji, [...] musi szukać jakiejś przekładni wyobraźalnej, przemawiającej nie tylko do umysłu, ale także do zmysłów i serca [...]” (III, s. 448). Ową „przekładnią” jest, jak już to wielokrotnie zostało pokazane, styl rapsodyczny. Albo mówiąc inaczej: monologowy, homiletyczny, medytacyjny⁹.

V

Wojtyła – pisał Jacek Popiel – w szczególny sposób wierzył w siłę moralną sztuki [...]. Daleki był od szukania w dziele artystycznym tylko prawdy realistycznej czy zabawy. Interesowała go sztuka, która jest „spojrzeniem w przód i wwyż, jest towarzyszką religii i przewodniczką na drodze ku Bogu”, sztuka prowadząca artystę od „ziemi i od serca człowieczego ku Nieskończonemu” i tym samym otwierająca „horyzonty przeogromne, metafizyczne i anielskie” [...] ¹⁰.

Podobnie argumentował Marek Skwarnicki. Zauważył nadto, że lektura poezji Wojtyły „wymaga od nas osobistego wysiłku umysłowego i duchowego, niejako współpracy z Autorem w odkrywaniu, poznawaniu i adorowaniu tajemnicy związków człowieka z Bogiem i świata natury z Nieskończonością” (III, s. 9). W tym przenikliwym rozpoznaniu nacisk położony został na „współpracę” dwóch podmiotów: drugi (czytelnik) idzie za pierwszym (autor), a w owym podążaniu kryje się „pierwiastek natury moralnej” (III, s. 450). Czytelnik winien postępować podobnie jak recytator w teatrze rapsodycznym. Najpierw wnikać w istotę słowa żywego, zrozumieć jego piękno i siłę, a następnie postarać się nie wypaczyć jego intencji. Wojtyła tłumaczy:

W tej pracy ważne jest to, że podchodzi się do wiersza z ogromną ostrożnością, aby nie zburzyć jego rytmiki i nie pozbawić słuchacza jego sensu zarówno rzeczowego, jak uczuciowego, że się nie głaszy wszystkiego jakimś patosem, ale pracowicie wydobywa różne ułamki piękna zawarte w tekście, że idzie się za wierszem, a nie nakazuje mu się iść za sobą (III, s. 450–451).

⁹ Szerzej piszę o tym w szkicu „Poezja ściśle religijna”...

¹⁰ J. Popiel, *Karol Wojtyła i Mieczysław Kotlarczyk. Historia artystycznej przyjaźni*, w: *Pisarstwo Karola Wojtyły...*, s. 512. Cyt. wewn. za: M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, wstęp i oprac. J. Popiel, wybór tekstów T. Malak, J. Popiel, PWST im. L. Solśkiego, Kraków 2001, s. 308.

Zauważmy, że w słowach tych zawarta jest ewangeliczna lekcja: dobry uczeń podąża za nauczycielem, wyznawca Jezusa za Jezusem samym. To właśnie miał na uwadze Jan Błoński, kiedy pisał, że w „ściśle religijnej” poezji Wojtyły dokonuje się akt „nawrócenia”, czyli zwrot „ku ośrodkowi doświadczenia religijnego”. I że jest on „procesem naśladowczym: naśladowaniem Chrystusa – lub jego wyznawców – które nabiera sensu, poczynając od swego wyniku”¹¹. Tak oto uwidacznia się walor „natury moralnej”, „podporządkowanie się wielkiemu słowu poetyckiemu” (III, s. 451), „pietyzm dla słowa poety, przejęcie się misją jego głoszenia” (III, s. 450). Inaczej mówiąc – postawa rapsodyczna.

VI

Nie o każde jednakże słowo tutaj chodzi, ale o słowo „wielkie”. Wojtyła przywołuje w swoich metapoetyckich rozważaniach dwie wielkie tradycje romantycznego mówienia dramatycznego: Juliusza Słowackiego i Adama Mickiewicza. Między innymi, oczywiście. Jednak ich przykład pozwala mu określić te cechy słowa, które będziemy mogli odnaleźć również w jego poematach.

Bez Słowackiego nie byłoby Teatru Rapsodycznego. Nie tylko z uwagi na gatunek rapsodu. Wojtyła, odwołując się do *Króla-Ducha*, mocno zaakcentował dwie wartości, z którymi zmierzył się Mieczysław Kotlarczyk i którymi „myśli się w tym teatrze” (III, s. 449). Są to wartości narodu oraz chrześcijaństwa. Rozumieć należy, że „pietyzm dla słowa poety, przejęcie się misją jego głoszenia” (III, s. 450), w odniesieniu do tradycji dramatycznej autora *Księcia niezłomnego*, wyrażać się powinny w akceptacji tych właśnie wartości. Czytamy: „Transmisja myśli Słowackiego zawartej w *Królu-Duchu* dała nam w ujęciu rapsodycznym swoistą wizję narodu i chrześcijaństwa” (III, s. 449). Wizja ta została oparta na przeciwstawieniu dwóch kategorii: „pychy” i „pokory”. „Zmagania się pychy i pokory to ów ukryty wątek dziejów, który uwydatnia się nie tylko w losach władców, ale i rzutuje w jakiś sposób na losy całego narodu” (III, s. 449). W inscenizacji Kotlarczyka „lud przeżywa dramat najwyższej miary, dramat w dziedzinie tych wartości, wobec których człowiek zawsze wewnętrznie drży” (III, s. 450).

Trzeba więc przywołać *Króla-Ducha*, „summę przekonań Słowackiego-mistyka”¹². Wojtyła przenikliwie odniósł się do systemu genezyjskiego

¹¹ J. Błoński, *Poezja nawrócenia*, w: *Pisarstwo Karola Wojtyły...*, s. 149.

¹² A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 173.

Słowackiego. „Tam właśnie – pisała Alina Witkowska – swe miejsce i uzasadnienie znajdowała pokora i bunt, ofiara i postęp, misja zbawcza i rewolucja”¹³. Nie chodzi o podobieństwo słów (w tym wypadku o „pokorę”), ale o to, że – jak czytamy w *Genezis z Ducha* – „wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje”¹⁴. Pieśń I rapsodu I *Króla-Ducha* rozpoczyna wers: „Cierpienie moje i męki serdeczne”¹⁵, po czym obserwujemy wizję kraju „córkę Słowa” (oktawa 16) i „Cudowne jakieś Lecha pokolenie! / Mające w sobie całe Polski słowo – / I moc... i różgę cudów mojęszową”¹⁶ (oktawa 24). Ów fragment Witkowska skomentowała: „Rozpoznać w niej [„córcę Słowa” – M.K.] można – mityczną Polskę. Kraj ten, może raczej idea kraju, staje się odtąd na wieki Umiłowaną Ducha [...]”¹⁷. Mając to na względzie, Wiesław Paweł Szymański zogniskował ową ideę wokół słów „korzenie” / „zakorzenienie”¹⁸. Słusznie, albowiem dotarcie do korzeni okazuje się z czasem istotą sztuki poetyckiej Karola Wojtyły.

Są to – powtórzmy – korzenie narodu i chrześcijaństwa, i Słowacki-mystyk świetnie odpowiada myśleniu systematycznemu autora *Myśląc Ojczyznę*. Ale w XX wieku mesjanizm narodowy stał się anachroniczny, a ze Słowackiego pozostały tylko piękno słowa i potęga wyobraźni. Kiedy zatem Wojtyła sięga do Mickiewicza, to w celu pokazania alternatywy dla systemu genezyjskiego. Pisząc o inscenizacji *Dziadów*, zwraca uwagę na wielowymiarową akcję wokół Gustawa-Konrada i zaznacza, że „wraz z nią [dzieje się – M.K.] jakaś akcja narodu, dramat narodu” (III, s. 455). Co więcej, „słowo nie jest podporządkowane akcji, spełnia ono jakąś rolę nadrzędną, przechodzi przez wszystkie swoje możliwości i konfiguracje: epicką, liryczną i dramatyczną, aby w całej pełni wypowiedzieć to, co jest do wypowiedzenia” (III, s. 455). Również tutaj mamy odwołanie do „narodu” jako wartości nadrzędnej. Ale pamiętajmy, że Mickiewicz, zderzając rację jednostki z racją zbiorowości, tej pierwszej odmawiał *raison d'être* w kontekście sakralizowanych „wyobrażeń o narodzie”¹⁹. Dla Wojtyły pojęcie narodu związanego od swoich początków z chrześcijaństwem stawało się alternatywą dla komunistycznej teraźniejszo-

¹³ Ibidem, s. 174.

¹⁴ J. Słowacki, *Dzieła*, T. 10: *Pisma prozą*, oprac. W. Floryan, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1949, s. 193.

¹⁵ J. Słowacki, *Dzieła*, T. 4: *Król-Duch*, oprac. J. Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1949, s. 5.

¹⁶ Ibidem, s. 9, 11.

¹⁷ A. Witkowska, *Literatura romantyzmu...*, s. 178.

¹⁸ Zob. W.P. Szymański, *Z mroku korzeni. O poezji Karola Wojtyły*, Calvarianum, Kalwaria Zebrzydowska 1989. Fragment w: *Pisarstwo Karola Wojtyły...*, s. 156–173.

¹⁹ Zob. A. Witkowska, *Literatura romantyzmu...*, s. 207.

ści, dlatego Słowacki i Mickiewicz byli dlań prymarną – choć sobie przeciwstawną – tradycją odniesienia.

Przywołajmy więc i Cypriana Kamila Norwida, zdaniem Anny Kozłowskiej „najważniejszego artystycznego mistrza Wojtyły”, „który niejako patronuje przejściu autora *Tryptyku*... od poezji wizji do »poezji myśli«”²⁰. Choć pojawił się *explicite* raz tylko, w juveniliach, to „podobieństw między Wojtyłą a Norwidem jest więcej”²¹. Nie wystarczy jednak ich szukać w obrębie słowników obu poetów (definicje, elipsy, dialogi)²², ale trzeba wnikać w „system wartości” tego drugiego, gdzie „wartością nadrzędną jest *sacrum* w jego wersji chrześcijańskiej [...]”²³. Oddajmy tutaj uogólniający głos Alinie Witkowskiej:

W relacjach między człowiekiem a historią, jednostką a zbiorowością, sumieniem a ideami czasu Norwid kwestionował podporządkowanie indywidualnemu racjom nadrzędnym, traktowanie człowieka jako instrumentu, którym posługują się jakieś siły przypisujące sobie prawo dysponowania losem jednostek. Nie godził się więc na podporządkowanie ani heglowskiemu duchowi obiektywnemu historii, ani romantycznej zasadzie poświęcenia dla narodu, osobliwie już w wersji ofiary mesjanistycznej. Uważał, że romantyzm dokonał niebezpiecznych przesunień w pojęciu czynu i sensu działania człowieka, wiążąc obie te sfery aktywności niemal wyłącznie z walką zbrojną bądź męczeńską ofiarą. Widział w tym pogwałcenie praw życia, organicznego sensu rzeczywistości i wybuch woluntaryzmu, nieliczącego się z szeroko pojętą historią, a więc z czasem historii i z jej geografiami. Także przejaw pogardy dla myśli i pochwałę spontanicznego czynu. Stąd z obsesyjnym uporem powtarzał refleksję wymierzoną przeciw owemu nieliczeniu się z realnością historii i przeciw romantycznemu uprawianiu polityki²⁴.

Tak najogólniej dałoby się ująć trzy wielkie tradycje romantyczne w systematycznym widzeniu Karola Wojtyły. Nie mógłby on powiedzieć za autorem *Dziadów*: „Ja mistrz wyciągam dłonie! / Wyciągam aż w niebiosy i kładę me

²⁰ A. Kozłowska, *Wobec tradycji literackiej. Poezja z ducha Norwida*, w: *Pisarstwo Karola Wojtyły...*, s. 341.

²¹ Ibidem.

²² Zob. ibidem, s. 347–354.

²³ J. Puzynina, B. Subko, „Początek broszury politycznej...”, w: *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. S. Makowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 47.

²⁴ A. Witkowska, *Literatura romantyzmu...*, s. 207–208.

dłonie / Na gwiazdach, jak na szklanych harmoniki kręgach”²⁵, ponieważ Mickiewiczowska fraza oddaje postawę poety, który pragnie wniknąć w serce i sumienie odbiorców, podczas gdy Wojtyła pragnie zawładnąć ich myśleniem. Mógłby jednakże powtórzyć za Słowackim: „Odtąd cielesne i duchowe dzieje / Mojego ducha razem pomieszane”²⁶, gdyż kwestia relacji ducha i ciała – w nawiązaniu do Listu do Galatów św. Pawła – będzie go zajmować w poematach oraz późniejszej encyklice *Dominum et vivificantem*. I mógłby powtórzyć syntetyzująco za Norwidem, że „Naród [...] jest to najstarszy po Kościele obywatel na świecie [...]”²⁷.

VII

Wojtyła w swoich rozważaniach nad słowem przywoływał sztuki nie tylko wielkich romantyków, ale również Williama Szekspira i Stanisława Wyspiańskiego; nie dziwi więc, że pozostając w kręgu teatru, koncentrował się na tradycji, w której – jak by powiedział Søren Kierkegaard – zachodzi konflikt między bohaterem tragicznym a bohaterem estetycznym. Pierwszy wie i mówi, drugi „może mówić, ale nie chce”²⁸; pierwszy jest „ulubieńcem etyki”, drugi szuka wyjaśnień w pięknie; pierwszy sięga do otwartych rozwiązań, drugiego opanowują wątpliwości. Można powiedzieć ze względną pewnością, że konflikt ten zarysowuje się w obrębie koncepcji słowa, które powinno wyrażać „myśl” i „myślenie”. Przypomnijmy raz jeszcze: „Słowo [...] zobowiązuje do myśli” (III, s. 446).

Jednakże w akcentowaniu „myślowego” charakteru słowa Wojtyła chodziło nie tyle o składniki dzieła i jego strukturę, ile o perspektywę filozoficzną czy antropologiczną „ja” literackiego, widzianego w kategoriach doświadczenia i tożsamości. Innymi słowy, chodziło mu o mocną pozycję podmiotu, stojącego w centrum „filozoficznego ujęcia człowieka i świata” (III, s. 444). W dyskursie takim, skoncentrowanym na sprawach świadomości, musiał więc odwołać się do Kartezjusza. Podmiot kartezjański, widziany dualistycznie jako *res cogitans* (rzecz myśląca) oraz *res extensa* (rzecz rozciągła), wpłynął na postawę poznawczą autora *Pieśni o blasku wody*. W tej nowożytnej metafizyce sfera wolności

²⁵ A. Mickiewicz, *Dzieła*, T. 3: *Utwory dramatyczne*, fragm. franc. przeł. A. Górski, tom oprac. S. Pigoń, Czytelnik, Warszawa 1955, s. 159.

²⁶ J. Słowacki, *Dzieła*, T. 4: *Król-Duch...*, s. 516.

²⁷ C. Norwid, *Pisma wybrane*, T. 4: *Proza*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 381, 384.

²⁸ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 96, 125.

(duch) i sfera fizyki (ciało), spotkawszy się w bycie (człowieku), tworzą podstawę refleksji filozoficznej, rozumianej właśnie świadomościowo. Otwierają całą tradycję filozofii świadomości, którą później w nawiązaniu i w opozycji do Kartezjusza podejmą m.in. Husserl i Heidegger²⁹.

Kartezjusz ważny jest tutaj również w perspektywie genologicznej. Jego dwa główne dzieła – *Rozprawa o metodzie* i *Medytacje* – przynoszą bliskie Wojtyłe formy literackiego wyśłowienia: autobiografię duchową oraz rozważanie/medytację. Pierwsza, traktująca „ja” w wymiarze epistemologicznym i uniwersalistycznym, stanie się podkładem dla drugiej. Wojtyła jednakże nie zatrzyma się na wymiarze filozoficznym podmiotu, ale pogłębi go o wymiar teologiczny, co sprawia, że jego poezja, pozostając w obrębie świadomości, jest także „poezją ściśle religijną”³⁰. To są wszakże kwestie innego rodzaju³¹.

Bibliografia

- Błoński J., *Poezja nawrócenia*, w: *Pisarstwo Karola Wojtyły – Jana Pawła II w oczach krytyków i uczonych. Antologia*, oprac. K. Dybciak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019.
- Czaadajew P., *Fragmenty i różne myśli*, przeł. M. Kisiel, „Śląsk” 2019, nr 10.
- Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.
- Kisiel M., „Poezja ściśle religijna”. Wstęp do poetyki Karola Wojtyły, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” 2020, T. 33.
- Kotlarczyk M., Wojtyła K., *O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, wstęp i oprac. J. Popiel, wybór tekstów T. Malak, J. Popiel, PWST im. L. Solskiego, Kraków 2001.
- Kozłowska A., *Wobec tradycji literackiej. Poezja z ducha Norwida*, w: *Pisarstwo Karola Wojtyły – Jana Pawła II w oczach krytyków i uczonych. Antologia*, oprac. K. Dybciak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, wstępem poprzedziła B. Skarga, przekład przejrzał J. Migasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, T. 3: *Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pigoń, fragm. franc. przeł. A. Górski, Czytelnik, Warszawa 1955.
- Norwid C., *Pisma wybrane*, T. 4: *Proza*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

²⁹ Zob. A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2010, s. 218–221.

³⁰ J. Błoński, *Poezja nawrócenia*, w: *Pisarstwo Karola Wojtyły...*, s. 149.

³¹ Zagadnienie to omawiam gruntowniej w szkicu „Poezja ściśle religijna”...

- Pasierb J.S., *Poezja uniwersaliów*, w: *Pisarstwo Karola Wojtyły – Jana Pawła II w oczach krytyków i uczonych. Antologia*, oprac. K. Dybciak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019.
- Popiel J., *Karol Wojtyła i Mieczysław Kotlarczyk. Historia artystycznej przyjaźni*, w: *Pisarstwo Karola Wojtyły – Jana Pawła II w oczach krytyków i uczonych. Antologia*, oprac. K. Dybciak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019.
- Puzynina J., Subko B., „Początek broszury politycznej...”, w: Cyprian Norwid. *Interpretacje*, red. S. Makowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Skarga B., *Tercet metafizyczny*, Znak, Kraków 2009.
- Skarga B., *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Znak, Kraków 2009.
- Słowacki J., *Dzieła*, T. 4: *Król-Duch*, oprac. J. Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1949.
- Słowacki J., *Dzieła*, T. 10: *Pisma prozą*, oprac. W. Floryan, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1949.
- Szymański W.P., *Z mroku korzeni. O poezji Karola Wojtyły*, Calvarianum, Kalwaria Zebrzydowska 1989. Fragment w: *Pisarstwo Karola Wojtyły – Jana Pawła II w oczach krytyków i uczonych. Antologia*, oprac. K. Dybciak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019.
- Witkowska A., *Literatura romantyzmu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Wojtyła K. (Jan Paweł II), *Dzieła literackie i teatralne*, T. 2: *Utwory poetyckie (1946–2003)*, red. Z. Zarębianka, Znak, Kraków 2020.
- Wojtyła K., *Poezje i dramaty*, wybór i układ z upoważnienia Autora M. Skwarnicki, J. Turowicz, Znak, Kraków 1999.
- Zawadzki A., *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2010.

A Poetic Word and a Rhapsodic Word An Introduction to Karol Wojtyła's Poetics (II)

Summary

This article focuses on the notion of the poetic word in Karol Wojtyła's *oeuvre*. Derived from “a rhapsodic word,” the eponymous concept conjures up the tradition of Polish Romanticism: Słowacki, Mickiewicz, Norwid. Yet, it also refers to “committing one to the thought.” Having ascribed such awareness to his understanding of the poetic word, Wojtyła decides to subject his poetry to a monologue or meditation. As “transmission of thoughts,” meditation not only contributes to Christian and national values, but also makes it possible for us to perceive human beings and the world by means of philosophy and theology. The article is, therefore, dedicated to the subjectivity of poetry, which, devised in such a way, refers us back to René Descartes, as well as his followers and opponents.

Żywioły romantyczne

Ewa Hoffmann-Piotrowska

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-0214-0862

W żywiole szukania „ja” Refleksje wokół wiersza *Broń mnie przed sobą samym...* Adama Mickiewicza

Wśród wierszy Mickiewicza z okresu rzymsko-drezdeńskiego znajduje się utwór intrygujący, który jednakże nie bywa zbyt często przedmiotem badawczego namysłu, a już na pewno nie zrobił takiej kariery interpretacyjnej jak – pisane prawdopodobnie w zbliżonym czasie – mistyczne *Widzenie*. Utwór *Broń mnie przed sobą samym...*, bo o nim chciałabym tu mówić, okazuje się szczególnie frapujący już na poziomie filologicznym. Bo czy to jest tekst osobny, (nie)skończony na sposób romantyczny, lecz domknięty, czy fragment jakiejś większej całości, wariant *Wielkiej Improwizacji*¹ lub innego fragmentu III części *Dziadów*, czy wreszcie rodzaj polemicznego dopowiedzenia, palimpsestu, dialogu twórcy z wypowiedzią stworzonego przezeń bohatera, Konrada, a nawet ocalały fragment obmyślanej kontynuacji arcypoeMATU – trudno przesądzić i różnie o tym pisali interpretatorzy². Także od strony czysto

¹ Andrzej Lam pisał np., że „wiersz *Broń mnie...* przypomina *Wielką Improwizację*, będąc jednak wolny od uwikłań w sprawę narodową” (Idem, *Tropy Anioła Ślązaka w pismach Mickiewicza*, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 140). Ostatnio problem ten podjął J. Fiećko, według którego „[...] skojarzenie wiersza o incipicie [*Broń mnie przed sobą samym...*] z dramatem o Konradzie ma mocne podstawy, analogie z *Improwizacją* narzucają się jako oczywiste” (J. Fiećko, [*Broń mnie przed sobą samym*] wobec „*Improwizacji*” Konrada, w: Idem, *Przypisy do „Dziadów”*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2020, s. 247).

² Stan badań nad wierszem przedstawiła dość dokładnie A. Całek w artykule „*Broń mnie przed sobą samym...*” jako modlitwa i kontemplacja Boga (w: *Liryka Mickiewicza. Uczucia, świadectwa, ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 338–351). Ostatnim znanym mi głosem badaw-

edytorskiej³ badacze nie są jednomyślni w sprawie odczytania już pierwszego – jakże istotnego z perspektywy całości – wersu. W Wydaniu Rocznicowym brzmi on:

Broń mnie przed sobą samym – maszże dość potęgi!⁴

Ale Józef Kallenbach pod koniec XIX wieku czytał ten wers zasadniczo inaczej:

Broń mnie przed sobą samym, muszę dojść potęgi!⁵

Obie te wersje implikują zupełnie inne znaczenia (w przypadku wariantu Kallenbacha istotnie osadzają utwór myślowo w *Dziadach* drezdeńskich), a także zakotwiczą wiersz w innej tradycji teologicznej, która wydaje się bardzo przydatna w rozważaniach interpretacyjnych. Komentarz w Wydaniu Rocznicowym odnosi pierwsze zdanie bezpośrednio do Louisa-Claude’a de Saint-Martin, do „zanotowan[ego] przez Mickiewicza na początku tłumaczenia jego myśli: »Mój Boże, broń mnie ode mnie«” (WR, 1, s. 678). Ten z pozoru oczywisty trop nie ruguje głębszych czy innych jeszcze poszukiwań inspiracji tekstu, a przede wszystkim – co też będę się starała uczynić dalej – szukania ich bezpośrednio w Piśmie Świętym, tekście źródłowym i dla Mickiewicza, i dla Nieznanego Filozofa.

Wydaje się, że tkanka myślowa wiersza (na jego szczególnie intelektualizm, dyskursywność zwracało uwagę wielu badaczy) nie niweluje silnej, żywiołowej emocjonalności i ekspresywności, którą można by sprowadzić do eksplorowania prawdy o własnym „ja” podmiotu, szukanej w żywiole odniesień do Stwórcy. A prawda ta mieści się nade wszystko w wersach okalających: pierwszym (już wspomnianym) i ostatnich dwóch, odnoszących się do inkarnacji Boga w człowieka. Problem bogocześnictwa Chrystusa

czym o tym wierszu jest przywołany wyżej artykuł J. Fiecki (pierwotna wersja ukazała się w: *Wielkie wiersze – nowe lektury. Prace dedykowane Profesorowi Rolfowi Fieguthowi*, red. K. Trybuś, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2019).

³ Na temat rękopisu wiersza zob. M. Kalinowska, *Zdania i uwagi i tzw. „Trzy urywki” Mickiewiczowskie*, w: *Wiersze Adama Mickiewicza. Analizy, komentarze, interpretacje*, red. J. Brzozowski, Wydawnictwo Wojciech Grochowalski, Łódź 1998, s. 199–208.

⁴ Cytaty z wiersza podaję za: A. Mickiewicz, *Dziela*, T. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzel-ski, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 405. Wszystkie cytaty z utworów Mickiewicza podaję dalej za wydaniem: Idem, *Dziela*, Wydanie Rocznicowe, red. Z.J. Nowak, Z. Stefanowska, C. Zgorzel-ski, T. 1–17, Warszawa 1993–2005; opatruję je skrótem WR w nawiasie, liczbą oznaczającą tom i numerem strony.

⁵ J. Kallenbach, *Nieznanne wiersze Adama Mickiewicza*, „Przegląd Polski” 1889, s. 2.

nurtował zresztą mocno Mickiewicza. Pytanie z końca utworu – o sens i znaczenie podstawowej prawdy teologicznej chrześcijaństwa – pojawia się wielokrotnie w wypowiedziach poety, a najpełniej wybrzmiewa bodaj w wykładach paryskich, gdzie Bóg-człowiek przedstawiany jest jako pareneza antropologiczna, np.: „Wszyscy musicie stać się – mówił Mickiewicz w trakcie prelekcji z 1 marca 1844 roku – w czynie duszą i ciałem podobni do Chrystusa” (WR, 11, s. 128). Idea Chrystusa jako „wzoru wiekuistego”, który człowiek może zrealizować przez wysiłek czynu i heroizm moralny, przenika nieustannie także wcześniejsze wypowiedzi poety, choćby z okresu działalności w Domku Jańskiego (wtedy mógł powstać analizowany wiersz), a potem przynależności do towiańczyków⁶. W każdym razie zarówno pierwszy, jak i ostatni wers zachęcają czytelnika do medytacyjnego odbioru, do zadumy nad kondycją człowieka, w Bogu szukającego odpowiedzi na pytanie o istotę swojego człowieczeństwa. Jest ono definiowane przez zestawienie z człowieczeństwem Chrystusa – szczególnie pojmowanego herosa, jakim dla romantycznego twórcy był wcielony Bóg.

Dla porządku dalszych refleksji trzeba w tym miejscu zatrzymać się nad rzeczywistością tekstu. Po modlitewnej apostrofie do Stwórcy podmiot przechodzi do quasi-mistycznego, intymnego wyznania:

Są chwile, w których na wskroś widzę Twoje księgi,
Jak słońce mgłę przeziera, która ludziom [...].

Nasuwa się intrygujące pytanie: jakie chwile, jakie momenty tak płodne poznawczo ma na myśli podmiot? Owo poznanie nie jest – jak wynika z przytoczonej wypowiedzi – czymś stałym, tylko mgnieniem, błyskiem doświadczenia, o proveniencji – możemy przypuszczać – supranaturalnej. Podmiot, który podobnie jak w wierszu *Widzenie* ma poczucie niezwykłości, odwołuje się do wzroku („oko w oko utapiam”) i dotyku („chwytam Ciebie rękami”) jako narzędzi poznania, albo szerzej: relacji ze Stwórcą. Czy jednak chodzi tu o zwykły tylko wzrok, czy Mickiewicz odnosi się – jak w *Widzeniu* – do toposu oka wewnętrznego? O jaki też uścisk, chwyt dłoni za „obie prawice” chodzi? Chwytać można coś, co jest materialne lub przynajmniej subiektywnie zmaterializowane, niczym przychodzący do Karusi Jasio w *Romantyczności*, którą to zjawę duchową dziewczyna odbiera w sposób intrygująco sensualny⁷.

⁶ Niemniej czas powstania wiersza szacowano różnie: Czesław Zgorzelski przyjmował lata 1833–1836 (zob. komentarz w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, T. 1: *Wiersze*, cz. 3, oprac. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1981, s. 305–309), ale inni badacze (np. Wilhelm Bruchnalski) podawali nawet początek lat 40.

⁷ „[...] jakie zimne dłonie! / Tutaj połóż, tu na łonie, / Przyciśnij mnie, do ust usta!...” (WR, 1, s. 56).

Podmiot spotyka się więc z Bogiem zantropomorfizowanym, posiadającym fizyczne atrybuty człowieka (ma dłonie!). Chwyatanie Boga za prawicę może mieć i zapewne ma tu proveniencję biblijną, podkreśla istotę więzi między Absolutem a podmiotem. Przykładowo w Księdze Izajasza Stwórcą mówi do człowieka: „Ja, Pan, twój Bóg, ująłem cię za prawicę, mówiąc ci: Nie lękaj się, przychodzę ci z pomocą” (Iz 41,13). W psalmie 73 zaś człowiek zwraca się do Boga: „Tyś ujął moją prawicę, prowadzisz mnie według swego zamysłu”⁸ (Ps 73,23–24). Chwyatanie Boga za ręce wiąże się w Biblii zawsze z oczekiwaniem od Niego pomocy⁹. Podanie prawej dłoni jest też znakiem zgody, zaślubin, oddania... Dorothea Forstner, pisząc o cielesnej symbolice w Piśmie Świętym, zwraca uwagę, że „ręce odznaczają się [tu] szczególną zdolnością wyrazu służącą nawiązaniu duchowego kontaktu z bliźnimi”¹⁰. Co ciekawe, w wierszu Mickiewicza to Bóg ma prawicę, w dodatku aż dwie!

Rozpaczliwe, chciałoby się rzec, chwyatanie Go za ręce łączy się z iście Konradowym okrzykiem „wydaj tajemnice!” i prowokacyjnym skłanianiem Stwórcy do okazania przekonującego dowodu swej wyższości, mocy i mądrości. Nasuwa się pytanie: po co? I o jaką tajemnicę w rzeczywistości chodzi podmiotowi? Cała jego dalsza wypowiedź wygląda jak wariacja na temat *Wielkiej Improwizacji*, wzbogacona o zaczepne (podszyte ironią?) próby niwelowania różnic między Stwórcą a stworzeniem. Obraz tak prezentowanego Boga wydaje się w istocie marny:

- Tylko, ile ja, możesz w mądrości i sile;
- Nie znasz początku Twego;
- Bawisz się tylko ciągle, badając sam siebie;
- Twoja mądrość samego siebie nie dociecze;
- Jeden masz nieśmiertelność [choć to jest ułuda, jak zaraz się okazuje, wobec nieśmiertelności człowieka... – E.H.-P.];
- I znasz siebie, i nie znasz;
- Końca swego nie znasz;
- Dzielisz się i łączysz;

⁸ Por. także: „Prawica Pańska wysoko wzniesiona, prawica Pańska moc okazuje” (Ps 118,16).

⁹ „Na niezliczonych miejscach świętych ksiąg – pisze Dorothea Forstner o Biblii – ręka, ramię czy prawica Boża są jednak przede wszystkim antropomorfizmami oznaczającymi *moc*, która tworzy, pomaga, prowadzi, ochrania, ocala, zwycięża albo też karze”. Warto przy okazji dodać za autorką, że w Nowym Testamencie „w przypadku Syna Bożego, który stał się człowiekiem, »ręka Boga« nie jest już antropomorfizmem, lecz rzeczywistością” (D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Pax, Warszawa 2001, s. 352).

¹⁰ Ibidem, s. 351.

- Tyś różny;
- Tyś jeden;
- Tyś potężny w niebiosach;
- Wielkiś w morzach;
- Nie znasz wschodu i zachodu;
- Toczysz walkę z szatanem w niebie i na ziemi.

Tak wypreparowane „atrybuty” – a raczej w przeważającej sile antytrybuty – Boga przeczytane ciągiem wyglądają na ironiczną grę z obrazem mocnego, wszechmogącego Absolutu, ale zaraz trzeba by spytać: jakim obrazem? Konradowym? Spinozjańskim? Współczesnych Mickiewiczowi, nieustannie oskarżanych przez poetę o niedowiarstwo i „zabijanie” Boga rozumem? Przymioty te, pisze Irena Jokieli, „[s]prowadzają się [...] do kategorii negatywnych (ograniczona wiedza o sobie samym, niewiedza na temat własnego początku i końca), pozytywnych (potęga, wielkość, nieśmiertelność) oraz neutralnych (poznawanie siebie poprzez zabawę, jedność, różność, dzielenie się, łączenie)”¹¹, jeśli te ostatnie w istocie uznamy za neutralne. Taki obraz niejednoznacznego, niejako sprzecznego w sobie Boga badaczka, dodajmy jeszcze, wiąże z nieobcą Mickiewiczowi myślą Boehmego, wskazując na kolejną inspirację, z której mógł tu korzystać poeta¹².

* * *

Inicjalne „Broń mnie przed sobą samym” można by ująć w kontekście refleksji o człowieku zbiorowym i jego uzurpacjach do własnego podobieństwa jakościowego do Stwórcy (jako obrazu Boga). Każdy z przytoczonych fragmentów wersów ma bowiem w wierszu dopełnienie zbudowane na zasadzie „Ty tak – my, ludzie, podobnie”. Właśnie użycie gramatycznej formy liczby mnogiej uprawnia do interpretacji, że mamy tu do czynienia nie do końca z liryką osobistego wyznania religijnego, ale z budowaniem przez podmiot wypowiedzi w imieniu nieskonkretyzowanej zbiorowości (tak wypowiadał się Konrad, tyle że w imieniu zbiorowości doprecyzowanej czasowo i historycznie). To inny ton niż w *Widzeniu* – z którym niekiedy zestawia się *Broń mnie przed sobą samym...* – gdzie podmiot mówił o jednostkowym doświadczeniu, choć i ono miało wymiar epistemiczny. Tam zresztą pozytywny, poznawczo twórczy, tu natomiast rzecz nie jest równie oczywista...

¹¹ I. Jokieli, *Mickiewicz a Boehme. O wierszach „Widzenie” i „Broń mnie przed sobą samym...”*, „Tekstoteka Filozoficzna” 2012, nr 1, s. 5–18.

¹² Andrzej Lam wskazywał na zaczerpnięcie motta wiersza z epigramatu Anioła Ślązaka *Rozmowa (Tropy Anioła Ślązaka w pismach Mickiewicza...*, s. 139).

Wątek braku rozstrzygnięcia gry zaprezentowanej w utworze, sporu z Bogiem, okazuje się zresztą bardzo ciekawy. Znów bowiem spotykamy się, niczym w *Dziadach*, z Bogiem milczącym, z teologiczną figurą Stwórcy bezczynnego (*Deus otiosus*) czy ukrywającego się (*Deus absconditus*)¹³. Dlatego też, na co zwraca uwagę Irena Jokiel, w wierszu tym – podobnie jak w Konradowej improwizacji – w sposób tak wyraźny jak chyba nigdzie indziej w twórczości Mickiewicza zaznacza się żywioł polemiczny, żywioł sporu, dyskusji wiezionej z Bogiem, a *de facto* z samym sobą: „»Ja« wysuwa się na plan pierwszy jako podmiot działający, prezentujący swoją zmysłową i emocjonalną energię oraz postawę żądającą”¹⁴. Żywioł emocjonalnej reakcji podmiotu w istocie konfrontowany jest nieustannie z „»ty« uobecniającym] się głównie jako obiekt roszczeń i wyzwania”¹⁵. Uwaga badaczki dotyka, niezmiernie ważnego dla odczytania sensu utworu, problemu komunikacji. Czy Bóg jednak rzeczywiście milczy? Wszak zakończenie wiersza jest wyraźnym otwarciem ku dialogowi. „Łatwo zauważyć – przywołajmy raz jeszcze Irenę Jokiel – że mamy tu do czynienia ze wzmożoną komunikacją wewnątrztekstową”¹⁶, ale ta wewnętrzność dotyczy także relacji podmiotu-tekstu ze sobą-tekstem, z imaginacyjnym obrazem Boga, który podmiot konstruuje i z którym potem wchodzi w pozorny dialog, osobiwą bardzo relację. Sytuacja istotnie przypomina tę z III części *Dziadów*. Sformułowanie inicjalne można by też (choć zdają sobie sprawę, że to wygląda na interpretacyjną uzurpację) rozumieć jako obronę twórcy przed własnym tworzeniem, przed poetycką imaginacją budującą wyobrażenie Absolutu... Fraza „Broń mnie...” znaczyć może więc tyle co: uchroni przed tworzeniem fantazmatów na Twój temat.

Tymczasem obraz Boga wykreowany i uwewnętrzniony przez podmiot jest ważny również ze względu na ostatni fragment wiersza. W dodawanym do *Zdań i uwag* późniejszym zapisku Mickiewicza czytamy niejako komentarz do problematyki omawianego utworu: „Jakiego Boga do ducha weźwiesz, na tego podobieństwo stworzony będziesz”¹⁷ (WR, 1, s. 404). Korelacja między obrazem Boga a jakością podobieństwa człowieka do Niego jest w tym quasi-dystychu oczywista. Nie pozostaje zatem obojętne dla ludzkiej kondycji i wła-

¹³ O motywie milczącego Boga jako jednym z przewodnich „poezji mistycznej” Mickiewicza pisał D. Seweryn (*O poezji mistycznej*, w: *Mickiewicz mistyczny...*, s. 101).

¹⁴ I. Jokiel, *Na obraz i podobieństwo. Wokół wiersza Adama Mickiewicza „Broń mnie przed sobą samym”*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4, s. 163.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 161.

¹⁷ Komentarz synoptyczny do tego dystychu i trop inspiracji dwuwersem Anioła Ślązaka znajdziemy w książce A. Lama: *Anioł Ślązaka Mickiewicza*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015, s. 106.

snego obrazu człowieka, jaki nosi on w sobie obraz Boga. Status „ja” zależy od zinterioryzowanego przez owo „ja” wizerunku Absolutu. Dlatego wielce trafna wydaje się konstatacja Jacka Lyszczyzny, że w wierszu „chodzi raczej o swoistą polemikę z Konradowym monologiem”¹⁸, niż – jak chcieli niektórzy badacze – że mamy do czynienia z jakimś fragmentem, wariantem wypowiedzi bohatera arcydramatu. Dalej Lyszczyzna dowodzi, że (inaczej niż w monologu Konrada) w omawianym utworze „konflikt przeniesiony zostaje do wnętrza ludzkiej świadomości, a Bóg staje się tu nie przeciwnikiem, lecz jedynym sojusznikiem w walce człowieka z sobą samym”¹⁹. I taka interpretacja zgadzałaby się z rozpaczliwym przywoływaniem Stwórcy na ratunek w wersie ósmym („chwytam Ciebie rękami za obie prawice”), o czym była mowa wcześniej. Co więcej, podobieństwo człowieka do Boga – wyrażane chyba jednak dość ironicznie – staje się jeśli już nie żenującą, to absurdalną uzurpacją. Jego imaginacyjna wielkość okazuje się przecież w końcu ludzką słabością. Zobaczmy, czym jest bowiem człowiecze plemię, które „[g]rzebie się w dziejach ludzkich”, nie potrafi niczego pewnego dociec na swój temat, śledzi gwiazdy, jeździ po morzach, „dzieli się i łączy”... lecz z tych wszystkich eksploracji poznawczych niewiele wynika. Wiersz akcentuje raczej oznaki rozproszenia, niepewności, zagubienia i ograniczeń człowieka niż jego boskości. Obiecane podobieństwo do Boga musi dotyczyć zatem czegoś istotnie innego.

Warto teraz przyjrzeć się bliżej ostatnim wersom utworu, które traktowano zazwyczaj dość lakonicznie w badawczych omówieniach. Interpretatorzy bardziej skupiali się na warstwie „buntowniczej”, konfliktowej, widząc w podmiocie wiersza kolejną realizację konfrontacyjnie nastawionego do rzeczywistości bohatera romantycznego. Tymczasem podmiot w ostatnich pięciu wersach mówi tak:

Powiedz, czym się Ty różnisz od ludzkiego rodu!
Toczysz walkę z szatanem w niebie i na ziemi,
My walczym w sobie, w świecie z chęciami własnymi.
Ty sam na siebie wdziałeś raz postać człowieka,
Powiedz, czyś wziął na chwilę, czyś ją miał od wieka?

Bohaterowi wiersza zatem zależy nie tyle na dostrzeżeniu podobieństwa do Stwórcy stworzenia, ile, paradoksalnie, na uchwyceniu różnicy między Nim a człowiekiem. W tekstach romantycznych bohater najczęściej szuka styczności z Bogiem i czyni z tego (jak Konrad choćby) argument na rzecz własnej potęgi.

¹⁸ J. Lyszczyzna, „*Broń mnie przed sobą samym...*”, w: *Wiersze Adama Mickiewicza. Analizy, komentarze, interpretacje...*, s. 157.

¹⁹ Ibidem.

Tu natomiast argumenty wskazujące na rzekomą zbieżność służą tak naprawdę retoryce wywodu, którego celem jest potrzeba uchwycenia odmienności między Stwórcą a ludzkim stworzeniem. Być może odpowiedź na pytanie znajduje się w kolejnych wersach: Ty toczysz walkę z szatanem, my, ludzie, walczymy w sobie i z własnymi chęciami. Ta myśl, na co już zwróciła uwagę Anita Całek²⁰, obecna jest w ważnej jeszcze za czasów filomackich lekturze duchowej poety – *De imitatione Christi* Tomasza à Kempis. W rozdziale III ascetycznego dziełka padają znamienne słowa, że „najbardziej uciążliwym, najgorszym wrogiem duszy okazujesz się ty sam [...]”²¹. Przeniesienie konfliktu do wewnątrz zbiega się też z wyrażanymi przez Mickiewicza w różnych miejscach i w różnych utworach przekonaniem o randze człowieka wewnętrznego. Sokratejski nakaz wejścia w głąb siebie jest tu chyba ukrytą propozycją poznawczą. Ale, dodajmy, dlatego że właśnie w najgłębszej, istotowej części duszy mieszka Bóg. Różnica między Nim a człowiekiem zasadza się chociażby na tym, że człowiek jest istotą walczącą z samym sobą o samego siebie, podczas gdy Bóg jest mimo wszystko wewnętrzną jednością, nawet jeśli człowiek widzi Go poprzez paradoksy i sprzeczności, jak to wcześniej ujmuje podmiot. Ten wątek pojawia się raz po raz w *Zdaniach i uwagach* – gdzie stałość Boga (traktowana jako atrybut ontyczny) przeciwstawia się rozdartemu człowiekowi. Absolut jest zintegrowanym spokojem, nawet jeśli walczy na ziemi i niebie z szatanem, człowiek tymczasem to żywioł wewnętrznych niepokojów i słabości. Natomiast myśl o człowieku walczącym w sobie kontrastuje – czy ostrożniej może: dialoguje – z toposem walki z szatanem, ciałem i światem. Nie okoliczności zewnętrzne stanowią tu zagrożenie, ale ja sam, moje wnętrze.

Sądzę, że ważną inspiracją rozważań poety mogą być *Wyznania* św. Augustyna, które od lat 30. stale mu towarzyszyły, a jak się wydaje, szczególnym świadectwem ich lektury są *Zdania i uwagi*²². Mickiewicz zapewne szukał w autobiografii biskupa z Hippony prawdy istnienia, tekst jego życia traktując jako bogatą i wartościową księgę. Augustyn, który – jak sam pisze – „stał się dla siebie wielkim problemem”²³, musiał wyjątkowo zainteresować romantycznego poetę wyczulonego na kłopoty egzystencji, zwłaszcza w stosunku do Absolutu. U Mickiewicza, podobnie jak u Augustyna, człowiek jawi się jako istota dyna-

²⁰ A. Całek, „Broń mnie przed sobą samym...”..., s. 360.

²¹ Tomasz à Kempis, *O naśladowaniu Chrystusa*, przeł. W. Szymona, Wydawnictwo M, Kraków 2005, s. 275.

²² Zob. mój artykuł „*Zdania i uwagi*” – dzieło nieoczywiste, gdzie piszę szerzej o inspiracji myślą Augustyna w twórczości A. Mickiewicza (w: *Liryka Mickiewicza. Uczucia, świadectwa, ekspresje...*, s. 278–303).

²³ Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. oraz wstępem i kalendarium opatrzył Z. Kubiak, Znak, Kraków 1994, ks. IV, fragment 4, s. 77.

miczna, szukająca Prawdy w relacji ze Stwórcą. „W sferę mistyki – pisze Dorota Klimanowska o rozważanym tu wierszu – choć może ściślej: w jej przedsięwzięciu, wprowadza [...] wiersz o incipicie *Broń mnie przed sobą samym...*”, stawiący, zdaniem badaczki, ślad zmagania, „w których wewnętrzna dysharmonia człowieka objawia się w jego dramatycznym pojedynku prowadzonym z sobą samym. Walka ta – choć rozgrywa się w duchowym wymiarze ludzkiej osoby – zyskuje Świadka, wpisane go w tekst Adresata modlitewnej ekspresji”²⁴. Przede wszystkim, prowadząc taki pojedynek w głębi „ja”, można w końcu dojść do Prawdy i odnieść w tej walce zwycięstwo. *Nosce te ipsum!* Konstatacja, że prawdę na własny temat, ale i co do obrazu Boga, trzeba wydobyć pracą z siebie²⁵, może towarzyszyć także omawianemu wierszowi. To zresztą szczególnie wyrazisty odbłask Augustynowej postawy poznawczej w twórczości Mickiewicza. Święty z Hippony w *Wyznaniach* posługuje się metaforą człowieka-tekstu. Nie tylko zresztą sam rozpoznaje się jako najbogatszą treściowo księgę, również biografie innych ludzi mogą być źródłem kontemplacji, znakiem, tekstem, który trzeba samemu w cichości odczytać²⁶.

Historia Augustyna – taka, jaką podaje w autobiografii – jest także (jeśli nie przede wszystkim) świadectwem drogi zmagania epistemologicznych. Na owej drodze kolejno porzuca on lektury (co najwyżej mogące zachęcić do powrotu do samego siebie)²⁷, światową wiedzę, w której starał się odnaleźć Prawdę, by w końcu dojść do konstatacji, że to, co istotne, znajduje się ponad rozumem i poza wiedzą książkową – w ludzkiej duszy, gdzie odwzorowany, odcisnięty został obraz Boga. „Oto wstępując poprzez moją duszę do Ciebie, który nade mną trwasz – pisze autor *Solilokwiów* – przekroczę także moc zwaną pamięcią, pragnąc w jedynie możliwy sposób Ciebie dosięgnąć i w jedynie możliwy sposób do Ciebie przyłgnąć”²⁸. Wedle Augustyna rozum wyższy (*ratio superior*) stanowi atrybut człowieka wewnętrznego, który, wyposażony w zmysły duchowe i umiejętność kontemplacji, zdolny jest do całościowego widzenia (poznania) Sensu. Ale w konsekwencji to właśnie wewnątrz może być też dla człowieka największym zagrożeniem. Jest nim również intelekt tworzący wyobrażenia na temat właściwości Boga. Podobnie jak potem Mickiewicz, Augustyn, który szuka na różne sposoby podobieństw Boga i człowieka, ostatecznie dojdzie do wniosku o niezależności, jakościowej odmienności i niepoznawalności tych dwóch bytów. Bóg świętego-filozofa był absolut-

²⁴ D. Klimanowska, *Odblask katolickiej teologii mistycznej w poezji Mickiewicza*, w: *Mickiewicz mistyczny...*, s. 144.

²⁵ Zob. dystych *Mądrość* (WR, 1, s. 390).

²⁶ Zob. A. Kijewska, *Święty Augustyn*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2007, s. 67.

²⁷ Zob. św. Augustyn, *Wyznania...*, ks. VII, fragment 10, s. 150.

²⁸ *Ibidem*, s. 227.

nie transcendentny i w rezultacie długotrwałych rozważań autor *Wyznań* uzna, iż „jest oddzielony i różny od Boga”²⁹. Jak pisze w księdze VI: „Zrozumiałem, że jestem daleko od Ciebie – w krainie, gdzie wszystko jest inaczej [...]”³⁰. Mickiewicz też – można tu dodać myśl Michała Kuźniaka wyrażoną przy okazji omawianego wiersza – „potrzebuje Boga w pełni transcendentnego – mówiąc słowami Paula Ricoeura – szuka fenomenologii *sacrum*”³¹. Bo tak naprawdę o to w tym wierszu chyba najbardziej podmiotowi chodzi. Cały wywód wskazujący na podobieństwo Boga do człowieka to w rzeczywistości prowokacyjna ekspresja mająca na celu dowiedzenie ontycznej, jakościowej odrębności Absolutu wobec człowieka. Dopiero uznanie tego faktu może być podstawą autentycznej relacji człowieka i jego Stwórcy.

Poszukiwanie jej zaczyna się w wierszu na samym końcu, a dwa ostatnie wersy – o czym już wspomniałam – stanowią sygnał dialogowego otwarcia. Wydają się w dodatku niejako oderwane pod względem sensu od pozostałych. Nagle bowiem podmiot zadaje ważne teologicznie pytanie o unię hipostatyczną, czyli dotyka – podstawowej dla dogmatyki chrześcijańskiej – tajemnicy wcielenia. Pytanie Mickiewicza zawiera też refleksję o czasie, o historii, wyrażoną w napięciu między chwilą a wiecznością. Teologicznie rzecz ujmując, inkarnacja Boga w człowieka nastąpiła zarazem poza historią (Boga nie dotyczy czas) i w niej, a samo wcielenie jest uhistorycznieniem Boga i aktem teologizacji historii. Ten aspekt nurtował poetę przynajmniej od III części *Dziadów*. Być może właśnie szukanie prawdy o relacji Boga do historii zrodziło te ostatnie dwa wersy. Mickiewicz stawia przy tym pytanie, które z perspektywy dociekań na temat wcielenia jawi się jako oryginalne. Teologów intrygowało bowiem zachowanie dwoistej natury Chrystusa po wniebowstąpieniu, Mickiewicz pyta zaś o jej początek („Powiedz, [...] czyś ją miał od wieka”). Św. Tomasz w trzeciej części *Summy teologicznej*, we fragmencie poświęconym inkarnacji rozważa, co by było, gdyby Chrystus przyjął ludzką naturę w innym momencie dziejów (wraz ze stworzeniem człowieka lub na końcu czasów)³². Uchwytność momentu inkarnacji nie była jednak dla filozofa problemem rzeczywistym, lecz raczej spekulatywnym. Mickiewicz natomiast rozważa człowieczeństwo Chrystusa jako potencjalnie wieczne, a więc istniejące poza historią czy niezależne od niej. Wiemy, że zstąpienie jest wejściem Boga

²⁹ P. Brown, *Augustyn z Hippony*, przeł. W. Radwański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993, s. 92.

³⁰ Św. Augustyn, *Wyznania...*, s. 151.

³¹ M. Kuźniak, *Mickiewicz. Antropologia w kontekście mistyki – mistyka w kontekście antropologii*, w: *Mickiewicz mistyczny...*, s. 337.

³² Zob. św. Tomasz z Akwinu, *Summa teologiczna*, T. 24: *Tajemnica wcielenia Słowa Bożego*, przeł. i objaśnieniami opatrzył ks. S. Piotrowicz, Veritas, Londyn 1962, s. 16–31, 52–55.

w czas – poeta romantyczny swoim pytaniem sugeruje jednak inny warianty człowieczeństwa Chrystusa; nie jako ukonkretnionego dziejowo wcielenia, tylko jako odwiecznego atrybutu. Taka perspektywa kwestionuje całą teologię odkupienia, a przynajmniej podważa sens wejścia Chrystusa w czas³³. Nauka chrześcijańska o wcieleniu głosi, że „ludzka natura Jezusa Chrystusa została przyjęta w unii hipostatycznej przez boską osobę Logosu, na zawsze i jako Jego własna”³⁴. Dogmat o unii głosi ponadto trwałość wcielenia (podwójność natury Chrystusa) także po jego śmierci i wniebowstąpieniu. Wzięcie postaci człowieka „raz”, jak czytamy w wierszu Mickiewicza, nie oznacza, jeśli autor rozumiał to w zgodzie z ówczesną teologią, inkarnacji chwilowej i skończonej. Zaskakujące jest zatem pytanie o początek wcielenia. W czasie czy „od wieka”? Intuicyjnie poeta, pytając o tę kwestię, pyta również o ludzką kondycję. Bezkrzesne pytanie o Boga otwiera tak naprawdę refleksję o człowieku. I to tu, w tajemnicy wcielenia, szuka podmiot odpowiedzi na pytanie o różnice i podobieństwa człowieka i Jego Stwórcy. I rację ma Alina Witkowska, pisząc, że „przez piętrzenie antynomii, które wydobywają jednocześnie wielkość i nikłość ludzkiego poznania, [Mickiewicz] określi także poetycki charakter wiersza *Broń mnie przed sobą samym...* wraz z uprawianym tam sposobem rozwikływania tajemnicy obu bytów: Boga i człowieka”³⁵. I to rozwikłanie dokonuje się właśnie – w moim przekonaniu – ostatecznie w medytacyjnych ostatnich dwóch wersach utworu. W dodatku pytanie wyjawione na końcu burzy zastosowany w utworze schemat odpowiedniości. Prawda wcielenia nie ma jednak odpowiednika w człowieku. Podmiot niejako zatrzymuje się na pytaniu, czyniąc ostatecznie wypowiedź liryczną konstrukcją otwartą, co podkreśla bycie skazanym na oczekiwanie na odpowiedź Boga.

Jeśli uznamy ten wiersz, jak chce Jacek Lyszczyzna, „za swego rodzaju (auto)komentarz – tzn. podsumowanie problematyki, którą w twórczości Mickiewicza otwierały wiersze z lat 1830–1832, rozwijała III część *Dziadów*, a kontynuowały *Zdania i uwagi*”³⁶, i jeśli przyznamy badaczowi rację, że „składa się zaś ten komentarz nie z gotowych odpowiedzi, lecz z pytań, jakie stawia przed człowiekiem omówiony tutaj wewnętrzny konflikt”, to możemy

³³ Trudno ustalić źródła tego pomysłu poety, również u jego heterodoksyjnych mistrzów. Temat domaga się rozwinięcia, ale zdecydowanie przekracza ramy niniejszego artykułu. Chciałabym tu tylko podziękować o. prof. Markowi Nowakowi OP za inspirującą dyskusję nad tym fragmentem mojego tekstu.

³⁴ Zob. *Wcielenie*, hasło w: K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Pax, Warszawa 1996, s. 622.

³⁵ A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 101.

³⁶ J. Lyszczyzna, „*Broń mnie przed sobą samym...*” ..., s. 164.

powiedzieć, że odpowiedzią na nie będą liryki pisane w Lozannie, a potem antropologia wykładana w prelekcjach paryskich.

* * *

Mickiewicz nie pierwszy raz zaskakuje refleksją teologiczną wysokiej próby. Anita Całek w artykule poświęconym wierszowi nazywa go „modlitwą i kontemplacją Boga”, jakkolwiek określenie to stanowi dość radykalną propozycję wobec dotychczasowych poszukiwań badawczych, sytuujących go najczęściej w obrębie kontekstów Konradowo-heterodoksyjnych. Badaczka próbuje czytać wiersz „jako utwór przede wszystkim o relacjach”³⁷ w kontekście duchowości świętopawłowej i tradycji biblijnej, wobec której, jak zaznacza, wiersz „traci swój buntowniczy charakter”³⁸. Bunt (obecny też w postawach wielu „pobożnych” interlokutorów Boga w Biblii) nie unieważnia jednak więzi, lecz staje się często punktem wyjścia ku rozmowie, będącej punktem wyjścia ku czemuś jeszcze innemu, bardzo istotnemu. Ku poszukiwaniu Sensu, które tak naprawdę jest ostatecznym problemem podmiotu utworu.

Bibliografia

- Augustyn, św., *Wyznania*, przeł. oraz wstępem i kalendarium opatrzył Z. Kubiak, Znak, Kraków 1994.
- Brown P., *Augustyn z Hippony*, przeł. W. Radwański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.
- Całek A., „*Broń mnie przed sobą samym...*” jako modlitwa i kontemplacja Boga, w: *Liryka Mickiewicza. Uczucia, świadectwa, ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- Fiećko J., [Broń mnie przed sobą samym] wobec „*Improwizacji*” Konrada, w: *Wielkie wiersze – nowe lektury. Prace dedykowane Profesorowi Rolfowi Fieguthowi*, red. K. Trybuś, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2019.
- Fiećko J., [Broń mnie przed sobą samym] wobec „*Improwizacji*” Konrada, w: Idem, *Przypisy do „Dziadów”*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2020.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Pax, Warszawa 2001.
- Hoffmann-Piotrowska E., „*Zdania i uwagi*” – dzieło nieoczywiste, w: *Liryka Mickiewicza. Uczucia, świadectwa, ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- Jokić I., *Mickiewicz a Boehme. O wierszach „Widzenie” i „Broń mnie przed sobą samym...”*, „Tekstoteka Filozoficzna” 2012, nr 1.

³⁷ A. Całek, „*Broń mnie przed sobą samym...*”..., s. 357.

³⁸ Ibidem, s. 362.

- Jokiel I., *Na obraz i podobieństwo. Wokół wiersza Adama Mickiewicza „Broń mnie przed sobą samym”*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4.
- Kalinowska M., „Zdania i uwagi” i tzw. „Trzy urywki” Mickiewiczowskie, w: *Wiersze Adama Mickiewicza. Analizy, komentarze, interpretacje*, red. J. Brzozowski, Wydawnictwo Wojciech Grochowski, Łódź 1998.
- Kallenbach J., *Nieznane wiersze Adama Mickiewicza*, „Przegląd Polski” 1889, nr 1.
- Kijewska A., *Święty Augustyn*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2007.
- Klimanowska D., *Odblask katolickiej teologii mistycznej w poezji Mickiewicza*, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Kuziak M., *Mickiewicz. Antropologia w kontekście mistyki – mistyka w kontekście antropologii*, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Lam A., *Anioł Ślęzak Mickiewicza*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.
- Lam A., *Tropy Anioła Ślęzaka w pismach Mickiewicza*, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Lyszczyna J., „Broń mnie przed sobą samym...”, w: *Wiersze Adama Mickiewicza. Analizy, komentarze, interpretacje*, red. J. Brzozowski, Wydawnictwo Wojciech Grochowski, Łódź 1998.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, T. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Czytelnik, Warszawa 1993.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, T. 11: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, oprac. J. Maślanka, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, T. 1: *Wiersze*, cz. 3, oprac. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1981.
- Rahner K., Vorgrimler H., *Mały słownik teologiczny*, przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Pax, Warszawa 1996.
- Seweryn D., *O poezji mistycznej*, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Tomasz à Kempis, *O naśladowaniu Chrystusa*, przeł. W. Szymona, Wydawnictwo M, Kraków 2005.
- Tomasz z Akwinu, św., *Summa teologiczna*, T. 24: *Tajemnica wcielenia Słowa Bożego*, przeł. i objaśnieniami opatrzył ks. S. Piotrowicz, Veritas, Londyn 1962.
- Witkowska A., *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.

In the element of searching for the "I"
Reflections on the poem "Protect me from myself..."
by Adam Mickiewicz

Summary

This paper is an attempt to interpret Mickiewicz's poem from the Roman-Dresden period. It is most often discussed as a fragment of a larger whole, a variant of the *Great Improvisation* or a surviving fragment of the poet's devised continuation of his masterpiece. Researchers have extracted various meanings from it, most often looking for inspiration and references in the heterodox religious tradition. In this paper I propose to read this intriguing text from the perspective of Mickiewicz's anthropological and theological reflections of the 1830s, his comprehensive reading of St. Augustine, Thomas à Kempis and the meditations of Thomas Aquinas. The poem is an intriguing and surprising testimony to the poet's theological reflection. The problems of the hypostatic union or the divinity of Christ resound in the poem, and ultimately lead to the search for Meaning, which turns out to be the primary problem of the poem's subject.

Bogusław Dopart
Uniwersytet Jagielloński
ORCID 0000-0002-0263-9057

Reduta Ordona. Opowiadanie adiutanta Okruchy lektury

I

Ranga artystyczna *Reduty Ordona*, jak też towarzysząca poematowi legenda literacka i pozaliteracka nasuwają domysł, że ten utwór Adama Mickiewicza cieszy się nader bogatą tradycją lekturową. Minęło pół wieku z okładem od momentu, gdy Kazimierz Wyka wypowiadał na początku swej interpretacji pełną zakłopotania ekskuzę: „Badacz, który zamierza zaprosić czytelnika do wspólnej lektury tekstu poetyckiego tak powszechnie znanego [...], staje przed szczególnym zadaniem. O *Reducie Ordona* napisano tak wiele, że samo przedstawienie stanowisk poszczególnych badaczy daje materiał na oddzielną rozprawę”¹. Niemniej kwerenda mickiewiczologiczna sprawia tu pewien zawód. Wśród wierszy i poematów Mickiewicza, które weszły jednocześnie do kolekcji arcydzieł literackich i do kanonu romantycznej poezji narodowej, to świetne dzieło polskiej batalistyki nie ma okazałej listy żywych interpretacji, przyczynków, polemik. Wymownym potwierdzeniem tego stanu rzeczy jest (z niewielkimi wyjątkami) mickiewiczowska monografistyka.

Sytuacja jest o tyle nieoczekiwana, że nawet w zakresie komentarza rzeczowego natrafiamy na białe plamy; gorzej, pojawia się też objaśnienie mylne. Popularne wydania nie ułatwiają zatem należycie lektury czytelnikowi, który po nie sięga – nie rozjaśniają mu wszystkich miejsc wymagających wiedzy specjalistycznej lub ukształtowanej wyobraźni historycznej. A przecież i profesjonalny interpretator, nie do końca rozumiejący literę tekstu, może ulec czy to estetycznemu, czy semantycznemu nieporozumieniu.

¹ K. Wyka, Adam Mickiewicz „*Reduta Ordona. Opowiadanie adiutanta*”, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 94.

Wydanie Rocznicowe, by jedynie przy nim na chwilę się zatrzymać, objaśnia standardowo tytuł, lecz nie mówi nic o tym, kim był i u czyjego boku służył adiutant-narrator, którego wskazuje podtytuł. To przecież ważne – że nie tylko bezpośrednio uczestniczył w wydarzeniach, ale też sam uprawiał poezję batalistyczną i należał do grona czołowych poetów powstania listopadowego. Opowiadanie adiutanta bywa dokumentarnie konkretne – i bywa ewidentnie legendotwórcze: choćby w tym kulminacyjnym epizodzie, gdy Ordon rzekomo wymyka się wrogom i z „palną świecą” w ręku skacze do magazynu amunicji (w. 89–91). Takie miejsca trzeba by weryfikować, opierając się na wiedzy historycznej. Swoją drogą, „palna świeca” – co to takiego? Czy to lontownica służąca do odpalania dział? Czytamy w tekście o różnych pociskach (bomby, kule, kartacze, granaty), ale realia militarne poematu, podobnie jak topografia pola bitwy, nie są objaśniane.

Spróbujmy wejść głębiej w owe realia poematu. Jan Nepomucen Umiński w randze generała dywizji dowodził jednym z dwóch korpusów, które broniły oblężonej Warszawy we wrześniu 1831 roku. (Dowódcą drugiego korpusu był gen. dyw. Henryk Dembiński, ten sam, który u Cypriana Norwida, w wierszu zainspirowanym portretem pędzla Henryka Rodakowskiego, „sybirskie futro wziął...”²). Na emigracji w Paryżu Umiński zaangażował się w działalność bliskich Mickiewiczowi organizacji: Towarzystwa Ziem Litewskich i Ruskich oraz Towarzystwa Literackiego. Były adiutant zachował o nim zapewne bardzo pozytywną opinię, zwłaszcza że u schyłku powstania generał wciąż utrzymywał ducha walki, czemu dał wyraz podczas sejmiku powstańczego w Płocku w trzeciej dekadzie września 1831 roku. W pierwszych publikacjach utworowi towarzyszyła dedykacja właśnie dla Umińskiego. Tak głosi druk tajny Ossolineum w lutym 1833 roku, taki jest stan rzeczy w przypadku drugiego nakładu poematu – w broszurze *Ostatnie rymy Juliana Ursyna Niemcewicza pod tytułem „Treny wygnańca” tudzież „Reduta Ordona” przez Adama Mickiewicza i „Zgon Sowińskiego”* (wydanej prawdopodobnie w Lipsku)³. Sam

² Wiersz C. Norwida [*Jest ci to on...*] powstał po wizycie poety w pracowni Rodakowskiego i został przesłany Juliuszowi Kossakowi w liście z 15 września 1856 roku. Zob. studium M. Porębskiego *Sybirskie futro wziął*, w: *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, red. M. Poprzęcka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, s. 13–31. Nazwany przez Norwida „więzień i wygnań królem”, Dembiński nie był w istocie ani więźniem, ani zesłańcem.

³ Zob. T. Syga, *Te księgi proste... Dzieje pierwszych polskich wydań książek Mickiewicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 128–129; J. Maciejewski, *Cenzorzy i policjanci pruscy nad tekstami Mickiewicza (Wielkie Księstwo Poznańskie – rok 1833)*, w: *Miscellanea z okresu Romantyzmu*, cz. 2, red. nauk. J. Maciejewski, Wrocław 1972 (Archiwum Literackie, T. 15), s. 465–471; C. Zgorzelski, *Uwagi edytorskie i odmiany tekstu*, w: A. Mickiewicz,

Mickiewicz po raz pierwszy realnie firmuje druk swego poematu w II tomie *Poezycji* Stefana Garczyńskiego (Paryż 1833). Pod tekstem zamieszcza notatkę: „Wiersz ten pisany pod wpływem opowiadań Garczyńskiego, umieszczam między [*sic!*] dziełami przyjaciela jako wspólną naszą własność. Poświęciłem go ostatniemu wodzowi polskiemu, który o sprawie naszej nie rozpaczął i do końca chciał walczyć. A.M.”⁴.

II

Tyle tymczasem o białych plamach. A te niefortunne objaśnienia? Najpierw peryfrastyczne określenie panującego cara: „syn Wasilowy” (w. 42). Może przypomnijmy szerszy kontekst:

Mocarzu jak Bóg silny, jak szatan złośliwy,
[.....]
Warszawa jedna twojej mocy się urąga,
Podnosi na cię rękę, i koronę ściąga,
Koronę Kazimierzów, Chrobrych z twojej głowy,
Boś ją ukradł i skrwawił, synu Wasilowy!
w. 36, 39–42⁵

W Wydaniu Rocznicowym czytamy: „[...] w znaczeniu ogólniejszym: potomku Wasylów (imię częste w dynastii wielkich książąt moskiewskich)”⁶. Tym objaśnieniem narażamy Mickiewicza na sprawiedliwy przytyk, którym lubił wobec wielkiego rywala posłużyć się Juliusz Słowacki: ot, lepszy rym nie przyszedł Adamowi do głowy.

Cesarz rosyjski Mikołaj Pawłowicz z dynastii Romanowów, władca Królestwa Polskiego, nie jest uzurpatorem; koronę na jego skronie włożył w roku 1829 w katedrze warszawskiej prymas Polski. Co oznacza wobec tego oskarżenie, że koronę „ukradł i skrwawił”? Chyba oznacza ono, że car przyjął koronę w złej wierze, zdradliwie; że choć był władcą konstytucyjnym, nie uznał zaprzysiężonych praw narodu polskiego, ale wprowadził zamiast nich zło samodzierżawia – zniewolenie, przemoc, zasadę aneksji. Istotnie, Wasyl to

Dzieła wszystkie, T. 1, cz. 3: *Wiersze 1829–1855*, oprac. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981, s. 150–152.

⁴ Zob. C. Zgorzelski, *Uwagi edytorskie i odmiany tekstu...*, s. 152.

⁵ To i wszystkie następne przytoczenia poematu według edycji: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, T. 1, cz. 3..., s. 18–21.

⁶ Dodatek krytyczny, w: A. Mickiewicz, *Dzieła*, T. 1: *Wiersze*, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 670.

imię władcy, które w dziejach Wielkiego Księstwa Moskiewskiego wystąpiło kilkakrotnie⁷ (wszakże nie częściej niż imię Iwan). Z historią Polski ma styczność już nie wielki książę, lecz car – Wasyl IV Szujski, doświadczający różnych losów, przewag i klęsk, ostatni z Rurykowiczów na rosyjskim tronie (1606–1610). To on wraz ze swymi braćmi złożył 29 października 1611 „hołd ruski” Zygmunтови III Wazie⁸, to on pozostał do śmierci w polskiej niewoli, umarł zaś w Gostyninie w roku 1612.

„Syn Wasilowy”... W tym kontekście jasny staje się sens politycznej inwektywy, sens słów urągliwych kierowanych do cesarza Mikołaja. Kryje się w nich – patrząc szerzej – także aluzja do zmiennych kolei „słowiańskiego domowego sporu”⁹; sporu, który dosadniej i bardziej boleśniej niż autor *Połtawy* określił książę Piotr Wiaziemski, moskiewski znajomy Mickiewicza, słowami: „słowiańska Tebaida”¹⁰. Dzisiejszy triumfator może się jutro stać niewolnikiem. Dzisiejszy mocarz „jak bóg silny, jak szatan złośliwy” może być jutro zwyciężonym Lucyferem, który ponosząc ostateczną klęskę, zarazem przynosi si zaturę całemu światu...

Nie chciałoby się już tutaj kruszyć kopii o objaśnienie wersu 50: „Walę się, za faszynę kładąc swe tułowy”. A jednak! Wydawca objaśnia: „za faszynę

⁷ Wasyl I i Wasyl II Ślepy panowali kolejno od 1389 do 1425 roku; Wasyl III był wielkim księciem w latach 1505–1533. Jego następcę, Iwana IV Groźnego, od koronacji w roku 1547 mianowano już carem Wszechrusi.

⁸ Nie jest może przypadkiem, że dyptyk zwany potocznie *Hołdem ruskim* pędzla Jana Matejki należy do mniej znanych obrazów historycznych krakowskiego mistrza. Obraz z roku 1853 *Carowie Szujscy wprowadzeni przez hetmana Stanisława Żółkiewskiego na sejm warszawski przed króla Zygmunta III*, młodzieńcza praca przyszłego mistrza, znajduje się dziś w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. W roku 1892 Matejko powrócił do tematu i nadał obrazowi wszelkie cechy swej dojrzałej manieri. W nawiązaniu do zaginionego obrazu Tomasza Dolabelli – malarza epoki Wazów, zmarłego w Krakowie w roku 1650 – stworzył płótno zatytułowane *Carowie Szujscy na sejmie warszawskim* (należące dziś do kolekcji Domu Jana Matejki w Krakowie).

⁹ Aleksander Puszkina w wierszu *Oszczercem Rosji* (1831), w odpowiedzi na polonofilskie reakcje we Francji na powstanie listopadowe, pisze m.in.: „To Słowian spór, rodzinny spór domowy” (w. 4); „kłótnia braci” (w. 17); „niepojęty spór domowy” (w. 18). Co istotne w kontekście *Reduty Ordona* – rosyjski poeta przyjmuje szeroką perspektywę dziejową i uwzględnia zmienne koleje konfliktu polsko-rosyjskiego: „Już wieki oba te plemiona / Wzajemnym gniewem czoła chmurzą, / Nieraz to ich, to nasz strona / Musiała ugiąć się przed burzą” (w. 7–10). (A. Puszkina, *Oszczercem Rosji*, przeł. J. Tuwim, w: *Wybór wierszy*, oprac. B. Galster, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, BN II 201, s. 336–337).

¹⁰ Rosyjski arystokrata czynił tu aluzję do poematu Publiusza Papinusz Stacjusza *Tebaida* (*Thebais*), dzieła poety z czasów Domicjana (lata ok. 45–96). Temat tej epopei dotyczył bratobójczej walki o tron tebański, walki między Polinekesem a Eteoklesem, *notabene* opiewanej przez wielką tragedię grecką począwszy od *Siedmiu przeciw Tebom* Ajschylosa.

nę – zamiast faszyny, faszyna to wiązki gałęzi lub chrustu do zapewniania fosi w czasie ataku”¹¹. Nazbyt to lakoniczne. Byłby tu chyba potrzebny motyw wspomagający wyobraźnię czytelnika i wprowadzający na właściwe tory jego ewentualne domysły. Fosa, oczywiście, to wykop utrudniający dostęp do wałów szanca, reduty, słowem: do obwałowania budowli fortyfikacyjnej. Szturm na wały poprzedzało forsowanie fosi, w której przebyciu pomagała faszyna wypełniająca wykop. Wiazki gałęzi lub chrustu niesione przez nacierającą piechotę i zrzucone do dołów, by można je było łatwiej, sprawniej przebyć.

Domysł czytelnika świadomego powyższej rzeczy może iść w kierunku najprostszej konkretyzacji: oto rosyjska kolumna już z impetem przekracza fosę, już ciała atakujących sięgają „za faszynę” – sięgają wałów szanca. A przecież nie o to chodzi w tekście. Masa żołnierstwa prze na redutę, mając pod stopami już nie tylko wiązki chrustu, łozy, gałęzi, lecz i ciała rażonych pociskami towarzyszy broni. „Most” ku wałom budują zarówno faszyny, jak i ofiary ostrzału z fortu; oto żołnierze padli w boju uczynili z samych siebie przedmioty – uczynili ze swych ciał rzeczy pod względem funkcji identyczne z faszyną. Po ciałach ranionych poprzedników, po zwłokach poległych żołdacki tłum wtargnie do reduty, sforsuje umocnienia i runie na pokonanych w walce wręcz nielicznych obrońców „jak robactwo na świeżego trupa” (w. 76).

„Za faszynę kładąc swe tułowy...” – to wyrażenie aktywizuje plastyczną konkretyzację, ale przede wszystkim wytycza pole skojarzeń frazeologicznych: „położyć głowę” (w znaczeniu: ‘zginąć na polu walki’, ‘paść ofiarą’), „złożyć ofiarę”, „kłaść pokotem”. „Kłaść za... [ewent. jako...]” – w znaczeniu: ‘brać za coś’, ‘traktować jako’, ‘cenić jako’ – będzie nam zawsze przywodzić na myśl lipę czarnoleską, przypominać wiersz o ponad ćwierć tysiąclecia wcześniejszy w dziejach polskiego stylu i słownictwa poetyckiego od *Reduty Ordon*... Organizacja motywiczna i semantyczna wersu składa się z trzech elementów: „wał się” – „za faszynę kładąc” – „[kładąc] swe tułowy”. Jak to możliwe, że przy zastosowaniu amplifikacji powstał taki efekt lakonizmu stylu?

III

Nie opuszczamy pola walki. Wracamy do ostrzału artyleryjskiego wolskich umocnień. Siły rosyjskie liczyły – według powszechnie dostępnych da-

¹¹ *Dodatek krytyczny...*, s. 670. Bardzo długo publikowano tekst zepsuty: „Walą się, na faszynę kładąc swe tułowy”. Ważną koniekturę wprowadził Stanisław Pigoń, publikując w roku 1961 przyczynek *Littera, quae nocet. Usterka tekstu w „Reducie Ordon”, „Ruch Literacki”* 1961, z. 1, przedr. w: Idem, *Miłe życia drobiazgi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 280–284.

nych – 17 tysięcy jazdy, 54 tysiące piechoty, 360 dział. Obrońcy Warszawy, w sile 40 tysięcy żołnierzy (w tym 3 tysiące kawalerii), dysponują 200 armatami. Szturm Rosjan nastąpił 6 września o piątej rano. Natarcie piechoty powstrzymał ostrzał z warszawskiej fortyfikacji. Dwugodzinne przygotowanie artyleryjskie poprzedziło ponowny atak wojsk feldmarszałka Iwana Paskiewicza. Jedna z kolumn piechoty zajęła fort 55, nieobsadzony przez polską załogę. Ta sama kolumna (pomniejszona o siłę batalionu, który pozostał w forcie 55) wsparła natarcie na fort 54, broniony przez pułk strzelców pieszych kpt. Franciszka Bobińskiego. Przewaga liczebna wroga, wojsk II Korpusu Piechoty Paskiewicza, okazała się miazdząca. Szturm trwał krótko, większość załogi zginęła w walce pierś w pierś. W czasie tych zmagających eksplodował magazyn z amunicją.

Kanonada poprzedzająca atak została w opowiadaniu adiutanta potraktowana dość szczegółowo. Liczba operujących dział została hiperbolicznie podwojona, jako że w rzeczywistości grzmiało armat prawie sto: 92 ze strony atakujących, 6 z „reduty” ppor. Konstantego Juliusza Ordona. Co znamienne, dynamika poematowej narracji w uchwytne sposób zachowuje analogię do upływu realnego czasu obserwacji pola walki. Wersy 11–28 tworzą reportażową, emocjonalną relację artyleryjską; także wersy 29–48, ta gniewna refleksja polityczna i patriotyczna polskiego oficera, zdają się wypełniać chwile poświęcone oglądaniu trwającego pojedynku artylerzystów. Śledząc skutki ostrzału, adiutant zwraca uwagę na szkody, jakie w szeregach nieprzyjaciela wywołują pociski – bomby, kule, kartacze (w. 16) – wystrzeliwane przez obrońców fortu 54.

Nie wszystko w relacji artyleryjskiej *Reduty Ordona* wydało się artystycznie udatne Kazimierzowi Wyce. Literacką arbitralność – powiedzmy otwarcie: konwencjonalność, wynikającą z braku doświadczeń żołnierskich – dostrzegł ten świetny interpretator poezji¹² w tym oto fragmencie poematu:

Tam kula lecąc, z dala grozi, szumi, wyje,
Ryczy jak byk przed bitwą, miota się, grunt ryje; –
Już dopadła, jak boa wśród kolumn się zwija,
Pali piersią, rwie zębem, oddechem zabija.

w. 21–24

¹² Kazimierz Wyka był, jak wiadomo, wirtuozowskim interpretatorem poezji wielu pokoleń i epok. Świadczą o tym jego prace romantyczne, młodopolskie, a także znamienita *Rzecz wyobraźni* (1959, wyd. 2 rozszerz. 1977), reprezentująca ważne linie krytyki programowej i towarzyszącej poezji polskiej XX wieku. *Duchy poetów podłuchane* (1959, 1962), zbiorek pastiszów i parodii poetów różnych epok, świadczy o artystycznych dyspozycjach Wyki jako krytyka i interpretatora.

Interpretator odwołuje się do wiedzy o realiach pola walki w pierwszej połowie wieku XIX (*notabene* są to czasy, gdy ogień artyleryjski powoduje około 50 procent zniszczeń militarnych) i powiada nam, że przecież pociski rażące – w przeciwieństwie do pocisków wybuchowych (tj. kule armatnie w przeciwieństwie do granatów i szrapneli) – były widoczne dla żołnierzy ze względu na swą wygasającą balistykę, a w rezultacie niezbyt groźne. „Tymczasem u Mickiewicza [...] te widoczne w locie kule armatnie posiadają niezwykłą moc rażenia. Niedostatek wiedzy realnej doprowadził przeto do niezwykłego rozmnożenia groźnych orzeczeń, groźnych postępów, które do jakiegoś człeko-zwierzęcia upodobniły pocisk działowy. [...] Bardzo wiele słów, niestety, mniej celnego efektu”¹³.

Cóż ma powiedzieć czytelnik, któremu przydarzyło się wkroczyć pomiędzy ostrza potężnych szermierzy: wielkiego poety i świetnego interpretatora? Bez komentarza przytoczę opinię Stanisława Pigońa, który w dziedzinie artylerii posiadał praktyczne kompetencje oficerskie¹⁴. W cytowanym wcześniej przyczynku filologicznym z roku 1961 uczony wysoko ocenił sposób, w jaki wieszcz wykorzystał doświadczenie żołnierskie młodego przyjaciela. Pisał uczony: „Garczyński [...] przedstawił mu wypadek fachowo i wiernie”. I dalej:

Dowiemy się stamtąd, że reduta miała sześć dział, że były wśród nich móżdżerze (strzelano z nich bombami burzącymi) i kanony (bijące granatami), i kartaczownice. Działanie każdego z tych pocisków opisał poeta z osobna i wiernie. [...]

Granat wpada z góry w tłum nagle, pęka i sieje śmierć:

„w sam środek kolumny się nurza [...]

Pęka wśród dymu [...], szyk pod niebo leci”.

Bomby widzimy po wystrzale: wznoszą się wysoko, ostrym łukiem kierują się w dół, każda z nich „z dała grozi, szumi, wyje, ryczy jak byk”, siłą rozpełnzonego ciężaru wbija się w grunt i tam, wybuchając, wyrzuca w powietrze ziemię i ludzi. [...]

¹³ K. Wyka, *Adam Mickiewicz „Reduta Ordon. Opowiadanie adiutanta”...*, s. 100.

¹⁴ W czasie I wojny światowej Pigoń służył jako oficer w 2. pułku artylerii fortecznej w armii austro-węgierskiej. W listopadzie 1918 roku uczony zameldował się w Wojsku Polskim: od marca do czerwca 1919 był dowódcą pociągu pancernego „Hallerczyk”; od sierpnia do października 1920, w okresie wojny polsko-sowieckiej, kapitan artylerii Stanisław Pigoń dowodził pociągiem pancernym „Bartosz Głowacki”.

Najskuteczniejsze na tak bliską odległość są kartacze, które prosto w tłumne zastępy szturmujących biją poziomo, kulami spiętymi łańcuchem; nie wybuchają więc, lecz świszczą i koszą:

„Najstraszliwszej nie widać, lecz słysząc po dźwięku,
Po waleniu się trupów, po ranionych jęku”.

[...] To wszystko jest zgodne z właściwościami dział, z prawami balistyki, oddane z batalistyczną wiernością¹⁵.

IV

Wersy 49–76 tworzą następny dyptyk reportażowo-refleksyjny. Zaledwie siedem linijek liczy opowiadanie o zdobyciu fortu przez rosyjską piechotę. Przebywa ona gwałtownie fosę szanca, wdrapuje się na wał ziemny, ogarnia mrowiem stanowiska ogniowe. Reakcje obserwatora to kolejno: groza i bolesne wzruszenie (obraz motyla w mrowisku), oczekiwanie w napięciu na wznowienie działań przez obrońców fortu, wreszcie pełne gorczy i żołnierskiej empatii rozważanie bohaterstwa strzelców. Od pewnej chwili możliwe są już tylko domysły, lecz nie spostrzeżenia odnośnie do tego, co dzieje się w utraconym forcie. Ostatnie działo spada w piach z lawety, ostatni bombardier zalewa krwią „zapał”, czyli otwór w tylnej części lufy, łączący panewkę z ładunkiem tkwiącym w przewodzie lufy. A broń ręczna? Także milczy – po wystrzeleniu ostatniego naboju z ładownicy, po przegrzaniu mechanizmu spustowego. Bohaterstwo I Pułku Strzelców Pieszych dało Mickiewiczowi sposobność do złożenia hołdu trudowi żołnierskiemu całej powstańczej piechoty: „[...] nieraz widziałem / garstkę naszych walczącą z Moskali nawałem” (w. 61–62). Bój i śmierć nieznanego żołnierza: w całym poemacie – jeden z najbardziej poruszających fragmentów¹⁶.

Trzecią część poematu (w sensie kompozycyjnym, jako też ilościowym: w. 77–118) zajmuje opowiadanie o eksplozji w „reducie Ordona”, opatrzone

¹⁵ S. Pigoń, *Littera, quae nocet...*, s. 280–281.

¹⁶ Warto przypomnieć, że po opanowaniu fortu 54 Rosjanie przypuścili atak na Redutę Wolską (wśród fortyfikacji warszawskich zwaną dziełem nr 56). Przygotowanie artyleryjskie zaczęło się ok. godz. 7.30; szturm nastąpił półtorej godziny później. Reduta (we właściwym znaczeniu terminu) była dziełem fortyfikacyjnym zamkniętym; miała wał ziemny wysokości ok. 3,5 m, otoczony głęboką fosą. Wewnątrz reduty był kościół św. Wawrzyńca. Dowódcą został gen. bryg. Józef Sowiński, inna legendarna postać powstania listopadowego. Sowiński, „starzec o drewnianej nodze”, zginął w walce na bagnety (prawdopodobnie). Po upadku Reduty Wolskiej (zwanej też Redutą Sowińskiego) do niewoli dostał się Piotr Wysocki, podówczas już major i dowódca 10 Pułku Piechoty Liniowej.

refleksją końcową, która to zdarzenie przekształca w egzemplum historiozoficzne. Wybuch amunicji widziany jest ze stanowiska dowodzenia, z odległości pozwalającej młodemu oficerowi obserwować ten epizod bitewny nieuzbrojonym okiem. Relacja zostaje początkowo wpisana w dialog między gen. Umińskim a jego adiutantem, niewymienionym z szarży ani nazwiska por. Stefanem Garczyńskim. Dialog urywa się wraz z grzmotem eksplozji; jej straszliwe skutki obserwatorzy postrzegają i przeżywają już osobno.

Od dawna wiadomo¹⁷, że dowódca baterii w forcie 54, Konstanty Julian Ordon, uszedł wówczas z życiem, uległ tylko poparzeniu. W roku 1833 pojawił się w Dreźnie, wiódł przez dziesiątki lat życie zawodowego żołnierza. Mickiewicz zetknął się z nim dopiero podczas swej misji krymskiej w roku 1855. Gdy jednak powstawała *Reduta Ordona* i gdy poemat był szykowany do II tomu *Poezycji* Garczyńskiego¹⁸, legenda heroicznej śmierci artylerzysty kwitła w najlepsze. Zrodziła się natychmiast; świadczy o tym utwór Dominika Magnuszewskiego, innego poety-żołnierza, napisany już 10 września w Modlinie, gdzie znalazł swą siedzibę sztab główny wojsk powstańczych¹⁹. W wierszu *Warszawa d. 6–7 i 8 września 1831* pisał Magnuszewski:

Kazano zdusić dzieci w spiżowej pościeli.
Umilkły, lecz w milczeniu tak groźnie patrzyły,
Że przeciwnicy z drżeniem okrażali wały;
Wiedzieli, że śpi piorun, jednak wejść nie śmieli.

A gdzie skwapliwą nogą pijani rozbojem
Pokusili się zajrzeć w głąb bronionej ziemi,
Tam lont Ordona nie spał i wyleciał z niemi
Kończyć obronę miasta nadpowietrznym bojem.

w. 29–36

Ważniejszy dla zrozumienia podstaw legendy od tej poetyckiej interpretacji wydaje się przypis autora: „Konstanty Gordon [*sic!*], podporucznik artylerii, w dniu 6-go września w czasie ataku, po mężnym oporze baterii

¹⁷ Zob. monografię S. Sandlera „*Reduta Ordona*” w *życiu i w poezji*, Czytelnik, Warszawa 1956.

¹⁸ Zob. list Mickiewicza do Garczyńskiego z 23 maja 1833 roku (A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe, T. 15: *Listy. Część druga, 1830–1841*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 209).

¹⁹ Pismem z 12 września 1831 roku właśnie z Modlina powiadamiano por. Garczyńskiego o przyznaniu mu Złotego Krzyża Wojskowego. Zob. J.A. Kruszyński, *Stefan Garczyński – poeta, żołnierz, tułacz*, posłowie w: S.F. Garczyński, *Sonetów wojenne*, [s.n.], Lubostron 1997, s. 31.

w 54 lunecie utraciwszy podwładnych, takową wraz z sobą i dwoma batalionami piechoty nieprzyjacielskiej w powietrze wysadził. Taki czyn jest godnym polskiego żołnierza”²⁰. Autor czyni znaczące zastrzeżenie: Ordon wywołuje eksplozję po utracie swoich podwładnych. Nie czyniąc szkody podkomendnym, zadaje ciężkie straty nieprzyjacielowi²¹. U samych początków legenda narzuca rozstrzygnięcie dwóch spornych kwestii, które stały się przedmiotem dyskusji historyków. Po pierwsze, Ordon był jedynym już, ostatnim obrońcą fortu; jego czyn jest honorową ofiarą. Po drugie, to on sam wywołał wybuch – alternatywne wersje mówią, że uczynił to na rozkaz dowódcy baterii jeden z kanonierów albo że eksplozja była dziełem przypadku. A jak to wygląda u Garczyńskiego–Mickiewicza?

Adiutant jest bliski utraty przytomności: „Pociemniało mi w oczach” – wyznaje (w. 77). Także Umiński poddaje się bolesnemu wzruszeniu. Łzy jenerała – ileż ku temu powodów... Pęka łańcuch fortyfikacji, perspektywa utraty stolicy i ostatecznej klęski zarysowuje się wyraźnie. W forcie 54 trwa masakra obrońców; tymczasem „Już Moskal rogi wywał” (w. 58). Nie sposób było nie pomyśleć w tej chwili również o losie cywilnych mieszkańców Warszawy. Odgadując intencję Ordona, gdy ten skacze „do lochów”, dowódca formułuje rzeczowy komentarz, zgodny z jego rangą i rolą. Jenerał Umiński też jest podany dyskretnym zabiegom legendotwórczym.

V

W swych finalnych rozmyślaniach adiutant domyka wątek refleksji politycznej (śmierć poddanych jedyną granicą carskiego despotyzmu), roni też żołnierskie westchnienie za wszystkich poległych, którzy bezimiennie spoczęli na zawsze w „rozjemczej mogile”, a wreszcie formułuje przesłanie historiozofa w duchu katastroficznym czy apokaliptycznym.

„Niewątpliwie – stwierdza Wyka – intencją Mickiewicza było powiedzieć, że sprawa wolności jest najdonioślejszą i najświętszą sprawą historii. Ale wniosku tego nie podaje on wprost i z radosnym optymizmem [...]. Podaje go natomiast w formie katastroficznego ostrzeżenia: jeżeli wolność narodów zaginie, zaginie glob ziemski w ogóle. Ten, który go stworzył, dokona aktu

²⁰ D. Magnuszewski, *Wiersze z okresu powstania listopadowego*, oprac. R. Kaleta, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, s. 57–58. Poeta popełnia tu pewną niedokładność: fort 54 nie był lunetą, czyli szańcem półotwartym (tył niezasłonięty). Luneta (dzieło fortyfikacyjne nr 57) znajdowała się w pobliżu: poprzedzała od czoła Redutę Wolską.

²¹ Eksplozja spowodowała śmierć ok. 300 żołnierzy rosyjskich, ciężkie rany odniósł dowódca jednej z kolumn w randze generała.

unicestwienia”²². Jak przekonuje Wacław Borowy, „intencją rzeczywistą” Mickiewicza „jest wyrażenie obawy o przyszłość ludzkości, uznanie prawdopodobieństwa myśli, że cała ziemia może być owładnięta przez tyranie”²³. Czy jednak wolno nam tak łatwo uchylać sens literalny wersów scalających wyrazistą ramą tę perorę i sięgać po wykładnię aż tak ogólne? „Bo dzieło zniszczenia / W dobrej sprawie jest święte jak dzieło tworzenia” (w. 111–112); „Karząc plemię zwycięzców zbrodniami zatrute, / Bóg wysadzi tę ziemię, jak on swą redutę” (w. 117–118). „[...] aforyzm bardzo niebezpieczny i bardzo wątpliwy”²⁴ – ocenia Borowy poetyckie uświęcenie działania destruktywnego. Juliusz Kleiner tym samym wersom przypisuje (bez waloryzacji) „rewolucjonizm bezkompromisowy”, apoteozowanie „roli katastrof niszczących”²⁵.

Ta ważka sprawa nie uszła uwagi Jacka Łukasiewicza.

Teologicznie można by zakończenie utworu objaśniać następująco: człowiek kontynuuje dzieło stworzenia według Bożego przykazania danego pierwszym rodzicom po wypędzeniu z raju. Może więc, a nawet winien, także wziąć udział w dopełniającej owo dzieło Apokalipsie. Ordon swoim czynem [...] zapowiada to, co się stanie albo stać się może [...]. Czyn Ordon jest więc typem (w biblijnym sensie – zapowiedzi) spraw ostatecznych. Ma charakter proroczy, objawia przyszłość. I zapis tego czynu, ujęcie go w poetycką zapowiedź ma charakter pisma świętego, formę sakralną²⁶.

Stajemy tu wobec pasjonującej alternatywy: buntowniczy tytanicizm czy profetyzm zbliżony do stylizacji biblijnej (nowotestamentowej)? Ale może jeszcze gdzie indziej tkwią korzenie końcowej refleksji w *Reducie Ordon*? I ważne pytanie pomocnicze: czy te słowa są proklamacją ideową podmiotu autorskiego, czy też ścisłym cytatem wypowiedzi kreowanego narratora i elementem prezentacji jego przeżycia bitewnego?

Zacznijmy od tej drugiej kwestii.

W *Reducie Ordon* wspaniale przenikają się różne żywioły rodzajowe²⁷: mówiąc najkrócej, epickość daje poematowi podstawową strukturę podawczą

²² K. Wyka, *Adam Mickiewicz „Reduta Ordon. Opowiadanie adiutanta”...*, s. 110.

²³ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, T. 1, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999, s. 340.

²⁴ Ibidem, s. 339.

²⁵ Zob. J. Kleiner, *Mickiewicz*, T. 2: *Dzieje Konrada*, cz. 1, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1948, s. 472.

²⁶ J. Łukasiewicz, *Wiersze Adama Mickiewicza*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2003, s. 104.

²⁷ Zob. C. Zgorzelski, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, T. 2, oprac. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1986, BN I 66, s. LXIII–LXXI.

i tradycję genologiczną z epopeją na miejscu pierwszym²⁸; dramatyczność wiąże się z aktualizacją, uwspółcześnieniem przeszłych zdarzeń i dialogów; liryczność nadaje subiektywne zabarwienie ukazującym zdarzeniom poprzez heroiczny i bolesny patos, poprzez sarkazm, ironię, inwektywę²⁹. Można by wiele powiedzieć o – jakże urozmaiconej – ekspresyjnej retoryczności partii refleksyjnych, nietrudno też zauważyć kapitalne liryzacje opowiadania czy opisu (np. animalizacja kuli armatniej w wersach 23–24, wzmocniona elementem zaskakującej, drapieżnej egzotyki, czy przebłysk ginącego subtelne-go piękna w obrazie błyskającego motyla, zestawionego w nieoczekiwanym porównaniu z gasnącą redutą, w wersach 52–55).

Końcowa perora w *Reducie Ordon* jest kompozycyjnie styczna z obrazem zniszczeń po wybuchu, obrazem ukształtowanym wokół pojęć chaosu i mogiły. W ironicznym teraz kontekście powraca postać cara despoty, nazwanego wcześniej mocarzem jak Bóg silnym, jak szatan złośliwym (w. 36). Jak „bóg” – czyli jak bożek, bożyszcze, człowiek uzurpujący sobie nadnaturalne przy-mioty i boską władzę³⁰ – czy jednak jak „Bóg”, biblijny Stwórca? Z kontekstu wynika raczej to drugie rozumienie – zatem na apokaliptycznego Niszczycie-la z ostatnich wersów pada niepokojący cień despotyzmu i sprawiedliwości sprowadzonej do archaicznej odpłaty (prawo talionu)... Nie ma tu miejsca na Boską pedagogikę, na ekonomię zbawienia; nie ma przede wszystkim śladu myśli o Panu Dziejów ani o opatrnościowym planie historii. Nie-Boska ko-media *avant la lettre*?

Jakże to? Przecież Mickiewicz podpisuje się po raz pierwszy osobiście pod publikacją *Reduty Ordon* w roku 1833 (przypomnę, zamieszczając utwór w II tomie *Poezji* Garczyńskiego). Po *Dziadach* drezdeńskich, po *Księgach na-rodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Czy autor *Konrada Wallenroda* i wier-sza *Do matki Polki* chce dać wyraz swym jakoby nadal żywym, dojmującym rozterkom ideowym? Czy traktuje utwór jako pamiątkę z czasów, „gdy był

²⁸ Marek Piechota w swym opracowaniu encyklopedycznym wymienia omawiany poemat, obok *Śmierci Pułkownika*, wśród wierszy listopadowych Mickiewicza, nasyconych elementami stylu epopeicznego. Zob. M. Piechota, *Epopeja (epos, poemat heroiczny)*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 238.

²⁹ Pisał m.in. Zgorzelski (*Wstęp...*, s. LXVIII): „[...] liryczność ujawnia swe działanie poprzez subiektywizację narracyjno-przedstawieniowych zadań utworu, ale także za pomocą bezpośrednich, dygresyjnych interwencji narratora, w których używa on swego głosu osobowości identyfikowanej przez czytelnika z autorem”.

³⁰ Zob. B.A. Uspienski, W.M. Żywow, *Car i bóg. Semiotyczne aspekty sakralizacji monarchy w Rosji*, przekład i wstęp H. Paprocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

po trosze innym człowiekiem, niż jest obecnie” (jak głosi Petrarkowskie motto *Sonetów*)?

Refleksję zamykającą *Redutę Ordona* wypada chyba przypisać narratorowi-adiutantowi i jego dotkliwemu wspomnieniu przeżyć z obrony Warszawy. Nie ma owa refleksja źródła ani w bogoburczym tytanizmie romantycznym, ani w idei mesjanicznej. Jest ona świadectwem załamania się optymistycznej historiozofii postępu i wolności, która wręcz standardowo dochodzi do głosu w poezji powstania listopadowego. Jak niegdyś legionieści – jak Godebscy, Ty-mowscy – powstańcy otrzymali tragiczną lekcję polityki ideałów i braterstwa ludów. Sam Garczyński w wierszu *Do ludów* (z lipca 1831 roku), rozpaczliwym wołaniu o solidarność, przechodził od gorącego misjonizmu polskiego do katastroficznej przepowiedni, zgodnie z którą „kar bliska chwila / Prędeż czy później uderzy”. A oto apokaliptyczna wizja przyszłego despotyzmu, na który nieuchronnie są skazane „ludy”:

Jeden li tylko na martwym tłumie,
Na trupach licznej czeladzi
Tron swój żelazny, ciężki osadzi,
Tron wyniosłości i dumie,
Stamtąd – o zgrozo – resztki narodu,
Szkielety w człeka postaci,
Zarządzać będzie, aż w więzach z głodu
I mordów reszty nie straci!³¹

Także zakończenie poematu *Bitwa pod Grochowem* jest interesujące w kontekście finału *Reduty Ordona*. Pojawia się tu imaginacyjny monolog cara grożącego Zachodowi podbojem, po którym – powiada – „jak Pan Bóg w kościele / Mieczem prawa napiszę ludom Europy”³².

VI

Reduta Ordona ma w istocie dwóch bohaterów. Jednym z nich jest postać tytułowa, już legendarna. Drugim – adiutant niewymieniony z nazwiska, ale nieanonimowy dla emigracji wojskowej, ponadto ujawniony przez

³¹ S. Garczyński, *Do ludów*, w: Idem, *Poezje wybrane*, wybór W. Szelaąg, wstęp i nota biograf. Z. Szelaąg, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 49.

³² Ibidem, s. 39. Tenże motyw rozpoczyna utwór. W przypisie podaje Garczyński słowa wypowiedziane ponoć przez cara: *Je foulerei aux pieds la Pologne et je marcherai contre la France*, czyli: „Stratuję Polskę i pomaszuję na Francję” (s. 32).

publikację *Poezycji* w roku 1833. Poemat batalistyczny Mickiewicza ma charakter dwugłosowy, lecz trafna wydaje się obserwacja, że autor dokłada starań, by pozostawać w cieniu narratora (ani przez chwilę nie tematyzuje wszak swej roli i obecności). Adiutant jenerała Umińskiego zostaje przedstawiony jako żołnierz biorący udział w kluczowych wydarzeniach insurekcji; w rzeczy samej – walczył pod Grochowem, Wawrem, Dembem, Ostrołęką. Jest również sportretowany jako bard powstania – wyrażający idee powstańców i nawet w jednej relacji batalistycznej ujmujący spektrum żołnierskich doświadczeń.

Opowiadanie o obronie reduty, jako wspomnienie, jako aktualizacja przeżyć sprzed miesięcy, sytuje się na dwóch planach czasowych. Są też dwie strefy pamięci. Pamięć afektywna przywołuje z fotograficzną dokładnością przebieg wydarzeń; wydaje się jednak, iż w jej czynności ingeruje pamięć kolektywna, ta właśnie, która wykreowała bohaterski gest Ordona. Być może Garczyński mógłby przysiąc, że obserwował oto takie działanie artylerzysty:

Widzę go znowu – widzę rękę, – błyskawicę,
Wywija, grozi wrogom, trzyma palną świecę,
Biorą go – zginał, – o nie, – skoczył w dół, do lochów!

w. 89–91

...Ale przecież historia nie potwierdziła przekonania adiutanta o śmierci Ordona: albo więc Garczyński nie widział tego, co zapamiętał, albo wiernie zapamiętanej obserwacji nadał fałszywą interpretację pod wpływem szerzącej się legendy.

Dla starszego przyjaciela młody oficer był niewątpliwie znakomitym przewodnikiem po realiach pola walki; *Reduta Ordona* jest pod względem prawdy batalistycznej utworem potężnie nasyconym, dokumentem znakomitym. Kreacja i prawda, idealizm i realizm idą w tym poemacie, chciałoby się powiedzieć, ręka w rękę. Autor, empatyczny słuchacz i realista, pozostaje również stylizatorem epopeicznym, sięgającym po wielkie toposy poezji heroicznej. Warszawa to twierdza, Twierdza Wolności, w opozycji do Petersburga, który staje się w owej konfrontacji gniazdem despotyzmu. Obrońcy reduty to gromada żołnierzy podobnych do tych spod Termopil, Ordona można bez nadmiernej przesady nazwać polskim Leonidasem. I oto poprzez postać adiutanta, z jego refleksyjnością i emocjonalnością, Mickiewicz uzyskuje w swej batalistyce jeszcze inną wrażliwość poetycką, estetyczną. W wojnę jest tu zamieszana, oprócz ludzi żołnierskiego rzemiosła, nowoczesna indywidualność ze swą odrębną postawą wobec świata, ze swą niepowtarzalną konkretnością, swymi dylematami umysłu czy woli... W pewnym stopniu, w rozproszeniu, poezja powstania listopadowego, jak przedtem legioniści gen. Dąbrowskiego, też budowała nową batalistykę.

Kim był Stefan Garczyński dla Mickiewicza? Z początku chyba jednym z tych utalentowanych młodzieńców, którzy w spotkaniu z autorem *Ody do młodości* i *Konrada Wallenroda* poszukiwali, nierzadko, kluczy do własnych możliwości twórczych. Po powstaniu listopadowym – w jakiejś (niemałej) mierze był porucznik Garczyński bohaterem walk niepodległościowych; wobec ich uczestników zaś wieszcz Polaków czuł się kimś moralnie zadłużonym. „Korekta, wierz mi, że często robiła mi wiele przyjemności, bo zdawało mi się, że z Twoją duszą gadałem, niekiedy dysputowałem, kłóciłem się, a zawsze, jak i w życiu naszym, rozstawaliśmy się w zgodzie”³³ – pisał Adam, z natury niechętny korektom, do „Kochanego Stefka” w maju 1833 roku.

Z wielkim samozaparciem przygotowywał do publikacji utwory Garczyńskiego, na jego grobie w Awinionie umieścił inskrypcję swego autorstwa. Dzięki skrupulatnym sprawdzeniom Marka Piechoty wiemy dziś, że w *Przedmowie* do tomiku *Wspomnienia z wojny narodowej i sonety wojenne* (1860), uchodzącej kiedyś za Mickiewiczowski nekrolog przyjaciela (z października 1833 roku), „Mickiewicz ostanie się jako autor zaledwie części jednego zdania tej przedmowy”³⁴. Artykułu do „Pielgrzyma Polskiego”, obiecanego Garczyńskiemu w liście z 6 maja 1833 roku, redaktor nie napisał. Zajął się natomiast obszernie *Wacława dziejami* w prelekcjach paryskich (wykłady XXX–XXXII z kursu drugiego).

Gdy u schyłku życia wieszcz stanął na Wschodzie twarzą w twarz z porucznikiem Ordonem, mógł mieć poczucie, że spłacił do końca dług moralny zaciągnięty u powstańców listopadowych.

Bibliografia

- Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999.
- Garczyński S., *Do ludów*, w: Idem, *Poezje wybrane*, wybór W. Szela, wstęp i nota biograf. Z. Szela, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.
- Garczyński S.F., *Sonety wojenne*, posłowie J.A. Kruszyński, [s.n.], Lubostroń 1997.
- Kleiner J., *Mickiewicz, T. 2: Dzieje Konrada*, cz. 1, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1948.
- Kruszyński J.A., *Stefan Garczyński – poeta, żołnierz, tułacz*, posłowie w: S.F. Garczyński, *Sonety wojenne*, [s.n.], Lubostroń 1997.

³³ A. Mickiewicz, *Dzieła*, T. 15..., s. 209.

³⁴ Zob. M. Piechota, *Kilka słów o „Przedmowie” do tomiku „Wspomnienia z wojny domowej i sonety wojenne” Stefana Garczyńskiego. Więcej pytań niż odpowiedzi. Jeszcze o tekście we fragmencie zaledwie przypisywanym Mickiewiczowi*, w: Idem, *„Słowo to cały człowiek”. Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 195–208.

- Łukasiewicz J., *Wiersze Adama Mickiewicza*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2003.
- Maciejewski J., *Cenzorzy i policjanci pruscy nad tekstami Mickiewicza (Wielkie Księstwo Poznańskie – rok 1833)*, w: *Miscellanea z okresu Romantyzmu*, cz. 2, red. nauk. J. Maciejewski, Wrocław 1972 (Archiwum Literackie, T. 15).
- Magnuszewski D., *Warszawa d. 6–7 i 8 września 1831*, w: Idem, *Wiersze z okresu powstania listopadowego*, oprac. R. Kaleta, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Rocznikowe, T. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Czytelnik, Warszawa 1993.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Rocznikowe, T. 15: *Listy. Część druga 1830–1841*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Czytelnik, Warszawa 2003.
- Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, T. 1, cz. 3: *Wiersze 1829–1855*, oprac. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981.
- Piechota M., *Epopeja (epos, poemat heroiczny)*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991.
- Piechota M., *Kilka słów o „Przedmowie” do tomiku „Wspomnienia z wojny domowej i sonety wojenne” Stefana Garczyńskiego. Więcej pytań niż odpowiedzi. Jeszcze o tekście we fragmencie zaledwie przypisywanym Mickiewiczowi*, w: Idem, *„Słowo to cały człowiek”. Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.
- Pigoń S., *Littera, quae nocet. Usterka tekstu w „Reducie Ordona”, „Ruch Literacki” 1961, z. 1*, przedr. w: Idem, *Miłe życia drobiazgi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.
- Porębski M., *Sybirskie futro wzięt*, w: *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, red. M. Poprzęcka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.
- Puszkina A., *Oszczercem Rosji*, przeł. J. Tuwim, w: Idem, *Wybór wierszy*, oprac. B. Galster, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, BN II 201.
- Sandler S., *„Reduta Ordona” w życiu i w poezji*, Czytelnik, Warszawa 1956.
- Syga T., *Te książki proste... Dzieje pierwszych polskich wydań książek Mickiewicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.
- Uspienski B.A., Żywow W.M., *Car i bóg. Semiotyczne aspekty sakralizacji monarchii w Rosji*, przekład i wstęp H. Paprocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.
- Wyka K., *Adam Mickiewicz „Reduta Ordona. Opowiadanie adiutanta”*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.
- Wyka K., *Duchy poetów podsłuchane. Pastisze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962 (wyd. 2, 1964).
- Wyka K., *Rzecz wyobraźni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959 (wyd. 2 rozszerz., 1977).
- Zgorzelski C., *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, T. 2, oprac. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1986, BN I 66.

Ordon's Redoubt. The Adjutant's Tale **Fragments of reading**

Summary

Ordon's Redoubt. The Adjutant's Tale is a battle poem based on the reality of Warsaw's defense against Russian forces in September 1831. It is based on a story by Stefan Garczyński, a poet and officer who participated in the events as General Jan Nepomucen Umiński's adjutant. The poem created one of the most important patriotic legends of the Romantic period: the heroic defense of the redoubt brings Warsaw Fortress into the realm of epic imagery and values, and Konstanty Juliusz Ordon, the artilleryman, becomes the personification of the fighting determination of the Polish soldierhood. A proper understanding of the work depends not only on taking into account the poetic tradition of battle studies, but also on a thorough knowledge of the battlefield realities and the course of events during the defense of the capital. Mickiewicz sets in motion various generic elements in the poem: epic, lyrical and dramatic. The combination of these factors shapes the work's expression (a revival of soldiers' experiences) and its ideological message, which closely matches the patriotic and historiosophical proclamations of the poets of the November Insurrection.

Leszek Zwierzyński
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0002-6157-7589

Jak Mickiewicz wywiódł żywióły O stworzeniu romantyzmu w *Balladach i romansach*

I

Świat Mickiewiczowych ballad – magiczny, mityczny, „powtórnie zaczarowany”¹. Ale zarazem, jak Badacze (Borowy, Kleiner, Zgorzelski, Opacki...) wielokrotnie wskazywali – konkretny, empirycznie sprawdzalny, realniejszy od świata sentymentalnego, oświeceniowego. Pejzaż balladowy jest swojski, dany naocznie jak na scenie („W prawo łóz gęsty zarostek / W lewo...”). Dostępny nam, narratorowi, lecz także – bytującej zarówno wewnątrz tekstu, jak i w świecie pozaballadowym – adresatce. Istnieją w balladzie rzeczywiste łozy, dzwonnica, cerkiew, chrośniak, dokładnie osadzone w przestrzeni, a ich empiryzm wzmacniają dookreślające szczegóły² – dzwonnica ma „zrąb zgniły”, w „chrośniaku” zaś są mogiły. W świecie tym pojawiają się też zwykłe, codzienne przedmioty („szruba”, „dyszel”), nazwane prowincjonalnym, a więc bardziej intensywnym i konkretnym językiem³. Ta realność przejawia się w różnych postaciach i na różnych płaszczyznach. Wacław Borowy przytaczał słowa swojego nauczyciela fizyki o tym, że magiczny, iluzyjny pejzaż z początku *Świtezi* jest fizycznie sprawdzalny, zgodny z prawami optyki

¹ O tym zaczarowanym obliczu ballad pisałem w książce: *Wyobrażenia akwaticzne Mickiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998, s. 15–44.

² Uwypuklił to w swej lekturze Ireneusz Opacki („W środku niebokrega”. O „Balladach i romansach” Mickiewicza, w: Idem, „W środku niebokrega”. *Poezja romantycznych przełomów*, Agencja Artystyczna „Para”, Katowice 1995).

³ Te aspekty balladowego świata opisał przed laty w klasycznej monografii Czesław Zgorzelski (*O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976).

(„[...] toż to wstęp do mojego kursu optyki”⁴). Nawet iluzyjne zatem okazuje się w balladach rzeczywiste.

Jaki jest więc ten świat? Wydaje się, że my, filolodzy, wszystko o nim wiemy. Aż strach, że będę powtarzał to, co już dawno znane, zbadane. Powiem jednakże, zaczynając od prostego historycznoliterackiego oglądu *Świtezianki*, ballady dojrzałej i w pełni rozwiniętej. Spróbuję odczytać, jak Mickiewicz stwarza w niej (systemowo, świadomie) świat romantyczny. Potem zarysuję podstawowe tematy ballad i ich realizację. Wreszcie spróbuję określić to, co w zasadniczym sensie funduje romantyczność świata ballad. Powstawały one przecież – jak wiemy – równolegle do niektórych oświeceniowych i filomackich utworów poety. A są jednak całkowicie inne.

Świtezianka w prostym literaturoznawczym oglądzie stanowi jakby efektowną sklejaną różnych przedromantycznych stylów⁵. Początek to typowy sentymentalny obrazek: chłopiec, dziewczyna spacerują, zbierając maliny i kwiaty (do wianka). Także rytm (jak wskazywano)⁶ jest rodem z sielanek Karpińskiego, oczywiście nieco już przetworzony – bardziej skomplikowany, a zarazem wyrazistszy, intensywniejszy. Natomiast wnętrze obrazu okazuje się tylko pozornie sentymentalne. Dziewczyna nie jest naprawdę dziewczyną, ale nimfą, ondyną. Metafory ją opisujące są migotliwe, fascynujące, lecz w miarę wnikania narratora w świat ballady coraz bardziej niepokojące: „ognik”, „jaskier” (świeci nocą); uzupełnione jeszcze ostrzejszymi określeniami chłopca – „sarna płocha”, „upiór”, identyfikującymi ją dość trafnie. Spomiędzy źdźbeł sentymentalnej sielanki wyrasta w balladzie coś innego, romantycznego. W dalszej części utworu obserwujemy Strzelcowe próby oswojenia dziwności „dziewczyny” zwykłością własnego świata (leszczyna, chatka, mleko), odparte jednak twardą, klasycystyczną odpowiedzią *Świtezianki* („słowicze wdzięki” / „lisie zamiary” – jakby z aforyzmu czy przysłowia). I przysięga – sentymentalna, gotycka, choć też nie do końca, gdyż prześwituje w niej mityczna, obrzędowa matryca. Strzelec zostaje sam (błędny) i tę samotność – jego świat przeżyć – ukazuje krajobraz. Pejzaż niby zwykły, dotykalny, więc dlaczego właśnie teraz, w samotności Strzelca, się zmienia (pozostając na razie realnym)? Pod nogą nie tylko „zwiędła szeleszcze gałązka”, lecz także „ziemia uchyla się grząska”; dokładnie oddaje to nastrój

⁴ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, T. 1, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999.

⁵ O wielu elementach składowych *Świtezianki* pisał obszernie w swej monografii Juliusz Kleiner (*Mickiewicz*, T. 1, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1948, s. 283–321). Zob. też M. Żmigrodzka, *Podstawowe cechy Mickiewiczowskiej ballady*, [na prawach rękopisu], Warszawa 1955.

⁶ Zob. C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej...*

bohatera i bagiennej bytowość „dziewczyny”. Krajobraz jeszcze realny, nie mniej już wyraźnie romantyczny – metamorficzny, odbierany z subiektywnej perspektywy.

A potem, po gwałtownej, olśniewającej przemianie natury, wieloskładnikowy spektakl – epifania subtelnej, rokokowego piękna Świtezianki, kuszącej śpiewem, tańcem, cielesnymi ponętami i baśniowymi obrazami nadludzkiego życia w jeziorze. Pokusa. Nasuwa się pytanie: jaka jest naprawdę Świtezianka? Wydaje się nam zapewne, że taka jak w epifanii (jako Pani Jeziora). To jednak prawdopodobnie też iluzja; jej rzeczywiste oblicze (obce, mityczne) jest chyba nie w pełni ludzkie i wyobrażalne – bliższe żywiołom. Zarazem Świtezianka ma być osobowy, co wychodzi na jaw, gdy ginie razem ze Strzelcem. Taka pozostaje również, jako „znikomy cień”, po erupcji potwornej, karzącej mityczności i trwa nadal wraz z cieniami odtwarzającymi nocny spektakl. Pozostaje także obraz jeziora burzącego się, groźnego, a więc świat już raczej nie sentymentalny ani rokokowy. To zawieszenie w przemianie jest oczywiście romantyczne⁷.

II

Tak prezentuje się w owej balladzie mistrzowska, rozwinięta odsłona romantyzmu. Gdy czytamy *Świteziankę* wraz z całym cyklem, wyraźne się staje, że w balladach najważniejsze jest samo życie, dane tu po raz pierwszy w twórczości Mickiewicza jako coś pełnego wagi, coś na serio, co się wydarza, dzieje i decyduje w krótkim przedziale czasowym o losie, o przyszłości człowieka⁸. Życie w balladach jest – trochę podobnie jak barwy, opisane przez Martę Piwińską – samą substancją Bytu⁹, a nie tylko kolorową, zewnętrzną ozdobą. Najważniejszą wartość, esencję tego życia stanowi, o czym pisano, miłość – pierwszy, podstawowy temat *Ballad i romansów*. Ale balladowa miłość nie jest właściwie nigdy szczęśliwa, nawet gdy okazuje się dobra i wierna. W *Romantyczności* czy *Kurhanku Maryli* miłość przecięta zostaje przez śmierć i musi się zderzyć z jej obcością. W każdej z pozostałych ballad (i romansów!) miłości

⁷ Na temat konstrukcji ballady i finałowej przemiany zob. I. Opacki, „W środku niebokrega”. O „Balladach i romansach” Mickiewicza..., s. 15–34.

⁸ Podobne miejsce krytyczne, decydujące o dalszym losie, kształcie życia, pojawia się w *Żeglarzu*, tu w bezpośrednio podmiotowej perspektywie. *Żeglarz* powstał jednak później niż ballady, to w nich Mickiewicz stworzył tę nową, autentyczną postać życia.

⁹ Biorę to określenie barw (oraz chyba innych składników świata i życia) w balladach od Marty Piwińskiej (*Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza, Słowo/obraz Terytoria*, Gdańsk 2003, s. 35–48).

zagroza zło, powodujące rozziw, który niszczy tę najważniejszą w owych utworach więź konstytuującą człowieczeństwo.

W zasadzie tylko na początku (jeszcze sielankowym) *Świtezianki* wydaje się, że miłość może być szczęśliwa. Dopóki trwa sentymentalny spacer przy księżycu. Gdy Strzelec chce, by stała się czymś bardziej stałym, realniejszym, poważniejszym, przybiera ona obcy, mityczny kształt, a człowiek – jak się okazuje – nie potrafi jej sprostać, wytrzymać takiej próby. Ta ułomność ludzkiej miłości jeszcze radykalniej ukazana została w innych balladach – w *Rybce*, w *Lilijach*, również w romansie *Dudarz*¹⁰. Miłość wszędzie musi się zderzyć ze złem i właściwie zawsze przegrywa. Wyjątkiem jest ballada „dziecięca” (*Powrót taty*), obserwujemy tu jednak nie miłość romantyczną, lecz szczęśliwe życie rodzinne, także zagrożone złem (napad zbójców), ocalone cudem w przestrzeni dziecięcej wiary. Wszędzie indziej zło, jeżeli nawet nie tryumfuje, to niszczy miłość i – życie.

Zło jawi się jako drugi podstawowy temat ballad. Po raz pierwszy w poezji Mickiewicza staje się ono czymś tak ważnym, czymś, co właściwie stanowi główną sprężynę zdarzeń. W pewnym sensie właśnie w balladach poeta rysuje po raz pierwszy swoistą mikromorfologię zła jako istotnego składnika ludzkiego bytowania, rozwijaną potem w kolejnych utworach (*Dziady*, *Sonety*, *Pan Tadeusz*, *Zdania i uwagi*). Czym jest balladowe zło? Opisałem niegdyś¹¹ jego wymiar symboliczny, ważny w tym „powtórnie zaczarowanym” świecie; teraz chciałbym przyjrzeć się bardziej jego realnym przejawom czy też kształtom.

Zło jako fenomen, zdarzenie polega zawsze na zniszczeniu tego, co dobre. Po pierwsze więc bytu, życia ludzkiego, także jego osobowego uposażenia – wartości, które konstytuują ludzkie bycie. W balladach najmocniejsze okazuje się niewątpliwie zło na poziomie ontologicznym, jako zniszczenie życia drugiego człowieka. W *Świtezi* złem jest agresja, napaść na bezbronne kobiety i starców, chęć zadania śmierci lub zniewolenia. To również zło bytowe.

W *Lilijach* ukazane zostało dodatkowo jako mord na osobie najbliższej. Takie zło – zabranie czyjegoś życia – pozostawia ślad, wyrwę w Bycie. Nie tylko realną ranę w ciele Pana i grób, jamę skrywającą jego zwłoki, lecz także jego nieobecność w świecie żywych (pytania dzieci, lęki Pani). W owej balladzie wszystko to ma konkretne kształty – krew, nóż, również Pani, która staje się niejako wizerunkiem zabitego (wpada „na kształt upiora”, „zsiniałe

¹⁰ Nie ma tu bowiem już igrania z człowiekiem przez istotę mityczną ani próby, którą musi on zaliczyć.

¹¹ Zob. L. Zwierzyński, *Wyobrażenia akwaticzne...*, s. 31–44. O sferze zła w balladach zob. też B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, TAIWPN Universitas, Kraków 1992, s. 13–21, 64–66.

usta", „oczy przewraca w słup"). Podjęte przez morderczynię próby załatania wyrwy powstałej w Bycie (zakopanie ciała na łączce, zasianie na grobie Pana oczyszczających lilii, wzmocnione obrzędowym zaśpiewem), mające usunąć ślady zła i oczyścić z nich Panią, są, jak wiemy, nieskuteczne.

W balladach złem jest także naruszenie więzów tworzonych przez miłość, więzów, które stanowią dla poszkodowanego sens życia. W *Świteziance* mamy do czynienia tylko z próbą wierności (choć ostatecznym jej efektem będzie unicestwienie obojga kochanków), ale w *Rybce* przeniewierstwo Pana oznacza dla Krysi koniec życia. Podobnie jak brak odwzajemnienia miłości dla przyjaciela Dudarza. W *Lilijach* niewierność Pani („nie dotrzymałam wiary") i lęk przed karą stają się przyczyną następnego, większego zła – mordy – i kolejnych wątpliwych etycznie czynów. Zauważmy jednak, że Pani, acz zbrodniarka, jako istota ludzka ukazana jest osobowo i na serio. Świat wewnętrzny żadnego innego bohatera ballad nie został przedstawiony w tak pełnej gamie afektów, przeżyć; również pejzaże są obrazem jej uczuć, jej duszy. Pejzaże balladowe¹² są piękne, lecz nie arkadyjskie – kosmos tego świata stale splata się z wnętrzem postaci, z ich dziejami, które prowadzą do katastrofy będącej karą wymierzaną przez Byt, ale najczęściej sprowokowaną przez samych bohaterów.

III

Miłość w balladach (co uwypuklił Leonard Neuger)¹³ zderza się również z inną postacią zła – ze śmiercią, złem zawartym w samym Bycie. Śmierć ukochanego spotykająca Karusię stanowi właśnie zło Bytu, które dotyka ich oboje oraz ich miłość. Śmierć w *Balladach i romansach* wydarza się także w *Lilijach* (lecz tu jako śmierć zadana, zbrodnia), w *Dudarzu* (i w *Kurhanku Maryli*) jako zło zawarte w ludzkim losie. To zło, które (jak chce Neuger)¹⁴ po raz pierwszy stwarza w naszym romantyzmie nicość oznaczającą wyrwę w sensie. W *Dudarzu* w opowieści tytułowego bohatera został przedstawiony też obraz umierania jako następstwa nieszczęśliwej miłości. W *Romantyczności* powstaje w efekcie zderzenia miłości ze śmiercią dziwna przestrzeń – przestrzeń Inności, sfera Bytu o trudno identyfikowalnym statusie ontologicznym¹⁵. Świat du-

¹² Zob. M. Piwińska, *Wolny myśliwy...*, s. 41–43.

¹³ Zob. L. Neuger, *Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szkice literackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.

¹⁴ Zob. ibidem.

¹⁵ Zob. A. Kowalczykowa, *Widzenie w biały dzień. O „Romantyczności” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3.

szy? Przestrzeń pomiędzy światami? Nie jest to przecież rzeczywistość istotowo transcendentna (takiej w balladach raczej nie ma). Posiada chyba jednak własny, odrębny status metafizyczny, podobnie jak inne obce przestrzenie w balladach.

Niezwykle, że taka obca metafizycznie przestrzeń uobecnia się w świecie, jak wielokrotnie podkreślano, rzeczywistym i skonkretyzowanym geograficznie – znanym, bliskim, swojskim. W utworach „oświeceniowych”, filomackich (*Już się z pogodnych niebios...*, *Oda do Młodości*, *Pieśń Filaretów*) świat ma charakter wyraźnie otwarty (przekracza antyczną topikę morską, w której wyprawę poza granice oceniano negatywnie), ale nadal stanowi przestrzeń metafizycznie jednorodną, w istocie jest więc ona w tym aspekcie ograniczona i zamknięta. Zostaje otwarta naprawdę dopiero w małym, swojskim świecie ballad, gdzie wydarza się owa Inność jako doświadczenie obcości. W *Romantyczności* świat, w którym Karusia żyje w trakcie spotkań ze zmarłym ukończonym, mimo nieokreślonego statusu jest wyłącznie jej światem, mającym odrębną czasoprzestrzeń – inną niż „dzień biały, miasteczko”. Jednak świat ten (wraz z Jasiem) okazuje się rzeczywistością prawdziwą, zmysłową – nie tylko naocznie daną (obrazy zmarłego), lecz także substancjalną, dotykającą: Karusia czuje chłód Jasieńka („jakie zimne dłonie!”). W niewielu momentach świat balladowy staje się aż tak realny jak w *Romantyczności*! Jest przestrzenią pośmiertną, przestrzenią nieszczęścia (nicości, bezsensu), ale zarazem dla Karusi jedyną własną, bliską (mimo obcości!), przestrzenią jej życia. Wciągając ją, bo świat realny, ludzki, świat „białego dnia, miasteczka” wydaje się bohaterce jeszcze bardziej obcy.

Obcość czy inność jako ważny, podstawowy składnik rzeczywistości pojawia się w szeregu ballad: również w *Świtezi*, w *Świteziance*, w *Lilijach*, w *Rybce* oraz w balladach groteskowych. Najbardziej znany i zachwycający jest pejzaż z początku *Świtezi*, otwierający nieskończoność. Ale ta metafizyczność, dostępna potencjalnie dla każdego, ma taki właśnie potencjalny charakter. Rzeczywistą inność w tej balladzie stanowią dziwne nocne spektakle (głównie zresztą dźwiękowe, a nie wizualne). Realne są też zawarta w opowieści Pani Świtezi przemiana miasta w jezioro („jakaś białość nagle mię otoczy”) i końcowa, negatywna odsłona żywiołu („Jezioro pękło na kształt rowu”), podobna do groźnej, karzącej mocy z zakończenia *Świtezianki*. To już rzeczywistość prawdziwie obca, uzyskująca postać potwora chtonicznego. Wcześniej kształt świata rysowany w słowach-pokusach Świtezianki miał charakter raczej baśniowy, choć także tu pojawiały się w ukryciu znamiona grożącej śmierci („w łożu srebrnej topieli”, „srebrne kropelki”)¹⁶.

¹⁶ Zob. A. Ziolkowicz, *Żywioł wody w „Balladach i romansach” Adama Mickiewicza*, „Przegląd Powszechny” 1986, nr 7/8, s. 140.

Wtargnięcie karzącej obcości (i zagłada części świata realnego) kończy również *Lilije*. Najpotężniejsza jednak epifania absolutnej obcości wydarza się w *Rybce* – po destrukcyjnej pomście sióstr świtezianek pozostają pustynia i głązy („suchy piasek i rowy”). Wskutek kary żywiołu samozagładzie ulega nawet mityczny świat wodny¹⁷. We wszystkich balladach obcość zjawiająca się nagle w centrum świata swojskiego, znanego i realnego konstytuuje inność i nowy obraz romantycznego Bytu. Nie jest to, jak wspominałem, świat transcendentny, ale jeżeli pominąć lub oskrobać z niego baśniowo-romantyczną otoczkę, to wewnątrz owej obcości dostrzec można rzeczywiste doświadczenie niewyrażalnego, bardziej podstawowe od epifanii teologicznej, a nawet romantycznej, bliskie już, być może, jej nowoczesnej postaci. Ta obcość wyrasta spomiędzy elementów konkretnych, także dzięki temu, że realne balladowe pejzaże stają się tu zarazem pejzażami wewnętrznymi, oddającymi nowe, nieprzewidywalne doświadczenia bohaterów.

IV

Obcość pełni w balladach też inną jeszcze funkcję, inaczej przemieniając świat. Wypiera bowiem to, co we wcześniejszych i pisanych równoległe z balladami oświeceniowych tekstach Mickiewicza – w *Zimie miejskiej*, w utworach wolteriańskich (*Pani Aniela*; *Mieszko, książę Nowogródka*) i filomackich (*Jamby*) – stanowiło w istocie centrum świata i życia: obraz życia jako zabawy i przyjemności. Taki kształt życia dany jest niewątpliwie w anakreontycznej *Zimie miejskiej*, prezentującej czarodziejskie obrazy zabaw złotej młodzieży. Nawet jeżeli uwzględnić pastiszowy charakter wiersza¹⁸, swoistą przebierankę, to wzbogaca on te wizerunki zabawy (tak czy inaczej w nim obecne) dodatkowo jako forma zabawy (literackiej). Oczywisty jest element zabawowy w *Jambach* oraz w większości utworów filomackich (*Już się z pogodnych niebios*, *Oda do Młodości*, *Pieśń Filaretów*), mimo ich tonacji heroicznej. Najwyraźniejsze jednak obrazy życia jako zabawy zawierają utwory wolteriańskie młodego Mickiewicza. Zabawa w *Pani Anieli* ukazana jest jako coś zdecydowanie pozytyw-

¹⁷ Obcość w różnych postaciach pojawia się także w innych balladach: w *Tukaju*, w *Świtezi* (dla widza – świat nocy i wyłowiona Pani Jeziora, dla mieszkańców Świtezi – ruska zgraja i nowa postać świata), w *Pani Twardowskiej*, w *Powrocie Taty* (zbójcy – jedyna obcość, która dała się oswoić).

¹⁸ Taką tonację wiersza sugeruje, popierając swą tezę konkretnymi argumentami, Jacek Łukasiewicz (*Wiersze Adama Mickiewicza*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2003, s. 16–23).

nego, tworzącego naturalny, dobry kształt życia; także zabawa miłosna...¹⁹ Negatywnie natomiast w tym utworze przedstawiona została maska obłudnej i nieprawdziwej pobożności, ascezy. Jej zrzucenie – dzięki odkryciu przez córkę Zuzię prawdziwego oblicza życia nocnego pani Anieli – przynosi jasny i radosny model życia, jawnego i dobrego dla wszystkich. W *Mieszku, księciu Nowogródka* brak zabawy i miłości (wymuszany przez mnichów) prowadzi do słabości, ślamazarności księcia, powodującej klęskę w momencie najazdu Tatarów pod wodzą Mamaja. Na szczęście płomień miłości (i zabawy) zachowała w głębi serca piękna Zyla, potencjalna ukochana Mieszka, która w sprytny sposób pomaga niezaradnemu księciu wyzwolić się z obu niewoli – tatarskiej, a potem mniszej. Tu także tryumfują bezobłudna zabawa i miłość.

A jak jest z zabawą w balladach? W *To lubię świat* Maryli stanowi jeszcze świat zabawy, w której uczestniczy ona wraz z rodzicami. Panna bawi się jednak również licznymi zalotnikami i miłosnymi cierpieniami zakochanego Józia („W boleściach jego dla mnie radość dzika”). Wprawdzie ta nieczułość zostaje ukarana, ale wykonując czyśćcową pokutę, panna dalej się bawi (wyraźnie taki charakter mają wykorzystywane przez nią formy straszenia). Dopiero spotkanie z podobnym amatorem zabawy, narratorem-bohaterem ballady, który na straszenie i perspektywę samotnego spędzenia nocy w pustce reaguje radośnie („To lubię!”), kończy pozytywnie historię tej pary. Zabawą, straszeniem drugiej (pozatekstowej) Maryli jest sama ballada. Ale utwór ma przecież także wymiar uczuciowy – wspominanego i antycypowanego romantycznego losu narratora-autora.

W następnych balladach obraz życia jest jednak zdecydowanie bardziej serio²⁰. W *Lilijach* Pani (po wyjeździe męża „na Kijowiany”) pragnie się bawić wśród młodzieży, a że „droga cnoty śliska”, „nie dotrzymuje wiary”, łamie przysięgę, nadweręża więzy małżeńskie. Potem, lękając się kary – zabija. Gdy zjawiają się bracia Pana, wciąga ich do swojej gry (tak że przestaje ich interesować los brata)²¹, dalej bezkarnie chce się bawić, wieść przyjemne życie – teraz z jednym z braci. Bez kary, pokuty, nawrócenia. Rezygnuje nawet z wyjątkowej szansy odwrócenia swego złego czynu. Ale w tej balladzie i w innych taka zabawa na fundamentach popełnionego zła okazuje się niemożliwa.

¹⁹ Jak ukazał Waław Borowy, ta „zabawowość” w utworze Mickiewicza jest wzmocniona i o wiele bardziej jednoznaczna niż w oryginale (W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, T. 1, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999, s. 13).

²⁰ Oczywiście inaczej jest w balladach „groteskowych” (*Pani Twardowska, Tukaj*). Tu zabawa trwa dalej, choć na innych już zasadach; nie jest to też zabawa dla wszystkich (tytułowa bohaterka).

²¹ Zupełnie inaczej niż w ludowym pierwowzorze ballady.

W balladach Mickiewicza zaistniały bowiem nowe ramy aksjologiczne²², surowe i niezbywalne. Życie zabawą (szczególnie w zaistniałej negatywnej przestrzeni etycznej) jest tu czymś nagannym i prowadzi nieuchronnie do kary. Także lekkomyślnych braci, którzy dali się wciągnąć Pani w jej sieć zła, a nawet... gości weselnych.

To świat surowy, rysujący w samym Bycie ostre prawa i granice wartości etycznych; ich przekroczenie, nawet nieświadome, automatycznie wywołuje pomstę²³. Już zabawa pod nieobecność wojującego męża – a więc wypełniającego rycerską powinność – jest w tych ramach aksjologicznych czymś niewłaściwym i wiedzie do kolejnych złych czynów (zdrada, mord). Nikt nie musi o tym wiedzieć, gdyż w łonie samego Bytu tkwi nieuniknioność kary dopełniającej złe czyny. Zauważmy, że każdy z balladowych złoczyńców po swym występku zderza się jeszcze raz z jego ofiarą i wtedy zostaje ukarany. Podobnie, choć w innej postaci, rysuje się ów splot zabawy i zła w balladach rusańczanych. W *Rybce* zdradzona Krysia dzieli świat na dwie części – wielki świat Pana-wiarołomcy, bawiącego się dalej z księżną, oraz własny, mały, ograniczony, zakazany dla niego świat świtezianek (i Krysi-ofiary). Ten stan równowagi (codzienne powroty do świata ludzkiego Krysi-rybki karmiącej swe – i Pana! – dziecię) trwa do momentu, gdy Pan nieświadomie przekracza ustanowione granice, rozszerzając obszar swej zabawy (spacer i kąpiel w rzeczce z księżną) na zakazane terytorium wodne Krysi. To wywołuje automatyczną pomstę – śmiertelne skamienienie Pana i księżnej – lecz także zagładę wodnego świata świtezianek. Sługa widzi teraz „suchy piasek i rowy”, i wielki głaz. Najbardziej radykalnie obcy świat w balladach.

Podobnie dzieje się w *Świteziance*. Chęć Strzelca, by przemienić dotychczasowe sielankowe spotkania z tajemniczą dziewczyną w miłość realniejszą i trwalszą, kończy się katastrofą, gdyż chłopiec nie wytrzymuje próby wierności. Zaczarowany wodą jeziora i pokusami nadludzkiej zabawy (fruwania, nurkowania), przekracza granicę świata mitycznego (łamiąc przysięgę) i przez chwilę tańczy ze Świtezianką na wodzie („skoczne okręgi toczy”). Taniec, opromieniony rokokową iluzyjnością, w nowych, surowych ramach aksjologicznych kończy się pomstą karzącego żywiołu – pochłonięciem przez wodę. W *Dudarzu* nie ma mitycznych mocy, ale opowieść tytułowego bohatera o nieszczęśliwym kochanku-flisaku i jego śmierci zmienia radosny czas

²² Ten model istnienia i tworzenia tożsamości „ja” wprowadził do badań Charles Taylor (*Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001).

²³ Ów świat grzechu i zmayı opisał Paul Ricoeur (*Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Pax, Warszawa 1986). Scharakteryzowałem ballady w tej perspektywie w książce *Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza...*

dożynek w czas smutku i zadumy, wyłącza Pasterkę (ukochaną Zmarłego) ze wspólnej zabawy. W *Świtezi* zabawą (ukaraną utopieniem przez wzburzoną falą „statków i sieci”) okazuje się „ciekawość pusta” – chęć zbadania tajemnicy, zaczarowanych wód jeziora.

Przypomnijmy w skrócie koncepcję horyzontu etycznego zaproponowaną przez Charlesa Taylora, stanowiącą podstawę tej części niniejszej charakterystyki ballad. Rzeczywista tożsamość człowieka (a przypomnijmy, że według autora *Źródeł podmiotowości* od romantyzmu poczynawszy każdy sam ową tożsamość uzyskuje, tworzy) musi się opierać na ustabilizowanym zespole niezbywalnych wartości etycznych. Wyznaczają one nasz horyzont etyczny, to, co filozof nazywa „silnym wartościowaniem”: „Znaczy to, że pociągają za sobą rozróżnienia na to, co słuszne i niesłuszne, lepsze i gorsze, wyższe i niższe, o których decydują nie nasze pragnienia, skłonności bądź wybory, lecz które właśnie są niezależne od tych ostatnich i stanowią kryterium ich oceny”²⁴. Ale owe ramy moralne, mające „mocny” status ontologiczny, to tylko początek. Aby stały się podstawą tożsamości, muszą zostać wyartykułowane jako „ontologia moralna”, co okazuje się niełatwe, gdyż bywają najczęściej niejawne, ukryte (nie chodzi przecież o wygłaszane teorie), tworzą tło wszelkich wyborów. Ostatecznie urealnia, konstytuuje naszą tożsamość w świecie uzyskanie społecznej akceptacji dla owych ram i ich artykulacji (ekspresji).

Ballady są taką pierwszą ekspresją romantycznego horyzontu etycznego i nowej, romantycznej tożsamości Mickiewicza, pierwszą paradygmatyczną artykulacją takiej tożsamości w polskim romantyzmie. Zmieniły naszą przestrzeń literacką, kulturową, epistemologiczną. Oczywiście, później poeta kreuje o wiele mocniejszy i wyrazistszy horyzont etyczny w *Dziadach*, a także w *Grażynie*, sonetach i *Konradzie Wallenrodzie*, wreszcie w III części *Dziadów* i *Panu Tadeuszu*. Te nowe, surowe ramy etyczne, stworzone przez Mickiewicza jako autora ballad, obowiązujące wewnątrz nich i ich bohaterów (i trudne dla nich) są jedną stroną ukazanych historii. Ujawnienie owych ram następuje najczęściej w finałowym zderzeniu człowieka z karzącą, nadrzędną, mityczną mocą balladowego świata. Drugą stronę stanowi nakreślony w tych surowych ramach kształt samych bohaterów – innych, nowych. W utworach klasycystycznych, przedballadowych (choć czasem powstających równolegle z balladami) jednostka, także dążąca do heroicznego celu (*Oda do Młodości*), była częścią grupy, tworzyła z nią całość. Tu natomiast każdy bohater jest indywidualny, niepowtarzalny i niezastępowalny jako człowiek. Nawet Pani z *Liliji* – morderczyni męża. Ważne okazuje się to, co bohater czyni, czuje, czego doświadcza bezpośrednio. Całe ży-

²⁴ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...*, s. 12.

cie w tych utworach traktowane jest z powagą. Oczywiście, zawarte w nich wewnętrzne ramy aksjologiczne są ekspresją ram konstytuowanych przez samego Mickiewicza, jego poetyckiej tożsamości. Romantyczne cechy gatunkowe ballad (realność świata, narrator i świat nieznany, plastyczni bohaterowie, udratyzowana akcja) umożliwiły akceptację przez czytelników nowych, romantycznych ram aksjologicznych. I na tym szczególnie polega doniosłość owego niewielkiego cyklu inicjującego nasz romantyzm.

Bibliografia

- Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, T. 1, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999.
- Dopart B., *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, TAIWPN Universitas, Kraków 1992.
- Kleiner J., *Mickiewicz*, T. 1, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1948.
- Kowalczykowa A., *Widzenie w biały dzień. O „Romantyczności” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3.
- Łukasiewicz J., *Wiersze Adama Mickiewicza*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2003.
- Neuger L., *Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szkice literackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
- Opacki I., *„W środku niebokręga”. Poezja romantycznych przełomów*, Agencja Artystyczna „Para”, Katowice 1995.
- Piwińska M., *Wolny myśliwy. Ośiem prób czytania Mickiewicza*, Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 2003.
- Ricoeur P., *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Pax, Warszawa 1986.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Zgorzelski C., *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Ziołowicz A., *Żywiół wody w „Balladach i romansach” Adama Mickiewicza*, „Przegląd Powszechny” 1986, nr 7/8.
- Zwierzyński L., *Wyobrażenia akwaticzne Mickiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998.
- Żmigrodzka M., *Podstawowe cechy Mickiewiczowskiej ballady*, [na prawach rękopisu], Warszawa 1955.

**How Mickiewicz brought out the elements
On the creation of Romanticism
in *Ballads and Romances***

Summary

The study identifies and describes a somewhat renewed set of themes in Mickiewicz's ballads (love, death, evil, alienation). Within that scope, the essential features of the early Romantic world are defined. From these themes also emerges a new character of the Romantic life — one that is authentic and serious, sometimes even severe in its laws. The core that constitutes the new Romantic identity is the Romantic axiological framework — created for the first time in the ballads — for which the intensity of the world and the dynamism of the ballad plots provided social acceptance.

Jarosław Ławski
Uniwersytet w Białymstoku
ORCID: 0000-0002-1167-5041

Pan Tadeusz z Onikszta? Pan Tadeusz z Jeżewa?

*Panu Profesorowi Markowi Piechocie –
z wdzięcznością za Jego życzliwość i prace:
„Coś pada... myśmy słyszeli – słuchali”*

Środkowoeuropejskie potomstwo eposu...

Historia ta zaczyna się w Oniksztach i Jeżewie¹. Jeszcze tam wrócimy...

Tymczasem przejdźmy do *Pana Tadeusza*². Dziwnie, doprawdy, ułożyły się losy arcypoematu. Niedoceniony w chwili druku (ba! niekupowany), szybko stał się „epopeją narodową”, które to miano nosi po dziś dzień jako jeden z może najtrudniejszych dla cudzoziemców klasycznych utworów literatury powszechnej. Kto z tych, co nie wzrośli w kulturze polskiej, pojmie i zrozumie, odczuje *Pana Tadeusza*, ten zrozumie coś bardzo głębokiego z fenomenu polskości. Nic dziwnego, że stale ukazują się nowe przekłady poematu, obrastające filologicznymi komentarzami³. Jest to właściwe miej-

¹ Zob. zwięzłą informację o okolicznościach naszych podróży na Litwę: A. Janicka, Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Dwujęzyczni pisarze polscy i litewscy. Zagadnienia bilingwizmu w kulturze polskiej i litewskiej. Literatura – kultura – język”. Wilno–Szetęjnie, 8–9 października 2015 r. Sprawozdanie, „Bibliotekarz Podlaski” 2016, nr 1, s. 301–305; Eadem, II Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Dwujęzyczni pisarze litewscy i polscy XIX i XX wieku. Perspektywa komparatystyczna. W kręgu inspiracji Mickiewicza i Baranauksa”, Wilno–Onikszty, 12–13 października 2017 roku, „Bibliotekarz Podlaski” 2017, nr 4, s. 361–364.

² Tekst ten nie powstałby bez grantu NPRH na projekt „Kontynuacja naukowej, krytycznej edycji *Pism rozproszonych* Zygmunta Glogera: edycja rękopisów, pism etnograficznych, rysunków i korespondencji w siedmiu tomach”, realizowany w Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku (2018–2022).

³ Zob. z ostatniego czasu: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz or The last foray in Lithuania: A story of the gentry from 1811 and 1812 comprising twelve books in verse*, transl. from the Polish by

sce, by przypomnieć także, iż w przyznaniu dziełu godności eposu rola pionierów przypadła Niemcowi Wilhelmowi Häringowi i Polakowi Hugonowi Zatheyowi⁴, a dodałbym, że też Słowackiemu, który bezbłędnie wychwycił był w pieśni VIII *Beniowskiego* epopeiczny oddech *Tadeusza*, rzucając na tło ogólnoludzkiej epiki słowa o „epopei cudnej”, o poemacie, przed którym się „wali / Jakaś ogromna ciemności stolica”:

Grzmotowi jego niebo odegrzmiało...
 Chociaż Gofredów nie miał i Baldwinów
 Ani mógł morza wiosłami zamącić
 Ani księżycą z wież krzyżowych strącić...⁵

Samorodne arcydzieło wyrosło z kresowego centrum polskość – stało się do niej powrotem. Było koniecznym uzewnętrznieniem dziejów i ducha ziem, ludzi je zamieszkujących, od Nowogródka po Kijów, od Rzeżycy po Oczaków. To w tym kręgu starcia dwóch cywilizacji, Rzymu i Bizancjum, w miejscu, gdzie się one bezlitośnie sprzęgały, zderzały i w końcu zmiażdżyły, łącząc i dzieląc narody, zrodziły się szlachecki *demos* oraz wschodniopolski *ethos*, uwewnętrznione przez poetę i naraz uzewnętrznione na kartach eposu o polskich Baldwinach i Gofredach, walczących a to ze sobą wzajem, a to z Moskwą. *Excuse moi*, nie jest to poemat z pogranicza polsko-niemieckiego, polsko-szwedzkiego czy czesko-polskiego. Kulturowy i duchowy *oikos*/dom dzieła to Rzeczpospolita, jej litewska część, Wielkie Księstwo Litewskie i historyczna Czarna Ruś, Nowogródczyna.

Przydługi ów ekskurs może zostanie wybaczony w eseju z przypisami. *Ad rem*.

Patrzę na antologię prof. Bogdana Zakrzewskiego *Potomstwo „Pana Tadeusza”*, wydaną we Wrocławiu w 1998 roku⁶. Wybitny badacz romantyki, jak pamiętamy, położył zasługi niemałe w tropieniu echa słowa i myśli Mickiewicza nie tylko u wielkich, lecz i u zapomnianych twórców *minorum gentium*.

B. Johnston, Archipelago Books, Brooklyn, NY 2018; A. Mickiewicz, *Pan Tadeozi anu ukana-skneli t'avdasxma Litvaši: agnaurt'a ambavi 1811–1812 clebši t'ormet cigrad da lek'sad t'k'muli*, na gruziński przeł. W. Ugrehelidze, oprac. D. Kolbaia, Varšava 2015.

⁴ Zob. W. Häring, *Herr Thaddäus oder der letzte Sajasd in Lithauen*, „Blätter für literarische Unterhaltung”, Leipzig 1836, nr 259/290; H. Zathey, *Uwagi nad „Panem Tadeuszem”* A. Mickiewicza, nakładem „Tygodnika Wielkopolskiego”, Poznań 1872.

⁵ J. Słowacki, *Beniowski*, pieśń VIII, oprac. A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1996.

⁶ Zob. B. Zakrzewski, *Potomstwo „Pana Tadeusza”*. Antologia, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1998. Cytaty z tegoż tomu oznaczam skrótem „P”, po którym w przypisie podaję numer strony.

Ba, zdało się Profesorowi w pewnym czasie, że odnalazł część rzekomej kontynuacji *Pana Tadeusza*, co ogłosił w medium tak bezlitosnym jak telewizja⁷. Była to pomyłka, którą dziś wspominam z melancholią i nawet wzruszeniem. Że niezmiernie łatwo o pomyłkę w atrybucji rękopisu, wie każdy, kto w światkach rękopisów, prze- i pokreślonych bazgrołów albo wykaligrafowanych liter wchodził głębiej. W jakimś sensie każdy, kto bierze się do *Pana Tadeusza*, paść musi – by przypomnieć genialny wiersz Gałczyńskiego – ofiarą świerzopa⁸. Te realia poematu, niezgodności czasu i przestrzeni, staropolskie koligacje, ów *Epilog* nie wiadomo do czego, a i doniesienia o kontynuacji eposu, o odrzuceniu dzieła przez wieszczą...⁹ Kto w to nie wszedł tak daleko jak prof. Marek Piechota, nie wie, z czym ma do czynienia (i jakie pokusy do zwalczania)¹⁰.

Lektura *Potomstwa „Pana Tadeusza”* przynosi wiele radości, śmiechu, trochę melancholicznych westchnień i kilka głębokich wzruszeń, ot, choćby przy czterowierszu *Na 85. rocznicę śmierci Mickiewicza...*

„Litwo! Ojczyzno moja...” Ten wiersz, pełen bólu,
Lekko czytany w szkole, dziś szepcę w aule.
Siwy wieczór na szybach. Goręcej i szczerzej
Nigdy, nigdy nie szeptać nawet słów pacierza¹¹.

Nie wiem, czy kto lepiej oddał kiedy promieniowanie siły poematu na pogrążonych w rozpacz historyi ludzi XX wieku. Może prócz zesłańca jakiś polski Żyd, może więzień, uchodźca.

Ale, jak wynika z najpobieżniejszej lektury antologii, nie takie głównie jest „potomstwo” epepei. Kilka dopisków serio i kontynuacji, genialne fragmenty

⁷ O tej „aferze” mickiewiczologicznej sporo mówiła telewizja. Zob. relację z 2 kwietnia 1999 roku: *Wielkie odkrycie czy mistyfikacja? Druga księga „Pana Tadeusza”*, wrocław.tvp.pl [dostęp 30.11.2020].

⁸ Zob. K.I. Gałczyński, *Ofiara świerzopa*, „Kurier Poranny” 1934, nr 306, cyt. za: P, s. 127.

⁹ I o tych sprawach pisał Bogdan Zakrzewski: „*Hajże na Soplicę!*”, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1990.

¹⁰ Teraz myślę o dwóch publikacjach prof. Marka Piechoty – księdze, która pomnaża zasoby mickiewiczologii, i artykule, który tworzy jej tradycję głęboką. Zob. M. Piechota, *Od tytułu do „Epilogu”. Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000; Idem, *Profesor Zbigniew Jerzy Nowak – badacz, krytyk wydań i edytor „Pana Tadeusza”*, w: *Warsztat badawczy profesora Zbigniewa Jerzego Nowaka. Charakterystyki, wspomnienia, bibliografia*, red. M. Piechota, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.

¹¹ Ten piękny wiersz wyszedł spod ręki Jana Huszczy (1917–1986), rodem z Wileńszczyzny, zesłańca do Kazachstanu, potem żołnierza LWP i redaktora czasopism w PRL-u. Zob. J. Huszcza, *Wiersze wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1959, s. 61. Odnotowuje ten wiersz antologia prof. Zakrzewskiego: P, s. 175.

Pana Tadeusza Słowackiego, które też naśladowano (*sic!*)¹², lecz nade wszystko pastisz, parodia, centon tworzyć mają dalszą rodzinę poematu. Sumienny badacz „potomstwa” dzieli więc i porządkuje tę rodzinę niemałą na: kontynuacje serio, pastiszowe, humorystyczno-parodystyczne, polemiczne, trawestacje służące polemice politycznej, narodowościowej, partyjnej, sejmowej. Dalej idą wiersze o charakterze, no cóż, pornograficznym, trawestacje szkolne, pastisze nawiązujące do poematu dygresyjnego¹³. Wszystko to w trzech czwartych humorystycznie nastrojone, wesołe i wesołkowate, doprawdy śmiechu warte i śmieszące. A gdzież jeszcze hołdy, rywalizacje, polemiki estetyczne...

Lektura antologii prof. Zakrzewskiego zastanawia. Skąd ta przewaga parodii i dlaczego pastisz tak łatwo wychodził „pastiszantom”? Dlaczego popadły w zapomnienie dobrze, czasem świetnie skrojone kontynuacje poematu serio – Erazma Piltza, Kazimierza Laskowskiego, Edwarda Ligockiego, pisane przed I wojną i w trakcie II wojny światowej?¹⁴

Wreszcie – opatrzywszy się w siebie, nie bez lęku – zadam pytanie zasadnicze: co właściwie jest tym „potomstwem” Panatadeuszowym? Wynika z tego, że przed wszystkimi innymi zaletami wszelkich pretendentów liczą się tu cechy kontynuacji, trawestacji, pastiszu, lirycznego westchnienia. Ale czemu pośród członków rodziny poematu zaledwie jeden potomek jest w antologii gościem zagranicznym? I jest to utwór Maksyma Rylskiego z Ukrainy, tłumacza?¹⁵

Tymczasem istnieje niemało nawiązań do *Pana Tadeusza*, które wymykają się omówionej antologii. Nie myślę tylko o językowo-estetycznych grach z pierwowzorem, o polemikach ideowych takich czy innych (od endeckich po mocno lewicowe)¹⁶, o aluzjach symboliczno-kulturowych, których

¹² Zob. Z. Kunstman, *Nieznany rękopis J. Słowackiego*, „Antena” 1937, nr 14, s. 12, przedruk w: P, s. 129–131; W. Słobodnik, *Ciąg dalszy „Pana Tadeusza” J. Słowackiego*, w: *Cudze piórka. Pastisz, persyflaż, parodia*, oprac. L. Przemski, Warszawa 1970, s. 124–127, przedruk w: P, s. 219–221.

¹³ Wszystkie te podziały, dystynkcje, systematyzacje w: B. Zakrzewski, *Wstęp do: P*, s. 7–23.

¹⁴ Zob. E. Piltz, *List Telimeny [z tamtego świata]*, [1899], w: F. Hoesick, *Adam Mickiewicz w felietonach literackich*, Warszawa 1934, s. 201–206; K. Laskowski, *Zima 1812 r., Po Berezyńnię, Wiosna w r. 1813, Pod Lipskiem*, w: Idem, *Wybór prac poetyckich*, T. 2 i 5, Warszawa 1909; E. Ligocki, *Złota chorągiew. „Pana Tadeusza” część druga 1830–1837*, Londyn 1941; owe teksty zob. w: P, s. 37–46, 51–82, 139–174.

¹⁵ Zob. M. Rylski, *[I znowu otworzyła księgi „Tadeusza”...]*, przeł. J. Hordyński, „Życie Literackie” 1954, nr 37, przedruk w: P, s. 185; „Znowu mistrza podziwiam, który tak potrafił / Prowadzić swoją niezawodną ręką / B u t n y c h p a n ó w” (podkr. – J.Ł.).

¹⁶ Jak w pastiszu Tadeusza Hollendra, *Arcyserwis. Nieznany fragment z „Pana Tadeusza”*, „Sygnały” 1934, nr 8/9, zob. w: P, s. 117–120.

prawdopodobnie nie dałoby się zliczyć. Wśród dzieci poematu są, oczywiście, beztroskie i roześmiane, ale spotkamy też poważne, straumatyzowane, niepewne losu... Już, już mówię, w co i kogo mierzę.

Otóż bajając od lat o lepszych i gorszych arcydzieła kontynuacjach, uważałem, iż wiele z nich – tych najważniejszych – odnosi się do tego, co można by nazwać idiomem historycznym, kulturowym i językowym poematu. Zauważyłem, że jego promieniowanie dotyczy zupełnie innych, zarazem węższych i szerszych, sfer niżli chociażby oddziaływanie (jakże ogromne, a nieopisane!) *Konrada Wallenroda* czy *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*¹⁷. Ponieważ latami włóczyłem się po Europie Środkowo-Wschodniej i Bałkanach, trudno mi było nie spostrzec, iż na tym terenie potomstwo *Pana Tadeusza* też istnieje, że teksty, które za takowe warto lub trzeba uznać, dotyczą jakiegoś dramatycznego, a nawet tragicznego, problemu Europy Środkowej i Wschodniej. Oglądana z tego punktu widzenia światowa recepcja *Pana Tadeusza* odsłania cztery zupełnie/niezupełnie różne kręgi.

Krąg polski, zamknięty w tutejszej problematyce i kulturowym, historycznym idiomie polskim (do niego należą prawie wszystkie prace z antologii *Potomstwo „Pana Tadeusza”*).

Krąg kultur dziedziczących spadek po I Rzeczypospolitej (Litwa, Ukraina, Białoruś, Polska, Łotwa).

Dalej: szeroki krąg kultur europejskich i pozaeuropejskich, w których problemem jest zagadnienie wolności (od Irlandii po Gruzję, od Izraela po Rosję).

A potem jest jeszcze krąg światowy, w którym spojrzenie na dzieło Mickiewicza określają czynniki uniwersalne: przypisanie gatunkowe (od eposu do poematu), estetyka (od realizmu do...), ideowe elementy świata przedstawionego (od konserwatywnego patriarchyizmu po liberalizm) i figury antropologiczne (obraz kobiety, rzadko mężczyzny, klasowość).

Jeśli tak spojrzymy na *Pana Tadeusza*, to zobaczymy trudne w tej chwili do opisanego bogactwo nawiązań, spośród których wyłoni się niemała grupa tekstów osobnych. Te chcę nazwać potomstwem *Pana Tadeusza*. I „gorzej” jeszcze, bo chcę je widzieć jako ważniejsze niż antologijne pastisze i parodie. Czuję się nieswojo, pisząc tekst o poważnych dzieciach epopei dedykowany Mistrzowi mickiewiczologii i zarazem humoru, Panu Profesorowi Markowie Piechocie. No ale może wybaczyć... jak zawsze.

Zatem słów kilka o środkowoeuropejskim odzwieku na dzieło, o jego potomkach z kręgu drugiego, którego granice wyznacza mapa przedrozbioro-

¹⁷ W odwołaniach do obu utworów dominuje kwestia różnie rozumianej (np. wallenrodyzm i mesjanizm) strategii walki z silnym, okrutnym przeciwnikiem. Takie nawiązania znajdziemy w literaturze gruzińskiej, bułgarskiej, irlandzkiej, żydowskiej, a nawet amerykańskiej, gdzie Mickiewicz jest postrzegany także jako filozof wolności.

wej Rzeczypospolitej. Jej spadek stanowią – związane ze sobą na zawsze we wrzącym kotle historii – kultury polska, litewska, ukraińska, białoruska, łotewska, nawet estońska i, *nolens volens*, kluczowa w tej opowieści rosyjska. Jak tu nie widzieć pisarzy polskich chodzących śladami *Pana Tadeusza*, od Syrokomli po Glogera i Orzeszkową? Pisarzy polsko-litewskich i litewskich stąpających po – raz cienkiej jak wiara, raz grubej jak nienawiść – granicy między kulturą „ich” a „nie ich”, „nie naszą”, tą polską? Tu znajdują swe miejsce i Antoni Baranowski / Antanas Baranuskas z Oniksz i Sejn, i tylu innych...

Jak nie patrzeć na potomstwo *Pana Tadeusza* na pograniczu tego, co polskie, i tego, co białoruskie? Przypomnijmy sobie znakomitego polskiego publicystę i folklorystę Aleksandra Jelskiego, który przetłumaczył *Pana Tadeusza* na język białoruski¹⁸ w taki sposób, by najprostszy kmiotek zrozumiał arcydzieło narodowe. Wspomnijmy piszącego w tym samym duchu szlachcica, pisarza polsko-białoruskiego, Wincentego Dunin-Marcinkiewicza¹⁹. Jak nie pomyśleć o marksście Iwanie France toczącym boje z Mickiewiczem po polsku, ukraińsku i niemiecku²⁰ czy o twórcy kongenialnego przekładu poematu o „panach” na język Szewczenki, Maksymie Rylskim²¹? A żydowscy pisarze i tłumacze – ci z epoki Szoah, ci z wolnego Izraela?²² Istnieją nadto warianty etniczne nawiązań do *Pana Tadeusza*: kaszubskie, śląskie, nawet mazurskie, a także warianty emigracyjne, zapisane w literaturze Polonii obu Ameryk (...więc nie o *Latarniku* piszę tym razem i nie o *Panu Balcerze w Brazylii*).

¹⁸ Zob. A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz. Poema*. Kn. 1, przeł. A. Jelski, L'voŭ 1892, ss. 41. Zob. białoruski konterfekt Jelskiego: I.W. Żuk, *Aleksander Jelski w zwierniadle korespondencji z Janem Karłowiczem*, w: *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, seria I: *Studia, rewizje, konteksty*, red. i wstęp A. Janicka, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015, s. 465–478.

¹⁹ W. Dunin-Marcinkiewicz, *Przedmowa Tłumacza*, do: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, w: Idem, *Zbor tvorau u dwuh tomach*, T. 2, Minsk 2008, s. 432–433: „Prace moje w tem narzeczu, mające na celu zachęte naszego kmiotka, toż biednej Litewskiej i Białoruskiej szlachty do uczenia się, nie znalazły dotąd [...] sympatyj w tej zamożnej klasie społeczeństwa naszego [...]”.

²⁰ Zob. I. Franko, *Adam Mickiewicz w rusińskiej literaturze*, „Kraj” 1885, nr 46, s. 28–29, w: Idem, *Szkice o literaturze. Kultura, literaturoznawstwo, publicystyka*, wstęp R. Radyszewski, red. i oprac. J. Matkowski, I. Rożucki, Zjednoczenie Nauczycieli Polskich na Ukrainie, Warszawa–Drohobycz 2016, s. 228–234; J.J. Janicki, *Creative dissonance as a mode of writing: The case of Ivan Franko*, „Kijowskie Studia Polonistyczne” [Kijów] 2017, T. 29, s. 49–95; J. Hrycak, *Prorok we własnym kraju. Iwan Franko i jego Ukraina (1856–1886)*, przeł. A. Korzeniowska-Bihun, A. Wylegała, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

²¹ Zob. H. Werwes, *Maksym Rylski*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1971, T. 6, s. 141–155.

²² Zob. R. Löw, *Mickiewicz w kręgu hebrajskim*, w: Idem, *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie*, red. M. Siedlecki, J. Ławski, posłowie B. Olech, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2014, s. 15–25.

Przypisanie do wielkiej rodziny *Pana Tadeusza* ma szersze podstawy niż te, które ujawnia przeciekawa, zabawna antologia.

Interesuje mnie ta gromadka nie za bardzo późnych wnucząt poematu, która przez swe istnienie, formę i treść próbuje ująć w słowa coś z tajemnicy środkowoeuropejskiego kręgu kulturowego, „dawnych” ziem Rzeczypospolitej. Bardzo wstępnie można powiedzieć, że ów krąg drugi – środkowo- i wschodnioeuropejski – recepcji Mickiewicza, a w nim eposu, jest kręgiem łączącym emancypujące się kultury Rusinów, Litwinów, Łotyszów czy (walczących do dziś!) Białorusinów, lecz także kręgiem wytyczającym wyraźną granicę kulturowo-historycznych powinowactw głębokich. Jeśli nawet poszerzyć maksymalnie granicę sfery środkowoeuropejskiej o niektóre kraje Zachodu, to widać, że *Pana Tadeusza* odbierano zupełnie inaczej w kulturze niemieckiej, czeskiej, słowackiej czy węgierskiej (ta ostatnia linia recepcji godna jest pogłębienia)²³; że był to odbiór nakierowany w większym stopniu na kwestie uniwersalne, estetyczne lub ideowe (wolność jako temat).

Istnieje, przekonuje, całkiem osobna grupa kulturowo-historyczno-językowo-społecznych powinowactw nie z wyboru, lecz z nadania historycznego losu, tworzących zamkniętą sferę środkowoeuropejskich nawiązań do *Pana Tadeusza*. Pora ruszyć na Litwę północną, do Onikszt/Anykščiai, by potem wrócić na południe, do Jeżewa.

Onikszt, Sejny, poeta

Zanim słów kilka padnie o pierwszym z dzieł, które przypiszę w sposób oczywisty do potomstwa *Pana Tadeusza*, i to z prawego łóża, chcę wskazać na coś, co można by nazwać idiomem kulturowym polskiego eposu. Tworzą go różne wymiary dzieła, od estetycznych po ideowe; ich pełnia tworzy niepowtarzalny świat-kosmos *Pana Tadeusza*.

W największym skrócie, bo jest to temat na osobny esej, tworzą ów idiom:

Primo, estetyka: wielka forma poematowa, epicko-liryczna, z przyjętą kwalifikacją – epos, epepeja narodowa.

Secundo, zakorzenienie kulturowe: kultura polska w jej odmianie wschodniej, północnej, związanej z ziemiami Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Tertio, struktura społeczna: świat szlachecki, otwierający się na inne warstwy, zmieniający się na naszych oczach.

²³ K. Ocias, *Recepcja Mickiewicza w okresie powojennym na Węgrzech*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1977, T. 12, s. 61–69. Pierwsze tłumaczenia fragmentów eposu na węgierski przypadają na rok 1950 (ibidem, s. 62).

Quarto, antropologia: koncepcja młodego bohatera, który dojrzewa, lub dojrzałego, który przeżywa metanoię; bohater zbiorowy z zarysowanymi typami indywidualnymi.

Quinto, historiozofia: wizja przemiany historii, która oparta jest na odrodzeniu, przemianie świata polskiego, prowadzącej do restytucji odnowionej Rzeczypospolitej Wielu Narodów.

Sexto, wizja świata: hierarchiczna, uporządkowana wizja kosmosu, z Bogiem jako gwarantem ładu, podszyta mesjanistycznym optymizmem. W świecie tym jednak możliwe są ewolucyjne zmiany: uwłaszczenie chłopów, solidaryzm między warstwami społecznymi (magnateria, szlachta, szlachta zaściankowa, Żydzi, chłopci etc.), dowartościowanie kobiety jako współtwórczyni ładu społecznego.

Septimo, koncepcja czasoprzestrzeni: wizja przeszłości, która na naszych oczach przeobraża się w zapowiedź-znak odrodzonej przyszłości ukazanej przez symboliczny skrót – metasymbol Soplicowa²⁴.

Oba teksty, którym poświęcę teraz parę słów, należą do tej samej przestrzeni co *Pan Tadeusz*: wyrastają z kulturowego dziedzictwa Wielkiego Księstwa Litewskiego (WXL), oba są wizją przeszłości, która prosi o przekształcenie się w przyszłość, o restytucję. Ale jakże inne ich sensy, jak różne losy!

Borek oniksztyński (1861/1862) wraz ze swoim autorem, biskupem Antonim Baranowskim, w całości przejęty został przez braci Litwinów i inkorporowany jako – mocno wprawdzie kłopotliwe – dziedzictwo etnicznej kultury litewskiej w jej najbardziej autarkicznej, zamkniętej wersji²⁵. Nawet w Polsce pisano często i pisze się wciąż tylko o Antanasie Baranauskasie, pisarzu litewskim, wyłącznie litewskim. Jeśli nauka i, szerzej, kultura mają mieć sens, to muszą się odwoływać do trwałej i mocnej koncepcji prawdy (nie ukrywam, że dla mnie jest to koncepcja z konieczności umocowana metafizycznie). Nie może być tak, że wspólnoty kulturowe na kanwie znanych faktów tworzą dowolne, zupełnie ze sobą sprzeczne i wrogie sobie narracje o wydarzeniach, ludziach, zjawiskach.

Tymczasem kultura I Rzeczypospolitej padła ofiarą takiego właśnie rewidowania prawdy, czy raczej procesu „konstruowania naszej prawdy” – dostosowana została albo do narracji nacjonalistycznych, albo do plastikowo-landszaftowej narracji o „ubogającym” wszystkich pograniczu kulturowym,

²⁴ O tym idiomie kulturowym dają wyobrażenie dwa „nowsze” tomy: *„Pan Tadeusz” i jego dziedzictwo. Recepcja*, red. B. Dopart, F. Ziejka, TAIWPN Universitas, Kraków 2006; *„Pan Tadeusz”. Poemat. Postacie. Recepcja*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

²⁵ Na Litwie wydano wielotomowe *Pisma (Raštai)* Baranowskiego. Nie przestaje on jednak budzić kontrowersji.

rozciągającym się od Rygi po Odesę, od Białegostoku po Połock, gdzie w rzeczywistości, pod płaszczykiem pogranicznej wymiany dóbr i wartości, budują się narracje wrogie i groźne.

Antoni Baranowski, „pisarz litewski”, rzadziej „polsko-litewski” lub „litewsko-polski”, biskup Kościoła rzymskokatolickiego w Sejnach, urodził się w Oniksztach (dziś Anikščiai). Chował się w atmosferze polskiego domu z polskim językiem, ale i wśród dzieci chłopów litewskich mówiących po litewsku. Wyrastał w atmosferze patriotyzmu I Rzeczypospolitej, tęsknoty do jej wspólnoty kulturowej, w której każdy mówił swoim językiem, tak jak chciał, lecz wszyscy byli jej – koroniarzami, litewskimi, rusińskimi, żydowskimi, ormiańskimi – obywatelami i patriotami.

W pierwszej i drugiej połowie XIX wieku wielu polskich pisarzy i uczonych podjęło dzieło przetłumaczenia dorobku najwybitniejszych nowszych utworów literatury powstałych w języku polskim na „narzecza” (tak je nazywali!) i języki białoruskie, litewskie, rusińskie. Czynili tak najczęściej przedstawiciele polskiej szlachty, rozmiłowani w swojszczyźnie Żmudzi, Białejrusi, Inflant Polskich, ziem ruskich²⁶. Tę pasję przenosili też na emigrację, tak jak Aleksander Rypiński²⁷. Jego pracę zatytułowaną *Białoruś...* poprzedza znamienna dedykacja: „Pierwszemu s kmiotków białoruskich co się najprzód czytać, a zatem mówić i myśleć po polsku, nauczy: tę moją błahą pracę w dowód wysokiego uwielbienia i szacunku poświęcam i dla niego drukuję. Autor”. Efekt starań pisarzy regionalnych okazał się paradoksalny: kiedy w połowie XIX stulecia zaczęły kiełkować, a z czasem prężnie się rozwijać, ruchy narodowe Rusinów, Litwinów, potem Białorusinów i Łotyszów, zostali oni przez te ruchy albo zaliczeni do protoplastów „własnej” literatury narodowej, albo odrzuceni jako element obcy, polski, nierodzim.

Często – od dwustu już lat do dziś! – toczą się wewnętrzne spory i zmagania Litwinów o tożsamość, narodowość, litewskość postaci takich jak Baranowski/Baranauskas. Bodaj tylko Łotysze uniknęli tu większych wstrząsów, ale u nich element polski (dziś to Łatgalia, kiedyś Inflanty Polskie)²⁸ nie był

²⁶ Wystarczy wspomnieć Jana Czczotą, Jana Barszczewskiego, Wincentego Dunin-Marcinkiewicza, Paulina Świącieckiego, Stefanię Ulanowską.

²⁷ Zob. A. Rypiński, *Białoruś. Kilka słów o poezji prostego ludu tej naszej polskiej prowincii; o jego muzyce, śpiewie, tańcach, etc.*, nakładem autora, Paryż 1840.

²⁸ Bodaj najśłynniejszą postacią w kulturze łotewskiej jest do dziś badaczka folkloru łotewskiego i pisarka Stefania Ulanowska (1839 – ok. 1912). Zob. Eadem, *Łotysze Inflant Polskich, a w szczególności z gminy Wielońskiej powiatu Rzeżickiego. Obraz etnograficzny*, [wersja polsko-łotewska], Reiga 2011. (Pierwodruk: 1891–1895, Kraków). Reprint. Zob. krytyczną recenzję łotewskiej edycji: T. Rączka-Jeziorska, *Kilka słów o Stefanii Ulanowskiej i jej spuściźnie na marginesie reprintu „Łotyszy Inflant Polskich”*, „Zapiski Historyczne” 2013, T. 78, nr 4, s. 145–158.

tak istotny, co nie przeszkodziło wielu i na polską kulturę patrzeć z dystansem. Z kolei państwo białoruskie za Łukaszenki tak chytrze zmieniło definicję białoruskości, że pisarzami białoruskimi okazali się wszyscy tworzący na terytorium dawnego WXL i dzisiejszej Białorusi w jej granicach państwowych. Zamiast więc pisarzy białoruskich stworzono pojemną kategorię „pisarzy Białorusi”, „literatury Białorusi”. Podobne zabiegi przeprowadziła niepodległa Litwa. O dziwo, w obu przypadkach nie włączono do nowych konstruktów kulturowych nader licznych na tych ziemiach pisarzy żydowskich, a także mniej licznych twórców pochodzenia tatarskiego czy karaïmskiego! Ukraińcy postawili na twórczość w języku ukraińskim, by w niej szukać źródeł swej tożsamości, choć, co oczywiste, na listę autorów ukraińskich musieli wciągnąć piszących po polsku twórców epoki staropolskiej i rosyjskojęzycznych pisarzy uważanych za Rusinów (Gogol), a ponadto nie mogli pominąć rosyjskojęzycznej twórczości patriarchy narodu Szewczenki oraz polskojęzycznej publicystyki, krytyki literackiej Iwana Franki (z pięciu tysięcy tekstów prawie tysiąc napisał najczystszą polszczyzną). Nie obyło się i u braci Ukraińców bez prób forsownego anektyzmu kulturowego, szczególnie w odniesieniu do polskich pisarzy XIX wieku²⁹.

Niech teraz powróci Baranowski... Jak głosi przekaz, ten człowiek wychowany w polskim i litewskim środowisku językowym, piszący długo tylko po polsku (około 90 wierszy w latach 1847–1856)³⁰, w seminarium duchownym w Worniach od 1857 roku zaczął tworzyć także po litewsku, zresztą przekładał do końca życia z obu języków. W 1884 roku mianowany biskupem, 28 grudnia 1897 roku został wprowadzony do katedry w Sejnach jako biskup diecezji zamieszkaną przez ludność polską i litewską. Nadał gorliwie tłumaczył na język litewski pisma religijne, badał gramatykę litewską, prowadził badania matematyczne (ma tu znaczące osiągnięcia!). Baranowski nie poparł jednak separatyzmu litewskiego, był do końca patriotą nieistniejącej już wspólnoty I Rzeczypospolitej, której figurą wyższą, bo mistyczną, był dlań Kościół. Nawet Mieczysław Jackiewicz, piszący biografię poety z punktu widzenia li tylko kultury litewskiej, zmuszony jest przyznać:

W końcu życia Baranowski stał się zagorzałym polonofilem i chociaż znał doskonale język litewski, w jego biskupim domu rozmawiano wyłącznie

²⁹ Ale zdarza się nazywanie polskich twórców pisarzami „polskojęzycznymi” z „prawobrzeżnej Ukrainy”. Zob. V.D. Eršov, *Polska memuaristična literatura Pravoberežnoi Ukraini dobi romantizmu. Monografia*, Polissâ, Žitomir 2010.

³⁰ Zob. M. Jackiewicz, *Antoni Baranowski i jego „Borek oniksztyński”*, w: A. Baranowski, *Borek oniksztyński*, przekład poetycki J.J. Rojek, przekład filologiczny J. Wajna, wstęp, przypisy, bibliografia M. Jackiewicz, Pojezierze, Olsztyn–Białystok 1987, s. XIII.

po polsku. Nawet z rodziną z Onikszów [*sic!*], która odwiedzała biskupa w Sejnach, rozmawiał tylko w języku polskim. [...] Był więc Baranowski typowym *gente Lithuanus, natione Polonus*. Toteż wybitny litewski działacz oświatowy i niepodległościowy, Jan Basanowicz (Jonas Basanavičius, 1851–1927), z goryczą napisał w jednym ze swoich artykułów, że na starość Baranowskiemu „znacznie ważniejszym wydaje się przyjaźń z Polakami niż obrona litewskości i dobra ludu”³¹.

I dalej wywodzi Jackiewicz:

W tym smutnym dniu [pogrzebu 2 grudnia 1902 roku – J.Ł.] chyba nikt z obecnych nie zastanawiał się, że oto grzebią jednego z największych poetów litewskich, pierwszego romantyka i obrońcę języka ojców. Litewski poeta spoczął na ziemi polskiej, której obywatelem został z wyroków losu, a także z wyboru po wieczne czasy³².

Zadziwia mnie jednostronność tego spojrzenia: Baranowski był w takim samym stopniu poetą i pisarzem polskim!

Baranauskas *vel* Baranowski wybitnym poetą języka litewskiego jest dzięki poematowi *Anykščių šilėlis* (w przekładzie: *Borek oniksztyński*)³³, nazywanemu „litewskim *Panem Tadeuszem*”. Tworzył go w latach 1858–1859, a wydał pod pseudonimem Jurkštasa Smalausisa w kalendarzach Wawrzyńca Iwińskiego z lat 1860 i 1861. Do legendy przeszła opowieść o genezie *Borku oniksztyńskiego*, którym to utworem miał Baranauskas jakoby rywalizować z Mickiewiczem:

Według świadectwa A. Jakštasa Baranowski miał kiedyś powiedzieć, że do napisania poematu pobudziło go pewne zdarzenie w seminarium w 1857 roku. Wykładowca retoryki ks. A. Gabszewicz podczas zajęć zwykle cytował utwory polskich poetów: A. Mickiewicza, J. Słowackiego. Klerycy chętnie słuchali tych wykładów, ponieważ nauczanie literatury polskiej było zakazane. Pewnego razu Gabszewicz, omawiając piękno litewskiego lasu na podstawie *Pana Tadeusza*, podobno wyraził się, że takie arcydzieło, jak *Pan Tadeusz*, mogło powstać jedynie w języku polskim, tym samym podkreślił przewagę języka polskiego nad litewskim. Słowa te głęboko poruszyły młodego poetę. Dotknięty w swej dumie narodowej młodzieniec postano-

³¹ Ibidem, s. XVIII–XIX.

³² Ibidem, s. XIX.

³³ Utwór był tłumaczony na język polski już wcześniej: zob. A. Baranowski, *Borek oniksztyński*, przeł. S. Jabłońska, Wilno 1909 (kilkukrotnie przedrukowywany do 1921 roku, zob. P, s. XXXVIII); fragmenty przełożyła także Julia Wichert-Kajruksztisowa: *Antologia poezji litewskiej*, Warszawa 1939.

wił napisać poemat, by udowodnić, iż język litewski również jest zdolny wyrazić w sposób poetycki piękno ojczystej ziemi. Zdecydował napisać taki utwór w języku litewskim, który by dorównał poezji Mickiewicza. Dotrzymał obietnicy³⁴.

Polski wydawca poematu dopatrywał się w nim i tego, że „pobrzmięwa [tu] idea jedności narodowej” Litwinów³⁵. Oczywiście chodzi o dzisiejszą interpretację litewskości i narodowości. (Ale czy „pobrzmięwa”?) Utwór miałby więc być „prawdziwą encyklopedią życia i historii losów litewskich, prześiąkniętą mądrością i filozofią ludową, nasyconą elementami etnografii i folkloru”³⁶. Czy jednak jest to dzieło prześiąknięte współcześnie rozumianą litewską ideą narodową? To prawda, Baranowski przywołał legendę o królowej węzów Egle, tak arcylitewską; to prawda, ocalił piękno języka litewskiego, lecz czy to znaczy, iż mamy do czynienia z utworem o wymowie antypolskiej lub choćby antyszlacheckiej?³⁷ W jakiej mierze ten piękny poemat, który dziś poddilibyśmy chętnie analizie narzędziami ekokrytyki, jest litewskim *Panem Tadeuszem*? Wiemy przecież, że Baranowski marzył o przekładzie całego eposu Mickiewicza na litewski, ale przetłumaczył tylko jego początek...

Borek oniksztyński, ta „encyklopedia lasu litewskiego” i litewski epos rzekomo konkurujący z dziełem Adama z Zaosia, liczy 342 wersy. Na końcu poematu literacki podpis: 1859. m. *Anykščious* [Onikszty, 1859 rok]. Powstałe ponad ćwierć wieku po *Panu Tadeuszu* dziełko liczy więc wersów tyle, ile ma ich jedna trzecia księgi I *Pana Tadeusza: Gospodarstwo* (cała liczy 985 wersów). Księga IV, *Dyplomatyka i łowy*, liczy wersów 1002, przy czym sam opis puszczy litewskich (w. 479: „Któż zbadał puszczy litewskich przepastne krainy”) aż do końca polowania (w. 721: „I znów trzykrotny wiwat uderzył w obłoki”) liczy około 242 wersów. Nie, nie jestem twardegłowym liczywersem. Chcę po prostu wskazać na rzecz oczywistą dla każdego, kto nie może zrozumieć stereotypu *Borku*... jako litewskiego *Pana Tadeusza*.

³⁴ P, s. XXX. Opowieść o genezie *Borku oniksztyńskiego*.

³⁵ P, s. XXXIV.

³⁶ P, s. XXXII.

³⁷ Podkreślmy jednak, że Baranowski, począwszy od pobytu w seminarium w Worniach, napisał też wiele dzieł poetyckich po litewsku. Por. P, s. XX: „Staje się więc poetą romantycznym. I jako taki potwierdza się już w twórczości litewskiej, bowiem od 1857 roku pisze wyłącznie po litewsku. Bardziej znane utwory litewskie Baranowskiego to: *Saulėtakės* (Wschód słońca, 1857), *Lietuvos senovės paminėjimas* (Wspomnienia dawnej Litwy, 1858), *Dainu dainelė* (Śpiewam piosenkę, 1857), *Anykščių šilėlis* (*Borek oniksztyński*, 1858–1859), *Kelionė Peterburkan* (Droga do Petersburga, 1858), *Pasikalbejimas giesminiko su Lietuva* (Rozmowy śpiewaka z Litwą, 1859), *Dievo rykštė ir malonė* (Bicz i łaska Boża, 1859), *Ko gi skauda man širdelę* (Czemu płacze me serduszko, 1863)”.

Poemat Baranowskiego stanowi co najwyżej odniesienie do jednej księgi Mickiewicza lub nawiązanie do kilku z nich! Tak, jest wspaniałą pochwałą litewskich lasów w prastarym języku litewskim, któremu groziło wygaśnięcie. Ale jest pochwałą litewskości takiej, jaką postrzegał był wyrastający z jej serca Baranowski: prowincjonalnej, łączącej to, co przyszło z tradycji I Rzeczypospolitej i ze współczesności, ludowej i szlacheckiej, przywiązanej do Kościoła, dumnej z wiekowej tradycji trwania we wspólnocie Rzeczypospolitej, której elementami nieodzownymi, fundamentalnymi były litewskość, białoruskość, ruskość, żydowskość etc. Ta stracona i oczekiwana ojczyzna Baranauskasa nie miała być ani Litwą kowieńską, ani II Rzeczpospolitą, toczącymi krwawe wojny o Wilno, ale i o Kowno. Niczego takiego nawet jako przeczucia nie ma w *Borku oniksztyńskim*. Co więcej, utwór ten wyrasta z tradycji literackiej, którą, jak sądzę, bardziej od *Pana Tadeusza* budują *Pory roku* (*Metai*, 1818) Krystionisa Donelaitisa³⁸, poety niewątpliwie litewskiego, a jeszcze silniej oświecenie polskie i romantyzm³⁹. Prowadzony między 4 stycznia 1853 a wiosną 1855 roku *Dziennik* Baranowskiego (pisany po polsku) pokazuje go jako najpilniejszego czytelnika Krasickiego i Kraszewskiego⁴⁰. Wiemy, iż ważnym poetą był dlań Trembecki, mistrz poezji opisowej. Wiemy, co poświadczają litewskie o nim książki, że dojrzywał jako literat zapatrzony w Mickiewicza, Słowackiego, Lermontowa, Puszkina, lecz nade wszystko w Biblię⁴¹. Owo współlistnienie literatury, pism religijnych i naukowych (językoznawstwo, matematyka) widać też w tym, co przetrwało do naszych czasów z jego księgozbioru. Czy wystarczą słowa rzucone w opisie grzybów leśnych, by z krzywdą dla Bara-

³⁸ W księgozborze (tym, co z niego ocalało) Baranowskiego znajdujemy m.in.: K. Donelaitis, *Litanische Dichtungen*, St. Petersburg 1865, G.H.F. Nesselmann, *Litauische Volkslieder*, Berlin 1853, F. Schlegel, *Filozofia życia*, Wilno 1840; ponadto edycje: Mikalojusas Ake-laitisa, Juozapasa Silvestrasa Dovydaitisa, Owidiusza, Wergiliusza, Tassa, Trembeckiego.

³⁹ Zob. P, s. XXXI: „Duży wpływ na rozwój intelektualny Baranowskiego, jak wspomniano, wywarła też cała polska literatura romantyczna. Trzeba też podkreślić, że w ogóle na rozwój młodej literatury litewskiej duży wpływ miał polski klasycyzm (I. Krasicki, A. Naruszewicz, F.K. Dmochowski, J.U. Niemcewicz, F. Karpiński), jak również romantyzm (A. Mickiewicz, J. Słowacki, J.I. Kraszewski). Zwłaszcza tematyka litewska ówczesnej polskiej literatury dominowała w tym okresie; przyjmowano zatem chętnie w środowisku litewskim wszelkie motywy historii i folkloru (E. Słowacki, J. Styczyński, J. Słowacki – utwory o Mendogu, J.U. Niemcewicz *Jadwiga*, *Kiejstut*, J.I. Kraszewskiego *Anafielas*, *Kunigas*, A. Mickiewicza *Świtezianka*, *Grażyna*, *Konrad Wallenrod*, *Pan Tadeusz*)”.

⁴⁰ Por. też litewską edycję: A. Baranauskas, *Raštai*, VII/1: *Dienoraštis. Laiškai įvairiems adresatams*, red. R. Mikšytė, M. Daškus, Baltos Lantos, Vilnius 2003.

⁴¹ Zob. I. Liepaitė, A. Verbickas, *Antano Baranausko asmeninė biblioteka*, Vilniaus Universitetas, Anykščiai 2016, s. 76.

nowskiego zestawień jego dziełko z eposem Mickiewicza? – Rzecz dotyczy nie byle jakich grzybów – rydzów...

Tam, pod jodłą, rozsiadła się rydzów rodzina,
Każdy je chętnie zbiera – Mickiewicz wspomina⁴².

Mój cel jest jednak inny, niż sądzić by można. Nie chcę odbierać Litwinom ani ich litewskiego poematu, ani dumy z posiadania „litewskiego *Pana Tadeusza*” (jeśli ktoś taką dumę jeszcze żywi). Pragnę wskazać, że stereotyp stał się po prostu szkodliwy dla pięknego i przenikniętego mądrością dzieła poety z Oniksz, późniejszego biskupa z Sejn. Tak samo nieprawdziwe jest rozpatrywanie dorobku Baranowskiego/Baranauskasa tylko z punktu widzenia XX-wiecznej litewskiej idei narodowej – z jej punktu widzenia był on deprecjonowany przez środowisko „Aušry”, ale i czasem gloryfikowany jako patron nacjonalizmu litewskiego. Tak został odrzucony przez Polaków i przez nich zapomniany jako pisarz na równych prawach polski i litewski. *Borek oniksztyński* jest znakomitym, oryginalnym poematem opisowym, lecz nie rywalizacją z eposem. Stanowi piękny poetycki odzew na niedoścignione arcydzieło. Jego wielkość, forma, temat (czyli las, a że litewski, to się okazuje daleko w głębi poematu), wymowa – wszystko dosłownie jest własnym i oryginalnym hołdem epopeicznemu pierwowzorowi. Poeta z Oniksz i poeta z Nowogródka dzielą bowiem tę samą ojczyznę: imaginowaną w kształcie, straconą i poetycko odzyskiwaną Rzeczpospolitą Przyszłości.

Baranowski nie tworzy metafizycznej ramy dla opowieści – tworzy ramę (co paradoksalne) liryczną i moralistyczną, zaczynając od melancholicznej ewokacji straty; straty, jaką ponosi romantycznie pojmowana Natura:

Na wzgórzach zręby, w dolinach trzebieże!
Kto w piękność waszą pradawną uwierzy?
Gdzie tych okolic widoki wspaniałe?
Gdzie się podziały boru mowy tajne,
Kiedy zielenią te drzewa szumiały,
Bądź kiedy sosny od wichrów jęczały?
Gdzie wasze ptaki, ptaszki i ptaszęta,

⁴² Zob. P, s. XXXI: „A. Mickiewicz i J. Słowacki byli najulubieńszymi poetami Baranowskiego. Istnieją pewne dane, że zamierzał przełożyć całego *Pana Tadeusza*, jednakże zdołał przetłumaczyć zaledwie początek poematu. Nie może być zatem wątpliwości, że epopeja *Pan Tadeusz* dała asumpt do napisania poematu *Borek oniksztyński*. Jednakże trzeba przyznać, że pomysł napisania takiego utworu powstał wcześniej. Wszak jeszcze będąc kancelistą, poeta zbierał folklor litewski, zapisywał ludowe pieśni i przysłowia, studiował pilnie wszystko, co było związane z historią ojczyzny”.

Których szczebiotu nikt by nie spamiętał?
Gdzie są zwierzęta, zwierzaki, stworzenia?
Gdzie ich barłogi w gąszczu drzew i cienia?
Wszystko przepadło; tam gdzie były knieje,
Kilka sosenek skarłałych się chwieje!...⁴³

Ta strata – po partiach opisowych – ujawnia się też we wspaniałej kodzie dzieła. Kodzie, no cóż, skierowanej w nowoczesność, celującej w niszczytelne procesy cywilizacyjne, opiewającej moc tradycji i przeszłości. „Bo litewska dusza / Wykarmiona jest lasem, w nich się jeno rusza, / W pustych polach, bez lasu, jak gdyby głuszeje, / Schnie jakby od słońca i powoli marnieje. / Choć już się Litwin rodzi na otwartej roli, / Gdy usłyszysz pieśń lasu, tęskni mimo woli”⁴⁴. Jest w tym żalu coś nowoczesnego. Głos przeciw rąbaniu, zagarnianiu lasów, traktowaniu ich jako obiektu kapitalistycznego obiegu pieniądza. Tak, w czasach gdy powstawał *Borek oniksztyński* i po nich na Litwie i na ziemiach wzdłuż Dźwiny (Inflanty Polskie i Biała Ruś) trwała w najlepsze rabunkowa gospodarka drewnem, co pokazywali po 1864 roku publicyści spod znaku pozytywizmu. Ale *Borek oniksztyński* nie daje się zamknąć ani w swej „litewskości”-oniksztyńskości, ani w języku, ani w realiach gospodarczo-historycznych czy estetyce poematu. Jest on przede wszystkim (aż!) krzykiem nadwrażliwej duszy – melancholika i zarazem moralisty – który w zagładzie lasu widzi zerwanie korespondencji między stworzoną przez Boga duszą poety a Stworzeniem Boskim, między „ja” a bytem. Wymowa moralistyczno-dydaktyczna finału nie może przesłaniać spowitego melancholią liryizmu, wynikającego z samoświadomości upadku...

Wtem przyjechał leśniczy, bór cały obejrzał,
Drogi kazał przekopać i stróżów postawił,
Zabronił grzybobrania, pastwisko ogroził,
Sam sprzedawał po cichu i nocą wywoził;
Zwierzchność okłamywał, a ludowi, co płakał,
Pięścią usta zamykał, pięścią się odgrażał,
Co rok pędził Oniksztan rąbać las kaleki;
Spustoszywszy do szczętu, uczynił zasieki...
I tak po nagich wzgórzach sterczą pnie zniszczone,
Oblane łąą gorącą, w pieśni uwiecznione.
I pieśń niedokończona, kiedy serce jęczy,
Bardzo ciężko na duszy i niepokój dręczy.

⁴³ P, s. 5.

⁴⁴ P, s. 41.

Bowiem moc ta sama, co lasy złamała,
Serce, duszę przygniotła... i piosenkę urwała⁴⁵.

Czy ten poemat – taki poemat – jest „litewskim *Panem Tadeuszem*”? Nie. Nie miał nim być. Jeśli chcemy pomniejszyć wybitnie ciekawe dzieło poetyckie, to porównujemy je z *Panem Tadeuszem* (*Eugeniuszem Onieginem*, *Gofredem*). Ani użycie języka litewskiego, ani szlachetna próba ocalenia *ethosu* litewskiego, ani tym bardziej wątki romantyczne związane z uduchowioną wizją przyrody – nie były skierowane przeciw komukolwiek, czemukolwiek. Tym bardziej przeciw Mickiewiczowi, poecie uwielbianemu przez Baranowskiego. Ten ostatni aż nadto dobrze wiedział, że nie tylko nie jest możliwe dorównanie arcydziełu, że możliwa jest tylko próba wykazania dojrzałości ówczesnego języka litewskiego do tworzenia wierszy podobnych do wierszy wielkiego Adama.

Poeta myślał w kategoriach patriotyzmu dawnej Rzeczypospolitej⁴⁶, który pragnął wzbogacić o jeszcze jeden element: litewski, ale oparty na ocalonej, rdzennej litewszczyźnie. Wymowa ideowa utworu była inna niż Mickiewiczowskiego wzoru: moralistyczna, oświeceniowa, „ekologiczna”⁴⁷. (Chyba że oszaleć interpretacyjnie i potraktować *Borek oniksztyński* jako alegorię – stałby się wtedy opowieścią o „wycinanym” narodzie litewskim – byłaby to interpretacja wprost wroga intencjom autora i sprzeczna ze znaczeniem poematu). Jeśli w *Panu Tadeuszu* mamy szlachecką wizję świata, to Baranowski bierze w obronę ludowy punkt widzenia; ale przecież jego spojrzenie nie przestaje być spojrzeniem człowieka najgruntowniej wykształconego teologicznie, lingwistycznie, matematycznie i estetycznie. Należy on do potężnej galerii XIX-wiecznych polskich, litewskich i środkowoeuropejskich pisarzy mówiących/skarżących się za lud. Lecz nie mówi jego głosem, mówi głosem wyrafinowanej kultury literackiej, dla której punktem odniesienia jest jedyny nowożytny epos – w dodatku swój, swojski, polski – i dlatego do niego nawiązuje-woła.

⁴⁵ P, s. 43 i 45. W zakończeniu pobrzmiewa znany topos przerwanej struny, znany choćby z zakończenia Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda* (1828).

⁴⁶ Kiedy wybuchło powstanie styczniowe, Baranowski przebywał na studiach w Monachium, skąd chciał (niezbyt udanie) wesprzeć powstańców słowem. Jego dwaj bracia – Jan i Onufry – i przyjaciel ks. Klemens Kojro za udział w powstaniu zostali skazani na zesłanie. Sam Baranowski, jako brat buntowników, był po powrocie do Rosji objęty nadzorem policyjnym. Zob. P, s. XXIV.

⁴⁷ Można go wtedy czytać – oderwawszy od pierwotnych znaczeń i kontekstów kulturowych – jako ogólnoludzki poemat o zagrożeniu Matki Natury. Zob. *Ekomodernizmy*, red. A. Trześniewska, D. Piechoła, Norbertinum, Lublin 2016.

Wykreowanie stereotypu „litewskiego *Pana Tadeusza*” stanowiło punkt zwrotny w kłamliwym odrywaniu *Borku oniksztyńskiego* i Baranowskiego od korzennej dla nich kultury jagiellońskiej Rzeczypospolitej. Było częścią projektu lituanizacji wszystkich pisarzy, których cokolwiek łączyło z ziemiami WXL i którzy sięgali po słowo „Litwa” w znaczeniu innym niż to przypisane mu przez młody nacjonalizm litewski. W wieku XX ambicje narodotwórcze społeczności i ze wschodu, i z zachodu Europy doprowadziły do rozplenienia się zjawiska, które nazywam anektyzmem kulturowym⁴⁸. Wielkie części kultury jakkolwiek związane z aspirującymi do samodzielności narodami zostały – pod płaszczykiem eufemizmów, takich jak „pogranicze”, „pisarze dwujęzyczni” – rozparcelowane, rozdarte i zaanektowane przez owe aspirujące narody. Była to ich odpowiedź na wcześniejszą polonizację „ich” kultur, „ich” twórców. Sylwetki pisarzy dostosowano do wzorców „poetów narodowych” lub „państwowych”: litewskich, ukraińskich i białoruskich. Dwuczęściowe konstrukcje typu „pisarz polsko-litewski”, „pisarz polsko-białoruski” zmyślnie zinterpretowano: okazywało się zawsze, że istniał pisarz ukraiński, białoruski czy litewski, który pisał „też” po polsku. Pisarze – jakże liczni – którzy dostąpili tej „nobilitacji”, przewróciliby się w grobach, usłyszawszy, że firmują XIX- i XX-wieczny nacjonalizm wschodnio- i środkowoeuropejski, że byli nade wszystko, jak Mickiewicz, patriotami „białoruskimi”, rzadziej „litewskimi”, a pisarzami zwyczajnie „polskojęzycznymi”.

Strona polska – świadoma znaczenia procesów narodotwórczych we wschodniej części Starego Kontynentu dla strategiczno-geopolitycznych interesów państwa (*vide*: protesty na Białorusi w 2020 roku)⁴⁹ – „odpuściła” walkę nie tyle o dziedzictwo kulturowe, ile o prawdę. Zwyciężyły ją polityka i geopolityka. Nikomu dziś nie przyszłoby do głowy zabraniać Litwinom traktowania Baranowskiego jako pisarza litewskiego. Problem w tym, że jego i legion pisarzy – wbrew prawdzie – uczyniono pisarzami tylko litewskimi. Jakich przy tym dokonywano nadużyć, jak nadwężano prawdę, to temat na kilka monografii. Ale kłamstwo obraca się przeciw kłamcy i człowiekowi, który na nie przyzwala.

Tak ważne dla Polski odrodzenie narodów Europy Środkowo-Wschodniej na zaanektowanych przez nie obszarach kultury polskiej („polskiej” w jagiellońskim znaczeniu) zostało dostrzeżone przez wspólnego wroga wszystkich – Rosję. Za pośrednictwem swoich przedstawicieli i miłośników tej kultury prowadzi ona akcję podkopywania fundamentów nowych kultur narodo-

⁴⁸ Zob. J. Ławski, *Bilingwizm w Europie Środkowo-Wschodniej: między kulturą a geopolityką*, w: *Zagadnienia bilingwizmu*, red. Ł. Zabielski, T. 1: *Dwujęzyczni pisarze litewscy i polscy*, red. A. Baranow, J. Ławski, Prymat, Białystok–Wilnius 2017, s. 87–103.

⁴⁹ Zob. *Białoruś. Oblicza przemian*, „Nowa Europa Wschodnia” 2020, nr 5, s. 30–38.

wych Litwinów, Białorusinów, Ukraińców, wskazując, że szaleństwem jest budowanie kultury narodowej na „polskich”, „katolickich” i „szlacheckich” filarach. Trudno ukryć, że *gros* zaanektowanych w ten sposób pisarzy miało szlacheckie pochodzenie, wyznawało katolicyzm i jawnie przyznawało się do polskiego patriotyzmu. Sugestia Moskwy okazała się jednoznaczna: matecznikiem kultury białoruskiej i ukraińskiej jest Ruś – Wielka Ruś⁵⁰. Bałtowie zaś albo powinni się jej podporządkować (pamiętamy Wilno jako odwieczne miasto rosyjskie z wiersza Tiutczewa)⁵¹, albo zostać siłą włączeni do Wszechrusi. Koło się zamknęło. Perspektywa aneksji, wykorzenienia wzmacnia nacjonalizm, a ten napędza dziki anektyzm kulturowy, na który Moskwa odpowiada: uważajcie, budujecie tożsamość nie na „swoim”.

Polska XXI-wieczna konstruuje ze starych, zużytych kategorii, takich jak „pogranicze”, mitologię „wspólnego dziedzictwa WXL”⁵². Jeśli jednak coś jest wspólne, to nie może być też osobne, nie-wspólne. Widać, jak demony geopolityki napędzają lęki, podpowiadają ustępstwa, nakłaniają do praktykowania „prawdy” momentu dziejowego, a nie prawdy, prawdy po prostu. Właśnie w takim zakleszczeniu znalazł się Antoni Baranowski / Antanas Baranauskas. Dyskretnie „odstąpiony” przez Polaków Litwinom w imię umacniania pasa państw i kultur oddzielających nas od Rosji, bywał ostro kontestowany przez „narodowców” litewskich. Był trudny do strawienia przez nacjonalistyczną narrację. Świadomość tego dramatu dosadnie wyraził światły litewski patrio-

⁵⁰ W odniesieniu do Białorusinów taką linię perswazji prowadzi w RP „Przegląd Prawosławny” i jego publicystka Anna Radziukiewicz. Zob. Eadem, *Ruski, w: Droga ku wzajemności. Polsko-białoruskie związki językowe, literackie, historyczne i kulturowe*, T. 18, red. B. Siegień, Białystok 2017, s. 425–435. Wobec Litwinów trwa podobna pedagogika. W wileńskich księgarniach w samym centrum miasta można kupić złożoną i drukowaną w Puńsku (*sic!*) broszurę *Polonizacja Wileńszczyzny* (w wersji po polsku i osobno po litewsku), Puńsk [s.a., XXI wiek]. Tomik ma wręcz jadłowitą wymowę. Podobne publikacje adresowane do Ukraińców wprost trudno zliczyć.

⁵¹ Zob. F. Tiutczew, *Nad starodawnym ruskim Wilnem* (ros. *Над русской Вильной стародавней*, 1870).

⁵² Jak bardzo drażliwą kwestią jest tożsamość Baranowskiego/Baranauskasa, pokazują dwie niewielkie książeczki wydane w Polsce. Pierwsza ma koncyliacyjny charakter, opublikowało ją Wydawnictwo Sejmowe: *Biskup Antoni Baranowski (Antanas Baranauskas) 1835–1902. Orędownik pojednania litewsko-polskiego*, Warszawa 1998. Poprzedzona została wstępem Jana Króla i Mečysa Lauriukuisa, polityków, *Litwa i Polska na drodze do XXI wieku*, potem *Słowem od biskupa elckiego Wojciecha Ziemy* oraz *Listem Zbigniewa Brzezińskiego do konsula Republiki Litewskiej w Sejnach*. Tom przynosi pięć wypowiedzi o Baranowskim, relacjach polsko-litewskich. Drugą przygotowali polscy Litwini po litewsku i polsku: *Antanas Baranauskas. 100-osiooms mirties metinems / W 100-lecie śmierci*, Punksas–Seinai 2002/03. Są to „Materiały konferencji popularyzatorskiej”. Widać w niej napięcia w relacjach litewsko-polskich.

ta Thomas Venclova, pisząc przy okazji o wykluczeniu Mickiewicza z kultury litewskiej z tej samej przyczyny. Konieczny jest tu dłuższy cytat:

Baranauskas nigdy nie podawał w wątpliwość mesjanistycznej roli Polski w stosunku do Litwy. Zintegrowany świat Rzeczypospolitej Obojga Narodów był dla niego, tak jak dla Mickiewicza, rajem utraconym. Mimo że ideolodzy litewskiego nacjonalizmu bardzo Baranauskasa szanowali, on sam nigdy nie sympatyzował z ich celami ani retoryką. Tak czy inaczej, uznali jego poezję za swój manifest właśnie dlatego, że były napisane po litewsku. Przetworzenie wyboru językowego w znak ideologiczny przypieczętowało w końcu los Mickiewicza w kraju, który nazywał własnym. Całe pokolenia lubiły go i czytały, zarówno w języku polskim, jak i w tłumaczeniach, których nie brakowało kiedyś i nie brakuje dzisiaj. Pierwsi litewscy intelektualiści, całkowicie dwujęzyczni, sam fakt tłumaczenia Mickiewicza uważali za przejaw patriotyzmu, który potwierdzał prawa ich ojczystej mowy i doskonale służył jej wzbogacaniu. Później, kiedy znajomość polskiego na Litwie osłabła, tłumaczenia stały się jedynym sposobem na przybliżenie Mickiewicza litewskim czytelnikom. Jednocześnie jednak bezskuteczne okazały się próby pełnego włączenia go do kultury litewskiej⁵³.

Venclova napisał coś, co napisać w kulturze litewskiej jeszcze trudniej niż w polskiej: że dziedzictwo Rzeczypospolitej rozparcelowano, kierując się względami ideologicznymi. W XIX wieku procesy te się rodziły, w XX rozkwitały, w XXI stuleciu trwają w najlepsze (*vide*: wojna w Donbasie, niepokoje na Białorusi, lęki Bałtów o niepodległość państw, neoimperializm rosyjski). Czy to jednak znaczy, że geopolityka ma prawo zmuszać nas do udawania, przymykania oczu, półprawd, mrugania okiem i kłamstw w imię interesu państwowego? Że musimy pisać historię kultur – co uznaję za równie szalone, nieodpowiedzialne – albo „odnarodowiając” narody, albo według wzorca nacjonalistycznego, albo znów tworząc utopijne, groźne w swym oderwaniu od rzeczywistości historyczno-politycznej fantasmagorie, fantazje literaturoznawcze o transnarodowych literaturach regionalnych? Czy nie piękniejsza byłaby narodowa historia literatury polskiej, którą na ogromnych obszarach – na obrzeżach i w środku – tworzy wielowarstwowy palimpsest, łączący kulturę polską czy litewską z kulturami wschodnioeuropejskimi, żydowską, a też... niemiecką?

⁵³ T. Venclova, *Powrót do rodzinnej Europy, czyli Mickiewiczowska Litwa i Mickiewicz na Litwie*, przeł. A. Kozak, w: Idem, *Niezniszczalny rytm. Eseje o literaturze*, Fundacja „Pogranicze”, Sejny 2002, s. 33–34. Pierwodruk: „Zeszyty Literackie” 2000, nr 70. Jest to, jak informuje przypis (s. 39): „Wykład poświęcony pamięci Wiktora Weintrauba, wygłoszony 1 września 1998 roku na Uniwersytecie Harvarda”.

Z Sejn na południe, do Jeżewa...

Kilkadziesiąt kilometrów na południe od Sejn leżą Jeżewo, Tykocin, Białystok. Z tym regionem związała się na początku XIX wieku rodzina Glogerów. Ich przodkowie przybyli z południa Polski, a tam dotarli prawdopodobnie z któregoś z krajów niemieckich (mieli też być protestantami)⁵⁴. Glogerowie tak znakomicie rozgościli się na skrzyżowaniu Korony i ziemi WXL, że – jak wiemy – ich potomek Zygmunt (1845–1910) został doskonale znanym wszystkim Polakom autorem *Encyklopedii staropolskiej ilustrowanej* (t. 1–4, Warszawa 1900–1903). Był przy tym płodnym pisarzem, publicystą, uczonym w znaczeniu XIX-wiecznym, istnym omnibusem, który pasję naukową, poznawczą wyczerpał do imentu w kilkunastu dyscyplinach – od archeologii i historiografii po folklorystykę i lingwistykę⁵⁵. To pisarskie oblicze Glogera dopiero dziś jest odkrywane wraz z edycjami jego dzieł. Wiemy przecież, że choć oficjalnie nie uważał się za literata, miał aspiracje jako... poeta i twierdził, częściowo nie bez słuszności, iż Bóg mu odmówił tej anielskiej miary...

Jak pokazały rozpoznania Anny Janickiej i autora niniejszego tekstu, twórca zanurzony był w świecie ideałów pewnego typu romantyzmu⁵⁶. Był konserwatystą, obrońcą religii, a jednocześnie najzagorzalszym zwolennikiem cywilizacyjnej modernizacji kraju, ziem polskich. Wiemy, że to dlatego ukuto nieco mylący stereotyp „romantycznego pozytywisty”. Gloger był patriotą jagiellońskiej Rzeczypospolitej; idąc z duchem epoki, chciał naród umacniać, wiązać, np. przez zacieśnianie jego głębokich więzów międzystanowych, religijnych. Żył w świecie przenikania się różnych odmian polszczyzny, dialektów białoruskich i litewskich. Wielonarodowość i multikonfesyjność nie znosiły jednak w jego obrazie świata wizji przyszłej Rzeczypospolitej Wielu Narodów odwołującej się do wyobrażeń I RP. Chyba tylko nieczytający literatury XIX-wiecznej ideolodzy i politycy XXI-wieczni mogą powtarzać frazes,

⁵⁴ Zob. T. Komorowska, *Gloger. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1983.

⁵⁵ Jak Baranowski pasjonował się językiem litewskim, tak Gloger gwarami Podlasia. Zob. *Słownik gwary ludowej w okręgu tykocińskim*, zebrał Z. Gloger, [s.n.], Warszawa 1894; *Dziewiętnastowieczne słowniczki gwarowe z Polski północno-wschodniej*, cz. 2, red. B. Nowowiejski, B. Kuryłowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2020.

⁵⁶ Zob. A. Janicka, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015; J. Ławski, „Ja ku tobie podążam, domowy Niemnie”. *Zygmunt Gloger jako pisarz*, w: Z. Gloger, *Pisma rozproszone*, T. 3: 1890–1910, red. J. Ławski, J. Leończuk, wstęp Ł. Zabielski, M. Rutkowski, J. Ławski, oprac. tekstów i przypisy Ł. Zabielski, S. Kochanec, P. Suchodolski, noty i słownik czasopism A. Janicka, indeksy oprac. M. Siedlecki i M. Al-Kaber, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2016, s. 71–86.

że powstanie styczniowe zakończyło etap marzeń o restytucji dawnego państwa i wzbudziło świadomość, iż Litwini i Rusini muszą iść własną, narodową drogą. Wcale tak nie było. Ogromna część literackiej elity – od Prusa po Orzeszkową – żyła nadal w świecie, w którym bolesna zgoda na emancypację Litwinów i Rusinów łączyła się z przekonaniem, że prędzej czy później przyjdzie nam wrócić do wspólnej idei państwa, federacji czy czegoś podobnego.

Należał do nich i Gloger. Był on, jak wspominałem, miłośnikiem romantyzmu, ale w pewnym tylko typie: filomacko-aktywistycznym i idealistyczno-panatadeuszowym. Mistycyzmy i mesjanizmy, gnozy i historiozofie romantyczne omijał z daleka, ani się nie zająknawszy np. o mesjanizmie ukochanego Mickiewicza. Jego *Pana Tadeusza* wielbił, lecz interpretował po swojemu: „Tradycja romantyczna, co widać u niego wyraziście po klęsce '64 roku, przybiera dwojaką postać: ulega mityzacji, ale w specyficzny sposób, jako element nowoczesnego krajoznawstwa, argument polemiczny etc. Zostaje równocześnie podporządkowana zupełnie już nowym ideom pozytywizmu”⁵⁷. Nawet w Zosi widzi on i ideał panny polskiej, i ideał zaradnej, hodującej kury gospodyni.

Mickiewicz z *Pana Tadeusza* okazał się dla autora *Encyklopedii staropolskiej* wzorcem tak silnym, że aż do śmierci stale do niego nawiązywał. Po wydobyciu z otchłani XIX-wiecznej prasy tysiąca artykułów Glogera odkryliśmy, o czym pisałem szerzej, zdumiewający fakt. Otóż przez całe świadome życie formułował w prozie i raz wierszem oraz publikował w różnych miejscach swoje ideowe *credo*⁵⁸. Jest ono w całości zanurzone w imaginarium *Pana Tadeusza*, w idylli Mickiewicza, którą wzbogaca o elementy utopii społecznej, włączając w nią postulaty edukacji ludu, dobrobytu, moralności opartej na religii i jagiellońskiego patriotyzmu. Od 1875 do 1910 roku pisarz owo przesłanie powtarza w następujących tekstach literackich: prozatorskim liście-wizji *List znad Narwi przez Z.G.* (1875), prozą pisanym *Śnie wieśniaka* (1881/1882), poemacie wierszowanym *Marzenia samotnika. (Poemat ziemiański)* z 1883 roku, prozatorskim *Śnie* (1900), tym samym *Śnie* dostosowanym do realiów litewskich („Dziennik Wileński” 1906), prozatorskim *Śnie ziemianina* (1910) i broszurze *Sen ziemianina* (Łomża 1910). Porównanie wszystkich tych tekstów wskazuje, że jest to właściwie jeden i ten sam przekaz w różnych formach (proza, wiersz), pod rozmaitymi tytułami, ze zmienianym głównym bohaterem (od ziemianina do wieśniaka, od Koroniarza do Litwina).

⁵⁷ A. Janicka, *Zygmunt Gloger w kręgu tradycji Mickiewiczowskiej: 1863–1876*, w: Eadem, *Tradycja i zmiana...*, s. 279.

⁵⁸ Zob. J. Ławski, *Theotokos Zygmunta Glogera*, w: „Tyś naszą Hetmanką...”. *Jasnogórskie drogi do niepodległości*, red. A. Czajkowska, E. Mika, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza, Częstochowa 2020.

Archetekstem tych marzeń jest *Pan Tadeusz*, jego księga XII, gdzie Tadeusz, poradziwszy się Zofii, podejmuje ważne decyzje reformatorskie, np. uwłaszcza chłopów. Gloger połączył hiperboliczny idealizm, utopizm z pozytywistycznym marzycielstwem (i takie było). Dziełem symptomatycznym okazuje się poemat *Marzenia samotnika*⁵⁹ – jakby kolejny oryginalny przypis do *Pana Tadeusza*. Naśladujący go w poetyce marzenia/snu/wizji, imitujący nawet 13-zgłoskowiec autor porwał się na przełomie 1882 i 1883 roku na zapisanie mową wiązaną swego wyobrażenia polskiej przyszłości. Jest ono oparte na fundamentach staropolszczyzny, dziedzictwie zjednoczonych Litwy i Korony (przez sam Białystok przebiegała ich granica), lecz odnowionym, zreformowanym, zdemokratyzowanym, poddanym oddziaływaniu powszechnej edukacji. Załączki myśli o narodzie szerszym niż naród szlachecki, obecne w *Panu Tadeuszu*, zostają u Glogera rozwinięte w koncepcję narodu, którego częściami równoprawnymi stają się wszystkie stany, warstwy, grupy etniczne i religijne, a przy tym jest to wizja tradycjonalistyczna, konserwatywna religijnie, obyczajowo. Bohater – mizantrop i marzyciel – to idealista, Don Kichot pracy i miłości, harmonii społecznej:

Człowiek, który siadywał w tym skarbcu pamiętek,
zamknął się w nim za młodu i lat już dziesiątek
codziennie tu przybywał do swego ukrycia.
W jego rysach widniała owa cisza głucha,
która niełacno zdradza ani cierpień ducha,
ani uczuć namiętnych. Za cel swego życia
obrał prace, o których z ludźmi mówił mało,
choć poświęcił im przeszłość – oddał przyszłość całą.
Człowiek ten był dziwacznym marzycielem może,
bo w zwyczajstwo na ziemi dobrej sprawy wierzył,
ludzi mierzył zasługą, imię czynem mierzył,
ufał w pracę i serce, w miłosierdzie Boże,
i szukał tylko zawsze myślami tęsknemi
aniołów pośród ludzi i nieba na ziemi,
i miłował poezję, ale taką, która
nie unosiła ducha w przestworów krainy,

⁵⁹ Poemat został w pogłębiony sposób zinterpretowany: Ł. Zabielski, *Cogito marzyciela. O Zygmunta Glogera „Marzeniach samotnika”*, w: *Zygmunt Gloger. Pisarz, myśliciel, uczonej. Studia*, red. J. Leończuk, J. Ławski, Ł. Zabielski, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2016, s. 289–314.

kędy pusto i głucho, ani w Alp doliny,
ale do Soplicowa – nad Wisły równiny⁶⁰.

Oświecenie powszechne, równość ludzi bez względu na stan i płeć przy
szacunku dla odmiennych ról, porządek, solidaryzm społeczny, patriotyzm,
poszanowanie religii i obyczaju, ale wraz z cywilizacyjnym postępem – to
wszystko Gloger wpisuje w swój poemat:

Pod Jasnogórskiej Panny obrazkiem święconym,
nade drzwiami kmiecego dworku umieszczonym,
był napis: „I kto by was nie przyjął w te progi,
wyjdźcie i otrząśnijcie prochy z waszej nogi”.
W widnym i schludnym wnętrzu wieśniaczej zagrody
uwzględniono potrzebę zdrowia i wygody.
Wszędzie tu dziwna czystość, porządek wzorowy,
skromny a miły pozór. Duży stół dębowy
w pierwszej izbie, obrusem bielonym nakryty,
w domu tkanym. Na stole leżał smakowity
chleb polski i z Wieliczki skarb dla ziemianina.
Przy oknach stały krosna, do szycia machina
krajowego wyrobu, i róże kwitnące,
a na ścianach dokoła obrazy wiszące
świętych Pańskich i mężów wielkiej duszy, głowy:
obrazy te wykonał artysta wioskowy,
a ramy wyrzeczali pasterze misternie,
płatając niby w wieńce: dąb, wawrzyn i ciernie.
W rogu izby na półkach księgozbiór domowy,
zaczynał nieśmiertelny Skarga złotosłowy,
a dalej poczet wieszczów polskiego parnasu:
ojciec naszej poezji – Jan z Czarnegolasu,
Pan Tadeusz Adama mocno wyszarzany
mówił, że był w zaścianku stokroć przeczytany
(o czym marzył za życia piewca wiekopomny),
dalej szedł starodawnych zbiór pieśni ogromny,
dzieje nasze, ujęte w przystępne zarysy,
dziełka dla gospodarzy, gospodyń przepisy,
udowe czasopisma, gawędy, wspomnienia
i Jachowicz – przyjaciel dziatwy pokolenia⁶¹.

⁶⁰ Z. Gloger, *Marzenia samotnika. (Poemat ziemiański)*, K. Prószyński, Warszawa 1883,
s. 4. Przedruk w: Z. Gloger, *Pisma rozproszone*, T. 3..., s. 1223–1233.

⁶¹ Ibidem, s. 8–9.

Nie ma żadnych wątpliwości, że swą wizją Gloger odnosił się nie tylko do ziem Korony, lecz także do całego wyobrazonego terytorium dawnej Rzeczypospolitej, które było figurą Rzeczypospolitej przyszłej. Niepokoiła go wielka niespoistość etniczna, klasowa przyszłego państwa, niepokoiło miejsce w nim Litwinów, Żydów, Rusinów, a nawet Cyganów. Tworzył projekty tak czasem szalone jak myśl, by Żydzi polscy poprzez związki małżeńskie z polskimi rodzinami chrzcili się i zlewali z nimi w jeden chrześcijański naród⁶². Nie wiedział, co zrobić z edukacją Cyganów, którzy byli plagą prowincji, ukazywaną przezeń bez eufemizmów poprawności politycznej. W końcu, *nolens volens*, musiał się zmierzyć z problemem litewskim⁶³. Żył przecież w imaginarium świata, gdzie elementy polskie, litewskie i ruskie nie tyle się przenikały, ile złączyły w jeden oryginalny element, właściwy kulturze I Rzeczypospolitej, którego długo nie mogli unicestwić nawet zaborcy.

Do czasu. Szczególnie silnie zareagował autor *Dolinami rzek* (oczywiście Niemen jest dlań rzeką polską, krajową) na nową, narodową interpretację wspólnej historii, jakiej dokonywali Litwini, ostro odcinający się od polskości i przeinaczający fakty historyczne na potrzeby własnej narracji etnicznej. Gloger podjął na początku XX wieku ostrą polemikę z krzewicielami idei litewskiej, która wykluczała wszystko, co polskie. Polemizując ze znakomitym pisarzem polskim, potem (czasowo) litewskim i w końcu znów polskim, Józefem Albinem Herbaczewskim⁶⁴ (1876–1944), człowiekiem o dwadzieścia lat młodszym, prezentował własną wizję przeszłości:

Ale autor, pomijając to wszystko mrokiem milczenia, ciska Polsce garść gołosłownych zarzutów w najwyższym stopniu sprzecznych z historią, na przykład, że „myśl twórcza Litwy była uwięziona w niewoli narodowej” (strona 48), że „dyplomacja polska była pozbawiona ideowości braterstwa”, że „minęły już te czasy, kiedyście (to jest Polacy) rządząc nami (to jest Litwinami), deptali godność naszą”, że władcy Polski popełnili „winy historyczne” i tak dalej. Przyznajemy się, iż pierwszy raz w życiu czytamy tyle zarzutów, na których poparcie nikt nie znajdzie nigdy żadnego faktu w dziejach, a które rozwijają tylko nienawiść wśród ludzi ciemnych⁶⁵.

⁶² Zob. J. Ławski, *Liberalna utopia: „Głos ze wsi w kwestii żydowskiej” Zygmunta Glogera*, w: *Żydzi wschodniej Polski*, T. 5: *W kręgu judaizmu*, red. J. Ławski, I.E. Rusek, Prymat, Białystok 2017.

⁶³ Wydał na ten temat niewielką książkę: Z. Gloger, *Kwestia litewska w prasie polskiej*, Warszawa 1905.

⁶⁴ Zob. V. Narušienė, *Józef Albin Herbaczewski. Pisarz polsko-litewski*, TAIWPN Universitas, Kraków 2008.

⁶⁵ Z. Gloger, *Odrodzenie Litwy wobec idei polskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 33, s. 672, cyt. za: Idem, *Pisma rozproszone*, T. 3..., s. 466. Jest to polemika z broszurą:

Z kolei w prozatorskiej wersji swego *credo* zatytułowanej *Sen*, opublikowanej w Wilnie, krzewił jagielloński patriotyzm:

Człowiek w szarej kapocie śnił jeszcze, a duszę jego kołysał dalej sen błogi, stawiając [*sic!*] przed jej oczy nowy widok:

Był to wspaniały ogród z cienistych chłodników i uroczych ustroni złożony. Podniebne świerki i topole przeglądały się w szmaragdowych przezroczach cichych stawów, szepcząc łagodnym szumem pacierz wieków. Nad wodą, na tle ciemnej zieleni, nęciły oko wykute po mistrzowsku z białych głazów wiotkie postacie świętżanek i rusałek. Owdzie znowu, uwieńczone splotami bluszczów i okolone grupami pięknych kwiatów, stały posągi mędrców, wieszczów i bohaterów narodu. Poznałeś tu łatwo Witolda (podług portretu w całej postaci, który był kiedyś ozdobą katedry kowieńskiej), Karola Chodkiewicza, Stefana Czarnieckiego, Tadeusza Kościuszkę, Kopernika, Jana z Czarnolasu, Mickiewicza i innych⁶⁶.

W końcu i Gloger uznał z bólem serca – jak Prus, Miciński, Sienkiewicz – prawo Litwinów do samostanowienia. Podkreślę: z bólem serca. I z przekonaniem, że jest to tylko etap w historii Litwinów i Polaków, etap kłótni, rozstania pełnego oskarżeń, zniewag. Wszyscy oni wierzyli, że po tym etapie przyjdzie inny. Jaki, nie precyzowali. Ale że nastąpi, nie wątpili. Jego zapowiedź widzieli w wyobrażeniach Rzeczypospolitej Wielu Narodów, w której istnieć będzie wspólna tradycja, a *Pan Tadeusz* stanie się arcydziełem całej tej odnowionej wspólnoty. Pod koniec życia Glogera ową wiarę nadwątlila, lecz jej nie zniósła, rewolucja 1905 roku, którą postrzegał jako katastrofę dziejową. Ani Litwini, ani Białorusini nie nazywają go pisarzem litewskim czy białoruskim, choć zagadnienie relacji polsko-litewsko-białoruskiej było doniosłą kwestią jego życia (ileż tu ograniczeń w wypowiedaniu się wniosła carska cenzura, trwająca aż do początków XX wieku!).

Baranowski miał mniej szczęścia – anektyzm kulturowy odniósł tu prawie pełne zwycięstwo. By odniósł pełne, trzeba by ocenzurować pisarzy, wykreślić z ich dzieła polskie teksty i polski patriotyzm, preparować przekaz ideologiczny z fragmentów⁶⁷. Panatadeuszowe fragmenty poety z Oniksz

J.A. Herbaczewski, *Odrodzenie Litwy wobec idei Polski*, [s.n.], Kraków 1905. Herbaczewski został profesorem litewskim w Kownie, lecz pod koniec życia całkowicie (i z pewną niechęcią do niedawno apologizowanych Litwinów) powrócił do kultury polskiej.

⁶⁶ Z. Gloger, *Sen*, „Dziennik Wileński” 1906, nr 4, s. 1–2. Cyt. za: Idem, *Pisma rozproszone*, T. 3..., s. 1125. Zob. ibidem, *O uzasadnienie historyczne*, „Dziennik Wileński” 1907, nr 159, s. 1–2, w: *Pisma rozproszone*, T. 3..., s. 1127–1129.

⁶⁷ Niestety, los „wynarodowienia” po śmierci spotkał znakomitego polskiego romanetyka Jana Barszczewskiego (1781–1851), autora *Szlachcica Zawalni*. Prócz trzech wierszy

i Sejn oraz pisarza z podlaskiego Jeżewa i Warszawy nie są ani rywalizacją z oryginałem, ani jego polemicznym zaprzeczeniem. Przeciwnie – są snopem światła rzuconym na niedościgniony oryginał, na jego siłę ewokacji zginionej / projektowanej republiki Polaków, Litwinów, Rusinów, Żydów (i innych). Są znakami głębokiej łączności z ową tradycją, z jagiellońskim centrum tego, co polskie. I nie przeczy temu fakt, że poemat Baranowskiego świeci światłem szlachetnego, prastarego języka litewskiego, a poemat Glogera nurza się w polszczyźnie. W sensie głębokim oba języki są bowiem dla ich twórców jednym językiem, różnymi jego odmianami, mową wspólnej Ojczyzny, która zniknęła była i o której marzą w słowie odwołującym się do *Pana Tadeusza*...

O jego potomstwie nie sposób więc mówić tylko w poetyce frywolnej anegdoty, parodii i kontynuacji fabularnej. „Panatadeuszowe” wnuki z XIX i XX wieku mówią coś ważnego o zupełnej odrębności Europy Środkowo-Wschodniej od Zachodu, który tak staramy się imitować, o wiecznym jej uwikłaniu w proces historyczny, w etnogenezę i polityczno-dziejowy spór. Odślaniają geostrategiczne i geopolityczne dylematy ludów mieszkających pomiędzy Wisłą a Uralem. Nic nie jest tu żartem. To nie bajka, nie dowcip – to europejski Wschód. Rozpięty między imitacją Zachodu i Moskwy, wzajemną aneksją kulturową i polityczną, unią i agresją, idyllą a rewolucją. Wiecznie niespokojny, inny. Stąd i tylko dlatego pasjonujący dla wszystkich innych żyjących na planecie Ziemia, bo mający swój idiom trwania w kotle Historii. Ukochany i niebezpieczny dla tych, którzy tu mieszkają – w Onikszach, Sejnach, Jeżewie, Białymstoku, Nowogrodzku, Ełku, Morochach, Humaniu, Grodnie, Dyneburgu, Połdze...

Onikszty

Jeszcze jedną myślą trzeba wrócić do Onikszt – tam się to wszystko zaczęło... W październikowy, dżdżysty dzień 2017 roku kilkanaście osób zwiedzało Anykščiai, miasteczko położone sto kilometrów na północ od Wilna, ważne dla Litwinów, ważne historycznie dla Polaków, bo był to teren nader czynny w czasie powstań – listopadowego i styczniowego. Serdecznie ugoszczeni w Muzeum Antanasa Baranuskasa przez jego dyrektora Antanasa Verbickasa i załogę placówki kultury, spacerowaliśmy między maleńkim centrum

w narzeczu ludu białoruskiego wszystko napisał po polsku i dla Polaków, angażując się patriotycznie. Po 1992 roku został całkowicie (prawie) zaanektowany przez Łukaszenkowską Białoruś. Nawet w PRL-u nie czyniono takich gwałtów na prawdzie. Zob. A. Barszczewski, *Polskie zainteresowania językiem i kulturą białoruską w XIX i XX wieku*, „Notatki Płockie” 1969, nr 2 (51), s. 13–20.

(miasto nie ma nawet dziesięciu tysięcy mieszkańców), rzeką Świętą (Šven-toji) a najwyższym, wielkim kościołem neogotyckim pw. św. Mateusza. Jednym z miast partnerskich Onikszt są... Sejny.

Jak podaje najpopularniejsze w XXI wieku źródło „informacji”, *Wikipedia*, z Onikszt pochodził „Antanas Baranauskas – litewski poeta, biskup sejneński w latach 1897–1902”. Było nas niewielu, ale miałem świadomość uczestniczenia w jakiejś nierzeczywistości. A Baranowski jako poeta polski? Wszak polskie wiersze pisał od początku twórczości... Co się stało z kulturą ogromnych obszarów od Rzeżycy po Oczaków, gdzie dziś narracje „narodowe” wyparły... prawdę? Czyżby były jakieś prawdy wspólnotowe prawdziwsze od Prawdy w ogóle? Czy to nie Baranowski w roku 1855, roku śmierci Mickiewicza, notował w swym dzienniku: „Wyobraźnia moja była wybita zpod władz rozsądku – napełniona marzeniami obiegała okolice Onikszt i wszystkie chwile od samego dzieciństwa tam spędzone – serce miłością rodziców biło gwałtownie, umysł czarnymi przeczuciami napełniony, słowem, że obecność znikła przed obrazami przeszłości – i marząc nie postrzegłem jak dojechałem do Wiłkomierza”⁶⁸? Kilka dni później kancelista w Siadach nad rzeką Wardawą zapisze kolejne z ducha Mickiewiczowskie westchnienie do kraju lat dziecińczych:

O Brzegu miły! Brzegu uroczy! Przez twe zielone miękkie murawy
Śród gęstych krzewów, nurtem się toczy, – Jasny przejrzysty kryształ
Wardawy.

[...]

Jakim to wszystko błogim urokiem – Duszę zachwyca, zmysły napawa
Jakiem-ż uczuciem duszę przejmuję – Widok tych brzegów i tej krainy!
Bo wszystko tu się, wszystko znajduje – Tylko – że lubej nie ma rodziny.
Tam za górami i za doliny – Za szumiącymi na wzgórkach bory,
Tam mi kraj luby, kraj mój rodzinny – Tam stokroć miłsze wszystkie
wieczory⁶⁹.

Co się rozpadło, musi się rozpaść do końca. Tymczasem rzeczywistość, w której wzrastał Mickiewicz, świat WXL, ugrzązł w jakichś półformach półistnienia: jest to świat niby litewski, ale przecież polsko-litewski albo litewsko-polski, lecz *de facto* zaanektowany przez jednych lub/i drugich... Świat ćwierć- i półprawd. Świat trwającego wciąż, rozgrzanego do czerwoności procesu historycznego, w którym Bałtom grozi pochłonięcie przez Rosję, a los Białorusi wisi na włosku geopolitycznych rachub. W tym wszystkim tkwi Pol-

⁶⁸ A. Baranauskas, *Raštai*, T. VII/1..., s. 76. (Zachowuję pisownię oryginału).

⁶⁹ Ibidem, s. 80–81. (Zachowuję oryginalny zapis wiersza).

ska, oddająca dla korzyści geopolitycznych dziedzictwo własnej kultury, byle tylko wzmocnić „bratnie” kultury Bałtów, Ukraińców, Białorusinów. Myślałem wtedy, w Oniksztach, że jednak jeśli między Tallinem a Odessą ma się utrzymać świat niepodległych kultur i państw, to musi zająć korekta myślenia o przeszłości i teraźniejszości. Nie chodzi o to, by je idealizować. Nie chodzi o to, by tworzyć nowe kategorie kamuflujące konflikty (ileż atramentu wylano w promocję kategorii „pogranicza” jako uniwersalnego klucza do rzeczywistości wschodnio- i środkowoeuropejskiej!). Przeciwnie – trzeba dziś chyba od początku rozłożyć wszystko na „nasze” i „wasze”, by zacząć składać z tego Całość odpowiadającą bodaj w przybliżeniu rzeczywistości kulturowej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, także w jej XIX-wiecznym kulturowym trwaniu po klęsce państwowości.

Spacerując po Oniksztach, miałem też gorzką świadomość pozorności działań. Na Litwie wszyscy byli niezwykle mili – oficjalnie. Ale od lat znalezienie jednego etnicznego Litwina, który zaangażowałby się w badania polsko-litewskiego „pogranicza”, zakrawało na cud. Kamuflaż, europejskie hasła, półprawdy i całe nieprawdy, przemilczenia – to wszystko stwarzaliśmy, mnożyliśmy z nieprawdopodobną siłą teraz, wspólnie, Polacy i Litwini.

Rynek w Oniksztach nie czeka w październiku na gości. Łatwiej tu spotkać Historię.

Bibliografia

- Baranowski A., *Borek onikszyński*, przekład poetycki J.J. Rojek, przekład filologiczny J. Wajna, wstęp, przypisy i bibliografia M. Jackiewicz, Pojezierze, Olsztyn–Białystok 1997.
- Baranauskas A., *Raštai*, T. VII/1: *Dienoraštis. Laiškai įvairiems adresatams*, red. R. Mikšytė, M. Daškus, Baltos Lantos, Vilnius 2003.
- Barszczewski A., *Polskie zainteresowania językiem i kulturą białoruską w XIX i XX wieku*, „Notatki Płockie” 1969, nr 2 (51).
- Biskup Antoni Baranowski (Antanas Baranauskas) 1835–1902. *Orędownik pojednania litewsko-polskiego*, wstęp J. Król, M. Lauriukis, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa 1998.
- II [Druża] Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Dwujęzyczni pisarze litewscy i polscy XIX i XX wieku. Perspektywa komparatystyczna. W kręgu inspiracji Mickiewicza i Baranauskasa”, Wilno–Onikszty, 12–13 X 2017 roku. Program, red. D. Kukielko, H. Pilcicki, układ A. Baranow, K.K. Pilichiewicz, przekład na język litewski H. Turkiewicz, A. Baranow, [s.n.], Białystok 2017.
- Dziewiętnastowieczne słowniczki gwarowe z Polski północno-wschodniej*, cz. 2, red. B. Nowowiejski, B. Kuryłowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2020.
- Ekomodernizmy*, red. A. Trześniewska, D. Piechota, Norbertinum, Lublin 2016.
- Franko I., *Adam Mickiewicz w rusińskiej literaturze*, „Kraj” 1885, nr 46, s. 28–29, w: Idem, *Szkice o literaturze. Kultura, literaturoznawstwo, publicystyka*, wstęp R. Radyszewski,

- red. i oprac. J. Matkowski, I. Rozłucki, Zjednoczenie Nauczycieli Polskich na Ukrainie, Warszawa–Drohobycz 2016.
- Gałczyński K.I., *Ofiara świerzopa*, „Kurier Poranny” 1934, nr 306.
- Gloger Z., *Marzenia samotnika. (Poemat ziemiański)*, K. Prószyński, Warszawa 1883.
- Gloger Z., *Pisma rozproszone*, T. 1–3, red. J. Ławski, J. Leończuk, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2014–2016.
- Häring W., *Herr Thaddäus oder der letzte Sajasd in Lithauen*, „Blätter für literarische Unterhaltung”, Leipzig 1836, nr 259/290.
- Herbaczewski J.A., *Odrodzenie Litwy wobec idei Polski*, [s.n.], Kraków 1905.
- Hollender T., *Arcyserwis. Nieznany fragment z „Pana Tadeusza”*, „Sygnały” 1934, nr 8/9.
- Hrycak J., *Prorok we własnym kraju. Iwan Franko i jego Ukraina (1856–1886)*, przeł. A. Korzeniowska-Bihun, A. Wylegała, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.
- Huszcza J., *Wiersze wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1959.
- Jackiewicz M., *Antoni Baranowski i jego „Borek oniksztyński”*, w: A. Baranowski, *Borek oniksztyński*, przekład poetycki J.J. Rojek, przekład filologiczny J. Wajna, wstęp, przypisy, bibliografia M. Jackiewicz, Pojezierze, Olsztyn–Białystok 1987.
- Janicka A., *Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Dwujęzyczni pisarze polscy i litewscy. Zagadnienia bilingwizmu w kulturze polskiej i litewskiej. Literatura – kultura – język”*. Wilno–Sztejnien, 8–9 października 2015 r. *Sprawozdanie*, „Bibliotekarz Podlaski” 2016, nr 1.
- Janicka A., *II Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Dwujęzyczni pisarze litewscy i polscy XIX i XX wieku. Perspektywa komparatystyczna. W kręgu inspiracji Mickiewicza i Baranauksa”*, Wilno–Onikszty, 12–13 października 2017 roku, „Bibliotekarz Podlaski” 2017, nr 4.
- Janicka A., *Zygmunt Gloger w kręgu tradycji Mickiewiczowskiej: 1863–1876*, w: Eadem, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015.
- Janicki J.J., *Creative dissonance as a mode of writing: The case of Ivan Franko*, „Kijowskie Studia Polonistyczne” [Kijów] 2017, T. 29.
- Komorowska T., *Gloger. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.
- Kosman M., *Orzeł i Pogoń. Z dziejów polsko-litewskich XIV–XX w.*, Książka i Wiedza, Warszawa 1992.
- Liepaite I., Verbickas A., *Antano Baranauksa asmeninė biblioteka*, Vilniaus Universitetas, Anykščiai 2016.
- Löw R., *Mickiewicz w kręgu hebrajskim*, w: Idem, *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie*, red. M. Siedlecki, J. Ławski, posłowie B. Olech, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2014.
- Ławski J., *Bilingwizm w Europie Środkowo-Wschodniej: między kulturą a geopolityką*, w: *Zagadnienia bilingwizmu*, red. Ł. Zabielski, T. 1: *Dwujęzyczni pisarze litewscy i polscy*, red. A. Baranow, J. Ławski, Prymat, Białystok–Vilnius 2017.
- Ławski J., *„Ja ku tobie podążam, domowy Niemnie”*. *Zygmunt Gloger jako pisarz*, w: Z. Gloger, *Pisma rozproszone*, T. 3: 1890–1910, red. J. Ławski, J. Leończuk, wstęp Ł. Zabielski, M. Rutkowski, J. Ławski, oprac. tekstów i przypisy Ł. Zabielski, S. Kochaniec, P. Suchołolski, noty i słownik czasopism A. Janicka, indeksy oprac. M. Siedlecki i M. Al-Kaber, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2016.

- Ławski J., *Liberalna utopia: „Głos ze wsi w kwestii żydowskiej”* Zygmunta Glogera, w: *Żydzi wschodniej Polski*, T. 5: *W kręgu judaizmu*, red. J. Ławski, I.E. Rusek, Prymat, Białystok 2017.
- Ławski J., *Theotokos Zygmunta Glogera*, w: *„Tyś naszą Hetmanką...”*. Jasnogórskie drogi do niepodległości, red. A. Czajkowska, E. Mika, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza, Częstochowa 2020.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeozi anu ukanaskneli t'avdasxma Litvaši: agnaurt'a ambavi 1811–1812 clebši t'ormet cigrad da lek'sad tk'muli*, na gruziński przeł. W. Ugrehelidze, oprac. D. Kolbaia, Varšava 2015.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, wyd. 8, oprac. S. Pigoń, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz or The last foray in Lithuania: A story of the gentry from 1811 and 1812 comprising twelve books in verse*, transl. from the Polish by B. Johnston, Archipelago Books, Brooklyn 2018.
- Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Dwujęzyczni pisarze polscy i litewscy. Zagadnienia bilingwizmu w kulturze polskiej i litewskiej. Literatura – kultura – język”, Wilno–Szetajnie, 8–9 października 2015 roku. Program, koncepcja i układ J. Ławski, A. Baranow, red. D. Kukielko, H. Pilcicki, [s.n.], Białystok 2015.
- Narušienė V., *Józef Albin Herbaczewski. Pisarz polsko-litewski*, TAIWPN Universitas, Kraków 2008.
- Ocias K., *Recepcja Mickiewicza w okresie powojennym na Węgrzech*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1977, T. 12.
- „Pan Tadeusz” i jego dziedzictwo. *Recepcja*, red. B. Dopart, F. Ziejka, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.
- „Pan Tadeusz”. *Poemat. Postacie. Recepcja*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.
- Piechota M., *Od tytułu do „Epilogu”. Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000.
- Piechota M., *Profesor Zbigniew Jerzy Nowak – badacz, krytyk wydań i edytor „Pana Tadeusza”*, w: *Warsztat badawczy profesora Zbigniewa Jerzego Nowaka. Charakterystyki, wspomnienia, bibliografia*, red. M. Piechota, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- Radziukiewicz A., *Ruski*, w: *Droga ku wzajemności. Polsko-białoruskie związki językowe, literackie, historyczne i kulturowe*, T. 18, red. B. Siegień, Białoruskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, Białystok 2017.
- Rączka-Jeziorska T., *Kilka słów o Stefanii Ulanowskiej i jej spuściźnie na marginesie reprintu „Łotyszy Inflant Polskich”*, „Zapiski Historyczne” 2013, T. 78, nr 4.
- Rylski M., [I znowu otworzyła księgi „Tadeusza”...], przeł. J. Hordyński, „Życie Literackie” 1954, nr 37.
- Rypiński A., *Białoruś. Kilka słów o poezji prostego ludu téj naszej polskiej prowincji; o jego muzyce, śpiewie, tańcach, etc.*, nakładem autora, Paryż 1840.
- Słowacki J., *Beniowski*, oprac. A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1996.
- Słownik gwary ludowej w okręgu tykocińskim*, zebrał Z. Gloger, [s.n.], Warszawa 1894.
- Ulanowska S., *Łotysze Inflant Polskich, a w szczególności z gminy Wielońskiej powiatu Rzeżickiego. Obraz etnograficzny*, [wersja polsko-łotewska], Reiga 2011. (Pierwodruk: 1891–1895, Kraków).

- Venclova T., *Niezniszczalny rytm. Eseje o literaturze*, Fundacja „Pogranicze”, Sejny 2002.
- Werwes H., Maksym Rylski, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1971, T. 6.
- Zabielski Ł., *Cogito marzyciela. O Zygmunta Glogera „Marzeniach samotnika”*, w: *Zygmunt Gloger. Pisarz, myśliciel, uczony. Studia*, red. J. Leończuk, J. Ławski, Ł. Zabielski, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2016.
- Zakrzewski B., „Hajże na Soplicę!”, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1990.
- Zakrzewski B., *Potomstwo „Pana Tadeusza”*. *Antologia*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1998.
- Zathey H., *Uwagi nad „Panem Tadeuszem” A. Mickiewicza*, nakładem „Tygodnika Wielkopolskiego”, Poznań 1872.
- Żuk I.W., Aleksander Jelski w zwierciadle korespondencji z Janem Karłowiczem, w: *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, seria I: *Studia, rewizje, konteksty*, red. i wstęp A. Janicka, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015.

Master Thaddeus from Onikshty? Master Thaddeus from Jeżew?

Summary

The author of this essay reflects on the extraordinary reception of the Poles' national epic, *Master Thaddeus* by Adam Mickiewicz. Published in Paris, the poem has lived to see numerous imitations and sequels of both parodic and serious nature. Its echoes in Polish literature are collected in an anthology edited by Professor Andrzej Zakrzewski, entitled *The Offspring of "Master Thaddeus"*. The author of the essay engages in a polemic with the presentation of the history of reception of the epic presented in the anthology. He shows that an important role in it was played by works referring to the cultural tradition of the Republic of Poland, consisting of the Crown and the Grand Duchy of Lithuania. Two 19th-century poems serve as examples: *Anykščiu šilėlis* (*Thicket in Onikshty*, 1861-1862) by the Bishop of Sejny Antoni Baranowski (in Lithuanian: Antanas Baranauskas), written in Lithuanian under the influence of *Pan Tadeusz* (Baranowski was a Polish poet as much as a Lithuanian one), and *The Dream of a Loner. A Manorial Poem* from 1887 by Zygmunt Gloger, in which the poet combines a dream of restoring the Old Polish universe with positivist postulates of reforming, renewing this world. On the example of both works, the author shows the political manipulation to which the heritage of the Republic of Poland has been subjected, inscribed in the nationalist narrative, in the ideology of the state, or re-created as part of trans- and post-national utopias created by scholars of regional literature.

Agnieszka Ziółowicz
Uniwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0002-5335-1125

Elegia na śmierć idylli Żywioł metapoezji w twórczości Juliusza Słowackiego (uwagi o poemacie *W Szwajcarii*)

Na początku procesu twórczego wiodącego do poematu *W Szwajcarii* była pewna podróż... Jak pamiętamy, pod koniec lipca 1834 roku Słowacki wyruszył w towarzystwie rodziny Wodzińskich na trzytygodniową wędrowkę po Alpach. W trakcie jej pierwszego etapu odwiedził słynne już wtedy miejsca: Jezioro Lemańskie, klasztor św. Bernarda, kaskadę Giessbach, górę Ghemi, gdzie mógł się nachylać nad przepaściami. 8 sierpnia, po rozstaniu z paniami Wodzińskimi, udał się, w męskim towarzystwie, na wycieczkę w Alpy Wysokie. Wiadomo, że widział kaskadę Staubach, górę Jungfrau, doliny Lauterbrunnen i Grindelwald, dotarł na szczyt Faulhorn, do lodowców w Rosenlauen (Rosenlauri) i do przełęczy Grimsel, skąd przez Przełęcz św. Gotarda i słynny Diabelski Most zszedł do Jeziora Czterech Kantonów. Uczestnicy wyprawy zwiedzili następnie kaplicę Tella i ze szczytu Rigi podziwiali panoramę Alp. Około 20 sierpnia przez Lucernę, gdzie czekały panie, wrócili do Genewy.

Słowacki uznał tę podróż za doświadczenie wspaniałe i wyjątkowo ważne, zarówno w sensie egzystencjalnym, jak i poetyckim. W listach do matki wyrażał zachwyt dla odwiedzonych miejsc, potwierdzając wagę tego przeżycia: „Nigdy w życiu moim nie widziałem jeszcze tak pięknych obrazów jak te, które przez dwadzieścia dni przemijały przed moimi oczyma”¹ – pisał

¹ J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, T. 13: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1952, s. 198. Oto opis obrazu widzianego z Faulhornu: „O zachodzie słońca mgły nas obwiałły – i staliśmy na szczycie góry jak na pokładzie płynącego do nieba okrętu. Słońce czerwone było od nas niżej na niebie, a jeszcze miało drogę do przebycia, nim zaszło... Za nami z mgły wychodził ogromny szereg gór śniegowych – nikt by w godzinę nie zliczył ich szczytów, a wszystkie były czerwone od

21 sierpnia 1834 roku. W późniejszym liście (z 28 września) zaznaczał: „Bardzo kontent jestem, że odbyłem podróż po górach tego roku. Obrazy gór i lasów zostały w mojej pamięci – imaginacja moja jak salon pałacowy ustrojona jest nowymi malowidłami”². W świetle epistolarnych świadectw wyprawa alpejska wydaje się przełomowym dla Słowackiego doświadczeniem widzenia świata („A ja to wszystko widziałem”³ – pochwali się matce), kwintesencją kontemplacji piękna, kształtującej na nowo jego poetycką pamięć i wyobrażenie, przeżyciem głęboko estetycznym i zarazem uszlachetniającym, oczyszczającym duchowo.

Należy podkreślić, że Szwajcaria była w czasach Słowackiego krainą oswojoną przez literaturę. Zwłaszcza Alpy stanowiły obiekt wielokrotnych i wielostronnych poetyckich i prozatorskich transpozycji; w efekcie mogły być postrzegane jako część raczej kultury niż natury. Literackie obrazowanie tej przestrzeni, ewolucja łączonych z nią znaczeń to zagadnienia, którymi nie możemy się tu zająć nader szczegółowo. Przypomnę więc tylko, że grono pisarzy podejmujących ten temat jest na przełomie XVIII i XIX wieku liczne i znamienite, a zaproponowane wówczas interpretacje alpejskiej przestrzeni zmierzają w różnych kierunkach; zresztą część z nich wywołuje w poemacie Słowackiego donośny rezonans. Dla romantycznej interpretacji Alp wyjątkowe znaczenie ma niewątpliwie Jean Jacques Rousseau, który w *Nowej Heloizie* przedstawia te góry jako przestrzeń pasterskiej idylli, jako miejsce, gdzie wciąż można spotkać człowieka natury, i jako przestrzeń miłości – trudnej, niewolnej od ambiwalencji moralnej, a w finale tragicznej. To w Alpach umieszcza swego bohatera Sénancour, bo tu Obermann może się w pełni delektować samotnością melancholika, prowadząc życie pozbawione aktywności w świecie zewnętrznym, skupione na doznawaniu cierpień emocjonalnych i egzystencjalnego bólu. Dzieje się to w myśl zasady wyznawanej przez bohatera powieści, iż prawdziwe życie człowieka jest w nim samym⁴. Alpy są też scenerią duchowych zmagania i poszukiwań Manfreda, który postrzega tę przestrzeń jako krainę zamieszkaną przez istoty ponadmysłowe, np. Siostry Przeznaczenia i Królową Alp, stojącą się na moment powierniczką tajemnic zranionego serca bohatera dramatu. U Byrona jest to również przestrzeń ade-

słońca – ogniste. Nocowaliśmy w oberży – i z rana widzieliśmy wschód słońca – czysty – żadnej mgły – przepaście [...] – błyszczące jeziora – cała Szwajcaria pod nami – widna – jasna – a jaka cichość!” (ibidem, s. 202–203, list z 21 sierpnia 1834 roku).

² Ibidem, s. 207.

³ Ibidem, s. 201.

⁴ O swoistej melancholii Alp, szczegółowo rozważając również przypadek Obermanna, pisał Piotr Śniedziwski w książce: *Melancholijne spojrzenie*, TAIWPN Universitas, Kraków 2011, s. 59–84.

kwatnie obrazująca stany wewnętrzne Manfreda, a zwłaszcza jego poczucie wyższości i wyalienowania, przeżywane w sposób właściwy dla tytanicznego indywiduum, jednak niepozbawione krytycznej autorefleksji⁵.

Także w literaturze polskiej możemy obserwować, przed Słowackim, zainteresowanie alpejską przestrzenią, poparte jej bezpośrednią znajomością. Wszak Antoni Malczewski po zdobyciu Mont Blanc w 1818 roku sporządza dla prasy francuskojęzyczną relację z wyprawy. A później w przypisach do *Marii* zamieszcza, niezwykle ważny dla światopoglądowej wymowy utworu, opis świata widzianego z najwyższego szczytu Europy – jest to wizja wyniesienia człowieka ponad Boskie stworzenie, a zarazem marności człowieka i jego dzieł, źródłowa dla kreacji świata przedstawionego w poemacie⁶. Wreszcie Zygmunt Krasiński czyni alpejski pejzaż elementem obrazowania życia wewnętrznego podmiotu swej autobiograficznej prozy genewskiej. Jezioro Genewskie, Mont Blanc czy syntetycznie potraktowane góry stanowią tło i jednocześnie czynnik współkształtujący tok autoanaliz narratora-bohatera, powiązanych z poszukiwaniem przezeń tożsamości, a nierzadko urastają też do rangi emblematów jego duszy, doświadczającej wzniosłości⁷. Siłą rzeczy przywołałam tylko wybrane przykłady preromantycznego i romantycznego rozumienia Alp⁸.

⁵ W tym kontekście interesujący jest zwłaszcza monolog Manfreda na Jungfrau – bohater komentuje sprzeczności ludzkiej natury, rozpiętej między szczytnością, dumą a marnością i nikczemnością. Następująca potem próba samobójcza zostaje udaremniona przez Strzelca, który należy do świata alpejskiej idylli („Czy słyszysz / Ten dźwięk prostaczy fujarki góralskiej? / Bo jeszcze tutaj przebywa wiek złoty / W pasterskiej szacie”; G.G. Byron, *Manfred*, przeł. J. Paszkowski, w: Idem, *Wybór dzieł*, wybór, przedm., red. i przypisy J. Żuławski, T. 2: *Dramaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 18; akt I, sc. 2, w. 326–329; akt II, sc. 1, w. 69–81). Strzelec towarzyszy Manfredowi również w kolejnej scenie, rozgrywającej się w chacie w Alpach Berneńskich, reprezentuje tu model życia odmienny od tego, który realizuje Manfred.

⁶ „Nic jednak wspanialszego i dzikszego jak widok z góry Mont Blanc; ale gdy różny zupełnie od znanych widoków, inaczej go sobie wyobrazić niepodobna, jak wystawując się uniesionym przez jakiego dobrego czy złego Ducha w chwili, gdy Bóg Chaos utwarzał. Wszystko, co dziełem czleka, znika przez swoją małość; tysiące gór olbrzymich z granitowymi szczytami lub śnieżnymi tarczami, niebo prawie czarnego koloru, słońce przyćmione, blask rażący od śniegu, rzadkie powietrze, a stąd krótki oddech i szybkie bicie pulsu, nadludzkim jakimś czuciem i uczuciem przejmują śmiertelnika: i pewny jestem, iż oprócz innych przyczyn, nawet dla niezmierniej różnicy tego dziwnie górnego widoku a słabości naszych zmysłów, nikt by go długo znieść nie potrafił” (A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. J. Ujejski, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925, s. 87).

⁷ Zob. np. *Opisanie jeziora genewskiego Lemana*, *Myśli Polaka przy górze Mont Blanc*, *Dziennik*, *On. Ułomek z pamiętników życia młodzieńca*, *Fragment*. *Marzenie człowieka przeżytego*.

⁸ Do listy pisarzy zafascynowanych Alpami można by dodać szereg nazwisk: Schiller (zwłaszcza legenda Wilhelma Tella), Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Shelley...

Jak wskazałam, u początków *W Szwajcarii* była podróż autora. Ale, co znaczące, Słowacki nie stworzył poematu podróżniczego *sensu stricto*. W jego dziele nie znajdziemy motywu podróży czy kreacji narratora-bohatera-podróżnika, choć przecież tego typu rozwiązaniami posługiwał się niejednokrotnie. Przypomnijmy: Kordian wyrusza w podróż po Europie, by skończyć ją na szczycie Mont Blanc, podróż na Wschód staje się zaś kanwą m.in. listów poetyckich z Egiptu i *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. W poemacie *W Szwajcarii* pojawiają się jedynie reminiscencje z wyprawy w Alpy – przywołane zostają realne miejsca, znane Słowackiemu z autopsji, np. wodospad rzeki Aar, Jungfrau, kaplica Tella, lodowiec Rodanu i lodowa grota w dolinie Grindelwald, klasztor św. Bernarda z „domkiem pustelnika”⁹. Owszem, podmiot poematu wypowiada monolog o cechach przedstawieniowych, ale akcent pada w nim na to, co liryczne, co związane z aktem widzenia, przeżywania i interpretowania miejsca¹⁰. Alpejski pejzaż traci więc suwerenność, staje się pejzażem mentalnym, częścią obrazowania życia poematowego „ja”, jego stanów emocjonalnych, aktów percepcji, pamięci i wyobraźni, w całej ich zmienności i płynności, pociągającej za sobą swobodne przekraczanie granic czasu (przeszłość – teraźniejszość), stanów psychicznych (duchowe uniesie-

⁹ Dało to asumpt do badań porównawczych, w których poetyckie obrazy zestawiano z krajobrazowymi realiami alpejskimi i z XIX-wiecznymi przewodnikami prezentującymi tamtejsze atrakcje turystyczne (zob. m.in. S. Makowski, *W szwajcarskich górach. Alpejskie krajobrazy Słowackiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976). Wydaje się jednak, że poeta zmierzał raczej do stworzenia syntetycznego pejzażu Alp, o czym pisał Jarosław Maciejewski (*Florenckie poematy Słowackiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, s. 96–97).

¹⁰ Jak wiadomo, już w dyskusjach toczonych wokół poematu opisowego w XVIII wieku uznawano obiektywną prezentację świata za nieosiągalną. Potwierdzały to różne odmiany poezji opisowej – w poematach o porach roku, w poematach o ogrodach, w tzw. poezji miejsca zasadnicze znaczenie dla jakości opisu miała podmiotowa perspektywa oglądu. W efekcie nie dążono do realizacji opisu czystego, gdyż opis kojarzono przede wszystkim z interpretacją danego miejsca, połączoną najczęściej z hermeneutyką kultury i czytaniem tekstu człowieka (zob. T. Kostkiewiczowa, *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego* [„Sofiówka”, „Ziemianstwo polskie”], w: *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadłowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965; A. Nasiłowska, *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990). Co istotne, w listach do matki Słowacki ujawniał świadomość nieprzystawalności opisu do rzeczywistości: „Jak to smutno pomyśleć, że Ty, Mamo, z tych krótkich opisów nie będziesz sobie mogła wystawić miejsc, gdzie Twój syn był – gdzie myślał o Tobie. Obrazy, które sobie Twoja imaginacja utworzy, będą może piękne, ale nie będą tymi samymi obrazami, które teraz ja widzę we wspomnieniach. Czyż ludzie nie wynajdą kiedy jakiego środka, który by lepiej niż pismo i malarstwo wystawiał przedmioty!” (J. Słowacki, *Listy do matki...*, s. 203, list z 21 sierpnia 1834).

nie, zachwyt, radość, optymizm – smutek, cierpienie, pesymizm) i bytowych (byt immanentny, ziemski – byt transcendentny, niebo, dziedzina ideałów; jawa – sen). Fakt ten w znacznym stopniu tłumaczy kompozycję dzieła: luźna, epizodyczna, fragmentaryczna, odzwierciedla aktywność podmiotu – zwłaszcza zaś funkcjonowanie jego pamięci, utrwalającej pewne obrazy, i kreacyjnej wyobraźni, która te obrazy dynamizuje, dopełnia, przetwarza. Tak rodzi się poetyckie studium alpejskiej natury, a zarazem pierwsza, estetyczno-antropologiczna płaszczyzna utworu. Słowacki, nadając przestrzeni Alp status subiektywnej wizji, ukazuje przebieg wieloaspektowej interpretacji miejsca, równocześnie zaś czyni poemat formą autoprezentacji podmiotu dzieła, który charakteryzowany jest za pośrednictwem subtelnych aluzji autobiograficznych, a także poprzez swoje czynności poetyckie oraz wybrane aspekty życia wewnętrznego i kondycji ludzkiej będące udziałem tej kreacji osobowej.

Interpretacyjną dominantę czy też kulturowy filtr, estetyczny i poznawczy schemat, do którego odwołuje się w monologu podmiot autorski, stanowi przede wszystkim idylla. To przez pryzmat tej bardzo wyrazistej konwencji poetyckiej, głęboko utrwalonej w literaturze i nieobcej samemu Słowackiemu¹¹, postrzegany jest tu świat Alp. Przekonują o tym wyeksponowane w poemacie elementy pejzażu – nie dzikie, groźne, niebotyczne góry, lecz doliny, ustronia, gaje, pasterskie szalety, trzody dzwoniące dzwoneczkami, delikatne jagnięta, gołąbki, słowiki, a nawet drzewa wiśniowe, róże, jawory i cyprysy. Tak więc to sztafaż pejzażowy sielanki, ze wszystkimi jego głównymi atrybutami, zostaje przywołany przez autora utworu. Również zastosowana paleta barw potwierdza tę tezę – dominują w obrazowaniu barwy delikatne, pastelowe: biel, róż, niekiedy błękit, oraz różnorodne efekty świetlne, co w sumie prowadzi do nagromadzenia łagodnych jakości estetycznych i wydaje się aluzją do konwencji przedstawieniowych malarstwa pastoralnego¹², np. do dzieł takich artystów jak Claude Lorraine czy Jean-Antoine Watteau.

Jednocześnie nie sposób zapomnieć, że sielankowy obraz, poetycki i malarzski, ma bardzo rozbudowane tło antropologiczne. W polskiej refleksji krytycznoliterackiej doskonale zdawał sobie z tego sprawę Kazimierz Brodziński, twórca rozprawy *O idylli pod względem moralnym*, nadający idylli, niewątpliwie w ślad za Friedrichem Schillerem, status nie tyle gatunku literackiego, ile kategorii estetyczno-moralnej¹³. Widział w niej wyraz specyficznej postawy,

¹¹ Choćby za pośrednictwem poezji Książczyna, której edycja ukazała się w Warszawie w roku 1828.

¹² Na tę zbieżność zwracał uwagę Jarosław Maciejewski (*Florenckie poematy Słowackiego...*, s. 100).

¹³ Zob. K. Brodziński, *O idylli pod względem moralnym*, w: Idem, *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. i wstępem poprzedził Z.J. Nowak, T. 1, Zakład Narodowy im. Ossoliń-

którą można/należy prezentować w sztuce, ale również realizować w życiu, i jednostkowym, i zbiorowym¹⁴. Jak pamiętamy, wśród wskazanych przez Brodzińskiego wyznaczników idylli znalazł się szereg ideałów postrzeganych jako aksjologiczne cele ludzkiego istnienia: szczęście w ograniczeniu, rozumny minimalizm, prostota życia i moralna powściągliwość, szacunek dla natury, kultywowanie harmonii, społecznego ładu, zewnętrznego i wewnętrznego spokoju. Idylla, czyli poezja ideałów, okazuje się na przełomie XVIII i XIX wieku niezbywalnym elementem twórczości poetyckiej. Schiller uznał, że cel idylli jest wyłącznie jeden: przedstawienie człowieka w stanie niewinności, i że tego właśnie przedstawienia potrzebuje obecnie człowiek kultury. W eseju *O poezji naiwnej i sentymentalnej* niemiecki twórca argumentował:

Jednakże stan taki [niewinności – A.Z.] nie tylko istnieje przed początkiem kultury, lecz jest też tym stanem, jaki kultura, jeżeli ma ona wszędzie jakąś jedną określoną tendencję, stawia sobie za cel ostateczny. Jedynie idea takiego stanu i wiara w możliwość jego urzeczywistnienia może pogodzić człowieka ze wszystkimi dolegliwościami, na jakie on jest narażony, postępując drogą kultury [...]. Dla człowieka żyjącego w warunkach kultury jest więc rzeczą niezmiernie ważną otrzymać zmysłowe potwierdzenie możliwości urzeczywistnienia owej idei w świecie zmysłowym, możliwej realności takiego stanu; ponieważ zaś doświadczenie nie tylko takiej wiary nie wspiera, lecz raczej ustawicznie jej przeczy, przeto także i w tym przypadku, jak w tylu innych, z pomocą przychodzi rozumowi zdolność poetycka, doprowadzając tę ideę do naoczności i w jednostkowych przypadkach ją urzeczywistniając¹⁵.

Ponieważ niewinność świata idylli istnieje w wyobrażeniu poetów, ponieważ operowanie idyllą zakłada pewien rodzaj utopizmu, retrospektywnego lub prospektywnego, w literackiej praktyce często wchodzi ona w relacje z elegią. I ludy, i poszczególne jednostki – twierdzi Schiller – mają swój stan

skich, Wrocław 1964; F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, w: Idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 371.

¹⁴ Zob. m.in. A. Witkowska, *Wstęp*, w: K. Brodziński, *Wybór pism*, wybór i wstęp A. Witkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966, s. III–CXLII; A. Witkowska, *Sławianie, my lubim sielanki...*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972; B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, TAIWPN Universitas, Kraków 1992, rozdz. *Koncepcje poezji w okresie sporów przełomu romantycznego w Polsce (1818–1830)*. Kwestia: idylla a koncepcja literatury narodowej, tak ważna dla rozumowania Brodzińskiego i często analizowana przez badaczy, nie stanowi przedmiotu rozważań w niniejszym szkicu.

¹⁵ F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej...*, s. 373–374.

niewinności, swój złoty wiek, swój raj, niemniej ich poetyckiemu wskrzeszaniu towarzyszy na ogół „smutne poczucie utraty, a nie radosne uczucie nadziei”¹⁶, co oznacza, że integralnym elementem współczesnej idylli staje się nastawienie podmiotu charakterystyczne dla elegii, będącej wyrazem żalu za utraconym ideałem¹⁷. Dodajmy, że w rozumieniu Schillera idylla i elegia, a także satyra (której nie będziemy tu szerzej analizować) stanowią trzy rodzaje poetyckiego odczuwania i tworzenia, trzy ponadgatunkowo pojmowane formy poezji sentymentalnej. Ta zaś, warto zauważyć, tym się różni od poezji naiwnej, że stan rzeczywisty (na którym poezja naiwna poprzestaje) „odnosi do idei, a idee stosuje do rzeczywistości. Toteż zawsze [...] ma ona jednocześnie do czynienia z dwoma obiektami pozostającymi ze sobą w konflikcie, mianowicie z ideałem i z doświadczeniem, a możliwe do pomyślenia stosunki między tymi obiektami są właśnie trzy, ani mniej, ani więcej. Albo duch koncentruje się na sprzeczności stanu rzeczywistego z ideałem, albo na jego zgodności, albo wreszcie oscyluje między jednym i drugim”¹⁸. Oto antropologicznie zdefiniowane źródła satyry, idylli, elegii.

Jak widać, dostrzeżony przez Schillera głęboki związek idylli z elegią znajduje w jego rozprawie objaśnienie w oryginalnej, w pełni autorskiej koncepcji poezji sentymentalnej. Jednak również perspektywa historycznoliteracka przynosi potwierdzenie zaprezentowanej obserwacji. W historii poezji obie formy są nierzadko ze sobą łączone, pozostają w swoistym przeplocie. Elegia potrzebuje idylli jako przedmiotu przeżycia utraty, żalu za minioną niewinnością i szczęściem, z kolei idylla, jeśli nie chce być tylko naiwnym poetyckim zmyśleniem, złudnym przedstawieniem Arkadii, to zwraca się ku kwestiom przemijania, temporalności bytu, nieuchronności śmierci, a więc podejmuje zagadnienia typowe dla elegii. Wedle badaczki dziejów polskiej idylli najznamienitsze efekty artystyczne osiągnięto na tym polu wówczas, gdy pogodę owego gatunku świadomie skrzyżowano z melancholią elegii, gdy „topika idylliczna utraciła dosłowność, stając się aluzją literacką, bodźcem skojarzeniowym, łącznikiem w symbolicznych systemach kultury”¹⁹. Mówiąc inaczej, artystyczna

¹⁶ Ibidem, s. 375.

¹⁷ W Polsce podobne sądy (bo inspirowane refleksją Schillera) wypowiada Brodziński w rozprawie *O elegii* (zob. Idem, *Pisma estetyczno-krytyczne...*), co pozwala upatrywać w nim najbardziej przenikliwego teoretyka elegijności u progu romantyzmu. Zob. P. Śniedziwski, *Świadomość elegijna romantyków*, Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 2015, s. 9–46.

¹⁸ F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej...*, s. 371–372 (przypis).

¹⁹ Zob. A. Witkowska, *Wstęp*, w: *Idylla polska. Antologia*, wybór tekstów A. Witkowska przy współudziale I. Jarosińskiej, wstęp A. Witkowska, komentarze I. Jarosińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995, s. XLIV. Warto odnotować, że w antologii tej zamieszczono fragmenty poematu *W Szwejcarii*.

doskonałość pojawia się tam, gdzie idylla i elegia stały się obiektem gry z tradycją i konwencją literacką, przedmiotem refleksji metapoetyckiej, ważnym czynnikiem modelowania koncepcji poezji oraz wizerunku poety.

Tak właśnie dzieje się w poemacie Słowackiego. Konwencje właściwe idylli zostają tu ściśle powiązane z motywami elegijnymi²⁰ – cień, czerni, motyl jako atrybut Thanatosa, aluzje do cmentarnej przestrzeni sprawiają, że Alpy, zrazu ogród pasterskich rozkoszy, okazują się ogrodem śmierci. Można nawet rzec: *Et in Arcadia ego*, przywołując słowa nagrobnej inskrypcji ze słynnego obrazu Nicolasa Poussina. Podmiot poematu, dostrzegłszy na głowie ukochanego czarnego motyla i uznawszy go za zapowiedź nieszczęścia, nagle zmienia sposób oglądu otaczającego świata. Patrzy nań z perspektywy elegijnej – świat Alp, widziany tym razem z góry (*notabene* jak w relacji Malczewskiego), okazuje się wypełniony znakami śmierci²¹, ludzkiej marności, kruchości miłości i piękna:

Gdym z góry spojrział na dolinę naszą,
Szałet się oku wydawał jak trumna,
Maleńki, cichy; kiedym spojrział z góry,
Nasz ogród z wiszeń jak cmentarz ponury;
I niespokojne o nas gołębicę,
I zadumane o nas w łąkach trzody;
Ziemia smutniejsza, błękitniejsze wody,
Zabite śmierci ćwiekiem okiennice;

²⁰ Obecność elegii, tonacji elegijnej czy świadomości elegijnej można rozpatrywać w odniesieniu do szeroko rozumianej twórczości Słowackiego. Problematyka ta nie uszła uwagi badaczy – zob. m.in. C. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981; B. Kuczera-Chachulska, *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2002; P. Śniedziwski, *Świadomość elegijna romantyków...*

²¹ Obraz Alp jako dominium śmierci przewija się w korespondencji poety do matki. Znajdziemy tu np. opis przeżyć towarzyszących górskiej wędrowce, a wzbudzanych przez cienie bliskich zmarłych: „Nigdy tyle cieniów przeszłości nie stanęło przede mną. Różne twarze znajomych i umarłych stawały po drogach i przeprowadzały mnie jak wierne przyjaciół... różne zapomniane piosenki cisnęły mi się do ust moich. Było mi i smutno, i miło...” (J. Słowacki, *Listy do matki...*, s. 199, list z 21 sierpnia 1834 roku). W innym miejscu tego samego listu pojawia się wzmianka o spotkaniu w górach kondukcje pogrzebowym: „Kilkoro ludzi w łachmanach i ksiądz stanowili cały orszak, a śpiew pogrzebowy nie mógł przewyższyć szumu potoków... Matko moja, jak mi się ludzie wydawali mrówkami!” (ibidem, s. 200). I wreszcie wizyta w klasztorze św. Bernarda skłania Słowackiego do uwagi na temat ciał ludzi odnalezionych w śniegach alpejskich, a następnie złożonych w pobliżu klasztoru: „Okropny to widok. W różnych pozycjach zmarli siedzą – leżą – jedni do szkieletów podobni, drudzy czarną skórą powleczeni... okropny widok!...” (ibidem, s. 201).

Wszystko zaczęło mię straszyć i smucić,
Jakbyśmy nigdy nie mieli powrócić.
Szedłem posępny i drżący na góry...
Jeziora czarne, głązy, śniegi, chmury;
Girlandy z orłów na błękitnym lodzie,
Słońce czerwone jak krew o zachodzie²².
w. 356–369

Szczególny udział w eksponowaniu elegijności poematu ma jego rama narracyjna. W części inicjalnej i końcowej utworu podmiot, z perspektywy oddalenia czasowego, ale też emocjonalnego i egzystencjalnego, wyraża z emfazą swój stan wewnętrzny, w którym dominują smutek, tęsknota, ból, poczucie duchowego wypalenia i odrętwienia, spowodowane utratą ukochanej. Oto fragment otwierający poemat:

Odkąd zniknęła, jak sen jaki złoty,
Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty.
I nie wiem, czemu ta dusza, z popiołów,
Nie wylatuje za nią do aniołów,
Czemu nie leci za niebieskie szranki,
Do tej zbawionej i do tej kochanki...
w. 1–6

Podobny stan emocjonalny prezentowany jest w zakończeniu utworu. Cierpienie pozbawione konsolacji, poszukiwanie samotności, dumania o utracie „skarbu drogiego”, myśl o własnej śmierci jako drodze wyzwolenia znajdują refleksyjne podsumowanie w finalnym wyznaniu:

Skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświecą,
Tam pójde, aż za ciemnych skał krawędzie.
Spójrzę w lecące po niebie łabędzie
I tam polecę, gdzie one polecą.
Bo i tu – i tam – za morzem – i wszędzie,
Gdzie tylko poszłę przed sobą myśl biedną,
Zawsze mi smutno i wszędzie mi jedno;
I wszędzie mi źle – i wiem, że źle będzie.
Więc już nie myślę teraz, tylko o tym,
Gdzie wybrać miejsce na smutek łaskawe,

²² W *Szwajcarii* cytuję według wydania: J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, T. 2: *Poematy*, oprac. E. Sawrymowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1952.

Miejsce, gdzie żaden duch nie trąci lotem
O moje serce rozdarte i krwawe;
Miejsce, gdzie księżyc przyjdzie aż pod ławę
Idąc po fali... zaszeleści złotem
I załoscocze tak duszę tajemnie,
Że stęskni – ocknie się i wyjdzie ze mnie.

w. 425–440

Świat idylli jest więc bezpowrotnie utracony. Może istnieć jedynie jako wspomnienie, wyobrażenie, marzenie, „złoty sen”²³ podmiotu dzieła, który tym samym przedstawia się nam jako wewnętrznie rozszczępiony, gdyż oscyluje między idyllą (we wspomnieniu) a elegią (w terażniejszości), między naiwnością a sentymentalnością, naturalnością a sztucznością. Ta ambiwalencja uczuć, postaw, poznawczych punktów widzenia, estetyk wypowiedzi poetyckiej wyznacza w dziele Słowackiego tok monologu „ja”.

Drugą płaszczyznę poematu określiłabym jako poetyckie studium miłości. Na ten aspekt uwagę zwracali jego XIX-wieczni czytelnicy. Krasiński twierdził, że *W Szwajcarii* prezentuje „miłość marzoną”²⁴, dostrzegając głębokie upodmiotowienie jej obrazu, z kolei Norwid upatrywał w utworze Słowackiego realizację „poematu miłosnego”, zbyt rzadko, jak sądził, spotykanego w polskiej literaturze²⁵. Pomimo tych świetnych rekomendacji trzeba stwierdzić, że wątek romansowy przedstawia się tu na pierwszy rzut oka dość schematycznie. Obejmuje kolejne fazy obcowania kochanków: spotkanie, wzajemną fascynację, miłosne obcowanie (w różnych formach), aż po erotyczne spełnienie, małżeństwo i w końcu śmierć kobiety. Schemat zostaje jednak wzbogacony dzięki wyeksponowaniu antynomii miłości, ta bowiem okazuje się zarazem idealna i zmysłowa, niewinna i grzeszna, stanowi równocześnie *amor sacro* i *amor profano*. Miłość

²³ Tym sformułowaniem, co niejednokrotnie odnotowywano w komentarzach interpretacyjnych, Słowacki czyni aluzję do naznaczonych idyllizmem *Rusalek* Józefa Bohdana Zaleskiego.

²⁴ Zob. list do Romana Załuskiego, Rzym, ok. 18 maja 1840 (Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, T. 1, zebrał, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 339). Krasiński z ogromnym uznaniem pisał o wewnętrznych napięciach cechujących świat przedstawiony w poemacie Słowackiego: „[...] prześlicznie idylliczne a zarazem tragiczne, tak oderwane a zarazem prawdziwe, że nic podobnego o miłości marzonej nie znam w żadnym języku”.

²⁵ Uwaga ta pochodzi ze wstępu do poematu *Assunta*, który Norwid zaliczył, obok *Dziadów*. *Widowiska* Mickiewicza oraz *W Szwajcarii* Słowackiego, w poczet polskich poematów miłosnych. Zob. C. Norwid, *Assunta* (czyli *spojrzenie*). *Poema*, w: Idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, T. 3: *Poematy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 263.

pozostaje tu we władzy Erosa, ale i Thanatosa, przynależy do świata idylli, ale i elegii. Z perspektywy podmiotu dzieła jawi się jako doświadczenie głęboko ambiwalentne – rodzi poczucie szczęścia i cierpienia, spełnienia i braku, inicjuje duchowe uniesienie ku sferze ideałów i Absolutu, lecz boleśnie przypomina też o ziemskich ograniczeniach ludzkiego życia.

Przedstawiony przez Słowackiego romans jest pozbawiony jakiegokolwiek kontekstu społecznego, wyizolowany z sieci relacji międzyludzkich. W świecie poematu, czyli w polu pamięci i wyobraźni podmiotu, istnieją tylko on, ona i alpejski pejzaż, przy czym ten ostatni nie wydaje się jedynie tłem dla przeżywanych uczuć czy konwencjonalną dekoracją sekwencji romansowych scen; natura i miłość zostają ściśle ze sobą powiązane. Dziewczyna, choć posiada osobową autonomię, na ogół bywa przecież ukazywana jako część pejzażu – ma status postaci zjawiskowej, istoty akwaticznej i świetlnej, wyłaniającej się z alpejskiej przestrzeni niczym jej integralny element. Widzimy ją oczami podmiotu utworu najpierw przy górskiej kaskadzie, gdzie „z tęczy wyszła i z potoku piany” (w. 29). Potem wielokrotnie kojarzona jest z żywiołem wody, porównywana do wodnych bogiń i białych łabędzi poruszających się po tafli błękitnych szwajcarskich jezior (w. 69–87). Wydaje się emanacją przestrzeni lodowej groty:

Tam ją obieleł dzień alabastrowy;
I mróz na czole mej jasnej królowej
Perłami okrył wszystkie polne róże;
I ze sklepienia łąy leciały duże,
A we łzach sylfy z jasnością ogromną
Deszczem spadały na białą i skromną.

w. 135–140

Jest niczym oświetlony światłem alpejski śnieg: „W księżycu blasku biała – lub wieczorem / Od Alp na śniegu różowych – różowa” (w. 423–424). Zauważmy też, że Jungfrau („Gór nadalpejskich śnieżysta dziewica”, w. 65–68) to jeden ze szczytów przywoływanych jako aluzja do kobiecej bohaterki utworu.

Można więc stwierdzić, że u Słowackiego kontemplacja alpejskiego pejzażu przygotowuje do poznania tajemnic miłości, a interpretacja miłości staje się lekturą górskiej przestrzeni, zwłaszcza w jej wymiarze wertykalnym. Miłość bowiem, choć w poemacie rozgrywa się w dolinach, to prowadzi myśl podmiotu dzieła w górę, ku szczytom:

Pójdziemy razem na śniegu korony!
Pójdziemy razem nad sosnowe bory,
Pójdziemy razem, gdzie trzód jęczą dzwony!

Gdzie się w tęczowe ubiera kolory
Jungfrau i słońce złote ma pod sobą;
Gdzie we mgłę jeleń przelatuje skory,
Gdzie orły skrzydeł rozwianych żałobą
Rzucają cienie na lecące chmury;
O moja luba! tam pójdziemy z tobą.
A jeśli z takiej nie wrócimy góry,
Ludzie pomyślą, że nas wzięły duchy
I gdzieś w niebieskie uniosły lazury,
Żeśmy się za gwiazd chwycili łańcuchy
I ulecieli z Pelejad gromadą.

w. 167–180

Zobrazowany zostaje w ten sposób duchowy dynamizm podmiotu, kluczowy zarówno dla miłosnych, poznawczych, jak i twórczych zachowań romantycznego „ja”. Tu koniecznie należy odnotować, że kobieca bohaterka poematu, tak mocno zintegrowana z naturą, istnieje zarazem jako spłot kulturowych aluzji. Przypomina przecież Dianę, Afrodytę, nimfę wodną, anioła, świętą, Matkę Boską (Śnieżną), bohaterki liryki prowansalskiej, Laure Petrarke, Beatrycze Dantego, Julię z *Nowej Heloizy*, Królową Alp Byrona²⁶. To postać z całą pewnością wychodząca poza granice wątku miłosnego i obrazowania alpejskiej natury. Owszem, można w niej dostrzec personifikację niezaspokojonego miłosnego pragnienia²⁷, a także aspiracji poznawczych, których celem jest przeniknięcie tajemnicy Alp. Jednak ta przewodniczka – bo takie miano kobieta uzyskuje w toku dzieła²⁸ – po świecie ludzkich uczuć i świecie natury staje się dla podmiotu również przewodniczką po świecie poezji. Utracona na zawsze, aktywizuje jego poetyckie władze, jest dlań czynnikiem natchnienia, duchowego wzlotu ku najwyższym ideałom, wyzwolenia ze stanu cierpienia – przez twórczość. Tym samym może być interpretowana w kontekście

²⁶ Kulturowa proveniencja kobiecej bohaterki poematu zajmowała wielu badaczy dzieła Słowackiego. Ostatnio szczegółowo rozpatrywał tę kwestię Leszek Libera w książce: „W Szwajcarii”. *Studium o Juliuszu Słowackim*, TAIWPN Universitas, Kraków 2001.

²⁷ W psychologicznych i psychoanalitycznych badaniach twórczości Słowackiego podkreśla się symboliczny, niemal archetypiczny charakter tej kreacji osobowej – to w istocie *anima*, wyobrażenie elementu będącego w męskiej psychice przedmiotem dążenia. Zob. S. Baley, *Psychologiczne uwagi o genezie poematu Słowackiego „W Szwajcarii”*, „Przegląd Filozoficzny” 1921, z. 1/2, s. 115–135; G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza – studium psychoanalityczne*, TAIWPN Universitas, Kraków 2002, s. 194–198.

²⁸ Co jest jedną z przesłanek tezy o oddziaływaniu *Boskiej komedii* na poemat Słowackiego. Zob. S. Łempicki, *Miłość dantejska w poemacie „W Szwajcarii”*, „Pamiętnik Literacki” 1924–1925, z. 1/4, s. 155–187.

obrazowania procesu twórczego, który wprawdzie dyskretnie, zwłaszcza na tle dokonań Słowackiego na tym polu w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* czy w *Beniowskim*, lecz staje się istotnym wątkiem poematu.

Czyniąc doświadczenie miłości aspektem obrazowania twórczości poetyckiej, ważnym elementem w metapoetyckiej warstwie dzieła, autor pozostaje w kręgu dobrze znanych tradycji intelektualnych. Eros jako potęgą kreacyjną, siłą aktywizująca twórczość, pobudzająca twórczą wyobraźnię to przecież idea o rodowodzie Platonijskim. Wystarczy przywołać *Ucztę*, w której miłość uzyskuje szereg wykładni: jest procesem, dążeniem, pragnieniem, uczuciem, dyspozycją psychiczną, usposobieniem, podmiotową wartością, więzią międzyludzką, siłą metafizyczną, harmonią, pełnią²⁹. Najistotniejsze z naszego punktu widzenia jej oblicze ujawnia się jednak najpierw w wypowiedzi Aga-tona, który o Erosie powie: „Ten bóg, jako twórca, jest tak mądry, że i innych twórcami czyni”³⁰, by następnie znaleźć rozwinięcie w mowie Sokratesa, ze-spalającego miłość z pięknem, dobrem i prawdą. Kwintesencję procesu miłości stanowi więc twórcze, wieloetapowe dążenie ku tym właśnie najwyższym wartościom, zwieńczone widzeniem piękna samego w sobie³¹. Niezwykle ważna w owym procesie okazuje się relacja łącząca miłośnika z ukochanym, który wywołuje w kochającym przypomnienie piękna, oraz z transcendentnym pięknem, oddziałującym na miłośnika za pośrednictwem ukochanego. Ujrzenie piękna, tzn. sytuacja bezpośredniego zetknięcia się z wartością, miłosnego i poznawczego obcowania z nią, obliuguje do rozwijania piękna w sobie:

Ujrzenie piękna – najwyższej wartości – splecione w jedno z jego miłością powoduje konieczność jakiegoś odwzorowania go w sobie, dostosowania do niego swej własnej struktury etycznej i zorientowania ku niemu całego życia. To życie nie może być już teraz „marne”. Wydaje się, że wartość zmusza niejako do tego, że w niej samej, jeśli się tylko dobrze ją rozpozna, zawiera się jakiś kateryczny imperatyw jej realizacji. Miłość z kolei uzdolnia do tego przedsięwzięcia³².

Dodajmy, że neoplatonicy, zasadniczo kontynuujący Platonijską refleksję na temat miłości jako drogi wiodącej do widzenia piękna-dobra samego w sobie,

²⁹ Zob. W. Stróżewski, *Arcydialog Platona*, w: Idem, *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1981, s. 148–180.

³⁰ Platon, *Uczta*, przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957 (196 E).

³¹ „I nagle mu się cud odsłania: piękno samo w sobie, ono samo w swojej istocie. Otwiera się przed nim to, do czego szły wszystkie jego trudy poprzednie; on ogląda piękno wieczne [...]” (210 E).

³² W. Stróżewski, *Arcydialog Platona...*, s. 175.

wykorzystali do opisu tej sytuacji nowe elementy obrazowania, które okazały się niezwykle atrakcyjne dla artystów. Tak więc Plotyńska kontemplacja piękna wyraża się poprzez opis percepcji światła, blasku, jasności, przezroczystości, jest doświadczeniem iluminacji („oko wewnętrzne duszy widzi tylko światło”, a „światło jest jakby przejrzyste dla samego siebie”)³³, która powinna prowadzić człowieka do wewnętrznej metamorfozy. Z kolei nieskończony poryw wznoszący duszę do piękna-dobra, podobnie jak w pismach Platona, nosi wszelkie cechy miłosnej pasji, lecz jest definiowany również w kategoriach miłości kobiety i mężczyzny, miłości małżeńskiej, czego konsekwencję stanowi wyraźna obecność pierwiastka kobiecego w neoplatońskim imaginarium filozoficznym. Jednocześnie zmysłowy aspekt miłości, tak ważny dla Platona, ulega tu sublimacji – wspinaczka w stronę transcendentnego piękna nie wymaga (w przypadku człowieka o naturze filozofa) pośrednictwa miłości cielesnej³⁴. Dodajmy też, że wedle Plotyna przez piękno zawsze prześwituje łaska (gr. *charis*), którą można nazwać siłą przyciągającą, rozpalającą miłość, gdyż obejmuje zarówno dobrodziejstwo, jak i łagodność, delikatność, wdzięk, grację czy czar³⁵.

Oczywiście poemat *W Szwajcarii* nie jest dziełem alegorycznym, rygorystycznie osnutym na kanwie idei i wyobrażeń platońsko-neoplatońskich³⁶. Ale trudno nie dostrzec znaczenia tego kręgu odniesień dla semantyki utworu, który unaocznia, jak się wydaje, miłosny poryw duszy ku pięknu, widzianemu w alpejskiej naturze. Doświadczenie piękna, oddane w postaci idyllicznych obrazów, okazuje się jednak nietrwałe, co odzwierciedla elegijna strona poematu. Wraz z utratą ukochanej przewodniczki podmiot dzieła

³³ P. Hadot, *Plotyn albo prostota spojrzenia*, przeł. P. Bobowska, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył Z. Nerczuk, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2004, s. 56.

³⁴ „I nie czeka dusza do miłości skora, aż jej o Nim przypomną te piękne rzeczy tutaj, lecz mając w sobie pęd miłosny, choćby nie wiedziała, że go ma, szuka zawsze i ponieważ chce podążyć do Niego, więc lekceważy rzeczy ziemskie i skoro ujrzy piękności naszego świata, ma je w podejrzeniu [...]. Kiedy zaś jeszcze zobaczy, że przemijają, to wtedy wie już doskonale, że mają one z »innego« źródła to, co na nich lśniło. Za czym spieszy »tam« dusza, żarliwa tropicielka tego, co miłuje, i nie pierwszej ustanie, aż je osiągnie, chyba żeby ktoś z niej wyrwał tę właśnie miłość” (Plotyn, *Enneady*, przeł. i wstępem poprzedził A. Krokiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959, T. 2, s. 611 [VI 7, 31, 17]).

³⁵ Zob. ibidem, s. 40–42.

³⁶ Dodajmy też, że ustalone przez badaczy grono myślicieli i pisarzy inspirujących autora poematu jest wyjątkowo liczne – należą do niego m.in. Swedenborg, Dante, Lamartine, de Vigny, Mickiewicz. Zob. J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego...*, s. 118–120; T. Skubalanka, *Nad tekstem poematu Juliusza Słowackiego „W Szwajcarii”. Uwagi o genezie stylistycznej utworu*, w: Eadem, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1997, s. 116–143.

traci dostęp do pożądaney sfery wartości i pogrąża się w samotności, smutku, cierpieniach serca. Czy można zatem orzec, że utwór Słowackiego jest bez reszty zdominowany przez egotyczną, „pesymistyczno-katastroficzną” postawę bohatera, przez poczucie nieuchronności zagłady ideału, niemożności jego realizacji w ludzkim życiu?³⁷ A może autor, w ślad za swymi filozoficznymi inspiratorami, skłonny byłby raczej ujrzenie piękna uznać za czynnik obligujący do odwzorowania go w samym sobie – i to pomimo wcześniejszego doświadczenia utraty – do zrealizowania go w poetyckim słowie dzięki sile pamięci, wyobraźni, kreacji artystycznej? Twórczość poetycka byłaby więc sposobem odzyskiwania, aktualizowania ideału, a zarazem ugruntowywania własnej podmiotowości, co Słowacki zdaje się sugerować w ostatnich wersach dzieła, w których wizja duszy stęsknionej za utraconym pięknem kojarzona jest z aktem przebudzenia i opuszczenia ciała. I choć często finalne strofy odczytuje się jako wyraz pragnienia samounicestwienia, wręcz myśli samobójczych, to jednak zastosowane tu obrazowanie wydaje się dwuznaczne – znajduje wykładnię w kontekście zarówno symboliki śmierci, jak i symboliki aktu twórczego.

Powyższy trop interpretacyjny prowadzi nas do ostatniej metapoetyckiej płaszczyzny utworu, który na tym poziomie okazuje się poematem o źródłach i mechanizmach twórczości, poetycką autobiografią i autoprezentacją podmiotu. Poeta wykreowany przez Słowackiego trwa, powtórzmy, w stanie zawieszenia pomiędzy idyllą a elegią, rozumianymi po Schillerowsku: idylla przedstawia ideał jako wcielony, elegia eksponuje niemożność wcielenia ideału, a w efekcie tęsknotę za nim czyni *spiritus movens* poetyckiego aktu twórczego. Pozostając w kręgu rozróżnień Schillera, można powiedzieć, że Słowacki doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że nie ma bezpośrednio dostępu ani do transcendentnego, ani do antropologicznego źródła idylli. Wykreowany przez niego podmiot dzieła prezentuje się więc jako poeta sentymentalny, poeta kultury, konwencji literackich i artystycznych, któremu pozostaje jedynie tęsknota za naturalnymi źródłami twórczości i poszukiwanie ich – we wspomnieniu, marzeniu, onirycznej wizji.

Zwieńczeniem metapoetyckiego wątku *W Szwajcarii* jest kreacja personalnego mitu poety jako Endymiona. Zwłaszcza w końcowej części utworu mnożą się aluzje do owej postaci – pojawiają się Diana, księżyc, słowiki,

³⁷ Pesymizm łączony jest oczywiście z obrazem miłości bohaterów utworu (zob. np. J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego...*, s. 121; M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 593). Maciejewski dostrzega jednak dezaprobatę autora dla „postawy pesymistyczno-katastroficzej, zamykającej się wokół problemów przebrzmiałych ekscytacji miłosnych”, co kojarzy z ujawniającą się w finale nostalgią oraz z sugerowaniem wizerunku narratora jako poety-wygnajca.

a zatem elementy konstytutywne mitologicznych opowieści o tym bohaterze. Przypomnijmy, że miał on być pięknym, młodym pasterzem lub myśliwym, synem króla Elidy. Według jednej z wersji mitu zakochał się w bogini Herze, za co został ukarany przez Zeusa snem nieprzespanym w grocie góry Latmos. Bogini Selene (Diana, Artemida, Luna, Kora-Persefona), jadąc po niebie swym rydwanem, ujrzała śpiącego Endymiona, obdarzyła go miłością i od tego momentu w każdą księżycową noc zatrzymuje się nad grota i patrzy w jego oblicze. W porze śpiewu słowików schodzi na ziemię, gładzi jego złote włosy, całuje go i wypowiada nad nim zaklęcia, które jednak nie są w stanie wyrwać go ze snu. Inny wariant opowieści przedstawia młodzieńca, który wzbudził w Selene namiętną miłość i został jej kochankiem (z ich związku miało się narodzić pięćdziesiąt córek). Na prośbę bogini Zeus spełnił życzenie Endymiona – pragnął on zasnąć snem wiecznym, by pozostać na zawsze młodym. Niezależnie od preferowanej przez nas wersji mitu śpiący Endymion już w sztuce starożytnej, w malarstwie wazowym i ściennym, np. w Pompejach i Herkulanum, symbolizuje sen śmierci, jej piękno i moc. Stąd też obecność wizerunków Endymiona i Selene na rzymskich sarkofagach³⁸.

Romantycy, co istotne, ożywili i zreinterpretowali ten mit, wprowadzając niektóre jego wątki w obręb refleksji metapoetyckiej. W 1818 roku John Keats, będący obiektem zainteresowania Słowackiego, opublikował poemat *Endymion*, w którym z tytułowym bohaterem powiązał szereg ważkich zagadnień: 1) temat idealnej miłości, realizowanej wyłącznie w sferze wyobraźni; 2) problematykę poszukiwania jedności człowieka z całym stworzeniem; 3) kwestię poezji, zdolnej do pokonywania ograniczeń ludzkiej kondycji – smutku, przemijania, choroby, śmierci – dzięki poetyckiej wizji, w akcie kontemplacji wiecznego piękna³⁹. Również słynna *Oda do słowika* Keatsa pozostaje w kręgu mitu Endymiona jako wizyjny wyraz szczęścia zrodzonego dzięki poczuciu jedności poety ze śpiewającym słowikiem, czyli częścią natury, a w kontraście do realiów ludzkiego życia w stanie kultury. W istocie Keats nieustannie krąży w swej twórczości wokół symbolicznych przedstawień sztuki przekraczającej śmierć i zbliżającej do piękna, co „cieszyć nigdy nie przestanie”⁴⁰.

Podobny kierunek obiera we własnej interpretacji mitu Endymiona Słowacki, zapewne posiłkujący się też rodzimym jego poetyckim opracowaniem

³⁸ Zob. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. J. Łanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 83.

³⁹ Zob. J. Keats, *The Complete Poems*, ed. J. Stilling, Harvard University Press, Cambridge 1991; W.H. Evert, *Aesthetic and Myth in the Poetry of Keats*, Princeton University Press, Princeton 1965; M. Aske, *Keats and Hellenism*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.

⁴⁰ „A thing of beauty is a joy for ever” – to wers otwierający poemat *Endymion*.

autorstwa Aleksandra Chodźki, które ukazało się w roku 1833⁴¹. Treść mitycznej opowieści staje się w analizowanym utworze podstawą autokreacji – powstaje wizerunek poety symbolicznie usytuowanego na granicy natury i kultury, miłosnej więzi i samotności, jawy i snu, przebudzenia i śmierci, poety żyjącego na sposób elegijny: wspomnieniem, marzeniem, tęsknotą, dla których wyjściowym doświadczeniem jest widzenie piękna, utrwalone w idylli⁴². I to jest, jak mierniam, nadrzędny metapoetycki pożytek płynący z alpejskiej wyprawy Słowackiego. Jej marszrutę można więc opisać w skrócie tak: z alpejskich dolin i szczytów w głąb romantycznego „ja”, w dziedzinę poetyckiego samorozumienia, ku źródłom poezji. Poezja zaś objawia się w poemacie *W Szwajcarii* jako dziedzina mentalnego i duchowego odzyskiwania ideałów, jako siła potencjalnie ocalająca i widziane w świecie piękno, i integralność romantycznego podmiotu twórczego.

Bibliografia

- Aske M., *Keats and Hellenism*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- Baley S., *Psychologiczne uwagi o genezie poematu Słowackiego „W Szwajcarii”*, „Przegląd Filozoficzny” 1921, z. 1/2.
- Bąk M., *Twórca lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Brodziński K., *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. i wstępem poprzedził Z.J. Nowak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1964.
- Bychowski G., *Słowacki i jego dusza – studium psychoanalityczne*, TAIWPN Universitas, Kraków 2002.
- Byron G.G., *Manfred*, przeł. J. Paszkowski, w: Idem, *Wybór dzieł*, przedm., red. i przypisy J. Żuławski, T. 2: *Dramaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
- Chodźko A., *Poezje*, Petersburg 1826.
- Dopart B., *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, TAIWPN Universitas, Kraków 1992.

⁴¹ Na temat związków poematu *W Szwajcarii* z utworem Chodźki *Endymion* (Idem, *Poezje*, Petersburg 1826) pisał Jarosław Maciejewski (*Florenckie poematy Słowackiego...*, s. 118–119); do tych zagadnień powróciła niedawno Magdalena Bąk, która akcentuje powinowactwa przede wszystkim w sferze obrazowania i koncepcji miłości. Zob. Eadem, *Twórca lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 100–102.

⁴² Ciekawe rozwinięcie tych idei znajdziemy w *Balladynie*, w której rewidowanie idyllicznych wyobrażeń (np. idylla początków polskiej państwowości, idylla wiejskiego życia) idzie w parze z przywoływaniem mitu Endymiona w kontekście refleksji metapoetyckiej. Jak pamiętamy, jest on tu kojarzony przez autora z Zygmuntem Krasińskim (w liście dedykacyjnym) i z postacią Filona (w tej osobie dramatu elegijność zostaje skontaminowana z żywiołem romantycznej ironii).

- Evert W.H., *Aesthetic and Myth in the Poetry of Keats*, Princeton University Press, Princeton 1965.
- Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. J. Łanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987.
- Hadot P., *Plotyn albo prostota spojrzenia*, przeł. P. Bobowska, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył Z. Nerczuk, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2004.
- Idylla polska. Antologia*, wybór tekstów A. Witkowska przy współudziale I. Jarosińskiej, wstęp A. Witkowska, komentarze I. Jarosińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995.
- Keats J., *The Complete Poems*, ed. J. Stillinger, Harvard University Press, Cambridge 1991.
- Kostkiewiczowa T., *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego („Sofiówka”, „Ziemianstwo polskie”)*, w: *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynaśkowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965.
- Kraśński Z., *Listy do różnych adresatów*, T. 1, zebrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Sudol-ski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.
- Kuczera-Chachulska B., *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2002.
- Libera L., *„W Szwajcarii”. Studium o Juliuszu Słowackim*, TAIWPN Universitas, Kraków 2001.
- Łempicki S., *Miłość dantejska w poemacie „W Szwajcarii”, „Pamiętnik Literacki” 1924–1925*.
- Maciejewski J., *Florenckie poematy Słowackiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974.
- Makowski S., *W szwajcarskich górach. Alpejskie krajobrazy Słowackiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. J. Ujejski, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925.
- Nasiłowska A., *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Norwid C., *Assunta (czyli spojrzenie). Poema*, w: Idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, T. 3: *Poematy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Piwińska M., *Miłość romantyczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Platon, *Uczta*, przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957.
- Plotyn, *Enneady*, przełożył i wstępem poprzedził A. Krokiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959.
- Schiller F., *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, w: Idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972.
- Skubalanka T., *Nad tekstem poematu Juliusza Słowackiego „W Szwajcarii”. Uwagi o genezie stylistycznej utworu*, w: Eadem, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1997.
- Słowacki J., *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, T. 2: *Poematy*, oprac. E. Sawrymowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1952.
- Słowacki J., *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, w: Idem, *Dzieła*, T. 13, red. J. Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1952.
- Stróżewski W., *Arcydialog Platona*, w: Idem, *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1981.

- Śniedziwski P., *Elegijna świadomość romantyków*, Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 2015.
- Śniedziwski P., *Melancholijne spojrzenie*, TAIWPN Universitas, Kraków 2011.
- Witkowska A., *Sławianie, my lubim sielanki...*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Witkowska A., *Wstęp*, w: K. Brodziński, *Wybór pism*, wybór i wstęp A. Witkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966.
- Zgorzelski C., *Liryka w pełni romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

An elegy on the death of the pastoral The metapoetic thread in Juliusz Słowacki's writings (remarks on the poem *In Switzerland*)

Summary

The article concerns the metapoetic thread in Juliusz Słowacki's poem *In Switzerland*. This issue is considered in the context of the author's travel experience (expedition to the Alps in 1834), as well as the aesthetic thought of Friedrich Schiller and the classical philosophy of beauty by Plato and Plotinus. The issues of the subject of the work come to the fore (autobiographical allusions, poetic activities, selected aspects of internal life and the human condition), as well as its way of perceiving the Alpine landscape through the prism of the oppositions: pastoral – elegiac, naive poetry – sentimental poetry, which is an aesthetic dominant of the work, a cognitive schema to which Słowacki intentionally refers. In the light of detailed analyses, the poem *In Switzerland* turns out to be a work about the sources and mechanisms of creativity, a multi-faceted self-presentation of the Romantic creative self. The culmination of this process is the creation of the poet's personal myth as Endymion, which finds an analogy in the works of John Keats.

Karolina Kaiser
Gliwice
ORCID: 0000-0002-6144-2190

„Dwubarwny światła [...] promień”, czyli o barokowych żywiołach w romantycznym świecie *Lambra*

Mistrzowi

Pojęcie żywiołu w kontekście literatury rozpada się na wiele znaczeń o różnym stopniu precyzji czy metaforyczności. W dobie romantyzmu (zrodzonego przecież m.in. z szoku po starciu człowieka z niszczycielskim żywiołem, który zrównał z ziemią Lizbonę) kategoria ta zyskuje niezwykle status. Konfrontacja człowieka z mocą dosłownie rozumianych żywiołów leży u podstaw romantycznego pojmowania wzniosłości. Dla twórcy romantycznego żywioł jest również słowem kluczem działania kreacyjnego; każdy jego przejaw winien być niczym żywioł właśnie – spontaniczny, pierwotny i porywający, znajdujący doskonałą realizację w improwizacji. Dojrzały warsztat i artystyczna dyscyplina czynią z twórcy pana żywiołów, który jednocześnie daje się porwać pierwotnej sile poezji i nagina ją do swojej woli.

Juliusz Słowacki w wyjątkowy sposób internalizuje i splata moc twórczych żywiołów w swoich kreacjach literackich na wielu ich poziomach i w różnorodnych aspektach. Choćby opisowość u poety – pełna rozmachu, sugestywności, zmysłowości i energii – bez wątpienia może być zwana żywiołem. Niczym żywioł działa także to, co tę opisowość tworzy: doskonale zestrojone kompozycje kolorystyczne, ożywione dychotomią światła i ciemności, dynamiki i zamrożenia w czasie. Podobny charakter mają u Słowackiego związki intertekstualne: i te szersze – takie jak ponadepokowy żywioł epopeiczny, i te węższe – takie jak ograniczony do inspiracji jednym dziełem żywioł dantejski. W tak wielostronnym i wieloznacznym oglądzie pojęcie żywiołu wzbogaca literaturoznawcze poszukiwania, wytyczając szeroki krąg skojarzeń i impre-

sji, które mają może i trudno uchwytą, ale niewątpliwą wartość badawczą; wszak nie wypada przymierzać się do tekstów epoki romantyzmu z samym tylko „szkiełkiem i okiem”.

Z tym zastrzeżeniem możliwe staje się zgłębianie jednego z głównych nurtów inspiracji w twórczości Słowackiego – barokowości. Choć to pojęcie nie wchodzi w skład ścisłej terminologii teoretycznoliterackiej, nie jest obce polskiemu literaturoznawstwu¹. Wymiennie z „barokizowaniem” używa go Roman Pollak na określenie całości zjawisk od manieryzmu przez barok po rokoko. Przyjęta tutaj perspektywa najbliższa będzie analizom Claude’a Backvisa (a więc skrócona względem klasycznych prac Wölfflina czy podejmujących i rozwijających jego tezy badaczy z kręgu szkoły genewskiej); podobnie jak Backvisa interesują mnie głównie zabiegi literackie, nie zaś leżące u ich podstaw percepcja twórcy. Tak rozumiany żywioł barokowości przenika całą twórczość Słowackiego², przejawia się w powtarzalnych motywach obrazowych i wartościach wizualnych, które zogniskowane są wokół stałych, pozostających w napięciu osi konstrukcyjnych (wertykalnego i horyzontalnego uporządkowania przestrzeni oraz linearnego i cyklicznego ujmowania czasu).

Kierunki barokowych inspiracji zarysowują się już w juveniliach. Oparta na paralelizmach składniowych i obrazowych antytezach budowa lirycznych całości, tendencja do przedstawiania dynamicznych ujęć w malarskim zamrożeniu ruchu, charakterystyczna gra światła i cieni, oszczędność kontrastowych barw, konstrukcja przestrzeni zorganizowana wokół osi wertykalnej czy zaznaczający się dopiero wpływ XVII-wiecznej myśli filozoficznej – to główne owoce nie literackich jeszcze, lecz głównie architektonicznych i malarskich impulsów wyobraźni. Ich źródła należy upatrywać w barokowej architekturze Wilna, zdominowanej przez olśniewające świątynie, których przepychu dopełnia malarstwo sakralne z tamtej epoki³. Szczególna rola w kształtowaniu wyobraźni młodego Słowackiego przypadła płótnom

¹ W odniesieniu do bohatera artykułu warto wspomnieć m.in. o rozprawie Claude’a Backvisa (*Słowacki i barokowe dziedzictwo*, przeł. J. Prokop, w: Idem, *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór tekstów i oprac. A. Biernacki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975), analizach Haliny Stankowskiej, Aliny Kowalczykowej, Antoniego Czyży, Juliana Krzyżanowskiego czy Juliusza Kleinera, a także o bogatych badaniach nad wpływem Szekspira, Calderona czy *Gofreda Tassa*–Kochanowskiego na autora *Lambra*.

² Czyż pisze o twórczości Słowackiego jako „od zawsze i do końca wysnutej z wyobraźni barokowej” (A. Czyż, *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja*, w: *Nasze poe-dynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1995, s. 64), a Backvis posuwa się nawet do nazwania wielkiego romantyka z emfazą „największym poetą polskiego XVII wieku” (C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 311).

³ Zob. A. Kowalczykowa, *Juliusz Słowacki*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 41–43.

Szymona Czechowicza⁴. We wczesnej twórczości zarysowuje się również rosnąca stopniowo fascynacja poety wizerunkiem miasta⁵.

„Powieść poetyczna w dwóch pieśniach” *Lambro. Powstańca grecki*⁶ została napisana już po powstaniu listopadowym, co w dużej mierze tłumaczy jej tematyczną odmiennność od poprzednich dzieł, których barokowość nurzała się w bajronizmie czy wikała w konwencje sentymentalne. Jak zauważa Kleiner, Słowacki dojrzewał do poważnego potraktowania tematu patriotycznego, na jego przemyślenia zaś wpływają trzy czynniki: „tęsknota za krajem, poczucie winy osobistej, nieszczęście ojczyzny”⁷. Żywioł barokowości wyrażnie się tutaj zmienia, by służyć nowym celom poetyckim.

W *Lambrze* największe znaczenie spośród „barokizmów” zyskują kolorystyka i towarzyszące jej efekty światła. Główną zasadą tworzenia pejzaży jest „wydobycie kilku równorzędnych, silnie zaznaczonych szczegółów o wartości malarskiej i uczuciowej”⁸. Paleta barw pozostaje – na wzór wcześniejszych tekstów poety – oszczędna i konsekwentna, tak jak w otwierającym powieść obrazie malowanych księżycowym blaskiem „ścieżek obłądnych” (I, w. 3) na „fali błękitnej” (I, w. 1) morza, prowadzących „w Archipelagu [...] ostrowy” (I, w. 10):

Tam góry chmurą owiane błękitną,
Na górach kolumn potrzaskane głowy;
Nad nimi wiecznie kwitnie laur różowy,
Pomarańczowe drzewa wiecznie kwitną
I śniegiem kwiatów zasypują gruzi.

I, w. 11–15

⁴ Obrazy tego barokowego malarza (m.in. *Św. Ignacy Loyola, Św. Rafał, Św. Gertruda, Św. Franciszka, Św. Scholastyka, św. Benedykt*) znam głównie z opisów Lucyny Sławińskiej-Targosz (Eadem, *Szymon Czechowicz. Między Wilnem a Krakowem*, <http://archiwum2000.tripod.com/473/czecho.html> [dostęp: 25.09.2021]). Monochromatyczną reprodukcję *Zaślubin św. Katarzyny* można zobaczyć w: A. Kowalczykowa, *Juliusz Słowacki...*, s. 34. Malarstwo Czechowicza cechują: dialektyka ruchu i statyczności, dominacja układu wertykalnego przełamywana podziałami horyzontalnymi, wyraźne rozdzielenie sfer i planów, kontrastowe oświetlenie, często wydobywające główny temat z dalekiego, zacienionego tła, a także powtarzalne motywy, np. kolumny.

⁵ Zob. m.in. A. Kowalczykowa, *Słowacki i Wilno*, „Ruch Literacki” 1987, R. 28, z. 1.

⁶ Zob. J. Słowacki, *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*, T. 1: *Poematy z lat 1828–1839*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2009, s. 183–247. Dalej przed numerami wersów podaję numer pieśni.

⁷ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, T. 1: *Twórczość młodzieńcza*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 176.

⁸ Ibidem, s. 195.

W pejzażu wysp przeważają błękit i biel, urozmaicone różem lauru. Zwraca uwagę malarskie ujęcie całkowicie nieruchomego krajobrazu, w którym dominuje układ wertykalny (spiętrzenie – także dosłowne – wyniosłych gór i kolumn), znany z malarstwa sakralnego Czechowicza⁹. Również żywi ludzie zastygają w bezruchu i odwiecznym (takie odnosi się wrażenie) bólu. Efektowi petryfikacji towarzyszy temat Laokoona, podkreślający sztuczność obrazu przez analogię do dzieła malarskiego czy rzeźbiarskiego; nie bez znaczenia jest też sama mitologizacja obrazu. Owa sztuczność stanowi wyraźny sygnał barokizacji – teatralizacji rzeczywistości, w której nawet żyjący stają się pomnikami, elementami scenicznej dekoracji.

Jedynym aktorem w tej scenografii śmierci pozostaje księżyc – „Laokon” (w wersji Słowackiego; I, w. 21). W jego „postaci” aktualizują się charakterystyczne światło i kolorystyka:

Gdy góry światłem błękitnym przeniknął,
Mgły zasłonami doliny ośnieżył [...].
I, w. 24–25

Nie ma już różu kwiatów, zostają tylko biel i błękit rzucone na martwy kamień (górskie skały, mogiły, pomniki). Wanitatywna, śmiertelna aura obejmuje także jedynego aktora tej sceny – księżyc o martwej twarzy:

Błady – jak starzec, co na ziemi przeżył
Zagasłe, mrące co dnia dzieci koło;
Gdy wszyscy padną, gdy ostatni padnie,
Tak ma wiekami wyniszczone czoło,
Że się nie chmurzą żalem ani bladnie,
I nikt cierpienia z twarzy nie odgadnie.
I, w. 28–33

W innej tonacji utrzymany jest kolejny pejzaż – miejski (na wyspie Ipsara, w pobliżu Chios):

Ipsarskie miasto, jak dłutem snycerza
Ze skał ciemnego łona wydobyte,
Barwy ma szare, o tła nie odbite,
I lasem masztów na poły schowane.

⁹ Obecność motywu kolumny na wielu obrazach malarza (choćby *Św. Franciszka* czy *Św. Scholastyka*) zwiększa prawdopodobieństwo, że właśnie one były źródłem inspiracji Słowackiego.

Gdzieniegdzie lekka minaretów wieża
Niesie pod niebo szczyty ołowiane.

I, w. 46–51

Sposób konstrukcji obrazu jest podobny do wcześniejszego, księżycowego. Utrzymana zostaje metaforyka rzeźby-dekoracji, sugerująca teatralizację przedstawianej przestrzeni. Wciąż dominuje uporządkowanie wertykalne, lecz monochromatyczny obraz (szary – „ze skał ciemnego łona” – jak poprzedni krajobraz wyspy) ożywia innego rodzaju światło:

Tam rzędy okien, od łuny zachodu
Jak mnogie lampy rozpalone, drzące,
Co chwila bladsze, co chwila gasnące,
Już zaszyły mrokiem – ale szczyty grodu
Długo złociste miały słońcem dachy.

I, w. 52–56

Już nie zalewający ziemię bielą i błękitem chłodny blask księżyca, lecz ciepłe, złote światło rozpala miejski pejzaż. Powtarzająca się płomienna iluminacja zapewne stanowi tekstowy ślad wielkiej iluminacji Wilna z okazji wizyty cara, co wskazuje na niegasnący wpływ przestrzeni tego miasta i jego barokowej architektury na kształtowanie krajobrazów w utworze; w dodatku baśniowe oświetlenie pozwoliło Słowackiemu ujrzeć znane budowle w całkiem nowy sposób. Barokowe cechy ma także charakterystyka światła, niezwiązana bezpośrednio ze wspomnieniem litewskiej stolicy. Złoty blask silnie kontrastuje z ciemną barwą i matową fakturą ołowianych kopuł wież¹⁰.

Istotną różnicą pomiędzy rodzajami oświetlenia obu pejzaży jest odczucie czasu, jakie wywołują. Księżycowy, chłodny blask nie tylko nadaje scenerii aurę mortualną czy współtworzy efekt jej teatralizacji, determinuje również przypisany jej czas – w tym przypadku trafniej byłoby powiedzieć „bezczas” – zawieszony, odwieczny; złote światło zachodu natomiast powoduje zmienność obrazu miasta. Ilustracją stałości jest – spójna z księżycową iluminacją – metaforyka rzeźbiarska (miasto wykuto w skale, jego kształt i barwa są niezmiennie), z kolei powoli skrywające się za horyzontem słońce wnosi w ten spetryfikowany krajobraz element czasowości. Oświeśla coraz to inne jego detale, przesuwając się, zmienia natężenie (co jeszcze mieści się w poety-

¹⁰ Backvis uznaje „nieskończoność wariacji na temat światła i odbłasków” za jeden z najbardziej charakterystycznych przejawów barokowości młodzieńczych dzieł Słowackiego (C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 315).

ce nieruchomej malarskiej wizji), ale najsilniej ujawnia czasowość w swym postępującym zanikaniu. Oba rodzaje oświetlenia pejzażu są barokowe, lecz każde na swój sposób.

Odmienne światło tych obrazów ma jednak cechę wspólną, również znamionną dla barokowej wizyjności. Jest nią blask deformujący, tworzący iluzje: czy to przez zamianę ludzi w kamienne pomniki, czy to przez stawianie miasta w płomieniach. Światło odgrywa w omawianych pejzażach rolę dominującą, kształtuje scenografię teatru świata, aktualizując nieprzypadkowo wybrane aspekty barokowej przestrzeni bądź czasu. Świadczy o tym gwałtowna zmiana płomiennego pejzażu miasta w księżycowy cmentarz wraz z zapadnięciem nocy:

Ostatnie światło z ciemnością się starło...
Chociaż to miasto na pół obumarło,
Gwar słyhać w mieście – bo bezludne gmachy
Głośniejszym odgłos odbijają echem;
Gwar smutny – rzadko pomieszany śmiechem,
I tajemniczy jako te odgłosy,
Które wiatr z martwej muszli wydobywa.

I, w. 57–63

Wraz z zachodem słońca i zgaśnięciem ostatnich złotych blasków płomienne miasto wyraźnie nabiera cech wcześniejszej, księżycowo-cmentarnej scenografii¹¹, co raz jeszcze potwierdza pejzażotwórczą rolę światła.

Nie jest to jednak krajobraz identyczny, tylko „na pół obumarły”, lecz wciąż ożywiony echemi ludzkich głosów. Nowa scenografia okazuje się pełna kontrastów, ilustruje stan zawieszenia między życiem a śmiercią, między gwarem a ciszą, między blaskiem a ciemnością. Początkową walkę o zachodzie światło przegrywa, ale już w mroku:

W głębiach haremów lśniąca perlą rosy
Pałają róże – [...]
Czasem pochodnia błysnie spoza kraty;
Księżyc turbanu olśni bawełnicę.

I, w. 64–65, 68–69 (podkr. – K.K.)

Spektakl niepewnych odbłasków, tajemniczych dźwięków i zapachów („wonných akacji zwieszają się kwiaty”; I, w. 67) tworzy świat bardzo

¹¹ Według Backvisa tego typu pejzaż wpisuje się w barokowy „nurt makabrycznej grozy” (Idem, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 356).

zmysłowy, migotliwy i niepokojący. Większość błysków światła pochodzi od „cementarnego” księżyca, echa („gwar smutny”) też noszą piętno śmierci, będąc „jako te odgłosy, / Które wiatr z martwej muszli wydobywa” [podkr. – K.K.]. Sytuacja poznawcza obserwatora również jest barokowa – skazany na niedoskonałe zmysły, nie potrafi się odnaleźć w natłoku sprzecznych wrażeń. Wyczuwa walkę ukrytą w pozornym spokoju i bezruchu. Pejzaż staje się źródłem metafizycznego niepokoju, poczucia zagrożenia, zawieszenia w przestrzeni między życiem a śmiercią.

To już nie tylko ślady pokrewieństw światopoglądowych myśli XVII-wiecznej i romantycznej¹², lecz także typowo barokowy niepokój świata – zmysłowego i w konsekwencji nie w pełni poznawalnego. Nie ma tu romantycznego oka duchowego, pozwalającego przeniknąć materialną otoczkę świata i dotrzeć do jego istoty, rozpoznać ją. Jest jedynie zagubiony w iluzjach człowiek, odczuwający niepokój wobec zmiennej, rozpiętej na antytezach rzeczywistości¹³.

Podobna mieszanka sensualności i metafizycznego niepokoju emanuje z obrazu łaźni, której marmurowe pomieszczenia są „kłamane dalej w zwierciadeł kryształ” (I, w. 81). W iluzorycznie zwielokrotnionym ciągu sal wrażeń zmysłowe nabierają dezorientującej dynamiki:

Gdzie wielkie kotły wracą źródeł wodę
Leją w kanały złotym dziwotworem;
Ta z kłębem pary wytryska w fontanny
I wieczną walkę z zimną siostrą toczy,
Opryska warem, parą ją omroczy [...].
I, w. 72–76

Buchające kłęby pary, „wonie arabskie” (I, w. 78), lustra potęgują wrażenie oszołomienia¹⁴. Obraz „w półowie wychylonej róży” (I, w. 93) mieszający się ze „sztyletów głowicami” (I, w. 94) „w dymu stambulskiego chmurze” (I, w. 91) wprowadza odczucie ledwo uchwytnego niebezpieczeństwa.

Chaos i natłok zwodniczych, niepokojących wrażeń staje się tłem rytuału o diametralnie odmiennej nastrojowości:

¹² Zob. A. Czyż, *Barok*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 76.

¹³ Backvis zwraca uwagę na barokowe konstruowanie poetyckiego świata, zdominowanego przez „nie to, co trwa, lecz zmienne i przelotne pozory” (C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 310).

¹⁴ Obraz ten wpisuje się w Backvisowską „tonację *préciosité*” (ibidem, s. 350).

Napój z makowej tłoczony rośliny,
Co śmierć sprowadza – jak cień tego drzewa,
Które usypia snem głębokim zgonu.

I, w. 88–90

Mrok – śmierć – cień – sen tworzą łańcuch mitologicznych skojarzeń, nierozzerwalnie połączonych i utrwalonych w XVII-wiecznej poezji metafizycznej¹⁵. W nawale wrażeń zmysłowych, nierozpoznawalnych zagrożeń, niepokojących iluzji jedna wartość jawi się w atmosferze spokojnej pewności – śmierć.

W klasycznie zawężającej się przestrzeni opisu nasila się jej barokowość. Widok wyspy ma zaledwie kilka barokowych rysów: malarskie ujęcie, oszczędność barw, kontrasty świetlne, układ wertykalny, mitologiczny temat, nastrój wanitatywny. To raczej sugestie barokowości niż bezpośrednia inspiracja, i dotyczą one głównie warstwy wizualnej (wykracza poza nią chyba najciekawszy taki aspekt tego obrazu, czyli czas). W pejzażu miasta nasilają się zarówno barokowy sposób obrazowania (krajobraz synestezyjnie oddziałuje na znacznie szerszy zestaw zmysłów), jak i odczucie metafizycznego niepokoju. Kulminacją owej tendencji jest obraz łaźni. Barokowość stanowi elementarną zasadę tego miejsca; barokowa estetyka, choć bardzo wyraźna, pełni funkcję służebną wobec takiejże ontologii i epistemologii przestrzeni, która staje się też „miejszem początku” opowieści – *Powieści Greka*.

Śpiewak, „młody Ipsariota” (I, w. 98), rozpoczyna od rozpoznania stanu czy statusu swoich słuchaczy:

Tu żółkłe twarze – może serca zwiędły?
Miałem tu znaleźć ludzi – widzę trupy.
Niezdolni z życia wybić się skonaniem,
Wyście odważni – lecz na pół otrucia,
Wyście przywykli zabijać pół czucia,
I zmartwychwstawać, lecz półzmartwychwstaniem,
Wiecznie okuci w żelazne ogniwa.

I, w. 116–122

Diagnoza odnosząca się do ludzi brzmi identycznie jak w przypadku przestrzeni, w której funkcjonują – to stan zawieszenia między dwoma biegunami: życia i śmierci, odwagi i niezdecydowania, wolności i niewoli. „Więc nie

¹⁵ Kopalnią przykładów są kolejne wydania antologii poezji angielskiej tego okresu. Zob. *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wyboru dokonał, przeł., wstępem opatrzył i oprac. S. Barańczak, Wydawnictwo a5, Kraków 2009.

bezwzględny brak wielkości jest klątwą Greków, ale – połowiczność”¹⁶. Różnica dotyczy podmiotu obserwacji; Ipsariota ma bowiem zdolność rozpoznania świata, oceny jego autentyczności. Nie jest już – jak obserwator patrzący na poprzednio opisane przestrzenie (obserwujący również śpiewaka) – zanurzony w świecie barokowym. Okazuje się poetą romantycznym, posiada nowe, romantyczne oko ducha, którym przenika chaos i iluzoryczność przestrzeni materialnej, dociera do duchowej istoty świata, rozpoznaje ją – i ma moc, by na nią wpływać:

Pieśń często z kajdan iskry wydobywa,
Więc będę śpiewał i dążył do kresu;
Ożywię ogień, jeśli jest w iskiecie.

I, w. 123–125

Pieśń – magiczne narzędzie formowania istoty świata – nie jest wszechmocna; moc zmian wymaga zawartej już w świecie potencji, możliwości przekształcenia. Pieśń wydobydzie ludzi z zawieszenia, przeciągnie na klarowną stronę życia – odwagi – wolności, jeśli zachowała się w nich choć iskra świadomości, jeśli nie pograżyli się zupełnie w nierozpoznawalności barokowego świata. Jak bowiem zaznacza Juliusz Kleiner, „bezowocność powstania nie jest spowodowana fatalizmem. Jej powód tkwi – w narodzie greckim”¹⁷.

Również Marek Bieńczyk, interpretując *Marię* Antoniego Malczewskiego, zauważa podobną niemoc poznawczą, zagubienie w chaosie i iluzoryczności przestrzeni, jej dotkliwą nierozpoznawalność. Stan ten nazywa melancholią romantyczną, a spojrzeniu melancholijnemu przeciwstawia spojrzenie kontemplacyjne:

Melancholia w rzeczy samej „próżno błądzi”, porzuca bowiem przedmioty swego oglądu, nie widzi tego, co przeszywa jej spojrzenie; odwrotnie, widzi przedmioty swego oglądu w przelocie, który, nieciągły, nie prowadzi do żadnego prawdziwego „poza” – w przeciwieństwie do kontemplacji dostrzegającej przejrzyste prawdę i sens rzeczy i kierującej się dążeniem transcendentnym, gdyż przenika swym wglądem widzialne, by dojść do niewidzialnego, łączy ze sobą widzialne i niewidzialne; przejście spojrzenia melancholijnego przez to, co widzialne i skończone, jest natomiast zwykłym przejściem „przez”, jest odchodzeniem w bok spojrzenia, którego nic nie ukierunkowuje¹⁸.

¹⁶ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, s. 184.

¹⁷ Ibidem, s. 183.

¹⁸ M. Bieńczyk, „Wszystko w świecie tracić”. (O „Marii” Antoniego Malczewskiego), w: Idem, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Sic!, Warszawa 2002, s. 43–44.

Postawę melancholijną reprezentują w *Lambrze* Grecy (ich uśpione serca spróbuje obudzić śpiewak); ta sama dezorientacja w przestrzeni dotyczy narratora. Spojrzenie kontemplacyjne jest dostępne jedynie „młodemu Ipsariocie”, który dociera do istoty obserwowanego świata i funkcjonujących w nim ludzi.

Na trop *Marii* naprowadza sam tekst *Lambra*, nie tylko jego interpretacja; w poemacie często pojawia się wizualny efekt skamienienia. Za jego pomocą opisana została m.in. moc pieśni:

Myśl syna pieśni ciemna, niezgłębiona,
Jest jako fala umarłego morza;
Co jej powierzysz, wnet wyrzuca z łona,
Lecz barwą ciemnych głębi przyodzieje,
Da nieśmiertelność kamiennego łoża,
Kwiat w niej nie tracąc barwy kamienieje.
[...]

A pieśń, co ledwo dopłynię półowy,
Jak mórz zamarych owoc rubinowy
Bezpłodne w sobie zamyka popioły.

I, w. 134–139, 145–147

Nie sposób zignorować podobieństwa tego obrazu do jednego z porównań charakteryzujących Marię:

Podobna do owoców umarłego morza,
Pod których śliczną farbą, wśród trudu, mokoły,
Podróżny widzi nektar, znajduje – popioły¹⁹.

¹⁹ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. R. Przybylski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 58. Pierwszy z przytoczonych tu wersów autor opatruje obszernym przypisem, objaśniającym, że „[w]iele pięknych przyrównań czytać można w angielskich poetach do tych szczególnych owoców, które rosnąć mają nad brzegami jeziora Asphaltes, znanego pod imieniem Morza Martwego”, i przytacza cytaty z powieści poetyckiej *Wędrówki Childe Harolda* George’a Byrona oraz poematu *Lalla Rookh* Thomasa Moore’a (ibidem, s. 101). Autorzy *Kalendarza życia i twórczości Juliusza Słowackiego* podają, że w liście Aleksandry Bécu do Antoniego Edwarda Odyńca z 9/21 grudnia 1827 roku pojawia się „wiadomość, że niedawno Julek z zapalem deklamował u Jędrzeja Śniadeckiego fragment *Childe Harolda* Byrona w przekładzie Mickiewicza” (*Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1960, s. 65–66); z kolei w pierwszej połowie 1826 roku Słowacki napisał przynajmniej dwa wiersze inspirowane poezjami Moore’a (ibidem, s. 43).

W obu poematach powtarzają się – często nie tylko w warstwie wizualnej, ale nawet leksykalnej – pewne elementy: martwe (umarłe) morze, wyraźna barwa roślinności i kryjące się pod nią, chyba najbardziej charakterystyczne, „popioły”. Powtarza się również skojarzenie z mogiłą: „nieśmiertelność kamiennego łoża” w *Lambrze* i „nadziei grobowiec spokojny” w *Marii*.

Interpretacja melancholijna i interpretacja barokowa nie wykluczają się, lecz uzupełniają, stanowią różne perspektywy spojrzenia na przestrzeń poematu. *Lambro* ma oczywiście znacznie więcej miejsc wspólnych z melancholijnie interpretowaną *Marią* – choćby wyraźne analogie między morzem a stepem. Świat *Lambra* jest tyleż melancholijny, co świat *Marii* barokowy (wystarczy przypomnieć pieśń Masek, która jakby wyszła spod pióra księdza Baki)²⁰ – innymi słowy, melancholia romantyczna jest w dużej mierze nacechowana barokowością. Fakt ten nieco komplikuje stosunkowo jednoznaczny ogląd barokowości wcześniejszych tekstów Słowackiego.

Właściwy początek pieśni Ipsarioty, początek historii Lambra, wprowadza charakterystyczną opozycję wizualną, zarysowującą się w poezji autora *Żmii* już w okresie przedlistopadowym, a w dojrzałej twórczości konstytuującą się jako istotny (i stały) klucz interpretacyjny:

Powietrze chmura proporców krajała,
W tureckich szykach lśnił księżyc bogaty,
Nad nim dym srebrny wyrzucały działa,
Stamtąd huk leciał, stamtąd ziemia grzmiała
I grad pocisków wyrzucały spiże;
A stąd, zachodnim złożone promieniem,
W ten dym ognisty szły błękitne krzyże
Z upornym, z głuchym rozpaczy milczeniem.
Potem je dymy spiżowe pożarły,
Mignęły w ogniu złote – i pobladły.

I, w. 153–162

Scena przedstawia bitwę wojsk greckich z Turkami. Ścierające się siły przeciwstawione są sobie także wizualnie; Turków opisuje szereg: księżyc – srebro – dym – ogień, Greków zaś: słońce – złoto – blask – błękit. Zwraca uwagę zrównoważenie liczbowe elementów składowych omawianego obra-

²⁰ Barokowe jest również wykraczające poza poetykę melancholii „zachwianie proporcji” – „każda wartość pozytywna zyskuje swoje zaprzeczenie, negatywne odbicie, które znosi jej »dodatnie« znaczenie” (A. Stasikowska, *Pejzaż w powieści poetyckiej*, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, cz. 3, red. M. Piechota, J. Ryba, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 30).

zu. Te dwa skontrastowane szeregi walorów światła i barw będą, nieco zmodyfikowane, nośne semantycznie w całej twórczości Słowackiego, a największą wagę uzyskają w okresie genezyjskim. Wcześniej owa opozycja jest wciąż stosunkowo płynna i pozbawiona stałych znaczeń, a przez to niesamodzielna, wymagająca uzupełnienia.

W scenie bitwy funkcję dookreślenia wizualnych sensów pełni dźwięk. Po stronie Turków dominuje „huk” („ziemia grzmiała”), natomiast Grecy walczą z „głuchym rozpaczy milczeniem”. Sensualizm opisu starcia²¹, jego hiperbolizacja, dynamika, kontrasty dźwiękowe i wzrokowe świadczą o barokowych inspiracjach konstrukcji analizowanej sceny. Przesądza o tym jednak dopiero perspektywa – zniekształcona, kłamana:

Widziałem walkę – widziałem to błonie,
Gdzie siła naszych rycerzy poległa.
Ja byłem dzieckiem i patrzałem z chaty...
I, w. 150–152

Małe dziecko obserwuje bitwę z perspektywy horyzontalnej, sprzed chaty. Pole bitwy zostaje natomiast przedstawione z góry – jakby z lotu ptaka; tylko z takiej perspektywy można zaobserwować „chmurę proporców”, „tureckie szyki”, „dym srebrny” i idące im naprzeciw „błękitne krzyże”.

Spojrzenie horyzontalne – prawdziwe, fizycznie możliwe – również jest obecne, pozwala obserwatorowi mówić „stąd” o greckim wojsku i „stamtąd” o tureckim. Z tego punktu widzenia wrogie oddziały nie są już rozpoznawane w szyku, oko nie rozróżnia „proporców”, „księżyc bogatego” i uchodzącego w górę „dymu srebrnego” – dostrzega tylko „grad pocisków” i „dym ognisty”, zabarwiony czy to blaskiem słońca zachodzącego za plecami Greków, czy – co bardziej prawdopodobne – płomieniem wylotowym oglądanych od przodu dział (w spojrzeniu z góry ognia już nie widać, nad działami rozwiewa się „srebrny dym”).

Obserwacja z lotu ptaka jest możliwa dopiero po bitwie – dopiero wtedy Lambro wspina się wyżej:

Lambra tureckie ominęły gromy,
Wdarł się na skałę – całą noc na skałę,
Patrzył na groby, na groby bez końca!
I, w. 166–168

²¹ Oddziaływanie na zmysły wydaje się tu zbyt silne, by czytelnik mógł zgodzić się z tezą Kleinera, że ów „zarys bitwy” jest „pozbawiony plastyki realnej”, a siła jego oddziaływania opiera się na „wizyjnym niemal charakterze” (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, s. 195).

Scena bitwy nie jest więc reporterską relacją naocznego świadka (co mogłaby sugerować narracja pierwszoosobowa), lecz wizją rekonstruowaną częściowo z pamięci, częściowo z wyobraźni poetyckiej – twórczym przedstawieniem współkreowanym przez barokowy język hiperbol, antytez i zniekształceń. Na marginesie warto zwrócić uwagę, że wraz z werbalnym wskazaniem zmiany perspektywy („wdarł się na skałę”) zmienia się również narracja – na trzecioosobową.

Ten zabieg współtworzy także teatralizację postaci Lambra, który staje się aktorem w teatrze własnego życia, „pozuje” (by użyć określenia Kleinera)²². Trudno jednak zgodzić się z odczytaniem badacza, który w owej pozie widzi „kłamstwo, zakrywające pustkę i ból duszy”²³. Sylwetka Lambra jest bowiem oświetlona w charakterystyczny sposób: „Błyszczą w promieniach wschodzącego słońca...” (I, w. 170). Ten typ oświetlenia – jasnego, przejrzystego – jak się dalej okaże, nie towarzyszy kłamstwu, lecz prawdzie.

Nim narrator rozpocznie opowieść o losach dorosłego już Lambra, jego spojrzenie zatrzymuje się na klasztorze:

Na dzikich brzegach skalistej Ipsary
Wznosi się klasztor wysoko nad morze;
Krzyż jego pierwszy wita ranne zorze,
Ostatnie słońcem złocą się filary.
I, w. 187–190

Pojawiają się tu stałe elementy opisu architektury, które Słowacki wyzyskuje poczynawszy od najwcześniejszych prób poetyckich. W obrazie miasta dominuje porządek wertykalny: klasztor jest umiejscowiony wysoko na skalistym klifie, a pionowe uporządkowanie podkreśla otaczająca go kolumnada:

Koło klasztoru bez czoła kolumny
Stoją jak palmy pozbawione liści.
I, w. 191–192

Układ wertykalny stanowi ślad wpływu barokowego malarstwa na wyobraźnię poetycką Słowackiego. Za charakterystyczny można uznać jeszcze jeden detal – oświetlenie. Nie tylko w *Lambrze*, ale także we wcześniejszych utworach, jeśli pojawia się w pejzażu bezpośrednio nazwane światło dzienne, to zawsze mowa o wschodzie lub zachodzie słońca. Nie moment przełomowy w dobowym rytmie ma tu jednak największe znaczenie, lecz aspekt wizualny: światło ukośne, deformujące, bardziej oślepiające niż oświetlające, tworzą-

²² Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, s. 191.

²³ Ibidem.

ce cienie, rozbłyśki, iluzje, kontrasty, nieneutralne kolorystycznie – nadające przedmiotom ciepłą, złotą lub ognistą barwę²⁴. Takie oświetlenie ludzi, tworzy mamiące efekty; nie pomaga odkryć natury rzeczywistości, nie ukazuje jej taką, jaką jest naprawdę, lecz ją zniekształca, fragmentaryzuje. Owa fragmentaryzacja przestrzeni może skutkować wizją świata nierozpoznanego, chaotycznego – barokowego w swej zasadzie. Może jednak mieć inny walor: wydobywać z ciemnego (zaciemnionego) tła istotne szczegóły, znów – wzorem Czechowicza. Na tym zabiegu opiera się przelotna wizja obrony klasztoru:

Nieraz od Turków okrążone wieże
Czoła dział srebrnym uwieńczają dymem,
Z tych okien błyszczą spiżu paszcze złote
I mnich pokorny staje się olbrzymem.
I, w. 197–200

Obraz jest właściwie pozbawiony opisów, konstytuuje się w wyobraźni dzięki barokowo naświetlonym, wyodrębnionym z tła szczegółom: srebrnemu dymowi i spiżowym działom. Jego barokową proveniencję podkreśla niespodziewana metamorfoza: „mnich pokorny staje się olbrzymem”. Migotliwość i zmienność – oto zasady tego świata.

Wizja klasztoru stanowi swoiste wprowadzenie do scenerii jednej z kluczowych rozmów poematu – „klefta [tj. partyzanta – K.K.] i Greczynki młodej” (I, w. 213) – która rozgrywa się na cmentarzu:

Na niższych skałach cmentarz muzułmanów,
Czarowny, cichy; pełny drzew i kwiatów,
I dłutowanych w marmurze turbanów,
Jak odłam z rajszych oderwany światów
I przesadzony na skalne urwiska.
I, w. 205–209

Barokowość pejzażu jest nieoczywista. Na taką inspirację naprowadza sam temat cmentarza, miejsca śmierci, będący głównym nośnikiem barokowości tego obrazu, ale nie bezpośrednio, lecz *à rebours*. Cmentarz zostaje opisany jako pełen życia rajski ogród, cichy, raczej zaczarowany niż umarły, pełen pięknej roślinności i rzeźb. To rysująca się wyraźnie antynomia życia

²⁴ Dobrym przykładem tworzenia iluzji za pomocą takiego oświetlenia jest fragment XI pieśni I (w. 448–484). W tym wypadku światło odmienia pejzaż i czyni z niego scenografię kolejnych wydarzeń. Barokową teatralizację podkreśla silny kontrast między sielankową scenografią a mortalnym nastrojem.

i śmierci stanowi o barokowości owej sceny – nie sam cmentarz. Co jednak o inspiracji przesądza, to konstrukcja: nekropolia okazuje się fragmentem, odłamkiem innego świata „wrzuconym” w nowe miejsce, odmiennym, dziwnym. Dziwność, efekt odrealnienia pejzażu wzmagają się dzięki oświeczeniu: „Słońce zachodziło...” (I, w. 210). Z jednej strony pomaga ono się skryć pieśniarzowi („za marmurowe skryty grobowiska”; I, w. 211), z drugiej – odrealnia krajobraz i przebywające w nim postaci, tworząc rozmaite iluzje:

Miała na twarzy smutek – lecz nie żalność,
Barwę koralu łą nie oplukaną;
Rumieniec tonął w bezpromienną białość,
I w białych szatach stała między drzewa
W pół przeświecona blaskami zachodu,
Podobna srebrnej fontannie ogrodu,
Z której wiatr mgliste warkocze odwiewa.
I, w. 222–228

Postać Greczynki jest opisana wyłącznie dwoma kolorami: bielą i czerwienią. Od bladej cery (niby księżyc: „długo patrzyłem w jej lica, [...] / Jak gdybym długo patrzył w twarz księżycza”; I, w. 216, 219) odcinają się czerwone usta i rumieńce, reszta postaci tonie w bieli. Prześwitujące przez nią słońce nie nadaje jej barw płomienistych i złotych, lecz mgliste i srebrne, skojarzone z żywiołem wody („fontanna ogrodu”). Sakralizacja przestrzeni cmentarza (jako odłamek raju) i postaci stojącej między drzewami (co wpisuje ją w porządek wertykalny) każe doszukiwać się w Greczynce anioła, jednak jej smutek i beznadzieja, „bezpromienna białość” jej twarzy i ciała, które nawet przeświecone słońcem stoi po stronie wody, nie blasku, podważają ową sugestię. Jeśli Greczynka miałaby być aniołem, to aniołem tego odłamka raju strąconego na ziemię, aniołem iluzji raju – a więc także iluzją.

Zupełnie inny rodzaj barokowości konstituuje postać klefta – już nie migotliwość, iluzoryczność, eteryczność, lecz sensualizm:

Kleft, znać z ubioru, był kiedyś rycerzem
I wierne rysom członków nosił szaty,
Piersi jedwabnym zamknięte pancerzem,
Co się od słońca w różne barwy łamie,
Wypukło w złote wyszywany kwiaty.
I miał kapotę rzuconą na ramię,
Białą jak śniegi – i pas złotolity,
Nogę złożonym wiążaną rzemieniem,
Małą misiurkę, której aksamity

Pod kruczych włosów tonęły pierścieniem,
Na niej w misternie ułożonej zwici
Węzeł w złociste rozpadał się nici.

I, w. 229–240

Mieniący się jedwab, wielość barw, bogactwo faktur, drobiazgowość omówienie elementów szat i zbroi (nasuważące dość odległe skojarzenia z polskim strojem szlacheckim i sarmatyzmem, też uznawanym przez badaczy za przejaw barokowości)²⁵ – to wszystko składa się na opis stroju olśniewającego iście barokowym bogactwem. Istotne w konstrukcji opisu jest widzenie w szczegółach – cechy barokowości ma sam sposób patrzenia, nie ogólny, lecz od fragmentu do fragmentu, od szczegółu do szczegółu, bez oglądu całości²⁶.

W odniesieniu do klefca pojawia się skojarzenie z aniołem – choć diametralnie odmienne od współtworzącego postać Greczynki:

Mój obraz kształty przybierze olbrzymie
W głębi twej duszy – jak anioł upadły
We krwi skalany – w dział omglony dymie,
W blasku brylantów i złota wybladły.

I, w. 293–296

Wizja ta stanowi przekształcenie wizerunku nie anioła z chóru niebieskiego, lecz anioła-mściciela, oczyszczającego krwią i ogniem. Jednak zamiast nieść oczyszczenie we krwi, jest on nią zbrukany, zamiast świętego ognia towarzyszy mu brudzący dym, zamiast emanować blaskiem, anioł wybladł od nadmiaru sztucznego blasku bogactw. Jego błądliwość nie świadczy (jak w przedstawieniu „anielskiej” postaci Greczynki) o iluzji, chwilowej grze światła, stwarzającej pozory sakralizacji. Tu szereg cech przeciwnych do spodziewanych składa się na antytezę anioła – „anioła upadłego”, szatana. Barokowy jest nie tyle dobór środków wizualnych, ile sposób ich wmontowania w konstrukcję postaci – zawsze wbrew oczekiwaniom, zaskakująco, na opak. Nawet brylant, kryształ, konsekwentnie w całej powieści symbolizujący czystość, prawdę²⁷, w tym obrazie staje się synonimem bogactwa przesłaniającego prawdziwe cele.

²⁵ Zob. H. Stankowska, *Rekwizytoria barokowa w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, red. nauk. M. Kaczmarek, red. I. Wyczółkowska-Nowik, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Opole 1985.

²⁶ Cała scena spotkania na cmentarzu ma w sobie coś z widowiska operowego; zob. A. Czyż, *Dobra przemoc marzeń...*, s. 58.

²⁷ Tę zależność obrazują choćby oczekiwania Greczynki:
„Serce jak brylant chociaż się rozkruszy,

Z perspektywy konstrukcji takie czytanie z przesłanek, strzępków wrażeń, choć zgodne z barokowym postrzeganiem świata, w pełni wpisuje się w romantyczne czytanie z ruin, traktowanie ich jako znaków, fragmentów opowieści. W tym wypadku chodzi o „ruinę człowieka” – bohatera, który pogrąża się w autodestrukcji (o czym świadczą towarzyszące mu przedstawienia chaosu i upadku)²⁸. To romantyczne poznanie zostaje jednak ukazane czysto barokowymi środkami: specyficznym operowaniem światłem (kontrastowe i deformujące światłocienie, efekty świetlne i barwne, kreujące iluzje), antytetycznością obrazów, synestezyjnym nadmiarem. Dobór tych środków stanowi nośnik sensów utworu, a ich rozpoznanie – jeden z kluczy interpretacyjnych.

Obie postaci noszą jeszcze inną barokową cechę, poprzednio wykorzystywaną w przedstawianiu pejzażu – ich opis służy teatralizacji przestrzeni. W przypadku Greczynki ma zastosowanie zabieg, na którym opiera się konstrukcja wcześniejszego pejzażu otwierającego powieść; jej postać, początkowo charakteryzowana przez migotliwość blasków i barw, zmienność mimiki, ulega petryfikacji:

A gdy ten uśmiech gasiła zgryzota,
Gdy obumierał zadumaniem senny,
Podobną była do niewiasty Lota,
W chwili, gdy tonie ostatnim uśmiechem
W nieodgadnioną boleść, w sen kamienny,
I jeszcze słucha w przeszłość odwrócona...
I tak posągów brała kształt nieżywy,
Tak opuściła bezwładnie ramiona,
Że z ramion szata płynąca do ziemi
Jakby w kamienne łamała się spływy.

I, w. 342–351

W każdym odłamie iskra się zawiesza,
A każda czystym łśni tęczy promieniem [...]”.

I, w. 248–250

Dziewczyna spodziewa się krystalicznie czystych zamiarów płynących ze szczerzego serca, a rozpoznaje obłudę: „Blask twego oka nie odbłyśka z duszy” (I, w. 247). Zamiast przejrzystości zamierzeń na twarzy klefta wypisany jest chaos o szatańskiej proveniencji.

²⁸ Lambro zarzuca kochance, że nie potrafi czytać z jego postaci niczym z gruzów człowieka-pomnika, którym był:

„Tak jak wędrowiec wśród grobowych głązów
Nie umiesz czytać napisów cmentarza?”.

I, w. 279–280

Kobieta żywo reagująca na każde słowo kochanka stopniowo kamienieje, zamienia się w rzeźbę, marmurową alegorię rozpacz, element scenografii.

W odmienny sposób teatralizacji podlega postać Lambra. Nie zastyga on w jednej postawie, nie staje się tłem – jest aktorem:

Często przed ludźmi w kajucie ukryty,
Jak dziecię trefię przed zwierciadłem włosy,
Szaty poprawiam – brylantami stroję,
Bo widzę jasno – widzę w twych marzeniach
Mój własny obraz wyraźnie odbity,
Więc podobieństwa szukam w ukraszeniach
I póty śmiechem rozjaśniam jagody,
Aż póki czyste wróci mi zwierciadło
Obraz twych wspomnień z twarzą mniej pobladłą
I mniej posępny i smutny – i młody.

I, w. 377–386

Zmienność Lambra to nie tylko chaos uczuć, nieuporządkowane zachowania, sprzeczne zamierzenia – to także ciągła zmiana ról, zmiana stroju i charakteryzacji. Raz jest rycerzem (w rozmowie z kochanką), raz korsarzem, raz Turkiem (podstęp w celu spalenia łodzi sułtana, na której powieszono Rygę), a raz – samym sobą, lecz z przeszłości. Te ustawiczne teatralne przebieranki są próbą wypełnienia życiowej pustki, na którą składa się szereg pozbawionych sensu elementów: „egzystencjalna i moralna nuda; desperacki akt terrorysty; opium; piekło na ziemi, życie bez celu”²⁹.

Jednak w końcu Lambro również ulega skamienieniu, wtopieniu w scenografię:

Korsarz długo ze światłem godził rysy czoła,
Twarz jego jakby z kruszcu łamała się twardo,
Malowana na przemian śmiechem, bolem, wzdargą,
A potem się w bezwładną spokojność przybrała;
Jeśli twarz może skonać, twarz Lambra skonała.

II, w. 27–31

Sceną okazuje się oblicze Lambra, wydarzeniami – walka sprzecznych uczuć, po której zakończeniu pozostaje tylko scenografia: pusta, martwa twarz. Owa zmiana, przejście z roli aktywnej (aktora) do pasywnej (sceny,

²⁹ J. Brzozowski, *Notatki do ironii u Słowackiego*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troczyński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1999, s. 38.

scenografii) wyznacza moment przełomowy (wyraźnie zaznaczony podziałem konstrukcyjnym – rozpoczyna się pieśń II). Barokowy w swej naturze jest czynnik, który wywołuje najpierw walkę sprzecznych uczuć na scenie-twarzy, a potem ich beznadziejny zgon – bez rozstrzygnięcia; to czyste światło „lampy kryształowej”³⁰ (II, w. 22).

Blask kryształowej lampy kontrastuje z oświetleniem kabiny:

Już noc zapada w korsarza kabinie,
Zalana falą szyba bursztynowa
Coraz ciemniej; jak w piekła krainie
Mrok był ognisty i cisza grobowa,
Piekło to było...

II, w. 1–5

Lampa, co przed nim płonie, zdjęta sprzed ołtarza,
Świeci zbrodni, jak niegdyś przyświecała Bogu.
Tam dalej blask księżyca rzucony na progu
Odbłyśka jakby kawał śniegu błękitnawy.

II, w. 36–40

Ciężki mrok rozpraszany jest jedynie blaskiem czy to resztek światła zewnętrznego, barwionych przez „szybę bursztynową”, czy czerwonej lampki wykradzionej znad tabernakulum. Skojarzenie z płomieniem piekielnym (literalnie nazwane dantejskie piekło)³¹ oraz ciemnością grobu wzmacnia efekt grzeszności tej przestrzeni i jej naznaczenie śmiercią. Także światło księżyca już od początkowych pejzaży ma charakter „cementarny”.

Czysty blask kryształowej lampy zyskuje w tej scenografii jeszcze jedną antytezę – zwierciadła:

A sumnieniem kajuty są ścienne zwierciadła,
Których powierzchnia parą wilgoci pobladła,
I – co dnia zasłonami grubszy ciemniej,
I co dnia, na co patrzą, spowiadać nie śmieją.

II, w. 52–55

³⁰ Jak już nieraz wspominałam, kryształ skojarzony jest w *Lambrze* z czystością, blaskiem, prawdą.

³¹ Kleiner widzi niekonsekwencję, przełamanie „kolorytu dantejskiego” (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, s. 182) poprzez wytłumienie dźwięków: „[...] »cisza grobowa« niezupewnie odpowiada dantejskiemu pojęciu piekła” (ibidem, przypis 5).

Zwierciadło nie tylko mamy, pozornie zwielokrotnia, tworzy iluzje, wywołuje poznawczy chaos, ale także stoi po stronie prawdy, skojarzone z czystością kryształu. Tu jednak owa krystaliczność, możliwość pomnażania blasku ulega wpływowi grzesznej aury kajuty – gładka powierzchnia paruje, matowieje i ciemnieje; każdego dnia bardziej.

Rola lustra jako narzędzia docierania do prawdy (a nie tylko jej zaciemniania, kłamania) znajduje potwierdzenie w wielu innych obrazach, choćby gdy Lambro przeklina „morza zwierciadło” (II, w. 141) otwierające go na prawdziwe uczucia: ogarniają go ból i przerażenie, w Paziu zaś rozpoznaje ukochaną³². Tak samo po jedynym realnym gościu patriotycznym korsarza – po spaleniu okrętu sułtana – metafora zwierciadła pojawia się jako znak prawdy i rzeczywistości w opozycji do ułudy opiumowego szału:

Snadź, że się lęka ze wspomnień zwierciadła
Zamglić szaleństwem [...].

II, w. 82–83

Morze staje się antytezą kajuty nie tylko na zasadzie przeciwieństwa wewnątrz–zewnątrz; wystarczy porównać dwa obrazy: fragmenty I i V pieśni II. Obraz kajuty tworzą z jednej strony jakości wizualne: mrok, krwawa czerwień i złoto, ogień, z drugiej dźwiękowe: grzmot, huk, jęk. Taka paleta wrażeń jest oczywiście w pełni spójna z dantejską, ale co istotniejsze – bardzo podobne efekty opisują armię turecką w analizowanej już scenie bitwy. Stronę przeciwną – powstańców greckich – charakteryzują wzrokowo błękit, dźwiękowo zaś cisza. Ta sama dominanta konstytuuje wizję łagodnego nocnego morza. Brak tu, rzecz jasna, „rozpaczy” i „uporu”, pejzaż emanuje spokojem, a uzupełniony jest o walor przejrzystości, krystaliczności, blasku (w opisie bitwy blask, który towarzyszy powstańcom, rzuca zachodzące słońce). Nocny krajobraz cechuje także większa synestezja: poza wrażeniami wzrokowymi i słuchowymi pojawiają się zapachy i efekty dotykowe. Nie zmienia to faktu, że raz zarysowana i nacechowana wartościująco antyteza pozostaje aktualna w całym poemacie, czy to w narodowym charakterze pieśni I, czy w indywidualnej, zorientowanej na postać, przestrzeni pieśni II.

Ta antyteza pozwala interpretować w zasadzie wszystkie sceny utworu. Jest kluczem do zrozumienia pierwszej wizji Lambra, najsilniej chyba barokowej w swoim obrazowaniu:

³² Według Kleinera „zachowanie się Lambra wobec zabitej kochanki zbliżało się do rozpaczki Tankreda po zabiciu Kloryndy” (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, s. 194–195). Podobieństwa wydają się jednak zbyt ogólne, by można mówić o bezpośredniej inspiracji.

Potem z ciemnego błękitu przestworza
Wykwitał mglisty obraz sennych czarów.
I gmach z tysiącznych złożony filarów,
Lekką jasnością w powietrzu skreślony,
Od stóp korsarza w dwie się rozbiegł strony
Po całym niebie. A jedna półowa
Uwiana była z promieni księżycy,
Jasna i biała jak noc księżycowa,
Cała w przezroczu błękitnawo szklista;
A druga strona posępna, ognista,
Jak piekło. Wielkie zwierciadło egidy
Gmach cały kryło jasności sklepieniem;
Pod nim schylone duchów kariatydy,
Dwubarwnym światła uwiane promieniem,
Z bliska ogromne – jak ciemni szatani,
Biegły w dwie strony oddaleniem mniejsze,
I coraz dalsze – i coraz świetniejsze,
Jak mgliste gwiazdy niknęły w otchłani.

II, w. 196–213

To pierwsza część wizji; nietrudno rozpoznać w niej inspiracje barokowym malarstwem i architekturą. Nawet Kleiner, który zasadniczo nie skupia się na obrazowości, stwierdza: „[...] malarz tryumfuje, efektownie spinając masy świetlne i ciemne i mącąc zmysły nieuchwytną perspektywą dali”³³. Wyraźnie zaznaczona została perspektywa liniowa, jednak – zgodnie z obserwacją badacza – jej punkt zbieżny jest już rozmyty. Dominuje uporządkowanie wertykalne: kolumny, znane choćby z obrazów Czechowicza, ale przede wszystkim jako stały element architektury kościołów, sugerują sakralizację przestrzeni. Znajduje to potwierdzenie w stylizacji całości na sąd ostateczny. Duchy – kolumny sali pod ogromnym zwierciadłem (należy pamiętać tu o konotacjach lustra w świecie poematu) – podzielone są, niczym na sądzie, na dwie grupy. Jedna z nich, „cała w przezroczu błękitnawo szklista”, księżycowa, zdaje się stać po stronie prawdy (jeśli posłużymy się kluczem zanalizowanej wcześniej antytezy); tym samym „druga strona posępna, ognista, / Jak piekło” stoi po stronie zła, kłamstwa. Górujące nad wszystkim zwierciadło, któremu towarzyszy „jasność”, a także źródło całej wizji: „błękit [...] ciemny, / Tak przezroczysty – głęboki – tajemny” (II, w. 193–194) każą interpretować wizję jako prawdziwą.

³³ Ibidem, s. 196.

Niemniej na pozornie klarownym obrazie pojawiają się rysy. Wizja wyłania się z krystalicznego błękitu, jest jednak „mglistym obrazem” [podkr. – K.K.] – zaciemnionym, zafałszowanym niczym zwierciadło w kabinie Lambra. Podobnie duchy, wyraźnie rozgraniczone charakteryzującym je światłem, okazują się wszystkie wymieszane, tak samo „dwubarwnym światła uwiane promieniem”; z bliska wyglądają „jak ciemni szatani” – grzeszni, z daleka zaś „jak mgliste gwiazdy” – niby czyste i jasne, ale też zamglone³⁴.

Owa ambiwalencja nasila się drugiej części wizji:

A w lesie kolumn widział ludzkie cienie,
Kleptów od dawna pomarłych widziadła;
A wszyscy w gmachu wplątani promienie,
Bładzi – posępno srebrni lub ogniści,
Lekcy i liczni jako chmura liści
Wiatrem zwichrzona, wiązali się w tłumy.
Ale dotknięci żywego oczyma
W twarzach zdradzili wiele ziemskiej dumy.
Widać, że znaczni rysami Kaima
I strojni dotąd w blask ziemskich kolorów,
Nie mogli zasiąść wśród niebieskich chorów;
I przed oczyma Lambra na pół sini,
Na poły lśniący od złota, szkarłatów,
Ziemijski barwy, jak oazis kwiatów
Stali na srebrno ognistej pustyni.

II, w. 221–235

Obraz przekształca się z kolumnowej starożytnej budowli (na jej antyczny charakter wskazują m.in. monumentalność czy zdobiące ją kariatydy) w przegląd dantejskiego piekła: lasu samobójców, wietrznego wiru, w którym cierpią ludzie oddani za życia zmysłowemu rozkoszom, wreszcie – ognistej pustyni. Nie trzeba jednak inferalnych motywów, by rozpoznać grzeszność tej przestrzeni. Żłudnie czyste w pierwszej części wizji duchy „z promieni księżyca” w drugiej części stają się „posępno srebrn[e]”, a nawet „sin[e]”, przemieszane z „ognistymi”, „lśniącymi od złota, szkarłatów”, wobec których zaciera się z kolei negatywne wartościowanie.

³⁴ Charakterystyczne, że takie obrazowanie nie służy Słowackiemu wyłącznie do kreowania obrazów mistycznych – choćby w *Żmii* analogiczna wizyjność (połączenie mgły, księżycowego blasku i płomienia, uzupełnione obrazem zwierciadła) służy „do »malowania« blaskiem i mgłą nieodpartej urody Rusalki, właśnie eterycznej, migotliwej i zmiennej” (A. Opacka, *Śladami oralności. W kręgu ongowskich inspiracji*, Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych, Katowice 2006, s. 101).

Barokowa antyteza pozwala więc rozpoznać przestrzeń jako urojoną, sąd nad Lambrem zaś – podczas którego dantejskie piekło zmienia się w czyściec, a podsądni stają się sędzącymi – za wymysł pobudzonej narkotykiem wyobraźni. Ciągłe metamorfozy owego świata, sprawiające, że to, co wydawało się prawdą, okazuje się ułudą, również budują wielopłaszczyznową barokowość poematu.

Podobnie w analizowaną antytezę wpisuje się kolejna wizja – dwóch aniołów. Pojawiają się oni na tle kolumnowego gmachu duchów i doskonale wpasowują w jego architekturę:

Jeden ognisty jak piorunu strzała [...].

II, w. 305

Drugiego istność księżycowa – biała –

Miał skrzydła u głów, u rąk, u stóp trzecie.

Widać, że kiedyś był Boga aniołem,

Lecz barwy skrzydeł spłowiły, pobladły [...].

II, w. 309–312

Rozpoznana antyteza znów ulega zachwianiu: na jednym jej biegunie stoi ognisty, piorunowy anioł, na drugim winien stać krystaliczny, błękitny – lecz jego blask przygasł, towarzyszy mu tylko „błękitnawy / Płomyk” (II, w. 315–316), co stawia obie postaci po stronie urojenia.

Ogół narkotycznych wizji Lambra można rozpoznać dzięki takiemu specyficznemu obrazowaniu. Z jednej strony kreowaną w wyobraźni przestrzeń nazywa on „brylantowym Edenem” (II, w. 438, podkr. – K.K.), z drugiej jest to „marzeń zamglona kraina” (II, w. 429, podkr. – K.K.). Gdy bohater mówi: „powietrze zda się wielkim dyjamentem” (II, w. 470), uruchamiając skojarzenie z krystaliczną czystością i przejrzystością, dopowiada od razu: „W którym kolory grają i płomienie” (II, w. 471) – blask diamentu jest więc nieczysty, rozbity na barwy, skażony płomieniem. Gdy statek Lambra płynie promienny, z aniołami po bokach, przez „morza obrus błękitno szklisty” (II, w. 479), natychmiast jawi się jako „posepny, okryty mgłami” (II, w. 484).

Zachwianie biegunowości antytezy nie tylko oznacza ostateczną klęskę marzeń bohatera – podkreśla równocześnie potencjał prawdy, jaki mają jego sny. W pobudzonej wyobraźni korsarza wszystko rodzi się krystalicznie czyste, by po chwili (choć nierzadko tak krótkiej, że prawie niezauważalnej) zbrudzić się i skałać. Lambro

czuje w sobie zarodek myśli wielkiej – ale jej skryształizowania szuka nadaremnie. I szuka go – w chorobliwych, sztucznie przez opium wywołanych

marzeniach. One mają odpowiedź dawać! Sztucznego podniecenia, halucynacji, trzeba mu nie tylko na to, by uciec od siebie, by stłumić mękę, ale by na czyn się zdobyć, by „wyłamać słowo” z marzeń. Myśli, że w majakach, które rodzi opium, znajdzie drogowskaz i odpowiedź, że „sennym wydrze cudom myśl wielką”. Stać go tylko na sny gorączkowe. Jego czyn do końca nie przechodzi poza sferę niejasnych marzeń, a środek, który miał dać sztucznie odpowiedź – zabija go tylko³⁵.

Kleiner dostrzega gorączkowe poszukiwania Lambra, jego determinację do uchwycenia prawdy – nie zauważa jednak ulotnego momentu, gdy „myśl wielka” jest na wyciągnięcie ręki, gdy bohater prawie jej dosięga, ale ona rozmywa się w „marzeń zamglonej krainie”.

Owemu skalaniu, zaciemnieniu nie ulega jeden z ostatnich obrazów poematu – pożegnanie z Idą. Lambro trzeźwieje, rozpoznaje ukochaną i wychodzi z kajuty:

Siadł nad cichymi morza zwierciadłami.
Morze się lśniło ciemnołazurowe,
Złociste słońcem – osrebrzone mgłami [...].
II, w. 792–794

Obraz charakteryzuje pełny szereg: blask – błękit – czystość – cisza. Słońce nie barwi pejzażu ogniem, lecz go ozłaca, mgły nie zaciemniają, lecz osrebrzają – w efekcie przestrzeń jest pełna blasku. Powierzchnia morza skojarzona zostaje z lustrem – tym razem czystym, lśniącym. Panuje cisza. Całość efektów audiowizualnych wyraźnie wskazuje, na którym biegunie antytezy sytuuje się owa scena. Znajduje to potwierdzenie w chwilowej trzeźwości Lambra, w jego spotkaniu z rzeczywistością, nie tylko z własnymi urojeniami. Ostatni raz takie obrazowanie zaznaczy śmierć bohatera (postrzeganą przez niego jako tę, która „mogłaby skończyć pasmo wyobrażeń”; II, w. 587) – „bezecho-we otchłani błękitu” (II, w. 874) zamykają się nad ciałem Lambra i nad całą powieścią.

Już Backvis zauważa „jednolitość kolorytu, w jakiej utrzymane są niekiedy całe utwory”³⁶ Juliusza Słowackiego – co badacz zalicza do przejawów barokowości tekstów poety. Ten zabieg widoczny jest także w *Lambrze*, w którym obrazy rozpięte zostały na jednej, konsekwentnie realizowanej antytezie wartości wizualnych (uzupełnionych okazjonalnie dźwiękowymi). Co więcej, owej antytezie przyporządkowane są określone, stałe znaczenia. Poza stwier-

³⁵ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, s. 190.

³⁶ C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 317.

dzoną przez Backvisa barokowością samego zabiegu kolorystycznej konsekwencji o omawianej tu inspiracji świadczy wkomponowanie tego efektu właśnie w antytezę – środek niewątpliwie w baroku doceniany, polegający na przeciwstawności sensów. Pozwala to stworzyć w *Lambrze* dynamiczną przestrzeń opartą na sprzecznych wartościach (i sensualnych, i znaczeniowych), przestrzeń podlegającą także silnej teatralizacji – przestrzeń barokową, której rozpoznanie staje się kluczem do odczytania utworu.

Bibliografia

- Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wyboru dokonał, przeł., wstępem opatrzył i oprac. S. Barańczak, Wydawnictwo a5, Kraków 2009.
- Backvis C., *Słowacki i barokowe dziedzictwo*, przeł. J. Prokop, w: Idem, *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór tekstów i oprac. A. Biernacki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Bieńczyk M., „Wszystko w świecie tracić”. (O „Marii” Antoniego Malczewskiego), w: Idem, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Sic!, Warszawa 2002.
- Brzozowski J., *Notatki do ironii u Słowackiego*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1999.
- Czyż A., *Barok*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
- Czyż A., *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1995.
- Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1960.
- Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, T. 1: *Twórczość młodzieńcza*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Kowalczykowa A., *Juliusz Słowacki*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.
- Kowalczykowa A., *Słowacki i Wilno*, „Ruch Literacki” 1987, R. 28, z. 1.
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. R. Przybylski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Opacka A., *Śladami oralności. W kręgu ongowskich inspiracji*, Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych, Katowice 2006.
- Ślawińska-Targosz L., Szymon Czechowicz. *Między Wilnem a Krakowem*, <http://archiwum2000.tripod.com/473/czecho.html> [dostęp: 25.09.2021].
- Słowacki J., *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*, T. 1: *Poematy z lat 1828–1839*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.
- Stankowska H., *Rekwizytornia barokowa w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, red. nauk. M. Kaczmarek, red. I. Wyczółkowska-Nowik, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Opole 1985.
- Stasikowska A., *Pejzaż w powieści poetyckiej*, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, cz. 3, red. M. Piechota, J. Ryba, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009.

**“Two-coloured ray of light”,
or the baroque aesthetic in Juliusz Słowacki’s *Lambro***

Summary

The guiding principle of the study consists in tracing the signs of baroque-ness understood as a set of literary techniques derived from 17th century imagery. Such elemental baroque-ness has pervaded the entirety of Juliusz Słowacki’s work even since his earliest poetic attempts, which are first freed from any Byronic or sentimental influences in his verse novel *Lambro*, written after the November Uprising. One’s attention is drawn to picturesque portrayals with sparse use of colour and contrasting lighting effects emphasizing the vertical axis of the word-painted image. What comes to the foreground is the consistently repeated visual antithesis of clear radiance and misty twilight; its associated meaning remains constant throughout the piece. Consistency in the use of colour integrated into an antithesis – a device undoubtedly appreciated in the Baroque period – and assignment thereto of contradictory meanings enables the creation of a dynamic space within the novel, one which is based on conflicting values (both sensual and semantic), but also subject to intense theatralization – a Baroque space, which, once identified, transforms into an interpretative key for the analyzed work.

Lucyna Nawarecka
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0002-4366-753X

Żywiół światła w twórczości Juliusza Słowackiego

„A ten – wyższy od głosu, bo zdolniejszy do wydania Bożych zachwyców żywiół – światło złote, o Panie – w przyszłości nam się pokazuje – jako najdoskonalsze śpiewu świętego narzędzie” (t. 14, s. 63)¹ – pisze Słowacki w *Genezis z Ducha*.

Na początku wszystkie duchy przebywały w Słowie, „w jasnościach Pańskich, w świecących się złotych Pańskiego Słowa” (t. 15, s. 111). Duchy, które z miłości chciały się objawić Ojcu, stawały się słońcem lub gwiazdą: „A kto rzekł ... wonczas: ... Z miłości zaświecę / I objawię się w świetle Ojcu memu, / Jawił się słońcu podobny złotemu” (t. 15, s. 99). Światło więc to żywiół najwyższy, materia najdoskonalsza. Natomiast duchy, które „rozminęły się z drogą Twórczości” i zaleniwione zaniedbały stworzenie światła, żyją na ciemnym globie. Dlatego celem ich długiej i ciężkiej pracy będzie „rozśłonecznienie ziemi”, uczynienie z niej „gwiazdy Bożej”, podobnej do miliona gwiazd. Forma świetlna osiągnięta podczas genezyjskiej ewolucji została ponownie utraczona w Raju przez pierwszych rodziców. Dlatego powinno nastąpić „wybielenie” ich „postaci czarnej” „myślą o światłach” (t. 15, s. 120) i mozolną pracą. Światło stało się zatem celem ostatecznym całego ziemskiego stworzenia. Jest „formą świętości [...], a myśmy go jeszcze w prawdziwości jego nie widzieli – oprócz na twarzy przemienionej Chrystusa” (t. 14, s. 402) na górze Tabor. Niemniej „pozostaje ono dla nas niewidzialne – pisze Słowacki – dopóki sami w sobie światła nie odkryjemy” (t. 14, s. 475). Inaczej mówiąc, w myśli genezyjskiej światło ma podwójne znaczenie: z jednej strony jest najdoskonalszą materią, ale z drugiej – istnieje ukryte w nas, ma sens duchowy. Tyle że owych

¹ W ten sposób odwołuję się do wydania: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, T. 1–17, red. J. Kleiner, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1952–1975.

duchowych znaczeń, jak zauważył Jan Gwalbert Pawlikowski, „nie trzeba rozumieć jako metafory [...]. Jedne i drugie pojęte są zgoła realnie”².

Duchy i dusze w ludziach okazują się światłem, które „zachowuje ciało i uwiecznia” (t. 14, s. 471). W duchu naszym znajduje się światło, czyli „Chrystus oświecający każdego z nas” (t. 14, s. 409). „Jasnością więc ducha” trzeba walczyć ze wszystkimi cielesnymi przeszkodami, a w tej walce najważniejszy jest „błysk ofiary” (t. 14, s. 409). Cel ostateczny określany jako słońce otwiera walczącym duchom drogę do „nowojerozolimskich grodów” (t. 14, s. 339). Światło w duchach przemienia ludzi w „syny Boże”, „Bogu podobne” (t. 14, s. 119), promieniuje i oświeca świat, „błyszczcy w oczach”. Światłem staje się wtedy każde słowo, które ma związek ze Słowem Chrystusa. Także myśl, prawda i wiara świecą, określają je epitety odsyłające do słońca i złota: „Bośmy go dawniej pełni złotej wiary” (t. 15, s. 491), „hostyją złotą prawdy oświeca twarze myśli” (t. 14, s. 339), „rozświecania wiedzy w duchu” (t. 15, s. 491), „rozświecająca myśl chrystusowa” (t. 15, s. 488), „i prawda, która złotą gwiazdą świeci” (t. 17, s. 791), „prawdziwa twarz wiedzy z całą wspaniałością zjawionego słońca ukazuje się” (t. 14, s. 233). Natchnienia Boże przychodzą w błyskach światła („cóż za światło rozwidniło nagle głąb pojęcia mego” [t. 14, s. 354]), światło towarzyszy wszelkim mistycznym „zachwyceniom” („światłem zalały się moje alkierze” [t. 12/I, s. 196]). Poeta prosi również o błogosławieństwo dla swojej pracy: „Oświeć [...] tę nędzną rytmiarza robotę” (t. 16, s. 337). Światło przynosi szczęście i radość: „Dotąd ta chwila, ta rozweselnica / Ducha mego świeci mi na ziemi” (t. 13, s. 606). Żywioł światła wybucha zwłaszcza w obrazach Jerozolimy Słonecznej, zalanej światłem iskrzącym się w drogich kamieniach, lecz płynącym też ze wszystkich istot „samojasnych”, mieszkańców wspaniałego miasta, gdzie już nie słońce i księżyc rozjaśniają świat, ale czyni to duchowe światło Chrystusa³.

Mystyk arabski Al-Gazali w traktacie *Nisza światel* podzielił źródła światła na te, które przekazują światło odbite, i te, które same są źródłami światła⁴. I chociaż źródłem światła jest Bóg, to także dusze proroków zostały obdarzone zdolnością świecenia. Zdolność ta „pozwała im rozprzestrzeniać wśród ludzi światło wiedzy pochodzącej od Boga. Autor nazywa proroków świecącymi pochodniami”⁵. W mistycznej twórczości Słowackiego pojawiają się w ogromnej liczbie byty świecące, „samojasne” (t. 15, s. 432) („zaświecił piękny

² J.G. Pawlikowski, *Słowacki o przyszłym człowieku*, „Pamiętnik Literacki” 1909, z. 1/4, s. 43.

³ Zob. obszerny opis jerozolimskich światel w: W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999, s. 25–50, 87–98.

⁴ Zob. Al-Gazali, *Nisza światel*, przeł., wstępem, komentarzem i skrowidzami opatrzyła J. Wronecka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.

⁵ J. Wronecka, *Wstęp*, w: Al-Gazali, *Nisza światel*..., s. XXIII–XXIV.

duchowy prorok" [t. 17, s. 899]). Są nimi duchy, aniołowie, którzy „mają blask”; byty te najczęściej symbolicznie przedstawiają słońce i złoto oraz lampę. Oczywiście światłem najwyższym jest Bóg, Chrystus stanowi „słońce najświętsze”; lecz także „Słońce jest w każdym człowieku” (t. 15, s. 103), światło Słowa sprawia, że dusza ludzka „świeci”, „Lampa Pańska Prawdy” (t. 15, s. 142) „złoci ciała”, prawda genezyjska ma „świecić lampą na dnie ciała” (t. 15, s. 122). Podobnie twarz słowiańskiego papieża „słońcem rozpromieniona / Lampą dla sług” (t. 12/I, s. 276). Światło przyciąga duchy: „ja zaraz duch na światło Pańskie / Leciąłem” (t. 17, s. 545).

Żywioł światła stopniowo ogarnia całą twórczość mistyczną poety, by osiągnąć apogeum w ostatnich utworach. Ale przecież od samego początku Słowacki fascynował się światłem. Już pierwszy jego wiersz nosi tytuł *Księżyc* i zawiera pragnienie światła. Księżyc świeci światłem odbitym i dlatego nie dorównuje „tysiącom gwiazd”, których blask „nocą wlewa życie”. Promień księżyca, „błady” i „niepewny”, drży i znika, przegrawszy walkę z chmurą. Światło przynosi nadzieję, lecz jego nikły, ulotny blask, szybko zgaszony, otwiera miejsce na „czarny smutek”. Również tak słabe światło jak księżycowe może dać nadzieję, pocieszenie, nawet przyjemność, w tym wierszu jednak pojawia się tylko na chwilę i odchodzi, pozostawia ciemność. Można tutaj znaleźć ponad trzydzieści słów związanych z jasnym, świetlistym polem znaczeń, np.: „promień”, „blask”, „rozjaśnia”, „oświeca”, „światło”, „błysk”, „rozbłysnąć”; w tak dużej ich liczbie wyraża się ogromne pragnienie mocnego, życiodajnego światła, którego tu brak.

W *Hymnie* i *Kuliku* świetlne epitety określają wartości najważniejsze wówczas dla poety: wolność i walkę („wolności błyszczą zorza”, „blask swobody”, „pryskają iskry”). W późniejszej twórczości pragnienie światła manifestuje się w obrazach kryształów, diamentów i innych kamieni szlachetnych. „Klejnot to punkt, w którym zatraca się sprzeczność między materią a światłem” – Gaston Bachelard cytuje tu Luca Dietricha. „Materia nasycy się światłem do głębi i przestaje rzucać cień...”⁶. Kamienie szlachetne kojarzą się z przezroczystością, wydają się jaśniejące, ujawniają wewnętrzne światło materii, odsyłają do nieba i gwiazd. Stanowią odbłask doskonałości, do której dąży dusza⁷. Błyski, blaski, krystały tworzą zaczarowany zamek Żmii. Lśniące, złociste ołtarze i światło z barwionych szyb klasztoru Kościoła wschodniego na Synaju tak bardzo olśniły „dzikiego” Araba, że ten muzułmanin zmieni religię i zostanie mnichem chrześcijańskim. Nawet w *Balladynie*, okrutnym i ponurym dra-

⁶ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 280.

⁷ Zob. ibidem, s. 281–282.

macie, błyszczą kryształ, „brylanciki” i „perełki świeca”, szczególnie często zaś pojawia się złoto: „złote włosy Goplany”, „płaszcz złoty” Kirkora, „złoty zieć”, „złota karoca”, „sen szczęścia pozłacany”, „złociste obuwie”, „złoty cielec”, „złoty obóz”, Balladyna w oczach matki jest „szczerą jak złoto” itp. Skąd tyle szlachetnego kruszcu w tym „gorzkim dziele”, jak je określił sam Słowacki? Czy chodzi tylko o aurę baśniowości?

W *Anhellim* długie sybirskie noce są zupełnie ciemne, a gdy nastał dzień, „straszliwe światło nie kończyło się nigdy” (t. 3, s. 47). Anioł „ze smutną gwiazdą we włosach”, Eloë z „gwiazdą melancholiczną”, „znużony księżyc”, „smutne oczy błyszczące Szamana” podkreślają atmosferę przygnębienia dominującą w poemacie, w którym nawet światło okazuje się smutne. Podobnie w *Hymnie*. *Smutno mi*, Boże dojmujący smutek i zarazem piękno zachodzącego słońca odzwierciedlają melancholię poety.

Światło wykorzystał Słowacki nawet w ironicznych „fajerwerkach” (t. 5, s. 110) *Beniowskiego*. Doświadczenie, które jest „latarnią”, „gwiazdą rycerza” czy „świecą w ręku”, nie obchodzi bohatera, bo pośród „błysków szabel” czeka go „awantur nowych, dziwnych łańcuch złoty”. „Łeb łysy” jego niedosłego teścia, paradującego w „złotym szlafroku”, „odstrzeliwuje słońce” (t. 5, s. 57). W dziwacznym ogrodzie Starosty obok pogańskich posągów błyszczy „Matka Boska złota” (t. 5, s. 58), staw zaś staje się „gwiazd kryształowych wanną” (t. 5, s. 86). „Pięknem srebrem uwieńczona głowa” księdza Marka „pośród głów młodych błyszczała szlachetnie / Jak księżyc” (t. 5, s. 109). Pojedynkowiczów „owionęła światłość krwawa” (t. 5, s. 115), a Swentyna w „błyskotnej sukience” jawi się najpierw w „grocie z promieni” i od „blasku złotą ma twarz i łono” (t. 5, s. 111), a potem znika w „mgłę dyamentów”, ciągnąc za sobą „złotego węża” (t. 5, s. 116) z jasnych włosów. Wszystko tam błyska i znika, co ilustruje ironiczną grę kreacji i niszczenia. Poeta ośmiesza nawet „wierszyk złoty” (t. 5, s. 112) Krasickiego, prowokując parodiując *Hymn do miłości Ojczyzny*, i wstawia go między bajki. Drwi z emigracyjnych sporów dotyczących wyboru króla: „słońc mamy bez liku” i „dla niezgody słońc – królem jest miesiąc” (t. 5, s. 63). Panna Aniela żegna kochanka z „dyamentowymi pierścieniami” „we włosach” i na nie błyska księżyc, tworząc złotą aureolę „jakoby złote światło Świętych” (t. 5, s. 67). Pożegnanie to w dodatku kończy się „łzą ciężką jak brylanty”. Wiersze „brylantują myśl blaskiem księżycza” i „Myślisz, że to sam poeta roi / Skrzy się i błyska i leci” (t. 5, s. 92). Rzesza słuchaczy „zawzięcie krzyczy”: „Poeto, fiat lux!” (t. 5, s. 106), a „On stoi” i na końcu umieszcza siebie i rywala na „przeciwnych słońcach”. Wszystkie blaski, błyski, światła słoneczne i księżycowe metaforyzują „fajerwerki” ironicznej myśli Słowackiego, ale wkrótce staną się mistycznym światłem i potraktowane z powagą mistyka, będą już stale i intensywnie rozświetlać jego utwory.

Pisząc *Króla-Ducha*, poeta raz jeszcze sięgnął do baśni, której bohaterką została zła kobieta. Pamiętamy, że Balladyna dopuściła się wielu okrutnych zbrodni, lecz to właśnie Pycha popełnia największą zbrodnię z punktu widzenia etyki genezyjskiej. Jej niezwykle przypadek wart jest dokładnego omówienia. W odmianach tekstu *Księgi Legend* ta część *Króla-Ducha* nazywana jest „złotą legendą”. Odwołanie do *Złotej legendy* Jakuba de Voragine zawierającej żywoty świętych pozwala umieścić Piasta i Ziemowita w gronie bohaterów hagiografii. Podobnie jak inni święci zostają oni poddani próbie, muszą stanąć do walki ze złem. „Świecącą chatę” Piasta odwiedzają „złoci Aniołowie”, którzy wprawdzie światło „utaili w sobie”, ale Kołodziej ich rozpoznaje. To spotkanie, opisane przez Długosza, stanowi aluzję do historii Abrahama, Piast bowiem, tak jak żydowski patriarcha, przyjął gości posiłkiem, a oni odwzajemnili się błogosławieństwem. W starotestamentowej opowieści ważną rolę odgrywa Sara, żona Abrahama, w polskiej wersji zaś funkcję tę pełni Rzepicha. Słowacki przekształcił jej imię na wymowne miano – Pycha. Z kolei porównanie do węża charakteryzuje podstępne działanie bohaterki, która oczekuje na pobłogosławienie synów i ma wobec nich własne plany. Ziemowit ze „światelkiem na głowie” uzdrowia, przynosi radość, rozwesela, a Wodan ma twarz „czarną”, jest „ciemny”. Jednak to Wodan jest synem pierworodnym i Pycha wpada w złość, widząc pominięcie go przez Aniołów, dlatego próbuje użyć podstępu, by wykraść światło ducha. Przebrana za żebraczkę prosi Ziemowita, „dziecinę świętą”, „świecące pachole”, o przelanie mocy ducha. Ten spełnia prośbę, a Pycha napełniona Bożym duchem okłamuje męża oraz gości i ucieka wraz ze starszym synem. W niektórych odmianach Słowacki nazywa ją Prometeanką, gdyż jak Prometeusz wykradł bogom ogień, tak ona ukradła światło ducha. Otrzymała więc niezwykłą moc umożliwiającą panowanie nad ludźmi i światem. Duchową moc chce poddać cielesnej żądzy władzy. W *Dziejach Apostolskich* znajduje się epizod dotyczący Szymona Maga, znanego czarnoksiężnika, który chciał odkupić od apostołów moc Ducha Świętego, lecz spotkał się z oburzeniem i potępieniem przez św. Piotra. Przebiegła Pycha, zdobywszy tę duchową siłę, zamierza pomóc Ottonowi w opanowaniu Polski. Mocą czarodziejskiej pieśni runicznej usypia naród, zatrzymuje w bezruchu króla Popiela i jego ludzi. Jednak ostrzeżony przez Anioła Ziemowit budzi lud i króla, by mogli się przeciwstawić wojsku cesarza niemieckiego. Pycha została więc pokonana. Ale Ziemowit nie potępił matki, chociaż jej postępek spowodował cierpienie i wzbudził w synu litość powiązaną z bólem. Pozostawił też ślad w duszach słowiańskich: „ów cały dziwny, smętny ton słowiański” (t. 16, s. 381). Potem nastąpił jeszcze bunt duchów natury poddanych Pysze i wreszcie walka światła („światła się starły, skłębily, zawrzało”; t. 16, s. 379)

zakończyła życie Prometeanki. Natomiast „słoneczny” Ziemowit „posadził na tronie / Szczep, w który miały duchy święte wchodzić” (t. 16, s. 381). Tak autor *Króla-Ducha* zarysował polską przyszłość.

Spoglądając zatem na twórczość Słowackiego, możemy zobaczyć w niej żywiołową erupcję świetlistej energii i od pierwszych błysków bladego księżyca, przez złocistą poświatę *Balladyny* i fajerwerki *Beniowskiego*, po genezyjską przemianę, z której wyłoni się byt „samojasny” – odpowiedź na wezwanie: Poeto, *fiat lux!*

Bibliografia

- Al-Gazali, *Nisza światła*, przeł., komentarzem i skorowidzami opatrzyła J. Wronecka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Pawlikowski J.G., *Słowacki o przyszłym człowieku*, „Pamiętnik Literacki” 1909, z. 1/4.
- Pyczek W., *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999.
- Słowacki J., *Dzieła wszystkie*, T. 1–17, red. J. Kleiner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1952–1975.

The element of light in Juliusz Słowacki's writings

Summary

The article analyzes selected examples of an eruption of the element of light in the works of Juliusz Słowacki. Already his first poem “The Moon” reveals the fascination with light. In Słowacki's later works one can observe how often the poet depicts the rays of light flickering in crystals, precious stones and gold. In *Beniowski*, adorned with “fireworks,” these images also constitute the poem's ironic dimension. In the mystical period, in turn, the light completely embraces the whole universe.

Henryk Gradkowski

Karkonoska Państwowa Szkoła Wyższa (KPSW) w Jeleniej Górze
Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Angelusa Silesiusa w Wałbrzychu
ORCID: 0000-0002-8090-6894

Debiut romantyka: Józef Bohdan Zaleski*

Niegdyś zażywał wielkiej sławy, która przeminęła z wiekiem XIX.

W Krakowie na Plantach przy Barbakanie stoi pomnik zwany „Grupą Bojana”, dłuta Piusa Welońskiego. Na pomniku: ślepy harfiarz, podtrzymywany i prowadzony przez chłopca, przewodnika. I inskrypcja: „Pamięci Bohdana Zaleskiego”.

Pisał zgodnie z tzw. sylabotonizmem melicznym, zachowując regularny porządek sylab akcentowanych, melodykę wiersza. Ta muzyczność stała się inspiracją Chopina i innych kompozytorów, którzy układali melodie do jego utworów. Często występowały w nich jamby, rymy męskie, a także symbolika. Już jako dojrzałego autora współcześni nazywali go „patriarchą poezji polskiej”. Cechowały jego twórczość: profetyzm, wierszowanie na wzór folkloru, ton parakletejski, pocieszycielski; słowami kluczami były: „słowik”, „skowronek”, „rusałka”, „step”. Reprezentował kierunek nazwany romantyzmem sentymentalnym. Jest uważany za czołowego przedstawiciela tzw. szkoły ukraińskiej polskiego romantyzmu, oprócz Antoniego Malczewskiego i Seweryna Goszczyńskiego.

Bohdan Zaleski był przyjacielem Mickiewicza, ale zgoła innym niż Antoni Edward Odyniec. Ten drugi chlubił się życiem w promieniach sławy i dokonań Mistrza. Wszystkie jego przypadki opisywał, konfabulując niemiłosierdzie, nawet łącząc, choć w dobrej wierze, tak jak wówczas, gdy tworzył fikcyjne listy z podróży, które zarazem są jednak szczerym cyklem wspomnień. A nasz bohater? Dostał się zaszczytu pożegnania Przyjaciela na cmentarzu Montmartre. W latach 50. przechadzali się niemal codziennie po Łasku Bułońskim. Rozmawiali... Kiedy w okresie międzywojennym Stanisław Pigoń

* Tekst ten ukazał się wcześniej w nieco odmiennym brzmieniu w: *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia. W 200. rocznicę debiutu wieszczą (1818–2018)*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2021, s. 395–407.

zestawiał *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem* (zmienione po II wojnie światowej na *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*), oskarżył Bohdana, że nie zapisał tamtych rozmów, nie utrwalił ich dla potomnych! A przecież zachowały się, oprócz świadectw afirmacji wieszczka przez przyjaciela, także wyrazy krytycznej postawy wobec niego. Zaleski nie przyjął propozycji wstąpienia do Koła Sprawy Bożej, choć właśnie nie kto inny, tylko wielki Adam wezwał go, by to natychmiast uczynił.

Urodził się Zaleski we wsi Bogatyrka (Bohatyrka) w guberni kijowskiej w roku 1802. Miał dwanaścioro rodzeństwa. Matka odumarała go we wczesnym dzieciństwie, a ponieważ ojciec bywał w ciągłych rozjazdach – znalazł się najmłodszy brat pod opieką brata najstarszego, Eliasza, oraz kolejno kilku ciotek, a nawet zupełnie niespokrewnionych z nim przyjaciół rodziny, np. wiejskiego znachora z Czuczynki. W biografii Józefa Bohdana podkreśla się bliski kontakt od dzieciństwa z przyrodą i folklorem Ukrainy. Ów kraj lat dziecinnych pozostanie na zawsze naturalnym żywiołem twórczości poety, z czasem ulegającym idealizacji.

Jako dziesięcioletek rozpoczął Zaleski naukę u bazylianów w Humaniu. Z tamtego okresu trzeba odnotować udział w oryginalnym związku literackim. Oprócz Bohdana należeli do niego koledzy szkolni, późniejsi znani pisarze: Seweryn Goszczyński i Michał Grabowski; nazwali ów triumwirat Za-Go-Gra, od pierwszych liter swoich nazwisk. Wspierali się dostępną, głównie za pośrednictwem prasy („Pamiętnik Warszawski”, „Gazeta Warszawska”, „Dziennik Wileński”), lekturą pozycji wydawniczych europejskiego ruchu romantycznego. Na łamach tejże prasy udało się początkującemu poecie zamieścić swe pierwociny literackie. Siedemnastolatek opublikował w „Dzienniku Wileńskim” dwa utwory: *Do Pirry* i *Do Wenery*, będące przekładami z Horacjusza. Te prace zostały wzbogacone o nawiązującą do Schillera *Marię Stuart w więzieniu*, wreszcie o – napisaną już według samodzielnego pomysłu – *Dumę o Wacławie*. Ten ostatni utwór uznaje się za formalny debiut Zaleskiego. Ale właściwy debiut nastąpił kilka lat później i czasowo zbiegł się, *notabene*, z epokowym wystąpieniem Mickiewicza.

Następnie „lirnik ukraiński” miał szczęście zaistnieć w polskiej stolicy... Od 1820 roku przebywał bowiem w Warszawie, z którą wiąże się przeszło dziesięcioletni epizod jego życia. Przyjechał tam, żeby studiować i poszerzać horyzonty literackie, często jednak musiał opuszczać miasto w celach zarobkowych. Jak większość ubogich aspirantów sztuki, jął się pracy guwernerskiej na pobliskiej prowincji (Leszczynek, Płock). Zaważyło to na rezygnacji z zamierzonych studiów uniwersyteckich, ale przyniosło temu szczególnie miłośnikowi przyrody i scenerii wiejskiej nowe doświadczenia. Czas, poza pracą zarobkową i twórczością, wypełniała mu jeszcze działalność

polityczna – wraz z Goszczyńskim uczestniczył w pracach Związku Wolnych Polaków. Był to okres narastania w Królestwie Polskim podziemnego ruchu narodowowyzwoleńczego. W powstaniu listopadowym Zaleski walczył pod Sochaczewem i Grochowem, został odznaczony krzyżem *Virtuti Militari*. Był też posłem na sejm powstańczy oraz sekretarzem prezydenta Warszawy; redagował wtedy pismo „Nowa Polska”. Z wydarzeń z emigracyjnego etapu życia poety przypomnijmy, że miał udział w założeniu Zgromadzenia Księży Zmartwychwstańców, a od 1853 roku należał do rady Szkoły Narodowej Polskiej w Batignolles.

W ciągu przedpowstańczego dziesięciolecia opublikował około trzydziestu wierszy, których nie udało się zebrać w osobny tomik, ale które drukowane były w liczącej się prasie warszawskiej. Dokonując próby uogólnienia głównych cech ideowych debiutu Zaleskiego, odwołajmy się do opinii współczesnej badaczki:

Tworząc swoisty symbol poety narodowego, posłużył się Zaleski trzema symbolami, które określają „ja” liryczne jego wierszy. Jednym z nich jest postać ukraińskiego barda – Bojana. [...] Nawiązał Zaleski do postaci legendarnego śpiewaka znad Dniepru znanego ze *Słowa o pułku Igora*. Ten ludowy wzorzec poety opiewającego dzieje przodków odpowiadał Zaleskiemu, usiłującemu zachować w swych utworach klimat i stylistykę dum ukraińskich. [...] Drugim symbolem, w którym wypowiada się poetyckie „ja” wierszy Zaleskiego, jest symbol ptaka [...]. Wybór skowronka jako symbolu poetyckiego zaświadcza o przyjęciu postawy pokornej, parakletejskiej, [...] przeciwstawionej prometeizmowi. [...] Jest i symbol trzeci. Ufny i daleki od buntowniczej wielkości bohater Zaleskiego ma naiwność dziecięcą. [...] Dziecięca postawa z wyboru [...] łączy się z romantyczną apologią kraju lat dziecinnych, owego „świata ideału” (*Rusałki, Śpiew poety*)¹.

Pozostaje wypełnić tę trafną diagnozę stosowną egzemplifikacją, a zarazem uzupełnić i nieco zmodyfikować niektóre elementy przywołanej konstatacji. Zestawiamy zatem (w przypisie) debiutanckie teksty Zaleskiego, z zaznaczeniem miejsca publikacji², i przechodzimy do analiz.

¹ B. Stelmaszczyk-Świontek, *Wstęp*, w: J.B. Zaleski, *Wybór poezycji*, wstęp oprac. B. Stelmaszczyk-Świontek, wybór, komentarz oprac. C. Gajkowska, Wrocław 1985, s. XVII–XX.

² 1822 – „Pamiętnik Warszawski”: *Lubor, Ludmiła, Nieszczęśliwa rodzina, Arab u mogiły konia*; 1823 – „Pamiętnik Warszawski”: *Dumka hetmana Kosińskiego, Janusz Bieniawski*; 1823 – „Astrea”: *Wzgórek pożegnania. Duma z pieśni ludu, Pielgrzym, Ballada naśladowana z Walter-Skota*.

Pierwszy z owych tekstów, *Lubor. Ballada z powieści ludu*³, jest reprezentatywny dla tej części juveniliów, która odwołuje się do bohaterskiej przeszłości. Wiersz ma klarowną formę – na przemian 10- i 8-zgłoskowca – a tok fabularny wykorzystuje celnie ten układ. Wers pierwszy, dłuższy, jest uzupełniony drugim, krótszym, konsekwentnie we wszystkich strofach. Opowieść snuje się jakby w takt jazdy konnej protagonisty.

W akcji – bo przecież mamy do czynienia z balladą – zachowany został typowy schemat opowieści ludowej. Rzecz sprowadza się do prezentacji protagonisty, z tym że najpierw stanowi ona autoprezentację. Lubor rozmyśla o walecznych czynach, ale też o kontrowersyjnych rycerskich zabawach. Prawdziwy to rycerz – odważny, zwycięski, choć nie bez skazy. Jego winą jest nieustanna pogoń za przygodą, która przecież oprócz chwały wodza-wojownika przynosi ból i cierpienie matek, żon, rodzin pokonanych. W ciągu wielu lat uprawiania rycerskiego rzemiosła bohater rozwinął w sobie właściwą ludzior wojny nieczułość. I tu pojawia się surowa ocena takiego postępowania, uformowana w pytanie retoryczne tajemniczej siły przyrody: „Czyliż to bogi w niezłomną zbroję / Lubora piersi zakuły?”.

Mimo wezwań bohater nie potrafi zaprzestać prowadzonych „od pół wieku bojów”. Przestrzega go „groźna rusalka”, że czeka go sen, ale sen wieczny, i to „wkrótce”. Spragniony rycerz napił się wody ze źródła. I tu nastąpiła reakcja przyrody – wyrok sprawiedliwej natury spowodował, że „usnął, lecz usnął na wieki”. Drugim etap obejmuje żywot pośmiertny Lubora. Skamieniał, stał się pomnikiem waleczności; symbolicznie budzi się na odgłosy burzy, zawsze gotów do walki. Charakterystyczne są silna więź bohatera z przyrodą oraz jego samotność. Lubor pozostawił hufce i sam wkroczył na ostatnią drogę. „Groźna rusalka” okazuje się jakby wyrzutem sumienia, ale też sędzią ferującym wyrok. Scenerią wydarzeń, jak często w balladach romantyków, jest mroczny bór usiany mogiłami.

Wśród pieśni bohaterskich znajdujemy także utwór Czaiki. *Śpiew zaporozców w powrocie z wyprawy morskiej Konaszewicza*⁴. Historia wspomina o tym wodzu kozackim, który otrzymawszy z rąk króla Zygmunta III buławę tzw. małego hetmana, władał Ukrainą i Siczą Zaporoską. Pisana ośmiosylabowcem, składająca się z ośmiu zwrotek dziesięciowersowych pieśń triumfu to pochwała bohatera; każdą strofę wieńczy modyfikowany refren: „Konaszewicz nasz Koszowy” (4 razy), „Niech nam żyje nasz Koszowy!” (3 razy), „Śród okrzyków: żyj, Koszowy!”.

³ Znajduje się on w aneksie po artykule, cyt. wg: J.B. Zaleski, *Wybór poezji...*; z tej edycji pochodzą też inne przytaczane tam teksty poety (w nawiasach podano numery stron).

⁴ Zob. *ibidem*, s. 58–63.

Do juveniliów należy też *Janusz Bieniawski. Fragment z rycerskiego rapsodu*, pisany w 1822 roku. Tak jak wiele innych poetyckich opowieści Zaleskiego, to wzorowana na *Śpiewach historycznych* Niemcewicza rzecz o zemście za pokonanego zdradziecko i zamordowanego bohatera. Po ciężkim boju z Tatarami Zaporozcy odzyskują jego ciało, sprawiają mu uroczysty pogrzeb i śpiewają hymn na cześć rycerza. Złożony z siedmiu ośmiosylabowych kwartyn hymn zamyka dydaktyczne przesłanie dla potomnych, aby zawsze czerpali wzorce z chwalebnych czynów przodków.

Drugi nurt w debiutanckich wierszach Zaleskiego reprezentuje blok tekstów refleksyjnych, nawiązujących do ukraińskiej pieśni ludowej. Tam poeta często występuje w roli podmiotu lirycznego, stylizuje się na śpiewaka z gminu, a równocześnie wprowadza motyw smutku, tęsknoty za minioną świetnością dawnych wieków. Mogą to być teksty zarówno krótkie, jak i rozbudowane, gdzie podmiot jest już wyraźnie oddzielony od autora. Dwa przykłady – *Śpiew poety* i *Dumka Mazepy* (w obu został użyty ośmiosylabowiec) – znajdują się w aneksie; pierwszy, krótszy, w całości, z drugiego przytoczono fragmenty.

Program debiutanta wyrastał zatem z dwóch korzeni: z sentymentalnej szkoły Kazimierza Brodzińskiego – w jej skomplikowanym kontekście tradycyjnym i europejskim – oraz z ducha pieśni ludu stron rodzinnych. Wspomniany już przydomek „lirnik ukraiński” przyłgnał do Zaleskiego na stałe. Choć Mazowszu, a Warszawie w szczególności, zawdzięczał bycie rozpoznawalnym na tle młodych twórców, to tęsknota za Ukrainą, z jej rycerską przeszłością, naszpikowaną tajemniczością, nawet elementami zdrady – stanowiła żywioł jego idei młodzieńczych, wyrażanych w rytmie pieśni znad Dniestru, Zbrucza, innych tamtejszych rzek. Wydźwięk emocjonalny tej poezji opiera się na ambiwalencji, przemieszaniu tonów radosnych, nawet czułościowych, i posępnych obrazów bitewnych, klęsk, a jeśli zwycięstw, to zawsze okupionych obfitą daniną krwi. Na tle żywiołowych wyznań pojawiają się głębsze refleksje, korespondujące już wyraźnie z myślą romantyków, również najpełniejszego realizatora postawy romantycznej, udokumentowanej i biografią, i twórczością – Byrona.

Za przykład utworu analizującego dylematy życia i śmierci może służyć *Fantazja*, której fragment cytujemy w aneksie. Nie doczekała się ona przedruku w żadnym ze zbiorowych wydań poezji Zaleskiego za jego życia. Wolno ją zaliczyć do okresu debiutanckiego, gdyż powstała w lipcu 1824 roku, a w rok później została opublikowana w „Dzienniku Warszawskim”. Adresem wiersza jest młody poeta Paulin Rydzewski, którego autor poznał za pośrednictwem Grabowskiego. Zauważa się w wypowiedzi podmiotu ton protekcyjnalizmu wobec młodszych twórcy. To bardziej doświadczony wie

lepiej i ukazuje kruchość wszystkich rzeczy tego świata, także przyjaźni, która nie uchowa się przed nicością.

Coś pośredniego między postawą czulej ufności a generalnym zwątpieniem wyraża napisany ośmiosylabową kwartyną *Fiólek*. To erotyk korzystający z obiegowego rekwizytu – kwiatka, w dodatku pierwszego kwiatka wiosny. Podmiot ofiarował go wybrance, lecz ów psotnie zerwany fiólek może zostać źle przyjęty przez ukochaną, może zamiast radości wywołać łzy. Wierszyk to mała „monografia” budzącej się, ale wciąż zagrożonej miłości.

Bardzo często czuły, „słowiczny”, uczuciowy jest podmiot wierszy młodego Zaleskiego. Oto *Wzgórek pożegnania*, napisany w 1822, a opublikowany w 1823 roku w „Astrei”. Tkliwa opowieść o losie wdowy z dwójką dzieci, małą Zoryną i dorastającym Ruślanem⁵; historia niby banalna, ale opracowana w sposób wzruszający. Matka i siedmioletnia córeczka żegnają syna i brata, który wyjeżdża „szukać szczęścia w świecie”, same pójdą na służbę do obcych ludzi (scenę finalną przytaczamy w aneksie). Utwór liczy 92 wersy podzielone na 23 ośmiosylabowe kwartyny. Melodyczność, śpiewność – stały atrybut tej poezji – w tym przypadku wzbogacona została nutą elegijną.

Teksty młodego autora zbierały pozytywne recenzje krytyki literackiej. Sytuowano go nawet obok Mickiewicza, zatem w czołówce debiutujących poetów romantycznych. Do grona głosicieli pochlebnych opinii o utworach Zaleskiego (takich jak Franciszek Salezy Dmochowski czy Michał Grabowski) dołączył w parę lat później Maurycy Mochnacki w swej monograficznej pracy *O literaturze polskiej w wieku XIX*. „Lirnik ukraiński” szczególnie przypadł mu do gustu, bo był według niego ucieleśnieniem obu wzorców literatury romantycznej – „realnego” i „idealnego”. Warto przytoczyć fragment tej charakterystyki:

[Zaleski] częścią w zamyśle samotnym i tęsknocie, częścią jest w rzeczywistości. [...] Czasem ekscentryczny, poza krańcami prawdziwego świata w idealnej krainie; to znowu wewnątrz natury, w społeczeństwie i w historii, jak tamta naiwny i szczery, jak ta prawdziwy i realny⁶.

Sam zaś Mickiewicz pozostawił już wówczas świadectwo fascynacji jego poezją. W 1826 roku pisał z Moskwy do Odyńca:

⁵ O utworze tym mamy taką notatkę od autorki opracowania *Wyboru poezyj*: „Wiersz jest przeróbką dumki *Nieszczęśliwa rodzina*, opartą [...] na ludowych pieśniach ukraińskich oraz dumce *W nedilu rano, porano, Ne we wsi dzwony dzwonily* ze zbioru N.A. Certelewa (*Opyt sobranija narodnych matorossijskich piesen*, Petersburg 1819)” (B. Stelmaszczyk-Świontek, *Wstęp...*, s. XV).

⁶ Cyt. za: B. Stelmaszczyk-Świontek, *Wstęp...*, s. XL–XLI.

Czytałem niedawno dumkę Zaleskiego *Mazepa*. Śliczna, wyborna. Te dwie dumki: o Kosińskim i Mazepie sprawiły mnie największą poetycką przyjemność, jakiej dawno w czytaniu wierszy polskich nie doznałem. Co za nadzieje na przyszłość! Zaleski bez wątpienia potrafi napisać romans historyczny godny Waltera Skotta. Jeśli masz co jeszcze w rękopismie z poezyj Zaleskiego w tym rodzaju, przyszlizj mnie, proszę⁷.

Najgenialniej streścił strukturę osobowości twórczej przyjaciela, gdy – po latach – wzywał go do przystąpienia do „cudu” odrodzenia, które przyniósł pewien wizjoner z Litwy:

Słowiczku mój! A leć, a piej!
Na pożegnanie piej
Wylanym łzom, spełnionym snom,
Skończonej piosnce twej!⁸

Oryginalność wierszy Zaleskiego podkreślał niejednokrotnie. Romantyczny postulat czerpania wzorów z folkloru – ludowych pieśni i legend – w wykonaniu tego autora wydawał się Mickiewiczowi zrealizowany wzorcowo. Nie wahał się jego wczesnych utworów stawiać obok dokonań twórców tej miary co Burns, Goethe, Herder, Scott, a z naszych poetów – czołowy reprezentant sentymentalizmu, Karpiński.

Na koniec naszych rozważań pozostawmy entuzjastyczną opinię profesora Mickiewicza wyrażoną w wykładach paryskich:

[Zaleski jest – H.G.] niezaprzeczenie największym ze wszystkich poetów słowiańskich [...]; będzie zawsze przywodził do rozpacz wszystkich, co by chcieli uprawiać sztukę dla sztuki; wyczerpał bowiem wszystkie jej zasoby, wszystkie rytmy; wszystko, co najświetniejsze w kolorycie, najsubtelniejsze w odcieniach, wszystko to zostało już wydane przez Zaleskiego⁹.

Żeby się rzeczowo odnieść do tej – ponad miarę afirmatywnej – opinii pierwszego wieszczki o „lirniku ukraińskim”, należałoby dokonać kompleksowej analizy dzieła Zaleskiego. Ale to już sprawa daleko wychodząca poza temat niniejszego artykułu.

⁷ Ibidem, s. XXIX.

⁸ A. Mickiewicz, *Do B... Z...*, w: Idem, *Dzieła*, T. 1: *Wiersze*, teksty przygot. W. Borowy, E. Sawrymowicz, dodatek kryt. oprac. L. Płoszewski, E. Sawrymowicz, Czytelnik, Warszawa 1955, s. 422.

⁹ A. Mickiewicz, *Dzieła*, T. 10: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przeł., tekst i objaśnienia przygot. L. Płoszewski, Czytelnik, Warszawa 1955, s. 407–408.

Aneks

Lubor. Ballada z powieści ludu

Dawszy czas wytchnąć hufcom znużonym,
Lubor wódz stary, waleczny,
Sam w ciemnej nocy, na koniu wronym
Wjeżdża w bór czarny, odwieczny.
Z dała chorągwie w bojach zdobyte:
Utkwione świszczą z mogiły,
Wojennych pieśni echa rozbite
Przełękłe zwierza płoszyły.
Jadąc wódz dumał, jak wiek mu młody
Zbiegł na rycerskich zabawach;
Rachował blizny, liczył przygody,
Marzył o nowych wyprawach.
Umilkło... jedzie, jedzie, nie słyszy,
Jak tuż coś pierzcha w gęstwinie,
Przy starym dębie, wśród głuchej ciszy
Zeszły się boru boginie.
Było to grono srogich rusałek;
Jedna z nich groźnie zawoła;
„I kiedyż Lubor, kiedyż ten śmiałek
Poniechać krwawych walk zdoła?
Tyle rycerzy w rannych lat dobie
Śmierć uprzątnęła ze szranków;
Matki, kochanki płaczą w żałobie
Poległych synów, kochanków.
On od pół wieku prowadzi boje,
Pławi się we krwi nieczuły...
Czyliż to bogi w niezłomną zbroję
Lubora piersi zakuły?
Dość ci już chwały – czas spocząć starcze!
Czas zmrużyć czujne powieki;
Wkrótce porzucisz włóczęgą i tarczę
Zaśniesz – lecz zaśniesz na wieki”.
Rzekła, i znikły w mroku omglonym;
Szumi bór czarny, odwieczny;
Nic nie wie – jedzie na koniu wronym
Lubor, wódz stary, waleczny.
Wtem słyszy potok szumiący w dali,
Drze się przez ciemną gęstwinę,

Niezbyte jakieś pragnienie pali:
Wjechał do źródła – w dolinę;
I gdy się napił – zmienił się w cale,
Sen począł kleić powieki,
Puścił rumaka, usnął na skale –
Usnął, lecz usnął na wieki.
Poczuł to, pędzi jak wiatr koń skory,
Tętent uśpionych przestrasza,
Między walecznych wpada tabory,
Rżeniem zgon wodza ogłasza.
W całym obozie wrzawa się wszczyna,
Strach miesza mężne szeregi.
Rozpierzchła wodza szuka drużyna,
Lecz płonne wszystkie zabiegi.
Zaświtał ranek, rycerzy tłumy
Ciagną na pole znów chwały,
Zabrzmiały w okrąg wojenne dумы,
Żałobne pieśni zabrzmiały.
Wódz zaś od wieków w jednej postawie
Skamieniał, leżąc w ustroni;
U nóg hełm, włócznia zarosła w trawie,
Na wpół dobyty miecz w dłoni.
A gdy z północy burza straszliwa,
Grzmi przez bór czarny, odwieczny,
Ockniony, rdzawy oręż dobywa
Lubor, wódz stary, waleczny.

(s. 12–14)

Śpiew poety

Gdy na górze świta dzionek,
A w dolinie srebrzy rosa
I ja śpiewam jak skowronek,
I ja lecę pod niebiosą.

Lecę, gonię wspomnień marę,
Z kwiatów życia wieniec plotę;
Piękność, miłość, czucie, wiarę
Na ogniwa spajam złote.

Świat odbija moja dusza
Jak zielony brzeg krynica
Wszystko piękne tkliwie wzrusza,
Wszystko tkliwe ją zachwyca.

Łza na krótko oko ciemi,
Częściej płyną w nim rozkosze:
Bo co ziemskie, rzucam ziemi,
Co niebieskie, w niebo wznoszę.

Z niewcielonych gdzieś tam światów
Garnę myśli – uczuć skarby;
Z nowych dolin, nowych kwiatów
Do obrazów zbieram farby.

Oto w słońcu płoną łany,
Tchem wiosnianym pieści ranek:
Czemu tęsknię zadumany,
Czegoż szukam jak kochanek?

Wszystko kwitnie, wszystko woni,
Sympatyczne czucia wznieca;
Kwili słowik u jabłoni
Zapłonionej jak dziewica.

Brzmią śpiewacy polni, leśni,
Pierś podnosi rzewność błoga;
Przyrodzenie wielbię w pieśni,
W przyrodzeniu wielkość Boga!

Brzmią śpiewacy... i na przemian
To na dole, to na górze,
To dla niebian, to dla ziemian,
Wtórzą dla mnie, dla nich wtórzę.

Tak przebiegam różne tony,
Pierwej z sercem dźwięk pogodzę;
I czyściejszy, upiękniony,
Po samotnej puszczam drodze.

Myśl mej pieśni nie przekwita
Jako niebo, serce, wiosna
Wiecznie świeża, rozmaita.
I dziewicza, i miłosna.

Naraz w gaju śpiew ucicha,
Wolno bujam kilka chwilek,
I z wonnego róż kielicha
Piję balsam jak motylek.

Znowu lecę między ziółka,
Między gaje, łąki, wody

Biorę miody i jak pszczołka,
Nie dla siebie biorę miody.

Gdy w polocie mym znienacka
Coś mnie draśnie lub ukole;
Widzę w koło piękne cacka
I jak dziecię koję bole.

Nie wyrzekam nigdy zbyt, nie,
Błogo w lubym żyję błędzie;
Wiosna kwitła, więc odkwitnie,
Lecz gdzie indziej kwitnąć będzie.

Czara życia nie wciąż miodna
Gdy cykutę spełnić trzeba,
Chrześcijanin – spełnię do dna
I – wesoło pojrzę w nieba.

Duch nie zgaśnie przez skonanie...
A dla ziemi, u mogiły
Kilka piórek pozostanie,
Co ku niebu mnie wznosiły.

(s. 35–38)

Dumka Mazepy

(fragmenty)

Słońce idzie, jakby spało,
Dym połykam i kurzawę,
Ubieżałem mil dwie mało,
Wzdłuż i w poprzek przez Warszawę;
Pożegnałem wszystkie kąty
Po raz drugi i dziesiąty.

.....
Zagram Lachom i potańczę,
Daj no, Boże, wynieść w pole!
Jak powietrze, jak szarańcze
Zbiegniem Litwę, Ruś, Podole;
Po staremu ogniem, mieczem,
Wytniem, spalim i ucieczem.

.....
Myśmy Lachom byli wierni
Przeciw hordom w każdej chwili,
Nim husarze, nim pancerni

Nadciągnęli, my już zbili.
I cóż za to mamy w zysku
Oprócz więzów i ucisku?

.....
Dalej na koń! Zmrok już dobry,
Trzy dziewiczych zórz zabłysło,
I Woronicz, brat mój chrobry,
Daje hasło gdzieś za Wisłą.
Bądź zdrów zamku Ujazdowa,
Piękna Polko, bądź mi zdrowa!

Milsza koniu, ziemia nasza
Niżli piaski tu Mazowska
Oczakowska lepsza pasza
I dniewprowa woda zdrowsza
Nuże! Znowu będzie w Siczy
Pełno łupów i zdobyczy.
(s. 38–45)

Fantazja

Wiersz do P.R.

(fragment końcowy)

Ach! wszystko niknie i zawsze tak samo
Gwiazdy jednakie, jeden księżyc błyszczący
Słońce też wstaje, też zachodzi bramą
Śmierć zaś przeraża, nie niszczy.

Rozstać się trzeba koniecznie śmiertelnym:
Za cóż z tym jednym, dwa uczuć się styka?
Jak na szyderskim obrazie Van Dyka
Wóz pogrzebowy z weselnym.

Któż wie, Paulinie! może wśród biesiady
Gdy zabrzmi toast przy godowej czaszy,
Mój duch, naówczas bohater ballady,
Twych uczestników przestraszy.

Któż wie, Paulinie? bo któż znać co może!
Nicość tu widna i chęci olbrzymie,
A nasze lutnie i szaty pielgrzymie
Za chwilę ujrzy rozdroże.

Nicość tu widna – ten twór jednej chwili
To sępne widmo dzikiej wyobraźni,

Trwalsze być może od ślubów przyjaźni,
Od naszej barwy motyli.

(s. 47–48)

Wzgórek pożegnania

(scena finalna)

Dosiadł konia, z miejsca rusza,
Fale bujnych traw przegania;
Wiatr powieki mu osusza,
Wiatr zapiera w piersi łkania.

Długo matka, siostra stały –
Prowadziły go oczyma;
Coraz dalej, mniejszy, mały,
Jeszcze mgli się i – już nie ma.

I już wzgórek opuszczony,
Tylko woła siostra mała:
„Kiedy? z której ciebie strony
Będę, bracie, wyglądała?”

Prędszej w źródle wyschnie woda,
Góra się z mogiły wzbije;
Niż go ujrzy siostra młoda,
Niż go oczy ujrzą czyje.

(s. 15–18)

Bibliografia

- Mickiewicz A., *Dzieła*, T. 1: *Wiersze*, teksty przygot. W. Borowy, E. Sawrymowicz, dodatek kryt. oprac. L. Płoszewski, E. Sawrymowicz, Czytelnik, Warszawa 1955.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, T. 10: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przeł., tekst i objaśnienia przygot. L. Płoszewski, Czytelnik, Warszawa 1955.
- Mickiewicz A., *Kurs drugoletni (1841–42) literatury słowiańskiej*, Redakcja „Dziennika Narodowego”, Paryż 1842.
- Mickiewicz A., *Kurs trzecioletni (1842–43) literatury słowiańskiej*, Redakcja „Dziennika Narodowego”, Paryż 1844.
- Słowacki J., *O poezjach Bohdana Zaleskiego*, w: Idem, *Dzieła*, T. 11: *Pisma prozą*, oprac. W. Florian, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957.
- Stelmaszczyk-Świontek B., *Wokół programu poetyckiego Bohdana Zaleskiego*, „Ruch Literacki” 1979, z. 5.

- Stelmaszczyk-Świontek B., *Wstęp*, w: J.B. Zaleski, *Wybór poezyj*, wstęp oprac. B. Stelmaszczyk-Świontek, wybór, komentarz oprac. C. Gajkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.
- Witkowska A., *Bohdan Zaleski, tajemnica sukcesu i zapomnienia*, w: *Zapomniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1995.
- Zaleski J.B., *Pisma*, wydanie zbiorowe przejrzone przez autora, T. 1–4, Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1877.
- Zaleski J.B., *Wybór poezyj*, wstęp oprac. B. Stelmaszczyk-Świontek, wybór, komentarz oprac. C. Gajkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.
- Zgorzelski C., *Duma – poprzedniczka ballady*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń 1949.

A Romanticist's debut – Józef Bohdan Zaleski

Summary

The article discusses the most important facts concerning Józef Bohdan Zaleski's childhood and youth, accentuating his part in the November Uprising along with his creative interests rooted in his regional identity. The author enumerates the poet's first literary attempts, subsequently quoting, analyzing and interpreting some of them. The study recalls also literary criticism of the debuting writer's works, including especially Maurycy Mochnacki's comments. Some extra attention is devoted to Adam Mickiewicz's patronage, i.e. his enthusiastic opinions concerning the worth of Zaleski's poetry, which the author of *Pan Tadeusz* expressed during his lectures in Paris. The aim of the article is to remind the public of the forgotten poet who used to be famous and who, along with Antoni Malczewski and Seweryn Goszczewski, was one of the greatest creators of the so called Ukrainian trend in Polish Romanticism.

Agnieszka Suchy
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0001-5139-8782

Literacka magia żywiołu Oblicza ognia i wody w *Sobótce* Seweryna Goszczyńskiego

I

Emanująca z tatrzańskich szczytów groza i doświadczenia zmysłowe towarzyszące kontaktowi z dziką górską przyrodą wielokrotnie niosły się echem w twórczości poetów romantycznych. Pojęcie inspiracji nierzadko mogłoby jednak okazać się niewystarczające do oddania magii nastrojów odczuwanych przez literatów, złaknionych impresji estetycznych i metafizycznych. Seweryn Goszczyński w górach odnalazł nie tyle przystań, ile literacką – i duchową – ojczyznę, której obraz odmalował m.in. w *Dzienniku podróży do Tatrów*.

Po upadku powstania listopadowego, odpowiedziawszy na zaproszenie Józefa Tetmajera, autor *Zamku kaniowskiego* przybywa w Tatry. Rzuca one na Goszczyńskiego czar, który będzie się odzwierciedlał w kreacjach fantastycznych istot, barwnych opisach góralskich obyczajów, reminiscencjach podhalańskich pieśni. Wprawdzie po raz pierwszy motyw Tatr uobecnia się w jego wierszowanym utworze *Orzeł biały*, opowiadającym o dziejach Polski i powstałym w 1830 roku, zatem jeszcze przed wyprawą; jednak w miarę upływu lat i poznawania przez autora specyfiki tatrzańskiej natury i kultury topika ta zaczyna ewoluować – od dość lakonicznych wzmianek po całkowite oddanie się miłości do gór, widocznej w *Dzienniku podróży do Tatrów*¹ (1832).

Musimy głęboko odczuć fakt, że Goszczyński stanął przed Tatrami, które były dla niego światem obcym, pełnym tajemnic, światem dumnych wi-

¹ Zob. A. Krysztofiak, *Wstęp*, w: S. Goszczyński, „*Mój skarb wewnętrzny, dla mnie najcenniejszy*”. *Wybór pism tatrzańskich*, oprac. A. Krysztofiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 7–11.

chrów i skalistych turni, ginących w obłokach, oraz przeróżnych jaskiń i podziemi: jednym słowem, musiał ją odczuć jako królestwo zakłète, pełne dziwów i czarów. [...] Między zrębami granitów i dolinami, w pieczarach i podziemiach gmachu skalnego, w jarach i lasach górskich widział Goszczyński siedzibę bajecznego świata w postaci różnych widm i duchów².

Efekty obcowania z ową siedzibą i wizje – czy wręcz wizualizacje – z nią związane w szczególny sposób zarysowują się w *Sobótce*, która nie tylko oddaje charakter, już „wyklarowanego”, sposobu rozumienia natury przez Goszczyńskiego, ale też odzwierciedla istotę tego, co niewidzialne: demonicznych mamideł zwiastujących niedolę. Wprowadzenie elementów fantastycznych nadaje wykreowanemu obrazowi Tatr niepokojącą – i choćby dlatego tak czarowną – aurę, która przywodzi na myśl historie spod znaku mitu³. Zachwyt folklorem góralskim, tatrzańską spuścizną kulturową oraz naturą pobudzającą wyobraźnię twórczą zaowocował nie tylko dziełami literackimi, lecz także zaangażowaniem poety w zbieranie podhalańskich podań i pieśni. Ludowość, zajmująca tak ważne miejsce w sercu Goszczyńskiego, inspirowała go do napisania eposu, który upamiętniałby momenty z dziejów górali. Rozpoczęte w 1833 roku prace nad *Kościeliskiem* nie doczekały się jednak szczęśliwego finału. Rok później światło dzienne ujrzała wyłącznie część utworu – *Sobótka*; oprócz niej autor pozostawił zaledwie kilka fragmentów⁴.

Rolę tego tekstu – wobec licznych prób gloryfikowania Tatr przez romantyków – należy uznać za doniosłą. Po pierwsze, uobecnia się w nim motyw zbójnictwa, a zatem Goszczyński dołącza do zaszczytnego pocztu pionierów nawiązywania do kultury zbójnickiej, obok Lucjana Siemieńskiego, Kazimierza Władysława Wójcickiego czy Ludwika Zejsznera⁵. (Niejedyna to zasługa tego twórcy w dziedzinie popularyzowania tatrzańskiej kultury, jak bowiem podaje Anna Krysztofiak, literatura polska zawdzięcza mu pierwszy opis polowania na kozice)⁶. Po drugie, *Sobótka* jest literackim pośrednikiem między dwoma światami: chrześcijańskim i przedchrześcijańskim. Osadzenie akcji w wieku XIII powoduje, że przed oczami czytelnika jednocześnie odsłania się przestrzeń ugruntowanej w średniowieczu symboliki związanej

² S. Pazurkiewicz, *Poczucie przyrody w twórczości Seweryna Goszczyńskiego*, Księgarnia Zygmunta Jelenia w Tarnowie, Tarnów 1921, s. 73–74.

³ Zob. ibidem, s. 76–80.

⁴ Zob. A. Krysztofiak, *Wstęp...*, s. 15.

⁵ Zob. *Mity i rzeczywistość zbójnictwa na pograniczu polsko-słowackim w historii, literaturze i kulturze*, oprac. M. Madejowa, A. Mlekodaj, M. Rak, Podhalańska Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Targu, Nowy Targ 2007, s. 243.

⁶ Zob. A. Krysztofiak, *Wstęp...*, s. 12.

z chrześcijaństwem oraz sfera wypełniona gusłami zakorzenionymi jeszcze w słowiańszczyźnie⁷. W tym niezwykłym świecie ważną rolę odgrywają żywioły: rytualny ogień, tan podhalańskich wichrów, pachnąca ciepłem czerwcowego wieczoru ziemia i niespokojna woda.

Ale natura towarzysząca Janoszowi – głównemu bohaterowi *Sobótki*, dostrzegającemu to, co niedostrzegalne dla oczu innych – jest czymś więcej niż siłą żywiołu; nadaje magiczny wymiar wydarzeniom i w pewnym sensie sama staje się bohaterem. Za wyborem, by scharakteryzować w niniejszym szkicu ogień i wodę, przemawia wyraźna obecność tych żywiołów w rodzimym folklorze i znamienna ich rola w kreowaniu rytualnej aury nocy kupalnej, opisywanej przez Goszczyńskiego. Przeanalizowanie owych dwóch motywów pozwoliło zauważyć, że choć semantycznie i kulturowo ze sobą kontrastują, mogą również pełnić podobne funkcje.

II

W *Sobótce* żar ognia jest odczuwalny, jeszcze zanim literalnie się uobecnia. Pod piórem Goszczyńskiego zachodzące słońce „pała na nieba sklepieniu, a pół zagasło w polskich puszcach błękitnie”⁸. Zastosowana metaforyka automatycznie przywodzi na myśl zjawiska związane z ogniem, co uwydatnia ciepło czerwcowego wieczoru i bliskość nocy sobótkowej. Dla obrazowości i wyjątkowego oddziaływania na czytelniczą wyobraźnię nie ma znaczenia fakt, że „obchodu sobótki nie mógł Goszczyński opisać z natury, ponieważ »ludność tatrzańska nie zna go zupełnie« i sam poeta w *Dzienniku podróży do Tatrów*, gdzie przytacza niektóre podania i wierzenia, na których osnuł swoje opowiadania, nie wspomina, żeby widział w Tatrach sobótkę”⁹.

Jak podkreśla Gaston Bachelard: „Ogień jest intymny i uniwersalny. Płonie w naszym sercu. Płonie w niebie. [...] Jest rozkoszą i torturą. [...] Może sobie zaprzeczać – jest więc jedną z zasad uniwersalnego wyjaśniania [...]”¹⁰. Tę dwoistość widać w *Sobótce*.

⁷ Zob. ibidem, s. 17.

⁸ S. Goszczyński, *Sobótka. Z powieści pod napisem Kościelisko*, Zygmunt Schletter, Wrocław 1852, s. 4. Bezpośrednio po następnych cytatach z tego utworu znajduje się skrót „Sob.” wraz z numerem strony.

⁹ G. Korbut, *Seweryn Goszczyński*, w: *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej*, T. 5, [s.n.], Warszawa 1909, s. 56, cyt. za: S. Pazurkiewicz, *Poczucie przyrody...*, s. 76.

¹⁰ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 28–29.

Rzęśniej gorzały licem ugwieżdżoném.
Ogień Sobótki, jak południe, pała;
Na szczycie nieba północna drzy zorza;
Rozdźwięk strun zagaś, spoczęła młódź hoża;
Poważnych starców rozmowa ustała
I było chwilę, jakby śmierć powiała,
Jakby świat dumał pół-nocną modlitwą.

Sob., s. 24

Ogień gromadzi społeczność górali, integruje, przybiera funkcję świadka opowieści snutych przez młode i starsze pokolenie, nie unicestwiając jednocześnie aury intymności, również tej mającej konotacje seksualne. Tym istotniejsza w owej perspektywie wydaje się seksualna symbolika żywiołu, o której pisze Bachelard¹¹, szczególnie że kupałnoka w kulturze przedchrześcijańskiej związana była z m.in. kultem płodności, a magia miłosna należała do jej nieodłącznych elementów¹². Rozpalanie ognisk stanowiło jedną z tradycji celebrowanych podczas sobótki¹³. Ogień reprezentuje żądzę, płciowość, płodność, ale także wojnę i zniszczenie¹⁴; w tym drugim znaczeniu buduje napięcie, poniekąd nadaje ton nadchodzącym wydarzeniom. Właśnie w obecności niespokojnych sobótkowych płomieni, w atmosferze przesiąkniętej „powiewem śmierci” Janosz zauważył króla węży, a akcja nabiera dynamizmu.

Choć ogień w utworze pełni też funkcję ludyczną, skupiając wokół siebie tańczących młodzieńców i dziewczęta, jest czymś – lub raczej kimś – znacznie więcej niż sprzyjającym ogólnej wrzawie żywiołem.

Szérzěj i jaśniej, płaszcz ognia monarszy,
Przejrzyste poły w około rozkłada.
W osobnym tłumie zebrali się starce;
Głos ich poważny, roztropna biesiada;
A oczy żywsze przy brzęczącej czarce.

Sob., s. 14

Przez zastosowanie nobilitującej metaforyki Goszczyński czyni ogień hierarchą, a w rezultacie – jednym z głównych bohaterów sobótkowego obrzędu. Proweniencji tego zabiegu należałoby się dopatrywać zapewne

¹¹ Zob. ibidem, s. 31, 44.

¹² Zob. A. Cybulska, *Obrzędowość wybranych świąt wiosennych w tradycji polskiej i rosyjskiej*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2016, nr 1 (12), s. 31.

¹³ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 268.

¹⁴ Zob. ibidem, s. 267.

w wyobrażeniach górali, ich postrzeganiu ognia, którego specyfikę niewątpliwie znał autor *Sobótki*. „Przez górali ogień traktowany był jak żywa istota, którą można znieważyć nieodpowiednim zachowaniem, rozgniewać, ale i przebłagać, zaskarbiając sobie jego przychylność”¹⁵ – pisze Katarzyna Ceklarz. Echa góralskiej więzi z ogniem widać także w środkach stylistycznych. Uosobiony ogień, wyposażony w atrybuty władzy (płaszcz, sztandary), dobitnie akcentuje swą obecność, w pełnej krasie przenikając dookolną przestrzeń: „[...] siada na stolicy [...] i już panuje w całej okolicy” (Sob., s. 13).

Nagle rozjadły ogień wznosi głowę,
Rzuca się błyskiem na sterczące sęki,
Na niższych z razu czepia swe sztandary,
Oblata kłody, wyziera przez szpary,
A jad pod korę zapuszcza tymczasem [...].
Sob., s. 13

Równocześnie ogień ma moc destruktywną, przypomina bowiem o tym, co bolesne (po raz kolejny zatem uobecnia się tu opisywana przez Bachelarda dyktomia). Wizja nadchodzącej sobótki potęguje poczucie osamotnienia Janosza, którego ukochana, Kasia, została uprowadzona i utopiona przez dziwożony¹⁶. Obraz płonącego ogniska, jednoczącego góralską ludność, jeszcze pogłębia cierpienie bohatera, co jednak nie spotyka się ze zrozumieniem jego kompanów. Motyw ten może również symbolizować pożądanie, niespełnioną miłość doprowadzającą protagonistę do skrajnej rozpacz.

Kto potępienia mego jest przyczyną.
Niech wieczne wieki piekło łzami gasi,
I nigdy łaski niebieskiej nie zyska,
Jak ja nie mogę, bez méj lubéj Kasi,
Do góralskiego przysiąc się ogniska!
Sob., s. 14

Janosz, owładnięty goryczą, pali własną chatę – po raz kolejny więc ogień staje się niszczycielską siłą; jego negatywne przymioty akcentuje również Anna Krysztofiak, zwracająca uwagę na określenia takie jak „jad”, „smolna krew”, „rozjadły ogień”, „żądła węzowe”¹⁷. Ostatniemu z nich warto przyrzeć

¹⁵ K. Ceklarz, *Tajemna moc ognia w kulturze górali podtatrzaskich*, w: *Żywioty. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, red. K. Arciszewska, U. Patocka-Sigłowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018, s. 47.

¹⁶ Zob. A. Krysztofiak, *Wstęp...*, s. 18.

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 17.

się także w kontekście interpretacyjnej dwuznaczności, Goszczyński bowiem czyni sobótkowe obrzędy wydarzeniem, w którym dochodzi do zetknięcia się dwóch tradycji: przedchrześcijańskiej (pierwotnej) i chrześcijańskiej. Obraz przyozdobionych czerwcowym kwieciami dziewic i młodzieńców, otaczających gorejący ogień, może być interpretowany jako zwrot w kierunku słowiańskiej kultury tradycyjnej. Jednocześnie zaś uobecnia się w *Sobótce* topika nieba i piekła oraz osobowego Boga, choć wpływy chrześcijańskie trudno byłoby uznać za pierwszoplanowe, zwłaszcza że w tekście próżno szukać aluzji kierujących czytelnika ku tej ścieżce. Ani razu nie pojawiają się nawiązania do postaci Jana Chrzciciela czy wzmianki o sobótce jako nocy świętojańskiej, aczkolwiek w rodzimej obyczajowości ludowej nastąpiło scalenie obecnej w słowiańszczyźnie czci ognia i wody z chrześcijańskim kultem Świętego Jana¹⁸. To zakorzenienie w dwóch światach – jednym zdominowanym przez mit, drugim przez Biblię – widoczne jest także w odniesieniu do symboliki węży, osadzonej zarówno w kulturze słowiańskiej czy nordyckiej, jak i w kulturze chrześcijańskiej. „Żądła węzowe” mogą być zatem siedliskiem Żmija, uroborosem pożerającym własny ogon, reprezentującym jednocześnie destrukcję i odrodzenie, bądź siłami szatana.

Moc najgorętszego żywiołu podporządkowuje sobie uczestników i uczestniczki obrzędów; ogień, jak wspomniano, wzbudzał powszechny szacunek wśród górali. Sobótkowy stos staje się centrum międzyludzkich więzi, obserwatorem młodzieńczych załotów i słuchaczem wyśpiewywanych pieśni. W wizji Janosza, wywołującej politowanie kompanów przekonanych o obłędzie bohatera, doniosła rola żywiołu ulega jednak umniejszeniu w obliczu nadciągającego widma, w którym zbójnik upatruje mnicha napotkanego przed śmiercią przez Kasię. Ogień może poskromić wyłącznie istota związana ze sferą nadprzyrodzoną, władająca naturą. Moc żywiołu zostaje ujarzmiona przez widmo, a burza pozostawia po sobie zgłiszcz.

Głowa z ramienia ptakiem się porywa,
Leci ćmą w ogień, uderza piorunem,
I stos rozwała; widziadło brodacza
Stos rozburzony poważnie przekracza,
Wlece za sobą dym i skry całunem,
I burzą coraz dalszą w lasach znika.

Sob., s. 30–31

¹⁸ Zob. *Ogień sobótkowy*, hasło w: *Słownik symboli i stereotypów ludowych*, red. J. Bartmiński, T. 1: *Kosmos: niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1996, s. 286.

Ogień w *Sobótce* jest mocą i zniszczeniem. Radosnym płomieniem rozjaśniającym mrok czerwcowej nocy i zachęcającym do tańców oraz nieokiełznanym żywiołem przybyłym ze świata istot mitycznych. Od niego wszystko się zaczyna, gdy gorejące jeszcze letnie słońce zwiastuje zbliżanie się obrzędu sobótkowego, on odciska swe migotliwe ślady na broni w finalnej części utworu. Jest początkiem i końcem.

III

W trakcie lektury *Sobótki* zwraca uwagę wyjątkowy talent Goszczyńskiego do łączenia motywów i kultur, wydawałoby się, opozycyjnych lub przynajmniej kontrastowych, nawet jeżeli owa kontrastowość jest pozorna – czym byłby bowiem chłód rzeki bez ognistego słońca? Ogień i woda, różne, a jednak dopełniające się, zgodnie koegzystują w sobótkowej metaforze:

Ale na Wyżni półodkrytém łonie
Wabiąca woda lustrem nieba płonie,
A z jasnych skroni las płynie stu-wzory:
Tu brzozy puszcza, jak włosy dziewicze,
I, jak włos, Wyżni ocienia oblicze [...].
Sob., s. 6

Woda w *Sobótce*, jako żywioł, któremu Goszczyński nadał synestezyjny charakter, stanowi znamieny komponent opisywanej przestrzeni, cieszący wzrok swą przejrzystością, ucho – wydawanymi dźwiękami. „Na piersiach Wyżni, nad przejrzystą wodą” (Sob., s. 5) zapłonie wielki stos, dzięki czemu przenikać będą się dwa pierwiastki: zasady męskiej, czyli ognia¹⁹, i zasady żeńskiej, czyli wody²⁰.

Woda to także królestwo podległe dziwożonom – demonicznym istotom, które do rodzimej literatury wprowadził (znowu mogący się poszczycić mianem pioniera) autor *Sobótki*. Przed wyrządzanymi przez nie szkodami ostrzegają się wzajemnie w pieśniach dziewczęta. Co istotne, dziwożony uchodzą za opiekunki wodnych przestrzeni. Dziwożoną staje się również ukochana Janosza, Kasia, o czym traktuje wydana po śmierci Goszczyńskiego część *Kościeliska*²¹.

¹⁹ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 266.

²⁰ Zob. ibidem, s. 475.

²¹ Zob. W. Wenerska, *Romantyczne fantazmaty demonicznej kobiecości*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 121–131.

Status owych demonów w przestrzeni akwaticznej to tylko jeden z elementów wskazujących na ich powiązanie z żywiołami. Wioleta Wenerska akcentuje zawartą w *Sobótce* deskrypcję wyglądu tych istot, które mają zmierzwiłone długie włosy – ich odpowiednikiem jest ogień, gdyż reprezentują „zasadę pierwotnej siły”²². Znowu więc zauważyć można przenikanie się dwóch żywiołów.

W tekstach kultury woda występuje jako żywioł łagodny, źródło witalności, piękna i dynamiki, a także – siła złowieszcza, groźna i niszczycielska, zdolna pozbawić życia. Metaforyka wody wiąże się z pojęciami: chaosu, zmienności, niestałości, przeobrażenia, oczyszczenia, odrodzenia ciała i ducha, zmartwychwstania, płodności, potęgi, chrztu, mądrości, prawdy, dobra i zła, cnoty, łaski, zapomnienia, kosmicznego umysłu, magii, kobiecości. [...] Woda stała się symbolem tajemnicy i nieziemskich zjawisk. W myśleniu magicznym stanowi ona bowiem granicę między światami żywych i umarłych, ułatwia poruszanie się między nimi²³.

W *Sobótce* również ten żywioł jest zatem pomostem między światem rzeczywistym a sferą nadprzyrodzoną.

Woda z dużym prawdopodobieństwem wiąże się dla Janosza ze szczególnymi emocjami. Bohater wspomina miejsce „na prost za wodą” (Sob., s. 10), gdzie Kasia po raz pierwszy obdarzyła go pocałunkiem, co wyznacza moment swoistej inicjacji. Żywioł wody – źródło pod bukiem – będzie też świadkiem ostatniego spotkania pary przed zniknięciem dziewczyny. Wyraźnie uwidoczniają się wspomniane przed chwilą konotacje związane z niestałością: Janosz nie otrzymuje od losu szansy na doświadczenie miłości szczęśliwej i spełnionej.

Zatrzymując się jeszcze przy motywach demonicznych – i pozostając wciąż w obrębie tematyki żywiołu wody – warto zwrócić uwagę na wodne, czy raczej podwodne, przestrzenie:

To długie włosy, jak skrzydła roztoczy,
I bystrym ptakiem zagwiżdże w gęstwinie,
To znowu w skrzele długie włosy zwinie,
I rybą idzie w podziemne głębinie,
Aż znów z podziemi jak z wody wyskoczy.
Sob., s. 21

²² Zob. ibidem, s. 130.

²³ I. Hubicka, Wstęp, w: *Żywioły. Motyw wody w literaturze, kulturze i sztuce*, red. I. Hubicka, S. Pavlenko, K. Arciszewska-Tomczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2020, s. 7.

Wyeksponowanie przez Goszczyńskiego świata podziemnych głębin stanowi odzwierciedlenie romantycznego hipnotyzmu głębi, opierającego się na wyobrażeniach, zgodnie z którymi podziemie jest jedną z trzech (poza niebem i ziemią) sfer świata, a jego opiekunkami są żeńskie demony. Pochodzący z tego miejsca zdrój ma zatem jego przymioty, takie jak moce uzdrowicielskie²⁴.

Rzecz jasna, woda w utworze pełni również funkcję kreacyjną, niezwykle istotną w odniesieniu do sposobu obrazowania pejzażu. W jednej z opowieści pojawiających się w *Sobótce* obecny jest motyw morza wyznaczającego linię graniczną Carogrodu, miejsca, w którym już „nie ma nigdzie gór” (Sob., s. 16). Morze to potęgą sięgająca rubieży innej, „niegóralskiej” ziemi.

Żywiół wody pod piórem Goszczyńskiego pobudza zmysły, dostarcza wrażeń synestezyjnych. Właściwa poecie łatwość doboru plastycznych metafor, personifikacji czyni autentycznymi ilustracje wody pod różnymi postaciami; nietrudno zatem usłyszeć szum potoków i poczuć dynamikę opisywanego krajobrazu:

Do Wyżni zewsząd potoki się garną,
I, wiecznym szumem, grają u podnóża [...].
Sob., s. 6

Osobnego omówienia wymagają literackie obrazy opadów. Deszcz często występuje w „pochmurnej dolinie”, siedzibie potwora pilnującego bezcennych skarbów; gdy jakiś śmiałek próbuje ich dobyć, kreatura wpada w furję i zsyła na tatrzańskie przestrzenie ulewę (zob. Sob., s. 23–24). Woda pełni zatem funkcję kary, co być może stanowi aluzję do biblijnego potopu, zwłaszcza że jego motyw również uobecnia się w *Sobótce*:

Poczwara złośliwa,
Szaleje do dziwa,
Jak tylko weźmiesz mu wody.
Za kroplę ztąd [*sic!*] biedną,
Piekielne bezedno
Potopem wre niepogody.
Sob., s. 23

Podobnie jak ogień, woda przybiera w *Sobótce* różne oblicza – od komponentu krajobrazu do burzycielskiego żywiołu. W porównaniu z ogniem wydaje się mniej autonomiczna jako przestrzeń zawładnięta przez dziwożony, wyznaczająca granicę pomiędzy ziemią góralską a nieznaną; nie oznacza to bynajmniej, że mniejsza jest jej moc.

²⁴ Zob. W. Wenerska, *Romantyczne fantazmaty...*, s. 127–129.

IV

W niniejszym artykule przeanalizowano różne sposoby ukazania ognia i wody w *Sobótce* Seweryna Goszczyńskiego, zachowując jak najbardziej holistyczny ogłód. Zważywszy na upodobanie autora *Dziennika podróży do Tatrów* do łączenia elementów typowych dla kultury tradycyjnej i dla myśli chrześcijańskiej²⁵, skoncentrowano się na myśleniu magicznym, reminiscencjach przedchrześcijańskiej obyczajowości, zróżnicowanej symbolice obu żywiołów. Żywiołów, które – choćby w potocznym rozumieniu, obejmującym również meandry „użytkowej” ezoteryki i astrologii – są sobie na ogół przeciwstawiane.

W perspektywie próby interpretacji *Sobótki* czytelnik może zauważyć, że kontrasty warunkujące grę żywiołów się dopełniają, tworzą spójną, harmonijną całość, nie istnieje tu antagonizm; wszystkie zabiegi zastosowane w poemacie mają nadrzędny sens. Znajomość kultury, a co więcej, mentalności górali (choćby niekoniecznie wierność historii) oraz rozmiłowanie Goszczyńskiego w podhalańskim dziedzictwie czynią *Sobótkę* utworem, z którego emanują tatrzański duch i czar góralskiego folkloru.

Co istotne, mimo że tematem *Sobótki* jest celebrowanie przesilenia letniego, obrzęd powitania kolejnej fazy cyklu natury, odprowadzany w atmosferze powszechnej radości, żywioły stają się świadkami dramatycznych wydarzeń: rozstań, aktów agresji, rozpacz. Woda i ogień w pewnym sensie dopełniają ludzkiego przeznaczenia. Nad wodą dochodzi do ostatniego spotkania Janosza z Kasią przed jej porwaniem przez dziwożony, woda zatem odgrywa rolę symbolu rozstania. Ogień z kolei nie pozwala Janoszowi zapomnieć o uczuciu żywionym do kobiety, co interpretować można również w kontekście seksualności; ogień pogłębia marazm bohatera, jednak nadaje także bieg wydarzeniom.

„Nawet kiedy zblaknie fascynacja naturą, czy też raczej kiedy przestanie ona pełnić centralną funkcję w obrazie świata poety, kontakt z ogromem i dostojnością pejzażu gór lub morza będzie dystansował Goszczyńskiego od ludzkich niepokojów”²⁶ – konstatuje Danuta Sosnowska w biografii autora *Zamku kaniowskiego*. Czy rzeczywiście impresje te pomagały mu oddalić się od owych niepokojów, trudno orzec. Przeanalizowawszy siły żywiołów w *Sobótce*, wolno jednak wysnuć wniosek, że obcowanie z nadprzyrodzoną sferą natury – bez zachowania dozy ostrożności – może tylko przyczynić się do ich spotęgowania.

²⁵ Zabieg ten zresztą nie ma na celu uwypuklenia kontrastów między nimi; byłaby to próba nieco karkołomna, jeśli wziąć pod uwagę wielość obecnych w kulturze chrześcijańskiej „zapożyczeń” z kultur dawniejszych.

²⁶ D. Sosnowska, *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*, Wydawnictwo „Leopoldinum” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000, s. 25.

Bibliografia

- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Ceklarz K., *Tajemna moc ognia w kulturze górali podtatrzańskich*, w: *Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, red. K. Arciszewska, U. Patocka-Sigłowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.
- Cybulska A., *Obrzędowość wybranych świąt wiosennych w tradycji polskiej i rosyjskiej*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2016, nr 1 (12).
- Goszczyński S., *„Mój skarb wewnętrzny, dla mnie najcenniejszy”*. Wybór pism tatrzańskich, oprac. A. Krysztofiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Goszczyński S., *Sobótka. Z powieści pod napisem Kościelisko*, Zygmunt Schletter, Wrocław 1852.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Klein K., *Przyroda u romantyków. Zagadnienia podstawowe*, „Pamiętnik Literacki” 1928, z. 1/4.
- Kolbuszewska E., *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Agencja Wydawnicza A Linea, Wrocław 2007.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Krukowska H., *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński)*. Interpretacje, Dział Wydawnictw Filii UW, Białystok 1985.
- Krysztofiak A., *Wstęp*, w: S. Goszczyński, „Mój skarb wewnętrzny, dla mnie najcenniejszy”. Wybór pism tatrzańskich, oprac. A. Krysztofiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Mity i rzeczywistość zbójnictwa na pograniczu polsko-słowackim w historii, literaturze i kulturze, oprac. M. Madejowa, A. Mlekodaj, M. Rak, Podhalańska Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Targu, Nowy Targ 2007.
- Pazurkiewicz S., *Poczucie przyrody w twórczości Seweryna Goszczyńskiego*, Księgarnia Zygmunta Jelenia w Tarnowie, Tarnów 1921.
- Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, T. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1996.
- Sosnowska D., *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*, Wydawnictwo „Leopoldinum” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.
- Wenerska W., *Romantyczne fantazmaty demonicznej kobiecości*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.
- Zwierzyński L., *Wyobrażenia akwatywna Mickiewicza*, Homini – Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec, Kraków 2019.
- Żywioły. Motyw wody w literaturze, kulturze i sztuce*, red. I. Hubicka, S. Pavlenko, K. Arciszewska-Tomczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2020.

**Literary magic of the element
Faces of fire and water in *Midsummer Eve*
by Seweryn Goszczyński**

Summary

The aim of this paper is to analyze the ways of picturing selected elements in Seweryn Goszczyński's *Midsummer Eve*. In the first part of the article, the author introduces Goszczyński's inspirations based on Romantic tendencies, including an interest in the Tatra Mountains and folklore. Subsequently, she focuses on the imagery of fire and water in *Midsummer Eve*, referring to pre-Christian beliefs and folk tradition. Moreover, the author describes the elements of Slavic demonology and draws attention to the interpenetration of two worlds in the discussed text: the Christian and the pre-Christian. In the paper, the game of contrasts is also exposed. The author notes Goszczyński's ability to combine seamlessly elements representing different cultures and embed the discussed topic in folk symbolism.

Wiesław Rzońca
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0003-0440-4208

Żywioł XIX-wiecznego naśladowania

Wiersz Cypriana Norwida *Ogólniki* może służyć za wstęp do rozważań o żywiole naśladowania, jego podtytuł brzmi bowiem *Za wstęp*, naśladowanie zaś koresponduje z centralną myślą utworu, czyli powinnością dania rzeczy odpowiedniego słowa. Z kolei „Słowo to cały człowiek” to cytat stanowiący tytuł studiów i szkiców o twórczości Mickiewicza, których autorem jest Marek Piechota. Żywioł naśladowania zdaje się specjalnością uznanego badacza twórczości romantyków, gdyż Piechota częstokroć czyni punktem wyjścia studium literaturoznawcze, aby następnie pokazać jego szkicowość. Polega ona na tym, że dany autor dążył do dania rzeczy odpowiedniego słowa, ale rzecz go przerosła i zszedł ostatecznie na manowce naśladowania klasycznych dociekań historycznoliterackich, które co prawda w cel nie trafiają, lecz z których, gdy podda się je dekonstrukcji, wypływa ważna korzyść poznawcza.

Oto w ujęciu Anny Jaksy IV część *Dziadów* podobna jest do dzieła tybetańskiego poety z XI wieku Milarespy (Milarepy) ze względu na *tumo*, tj. zdolność do wytwarzania wewnętrznego ciepła. W podsumowaniu analiz Piechota pisze:

Pokrewieństwo z poematem Milarespy wydaje się czysto przypadkowe, trop *ex Oriente lux* okazał się jednak fałszywy. Przywołana na wstępie logika upoważnia do dwóch przynajmniej wniosków, spostrzeżeń: po pierwsze, jeśli krokiem myślowego podążamy tropem nieznanej zwierzyny, musimy być przygotowani i na to, że przesłanie ewangelicznej maksymy „Szukajcie, a znajdziecie” (Mt 7,7) objawi się nam nieoczekiwanie w sposób subtelnie przekształcony – owszem, znajdziemy, ale nie to akurat, czego się spodziewaliśmy. Po drugie, również umiłowanie literatury może okazać się drogą do poznawania siebie, drogą podążania ku doskonałości, do prawdy. *Docunt volentem fata...*¹

¹ M. Piechota, „Słowo to cały człowiek”. *Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 226.

Przytoczone finalne wnioski z literaturoznawczego podążania za studium komparatystycznym uświadamiają nam, że ironia, choć bezpośrednio nie naśladuje rzeczy, należy do żywiołu *mimesis*. A idąc błędnymi drogami, silnie zaznaczamy własną obecność, nasze deliberacje zaś, owszem, zyskują walor automimetyczny. Co więcej, jeśli szukając określonej rzeczy, natrafiamy na zupełnie inną, ale również posiadającą wartość (filologiczną, semiotyczną), to przyczyniamy się do opisanego świata w ogóle. Kto wie, czy nie w sposób bardziej kreatywny.

Nazywanie świata stale uwikłane jest w błędzenie – szczególnie jeśli chodzi o Mickiewicza. Norwid zdawał się w swym maksymalizmie wierzyć, że „odpowiednie” słowo da się odnaleźć i zastosować. Miał bodaj na myśli dzieło jako rezultat „skrętu koniecznego”, którego *Vade-mecum* było pierwszą odsłoną. Jak bowiem dać odpowiednie słowo dziełu Mickiewicza, który stawia znak równości między słowem a... „całym człowiekiem”? Wszak to niepodobieństwo. Słowo jest przecież równie wielorakie jak podmiot mówiący bądź opisywana jednostka ludzka. Czy w takiej sytuacji naśladowanie okazuje się w ogóle możliwe? Czy zatem w perspektywie *Pana Tadeusza* niezbyt poważnie zapytać można, czy sam romantyk w swym nazywaniu rzeczywistości nie przypominał myśliwego tropiącego zwierzynę, której w istocie nie znał? Może więc „niedźwiedź” był jedynie próbą zaradzenia ograniczeniom nazewniczym, które od czasów znanych narzekań Goetheańskiego Wertera przybierały dziesiątki postaci...

Ważną egzemplifikację z zakresu romantycznej semantyki poetyckiej stanowi leksem „wolność”. Z badań Marka Piechoty, uwieńczonych rezultatami zawartymi w dedykowanym Zbigniewowi Sudolskiemu tomie *Śladami romantyków*, wynika dobitnie, jak usilnie autor *Dziadów* poszukiwał form, które kontekstowo tudzież intertekstualnie zawierałyby ważny sens, a nie pauperyzowałyby go przez nazywanie bezpośrednie. Żywioł nazywania? Oto jego przejawy tekstowe: „Matka Wolność u nóg zapłakana stoi” albo „czterdzieści i cztery” jako „namiestnik wolności”. Poza tym „wolność” jest zastępowana (oddalana, rozsuwana, eksponowana) słowami i zjawiskami z jej kręgu semantycznego – mamy tam „więzienie”, „twierdze”, „prześladowania”, „cierpienia”, „niewolę” itp.² Jak w takim razie rozumieć zadanie wpisane w *Za wstęp* Norwida, gdy to, co powinno być „rzeczą”, okazuje się ideą?! Czyż zatem tworzenie u podstaw nie jest większym żywiołem naśladowania niż czytanie?

² M. Piechota, *Jeszcze o idei wolności w „Dziadach” Mickiewicza*, w: *Śladami romantyków*, red. E. Kasperski, O. Kryszowski, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 389–391.

Z pewnością również Mickiewicz doświadczał mimetycznej niemocy i uparcie starając się jej zaradzić, uczył się... języków obcych. Według poświadczenia Zygmunta Krasińskiego znał ich osiem³. Czy wielość poznanych języków przybliżyła nas jednak do prawdy o rzeczy? W perspektywie metodologii postmodernizmu na pewno nie. To tylko rozpraszanie talentów. Wszystkie te języki i tak są językiem tylko jednego gatunku (tj. *homo sapiens*), zatrącanie się w wielości oddala zaś od istotowej prawdy o przedmiocie. Znowu więc – żywioł nazywania zamiast „odpowiedniego słowa”.

Czasy Mickiewicza z natury rzeczy nie sprzyjały zainteresowaniu problematyką mimetyzmu. Oznacza ona wszak skupienie się na naśladowaniu, natomiast głównym posłannictwem romantyka była kreacja jako wyrażanie Ducha, a on jest niepowtarzalny, niepodlegający wzorcom (!) – jest absolutny⁴. Założenia te przyniosły wielki rozkwit literatury, która nigdy wcześniej nie reprezentowała w takim stopniu wyżyn humanistyki. Pojęcie indywiduum, właśnie hasło wolności i wyobrażenie o człowieku jako sprawczo nieomal dorównującym Bogu uczyniły literaturę formą wypowiedzi ważniejszą nawet niż filozofia.

Paradoksalnie jednak to romantyzm, choć już w swej schyłkowej postaci, przyczynił się wprost do nasilenia zainteresowania mimetyzmem, co dziś, w dobie postmodernizmu, łączy się z ponownym skupieniem na materii języka. Otóż jeszcze w epoce Goethego – najczytelniej w myśli Artura Schopenhauera – zaznaczyła się niewiara w to, że absolutny Duch może się wyrazić bezpośrednio, w czystej postaci⁵. Duchowość stała się niewyobrażalna poza słowami jako charakterystycznym dla gatunku ludzkiego materialnym narzędziem porozumiewania się. Przeobrażenie to (zaistniałe w zasadzie już w latach 30. XIX wieku) najprościej łączyć można z Schopenhauerowskim ujęciem *Vorstellung*, mianowicie w znaczeniu ludzkiego – zrealizowanego w języku –

³ Zob. M. Piechota, „Słowo to cały człowiek”..., s. 237.

⁴ Kwestionując racjonalizm, romantyzm godził bezpośrednio w *mimesis* jako jedną z zasad motywowanych logiką. Prymat Ducha, owszem, był podważeniem światopoglądu oświeceniowego, lecz przede wszystkim negacją prawideł klasycystycznej poetyki opartej na myśli Arystotelesa. Jego słynnych dziewięć kategorii opisujących to, o czym się orzeka, pozwalało na przedstawienie substancji (tj. przedmiotu) w sposób pewny (na zasadzie dowodu).

⁵ Tę ogólną tendencję do bezpośredniości przekazu metafizycznego obserwowano w całym modernizmie. Maria Podraza-Kwiatkowska w *Symbolizmie i symbolice w poezji Młodej Polski* (TAiWPN Universitas, Kraków 1994, s. 213–214) pisała o porzuceniu zasady analogii między przedmiotem a podmiotem oraz o usamodzielnieniu się świata literatury. Nie stanowiła ona już „naśladowania” obiektywnej rzeczywistości, ale tworzyła samowystarczającą poznawczo rzeczywistość. Modernizm jawi się więc jako postać romantyzmu – ten jednak pozbawiono patosu bezpośredniości tudzież dostępności Ducha.

jedynie „wyobrażenia” na temat istoty rzeczy, tj. Demiurga, Boga, Ducha absolutnego, duszy, człowieka itd.

Tak oto wątpliwości dotyczące założeń romantyzmu na stałe przeobraziły europejską estetykę i otwały ją na XX stulecie. Druga połowa XIX wieku to czas powolnego dojrzewania do implementacji nowych założeń. Modernistyczna fenomenologia⁶ oraz wspaniały rozkwit teorii literatury wyłoniły się właśnie z krytyki romantycznego optymizmu teoriopoznawczego.

W klasycznej już dziś książce *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa* Henryk Markiewicz pokazał, jak bardzo XX-wieczna nauka o literaturze osadzona była w XIX-wiecznych rozważaniach z zakresu semantyki. Nie były one obce romantykom – np. autorowi *Balladyny*, który nie tylko w czasach *Króla-Ducha* uprawiał gry typu: Słowo – Słowianie – Słowacki. Jednak nowoczesna humanistyka zaczęła się dopiero wtedy, gdy do głosu doszły pytania o wspomnianą już materialną i rzeczową kondycję słowa. Otóż jego mityczno-mentalną funkcję, dominującą w epoce Mickiewicza, jeły wypierać pytania o semiotykę⁷ – jak zwykło się je określać w minionym stuleciu. Łączenie ich z XIX-wiecznym pozytywizmem stanowiłoby, naturalnie, uproszczenie, ponieważ od lat 40. pojawiały się w wypowiedziach parnasistów, a od lat 70. – w pismach symbolistów.

Studium *Pytania do semiotyków (literatury)* autorstwa Markiewicza zawiera sugestie, które w XXI wieku wręcz zyskują na znaczeniu. Romantyczna ekspresyjność była rodzajem żywiołu, bo wikała się w sprzeczność: jak wyrażać czystą duchowość, skoro zasadniczą część znaczenia to znaczenie systemowe, tj. podlegające konwencjom porozumiewania się. Charles Peirce, a później Roland Barthes przekonywali, że znaczenie tego, co jedyne i niepowtarzalne, zależy od jego miejsca w systemie znaków. W tym sensie romantyczny *genie* (geniusz) nie tyle wypowiadał to, co dyktował mu Duch, ile uruchamiał kulturowe znaczenia wiązane zwyczajowo z danym wyrazem (w tym wypadku „Duchem”, „człowiekiem” itp.). To właśnie sugeruje Marek Piechota, badając słowo „wolność”, będące zarazem ideą. Paradoks literatury czasów

⁶ Z subtelności *mimesis* antropologiczno-literackiej zdaje sprawę dopiero fenomenologia. Imponuje to, jak w polemice z Theodorem Lippsem Max Scheler analizuje „naśladowanie wewnętrznej intencji działania”, przy założeniu, że autentyczne naśladowanie musi niekiedy wręcz przeczyć naocznym formom przedmiotu lub zjawiska. Zob. M. Scheler, *Istota i formy sympatii*, przeł. A. Węgrzecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 25–26.

⁷ Marka Piechoty kategoria „śladów lektury” jest odbiciem filologicznej pasji schodzenia w głąb znaczeń. Częstokroć to właśnie starożytność stanowi semiotyczne zaranie sensu. Zob. M. Piechota, *(Nie)zapomniany czar arcydzieł*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019, s. 49.

Mickiewicza polegał na tym, że specjalizujący się w metafizyce romantyzm musiał ignorować fakt, że w języku niestety dane słowo (jako jednostka systemu) w takim samym stopniu odtwarza określony byt, w jakim powołuje ów byt do istnienia. Metafizyka literacka, dotycząca nawet kwestii na pozór „świeckich”, jawi się w tym sensie przede wszystkim jako wytwór ludzkiej wyobraźni. W odniesieniu do „dziejów bajecznych” łatwo na to przystać, lecz np. system genezyjski Słowackiego bez owego mistycznego dostojenstwa stałby się jedynie rodzajem przygody artystycznej.

W postmodernizmie, np. w ujęciu Jolanty Bujak-Lechowicz, przygoda artystyczna oznaczała uczynienie śmiechu poznawczym kryterium języka w ogóle. Za Friedrichem Nietzschem (a u nas Witoldem Gombrowiczem) uznano rzecz jako taką (dawny przedmiot) za bezsensowną, język bowiem jest mimetyczny o tyle, o ile potrafi kpić z samego siebie. Czy ta świadomość arbitralnej relacji między nim a rzeczą stanowi ślad ironii? (Bodaj najpełniej w literaturze pięknej wyraził to Milan Kundera). Opisuując dziewięć typów śmiechu, Jolanta Bujak-Lechowicz pisze: „[...] śmiech diabła wskazuje na bezsensowność rzeczy”⁸. Tylko z pozoru chodzi tu o przypadkowy motyw literacki. Sztandarowy *Faust* Goethego (u nas *Dziady*, *Kordian*, *Irydion*, a także dziesiątki mniej znaczących dzieł romantyzmu) czynił postać diabła metafizycznym poplecznikiem oraz główną figurą zbuntowanego humanizmu⁹. Diabeł naszych czasów zaś manifestacyjnie pozbawiony został uniwersalnych tudzież absolutnych kompetencji.

Dopiero modernizm zapoczątkował swoistą świeckość humanistyki. Paradoksalnie, znamionowało to powrót do tradycyjnej religijności¹⁰. Właśnie nierzeczywistość problematyki semiotycznej pozbawiała humanistykę patosu znanego

⁸ Zob. J. Bujak-Lechowicz, „*Muzyka nie tylko daje nam ukojenie i dostarcza rozrywki. Jest czymś więcej...*” *Formy rozrywki w „Księdze śmiechu i zapomnienia” Milana Kundery*, w: *Kulturowy obraz rozrywki*, red. J. Bujak-Lechowicz, Volumina.pl Daniel Krzanowski, Szczecin 2015, s. 75.

⁹ Jak pośrednio pokazuje Bujak-Lechowicz, śmiech, który autor *Nieznosnej lekkości bytu* nazywa „prawdziwym”, można łączyć z tradycją romantyzmu. Cytat: „[...] śmiałyśmy się aż do nieskończoności śmiechu z naszego śmiechu” (podkr. – W.R.) wprowadza bowiem grę semantyczną polegającą na przenicowaniu nieskończoności, by stała się swoim przeciwieństwem – własnym marginesem (jak ująłby to Jacques Derrida). By uczynić tę tendencję oczywistą, przywołajmy fabularny konkret. W *Księdze śmiechu i zapomnienia* słychać „niebiańską” muzykę Bacha, przy której Ewa kręci biodrami, Karelowi zaś wtedy droga od ściągnięcia swetra do zdjęcia jej majteczek wydaje się nieskończenie (!) długa. Zob. J. Bujak-Lechowicz, „*Muzyka nie tylko daje nam ukojenie...*”, s. 77.

¹⁰ Specyfikę semiotycznych konsekwencji religijności Norwida można śledzić, przyglądając się jego semantycznym kontaminacjom, które rozpoczyna już *Promethidion*. Marek Piechota pokazuje, jak skrzydlate formuły cytowania („Bo piękno na to jest, by zachwyca-

z pism Chateaubrianda czy Swedenborga. Wiązały się one z XIX-wiecznym nurtem krytycyzmu, którego w filozofii znakomitym wyrazicielem był wielki szyderca (nieprzypadkowy związek ze śmiechem) – wspomniany Nietzsche. Ów praojciec postmodernizmu upowszechnił pojęcie literatury jako gry; przy czym gra artystyczna i gra semiotyczna są nieomal tym samym.

Mimo że Markiewicz nie zajmował się wprost romantyzmem, jego spostrzeżenia godzą właśnie w poetykę pierwszej połowy XIX wieku: „Można tak rozszerzyć pojęcie przedmiotu, by objął on również jakieś nietożsame ze znaczeniem ciągu zdań figury semantyczne, byty abstrakcyjne, albo – o horror – byty intencjonalne”¹¹. Choć pewnie w jakieś mierze krzywdząco, o romantyku należy powiedzieć, że doświadczając przedmiotu bez szkiełka i oka, tj. bezpośrednio, nieświadomie patrzył na dany byt przez pryzmat znaku. Literatura bowiem jako czytana i – mówiąc językiem Romana Ingardena – konkretyzowana w pojedynczej (nawet gdy grupowej czy „narodowej”) lekturze istnieje w ścisłym powiązaniu z mechanizmami semiotycznymi. Stąd dzisiejsze literaturoznawstwo nie abstrahuje od sfery *signifiants*, a semantyka gry artystycznej jest teorią znaczenia, która zakłada zależność podmiotu od przedmiotu, metafizycznego doświadczenia zaś od procesu czytania.

Zjawisko *mimesis*, które znacząco wzmacnia opozycję romantyzm–modernizm, zmusza m.in. do stawiania na nowo pytań o Aleksandra Fredrę. Dobitnie uświadamia to czytelnikowi studium Mariana Ursela *Fredro w roku 2013. Znany czy nieznany?*. Otóż jeśli stosować za Milanem Kunderą Nietzscheańską kategorię śmiechu, to autor *Zemsty* okazuje się zdecydowanie nieznany. Tego bowiem twórcę – osadzonego w poetykach klasycyzmu, „źle” pasującego do romantyzmu – właśnie śmiech łączy z naszą postmodernistyczną współczesnością. Śmiech mianowicie dystansuje, nadaje „lekkość” (tak ważną dla Kundery) oraz uwieloznacznia¹². Nie można o postaciach Fausta, Gustawa-Konrada czy Kordiana powiedzieć, że są modernistycznie (lub postmodernistycznie) wieloznaczne; ich przemiany bowiem wpisywały się w charakterystyczną dla epoki antytezę, której rezultat stanowiło dobro fazy syntezy. Rzecz jasna, „dobro” romantyczne mogło być buntem, herezją itp. Tak czy inaczej, Fredro w tym planie mocno intryguje. Jak pisze Ursel: „Nowatorsko

ło”) pozbawiają myśl konotacji aksjologicznych; w tym wypadku to „zmartwychwstanie”, „światło” i „sól ziemi”. Zob. M. Piechota, *(Nie)zapomniany czar arcydzieł...*, s. 59.

¹¹ H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 175.

¹² Śmiech jest mechanizmem uwieloznaczniania. Immanentnie wpisuje się w postmodernistyczną poetykę błędnego koła, która w warunkach „różni” czyni w istocie *mimesis* niemożliwą do osiągnięcia. Zob. P. Klossowski, *Nietzsche i błędne koło*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 14, 98–99.

i nowocześnie wyznawał poeta przekonanie [...] o niejednoznaczności charakteru ludzkiego”¹³.

Wszakże to nie wszystko. Autor *Pana Jowialskiego* nie różniłby się od Wieszców, z ich pełną świadomością antynomii wpisanych w naturę ludzką, w „człowieka”, lecz pojmował swe dzieło artystyczne jako u podstaw wieloznaczne. Ursel, cytując komediopisarza, podkreśla, że podwójność ludzkiej natury powinna pociągać za sobą podwójność scenicznych realizacji („[...] sceny musiałyby być zawsze podwójne, jak medale mieć dwie strony”)¹⁴! Badacz trafnie, w moim przekonaniu, nazywa tu pogląd Fredry odkrywczym i nowoczesnym. Ze swej strony dodam, że to istotny krok w stronę mimetyzmu postmodernistycznego¹⁵. W jego wypadku realizacje poszczególnych scen z zasady nie mogą mieć końca, gdyż owych stron medalu (czyli postaci danego naśladowanego przedmiotu) jest nieskończenie dużo¹⁶.

O tym, że autor *Ślubów panieńskich* przerósł wielkich romantyków, świadczą przede wszystkim jego sceniczne wizje komedii. Jak wskazuje Ursel w cennym tomie *Aleksander Fredro. Na scenie życia i teatru*¹⁷, nasz wybitny komediopisarz zakładał, że osobowość autorska to jedno z immanentnych tworzyw dzieła teatralnego. Taka podwójna *mimesis* – zależna od specyfiki przedmiotu tudzież specyfiki odbioru, który ów przedmiot współtworzy – ma odpowiednik w Cypriana Norwida, także nowoczesnym, czytaniu jako „dopełnianiu wyrażenia”.

Czy słynne zamilknięcie Fredry wskutek krytyki niepodejmowania przezeń problematyki narodowej oraz zamilknięcie Mickiewicza po kilkunastu latach szczególnej weny twórczej są jakoś ze sobą powiązane? Sąd Marka Piechoty jest trafny: „Mickiewicz zamilkł, ale nadal pozostawał w centrum polszczyzny. Brak słów nie musi być jednoznaczny z brakiem myśli”¹⁸. Niemniej może wchodziła tu w grę również nasilająca się świadomość nieadekwatności słów do tychże myśli? Inaczej sprawa miałaby się z Fredrą. Może na jego znaną „peryferyjność

¹³ M. Ursel, *Fredro w roku 2013. Znany czy niezany?*, w: *Uniwersalność komizmu. Aleksander Fredro w dwieście dwudziestą rocznicę urodzin*, red. W. Rzońca, K. Samsel, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2015, s. 53.

¹⁴ Zob. ibidem, s. 52.

¹⁵ Mimetyzm postmodernistyczny skrajnie różni się od romantycznego, stąd np. zamiast przeciwieństw mamy „pomieszanie przeciwieństw”. Zob. G. Colli, *Po Nietzsche*, przeł. S. Kasprzysiak, Oficyna Literacka, Kraków 1994, s. 19.

¹⁶ Na temat „postmimetyzmu” XX wieku jako rozpadliny, nieciągłości i rozproszenia zob. np. T. Walas, *Przeciw historii*, w: *Po strukturalizmie*, red. R. Nycz, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 100–101.

¹⁷ Zob. M. Ursel, *Aleksander Fredro. Na scenie życia i teatru*, Wrocław 2009.

¹⁸ M. Piechota, *„Słowo to cały człowiek”...*, s. 186.

literacką”¹⁹ wpłynęło to, że owszem, potrafił nadać rzeczy odpowiednie słowo, tyle że owa „rzecz” nie stanowiła wspólnej wartości pokolenia romantycznego. Komunikacyjne rozmijanie się i tak było nieuniknione.

Tomu studiów *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa* Markiewicza nie zamyka nic innego niż cytaty z Norwida traktujący o skrzydlatej²⁰ oryginalności jako „sumienności w obliczu źródeł”. Formule tej (jak zwykle w wypadku autora *Vade-mecum*) nadawać możemy różne znaczenia, z kontekstu jego świadomości (pre)semiotycznej wynika jednak niewątpliwie przywrócenie wartości samej lekturze. Norwidowska teoria czytania – pierwsza w polskiej estetyce – rzeczywiście powinna być łączona z Ingardena teorią dzieła literackiego. Krakowski badacz słusznie wskazał na fragment *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach* z 1861 roku mówiący o tym, że słowo według Norwida „żyje”. W efekcie podlega kolejnym historycznym funkcjom tudzież przybiera różne postaci komunikacyjno-artystyczne. Autor *Milczenia* zbliża się tu do XX-wiecznego rozumienia tekstu, znowu jednak – jak w Niemczech w wypadku Schopenhauera czy Nietzschego – jego „dwudziestowieczność” polega na „odwracaniu” romantyzmu: „Czytelnik powinien współpracować, a czytanie im wyższych rzeczy, tym indywidualniejsze jest”²¹. Zauważmy: indywidualizm Ducha przeobraził się w indywidualizm procesu lektury. Łącznik między Ingardenem a Norwidem stanowi europejska fenomenologia, której pierwociny we francuskich poetykach symbolizmu wzięły się z prób nadawania romantycznej duchowości sensu materialnego i praktycznego.

Starożytna *mimesis* jako teoria znaczenia stała się w ten sposób drogą do opisanego wielopostaciowości i wielorakości świata duchowego w odmianie nowoczesnej. Zyskująca najpełniejszy wyraz w fenomenologii Edmunda Husserla i Maxa Schelera²² XX-wieczna wrażliwość na język – jako tworzywo sztuki oraz materialne medium komunikacyjne – najwcześniej w literaturze polskiej zaznaczyła się więc w pismach Cypriana Norwida. Nową wrażliwość teoriopoznawczą kojarzymy przede wszystkim z artystycznym naka-

¹⁹ Zob. ibidem.

²⁰ Ważną zasadą postępowania literaturoznawczego Marka Piechoty jest opisywanie semiotycznych dziejów zawołań, haseł, incipitów, pojedynczych wersów – tropienie meandrów kulturowego czytania. Mottem jego metody filologicznej mogłaby być swoiście nowoczesna formuła *habent sua fata libelli* (książeczki mają swoje życie [losy]) autorstwa Terentianusa Maurusa. Zob. M. Piechota, *(Nie)zapomniany czar arcydzieł...*, s. 48–49.

²¹ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, T. 6, oprac. J.W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 428.

²² Ze względu na różnice między językami Scheler ogranicza naśladowanie, przywołując dobitne przykłady: „[...] naśladować nie jesteśmy w stanie, skoro np. pies wyraża swoją radość szczekaniem i merdaniem ogonem, a ptak ćwierkaniem” (M. Scheler, *Istota i formy sympatii...*, s. 26).

zem z przywołanych tu na wstępie programowych *Ogólników*: „Odpowiednie dać rzeczy – słowo!”. Oznaczało to – skoro *Vade-mecum* miało być na początku lat 60. „skrętem koniecznym” w rodzimej literaturze – silne dowartościowanie poetyckiego mimetyzmu, w sytuacji gdy w liryce romantyzmu najsilniej zaznaczyła się egotystyczna ekspresyjność, a świat duchowy łączony był głównie z doświadczeniami typu mistycznego, w stylu *Narodzin chrześcijaństwa* Chateaubrianda czy u nas *Genezis* z *Ducha* Słowackiego.

* * *

W książce poświęconej autorowi *Ogólników*, ważnej w skali ostatniej dekady, Jacek Lyszczyna pisał: „Bezwzględny nakaz dążenia do oryginalności dotyczył przecież nie tylko kwestii warsztatu poetyckiego, ale i ciągłego podejmowania na nowo przemyśleń o fundamentalnych sprawach zarówno indywidualnej egzystencji człowieka, jak i własnego narodu i jego historii”²³. Twórcze dążenie do oryginalności istotnie utrudnia interpretację, a Norwid rzeczywiście owe przemyślenia „fundamentalne” realizował w coraz to innej materii artystycznej. I właśnie ich fundamentalność oznacza nasilenie trudności interpretacyjnych fenomenu *mimesis*. W świetle dociekań Lyszczyny oryginalność wiąże się z rosnącą żywiołowością nazywania.

Ponieważ Norwida nie da się w pełni utożsamić ani z mimetyzmem filozoficznym o korzeniach greckich, ani z mimetyzmem wpisanym w przypływ scjentyzmu w kulturze Zachodu w latach 50. i 60. XIX wieku, postawa mimetyczna oznaczać musiała przede wszystkim zwrot w stronę obiektywizacji przeżycia lirycznego. Z pewnością również chodziło o większy udział czynnika kulturowego i estetycznego w nazywaniu świata. Tym samym dowartościowane zostały także problematyka epistemologiczna oraz właśnie język jako medium komunikacyjne.

Vade-mecum, Norwidowe *opus magnum*, niejako naturalnie wpisuje się w poetykę literatury europejskiej drugiej połowy XIX wieku. Dominował wówczas realizm – w odmianie romansowej (silnie krytykowanej przez poetę), następnie biedermeierowskiej (w Niemczech), naturalistycznej, pozytywistycznej lub psychologicznej (jak w realizacji rówieśnika Norwida, Fiodora Dostojewskiego). Realizm wyrażał się w epice, ale nie pozostawał bez wpływu na estetyczną świadomość liryki, np. francuski parnasizm – który oprócz angielskiego prerafaelityzmu był głównym przejawem „skrętu koniecznego” w poezji (i szerzej: sztuce) zachodnioeuropejskiej lat 40. i 50. – również miał podbudowę realistyczną. Gautierowi i Banville’owi chodziło mianowicie

²³ J. Lyszczyna, *Cyprian Norwid. Poeta wieku dziewiętnastego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 65.

o mimetyzm wobec monumentalnych form antyku w jego historycznej konkretności i współczesnej formie zabytków zawdzięczanych starożytnym (tak jak w wierszu Norwida *Idącej kupić talerz pani M.*). Owa „kulturowość” literatury przesądzała o tym, że mimetyzm jako dominujący postulat estetyczny już w latach 40. zastąpił w Europie XVIII-wieczny paradygmat, który łączymy z Kantem i Rousseau, czyli subiektywizm (w tym doświadczenia mistyczne) i uczucia (na ziemiach polskich spod znaku serca, „czucia i wiary”).

Czy żywioł mimetyzmu może być również kwestią subiektywnej recepcji romantyzmu, która byłaby udziałem całego pokolenia? Okazuje się, że tak. W swej ostatniej wydanej książce Jacek Lyszczyzna uświadamia nam istnienie takiego mimetycznego przesunięcia, w momencie gdy patriotyczny wymiar nadaje się treściom, które oryginalnie miały sens egzystencjalny. W rozdziale *Tożsamość romantyczna* czytamy: „Tak naprawdę literatura romantyczna mówi o rzeczach egzystencjalnych, ważkich dla czytelnika. A wtedy przecież sprawa niepodległości kraju była dla jej odbiorcy bardzo ważna, inaczej jest dziś”²⁴.

Powraca więc zagadnienie czasu i sposobu lektury. „Przedmioty”, które są nazywane, zmieniają swoją tożsamość; prawda o rzeczy ma wówczas sens mentalny. To, co polityczne i „rzeczowe”, łączy się immanentnie z tym, co osobnicze bądź nacechowane symbolicznie. Lyszczyzna w pełni zdawał sobie sprawę, że właśnie recepcja dzieła Norwida oddaje całe XIX-wieczne spektrum „wielosemantyki” rzeczy.

Wielosemantyczność specyficznie wpisuje się w tzw. bigos hultajski. To potrawa narodowa oraz tytuł powieści Tytusa Szczeniowskiego (Izasałwa Blepońskiego), której romantyczno-postmodernistyczną specyfikę przedstawiła Lucyna Nawarecka. Otóż literacka „siekanina” ze względu na hybrydyczną naturę rzeczy oznacza „permanentną parabazę, czyli nieustanne zrywanie ciągłości narracji (w ten sposób Paul de Man charakteryzuje zjawisko ironii)”²⁵. Próba zawieszenia ironii na rzecz serio spod znaku ideału był dopiero literacki symbolizm.

Symbolizm literacki odmienił podejście do naśladowania. Żywioł nazywania stracił na znaczeniu, fragmentowość narracji została nieomal zneutralizowana, natomiast enigmatyzacji ulegał sam przedmiot. Magdalena Bąk, znawczyni problemów romantycznej *mimesis*, dostrzegła u Norwida niejednolitość przestrzeni wykraczającą poza topografię. Na szczególną uwagę zasługuje przestrzeń w *Tajemnicy lorda Singelworth*, staje się bowiem semantyczną bazą tożsamości bohatera. Bąk pisze:

²⁴ J. Lyszczyzna, *Wykłady z romantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019, s. 25.

²⁵ L. Nawarecka, *Bigos romantyczno-postmodernistyczny. O przedmowach Tytusa Szczeniowskiego*, w: *Romantyczne przemowy i przedmowy*, red. J. Lyszczyzna, M. Bąk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 219.

Wszystkie określenia przestrzenne są u Norwida znakami, które odsyłają jedynie do kolejnych znaków, uruchamiając niejako niezbędny proces semiozy. Można zatem sporządzić mapę kontekstów, odesłań, zrekonstruować ciąg znaczeń, do których odsyłają poszczególne elementy przestrzeni włoskich miast wplecionych w nowele Norwida. Można spróbować odbyć wędrówkę interpretacyjną po tym labiryncie znaczeń²⁶.

Czy ów „labirynt znaczeń” posiada w takim razie swój przedmiot – jest „rzeczą” z *Ogólników*? W świetle artykułu Bąk jawi się ona tylko jako rodzaj nazewniczego i semantycznego postulatu. Czy zatem wraz z narodzinami symbolizmu literackiego sam przedmiot uległ częściowej dekonstrukcji? A może owa przestrzeń stała się tak ważna, ponieważ ma przede wszystkim funkcję reprezentowania ludzkiej duchowości²⁷, która z natury sytuuje się poza wszelką topografią?

Mimetyzm dotyczy więc bez wątpienia również życia mentalnego, wewnętrznego, i zjawisk nadprzyrodzonych, współtworzących Norwidowy „człowieczy”, tj. ludzki świat. Ową tendencję do „ponadsemiotycznej” harmonii tego, co ziemskie, i tego, co duchowe, najpełniej w XIX wieku oddawał francuski symbolizm (np. utwory Verlaine’a, gdzie „rzeczy” ducha i religii są stale podejmowane w imię pewnej antropologicznej harmonii)²⁸. W kontekście polskim jednak Norwidowy nadrzędny postulat kulturowego, w tym „duchowego” mimetyzmu oznaczał w praktyce odrzucenie urojeń, m.in. „narodowych” i metafizycznych (por. skrytykowanie przez autora *Promethidiona* postaci Konrada z III części *Dziadów*). Dążność ta jest aż nadto czytelna. Popatrzmy też na krytykę *Pana Tadeusza*, a następnie wspomnianego romansu (o walterscottowskiej na ogół proveniencji) – romansu, który Norwid nie zawsze słusznie przypisywał np. Kraszewskiemu. Postulat mimetycznej wierności rzeczom to także negacja literatury popularnej²⁹, która z zasady

²⁶ M. Bąk, „Symbolika” przestrzeni w nowelach „włoskich” Norwida, w: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 142.

²⁷ „Słowo to cały człowiek” oznacza w moim odczuciu prymat duchowości, której słowo jest jedynie oznaką, przeto nie może ona zawrzeć się w nim „cała”.

²⁸ Na temat głównego założenia estetyki symbolizmu, zgodnie z którym przedmiot materialny jest koniecznym warunkiem odsyłania poezji do świata transcendentalnego, mówię szczegółowo w szkicach porównujących wiersz Norwidowski z warsztatem artystycznym Rimbauda i Verlaine’a. Zob. W. Rzońca, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 194–203, 139–142.

²⁹ O naśladowaniu motywów romantycznych w literaturze popularnej drugiej połowy XIX wieku zob. cenne studium Agnieszki Kuniczuk-Trzciniowicz: *Między melodramatem*

przecież (imperatyw szczęśliwego zakończenia) nie daje rzeczywistości „odpowiedniego” słowa. Postawa poety jest tu zresztą wszechstronna, gdyż dotyczy również historii i polityki – odnosi się on krytycznie do swego rodzaju naiwności patriotycznej (co najdobitniej pokazują jego popowstaniowe pisma z drugiej połowy lat 60.).

Typowe dla owych czasów artystyczne urzeczowienie czy uprzedmiotowienie świata (które aż przesadną formę uzyskało w parnasizmie) oznaczało zatem realistyczną podbudowę świata przedstawionego w liryce. Realizm uwiarygodnia mimetyzm literacki. U Norwida pierwszy dostrzegł to zjawisko Stanisław Cywiński we *Wstępie do Wyboru poezyj* z 1924 roku³⁰. Następnie scharakteryzował tę tendencję Waław Borowy w *O Norwidzie*³¹. Cywiński, mówiąc o wyróżnikach Norwida, wskazał na pierwiastki refleksji filozoficznej oraz na „zmysł obserwacji życia codziennego i poetyzowanie jego”³². Poetyzowanie codzienności³³ obejmuje również poetyzowanie przedmiotów życia codziennego. Nazwawszy Norwida „przeciwnikiem romantyzmu”³⁴, badacz pisał:

Literackie stanowisko Norwida – to swojego rodzaju realizm, daleki jednak od tego, co się później zaczęło nazywać naturalizmem. Zadanie pisarza wedle niego polega nie na naśladowaniu przyrody i rzeczywistości w ogóle, lecz na bezwzględnie sumiennym i uczciwym oddaniu w sztuce owego spłotu stosunków wzajemnych zachodzących pomiędzy twórcą a społecznością, na dążności ustawicznej do odtwarzania prawdy, tak jak ona przeziiera przez materię i ducha³⁵.

a egzotyka. *Konwencje literatury popularnej w twórczości Henryka Sienkiewicza*, Wydawnictwo Naukowe Scriptorium, Poznań 2011. *Mimesis* dotyczy tu rzeczywistości jako zbioru wzorców literackich.

³⁰ Zob. S. Cywiński, *Wstęp*, w: C. Norwid, *Wybór poezyj*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924, s. XXXIV.

³¹ Zob. W. Borowy, *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 118.

³² S. Cywiński, *Wstęp...*, s. VI.

³³ To pojęcie u Cywińskiego wyraża mimowolnie najważniejszą tendencję filozoficzną jego czasów, mianowicie bergsonizm z kategorią życia. Pojęcie to opisuje rzeczy jako oddziałujące na siebie, przeistaczające i tworzące nowe formy rzeczywistości. Taki sens przedmiotów można łączyć np. z poematem *Co słyszał?*, gdzie fiołki, kapusta czerwona i zapalki tworzą ruchomą, umysłowo-imaginatywną mozaikę, której patronują Mojżesz, Faraon, Turcy i Litwini.

³⁴ S. Cywiński, *Wstęp...*, s. XXX.

³⁵ Ibidem, s. XXXIV.

Mamy tu zatem mimetyzm, ale nie w stylu np. Emila Zoli, lecz pojmowany jako naśladowanie duchowego kształtu rzeczy. Czy jednak właśnie tego nie czynili u nas Mickiewicz i Słowacki? Cywiński zaznaczył: „[...] na miejsce usankcjonowanego przez romantyzm i idealistyczną filozofię niemiecką subiektywizmu Norwid stawia tendencję do maksymalnej bezstronności, kult prawdy”³⁶.

Oczywiście owa „bezstronność” jest ważna w publicystyce i tekstach nacechowanych moralnie, natomiast w poezji – ze względu na naturalną metaforyczność i lakoniczność języka – wydaje się raczej drugorzędna. Co wszak decydujące: w drugiej połowie wieku sposobem na bezstronność – bezstronność wyrażającą kult prawdy – okazał się symbolizm, lecz pociągał on za sobą niejasność, hieroglificzność poezji. To właśnie sprzeczność, której ofiarą w XIX-wiecznej kulturze polskiej stał się Norwid. Jak bowiem być bezstronnym (i nie urągać prawdzie), będąc niezrozumiałym?! Symbolizm europejski jednak na tym paradoksie komunikacyjnym zbudował swoją wielkość. Wiązało się to bezpośrednio ze wskazaną przez Cywińskiego refleksyjnością. Sąd może być prawdziwy tylko wtedy, gdy jest ogólny.

Ową tak pożądaną w późniejszej, modernistycznej liryce ogólność uzyskać najłatwiej, jeśli zbuduje się komunikat na substracie materialnego przedmiotu i – podobnie jak to ma miejsce w plastyce – nie tyle rzeczy odtwarza, ile je maluje, tj. tworzy obrazy. Dziś jawi się to jako oczywista zasada estetyki, zważmy jednak, że Cywiński na dobrą sprawę pierwszy podjął się, niełatwego i obecnie, opisania poetyki autora *Vade-mecum*. Stąd też jego sądy są nie do przecenienia – gdy np. o hieroglificzności poety mówił: „[...] on się najchętniej wypowiada za pomocą symbolów; do ich rozwiązania trzeba sobie zadać nieco trudu”³⁷. Trafnie w duchu Mallarmégo, a jeszcze przed hermeneutyką Paula Ricoeura, badacz spostrzegł, że symbol „daje do myślenia”. Nietrafnie pojmując natomiast Cywiński symbol jako rodzaj zagadki, nie zdając sobie być może sprawy z tego, że o (estetyczno-komunikacyjnym) znaczeniu symbolu decyduje otwartość semantyczna, która nie tylko w późnych wierszach autora *Vade-mecum* owocuje – tak ważną dziś dla żywotności poety – wieloznaczeniowością. Ostatecznie więc trzeba by nazwać Norwidowy symbolizm wysoce zmetaforyzowaną tudzież wysoce zaksjologizowaną, głęboką odmianą realizmu.

Kanwa realistyczna dzieł, ich „przedmiotowy” charakter stały się wyznacznikiem „dojrzałości” (według Cywińskiego od 1855 roku), która np. zdaniem Kazimierza Wyki oznaczała „brylastość”. Łączy się ona z bliską poecie rzeźbą epoki włoskiego renesansu, łączy także z alegorią literackiej przeszłości, w których przedmiotowa, materialna konkretność realizuje sens

³⁶ Ibidem, s. XXXIV–XXXV.

³⁷ Ibidem, s. XL.

metaforyczny. Trzeba tu dodać, że najdobitniej świadomość koniecznej interpretacji tak realizowanej liryki wyraził Norwid w późnym *Słowianinie*. Polak-Słowianin, podobnie jak kamień, służy „na okopy”. I tam zastajemy polecenie: „co sam sobie w jaśniejszą alegorię zamień”³⁸.

W pełni świadom alegoryczności i symboliczności Norwida, Jacek Lyszczyzna postanowił położyć kres sporom o tożsamość autora *Vade-mecum* i po przeglądzie badań (uwzględniającym choćby cenne ustalenia Edwarda Kasperskiego) sformułował rzecz jasno:

Przyjmijmy [...] jako pewnik, że twórczość Norwida nie mieści się w ramach jednego prądu literackiego czy epoki i znaleźć w niej możemy nawiązania do różnych dziewiętnastowiecznych tendencji. Wydaje się, że jedynym rozwiązaniem jest przyjęcie w przypadku jego pisarstwa, zdobywającej sobie w ostatnich latach coraz więcej zwolenników, koncepcji dziewiętnastowieczności literatury, pozwalającej na odejście od drobiazgowych podziałów na kilka epok literackich i widzenie całego wieku XIX jako pewnej kulturowej całości³⁹.

Rozstrzygnięcie sporu, które zawdzięczamy Lyszczyźnie i które stanowi przejaw historycznoliterackiego rozsądku, nawiązuje do Józefa Bachórza cenego pojęcia „międzyepokowości” oraz do badań Ewy Paczoskiej, które pozwoliły m.in. wykazać jednolitość dzieła Józefa Ignacego Kraszewskiego. Jakkolwiek Lyszczyzna mówi jedynie o Norwidzie, sądzę, że konsekwencje jego słów można łączyć również z romantyzmem, a nawet sławnym przełomem z 1822 roku spod znaku *Ballad i romansów*, które, jak wiadomo, pozostawiają w cieniu nie tylko Marię Antoniego Malczewskiego, lecz także o cztery lata wcześniejszego *Pana Geldhaba* Aleksandra Fredry.

„Dziewiętnastowieczność” Lyszczyzny pozwala zatem spostrzec, że powrót mimetyzmu w literaturze drugiej połowy XIX wieku, a zarazem oczywistość i wszechstronność estetyki realizmu umożliwiły dowartościowanie rzeczy, albo inaczej, materialnego przedmiotu – również przedmiotu codziennego użytku. Paradoksalnie, dopiero kariera z natury fizycznych rzeczy otwiera okno na modernizm, gdyż rzecz w swej bezpośredniości i namacalności (a jednocześnie wielorakości nacechowania interpretacyjnego) zmusza do myślenia. Sens przekazu artystycznego nie jest bowiem dany bezpośrednio (np. jak wcześniej na podstawie wglądu). Nowa funkcja rzeczy i nowoczesny mimetyzm literacki zostały zaprojektowane i w dużej mierze już zrealizowane przez *Kwiaty zła* Charlesa Baudelaire’a.

³⁸ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, T. 2..., s. 254.

³⁹ J. Lyszczyzna, *Cyprian Norwid. Poeta wieku dziewiętnastego...*, s. 146.

Sytuując symbolizm na tle tradycji romantycznej, a przedtem barokowej i średniowiecznej (która – mówiąc językiem Norwida – utrzymywała raczej, że ziemskie są „marne cele”), łatwo dostrzec dążenie do „całości”. Mianowicie ziemskie jest zarazem metafizyczne, metafizyczne jest zaś jednocześnie ziemskie. Tę odrębność podstawowej zasady symbolizmu trudno wszakże uchwycić bez perspektywy porównawczej. Zauważmy, że Słowackiego wizja „przeduchowienia” materii (z *Genezis z Ducha* czy poematu *Król-Duch*) nieświadoma była jeszcze realizmu literackiego – nie obejmowała wymiaru *stricte* historycznego: socjalnego i, jak to później zostało nazwane, socjologicznego. Tutaj zestawienie np. dramatu mistycznego *Książd Marek* z Norwidowym *Pierścieniem Wielkiej Damy* uzmysławia nam estetyczną przepaść: złomki chleba, modlitewnik (Hrabiny), pistolet (Mak-Yksa), sugerowane przyrządy optyczne (Szeliği), wreszcie zaginiony pierścionek mają samodzielne funkcje semantyczne. O podobnej przedmiotowej autonomii w Słowackiego pochodzie Ducha nie może być mowy. Analogicznie w *Dziadach* Mickiewicza czy realizującym waverleyowski realizm *Panu Tadeuszu*. Zresztą w mistycyzmie romantycznym, np. w Swedenborga idei korespondencji, wzorce „wszechzależności” w kosmosie zawdzięcza się wglądowi w istotę uniwersalnego Ducha.

Towarzysząca realizmowi demokratyzacja oglądu świata polegała na tym, że każdy człowiek stawał się zdolny do wzlotu myśli. Niech tylko uwrażliwi się na patos piękna tudzież patos śledzenia wewnętrznych relacji przestrzeni. Piękno i dobroć – jak w Norwidowskim *Do Bronisława Z.* – są tak uniwersalne, że wychodzą poza obszar jednego światopoglądu. Norwida quasi-egzystencjalne „dopokąd idę” i trwanie w łonie nieba – dobitnie wyrażone w *Pielgrzymie* – oddaje podstawowy imperatyw postawy symbolistycznej. Nauczyć duszę wzbijania się ku niebu, dzięki czemu zyskuje się konieczny dystans do rzeczy świata tego, a więc do życia – to zagadnienie wpisane w przywołaną już *Tajemnicę lorda Singelworth*.

Humanistyka XX-wieczna pozwala zrozumieć jeszcze jeden ważny powód skierowania się literatury drugiej połowy XIX wieku ku rzeczy. Otóż stworzona przez Norwida teoria czytania (*O Juliuszu Słowackim*, *Milczenie* itd.) byłaby zawieszona w próżni, gdyby nie towarzyszył jej powrót (tak czy inaczej rozumianego) mimetyzmu. Jak bowiem interpretować przekaz w wąskim rozumieniu ekspresyjny, czyli stany mentalne – olśnienia, zwidy i zjawy? Można jedynie przyjąć je do wiadomości lub utożsamić się z nimi.

W planie *mimesis* zatem modernistyczna fenomenologia poddała krytyce naiwność idealistycznego przekonania (typowego dla pierwszej połowy XIX wieku), że rzecz i świadomość są tym samym. Sprzyjający klarowności dystans cechuje ujęcie sprawy, jakie zawdzięczamy Jacques’owi Derridzie: „Fenomenologia poddała krytyce fakt metafizyki po to tylko, by ją restaurować”.

wać⁴⁰. Symbolizm był taką restauracją. Krytyka romantyzmu towarzyszyła ocalaniu z romantyzmu tych postaci duchowości, które można było pogodzić z rodzącą się wtedy w Europie nowoczesnością.

O rzeczach Derrida, komentując Husserla, mówi, iż żaden przedmiot metafizyczny nie może istnieć bez formy, tj. swej fizycznej i materialnej bazy. Takie myślenie dowartościowywało estetykę – w rozumieniu nie schellingiańsko-heglowskim, lecz nam współczesnym. Tego typu wrażliwość teoriopoznawcza cechowała inspirującą już w latach 40. XIX wieku moc parnasizmu, który, rzecz jasna, całości dzieła Norwidowego nie objaśnia. Jednak pasja formy owe go poety powinna być uzasadniana ruchem artystycznym spod znaku Gautiera i Banville'a. Nie chodzi mi tutaj w żadnej mierze o umniejszanie, częstokroć przecenianego⁴¹, prekursorstwa naszego poety, tylko o podkreślenie, że ówczesna liryka europejska podlegała już tendencjom, które w następnym stuleciu zyskały w pełni świadome i wszechstronne ujęcie.

Gdyby zapytać o różnicę między mimetyczną funkcją rzeczy w literaturze i humanistyce drugiej połowy XIX wieku a romantyczną jako dominującą w jego pierwszej połowie, trzeba by wskazać na tło w postaci symbolu typu romantycznego Friedricha Wilhelma Schellinga. Mimo że estetyka tego niemieckiego idealisty miała (niemanifestowany) duży wpływ na estetykę europejską czasów Wagnera, a następnie Mallarmégo, specyfikę jego założeń można łatwo uchwycić.

Przedstawione różnice między symbolizmem romantycznym a symbolizmem drugiej połowy XIX wieku zwiększą się, gdy uwzględnimy, że z wyżyn przeduchowionej przyrody symboliści przenieśli swe zainteresowania poznawczo-artystyczne w przestrzeń miasta oraz wspomnianego już codziennego życia. W perspektywie niemieckiej np. rzeczywisty symbolizm (jako powrót, po półwieczu, do myśli Schellinga) mógł zaistnieć dopiero po doświadczeniu *biedermeieru*, który od lat 30. realizował się w niższych strefach kultury i obyczajowości niemieckiej. Skądinąd to właśnie się stało: myślę o estetyce, która towarzyszyła muzycznemu dziełu Richarda Wagnera.

Tym jednak – by wrócić do punktu wyjścia – co w perspektywie nowoczesności decydowało o niewystarczalności nacechowanej mimetycznie Schellingiańskiej filozofii symbolu, był rozum absolutny. Ten sam racjonalizm, który dominował w pozornie „duchowej” („duchocentrycznej”) myśli Hegla. Jak czytamy w rozprawie Schellinga *Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, rozum jest najbardziej bezpośrednim odbiciem tego, co wieczne.

⁴⁰ J. Derrida, *Pismo filozofii*, przeł. B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992, s. 109.

⁴¹ Ewentualna nieświadomość założeń estetyki zachodnioeuropejskiej drugiej połowy XIX wieku musi prowadzić do wskazań na nowatorstwo Norwida. Jego „romantyzm” jest w tym sensie skutecznym sposobem ocalania wielkości poety.

Owa wypowiedź uzmysławia nam, że nawet gdyby Norwid przystał na panteistyczne zjednanie Boga z naturą, to bezwzględnie nie mógłby przystać na absolutyzowanie rozumu. W wypadku Charles'a Baudelaire'a niemożność taka jest jeszcze oczywistsza.

Mówiąc może nieco zbyt swobodnie: żeby Schelling mógł się stać symbolistą, musiałby przejść doświadczenie materializmu, które było udziałem europejskiej humanistyki połowy XIX wieku. Wtedy dopiero symbolizm można by uznać za alternatywę dla zanadto „przyziemnego” realizmu. Zarazem to pierwiastki materializmu i realizmu decydują o odrębności symbolizmu drugiej połowy stulecia i symbolizmu w dziele Norwida. Natomiast absolutny rozum (jako idealistyczny rys romantycznego maksymalizmu) odszedł już wtedy do lamusa. Nowocześnie mimetyzująca przedmiot symbolizacja świata zaczęła – premodernistycznie – dotyczyć ogromu skomplikowanych zagadnień języka. Język zaś z natury jest materialny i bezpośrednio warunkuje danie rzeczy odpowiedniego słowa. Zaczęła się w ten sposób trudna droga do postmodernistycznego zakwestionowania *mimesis* jako „tęsknoty duszy” oraz utopii.

W efekcie nazywanie abstrakcyjnych i coraz bardziej odległych spraw uniwersum stało się w kulturowo-politycznych okolicznościach Wiosny Ludów drugorzędne. Rzeczywisty symbolizm pojawił się zatem w Europie dopiero w drugiej połowie wieku – według Henriego Peyre'a w roku 1860⁴² – czyli wtedy, gdy w swym językowym (materiałowo-komunikacyjnym) skomplikowaniu słowo i obraz znalazły się w centrum zainteresowania artystów. Artyści ci, tak jak Norwid, twórczość łączyli z refleksją estetyczną (i szerzej – filozoficzno-moralną). Symbolizm okazał się więc rodzajem estetycznej religii⁴³ – albo też swoistą religią piękna i dobra w zmateralizowanym świecie kupieckim i przemysłowym. W ten sposób rzeczy i przedmioty fizyczne zyskały na znaczeniu. Zarysowała się semiotyczna perspektywa literatury, znaczenie bowiem nie było gotowe, lecz stale się tworzyło w procesie lektury. Skomplikowanie problematyki mimetyzmu zapowiadało dobitnie wiek XX. W istocie jednak dopiero w obecnym stuleciu zdano sobie sprawę z wyrafinowania zagadnień komunikacji kulturowej.

⁴² Zob. H. Peyre, *Co to jest symbolizm?*, przeł. i posł. opatrzył M. Żurowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 11.

⁴³ Symbolizm drugiej połowy XIX wieku oznaczał przewyciężenie tudzież wyrugowanie mistyki. Słusznie jednak Jacek Lyszczyzna studium *Symbolizm Norwida* zaczyna od rozważenia kwestii symbolu w *Lirykach lozańskich* oraz tekstach Słowackiego okresu genezyjskiego. Szczególnie cenny jest krytyczny ogląd Norwidowej semiotyki mierzonej miarą Charlesa Peirce'a i Wilhelma Schellinga. Zob. J. Lyszczyzna, *Cyprian Norwid. Poeta wieku XIX...*, s. 71–78, 79–88.

Na koniec trzeba jeszcze zapytać: czy niniejsza wędrówka po drogach i ścieżkach spod znaku żywiołu naśladowania była kroczeniem za wzmiankowaną na wstępie zwierzyną i trafiła w cel, czy wręcz przeciwnie – celu nie osiągnęła? A może nie warto kwestionować pożytku poznawczego, jaki mógł być udziałem czytelnika, jeśli podjął on trud podążania śladem (wymienionego nad tytułem artykułu) autora. Zgodne to z ideą *Vade-mecum*, wyrażającą wolę: „idź za mną”, która dziś, w naszej cywilizacji, znaczyć mogłaby: „jedź za mną”. Niemniej jeśli uważnie wsłuchać się w głos skrzydlatych tekstów romantyzmu *par excellence*, to już wówczas można było dosłyszeć dyskretnie „jedźmy, nikt nie woła”. Potwierdzają się więc komunikacyjna doniosłość *mi-mesis* oraz maksymalistyczny sąd, że „słowo” to... cała literatura.

Bibliografia

- Bąk M., „Symbolika” przestrzeni w nowelach „włoskich” Norwida, w: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Borowy W., *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.
- Bujak-Lechowicz J., „Muzyka nie tylko daje nam ukojenie i dostarcza rozrywki. Jest czymś więcej...” *Formy rozrywki w „Księdze śmiechu i zapomnienia” Milana Kundery*, w: *Kulturowy obraz rozrywki*, red. J. Bujak-Lechowicz, Volumina.pl Daniel Krzanowski, Szczecin 2015.
- Colli G., *Po Nietzschem*, przeł. S. Kasprzysiak, Oficyna Literacka, Kraków 1994.
- Cywiński S., *Wstęp*, w: C. Norwid, *Wybór poezyj*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924.
- Derrida J., *Pismo filozofii*, przeł. B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992.
- Klossowski P., *Nietzsche i błędne koło*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Kuniczuk-Trzciniowicz A., *Między melodramatem a egzotyką. Konwencje literatury popularnej w twórczości Henryka Sienkiewicza*, Wydawnictwo Naukowe Scriptorium, Poznań 2011.
- Lyszczyna J., *Cyprian Norwid. Poeta wieku dziewiętnastego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
- Lyszczyna J., *Wykłady z romantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019.
- Markiewicz H., *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1989.
- Nawarecka L., *Bigos romantyczno-postmodernistyczny. O przedmowach Tytusa Szczeniowskiego*, w: *Romantyczne przemowy i przedmowy*, red. J. Lyszczyna, M. Bąk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Norwid C., *Pisma wszystkie*, T. 2, 6, oprac. J.W. Gomułicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Peyre H., *Co to jest symbolizm?*, przeł. i posł. opatrzył M. Żurowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.

- Piechota M., *Jeszcze o idei wolności w „Dziadach” Mickiewicza*, w: *Śladami romantyków*, red. E. Kasperski, O. Krykowski, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Piechota M., *(Nie)zapomniany czar arcydzieł*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019.
- Piechota M., *„Słowo to cały człowiek”. Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbol i symbolika w poezji Młodej Polski*, TAIWPN Universitas, Kraków 1994.
- Rzońca W., *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Scheler M., *Istota i formy sympatii*, przeł. A. Węgrzecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
- Ursel M., *Aleksander Fredro. Na scenie życia i teatru*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2009.
- Ursel M., *Fredro w roku 2013. Znany czy nieznany?*, w: *Uniwersalność komizmu. Aleksander Fredro w dwieście dwudziestą rocznicę urodzin*, red. W. Rzońca, K. Samsel, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2015.
- Walas T., *Przeciw historii*, w: *Po strukturalizmie*, red. R. Nycz, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.

On “the element of *mimesis*” in 19th-century literature

Summary

The article is an attempt to trace the way in which in the literature of the nineteenth century, emotionality as well as the category of the Absolute Spirit were artistically expressed and which subsequently gave way to a returning interest in the Greek principles of imitation. The author calls this tendency “the element of *mimesis*” and justifies it with the use of the artistic work of Cyprian Norwid, referring also to interesting studies on this issue in the contemporary literature on the subject.

Lidia Romaniszyn-Ziomek
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
ORCID: 0000-0003-4520-7331

O żywiole romantyzmu w *Ale z naszymi umartwymi* Jacka Dehnela

[...] rzecz jest polska, ale niepatriotyczna [...]¹

Pośmiertne życie romantyzmu jest zagadnieniem nieustannie podejmowanym przez współczesnych badaczy literatury², szczególnie z kręgu postmodernizmu. Wielokrotnie przywoływana teza Marii Janion o końcu paradygmatu romantycznego stała się hasłem wywoławczym i trzonem dyskusji dotyczących trwania romantyzmu, zarówno w sferze literatury, jak i w życiu społeczno-politycznym. Fenomen (nie)obecności romantyzmu, badany z różnych perspektyw

¹ J. Słowacki pisał tak o *Balladynie* w liście do Eustachego Januszkiewicza w połowie listopada 1838 roku. Zob. Idem, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1959, s. 91.

² Zob. m.in. *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2007; M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2012; *Dziedzictwo romantyczne. O (nie)obecności romantyzmu w kulturze współczesnej*, red. M. Piechota, M. Janoszka, O. Kalarus, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013; *Granice romantyzmu. Romantyzm bez granic?*, red. M. Piechota, M. Kalarus, O. Kalarus, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014; *Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)*, red. W. Hamerski, M. Kuźniak, S. Rzepczyński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014; A. Bałajewski, *Obecność romantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015; A. Spólna, *Dialogi z Mickiewiczem. Aktualizacje tradycji romantycznej w nowej i najnowszej poezji polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego im. Kazimierza Pułaskiego, Radom 2017; T. Plata, *Pośmiertne życie romantyzmu*, Wydział Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie i Instytut im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2017.

i za pomocą różnych narzędzi metodologicznych, nie przestaje być tematem nośnym, zwłaszcza iż rzeczywistość końca drugiej dekady XXI wieku dostarcza do tego wielu pretekstów, nie tylko literackich. Żywioł romantyzmu zdaje się obejmować wszystkie sfery życia kulturalno-społecznego, a jego intensywność wzrasta wraz z napięciami politycznymi.

Niezależnie od polemik i przyjmowanych stanowisk wobec trwania romantyzmu ostatnie dwudziestolecie przynosi teksty literackie, w dużej mierze powieści, których nie sposób czytać w oderwaniu od romantyzmu, co więcej, dopiero romantyzm nadaje im stosowne znaczenie i odpowiedni sens³. Jedną z takich książek jest wydana w 2019 roku powieść Jacka Dehnela *Ale z naszymi umarłymi*, która bezpośrednio, poprzez tytuł, wpisuje się w dyskusje o trwaniu romantyzmu na poziomie metaliterackim, ale także wkracza w dyskurs literacki dzięki zanurzeniu w motywach i symbolach znanych z twórczości czołowych polskich romantyków – Mickiewicza i Słowackiego. Nie ma tu mowy o dyskretnych nawiązaniach czy o subtelnej grze z czytelnikiem. Romantyczny nawias wprowadzony został celowo, wprost i bez najmniejszych wątpliwości nawet dla kogoś, kto zna romantyków tylko ze szkolnej ławki. Co więcej, romantyczny kontekst stanowi jedyny nośnik sensu i czytelności książki Dehnela, która bez niego byłaby wyłącznie dość ponurą fantasmagorią. Dlatego romantyzm obecny jest w niej na różnych poziomach odbioru i przypomniany wielokrotnie.

Tytuł powieści to oczywiste nawiązanie do książki Marii Janion *Do Europy – tak, ale razem z naszymi umarłymi*, a dodatkowo trzy „romantyczne” motywy zakotwiczą całość w odpowiednim podłożu i determinują lekturę. Owe cytaty – jeden ze Słowackiego i dwa z dzieł badaczy polskiego romantyzmu, wspomnianej Janion i Jarosława Marka Rymkiewicza⁴ – są zapowiedzią literackiej, ideowej i historycznej dysputy, którą Dehnel zręcznie rozpisuje na różnych poziomach tekstu i w różnych sferach życia bohaterów, odnosząc się przy tym zupełnie wprost do współczesnej sobie rzeczywistości. Romantyczne są poszczególne motywy, wątki i szeroki kontekst społeczno-polityczny, który nadaje powieści charakter komentarza do bieżącej sytuacji.

³ Przykładem może być powieść Ignacego Karpowicza *Balladyny i romanse* (2010). Autor już w tytule nawiązuje do sztandarowych utworów polskiego romantyzmu, by uczynić je punktem wyjścia literackiej i kulturowej gry. Konotacje estetyczne i genologiczne narzucone przez tytuł są zarówno polemiczne, jak i afirmatywne w stosunku do tradycji romantycznej, co doskonale obrazuje sposób funkcjonowania owej epoki nie tylko w tej powieści, ale i w innych tekstach z ostatnich lat, np. w książkach Dawida Bienkowskiego, Michała Witkowskiego czy Krzysztofa Vargi. Szerzej na temat powieści Karpowicza pisze w tekście *Romans z Balladyną*, „Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 1 (11), s. 127–137.

⁴ Są to, odpowiednio, *Pieśń konfederatów barskich* z dramatu *Książd Marek, Do Europy – tak, ale z naszymi umarłymi* oraz *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*.

Autor nie stroni od ujęć groteskowych i parodystycznych, co jest naturalną konsekwencją wyboru patronatu romantycznego wplecionego w postmodernistyczną układankę. Wachlarz romantycznych skojarzeń jest dość szeroki, niekiedy wychodzący poza ramy sztamowego myślenia o epoce, lecz wciąż zakotwiczony jedynie w pewnym jej obrazie, micie wytworzonym przez uproszczoną (w dużej mierze szkolną) recepcję. Przedmiotem ironii zdaje się w powieści nie tyle sam romantyzm, ile właśnie jego uproszczona forma, sprowadzona do dogodnych haseł krzepiących serca i dusze Polaków w momentach kryzysu. Dehnel ma przecież świadomość wynaturzonego obrazu mesjanizmu, patriotyzmu i – ogólnie rzecz ujmując – unoszącego się już nie tylko w szkole „romantycznego smogu”, który przysłania idee i wartości bezsprzecznie budujące dla kultury narodowej. Wiadomo bowiem, że deprecjonowanie literatury romantycznej za pomocą wyłuskiwania wyłącznie motywów tyrtejskich, martyrologicznych, mesjanistycznych i miłosnych podważa dorobek polskiej literatury i jej roli w dziejach, a obiegowa rozpoznawalność romantyzmu jest jego karykaturą. Nietrudno się temu dziwić, skoro, jak pisze Jarosław Ławski, „Słowackiego w starszych i nowszych brykach [szkolnych – L.R-Z.] podaje się według recept na romantyczny zakalec patriotyczno-egzystencjalny”⁵. Ta gorzka konstatacja badacza chyba najcelniej oddaje to, co dzieje się z recepcją romantyzmu, gdy wybiórczo wykorzystuje się jego najłatwiej rozpoznawalne hasła do eskalowania napięć społecznych w imię specyficznej wizji jedności narodowej. A przecież, jak zauważa Małgorzata Łukaszuk, „[r]zecz nie w zapisywaniu czy kultywowaniu krypt, rzecz w tym, że romantyzm ma dla współczesności propozycję o wiele bardziej nośną, aniżeli przewidywała historia. To propozycja estetyczna, moralna, metafizyczna, sięgająca poza kontury i oznaki”⁶.

Zanurzona w romantycznym żywole powieść Dehnela to z jednej strony historia sąsiadów z kamienicy na krakowskim Podgórzu, a z drugiej – historia narodu polskiego, który po latach poniżeń i bycia niedocenianym na arenie międzynarodowej może w końcu poczuć się w pełni wyjątkowy i rzeczywiście wybrany. W Cikowicach, nieopodal Krakowa, zaczynają się dziać rzeczy niezwykle na skalę światową – umarli wychodzą z grobów po rozsadzeniu ich od środka. Początkowo są to pojedyncze „sztuki”, odrażające rozkładające się ciała, które nie wykazują oznak działania poza wygrzewaniem się w słońcu. Milczą, tak jak milczy Widmo z II części Mickiewiczowskich *Dziadów*, a ich funkcja jest nierozpoznana. Niemniej budzą oczywistą sensację i stają się swoistym narodowym fenomenem. Do Polski zaczynają więc zjeżdżać zombi-turyści, rozwija się turystyczny interes (są także zombi-gadżety, np. brelok do kluczy w formie

⁵ J. Ławski, *O, ironio! Rzecz o Juliuszu Słowackim*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1/2 (2), s. 48.

⁶ M. Łukaszuk, *Wstęp*, w: *Polska literatura współczesna...*, s. 16.

palca umarlaka), powstają grupy śledzące zombi i zaczynają się typowe polskie dyskusje nad znaczeniem osobliwego zjawiska oraz powrotem do minionych tradycji. Wraca moda na kontusze i żupany, a z grobów wstają dawni przywódcy – Chodkiewicz czy Piłsudski. Po czasie jednak zombi zaczynają atakować: najpierw nie-Polaków, by wcielić ich do narodu (polonizując obcych przez ugryzienie), potem także swoich, których zaciągają we własne szeregi. Stają się groźną siłą destrukcyjną wszystko. Po początkowym entuzjazmie obywateli i nadziei na wielką odmianę narodowego losu kraj znajduje się w stanie rozkładu. Ludzie boją się wychodzić z domów, państwo stopniowo przestaje działać, panuje chaos. Tłem wydarzeń są jednostkowe historie mieszkańców kamienicy, którzy stanowią wspólnotę przypadkowych ludzi o różnych światopoglądach, lecz jednoczą się w walce o przetrwanie, gdy lęk przed umarlakami zmusza ich do ucieczki. W końcu barykadują się w opustoszałym klasztorze na Jasnej Górze. Tam, w ostatnim bastionie polskości, odbywa się ich finalne starcie z antenatami, nowymi Polakami, destruktorami.

Polska naznaczona i opanowana przez zombi dla jednych staje się miejscem szczególnym, wybranym, a dla drugich jest zwiastunem wielkiej tragedii, od której jak najszybciej należy się odciąć:

[...] im bardziej jedna strona dokręcała śrubę patosu, chorągwi, staropolszczyzny i wernyhorzenia, tym druga goręcej odbijała w kpiny. Ci, którzy kiedyś starali się powściągliwie komentować te „dziwne, szczególne wydarzenia”, teraz mieli dość i lecieli grubymi żartami, zupełnie jakby usiłowali złapać haust powietrza. Ta mieszanina trupiego odoru, narodowego kadzidla i zatęchłej wody święconej była nowym polskim smogiem. Jedni nauczyli się nim oddychać, ba, wręcz od niego rozkwitali, drudzy się dusili⁷.

W powieści na każdym kroku ujawnia się rozkład – ludzkiego ciała, organizmu narodowego, państwowego, społecznego, ale także języka. Nie istnieje już żywe, organiczne państwo, lecz rozkładające się ciało, a jego poszczególne członki tracą swoją funkcję i rację bytu na rzecz unoszącego się „trupiego odoru”, „narodowego kadzidla”, produkującego „polski smog”, który przesłania realne problemy i potrzeby społeczeństwa. Znajduje tutaj odzwierciedlenie również kategoria kryzysu, wspólna romantyzmowi i nowoczesności, o której pisze Magdalena Siwiec⁸. Pojęcie kryzysu, zwiastującego rozpad, trafnie

⁷ J. Dehnel, *Ale z naszymi umarłymi*, Kraków 2019, s. 140–141. Kolejne cytaty z książki Dehnela pochodzą z przywołanego wydania i są oznaczone numerem strony podanym w nawiasie w tekście głównym.

⁸ Zob. M. Siwiec, „Modernité romantique”. *Francuskie style lektury a romantyzm polski*, „Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2010, nr 8, s. 293–301.

oddaje nastroje wiążące się z postrzeganiem romantyzmu. Oznacza bowiem tendencje z jednej strony do jego twórczego przekształcania i przekraczania, a z drugiej – do nieustannego powrotu do jego idei, które są niewygodnym, ale istotnym balastem współczesnej literatury. Kryzys rodzi bunt wobec zastanego porządku kulturowego, wynoszącego na piedestał postacie wiązane z błędnie pojmowanym mesjanizmem i strywalizowanym patriotyzmem, co stanowi naturalną przeciwwagę dla postawy afirmatywnej, podskórnie przekazywanej kolejnym pokoleniom⁹.

Dehnel pokazuje mechanizm działania społeczeństwa i państwa w momencie kryzysu wywołanego przez pojawienie się zombi. „Ale to, co dla państwa było kryzysem, który trzeba opanować, dla partii stało się zjawiskiem do zagospodarowania” (s. 61). Zombi wykorzystano w osobliwej narracji odpowiadającej aktualnym zapatrywaniom politycznym:

Wokół zombich trzeba było stworzyć narrację, która sprzeda poglądy partii, podłączając je do fenomenu, którym żyła cała polska. Dla młodej lewicy zombi stanowili *grupę najbardziej wykluczoną spośród wykluczonych*, którą należy otoczyć natychmiastową opieką; dla konserwatywnej prawicy była to *nasza żywa, a może raczej powrócona do życia, tradycja*. Pierwsi konsekwentnie przedstawiali to jako problem medyczny, który trzeba zbadać naukowo, racjonalnie, drudzy – jako dowód na obecność metafizyki w czasach szalejącego neomarksistowskiego materializmu (s. 62).

Wyraźne aluzje do współczesnych polskich wydarzeń nabierają także charakteru bardziej uniwersalnego. Momenty kryzysu zawsze bowiem skutkują powrotem do znanego duchowego skarbcza czasów sarmackich, a w powieści zombi stają się czytelnym i wręcz zmaterializowanym znakiem sięgnięcia do dawnej świetności Polski. Zwrot ku korzeniom, odgrzebywanie niegdysiejszych świętości, czczenie relikwii i „odprawianie dziadów” wydają się skutecznym antidotum na sytuacje kryzysowe znamionujące konieczność odnowy i rewizji.

Najmocniejszym łącznikiem z romantyzmem pozostaje w powieści figura żywego trupa, upiora, zombi, która wiedzie bezpośrednio do Mickiewiczowskiego *Upiora* i żywego, lecz skostniałego bohatera romantyzmu, czyli Gustawa-Konrada¹⁰. *Dziady* są však najbardziej rozpoznawalnym utworem romantycznym, podobnie jak powszechnie kojarzony jest jego protagonista. Nowoczesny upiór to właśnie zombi – postać i pojęcie znane także

⁹ Piszę o tym również w tekście *Romantyczny kontekst*, w: *Współczesny świat słowiański III*, red. K. Feruga, A. Ostrowska-Knapik, Verbum, Praga 2018, s. 91–98.

¹⁰ Szerzej o znaczeniu tej postaci piszę w tekście: *Zapach upiora – „Ale z naszymi umarłymi” Jacka Dehnela*, „Świat i Słowo” 2020, nr 2 (35), s. 127–135.

z popkultury, które dobrze pasuje do dzisiejszego świata. Owa postać prowadzi w stronę tego, co silnie zakorzenione w tradycji narodowej – z grobów wyłaniają się bowiem nie tylko zwykli obywatele, ale też postacie znaczące dla historii Polski, przypominające o jej trudnych dziejach i wskrzeszające pamięć narodową. Zombi gromadzą się w ważnych historycznie miejscach, takich jak Wawel, Rakowice czy Skalka, a w efekcie wskazują na relikwie i pamiątki¹¹ spajające naród. Przywracają i kultywują to, co martwe, lecz nieustannie przywoływane; stają się skarbcem duchowym, gdyż „w tym trudnym czasie laicyzacji niosą nam nasiona nieskalanej wiary z czasów sarmackich, kiedy byliśmy przedmurzem chrześcijaństwa” (s. 64). Przestaje się mówić o zombi – żywe trupy, czyli nowa narodowa siła, awansują w powieści do miana „naszych przodków”, „antenatów”, „naszych bohaterów”:

Dlaczego „zombi”? To nie jest polskie słowo; to jest słowo brzydkie, pospolite, kojarzące się z taną amerykańską rozrywką i obcym katolicyzmowi pogańskim kultem. Wolę to piękne określenie „antenaci”! Brońmy tego słowa od Giewontu do Bałtyku! (s. 132).

Martwy i budzący grozę bohater narodowej przeszłości – zombi, upiór, Gustaw-Konrad – jest jednak także synonimem pogrzebania dawnych wartości, a rozkładające się trupie ciało symbolizuje rozkład organizmu państwowego i społeczeństwa skupionego wokół romantycznych haseł, cierpiącego z powodu bycia niedocenianym na arenie międzynarodowej i liczącego na przyszłą chwałę. Wskrzeszanie minionej Polski i odkupienie jej poniżenia jest niemożliwe, podobnie jak niemożliwy jest powrót do kontuszy i żupanów, i dawnego języka. Zombi uosabiają lęki¹², a próba ich oswojenia, nadania im nowego znaczenia, prowadzi do spotęgowania ich destrukcyjnej siły – stają się niepokohamowanym żywiołem. Figura nowoczesnego upiora zdaje się syntezywać lęki i niechęć do romantyzmu, a raczej do trwającej w kulturze dominacji romantycznych haseł, które zamiast łączyć, hipnotyzują i polaryzują społeczeństwo.

Prócz najbardziej nośnych tropów i haseł wywoławczych romantyzmu (mesjanizm, patriotyzm, polskość, duma narodowa i walka o to, co „nasze”) istotne są również kategorie i tendencje obecne nie wprost, oddalające się od

¹¹ Patronka powieści Dehnela, Maria Janion, zauważa, że relikwia i pamiątka to figury projektujące polską kulturę porozbiorową, a wokół grobu i zwłok skupia się cała nowożytna wrażliwość (zob. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 274).

¹² Zob. M. Marcela, *Monstruarium nowoczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 103.

warstwy ideologicznej w stronę rozwiązań estetycznych, takie jak ironia czy elementy romantycznej frenezji. Z kolei groteskowa wizja końca ludzkości, wcale nie zbawcza, odwołuje się do wizyjności utworów wieszczów i do romantycznego profetyzmu. Zombi zawładnęli światem i wszystkimi sferami ziemskiego życia – nic nie działa, następuje kres, wyczerpanie. Zamiast wizji zwycięskiej przemienionej Polski otrzymujemy wizję Polski jako żywego trupa, którego jedynym celem i możliwością jest destrukcja, także autodestrukcja. Wizja groteskowa, lecz podszyta grozą. Finał Dehnelowskiej historii zdaje się ironicznym ukoronowaniem całości, unicestwieniem zarówno świata powieściowych bohaterów, jak i świata tego wielkiego imaginarium, którym jest obraz zwycięstwa Polski i Polaków w perspektywie mesjanistycznej czy romantycznej w ogóle.

Wykorzystywana przez Dehnela ironia daje możliwość szczególnego oglądu polskiej rzeczywistości¹³. Pisarz, nie uciekając od aluzji do bieżących wydarzeń politycznych, stawia diagnozę organizmowi państwowemu w stanie rozkładu. Zbliży się tym zabiegiem w stronę autora *Balladyny*, nazwanej przez Wacława Kubackiego polityczną baśnią i „satyryczno-polityczną karykaturą Królestwa Kongresowego”¹⁴. Fantastyczna epopeja Słowackiego była wszak próbą dystansowania się wobec historii, układaniem świata napędzanego machiną cudowności¹⁵, pełną aluzji do wydarzeń współczesnych romantykom.

Dehnel wprowadził do swojej fantasmagorii dawne duchy i postacie, które wkraczają w polską rzeczywistość, rozbijają ją, burzą założony rzekomy porządek – zaczynają nawet wypierać ustalone wartości i zwracają się przeciwko nim (zombi po czasie mają już swoje totemy), tak jak zwracają się przeciwko swoim – Polakom¹⁶. Nie następuje jednak żaden przełom, nie działają siły boskie,

¹³ O potrzebie ironii w dyskursie literackim pisze Ławski: „Nawet jeśli uznamy, że jesteśmy dziedzicami kultury wysokiej i poważnej, to przecież kultura taka musi mieć swoje antymity i parodystyczne zaprzeczenia, musi przeglądać się w krzywym zwierciadle. Otóż niestety wciąż nie może to być krzywe zwierciadło ironii, a nawet groteski, satyry czy śmiechu, choć żywioły te świetnie się w naszej kulturze rozwijają od wieków! [...] czy jako zaprzeczenie mesjanizmu, wiary w Opatrzność i narodowej, kulturowej tromtadracji zostaje nam tylko albo wór pokutny i Canossa jakiegoś »nowego Konrada«, albo całkowita negacja wszystkiego, co stanowi wyraz długiej historii i tradycji?” (J. Ławski, *O, ironio...*, s. 42).

¹⁴ Zob. W. Kubacki, „*Balladyna*” – baśń polityczna, w: J. Słowacki, *Balladyna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 90.

¹⁵ O epopeiczności *Balladyny* pisze szeroko M. Piechota (*O epopeicznej cudowności „Balladyny”*, w: Idem, „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 75–84).

¹⁶ Jak pisze Maria Żmigrodzka: „W postawie ironisty dopatrywać się wolno równie dobrze wiary w niewzruszony ład świata i niezachwianej pewności własnych racji,

następuje fuga¹⁷, ucieczka, przejście do innego świata, jakby w tym rzeczywistym nie dało się realnie i ostatecznie uciec od romantycznej gęby.

Zabiegi ironisty, wpisujące się w model postmodernistycznej gry, dają rozległe możliwości dystansowania się i od samego zjawiska „romantyczności”, i od jego licznych modeli, odbić, wariantów w wygodnej narodowej oprawie. Są także próbą samookreślenia wobec tego, co polskie, lecz trudne do zaakceptowania. Jak pisze Ławski:

Wydaje się, że ironia otwiera niezwykłą szansę nowego samookreślenia Polaka, jego samodefinicji jako człowieka nowoczesnego, zdystansowanego nade wszystko wobec siebie, wobec obcych, których można wtedy postrzegać bez kompleksu niższości, ale i bez nimbu nadczłowieczeństwa. [...] Ironia daje siłę transgresji umożliwiającej wyjście poza opłotki „naszości”, „swojskości”, ciasno pojętej polskości, tradycji skutej przez infantylną walkę oświeconych modernizatorów i zachowawczych tradycjonalistów¹⁸.

Historia Polski rozpisana przez Dehnela w *Ale z naszymi umarłymi* wydaje się ironiczną odpowiedzią na mit romantyzmu. Przebija w niej jednak resentyment, co sytuuje powieść w kręgu wielu już głosów obecnych w najnowszej literaturze. Wskazują one raczej na wspólnotę odniesień w dyskusji o romantyzmie niż na wspólnotę zbudowaną na tradycji romantycznej. Jak zauważa Anna Spólna:

Potrzeba wspólnoty dyskursywnej opartej na – często polemicznych czy obrazoburczych – odniesieniach do romantyzmu pozostaje wciąż ważniejsza od potrzeby wspólnoty ideowej (opartej na archaicznym, przykrojonym do bieżących wydarzeń politycznych mesjanizmie). Odwołania do romantyzmu są jednym z niewielu obszarów możliwego porozumienia pomiędzy autorami, zwykłymi miłośnikami poezji i profesjonalnymi krytykami – w ramach obiegów popularnego oraz elitarnego, tradycyjnego i cyfrowego. Stąd ich nośność i niesłabnąca popularność¹⁹.

pozwalających na bezkarne przejmowanie języka przeciwników, jak poczucia względności prawd i wartości oraz sofistycznej skłonności do żonglerki pojęciami. Można ironistę traktować jako środek stronnicej agresji intelektualnej i jako przejaw pełnego rezerwy indyferentyzmu” (M. Żmigrodzka, *Etos ironii romantycznej – po polsku*; w: *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX w.*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2002, s. 197). Temat ironii w książce Dehnela został tu potraktowany pobieżnie, zasługuje bowiem na osobny szkic.

¹⁷ Powieść Dehnela podzielona jest na dwie części – *Preludium* i *Fuga*.

¹⁸ J. Ławski, *O, ironio...*, s. 56.

¹⁹ A. Spólna, *Dialogi z Mickiewiczem...*, s. 80.

Bibliografia

- Bagłajewski A., *Obecność romantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015.
- Dehnel J., *Ale z naszymi umarłymi*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
- Dziedzictwo romantyczne. O (nie)obecności romantyzmu w kulturze współczesnej*, red. M. Piechota, M. Janoszka, O. Kalarus, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Granice romantyzmu. Romantyzm bez granic?*, red. M. Piechota, M. Kalarus, O. Kalarus, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Karpowicz I., *Balladyny i romanse*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Kubacki W., „Balladyna” – baśń polityczna, w: J. Słowacki, *Balladyna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.
- Ławski J., O, ironio! Rzecz o Juliuszu Słowackim, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1/2 (2).
- Marcela M., *Monstruariusz nowoczesny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Piechota M., O epopeicznej cudowności „Balladyny”, w: Idem, „Chcesz ty, jak widzę być dawnym Polakiem”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.
- Plata T., *Pośmiertne życie romantyzmu*, Wydział Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie i Instytut im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2017.
- Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2007.
- Rabizo-Birek M., *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2012.
- Romaniszyn-Ziomek L., *Romans z Balladyną*, „Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 1 (11).
- Romaniszyn-Ziomek L., *Romantyczny kontekst*, w: *Współczesny świat słowiański III*, red. K. Feruga, A. Ostrowska-Knapik, Verbum, Praga 2018.
- Romaniszyn-Ziomek L., *Zapach upióra – „Ale z naszymi umarłymi” Jacka Dehnela*, „Świat i Słowo” 2020, nr 2 (35).
- Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)*, red. W. Hamerski, M. Kuziak, S. Rzepczyński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.
- Siwiec M., „Modernité romantique”. *Francuskie style lektury a romantyzm polski*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2010, nr 8.
- Słowacki J., *Dzieła*, T. 14: *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, oprac. J. Pelc, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959.
- Spólna A., *Dialogi z Mickiewiczem. Aktualizacje tradycji romantycznej w nowej i najnowszej poezji polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego im. Kazimierza Pułaskiego, Radom 2017.
- Żmigrodzka M., *Etos ironii romantycznej – po polsku*, w: *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX w.*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2002.

On romantic elements in Jacek Dehnel's *But With Our Dead*

Summary

In the essay, I explore a recently published Polish novel, *But With Our Dead* by Jacek Dehnel, in the context of Romanticism. The novel can be construed as part of a long debate about the presence of Romanticism in contemporary Polish literature and culture. It explores the most recognizable Romantic ideas existent in the present socio-cultural context. Also, it does not steer clear of the less obvious tropes associated with Romanticism, like frenzy or irony.

Inne żywioły

Anna Szczepaniak
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0002-6641-1465

Słowa przydrożne, czyli o greckich inskrypcjach nagrobnych

Stwierdzenie, że żyjemy w epoce otaczających nas zewsząd słów, często niemal atakujących wszystkie zmysły, to oczywiście truizm. Istnieje jednak we współczesnym świecie przestrzeń zadziwiająco cicha, milcząca, głucha, jeśli porównać ją pod tym względem z realiami antycznymi – jest nią przestrzeń cmentarzy. Nasze nekropolie, miasta naszych bliskich zmarłych, rozbrzmiewają co najwyżej szeptem modlitwy zmawianej nad grobem lub rozmową wspominających już nieobecnego żywych. Martwi nie mają głosu. Ich życie, bogate w doświadczenia i emocje, zostaje ujęte w garść podstawowych, niewiele mówiących danych: imię, nazwisko, daty narodzin i śmierci. Rzadko można spotkać na pomniku gnomoę, apel albo bardziej osobisty szczegół. Jeżeli je znajdujemy, to zazwyczaj na starszych nagrobkach lub na grobach dzieci, których nagle urwanego życia wstrząśnięci rodzice nie chcą i nie potrafią sprowadzić do suchych faktów.

Tymczasem antyczne nekropolie, zarówno greckie, jak i rzymskie, w pewnym sensie tętniły życiem – zmarli przemawiali do żywych, a nawet wdawali się z nimi w rozmowę¹. Ponieważ zaś mogiły stawiano nie tylko w przeznaczonym

¹ Starożytne inskrypcje greckie stanowią ogromny, liczący dziesiątki tysięcy, korpus tekstów – zarówno oficjalnych, jak i prywatnych, prozatorskich i poetyckich, o różnej treści i przeznaczeniu. Okres, w którym powstawały, rozciąga się na ponad tysiąclecie – od VIII wieku p.n.e. (najstarsze zachowane epigramy) do końca antyku, czyli do około VI wieku n.e. Napisy te pochodzą z bardzo rozległych terenów, ponieważ tworzone były wszędzie tam, dokąd sięgała kultura helleniska, najpierw krzewiona przez greckich kolonistów, później szerzona przez wojska Aleksandra Wielkiego, a w końcu utrwalana w najodleglejszych zakątkach w monarchiach hellenistycznych i w Cesarstwie Rzymskim. Teksty pochodzą zatem nie tylko z Grecji właściwej i niemal całej Europy, lecz także z Azji i Afryki. Już w starożytności cenione były jako pomniki historii oraz perły literatury, dlatego je spisywano, aby zachowały się dla potomnych. Obecnie wyniki tej trwającej wielusetletniej pracy licznych starożytników, badaczy i podróżników są dostępne dla każdego

dla nich miejscu ograniczonym murami, ale również wzdłuż dróg, na pagórkach czy wśród pól, „spotkanie” ze zmarłym mogło nastąpić niemal wszędzie. Miasta i nekropolie, świat żywych i świat martwych współistniały i prowadziły nieustanny dialog.

Oczywiście, nie każdego było stać na okazały nagrobek, mieszczący coś poza (*nomen omen*) lapidarną² informacją o śmierci, dlatego też oprócz epigramów obfitujących w szczegółowe informacje o czymś życiu i dokonaniach, oprócz napisów mających zapewnić zmarłym rodzaj nieśmiertelnej sławy możemy znaleźć wiele inskrypcji skromnych oraz takich, które stanowią raczej anonimową refleksję nad ulotnością chwili i marnością życia. Oto przykład takich epitafów kontrastujących ze sobą rozmiarem, zamierzeniem i treścią:

Diodor, syn Dionizosa³.

Filajnis tutaj leży⁴.

Bądźcie pozdrowieni, wędrowcy! Oto ja leżę (tu) martwy.

Przechodząc tędy, przeczytaj, jaki mąż jest tu pogrzebany:

przybysz z Eginy o imieniu Mnesitheos.

A kochana matka, Timareta, umieściła dla mnie

na szczycie grobowca pomnik – niezniszczalną stelę,

która nieznużenie, przez wszystkie dni będzie wieścić przechodniom:

„Postawiła mnie Timareta dla ukochanego syna, co zmarł”⁵.

zainteresowanego dzięki internetowej bazie: <https://inscriptions.packhum.org/>, z której sama korzystałam, przygotowując ten artykuł. Baza zawiera inskrypcje z setek opracowanych przez naukowców wydań książkowych, do których warto sięgać po szczegółowe informacje. Niniejszy artykuł, mający raczej formę eseju, jest efektem moich wieloletnich zainteresowań epigrafami greckimi i łacińskimi. Od kilku lat dzielę się swą pasją ze studentami na zajęciach z epigrafiki. Choć skromny w treści, esej przedstawia obserwacje wynikające z przejrzenia setek (niestety, to tylko ułamek) greckich napisów. Starłam się zaprezentować w nim w miarę reprezentatywny wybór inskrypcji o tematyce sepulkralnej – pochodzących z różnych wieków i z różnych terenów żywiołu helleńskiego – biorąc przy tym pod uwagę ich atrakcyjność dla czytelnika.

² Słowo to pochodzi od łacińskiego *lapis* – ‘kamień’, a jego utrwalone znaczenie nawiązuje do zwięzłości cechującej większość inskrypcji, wynikającej zarówno z ograniczonej zazwyczaj powierzchni, jak i z oporu materiału, w którym wykuwano litery.

³ *IosPE* I² 210 (Olbia koło północnych wybrzeży Morza Czarnego, ok. 350–300 p.n.e.): Διόδωρος Διονυσίου.

⁴ *IG* I³ 1307bis (Ateny, ok. 410–400 p.n.e.): Φιλαινίς <ἐν>θάδε κεῖται.

⁵ *IG* XII 9, 285 (Eretria na Eubei, VI wiek p.n.e.):

χαίρετε τοῖς παριόντες : ἐγὼ δὲ θανὼν κατὰκειμαι. :

δεῦρο ἰδὼν ἀνάνημαι ἀνὲρ τίς τῆδε τέθαπται; :

A: – Ani nie byłem kimś (i mi nie zależało),
 ani nie jestem kimś (i mi nie zależy).
 Bądźcie pozdrowieni, przechodnie, oraz Ty, rodaku!
 B: – Wy[konał(?)] Stratonejkos, syn Poplios⁶.

Jeśli ktoś dysponował odpowiednimi środkami, pozwalającymi na postawienie okazałego pomnika, to mógł zafundować stelę z piękną inskrypcją nie tylko bliskim, ale nawet swojemu koniowi wyścigowemu:

A: – Stelo marmurowa, czym jesteś grobem? B: – Szybkiego konia.
 A: – Jak na imię? B: – Euthydikos⁷. A: – Z czego sławny? B: – Ze zwycięstw.
 A: – Ile razy wieńczony w wyścigu? B: – Wielokrotnie. A: – Kto dosiadał?
 B: – Kojranos⁸. A: – O czci większa od (czci) półbogów!⁹

ξένος ἀπ' Αἰγίνης, Μνῆσίθεος δ' ὄνομα.
 καὶ μοι μνῆμ' ἐπέθῃκε φίλῃ μετ' ἑ Τιμαρέτῃ :
 τύμῳ ἐπ' ἄκροτάτῳ στέλῃν ἀκόματον.
 ἡάτις ἐρεῖ παριῶσι διάμερες ἅματα πάντα
 Τιμαρέτῃ μ' ἔσσετσε φίλῳ ἐπὶ παιδί θανόντι

⁶ TAM V 2, 1147 (Thyatejra w Lidii):

A: – οὐδ' ἦμην τις οὐδ' ἔμελέ μοι,
 οὐδ' εἰμί τις οὐδὲ μέλει μοι
 χαίρετε παροδεῖται καὶ σὺ παρ' ἡμῶν
 B: – Στρατόνεικος Π[ο]πλίου ἐποίησεν(?).

Inskrypcja zapewne nie zawierała imienia zmarłego, jej treść zresztą uzasadnia owo znaczące, choć niekiedy spotykane, pominięcie.

⁷ Tzn. 'sprawiedliwy'.

⁸ Słowo *kojranos* (κοίρανος) może być zarówno imieniem własnym (spotykanym wielokrotnie w inskrypcjach), jak i poetyckim określeniem „pana”, „władcy”. Trudno rozstrzygnąć, z którym znaczeniem mamy tutaj do czynienia.

⁹ IGUR III 1214 (= IG XIV 1603 = GVI 1844; Rzym, II wiek n.e.):

A: – στήλη μαρμαρέη, τίνας εἶ τάφος; B: – ὠκέος ἵππου.
 A: – τίς δ' ὄνομα; B: – Εὐθύδικος. A: – τί κλέος; B: – ἀθλοφόρος.
 A: – ποσ<σ>άκις ἐστέφθης δρόμον; B: – πολλάκις. A: – τίς δ' ἔλαέν μιν;
 B: – Κοίρανος. A: – ὦ τιμῆς κρέσσ<ο>νος ἡμιθέων.

Ten żywo prowadzony dialog sprawia pewne trudności, jeśli chodzi o identyfikację osób mówiących. W tłumaczeniu starałam się to ukryć bez zakłamywania oryginału. Jedną stroną jest z całą pewnością przypadkowy przechodzień, lecz na zadane przez niego pytanie („Czym jesteś grobem?”) może – zgodnie z konwencją antyczną – odpowiedzieć zarówno nagrobek, jak i zmarły, a więc w tym wypadku koń. Dwa z pytań są bezosobowe i nie pozwalają stwierdzić, kto/co odpowiada („Jak na imię?” – τίς δ' ὄνομα; – dosł.: ‘kto z imienia?’ „Z czego sławny?” – τί κλέος; – dosł. ‘jaka sława?’), w jednym wędrowiec zwraca się do konia: „Ile razy zostałeś uwieczniony w wyścigu?” (ποσ<σ>άκις ἐστέφθης δρόμον;), w innym z kolei do

Konie, ze względu na przydatność bojową, znaczne koszty utrzymania oraz prestiż zawodów hippicznych i wyścigów rydwanów, cieszyły się w antyku dużym szacunkiem. Niemal równymi względami, jako najbliższych przyjaciół człowieka, darzono psy, które również nieraz doczekały się nagrobka, np.:

A: – ...szczęście Rodope...

...miłego Stefana, bawiąc się, wołali,
zgasłego przedwczesną śmiercią tutaj przykrywa (ziemia).

Jest to mogiła zmarłego psa Stefana,
którego Rodope opłakała i pochowała jak człowieka.

B: – Jestem pies Stefan, a nagrobek postawiła dla mnie Rodope¹⁰.

Jeśli Ty, który idziesz drogą, jakoś ten nagrobek dojrzysz,
nie śmiej się, proszę, że to grób psa.

Płakano po mnie, a prochy zebrały ręce pana,
który również na steli wyrzył tę moją mowę¹¹.

Nadmienić należy (choć z zasady pomijam w tym artykule kwestie wersyfikacyjne), że wszystkie trzy epitafia napisane są w dostojnym, poprawnym metrum: pierwszy i trzeci w dystychach elegijnych, drugi w heksametrach daktylicznych.

W ogromnym korpusie zachowanych greckich napisów nagrobnych¹² można zatem wyodrębnić epigramy o rozmaitej treści, formie, w rozmaitych konwencjach, dialektach etc. Chciałabym poświęcić nieco uwagi tym, które

nagrobka: „Kto dosiadał?” – dosł. ‘kto na nim jechał?’ (τίς δ’ ἔλαέν μιν;). Zrównanie nagrobka i zmarłego jest częstą cechą greckich inskrypcji – zob. przypisy 25 i 26.

¹⁰ SEG 41, 1283 (Termessos w Pisidii, Azja Mniejsza, po 212 r. n.e.):

A: – ΔΑΣ...ΔΙΟ.....ΑΙ.ΤΩ... Ῥοδόπη(?) εὐδ[ι]αμονία ΒΑΥΛ.ΟΝ

K..Τ.ΟΝ εὐχάριτον Στέφανον παίζοντες ἐφώνουν,

ἐχαπίνης θανάτῳ μεμαραμμένον ἐνθάδε κεύθει

ἔστι κύνος τόδε σῆμα καταφθιμένου Στεφάνοιο,

τὸν Ῥοδόπη δάκρυσεν καὶ ὡς ἄνθρωπον ἔθαψεν,

B: – εἰμὶ κύων Στέφανος, Ῥοδόπη δέ μ[οι] ἔκτισε τύμβον.

¹¹ IG XIV 2128 (Włochy):

τή<v> τρίβον <δ>ς πα<ρ>άγεις, ἅ<v> π<ω>ς τόδε σῆμα νοήσης,

μή, δέομαι, γελάσης, εἰ κύνος ἔστι τά<φ>ος

ἐ<κ>λαύσθην, χεῖρες δὲ κόνιν συνέθη<κ>αν <ἄ>v<α>κτος,

ὅς μου καὶ στήλῃ τόν<δ>ε ἐχάραξε <λ>όγον.

¹² Napis taki mógł się znajdować na steli, reliefie, sarkofagu, posągu lub na zwykłym kamieniu. Czasami sam pomnik już nie istnieje, a informacje o inskrypcji czerpiemy ze wzmianek starożytnych i nowożytnych badaczy oraz podróżników, którzy je przepisywali i wydali.

charakteryzują się właśnie „zwrotem do” / „przemową do” / „dialogiem z”. Inskrypcje stworzone w owej konwencji stanowią znaczną część zbioru. Nawet najskromniejsze epitafy zawierają elementy rozmowy, np.:

Apollonida, córka Menandra. Witaj!¹³

Hermias, syn Herakleitosa, z Eresos (na Lesbos). Witaj!¹⁴

Postacią mówiącą może być zmarły (tak jak w cytowanych przykładach), żywy członek rodziny lub krewny pochowany w tym samym grobie, znajomy, fundator pomnika, sam pomnik, współobywatel, przechodzień albo bliżej nieokreślony narrator. Galeria wypowiadających się lub dialogujących jest naprawdę liczna. Zacytujmy tu dla przykładu piękną i wzruszającą rozmowę małżonków leżących w jednym grobowcu:

A: – Tobie i mnie, Sewero, boska pośród kobiet,
los przydzielił ten dom – dzieło twardej jak stal ręki.
Obym również tutaj był nazywany Twoim małżonkiem,
(ja), Kandidus, nie najgorszy pośród Hellenów.
B: – Gdyby mi, drogi mężu, nieśmiertelni to przeznaczyli!
Leżałabym wtedy w łożu, zapomniawszy o zimnej śmierci,
a Ty rozkosznym ramieniem zawsze byś mnie obejmował.
Bylibyśmy nieśmiertelni wśród zmarłych!¹⁵

W przypadku rozmowy zmarłego z żywym krewnym epitaf czasem zawiera ostatnią wolę zmarłego (lub włożoną w jego usta wolę grabarzy) albo zapewnia o wykonaniu zaleceń, np.:

[Z]osi[me...]

... i ...

leżymy tutaj pod ziemią w wieczności, nie posiadając niczego

¹³ *IosPE* I² 464 (Chersones Taurydzki, okres rzymski): Ἀπολλωνίδα Μενάνδρου, χαίρε.

¹⁴ *IG* II² 8490 (Ateny, II wiek n.e.): Ἑρμίας Ἡρακλείτου Ἑρέσιος, χαίρε.

¹⁵ *TAM* III 1, 536 (= *GVI* 1876; Termessos, Azja Mniejsza, II wiek n.e.):

A: – σοὶ καὶ ἐμοὶ τὸδε δῶμα, γυναικῶν δεῖα Σευήρα,
μοῖρ' ἁδ' ἀμ' ἀντίειδος ἔργον ἔθηκε χερσός.
σεῖο δ' ἐγὼ καὶ τῆδε πόσις κεκλημένος εἶην,
Κάνδιδος, Ἑλληγῶν οὐχ ὁ παρ' ἐργότατος.
B: – αἶ γὰρ ἐμοί, φίλ' ἄνερ, τόδ' ἐπ' ἁθ' ἀνατοὶ τελέσσειεν
οὕτω κεν θανάτου λησαμένη κρυεροῦ
κείμεν ἐν λέκτρῳ, σὺ δὲ νήδυμον ἄμφι με πῆχυν
αἰὲν ἔχοις, εἶμεν δ' ἁθ' ἀνατοὶ νεκύων

z wyjątkiem czterech płyt kamiennych powyżej. Proszę Cię, córko Zosime, daj osiem asów¹⁶ każdemu z tych, którzy po śmierci odprowadzą mnie do wiecznego domu¹⁷.

A: – Bądź dobrej myśli, Tryfero! Ja, Filon, Twój małżonek, wykonałem wszystko, co zarządziłaś, o błogosławiona, w swym testamencie.

B: – Zaklinam Cię, szczęśliwco, na Plutona i na ziemię zmarłych, nie dotykaj mnie, przyjacielu! Nie spoczywam bowiem otoczona bogactwem.

Przeczytaj napis, a dowiesz się, jak ulegam zmianie¹⁸.

W drugim epitafium słyhać raczej dwugłos niż dialog: najpierw przemawia małżonek do zmarłej żony, następnie zmarła do przechodniów, którzy w nadziei zysku mogliby pokusić się o splądrowanie grobu. Trudno powiedzieć, czego dotyczy wzmiankowane przez nieboszczkę „ulegam zmianie”, co można przetłumaczyć również jako „zmieniam swoje położenie” lub „jestem przenoszona”. Może tu chodzić zarówno o metafizyczne „odchodzenie do wieczności”, jak i o całkiem dosłowny rozkład. Zresztą sam napis nie zawiera, wbrew zapewnieniom zmarłej, bardziej szczegółowych informacji¹⁹.

Nie tylko w powyższym przypadku właściwe tłumaczenie inskrypcji może przysparzać problemów. Należy pamiętać, że omawiane teksty powstawały w ciągu tysiąca lat. W tak długim czasie na ziemiach objętych wpływem kultury greckiej zaszły wielkie zmiany cywilizacyjne, językowe/dialektalne i ortograficzne. Ponadto epitafia obfitują w regionalizmy (w tym słowa obcego pochodzenia), formy poetyckie i archaiczne, niekiedy wręcz w *hapaks legomena*, czyli wyrazy, których nie znajdujemy nigdzie indziej poza danym nagrobkiem.

¹⁶ As – rzymska jednostka monetarna.

¹⁷ IG XII 5, 329 (Paros na Morzu Egejskim, III wiek n.e.):

[Z]ωσίμη -----]-

νοῦντα καὶ πο...ος --

κείμεθα ὧδε κάτω ἐν τῷ αἰῶνι, μηδὲν ἔχοντες ἢ ἐπάνω

τέσσαρες πλάκες παρακαλῶ δέ σε, θυγάτηρ Ζωσίμη,

μετὰ τὴν ἐμὴν κοίμῃσιν τοῖς με καταστήσουσιν

ἰς τὸν αἰῶνιον οἶκον δώσις ἐκάστῳ ἑσάρια ὀκτώ

¹⁸ IGLSyr 4 1297 (= GVI 1877; Marathos w Syrii, II–III wiek n.e.):

A: – εὐθύμει, Τρυφέρα τὰ δεδογμένα σαῖσι γραφαῖσιν

πάντ' ἐπόησα Φίλων, γαμέτης ὁ σός, ὃ μακαρεῖτι.

B: – ὀρκίζω σε, μάκαρ, τὸν Πλουτέα καὶ νεκύων γῆν,

ὃ φίλε, μὴ μου θιγεῖν οὐ γὰρ κείμαι πολύολβος

τὰς δὲ γραφὰς ἀνάγνωθι καὶ εἶση πῶς μετάκειμαι.

¹⁹ Wydanie inskrypcji nie wskazuje na urwanie tekstu wskutek ubytku kamienia.

Przykładem takiej dosyć kłopotliwej językowo inskrypcji – zawierającej hapaksy oraz formy, które można uznać bądź za błędy, bądź za niepotwierdzone częściej warianty gramatyczne lub regionalne – a jednak uroczej, przywodzącej na myśl *Treny* Jana Kochanowskiego, jest epitafium Politty:

A: – Zapłacicie, obywatele, nade mną, miłą wszystkim Polittą,
dobrą latoroślą zdrowego korzenia²⁰.

Nieskazitelna wedle matki, nienaganna wobec ojca,
żyłam pięć lat, nigdy nie zaznawszy klapsa.

B: – Nie tylko w ogrodach kwitną pąki róż,
również Politta była w pełnym rozkwicie.

A: – Leżę (tutaj), porwana nagle do Hadesu.

Gdzie szaty, gdzie złote ozdoby, którymi wystroił mnie ojciec?

B: (?) – Smutna jest śmierć, lecz przeznaczona jest wszystkim ludziom,
uniknąć jej nikt, kto śmiertelny, nie zdoła²¹.

Pośród obszernego zbioru inskrypcji „skierowanych do” szczególnie wyróżnić należy największą ich grupę – te adresowane do nieznanego, przypadkowego przechodnia. Owa forma napisu nagrobnego znana jest szerszemu kręgowi czytelników dzięki słynnemu epigramowi poety Symonidesa (VI–V w. p.n.e.) napisanemu na cześć Spartan poległych w bitwie pod Termopilami (480 rok p.n.e.):

Przechodniu! Donieś Lacedemończykom,
że leżymy tutaj posłuszni ich prawom²².

²⁰ Chodzi tu zapewne o szlachetne pochodzenie dziewczynki.

²¹ Bernand, *Inscr. Métr.* 96 (= GVI 1245; Memfis, II–III wiek n.e.):

A: – ἀγνοφύτου ρίζης ἀγαθὸν βλάστημα, πολεῖται,
κλαύσατέ με, Πολίτταν, τὴν πᾶσι ἀρηρέκο<υσαν>,
<ῆ>πάρ μητρί ἄμεμπτος, ἀνέγκλητος παρὰ πατρί,
πενταετὴ ζῶω, αἰεὶ {αν} ἀπληξαμένη.

B: – οὐ μόνον ἐν κήποις {ι}κάλυκες φύεται ρόδον, ἀλλὰ
καὶ Πόλιττα παντοθαλῆς ἀνέφω

A: – κῆμε δ'εἰς Ἀΐδα αἰφνιδίως ἀρπασθῆισσα
ποῦ στολαί, ποῦ χρυσία, <τοῖς>κοσμηθῆισα ὑπὸ πατρός;

B: ? – οἰκτρὸν μὲν τ<ὸ>θανεῖν, πᾶσιν δὲ βροτοῖς ἐπεκλώσθη,
τοῦτο φυγεῖν δ'οὐδεὶς θνητὸς ἐὼν δύναται.

²² Simon. 22b FGE:

᾽Ω ξεῖν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις, ὅτι τῇδε
κείμεθα τοῖς κείνων πειθόμενοι νομίμοις.

Utwór ten, umieszczony na kamieniu w miejscu bitwy, można znaleźć w Termopilach również dzisiaj²³, choć już w formie zmodernizowanej pod względem sposobu zapisu, ponieważ oryginalny monument zaginął.

Zwroty odnoszące się do anonimowego przechodnia bywają różnorodne: „przyjacielu”, „gościu”, „przybyszu”, „przechodniu”, „podróżny”, „wędrowcze”²⁴ itp. (także w liczbie mnogiej). Zazwyczaj towarzyszy im formuła powitalna: *chajre* (χαίρε – ‘witaj, bądź zdrów, bądź pozdrowiony’). Popularność anonimowego adresata wynika ze wzmiankowanego już powszechnego zwyczaju stawiania grobów przy drogach, o czym świadczą m.in. częste deiktyczne wskazówki wewnątrztekstowe, np.:

Ten grób w pobliżu drogi będzie zwany „Proklejdas”.
Zmarł, walcząc o ojczystą ziemię²⁵.

Odszukajcie, mili, tego, który jest młody, a wypatrzywszy
mój nagrobek, nazywajcie Meikonem²⁶. Również Ty,
drogi, idąc tędy, uznaj, że przy trakcie spoczywa przyjaciel.
Wszystkim przechodniom mówię: „Witaj”²⁷.

A:²⁸ – Tutaj spoczywa Florus, który skończył dwadzieścia sześć lat,
niewolnik Publiusza Wediusza Germana, syna Publiusza, z Fabii.
(Pomnik) wykonał jego pan za zasługi.

B: – Nie zobaczywszy zaślubin ni pieśni weselnej czy małżeńskiego łoża,
leżę obok (tej) steli, złożony przy drodze.

²³ W drugim wersji przyjęto tam jednak nieco odmienną wersję tekstu niż zacytowana powyżej: κείμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι (‘że leżymy tutaj posłuszni ich słowom’).

²⁴ W oryginale: φίλε/φίλοι, ξένε(ξεῖνε)/ξένοι, πάροδε/πάροδοι, ὁδ(ε)ῖτα/ὁδ(ε)ῖται, παροδ(ε)ῖτα/παροδ(ε)ῖται, ὁδοιπόρε/ὁδοιπόροι, παροδοιπόρε/παροδοιπόροι, παριών/παριόντες/παρερχόμενοι.

²⁵ IG IX 1², 2, 214 (Anaktorion w Akarnanii, V wiek p.n.e.):

Προκλείδας <τ>ό<δ>ε σᾶ<μ>α κεκλέσσε<τ>αι ἐν γῆς ὁδοῖο,
ἡὸς περὶ τὰς αὐτὸ γὰς θάνα βα<ρ>νάμενος.

Zmarł, oczywiście, mężczyzna o imieniu Proklejdas, nie grób. Takie zrównanie grobu ze zmarłym jest cechą charakteryzującą zwłaszcza, choć nie wyłącznie, wczesne inskrypcje.

²⁶ „Nazywajcie mnie” lub „nazywajcie ów/mój grób”, zgodnie z konwencją wspomnianą w poprzednim przypisie.

²⁷ IG XII 7, 448 (Amorgos – Aegiale):

τὸν νέον ὄντα φίλοι ζητήσατε καὶ καθιδόντες
τύνβον ἐμὸν Μεικ[ω]να ὀνομάζεσθαι φίλε, καὶ σὺ
ἐρχόμενος[ς] παρ’ ὁδῶ τὸν φίλον ὄντα νόει
πᾶσι δὲ χαίρε λέγω τοῖσι παρερχομένοις.

²⁸ Przykład kwestii anonimowego narratora.

C.²⁹ – Bądź pozdrowiony, Florusie! B: – Witaj również Ty, gościu, kimkolwiek jesteś!³⁰

Czasami położenie grobu pozwala na zawarcie w słowach zmarłego bliższej charakterystyki przechodnia, tak jak w przypadku poniższego epitafu, który musiał się znajdować w rzadko uczęszczanym miejscu:

Nawet jeśli przemierzacie tę drogę (wyłącznie) jako wolarze
lub jako pasterze wypasacie (przy niej) trzody owiec,
to jednak Ty, wędrowcze wychowany na dziełach Muz³¹,
zatrzymaj się (tutaj) i przemówiwszy do grobu Aliny, odejź.
Obyś w dwójnasób sam otrzymał owo wymówione przez Ciebie „witaj”!
Pozostawiłam w domu troje dzieci i kochającego męża³².

Żywi mogą podróżować, zmarli nieporuszenie trwają w miejscu; choć słowa również wędrują, to te wyryte w kamieniu muszą czekać cierpliwie na wędrowca, który podejdzie i przeczyta napis grobowy. Dlatego gdy pojawi się przechodzień, zmarli proszą go o uwagę, proszą o zatrzymanie się, poznanie ich imion, zdarzeń z życia, przyczyn śmierci, proszą o szacunek dla zasług, żalność nad losem, modlitwę, rozmowę czy choćby zwykłe pozdrowienie:

²⁹ Ta część zawiera słowa odwiedzającego grób fundatora nagrobka – Publiusza Wediusza Germana – lub jakiegoś przypadkowego przechodnia.

³⁰ *IGPannonia* 8 (Carnuntum, poł. I wieku n.e.):

Florus P(ublii) Vedit(i) P(ublii) f(ili) Fab(ia) Germani ser(vus) an(norum) XXVI h(ic) s(itus) e(st).

[Domi]nus ob meritis [eius] fecit.

[οὐ γάμον οὐχ] ὑμέναιον ἰδ[ὼν οὐ νό]μια λέκτρα

[κεῖμαι] π<ρ>ὸς στήλῃ κεκλι[μέν]ος παρ' ὀδῶ

χαῖρε [Φλ]ῶρε χαῖρε καὶ σύ, τίς ποτ' εἶ, ξένε.

³¹ Tzn. 'Ty, który jesteś na tyle wykształcony, że potrafisz przeczytać inskrypcję'.

³² Bernand, *Inscr. Métr.* 34 (= GVI 1312; Aleksandria, II wiek n.e.):

εἰ καὶ βουκόλοι ἄνδρες ὁδὸν διαμείβετε τήνδε,

καὶ ποιμένας οἶων φέρβετε μηλονόμοι,

ἀλλὰ σύ, Μουσεῖος καμ[άτο]ις τεθραμμέν' ὀδῖτα,

ἴσχε καὶ αὐδήςας σῆμ' Ἀλίνης ἄπιθι.

χαῖρ' εἰπὼν δις [δ'α]ὐτὸς ἔχῃς τόδε τέκνα δὲ λείπω

τρίζυγα καὶ ποθέοντα ἄνδρα λέλοιπα δόμοις.

Człowieku, który idziesz wzdłuż drogi, myśląc o innych rzeczach w swym sercu,

zatrzymaj się i ulituj, zobaczywszy grób Thrasona!³³

Nie przechodź obok w pośpiechu, gościu, lecz zatrzymaj się na chwilę i poznaj mnie, Kilikasa, najznakomitszego spośród młodzieży, który niegdyś celowałem w wierszach homerowych, przedstawiając dzielność dawnych herosów.

Jeśli zaś ojczyzny dociekaś – dowiedz się, że to Kition.

Mojra pozbawiła mnie życia (i złożyła) tu (?), w grobie, gdy miałem czterdzieści lat³⁴.

W kolejnym epigramie o uwagę prosi kamienny lew – stojący przy steli strażnik nienaruszalności grobu oraz pamięci o zmarłym. Sam nieboszczyk odzywa się dopiero wtedy, kiedy przybysz zwraca się doń bezpośrednio:

A: – Zatrzymaj się przy miłym grobie, przechodniu! B: – Kto mi każe?

A: – Ja Ci nakazuję – lew, strażnik. B: – Ten z kamienia?

A: – Ten. B: – Jak zyskałeś mowę? A: – Dzięki głosowi demona – mężczyzny z podziemi. B: – Kimże jest ów mąż (tak) przez bogów nieśmiertelnych uczczony, by móc nawet ludzką mową obdarzyć tutejszy kamień?

A: – To Heras z Memfis, przyjacielu, sławny heros, potężny, znakomitszy od wielu, silny, dobrze znany krajanom oraz przybyłym z daleka z powodu pogody ducha i ze względu na świetność. Zmarł wcześniej, oplakało go miasto, a pochowali towarzysze.

Był prawdziwie kwiatem warownej ojczyzny!

B: – Zaiste, oplakuję Cię, demonie, słysząc, jakie rzeczy oznajmia to zwierzę. C: – Obyś krewnych nie oplakiwał, gościu!

³³ IG I³ 1204 (Attyka, ok. 540–530 p.n.e.):

ἄνθρωπε ἡδὸς τεῖχεῖς : καθ' ὁδὸν : φρασὶν : ἄλλα μενοινῶν :
στῆθι καὶ οἰκτιρὼν : σῆμα Θράσονος : ἰδὼν.

³⁴ I.Kition 2083 (= GVI 1305 = SEG 6, 829; Kition na Cyprze, II–III wiek n.e.):

μὴ σπεύσῃς, ὦ ξεῖνε, παρελθέμεν, ἀλλὰ με, βαιὸν
στῆθι, μάθης Κιλικῶν ἔξοχον ἡρώων,
ὥς ποθ' ὀμηρεῖαισι μετέπρεπον ἐν σελίδεσσιν,
δεικνὺς ἡρώων ἡνορέην προτέρων.
εἰ δὲ πάτρην ζητεῖς, Κίτιον μάθε πεντάκι δ' ὀκτὼ
Μοῖρά μ' ἐτῶν ζωῆς νόσφισεν ἦδε (?) τάφῳ.

B: – Niech (twoje) imię uzyska wieczną sławę! C: – Ciebie zaś strzec będzie demon, a Tyche zachowa przez całe Twe życie!³⁵

Wprowadzenie posągu lub postaci ukazanej na reliefie jako osoby mówiącej albo odniesienie do sceny wyrzeźbionej na steli stanowi częsty motyw inskrypcji, zwłaszcza jeśli prezentowany zmarły trzyma przedmioty, które go charakteryzują, wykonuje ukochaną za życia czynność lub jest otoczony przez bliskich. W poniższym epitafium wzmianka o tym, że chłopiec znajduje się „między rodzicami”, odsyła do rzeźbień widocznych na steli:

Hermesie, Persefony posłańcu, kogo to przyprowadzasz
do ponurego Tartaru Hadesa?
Los jakiś haniebny Aristona wykradł ze światła,
kiedy miał siedem lat. Chłopiec stoi między rodzicami.
Plutonie, miłośniku łez, czyż nie władasz wszystkimi
śmiertelnymi duszami? Dlaczego niedojrzałe zrywasz grona?³⁶

³⁵ Bernard, *Inscr. Métr.* 68 (= GVI 1843; Sakkara, Egipt, I-II wiek n.e.):

A: – στηθι φίλον παρὰ τύμβον, ὁδοιπόρε. B: – τίς με κελεύει;

A: – φρουρὸς ἐγὼ σε λέων. B: – αὐτὸς ὁ λαΐνεος;

A: – αὐτός. B: – φωνήεις πόθεν ἔπλεο; A: – δαίμονος ἀνδρὸς ὑποχθονίου. B: – τίς γὰρ ὄδ' ἐστὶν ἀνὴρ

ἄθανάτοισι θεοῖσι τετιμένος, ὥστε δύνασθαι
καὶ φωνὴν τεύχειν ὧδε λίθωι βροτέην;

A: – Ἡρᾶς Μεμφίτης οὗτος, φίλε, κύδιμος ἥρως,

ὁ σθεναρός, πολλοῖς ἔξοχος, εὐρυβίης,

γνώριμος ἐνδαπίοισι καὶ ἀνδράσι τηλεδαποῖσιν

εἵνεκ' εὐφροσύνης, εἵνεκεν ἀγλαΐης,

ὠκύμορος, τὸν ἔκλαυσε πόλις, τὸν ἔθαψαν ἑταῖροι·

ἦ γὰρ ἔην πάτρης ἄνθος εὐστεφάνου.

B: – δακρύω, μὰ σέ, δαῖμον, ἐπεὶ κλύον, ὅσσ' ἀγορεύει

θῆρ ὅδε. C: – μὴ πηοῖς, ὦ ξένη, δακρυχέοις.

B: – ἔλθοι ἐς αἰῶνα κλυτὸν οὔνομα. C: – καὶ σὲ φυλάξει

δαίμων καὶ σώσει πάντα Τύχη βίοντος.

³⁶ I.Napoli II 95 (= IG XIV 769; Neapol, I wiek n.e.):

ἄγγελε Φερσεφόνης, Ἑρμῆ, τίνα τόνδε προπομπεῖς

εἰς τὸν ἀμειδίητον Τάρταρον Ἀΐδεω;

μοῖρά τις ἀεικέλιος τὸν Ἀρίστων ἥρπασ' ἀπ' αὐγῆς

ἑπτάετη μέσσοις δ' ἐστὶν ὁ παῖς γενετῶν.

δακρυχαρῆς Πλούτων, οὐ πνεύματα πάντα βρότεια

σοὶ νέμεται; τί τρυγαῖς ὄμφακας ἡλικίης;

Ukazany na reliefie lub w postaci posągu zmarły może sam wyjaśniać przechodniowi przedstawioną scenę, tak jak w tym pięknym epigramie wyrytym u góry steli, na której widzimy kobietę z dzieckiem na kolanach:

Amfareta.

Obejmuję to kochane dziecko mojej córki, które trzymałam
na swoich kolanach, gdy za życia
oglądaliśmy blask słońca, a teraz zmarła trzymam zmarłe³⁷.

Wracając do dialogicznej formy inskrypcji, należy zaznaczyć, że nie zawsze rozmowa inicjowana jest przez zmarłego; czasami konwencja się zmienia i to przechodzień pierwszy zadaje pytanie lub po prostu pozdrawia zmarłego tak jak inne osoby spotykane na drodze:

A: – Asklapasie, synu Menandra,
Asklepasie, synu Demetriosia, witaj!

B: – Ty również, jako że z szacunku powiedziałeś do mnie
owo czcigodne „witaj”, bądź pozdrowiony, przechodniu!³⁸

A: – Kto zmarł? B: – Herois. A: – Jak i kiedy? B: – Gdy w ciąży,
w bólach porodowych powiła swój ciężar.

Lecz matką była krótko. Noworodek zmarł równie prędko.

A: – Ile lat miała, nieszczęsna? B: – Osiemnaście.

Była w kwiecie wieku. A: – Niech w każdym razie

Ozyrys da Ci lekką ziemię i chłodną wodę!

C: – Żyj!³⁹

³⁷ IG I³ 1290 (Ateny, ok. 410–400 rok p.n.e.):

Ἀμφαρέτη.

τέκνον ἐμῆς θυγατρὸς τόδ' ἔχω φίλον, ὅμπερ, ὅτε αὐγὰς :

ὄμμασιν ἡελίο ζῶντες ἐδερχόμεθα,

ἔχον ἐμοῖς γόνασιν καὶ νῦν φθίμενον φθιμένη ἔχω.

³⁸ IMT Kyz LDascyl 2068 (Kyzikene w Myzji):

A: – [Ἄ]σκληπα[ῖ] [Μ]ενάνδ[ρου]

[Ἄ]σκληπαῖ Δημητρίου[ς] [Χ]αίρε'

B: – καὶ σῖγ' ὦ [παροδεῖται] [Χ]άρης ὅτι τοῦ[το] τὸ σεμνόν[ος]

[εἰ]πε[ρ] ἐμοῖ χαίρειν [εἴνεκεν] [εὖ]σεβίης.

³⁹ Bernand, *Inscr. Métr.* 47 (= GVI 1842; Egipt, epoka cesarstwa):

A: – τίς θάνεν; B: – Ἡρώϊς. A: – πῶς καὶ πότε; B: – γαστρὸς ἔχουσα

ὄγκον ἐν ὠδεῖσιν θηκαμένη τὸ βάρος

μήτηρ δ' ἦν πρὸς μικρόν. ἀπώλετο καὶ βρέφος εὐθύ[ς].

A: – ἦν δὲ πόσων ἐτέων δύσμορος; B: – ἐννέα δις

ἡλικίης ἄνθους Ἡρωίδος. A: – ἀλλὰ κόνιν σοι

Ostatnią, pozametryczną kwestię „Ży!” interpretuję jako słowo zmarłej do przechodnia, który po rozmowie z nagrobkiem/narratorem zwrócił się bezpośrednio do Herois.

Niedialogiczne inskrypcje, bez określonego adresata, zazwyczaj również konstruowane są w taki sposób, jakby uwzględniały hipotetycznego rozmówcę. Dlatego też na zadane w jednym z późnych epitafiów pytanie:

Czy, przechodząc, pragniesz się dowiedzieć owego „kto tutaj leży?”⁴⁰,
przybyszu?⁴¹

odpowiedzieć można wyłącznie twierdząco, w związku z czym nagrobek, nie czekając na reakcję, zaczyna opowiadać o zmarłej.

Antyczne inskrypcje powinniśmy czytać jak starożytni – na głos – gdyż dopiero wtedy w pełni zdamy sobie sprawę z tego, że przysłuchujemy się rozmowie. Wymawiając słowa z nagrobka, przechodzień wciela się w przypisaną mu rolę – czyta głośno pytanie, a zatem je zadaje, następnie czyta głośno odpowiedź, dzięki czemu słyszy wypowiedziane własnymi ustami słowa zza grobu. Wśród zachowanych epitafijnych rozmów znaleźć można nawet takie, które toczą nad napotkaną przy drodze mogiłą hipotetyczni podróżnicy, zmarły zaś dołącza do nich dopiero wywołany z podziemi:

Filus⁴², córka Filona. Witaj!

A: – Czyj to grób? Skoro dotarliśmy do tej drogi,
towarzyszu podróży, spójrz na kamień i powiedz.

B: – To grób Filus, jej ojciec to Filon. A: – A matka, jaka? Mów!

Oczywiście, jeśli widnieje to na rzeźbionym nagrobku.

B: – Stela to podaje. A: – Mów więc bez zwłoki! B: – Matce na imię

Helena. A: – W jakim wieku zeszła do Erebu?

B: – Dwudziestu lat. A: – Biedny ojciec, nieszczęsna matka,

którą Hades niesprawiedliwie kwiatu pozbawił!

κούφην καὶ δοίη ψυχρὸν Ὅσειρις ὕδωρ.

C: – ζῆτι.

⁴⁰ Autor inskrypcji, pisząc o „owym »kto tutaj leży?«,” odwołuje się do wielowiekowej już w tym czasie tradycji epitafijnej. Jego słowa należy zatem rozumieć jako „owo (słynne sformułowanie)”, „owo (po wielokroć zapisywane na grobach) »tutaj spoczywa«” i „owo (równie częste w inskrypcjach pytanie wędrowca): »kto tutaj leży?«”.

⁴¹ TAM V 3, 1914, w. 2 (Lidia, IV wiek n.e.): ξεῖνε, θέλεις παριὼν γνῶναι τὸ „τίς ἐνθάδε κεῖται;”.

⁴² Jak dowiadujemy się z ostatnich wersów epitafium, Filus, choć zmarła na Krecie, była z pochodzenia Tauchirką, a zatem pochodziła z libijskiego miasta Tauch(e)ira (Teuch(e)ira), nazwanego później Arsinoe (obecna Tukra).

Czy, biedaczka, niezamężna i bezdzietna spoczywa pod ziemią?

Powiedz nam o tym sama z tajemnych czeluści.

C: – Nie byłam niezamężna – jest wszak mąż, Kwintus,
który rozwiązał przepaskę mojego dziewictwa.

Kości zaś (moje) przysłania obca ziemia:

nie zakryła mi włosów libijska ojczyzna Tauchirów⁴³.

Grób bez inskrypcji milczy; zmarły bez inskrypcji milknie podwójnie. O tym, jaki los czeka taki „niemy” grób, pisał już Homer w *Iliadzie*. Gdy na igrzyskach pogrzebowych na cześć Patroklosa miał się odbyć wyścig rydwanów, Nestor tłumaczył swemu zamierzającemu wziąć w nim udział synowi, Antilochowi, gdzie znajduje się zakręt. Wyznaczały go dwa białe kamienie – „może to grób śmiertelnika, co zginął tu przed latami, albo też znak na zakręcie przez ludzi w przeszłości wytknięty”⁴⁴. Jeśli miałyby to być grób, to bez epitafium.

Oczywiście kamienie, choć na pozór wieczne, są nietrwałe, a wraz z nimi znikają napisy. Świadomi tego Grecy przepisywali co piękniejsze inskrypcje, które następnie krążyły po świecie hellenickim, by ostatecznie znaleźć swą przystań, nienarażoną na erozję, w antologiach. Oderwane od pierwotnego materiału utwory dały też początek nowemu gatunkowi poezji – epiogramowi, którego nazwa („EPIgramma” – „NApis”) dobitnie wskazuje na jego pochodzenie.

⁴³ IC IV 372 (Gortyna na Krecie, II wiek p.n.e.):

Φίλοῦς Φίλωνος χαίρε.

A: – τοῦτο τὸ σᾶμα τίνας; συ[νο]δοιπόρε, πέτρον ἀθρήσας]

λέξον, ἐπὶ ταύταν εἰς ὁδὸν] ἠλάσαμεν.

B: – σᾶμα Φίλοῦς, γενέτας δὲ Φίλων. A: – μάτηρ δὲ τίς, εἰπέ].

εἰκ ἄρα τᾷ γλυπτᾷ τοῦτο πρόσεστι λίθωι. –

B: – σαμαῖνι στάλα. A: – λέγε μὴ βραδύς. B: – οὔνομα μ[ατρός]

ἐσθ' Ἑλένα. A: – ποσέτης ἤλ[υθεν] εἰς Ἑρεβός;

B: – ἰκοσέτης. A: – τ[λάμ]ων γενέτας, μάτηρ δ[ὲ] τάλαινα,

ἦν ἀδίκως Ἀϊδας ἄλ[υθος] ἐκαρπίσατο.

ἄρ' ἄγαμος καὶ ἄτελ[ος] ὑπὸ χθονὶ δύσμορ[ός] ἐσσι];

αὐτὰ δ' ἐξκοτίων εἰπέ [μυχῶν] τόδ' ἔπος.

C: – οὐτ' ἄγαμος γενόμεν], ὁ δὲ σύνβιός ἐστι Κοῖν[ος],

ὅσπερ] παρθενίης ζώματ' ἔλυσεν ἐμῆς].

ὅστέα δὲ ξίνα κατέχει κόλ[ιν], ἃ δὲ Λίβυσα

πατρ[ίς] Ταυχίρων οὐκ ἐκάλυψε κόμ[αν].

⁴⁴ Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, wstępem i przypisami opatrzył J. Łanowski, Warszawa 2005, s. 402 (23, 331–332).

Bibliografia

- Bernand, *Inscr. Métr.*: É. Bernand, *Inscriptions métriques de l'Égypte gréco-romaine. Recherches sur la poésie épigrammatique des Grecs en Égypte*, Les Belles Lettres, Paris 1969.
- FGE: *Further Greek Epigrams: Epigrams before A.D. 50 from the Greek Anthology and Other Sources, Not Included in „Hellenistic Epigrams” or „The Garland of Philip”*, ed. D.L. Page, revised and prepared for publication by R.D. Dawe and J. Diggle, Cambridge University Press, Cambridge 1981.
- GVI: W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, vol. I: *Grab-Epigramme*, Akademie-Verlag, Berlin 1955.
- Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, wstępem i przypisami opatrzył J. Łanowski, Mozaika, Warszawa 2005.
- I.Kition: M. Yon et al., *Kition dans les textes. Testimonia littéraires et épigraphiques et Corpus des inscriptions*, Éditions Recherche sur les Civilisations, Paris 2004.
- I.Napoli II: *Iscrizioni greche d' Italia, Napoli*, vol. II, ed. E. Miranda, Éditions Quasar, Roma 1995.
- IC IV: *Inscriptiones Creticae*, vol. IV: *Tituli Gortynii*, ed. M. Guarducci, Libreria dello Stato, Roma 1950.
- IG I³: *Inscriptiones Graecae*, vol. I (ed. tertia): *Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores*, fasc. 2: *Dedicationes. Catalogi. Termini. Tituli sepulcrales. Varia. Tituli Attici extra Atticam reperti. Addenda*, ed. D. Lewis, L. Jeffery, Gualterus de Gruyter et Socii, Berolini 1994.
- IG II²: (ed.): *Inscriptiones Graecae*, vol. II–III (ed. altera): *Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores*, pars 3: *Dedicationes, titulos honorarios, titulos sacros, titulos sepulcrales*, fasc. 2: *Tituli sepulcrales. Tituli memoriales*, ed. J. Kirchner, Gualterus de Gruyter et Socii, Berolini 1940.
- IG IX 1²: *Inscriptiones Graecae*, vol. IX: *Inscriptiones Graeciae septentrionalis voluminibus VII et VIII non comprehensae*, pars 1 (ed. altera): *Inscriptiones Phocidis, Locridis, Aetoliae, Acarnaniae, insularum maris Ionii*, fasc. 2: *Inscriptiones Acarnaniae*, ed. G. Klaffenbach, de Gruyter Verlag, Berolini 1957.
- IG XII 5: *Inscriptiones Graecae*, vol. XII: *Inscriptiones insularum maris Aegaei praeter Delum*, fasc. 5: *Inscriptiones Cycladum*, pars I: *Inscriptiones Cycladum praeter Tenum*, ed. F. Hiller von Gaertringen, Reimer Verlag, Berolini 1903.
- IG XII 7: *Inscriptiones Graecae*, vol. XII: *Inscriptiones insularum maris Aegaei praeter Delum*, fasc. 7: *Inscriptiones Amorgi et insularum vicinarum*, ed. J. Delamarre, Reimer Verlag, Berolini 1908.
- IG XII 9: *Inscriptiones Graecae*, vol. XII: *Inscriptiones insularum maris Aegaei praeter Delum*, fasc. 9: *Inscriptiones Euboeae insulae*, ed. E. Ziebarth, Reimer Verlag, Berolini 1915.
- IG XIV: *Inscriptiones Graecae*, vol. XIV: *Inscriptiones Siciliae et Italiae, additis Galliae, Hispaniae, Britanniae, Germaniae inscriptionibus*, ed. G. Kaibel, Reimer Verlag, Berolini 1890.
- IGLSyr 4: *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, vol. IV: *Laodicée. Apamène*, ed. L. Jalabert, R. Mouterde, Éditions Geuthner, Paris 1955.
- IGPannonia: *Corpus inscriptionum Graecarum Pannonicarum*, ed. P. Kovács, University of Debrecen, Debrecen 2001.
- IGUR III: *Inscriptiones graecae urbis Romae*, fasc. 3, ed. L. Moretti, Istituto Italiano per la Storia Antica, Romae 1979.

- IMT Kyz Ldascyl: *Inchriften Mysia und Troas*, wersja z 25.8.1993 (Ibycus), ed. M. Barth, J. Stauber, Packard Humanities Institute CD #7, Universität München, München 1996.
- IosPE I²: *Inscriptiones antiquae orae septentrionalis Ponti Euxini graecae et latinae*, vol. 1 (ed. altera): *Inscriptiones Tyriae, Olbiae, Chersonesi Tauricae, aliorum locorum a Danubio usque ad regnum Bosporanum*, ed. V.V. Latyshev, Iussu et Impensis Societatis Archaeologicae Imperii Russici, Petropoli 1916.
- SEG 6: *Supplementum Epigraphicum Graecum*, vol. 6, J.E. Hondius, J.C. Gieben, Leiden 1932.
- SEG 41: *Supplementum Epigraphicum Graecum* vol. 41, ed. H.W. Pleket, R.S. Stroud, J.C. Gieben, Amsterdam 1991.
- TAM III 1: *Tituli Asiae Minoris*, vol. III: *Tituli Pisidiae linguis Graeca et Latina conscripti*, fasc. 1: *Tituli Termessi et agri Termessensis*, ed. R. Heberdey, Academiam Scientiarum Austriacum, Vindobonae 1941.
- TAM V 2: *Tituli Asiae Minoris*, vol. V: *Tituli Lydiae linguis Graeca et Latina conscripti*, fasc. 2: *Regio septentrionalis, ad occidentem vergens*, ed. P. Herrmann, Academiam Scientiarum Austriacum, Vindobonae 1989.
- TAM V 3: *Tituli Asiae Minoris*, vol. V: *Tituli Lydiae linguis Graeca et Latina conscripti*, fasc. 3: *Philadelpheia et Ager Philadelphenus*, ed. G. Petzl, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vindobonae 2007.

Roadside words, or on Greek funeral inscriptions

Summary

The author discusses Greek funeral inscriptions written in a form of a dialogue with a passer-by.

Bożena Mazurkova
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0003-3546-6583

Poetyckie odsłony żywiołu bachicznego w *Erotykach* Franciszka Dionizego Książnina

W naszej rodzimej obyczajowości – i szerzej: w kulturze polskiego społeczeństwa – zamiłowanie do trunków, i to wszelakiego rodzaju, ma odległą tradycję, a także bogatą dokumentację, której początki sięgają wieków średnich. Dość wspomnieć zamieszczane przez skrybów w łacińskich manuskryptach marginalia w formie humorystycznych komentarzy i aforyzmów o charakterze frywolnym lub przysłowiowym, np.: „*Dum bibo piwo, stat mihi kolano krzywo*”, „*Laudate*, księża, Paszka z kaźni, bo rad pije piwo po łaźni”, „*Pij piwo, miły towarzyszu*”, „[...] poszli po piwo. *Amen*”. W tego typu adnotacjach zdarzają się również westchnienia wyrażające emocje związane z doczesnymi potrzebami piszących: „Ach, Chryste miły, napiłbym się”¹. O wiele liczniejszą reprezentację mają powstałe w następnych wiekach dzieła staropolskie, w których ludzie pióra przedstawiają różne aspekty wskazanego zjawiska².

¹ Zapiski marginesowe z średniowiecznych manuskryptów cyt. za: M. Leńczuk, *Marginalia rękopiśmienne z XV wieku. Wezwania i westchnienia*, w: *Marginalia w książce dawnej i współczesnej*, red. B. Mazurkova, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019, s. 17, 26.

² Utwory polskich twórców poświęcone miłośnikom trunków zebrał i po raz pierwszy wydał drukiem (w roku 1935) Julian Tuwim w znakomitej, dwuczęściowej publikacji *Słownik pijacki i Antologia bachiczna*, która do roku 2008 miała aż pięć wydań. Pierwsza część książki obejmuje blisko dwa tysiące określeń pijaka i samego picia, a także przyspiewek oraz pijackich pogwarek i okrzyków. Aneks do tamtej edycji jest opracowany z inicjatywy Piotra Kępcicza *Nowy polski słownik pijacki*, dostępny online (<http://nowy.polski.slownik.pijacki.ez.pl/Slownik.html> [04.10.2020]) i uzupełniany na bieżąco o nowe hasła. Obejmuje on następujące działy/zakładki: Pić, wypić; Wódka w ogóle; Wódka w zależności od rodzaju...; Różne napoje; Wina krajowych winnic; Stan i stopień nietrzeźwości; Pijak; Pijatyka; Ceremonie i zwyczaje; Pogwarki i okrzyki; Miary i naczynia; Varia, dodatki, uzupełnienia; Dodatek – powtórki (określenia ze słownika Tuwima, które dotąd są używane); Złota księga (wykaz twórców słownika wraz z adresami e-mailowymi). W ostatniej

Zarówno utwory te, jak i kontekst obyczajowo-społeczny podejmowanej w nich problematyki przyciągały już uwagę badaczy literatury dawnej. We wstępie do opublikowanej przed 70 laty edycji, która wprowadzała do szerszego obiegu naukowego utwory satyryczne polskich sowizdrzałów, Karol Badecki wyodrębnił i zwięźle scharakteryzował satyry bachiczne, których rodzimy pierwowzór stanowi polsko-łaciński wiersz Jana Kochanowskiego *Carmen macaronicum de eligendo vitae genere* (prwdr. 1590). Najciekawsze z nich to: zawierająca „pochwałę pijaństwa i gloryfikację życia karczemnego” *Carmen polsko-latinum cechu pijackiego* (1600) Jodka Lithuanusa, zachwalająca walory i dobroczynne oddziaływanie tytułowego alkoholu broszura *Wódka albo gorzałka* (1614) Jurka Potańskiego oraz wydany anonimowo *Poswarek Tabaki z Gorzałką* (1636), dzieło prezentujące zalety i wady obu wymienionych używek. Genezę utworów bachicznych Badecki upatrywał w zamiłowaniu plebejskich literatów do uroków „biesiadnego i karczemnego żywota”, a zwłaszcza w uleganiu nałogowi pijaństwa³. Kontynuację i rozwinięcie badań nad literaturą sowizdrzałą przyniosły liczne publikacje Stanisława Grzeszczuka⁴. O przejawach żywiołu bachicznego w satyrach i komediach „sowizdrzałów” pisał w trybie relacjonującym także Piotr Pirecki⁵. Z kolei egzemplifikację i zwięźle omówienia, po pierwsze, wybranych utworów poetów barokowych o spełnianiu „pucharów i toastów” na ucztach, po drugie, pochodzących z epoki zapisków pamiętnikarskich na ten temat zawierają rozważania Marii Wichowej. Mówią one wiele o staropolskiej kulturze stołu i różnych aspektach ówczesnych biesiad, na których nierzadko dochodziło do ekscesów – picie ponad miarę niezmiennie było bowiem największą atrakcją szlacheckich spotkań towarzyskich⁶.

Na głównych elementach kultury picia (zwłaszcza bez umiaru) stanu wysokiego i niskiego jako wędrującego motywu literackiego skupił się Jerzy Sno-

zakładce podano również linki do wykorzystanych źródeł pisanych, filmowych i muzycznych, do wypowiedzi na temat słownika oraz do jego archiwalnych wersji, zapisanych na dwóch płytach CD-ROM, dołączonych do czasopisma „Internet Off-line” (nr 1) oraz do magazynu „//WWW” (1998, nr 9).

³ Zob. K. Badecki, *Wstęp*, w: *Polska satyra mieszczańska. Nowiny sowizdrzałskie*, pierwsze wydanie zbiorowe z podobiznami trzynastu drzeworytów oprac. K. Badecki, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1950, s. VII–IX.

⁴ Zob. m.in. S. Grzeszczuk, *Staropolskie potomstwo sowizdrzała. Plebejski humor literacki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, *passim*.

⁵ Zob. P. Pirecki, *Anatomia używek. Alkohol i zioła na kartach polskich komedii i literatury plebejskiej XVI i XVII w.*, w: Idem, *Szlacheckim i ludowym piórem. Szkice o literaturze polskiej doby renesansu i baroku*, Wydawnictwo Biblioteka, Łódź 2013, s. 43–59.

⁶ Zob. M. Wichowa, *O różnych aspektach staropolskiej biesiady w świetle relacji literackich*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2002, nr 5, s. 6–9.

pek, który przeszedł pod tym kątem teksty starożytnych filozofów i literatów, a także pisarzy doby staropolskiej, aż do „wieku rozumu”⁷. Przywołał m.in. wypowiedzi Mikołaja Reja o powszechności raczenia się trunkami w polskim społeczeństwie (*Przedmowa krótka do poćciwego Polaka*) i krytyczną diagnozę Krzysztofa Opalińskiego, że „zgoła pijana Polska zwać się może” (*Na pijaństwo nieposkromione i pijaniców*, w. 9). Badacz poświęcił uwagę również utworom dotyczącym rozmaitych alkoholi spożywanych w dobie staropolskiej i ich właściwości (także dobroczynnych), m.in. rodzimej gorzałki, którą zachwalali wspomniany już Jurek Potański, Aleksander Obodziński (*O gorzałce*, 1641) i Karol Antoni Żera (*Wódka z eliksierem proprietatis*, 1729), oraz bardziej szlachetnego wina, goszczącego na szlacheckich stołach, o czym pisali Piotr Zbylitowski (*Schadzka ziemiańska*, w. 1–6) i Wacław Potocki, który przekonywał, że „Daleko od gorzałki wino lepszy trunek” (*Pijany wierszów nie składa*, w. 24). Miłośnikiem tego alkoholu sprowadzanego z zagranicy był sam Książę Biskup Warmiński, aczkolwiek w ówczesnej sytuacji kraju zalecał w liście poetyckim: „Niech go piją bogatsi, gustu w nim nie ganię, / Ale gdyśmy ubodzy, pijmy trunki tanie”, i zakończył zdroworozsądkowym wezwaniem: „Z oszczędności dostatek, z pracy się zysk wszczyna: / Pijmy skromnie miód, piwo – dojdziemy do wina” (*Do pana Lucińskiego*, w. 57–58, 73–74).

W obszarze kultury oświecenia sytuuje się także temat rozważań Marty Szymor-Rólczak, czyli satyryczny wiersz Adama Stanisława Naruszewicza, traktujący m.in. o tym, że zbyt gorliwi miłośnicy trunków „wstyd, uczciwość, piękne obyczaje” zalewają „potopem wilgoci obfitej” (*Do pijaków*, w. 11–12)⁸. Podobnie czynił nieszczęsny, acz wzbudzający współczucie i w zasadzie sympatię bohater satyry XBW *Pijaństwo* – pozbawiona siły woli ofiara nałogu. Przywołane utwory były, jak można sądzić, symptomami poważnego problemu społecznego, co w pełni potwierdzają wykraczające poza czasy saskie obserwacje, które utrwalił Jędrzej Kitowicz w *Opisie obyczajów za panowania Augusta III* (*O trunkach i pijatykach, O sławniejszych pijakach, O trunkach, O częstowaniu i pijatykach sejmikowych*)⁹. Z kolei w artykule z 1774 roku Wawrzyniec

⁷ Badacz zaprezentował te ustalenia w pierwszej części małej monografii listu poetyckiego Księcia Biskupa Warmińskiego. Zob. J. Snopek, *O trunkach, cnotach i zbytkach: „Do pana Lucińskiego”*, w: *Czytanie Krasickiego*, red. T. Kostkiewiczowa, R. Doktor, B. Mazurkowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 107–117. Fragmenty utworów staropolskich, które dotyczą trunków, cytowane są za ową rozprawą.

⁸ M. Szymor-Rólczak, *O pewnym „potopie” i jego skutkach: „Do pijaków”*, w: *Czytanie Naruszewicza*, [cz.] 1, red. B. Wolska, T. Kostkiewiczowa, B. Mazurkowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 331–343.

⁹ Zob. J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, wstęp M. Dernałowicz, [red. nauk., komentarz i wybór ilustracji Z. Goliński, oprac. tekstu, indeksy zestawiała A. Skarżyńska], Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 234–247.

Mitzler de Kolof jako miłośnik i propagator kawy zwrócił uwagę na jej istotne zalety w kontekście owego dotkliwego problemu w polskim społeczeństwie:

Prawda i to, że wprowadzenie kawy do Europy zachowuje znaczną liczbę ziarna, które jest pożytecznie obrócone na chleb, niżeli bywało na tyle gorzałek i piwa, oprócz tego kawa nie mnoży pijaków, którzy zarażają zawsze społeczność ludzką, a komu tajno, że pijaństwo jest źródłem wszelkich nieszczęśliwości krajowych?¹⁰

Publicysta w optymistycznym duchu sugerował, że popularyzacja czarnego napoju spowoduje w kraju spadek spożycia gorzałki. Niestety, jego przewidywania się nie ziściły. O kawie jako alternatywie dla mocnych trunków pisał również Józef Epifani Minasowicz w dowcipnym utworze, którego przygodny tytuł *Na toż odsyła do żartobliwej Akcyzy na kawę*, a także w wierszu *Nagrobek Kawie*¹¹.

W rozlicznych odśtonach – pozbawionych jednak znamion surowej diagnozy społecznej czy moralistycznej powagi – wątki związane z trunkami przewijają się w świecie „cypryjskiego powiatu”. Mowa tu o literackiej przestrzeni emanującej niepowtarzalną aurą, której patronuje pragnienie i potrzeba wolności, swobody, zażywania chwilowej przyjemności i doświadczania uczuciowego spełnienia w oderwaniu od wielkich spraw bieżących – areny politycznej i biegu historii. Podstawą materiałową dalszych rozważań są właśnie wiersze Franciszka Dionizego Książnina zgromadzone w *Erotykach*¹² (1779), które powstały i ukazały się drukiem we wczesnym, warszawskim okresie jego twórczości. Zadeedykowane bogini miłości (*Ad Venerem*) dzieło, obejmujące 370 utworów w dziesięciu księgach, przyciągało już uwagę wielu znakomitych uczonych, przede wszystkim Wacława Borowego, Teresy Kostkiewiczowej, Mieczysława Klimowicza, a w ostatnich dekadach także Rolfa

¹⁰ W. Mitzler de Kolof, *O sztukach pożytecznych dla Polski, a w ogólności o handlu*. Rozdział 1, „Monitor” 1774, nr 9 (29 stycznia), s. 73.

¹¹ Zob. R. Kaleta, *Kawiarnie*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, wyd. 2 poszerz. i popr., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 208. Wymienione utwory zob. w edycji: J.E. Minasowicz, *Zbiór mniejszy poezji polskich drobniejszych albo Suplement do zbioru większego rytmów jego ojczystych, wydane w dwóch tomach a w czterech częściach w Warszawie w R[oku] P[ańskim] 1755–[17]56. Przydane są na końcu łacińskie tegoż autora poezje etc.*, nakładem i drukiem Michała Grölla, Warszawa 1782, s. 45.

¹² Utwory z tego cyklu lirycznego przywoływane są w artykule według edycji: F.D. Książnin, *Erotyki*, wyd. B. Mazurkova i M. Bajer przy współpracy M. Bejm, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa [w druku].

Fiegutha¹³. Naświetlili oni główne aspekty tego najobszerniejszego w naszym oświeceniu cyklu lirycznego, który stanowi najwybitniejsze dokonanie rokokowego nurtu poezji polskiej drugiej połowy XVIII wieku w odmianie anakreontycznej, ale zawiera też wyraźne sygnały przemian warsztatu młodego autora w kierunku tendencji właściwych sentymentalizmowi.

Przestrzeń poetyckiego świata *Erotyków* to wielobarwne dzieło sztuki słowa i myśli, urzekające bogactwem pierwiastków inspirowanych rozlicznymi źródłami. Owa przestrzeń skonstruowana została w znacznej mierze z elementów wziętych z rekwizytorni dziedzictwa antycznego, literackiej spuścizny renesansu i baroku (polskiego i europejskiego), scenerii egzotycznych, a także rodzimej rzeczywistości, skonkretyzowanej historycznie, kulturowo, obyczajowo, politycznie i geograficznie. To polimorficzny i polifoniczny świat, którego granice poszerzają się w trakcie lektury dzięki wielorakim skojarzeniom, jakie budzą współtworzące go obrazy i przywołane postaci.

Nad poetycką krainą, gdzie na równych prawach istnieją fikcyjni i realni bohaterowie, starożytni bogowie i ludzie należący do różnych wymiarów temporalnych i terytorialnych, patronat sprawują Wenera i Kupidyn. Z kolei niezawodnym medykiem leczącym wszelkie niepokoje, frasunki i bóle jest w owym świecie Bachus, familiarnie zwany „Bachem” – zawsze gotów popieszyć ze stosownym naczyniem do odmierzenia środków zaradczych, zależnie od rodzaju dolegliwości. Tego typu kreacje występują przede wszystkim w licznych, bardzo swobodnych parafrazach utworów antycznych

¹³ Zob. m.in. W. Borowy, W *Cypryjskim powieście*, w: Idem, *Studia i szkice literackie*, T. 1, [wybór i oprac. Z. Stefanowska, A. Paluchowski], Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 69–98 (pierwotny druk: Kraków 1936); T. Kostkiewiczowa, *Książnin jako poeta liryczny*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 11–69 (rozdz. I. *Koncepcje poezji w „Erotykach”*; II. *Znaczenie wariantów tekstowych wierszy Książnina*); M. Klimowicz, *Oświecenie*, [wyd. 7], Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 341–349; R. Fieguth, „*Sobie wielki*”. O pięciu zbiorach lirycznych Franciszka Dionizego Książnina, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018, s. 59–123 (w tomie zmienione wersje wcześniej publikowanych prac autora). Zob. też: B. Mazurkowska, *Na ziemskich i niebieskich szlakach. Studia o poezji Franciszka Zabłockiego i Franciszka Dionizego Książnina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, *passim* (w tomie zmienione i poszerzone wersje wcześniejszych publikacji autorki); Eadem: „*Złotocona cytra*” Homera i „*srebrna gęśl*” Kupidyna. *Lekturowe konteksty wczesnej liryki Franciszka Dionizego Książnina*, w: *Estetyka dzieła. Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Ziółowicz, R. Dąbrowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, s. 113–134; Eadem: *O rokokowej realizacji Tassowego wątku w „Erotykach” Franciszka Dionizego Książnina*, „*Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica*” 2016, T. 34, nr 4: *Na szlakach literatury... Prace literaturoznawcze i edytorskie ofiarowane Profesor Barbarze Wolskiej z okazji siedemdziesiątych urodzin i czterdziestopięciolecia pracy naukowej*, s. 83–102.

(głównie anakreontyków – liryków Anakreonta oraz pieśni Horacego utrzymanych w tonie epikurejskim), dopełnionych odwołaniami do biografii autora i do realiów epoki, także związanych z kulturą stołu i szerzej – z życiem towarzyskim. Specyficzną aurę żywiołu bachicznego w *Erotykach* dobrze oddaje wezwanie, które poeta skierował do boga wina i zarazem patrona biesiad w wierszu IX 15 Z *Anakreonta*: „w żarcie i skoku bądź ze mną, Bachu!” (w. 8). Wcześniej w duchu epikurejskim wyraził pragnienie korzystania z uroków i przyjemności dostępnych w życiu doczesnym¹⁴ – pozbycia się trosk i lęków, jakie przy ocenie różnych zagrożeń wyzwala w człowieku rozsądek: „Niech mi rozważa nie czyni strachu. / Wesół żyć myślę, nim dojdę mety” (w. 6–7). Kreowane w lirykach obrazy i scenki, w których przewijają się myśli o trunkach, w znacznej części zawierają właśnie odwołania do metaforycznych kontekstów mitologicznych związanych z Bachusem lub do rodzimej szlacheckiej kultury biesiadnej.

W dwóch utworach będących parafrazami pieśni Alkajosa z Mityleny Książnin w swobodnym, żartobliwym tonie prezentuje ważną rolę, jaką odgrywa trunek w ludzkim życiu pełnym zmartwień, kłopotów, związanych też z perypetiami miłosnymi. W pierwszym wierszu refleksję tę wyraził dowcipnie (co wzmacnia wyrazisty rym: „móle – bóle”), pisząc o misji, jaką wypełnia Bachus, który ofiaruje człowiekowi swoje dary uśmierzające wszelkie troski i cierpienia:

Wszak ci to winny bożek kochany,
Jowisza syn i Semeli,
na to jest światu i ludziom dany,
by z niego pociechę mieli.

On ci to, on to słodkim nektarem
serdeczne zalewa móle,
puszcza w niepamięć łagodnym darem
frasunki i przykre bóle.

IV 21 Z *Alceusza*, w. 13–20

Pochwałę „jesiennego nektaru”, który w młodych ludziach wzmacnia radość i siłę, przepędza lęki i troski, ożywia miłosne uczucia oraz skłania do zabawy i tańców, zawiera także bardzo swobodna parafraza poetycka X 35 Z *Anakreonta*. Część laudacyjną dopełniają wyrazy czci dla hojnego daw-

¹⁴ Zob. E. Lasocińska, *Wstęp*, w: Eadem, *Epikurejska idea szczęścia w literaturze polskiej renesansu i baroku. Od Kallimacha do Potockiego*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 17–23.

cy owego trunku o niezwyklej mocy i dwukrotne wezwanie do korzystania z jego dobrodziejstwa, bardzo szeroko adresowane (co wyrażają dwa zestawienia: kontrastowe „i młodzi, i starzy”, w. 9, oraz „zdrowi na zmysłach i na ciele zdrowi”, w. 10):

Ten, za którego młódź wesola darem
nabiera mocy, a pozbywa trwogi,
rażnie zwijając swe do tańca nogi,
z jesiennym bożek przychodzi nektarem.

Niesie dla człeka miłosne zapąły,
które są w moszczu radosnym ukryte,
co, na trosk ulgę, a uciech podsyte,
już się w jagodach przepełnia dostały.

Pijmy go zatem i młodzi, i starzy,
zdrowi na zmysłach i na ciele zdrowi!
Pijmy, oddając cześć winną Bachowi,
nim na rok przyszedł znowu nas obdarzy.

X 35 Z *Anakreonta*

Szlachetny trunek winny – w świetle tradycji Anakreonta i Horacego, ale też zgodnie z tym, co podpowiada doświadczenie – wprowadzie najpierw orzeźwia umysł i rozgrzewa ciało, lecz spożyty w nadmiarze odejmuje siły, płacze zmysły i sprowadza sen. W żartobliwym epizodzie przedstawionym w utworze X 24 *Winobranie*. Z *Anakreonta* właśnie zniewalającą zmysły moc wina uczynił Książczak kanwą scenki erotycznej. Uosabiający starania „żywego chłopaczka” Kupidyn niczym dobry myśliwy skrada się i wzrokiem szuka ofiary, a w końcu dopada bezbronną dziewczynę w stanie upojenia pod rozłożystym krzewem, w cienistej ustroni. I chociaż osłabione trunkiem dziewczę „zbrania się chęci i prośby nie słucha” (w. 24), nachalny adorator osiąga zamierzony cel: „Widząc, że modły na próżno użyje, / zniewoli biedną i ujmie pod chrustem” (w. 25–26). Scenka ta, niezależnie od kontekstów metaforycznych, ma pikantny wydźwięk erotyczny, podobnie jak końcowa żartobliwa przestroga: „Tak igra Bachus, gdy młodzież podpije, / takim jej darzy swywołę odpustem” (w. 27–28).

Z kolei w konwencji konceptu utrzymany jest wiersz bachiczny III 27 Z *Anakreonta*, który rozpoczyna się od całkiem poważnie brzmiącej konstatacji: „Cały świat pije”. Wspiera ją poeta argumentami w postaci przykładów zaczerpniętych ze świata natury. Mowa tu m.in. o wchłanianiu rosy z chmur przez ziemię spragnioną deszczu, o drzewie, które z gruntu „wilgoci zasiągnie” (w. 4), oraz o księżycu, który ze słońca „światło wysącza promyki”

(w. 8). W tym kontekście strofa wieńcząca utwór nieoczekiwanie ma charakter zabawnej puenty, konkretyzującej przyjacielską scenkę biesiadną:

Cały świat pije – za cóż mi bronicie,
proszę was, moi towarzysze mili,
bym nie pił i ja, teraz mianowicie,
gdy wolnej używam chwili?

III 27 Z *Anakreonta*, w. 9–12

Tymczasem jako swoiste *credo* w sprawie patronatu Bachusa można traktować utwór III 8 Z *Alceusza*, mający wyraźne znamiona poetyckiej korespondencji skierowanej intencjonalnie do Franciszka Zabłockiego, z którym Książnina łączyły bardzo bliskie, trwałe więzi przyjaźni¹⁵. W liryku tym przestrodze przed pogrążaniem się w smutku w obliczu nieprzychylnych zrządeń losu towarzyszy zalecenie stawiania czoła złu i nieszczęściom, zachowania pogody ducha i optymizmu mimo niepowodzeń, jakie spadają na człowieka. Przecho-dząc do wskazywania sposobów ochrony „umysłu i serca” przed skutkami przykrych doświadczeń, uznaje poeta Bachusa za najlepszego lekarza uciąż-liwości życia, cierpień i kłopotów, a więc – dobry trunek za najskuteczniejszy medykament uśmierzający wszelkie zgryzoty.

O słodki Bachu, ty jesteś medykiem
na bóle nasze i na nasz frasunek!
Kto chce zgryzoty pozbyć się pewnikiem,
lekarstwem na nią jest najlepszym trunek.

III 8 Z *Alceusza*, w. 9–12

W utworze tym Książnin dopełnił parafrazę antycznego utworu, utrzyma-ną w duchu epikurejskim, pochwałą więzów przyjaźni zacieśnianych i utrwa-lanych w biesiadnym gronie¹⁶. Potrzebę beztroskiej zabawy w atmosferze ko-mitywy motywuje naturalnym prawem młodości do korzystania z uroków życia oraz nakazem przyjaźni – wiernej w każdych okolicznościach. Równ-

¹⁵ Utworowi temu, a także innym wierszom, które obaj poeci do siebie kierowali, poświęcona jest odrębna rozprawa. Zob. B. Mazurkova, *Poetycki dwugłos Franciszka Zabłockiego i Franciszka Dionizego Książnina*, w: Eadem, *Na ziemskich i niebieskich szlakach...*, s. 39–84.

¹⁶ Zob. E. Lasocińska, *Wstęp*, w: Eadem, *Epikurejska idea szczęścia...*, s. 20. Zob. też: Eadem, *Starożytne teorie przyjaźni i ich renesans w literackich tekstach dawnej Polski*, w: *Przyjaźń w kulturze staropolskiej*, red. A. Czechowicz, M. Trębska, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2013, s. 45–56. W tejże publikacji zbiorowej różne aspekty i przejawy przyjaźni w dziełach twórców staropolskich wskazuje Krystyna Stasiewicz w artykule: *Przyjaźni i nieprzyjaznej przyjaźni przykładów kilka*, s. 275–295.

cześniej z humorem zachęca swego druha, a zarazem adresata wypowiedzi, do mądrego, rozważnego korzystania z dobrodziejstw trunku.

Popijaj, bracie, gdy popijać będę,
kiedym ja młody i ty bądź młodzieniec.
Ty do swej duszki, ja do mej przysiędę,
[...]

Kiedy szum we łbie, a zapal przy szumie,
i ty zarówno chciej ze mną poszaleć,
lecz znów gdy będę w zupełnym rozumie,
i ty też pomnij swój rozum ocalić.

III 8 Z *Alceusza*, w. 21–23, 25–28

W scenie zarysowanej w utworze aurę zabawy współtworzą znamienne oznaki żywiołu bachicznego: spożywanie trunków w dobrej kompanii, a także udział kobiet, które przyjaciele darzyli uczuciami. Bardzo pogodny charakter tego liryku wynika z wyrażonej w nim radości życia, chęci spędzenia czasu w miłym towarzystwie oraz młodzieńczej beztroski. Warto dodać, że zachęcając druha i samego siebie do korzystania z przywilejów młodości, do porzucenia w przyjacielskim gronie myśli o zmartwieniach, Książnik mógł aluzyjnie nawiązywać do jakichś konkretnych – własnych lub adresata – powodów do smutku czy przygnębienia.

Aura znamienita dla żywiołu bachicznego towarzyszy też jego wypowiedziom także w innych wierszach z *Erotyków*, w których ze względu na nakreślone scenki sytuacyjne i tonację monologu lirycznego można się dopatrywać zapisu czasu spędzonego z Zabłockim w biesiadnej scenerii. Książnik wielokrotnie w wierszach przekonująco zachęcał przyjaciela do zabaw okraszanych trunkami. Tym samym kreował ciepły, serdeczny wizerunek prywatny znanego już wówczas poety i tłumacza, którego utwory własne i przekłady z francuskiego ukazały się m.in. na łamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych” w latach 1774–1777¹⁷ oraz który wziął udział w prestiżowym przedsięwzięciu translatorskim, jakim były *Pieśni wszystkie Horacjusza przekładania różnych* pod redakcją Adama Stanisława Naruszewicza i Józefa Epifaniego Minasowicza (t. 2, 1774/1775). Portretując druha, Książnik przy okazji ukazywał swoje radosne usposobienie, poczucie humoru, a zwłaszcza zmysłową naturę, spragnioną wielorakich wrażeń. W utworze IX 1 *Potucha* skłaniał przyjaciela, rozpaczającego po śmierci żony Katarzyny, do pogodzenia się

¹⁷ Zob. E. Aleksandrowska, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1770–1777. Monografia bibliograficzna, [wyd. 2 popr. i poszerz.], Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1999, s. 179–185 (poz. 863–903).

z tajemną wolą niebios i do zaprzestania lamentów. Zalecał mu, aby w biesiadnej aurze dzięki dobroczynnym właściwościom wina rozjaśnił swe myśli, złagodził przykre doznania i zyskał otuchę w oczekiwaniu na zmianę losu. Zarysowana tu scenka z udziałem osób trzecich utrzymana jest w anakreonetycznym duchu. Zachęcie do korzystania z darów Bachusa towarzyszą prośba do druha o umilenie spotkania grą na instrumencie i deklaracja śpiewu o miłosnych rozterkach przy dźwiękach muzyki:

Ej, na trosk naszych i żalów potuchę
łagodnym Bacha uraczmy się darem!
Daj, chłopcze, kielich, umartwienia głucho
słodźmy nektarem.

Weź no fletrowers, czyli wildamorę,
zapomnij na to, co się już nie wróci.
IX 1 *Potucha*, w. 17–22

Wspomniana wildamora, zwana też fletrowersem, to używany od drugiej połowy XVII wieku (pod koniec następnego stulecia wychodzący już z użycia) instrument strunowy o przyjemnym brzmieniu – *viola d'amore*, czyli altówka miłosna (amorka)¹⁸. W serdecznej aurze zabawy i w korespondującym z nią ciepłym tonie poeta nakłaniał przyjaciela nie tylko do wychylenia kielicha, ale także do sięgnięcia po ów instrument o łagodnych dźwiękach, który wykorzystywano do akompaniamentu przy pieśniach miłosnych, towarzyskich i biesiadnych. W bardzo podobnym kontekście Książnin przywołał ten instrument w utworze IV 4 *Ukontentowanie*, kreując żywiołową, pogodną scenkę. Zalecał przyjacielowi odrzucenie myśli o troskach oraz zachęcał go do czerpania zadowolenia z tego, co dał los – do korzystania z uroków życia, oddawania się rozrywkom i miłego spędzania czasu w towarzystwie kobiet. W takim też duchu skierował do druha prośbę o ubarwienie spotkania błogimi dla ucha, radosnymi, pełnymi werwy dźwiękami, wydobywanymi z „miłosnego” instrumentu:

Jędrzeju, żywo podaj smyczek panu!
Zabrmzuj, Zabłosiu, w słodką wildamorę.

[...]

Weź no miłosny instrument do ręki,
a zarznij co nam sfornie a wesoło.

¹⁸ Informacje o instrumentach muzycznych, do których Książnin odwołuje się w omawianych utworach, podaję za publikacją: *Słownik muzyki*, red. W. Marchwica, Zielona Sowa, Kraków 2006.

Czeka już ucho na wdzięk twego brzęku,
twarz się raduje, wypogadza czoło.

IV 4 *Ukontentowanie*,
w. 3–4, 25–28

Jak można wnosić z obu wierszy, sam poeta spragniony był muzycznych wrażeń stanowiących źródło przyjemnych doznań emocjonalnych. Potwierdza to świadectwo Ignacego Jakśy Bykowskiego, który wspominając swój pobyt w wiejskiej rezydencji Czartoryskich w Wołczynie (1778) i prowadzone tam rozmowy z Książczakiem, zanotował w pamiętniku: „A ja nawzajem grywałem mu na teorbanie, co on mocno lubił”¹⁹.

Bohaterowie zamieszkujący „cypryjski powiat” na wiele sposobów korzystają z daru „słodkiego Bacha”. Poeta przywołuje różne miary dla trunkowych medykamentów lub mikstur, aby pierwszymi uśmierzyć smutki, zgryzoty i bóle, a drugimi ożywiać atmosferę spotkań towarzyskich i scenek biesiadnych zarysowanych w wierszach. Kilkakrotnie w *Erotykach* wymienia wzmiankowany już w IV 4 *Ukontentowaniu* kielich, dość powszechnie używany dawniej przy stole lub w innych okolicznościach do spożywania wina czy miodu. I właśnie to naczynie wypełnione darem Bachusa uczynił autor emblematem witalności i swoistej władzy człowieka nad mijającym czasem – dar ten wyzwala pokłady siły i radość nawet w podeszłym wieku. Od takiej właśnie budującej refleksji rozpoczyna się żywiołowa parafraza VII 8 Z *Anakreonta*, w której miarą dla pożądanego trunku jest kielich:

Siwe mi wprawdzie są włosy,
ale gdy słodkim winem się raczę,
ale gdy w tańcu wesoły skaczę,
młode przewyższam młokosy.

Za berło kielich mi stanie –
nie trzeba dla mnie laski ni kija.
[...]

Chłopcze, mój miły podczaszy,
słodszego nad miód podaj mi wina.
Jak się zagrzeje mocno czupryna,
nie wiem, kto kogo ustraszy.

VII 8 Z *Anakreonta*,
w. 1–6, 9–12

¹⁹ Fragment pamiętników cyt. za: H. Kosienkowska, *Ignacy Jakśa Bykowski (1750 – po 1818)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, T. 2, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 516.

Najczęstszą miarę dla wina, które osładza frasunki, jakie w świecie wykreowanym w *Erotykach* stają się udziałem postaci będących we władzy Wenery i Kupidyna, stanowi puchar, czyli duże, ozdobne naczynie wykonane z metalu szlachetnego. W liryku I 8 Z *Anakreonta* tak właśnie został opisany kosztowny, utoczony ze srebra puchar „dobrze szeroki, / dobrze głęboki”, mający wyrytą „krasną winnicę z gronem obfitym” (w. 5–6, 14). W innej swobodnej parafrazie antycznego wiersza wspomina poeta o ujmowaniu w rękę złotego pucharu, którego zawartość odciąga myśli człowieka od kłopotów i sprawia, że przycicha pamięć o uciążliwych zmartwieniach. Stąd wezwanie do oboczego spożywania trunku objętego patronatem Leneja, czyli Bachusa:

Więc na tę biedę i na ten frasunek
pijmy Leneja słodko płynny trunek,
bowiem jak tylko wezmę puchar złoty,
uśnie mi troska i przykre zgryzoty.

I 14 Z *Anakreonta*, w. 9–12

W innej, ale tak samo zatytułowanej parafrazie poetyckiej mowa o tym, że w czasie biesiady mile widziany jest towarzysz, który „w krotofilach i wdzięcznej zabawie / zmyka puchary” (I 17 Z *Anakreonta*, w. 15–16). Siły witalne odzyskał też jeden z bohaterów innego utworu, „pełne zmykając puchary” (VII 8 Z *Anakreonta*, w. 16). Z tym pojemnym naczyniem wiąże się wybrzmiewający żartobliwie przykład dobrego oddziaływania wina: „i Katon ów stary / wychylał puchary” (IX 19 Z *Horacyjusa*, w. 15–16). Niezależnie od zabawnego rymu humorystyczny wydźwięk przytoczonej frazy zasadza się głównie na przypisaniu obfitego spożywania szlachetnego trunku starożytnemu mężowi stanu i mówcy, który był propagatorem surowych obyczajów i cnót rzymskich, a dla potomnych stał się ich uosobieniem.

W „cyprijskim powieciu” towarzyszką niedoli uśmierającą troski i pozwalającą zapomnieć o cierpieniach, także miłosnych, niejednokrotnie bywa również pojemna flasza – rzecz jasna, wraz ze swoją zawartością. O takim właśnie źródle ukojenia rozterek mowa jest m.in. we wspomnianym już liryku II 29 *Słodka potucha*: „Płocze się serce i myśl zanurza / w słodkiej i miłej flaszy” (w. 35–36). W bardziej rozbudowanej formie, która przypomina rodzaj życiowej deklaracji, refleksja ta została wyrażona w swobodnej parafrazie poetyckiej:

Niech drugi pędem leci do boju,
użyć wdzięcznego nie chcąc pokoju,
a ja spokojen, przy flaszy wolę
słodzić niedolę.

VII 35 Z *Anakreonta*,
w. 9–12

Nie tylko w samotności i spokoju, ale też w ożywionym towarzystwie, spędzającym czas w radosnej, żywiołowej aurze, flaszka, i to niejedna, bywa z niecierpliwością oczekiwana przez miłośników jej zawartości. Oto w pełni oddająca takie właśnie intencje, a przy tym zgrabnie, zwięźle i sugestywnie zarysowana scenka biesiadna z udziałem wyłącznie, jak można sądzić, mężczyzn, umilających sobie spotkanie trunkiem:

Nuże, co żywo, mój panie podczaszy,
jednej i drugiej nie żałuj nam flaszki.
Przy słodkiej chwili a wesołej dobie
podrączym sobie.

IX 9 *Krotofila*, w. 1–4

Z podobnym ochoczym wezwaniem spotykamy się w utworze IX 8 *Wzajemność*, gdzie w scenerii idyllicznej samotni, z dala od „zgiełku i wrzawy” (w. 6), obowiązki podczaszego powierza Kupidynowi bohater znękany troskami (zapewne miłosnymi). Marzy mu się „kielich cypryjskiego trunku” (w. 4), stąd podwójnie wzmocniona prośba o rychłe napoczęcie flaszki wyśmienitego wina, którego losu można się domyślić, skoro trafi do dzbanu, a spragniony nieszczęśnik pozostaje we władzy winnego bożka:

Nuże, co żywo bierz się do tej flaszki!
Bachus mię z tobą ma pod swą potęgą.
Cóż to, czy twoim już zostaje panem,
że-ć sobie każe stawić się ze dzbanem?

IX 8 *Wzajemność*, w. 11–14

Również w utworze I 14 *Z Anakreonta* (w. 1–4) mowa o topieniu w dzbanie bólu i daremnych starań, gdy „słodkopiłny trunek” dostatecznie już za-grzeje umysł. Owo duże, baniaste naczynie – u góry zwężone, zwykle z jednej strony zakończone dzióbkiem, a z drugiej uchem, m.in. napełniane winem w czasie biesiad – w naszej poezji spopularyzował Jan Kochanowski parafrazą utworu Horacego (*Carmina* 3,21: *O nata mecum consule Manlio*) w *Pieśni III z Ksiąg pierwszych* o incipicie „Dzbanie mój pisany, / Dzbanie polewany”²⁰. Ten sam wiersz rzymskiego liryka wziął na warsztat Książnin, w brawurowej parafrazie IX 19 *Z Horacyjusza* sławiący dobry „dla potuchy” dzban „dwo-uchy” (w. 3–4) i nadzwyczajną moc każdego trunku kryjącego się w pojemnym

²⁰ Zob. J. Kochanowski, *Pieśni*, oprac. L. Szczęrbicka-Ślęk, wyd. 4 zm., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 12–13.

naczyniu. Do poetyckiej wypowiedzi ujętej w nieprzerwany tok apostroficzny w żywiołowym, rubasznym tonie znakomicie włączył rodzime realia:

Ty myśl stroskaną nadzieją pokrzepisz,
a do łba rogi gołocie przyczepisz,
że wyszedłszy z granic,
wszystko trzyma za nic.

Próżno go straszyć jakową tam zgrozą,
czy marszałkową, czy ratuszną kłozą,
ni się króla boi,
ni kruka we zbroi.

IX 19 Z *Horacyjusza*,
w. 21–28

Znamiona polonizacji ma również ostatnia strofa tego utworu. Książnin nawiązał tu bowiem do upodobań polskiej szlachty, wymieniając nazwę węgierskiego wina, cenionego i często goszczącego na szlacheckich stołach:

Trzymaj się dobrze, a przynoś z piwnicy
do pełnej co raz tokaju szklenicy,
aż zabłyśnie z morza
czerwoniuchna zorza.

IX 19 Z *Horacyjusza*,
w. 33–36

W czasie biesiad, nierzadko ciągnących się od godzin wieczornych do porannych, tokaj cieszył też oczy uczestników złocistą barwą, jeśli z pojemnych dzbanów wino to (jak w zarysowanej scenie) wlewano do szklanicy, czyli dużych, ozdobnych szklanek, także kryształowych.

Spśród utworów, które w całości poświęcone są korzystaniu z daru Bachusa w miłej komitywie, warto przywołać wiersz IV 21 Z *Alceusza*. W liryku tym poeta z jednej strony, odwołując się do postaci podczaszego na Olimpie („mój Ganimedzie”, w. 21), dwornym wezwaniem z wyraźnym odcieniem serdeczności uprasza usługującego przy stole, by napełniał po brzegi „nie-skąpą kielichy dłonią” (w. 22), a z drugiej – w czas letniej spiekoty, gdy „cały świat ziele pragnący” (w. 8), dość rubasznie zachęca towarzyszy, aby w przyjaznym gronie brali się „do swej sklenice”, żeby opłukać „zeschłe nektarem płuce” (w. 4–5). Jeszcze dosadniej brzmi ciąg dalszych wezwań i zachęt do spijania darów „winnego bożka”:

Teraz więc tyknąć, bracia dobrani,
i zwilżyć trzeba spiekotę,
a choć kto nierad, pociągnąć z bani
musi na swoją tęsknotę.

IV 21 Z *Alceusza*, w. 9–12

Do stwierdzenia bachicznego ducha tego utworu wystarczy inicjalny nakaz: „Pijmy, a czegoż czekać u kata? / Wieczoru i późnej świecy?” (w. 1–2), a związane z tym wezwania ulegają dynamicznemu zwielokrotnieniu w scenie zawodów w spijaniu duszkiem („zagrzone rumieniąc twarze”, w. 26) „pucharu po pucharze”. Zdroworozsądkowo brzmi tu prośba o rozcieńczanie i zarazem schładzanie zimną wodą drogiego wina, aby dłużej zachować trzeźwość, a tym samym dłużej biesiadować. Z kolei humorystyczny wydźwięk ma zalecenie dotyczące zbyt ambitnego zawodnika, który chciałby wypić więcej niż jego towarzysze:

Co jeśli który w dwójnasób innych
zacznie przepijać w zawody,
temu w dwójnasób do kuflów winnych
przylewaj, bracie, i wody.

IV 21 Z *Alceusza*, w. 33–36

Naczynie, z którego w zarysowanej scenie korzystali uczestnicy zawodów, jeszcze kilkakrotnie w różnych sytuacjach wspomniane jest w cyklu lirycznym – niekoniecznie w zbliżonej scenerii, jak choćby w parafrazie IV 12 Z *Horacyjusza*, gdzie rezygnacja z właściwych młodości upodobań do biesiadnych uciech i miłosnych uniesień jest znakiem podeszłego wieku wypowiadającej się postaci: „Już ja mój kufel cisnąłem o piec, / nie czas zieloną głowę pstrzyć miętą” (w. 39–40). W pozostałych przywołaniach poetyckich kufel winny pełni sobie właściwą funkcję. W bardzo swobodnej, miejscami rubaszej parafrazie IV 14 Z *Anakreonta* napotkamy wzmiankę, że spragnionemu szaleństwu uczestnikowi biesiady kufel „winem łeb trochę osłabił” (w. 11). Z kolei w scenie zaprezentowanej w innym utworze o identycznej formule tytułowej wypełniony winem kufel jest wyczekiwany z niecierpliwością: „Chłopcze, co żywo kufel mi podaj” (VII 35 Z *Anakreonta*, w. 14).

Kiedy jednak o piciu tego trunku mówi się w towarzystwie z racji stanu i wieku wykluczającym rubaszne zachęty i prośby, to i naczynie dla „słodkopłynnego daru” Bachusa pomagającego zażegnać gorączkę wewnętrzną zyskuje na delikatności. Takie oto wezwanie kieruje poeta do młodych przedstawicielek płci pięknej:

Dajcie mi, dajcie, o panny,
otom się do was pokwapił,
dajcie mi kufelek szklanny,
abym się napił.

Gorączka bowiem mię suszy
i wilgoć wewnętrzną pije,
a w tej oschłości mej duszy
zaledwo żyję.

IV 38 Z *Anakreonta*,
w. 1–8

Darmo jednak szukać poetyckiej elegancji i językowej finezji w utworze, gdzie za Horacym zwraca się Książnin do pięknej niegdyś Licy, która z wiekiem przybrała postać baby. W sposób niewybredny, wręcz pogardliwy mówi tu o starej kobiecie, która mając „już śniade zęby, / zmarszczki na licu, a śnieg [...] na głowie”, chciałaby dorównać młódkom – zabawia się „by dziewczę, a pijąc bez sromu” (V 14 Z *Horacyjusa*, w. 19–20). Bezlitośnie odziera ją też ze złudzeń dotyczących amorów, jakie roją się w jej głowie pod wpływem wina:

Cóż to, ma staro? Podraczywszy sobie
i mózg zagrzawszy roztruchaniem wina,
drżącymi tony, w przysadnym sposobie,
chcesz leniwego skusić Kupidyna?

V 14 Z *Horacyjusa*, w. 9–12

Wspomniany tu roztruchan stanowi przejaw polonizacji łacińskiego pierwowzoru, ponieważ naczynie to, dziś już zapomniane w szerszym kręgu społeczeństwa, nie przynależy do realiów antycznych, które wprowadzał Horacy do wierszy tłumaczonych później przez Książnina. To artefakt zadomowiony w naszej rodzimej obyczajowości, podobnie jak wymienione już miary płynnego panaceum: kielich, kufel, szklanica, dzban czy flaszka. Nazywano tak duży, ozdobny, niekiedy kosztownie zdobiony kielich, przeznaczony do wznoszenia toastów winem bądź miodem. Jak notuje Zygmunt Głogier:

Nadawano roztruchanom kształty najrozmaitsze, np. zwierząt: lwa, konia, jelenia, orła, strusia lub pawia. Górnicki powiada, że roztruchan bywał „we środku węższy niż w krajach”. Krasicki w *Podstolim* pisze: „Wśród pożegnania niezmierny staroświecki pstro-złocisty roztruchan na stole kładą, który gospodarz miał winem napęlić i spełnić za moje zdrowie”. [...] Jest on srebrny, wyłaczany, 40 centymetrów wysoki, ma czarę z per-

łowej konchy, kamieniami rznętyimi sadzony, z niepospolitym smakiem i sztuką wykonany²¹.

Roztruchan trwale związany był ze szlachecką kulturą stołu już od XVI wieku, a szczególną popularnością cieszył się w następnym. Ale też w XVIII stuleciu wielokrotnie go spełniano, skoro niejednego cudzoziemskiego podróżnika w kontekście spostrzeżeń na temat zaniedbań higienicznych w Rzeczypospolitej wspominał o wzbudzającym odrazę zwyczaju picia za zdrowie gospodarzy (lub innych osób) z tego samego kielicha kolejno przez wszystkich obecnych. Krytycy nie zwracali uwagi na symboliczny aspekt korzystania z jednego naczynia, tymczasem, jak stwierdza Dariusz Piotrowiak:

[...] praktyka ta służyła konstituowaniu i podkreślanu istnienia wspólnoty biesiadujących. Można ponadto interpretować ją jako manifestację silnego poczucia przynależności do stanu szlacheckiego, którego członkowie byli, we własnym mniemaniu, równi wobec prawa, niezależnie od pogłębiającego się z powodu zróżnicowania majątkowego rozwarstwienia stanu²².

Książnin przywoływał roztruchan kilkakrotnie (II 29 *Słodka potucha*, VII 28 *Z Anakreonta*, X 15 *Z Anakreonta*, X 27 *Z Horacyjusza*); rozbudowaną pochwałę tego naczynia i dobroczynnych właściwości „słodkiego nektaru”, którym jest wypełniony, zawierają początkowe strofy pierwszego z wymienionych utworów:

Ulgo trosk nudnych i przykrej pracy,
złoty mój roztruchanie!
Skoro na srebrnej zabłyśniesz tacy,
z tęsknotą ból ustanie.

Ledwie swą rosą tokajski trunek
me podniebienia skropi,
wnet mi zgryźliwy radość frasunek
w słodkim nektarze topi.

Błogo ten sławion po całym świecie,
kto pierwszy cię utworzył,
serca i myśli dotkliwość przecie
jakkolwiek nam umorzył.

²¹ Roztruchan, hasło w: Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, [T.] 4: [P–Ż], wstęp J. Krzyżanowski, wyd. 2, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972, s. 182, 183.

²² D. Piotrowiak, *Uwarunkowania i projekcje relacji cudzoziemców o czystości i higienie w Rzeczypospolitej XVIII wieku*, w: *Światy oświeconych i romantycznych. Doświadczenia, uczucia, wyobrażenia*, red. B. Mazurkova, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 110.

I umysł żywszy, i dowcip lotny
 twym się orzeźwi darem:
 za nic mam nędzę i los przewrotny,
 z pełnym stojąc pucharem.

II 29 *Słodka potucha*, w. 1–16

Tę początkową laudację dopełnia w formie klamry kompozycyjnej pochwała Bachusa jako patrona i dawcy winnego nektaru, ujęta w rozbudowaną apostrofę, w której sam autor wypowiada się jako miłośnik płynnego panaceum:

Bożku, co w usta twe dary sączysz
 [...]

 tyś nasza jest pociecha.

[...]

 Mądry filozof i rycerz srogi
 ogłasza cię po świecie.
 Za cóż się nie ma podobać drogi
 twój nektar i pocie?

II 29 *Słodka potucha*,
 w. 37, 40, 45–48

W podobnej aurze roztruchan przyzywany jest w żywiołowej parafrazie VII 28 *Z Anakreonta*, gdzie wino wypełniające to okazałe naczynie stanowi źródło natchnienia, które w miłej kompanii pobudza twórcze moce poety i kieruje jego radosną, szczerą myśl ku tematami i wskazaniom dalekim od intencji moralistycznej:

Nuże, podaj mi roztruchan wina,
 roztruchan słodki, roztruchan złoty,
 w którym nie ostrej prawidła cnoty,
 ale się szczerłość tai niewinna.

Niechaj się onym słodko zamroczę,
 i z wami współ, koledzy mili [...].

VII 28 *Z Anakreonta*, w. 5–10

Po wielokroć „roztruchanik drogi” spełniają również bohaterowie scenki, którą Książnin zarysował w bardzo swobodnym przekładzie poetyckim X 27 *Z Horacyjusza* i która jest utrzymana w lekkim, pogodnym tonie.

Sam tu mi, proszę, roztruchanik drogi...
 Bywaj mi zdrowy, księżycu dwurogi!

Sam drugi... niechaj zdrowa północ leci!
Wreszcie, za zdrowie Mureny, sam trzeci!

[...]
do trzech mu łyknać albo do dziewięci²³,
ktokolwiek z nami uroczystość święci.

Kto kocha muzy, ten w radosnej chwili
dziewięć kielichów w roztruchan wychyli,
a ów zaś duszkiem trzy niechaj wypije,
kto lubi zgodne bez wrzawy Gracyje!

X 27 Z *Horacyjusza*, w. 13–16, 19–24

W powyższej scenie biesiadnej nie brak okazji do wzniesienia i wypicia kolejnych toastów pojemnym naczyniem: na okoliczność spotkania, z racji mijającego czasu, za zdrowie gospodarza, augura Lucjusza Licyniusza Mureny (kapłana zajmującego się odczytywaniem woli bogów z lotu ptaków), a w końcu za mityczne opiekunki poetów oraz za boginie wdzięku, piękna i radości.

Wino i wraz z nim także miłość uczynił Książnik emblematami roztruchanu w parafrazie X 15 Z *Anakreonta*. Wyrazem takiego zamysłu jest skierowana do artysty prośba o ozdobienie zamawianego naczynia m.in. rytymi w złocie wizerunkami Bachusa i Afrodyty w cieniu rozłożystej winnicy:

Sztuko misternej roboty,
wyrób mi roztruchan złoty,
[...]
wyraź mi najśłodszy trunek,
co więc zalewa frasunek.

[...]
Wydrąż młodego Leneja,
a przy nim niech Cytereja
winne zasładza jagody,
sprawując weselne gody.

X 15 Z *Anakreonta*,
w. 1–2, 9–10, 17–20

Również w tym utworze szczególne dobrodziejstwo darów winnego bożka upatruje się w samej przyjemności ich spożywania, a także w możliwości

²³ Podane tu liczby dotyczą proporcji, w jakich niegdyś (według ustaleń biesiadników) dodawano wodę do wina, aby nie było zbyt mocne; słaby trunek zawierał dziewięć miarek wody i trzy wina, a mocny – odwrotnie.

zapomnienia o wszelkich zmartwieniach przy szlachetnym trunku i radosnym stole biesiadnym, przy którym i dla miłostek jest sprzyjająca aura.

O rytualnym wieńczeniu skroni bluszczem na cześć winnego bożka mowa z kolei w utworze VII 35 Z *Anakreonta*. Wiersz to o tyle ciekawy, że większość jego wersów ze względu na sentencjonalną konstrukcję przypomina tzw. złote myśli. A każda gnomiczna formuła wypływa z przemożnego pragnienia, aby przy wtórze radosnego, „słodkiego” śpiewu dobierać się do flaszki czy kufla i opróżniać je w poczuciu błęgiego szczęścia, po oddaleniu od siebie myśli o troskach i kłopotach. Oto utwór rozdzielony na owe wskazania, pouczenia i maksymy:

„Skoro me zmysły rozbierze trunek, / uśnie natychmiast przykry frasunek”
(w. 1–2);

„Pan sobie jestem – pijąc z Bachusem, / gardzę Krezusem” (w. 3–4);

„Słodkie w tym kiedy pienia wypuszczę / i na skroń moję obwisną bluszcze, / świat u mnie cyfrą” (w. 5–7);

„podchmielony / depcę korony” (w. 7–8);

„Niech drugi pędem leci do boju, / użyć wdzięcznego nie chcąc pokoju, / a ja spokojen, przy flaszy wolę / słodzić niedolę” (w. 9–12);

„Bodaj to zgoda na świecie, bodaj! / Chłopcze, co żywo kufel mi podaj!”
(w. 13–14);

„Lepiej jest, sędzę, leżeć upitym, / a niż zabitym” (w. 15–16).

Nie zawsze, jak w przywołanych dotąd przykładach, wymienione są konkretne naczynia, z których miłośnicy winnego trunku zamieszkujący „cypryjski powiat” spijają słodki nektar Bachusa w samotności albo w miłej kompanii, przy biesiadnym stole. Zamiast tego poeta wielokrotnie posługuje się ujęciami peryfrastycznymi, w których sygnalizuje oddziaływanie gronowego dobrodziejstwa na pijących lub powody obojętnego sięgania po niego. Jako przykład niech posłuży następujący fragment poetyckiej parafrazy:

Obciążmy raczej w lubej ochocie
łagodnym głowy nektarem,
a słodkim wina ciężarem
uczynimy folgę serca zgryzocie.

[...]

Wolę ją, słodkie spełniając wino,
w wesołym wyskoczyć gronie [...].

X 8 Z *Anakreonta*,
w. 17–20, 25–26

* * *

Kreowane w *Erotykach* scenki biesiadne obejmują nie tylko raczenie się winem, lecz także (na co wskazują choćby przywołane na początku przyjacielskie wiersze Książczaka) inne działania, którymi wesołe towarzystwo umila sobie spędzany wspólnie czas. Z kulturą antyczną – a na obszarze literackim z tradycją anakreontyczną – wiąże się (głównie w swobodnych parafrazach liryków twórcy z Teos i jego naśladowców) wieńczenie kwiatami skroni albo zachęta do tego, wielokrotnie poprzedzająca wezwanie do „spełniania” pucharów i innych naczyń. W poetyckich deskrypcjach zdominowanych przez żywioł bachiczny aurę biesiadną współtworzą również słowne sygnały rozbrzmiewających lub oczekiwanych dźwięków muzyki. W niektórych wierszach mowa też o śpiewie oraz o wyzwajających radość i entuzjazm tańcach, nazywanych niekiedy „płesami” lub – jak choćby w ostatnim wersie przytoczonego fragmentu wiersza X 8 Z *Anakreonta* – określanym mianem skoków. Skorzy byli do nich nie tylko młodzi wiekiem uczestnicy spotkań, lecz także ci, których wprowadził czas obdarzył już siwym włosiem, ale w których szlachetny trunek ożywił młodzińczego ducha:

Siwe mi wprowadzie są włosy,
ale gdy słodkim winem się raczę,
ale gdy w tańcu wesoły skaczę,
młode przewyższam młokosy.

[...]

Prawda, że jestem ja stary,
lecz kiedy ruszę do tańca nogę,
udać najzręczniejszemu Sylenowi mogę,
pełne zmykając puchary.

VII 8 Z *Anakreonta*,

w. 1–4, 13–16

W innej parafrazie poetyckiej anakreontyki zamięłowanie do trunków, tańców i biesiadnych szaleństw w bardzo podobnym ujęciu deklaruje bohater liryczny, którego cechują zadziwiające siły vitalne:

Natychmiast, lubo jestem już stary,
lubo i włosy mam siwe,
natychmiast nogi, jak młodziak jary,
poruszam do tańca żywe.

[...]
Dajże mi butlę, rzeszo wesoła,
a obacz, jak starzec mocny
i pić, i plesać, i szaleć zdoła
z wami do chwili północnej!
IX 21 Z *Anakreonta*,
w. 5–8, 17–20

Dla innego bohatera lirycznego, który został wyposażony w podobne cechy i upodobania, pociągające jest nie tylko towarzystwo grona panien oraz młodzieńców, którzy raczą się trunkami i spędzają czas w swobodnej atmosferze; pragnie także uczestniczyć wraz z nimi w śpiewach i tańcach:

Lubię ja przepędzać mile
wesołe na żartach chwile,
lubię z młodymi popijać,
śpiewać i tańce wywijać.

Lubię ja w swobodnym gronie
kwiatami uwieńczać skronie,
lubię, nad wszystkie ponęty,
z tkliwymi igrać dziewczęty.

[...]
Gdzie brzmi muzyka wesoło,
gdzie plesze taneczne koło,
wesół ja tam i spokojny
pokoju chcę, a nie wojny.
VIII 19 Z *Anakreonta*,
w. 1–8, 21–24

Słownymi zwiastunami muzyki umilającej spotkania, o których w całości lub we fragmentach traktują omawiane liryki, są nazwy instrumentów, a niekiedy także wezwania do wydobywania z nich dźwięków. Oprócz wspomnianej już wildamory w kontekście biesiadnym lub w powiązaniu z postacią Bachusa poeta przywołuje również (zamiast starogreckiej gitary) cytrę, zwaną też cytarą – znany od średniowiecza, popularny zwłaszcza od XVI do XVIII wieku instrument strunowy szarpany akompaniujący śpiewowi. W rodziną kulturę ludyczną, określaną przez spontaniczny śmiech i radość, wpisuje się dopełniający biesiadnego rytuału, całkiem swojski „taniczek”, w którym przydaje się zwinna (a zatem lekka, wprawna) noga. Oto stosowny fragment z poetyckiej parafrazy; na początku mowa jest o zdobieniu skroni różami:

Nuże więc, śliczna mej głowy ozdobu,
w świątyni Bacha stanę razem z tobą,
brząkając na miłej cytrze,
a cały w różach, wespół i z Korynną,
w tanczek nogą posunę się zwinną,
w kwiecistej błyskając mitrze.

I 4 Z *Anakreonta*, w. 13–18

Oddaną na usługi bogini miłości „cytrę przyjemną, cytrę złoconą” przywołuje poeta także na początku utworu VII 28 Z *Anakreonta* (w. 2), ale w ostatniej strofie czytamy już o (wyzwolonym po winie z roztruchanu) wesołym i szczerym śpiewie przy dźwiękach lutni. Ten instrument strunowy przyswojono w średniowieczu z kultury arabskiej, a niektóre jego odmiany były używane w kręgu europejskim jeszcze pod koniec XVIII i w XIX wieku.

Przy muzyce, w radosnej aurze, ciesząc się swobodą, raczą się „darem Bacha” młodzi, mający róże na skroniach uczestnicy wesołej uczty, o której mowa w utworze VIII 9 Z *Anakreonta*. Jeden instrument przygrywa do tańca dziewczętom, drugi akompaniuje śpiewom ich towarzyszy:

W różach, przy miłym cytary brzęku,
tańcuje rzesza dziewcząt wesoła,
splecione tyki bluszczem dokoła
trzymając w ręku.

Wonne z róż mając na głowie sploty,
rażni chłopięta z powiewnym włosem
brząkają, nucąc przyjemnym głosem,
w teorban złoty.

VIII 9 Z *Anakreonta*, w. 5–12

Wymieniony tu (a wcześniej wspomniany w pamiętniku Bykowskiego) teorban to popularna w Polsce XVI–XVIII wieku lutnia basowa, stosowana w muzyce dworskiej, nazywana też pańską bandurą lub ruskim teorbanem. Dźwięki wydobywane ze strun tego instrumentu rozbrzmiewają w aurze „wesołej zabawy” w scenkach, które poeta wykreował w utworach X 15 Z *Anakreonta* (w. 28) oraz X 27 Z *Horacyjusza* (w. 30).

Za Horacym pisał Książnin w *Erotykach* o pucharach stworzonych „do uciech” i podobnie jak on rezygnował w poezji z prezentowania dzikich burd i awantur wywołanych pod wpływem trunków. Do winnego bożka kierował więc następujące wezwanie: „skromny u nas Bachu, / bez kłótni bywaj i srogiego strachu!” (X 12 Z *Horacyjusza*, w. 3–4). Taka też intencja wyrażona jest w trzech początkowych strofach przywoływanego już liryku IX 9 *Krotofila*:

Przy słodkiej chwili a wesołej dobie
podraczym sobie,
ale bez wrzasku, bez zatargi krwawej,
nie naśladować w tym scytyjskiej wrzawy.
Cieszymy się, proszę, moi bracia mili,
w tej krotofilii.

Lubym uciechy niewinnej zwyczajem
szczerze się bawmy i chętni nawzajem;
mieszając z trunkiem muzykę i pioski,
ponurzymy troski.

Oto wam naprzód, jeśli słuchać chcecie,
Kupida nucę na wdzięcznym szpincie [...].

IX 9 *Krotofila*, w. 3–14

W zarysowanej scenie czas spędzany przez biesiadników na topieniu smutków uprzyjemnia śpiew przy miłych dla ucha dźwiękach, jakie wydawał strunowo-klawiszowy szpinet, będący odmianą klawesynu i zwany też oktawką. Wykorzystywano go w XVII i XVIII wieku jako instrument gabineutowy, głównie do użytku domowego.

Z nagromadzeniem elementów współtworzących scenerię i atmosferę towarzyskiego spotkania okraszzonego trunkami, muzyką, tańcami i sypaniem kwiatów stykamy się w dynamicznym przekładzie jednej z pieśni Horacego:

Hulać dziś musim i trochę poszaleć.
Jest i grać komu, jest komu i naleć.
Czemuż ustają skrzypce i waltornie?
Grajcie do tańcu, a słodko, a sfornie.

Do czegoż próżno wiszą te ze ściany
pyłem obeszłe lutnie, teorbany?
Niemiałym patrzę na takiego okiem,
co się ociaga flegmatycznym krokiem.

Kiedy pić, to pić! Hulaj, jak kto może!
Posypuj, chłopcze, po tle jasnym roże.

X 27 *Z Horacyjusa*, w. 25–34

Niezwykłe żywiołowo oddaną aurę biesiadną wzmagają gromkie wezwania do szaleństw i hulanki, do picia, gry na instrumentach i ruszania w tany, a zatem do zabawy bez umiaru.

W równie radosnym, entuzjastycznym tonie wszystkie wskazane elementy towarzyszące raczeniu się winnym trunkiem w doborowej kompanii wymienione zostały w utworze IX 28 Z *Anakreonta*. Każda z siedmiu strof rozpoczyna się od identycznej formuły wypełniającej wers: „Jak się słodkiego napiję wina”, która uzasadnia wyposażenie konstruowanej scenki w charakterystyczne składowe biesiadnej scenerii. Mowa tu bowiem o pogodnym nastroju, śpiewie przy dźwiękach cytry, topieniu w winie trosk i zmartwień, zdobieniu głów wiencami z kwiatów, ożywieniu umysłu, tańcach ochoczym krokiem, słowem: o miłym spędzaniu czasu i korzystaniu z uroków życia. Odwołania do biesiadnych realiów wzbogaca refleksja wskazująca na jeszcze jeden, ważny obszar oddziaływania wina:

Jak się słodkiego napiję wina,
lotne mi skrzydła dowcip rozpina.
Podpiwszy, wesół swobodne kroki
mknę pod obłoki.

[...]
Jak się słodkiego napiję wina,
a miła siądzie obok dziewczyna,
w powabnej woni, w czulej ofierze
śpiewam Wenerze.
IX 28 Z *Anakreonta*,
w. 9–12, 17–20

Biesiadne realia dopełnia upatrywanie w szlachetnym trunku źródła, które ożywia siły twórcze poety, wzmacnia moc natchnienia oddanego w służbę miłości.

* * *

W poetyckiej przestrzeni *Erotyków* medyk Bachus ma wiele, atrakcyjnie ujętych warsztatowo, odsłon literackich. Najczęściej ludycznych – w powiązaniu z biesiadną aurą i scenerią, które ściśle łączą się z realiami kultury i obyczajowości szlacheckiej o tradycji sięgającej co najmniej wieku XVII – zabawnych, często też rubasznym; z rzadka tylko utrzymanych w konwencji ciepłego, rokokowego żartu i właściwych kulturze dworskiej XVIII wieku z kategorią dobrego gustu. Przybliżone w toku rozważań sposoby przejawiania się w *Erotykach* trunkowego wątku – znamienne dla żywiołu bachicznego, który wyraziście, różnymi tonami rozbrzmiewa we wszystkich dziesięciu księgach lirycznego cyklu – pozwalają zaobserwować, że związane z nim elementy obrazowania przejmowane wraz z inspiracjami twórczymi z obcych

kultur (głównie antycznej i nowożytnej europejskiej) podlegały adaptacji. Zyskiwały cechy rodzime za sprawą filtru kultury szlacheckiej i polskiej tradycji literackiej, a także dzięki łączeniu tych odwołań z aktualiami epoki (miejscami i postaciami) oraz biograficznymi odniesieniami Książnina. W przypadku wyodrębnionych scenek związanych ze spożywaniem wina uwaga skupia się na rytuałach i gestach postaci, m.in. na tańcach i muzyce, powiązanych z kulturą picia, czego wyrazem są zwykle zwarte opisy zachowań uczestników spotkań oraz przywołane nazwy instrumentów używanych także w naszym kraju do czasów, w których powstały owe wiersze. Oprócz tych realiów obyczajowych w *Erotykach* odnajdujemy sporo żartobliwych wskazań i maksym, które odnoszą się do picia trunków w sytuacjach o charakterze obrzędowym bądź losowym. Tego typu poetyckie ujęcia wymownie świadczą również o pogodnej naturze i poczuciu humoru autora analizowanego cyklu, czego sygnały pojawiały się już w pracach badaczy twórczości Książnina²⁴.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Książnin F.D., *Erotyki*, wyd. B. Mazurkowa i M. Bajer przy współpracy M. Bejm, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa [w druku].

Bibliografia przedmiotowa

Teksty

Kitowicz J., *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, wstęp M. Dernałowicz, [red. naukowa, komentarz i wybór ilustracji Z. Goliński, oprac. tekstu, indeksy zestawila A. Skarżyńska], Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

Kochanowski J., *Pieśni*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, wyd. 4 zm., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.

Minasowicz J.E., *Zbiór mniejszy poezji polskich drobniejszych albo Suplement do zbioru większego rytmów jego ojczystych, wydane w dwóch tomach a w czterech częściach w Warszawie w R[oku] P[olskiego] 1755–[17]56. Przydane są na końcu łacińskie tegoż autora poezje etc., nakładem i drukiem Michała Grölla*, Warszawa 1782.

Mitzler de Kolof W., *O sztukach pożytecznych dla Polski, a w ogólności o handlu. Rozdział 1, „Monitor” 1774, nr 9 (29 stycznia)*.

Opracowania

Aleksandrowska E., *„Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1770–1777. Monografia bibliograficzna*, [wyd. 2 popr. i poszerz.], Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1999.

²⁴ Zob. m.in. W. Borowy, *W Cypryjskim powieście...*, s. 88–91.

- Badecki K., *Wstęp*, w: *Polska satyra mieszczańska. Nowiny sowizdrzalskie*, pierwsze wydanie zbiorowe z podobiznami trzynastu drzeworytów oprac. K. Badecki, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1950.
- Borowy W., *W Cypryjskim powiecie*, w: Idem, *Studia i szkice literackie*, T. 1, [wybór i oprac. Z. Stefanowska, A. Paluchowski], Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983 (pierwotny druk – Kraków 1936).
- Fieguth R., *„Sobie wielki”*. O pięciu zbiorach lirycznych Franciszka Dionizego Książnina, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018.
- Gloger Z., *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, [T.] 4: [P–Ż], wstęp J. Krzyżanowski, wyd. 2, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972.
- Grzeszczuk S., *Staropolskie potomstwo sowizdrzała. Plebejski humor literacki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe Warszawa 1990.
- Kaleta R., *Kawiarnie*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, wyd. 2 poszerzone i poprawione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991.
- Klimowicz M., *Oświecenie*, [wyd. 7], Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Kosienkowska H., *Ignacy Jaksa Bykowski (1750–po 1818)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, T. 2, red. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Kostkiewiczowa T., *Książnin jako poeta liryczny*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.
- Lasocińska E., *Starożytnie teorie przyjaźni i ich renesans w literackich tekstach dawnej Polski*, w: *Przyjaźń w kulturze staropolskiej*, red. A. Czechowicz, M. Trębska, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2013.
- Lasocińska E., *Wstęp*, w: Idem, *Epikurejska idea szczęścia w literaturze polskiej renesansu i baroku. Od Kallimacha do Potockiego*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.
- Leńczuk M., *Marginalia rękopiśmienne z XV wieku. Wezwania i westchnienia*, w: *Marginalia w książce dawnej i współczesnej*, red. B. Mazurkova, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019.
- Mazurkova B., *„Złocona cytra” Homera i „srebrna gęśl” Kupidyna. Lekturowe konteksty wczesnej liryki Franciszka Dionizego Książnina*, w: *Estetyka dzieła. Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Zioliński, R. Dąbrowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.
- Mazurkova B., *Na ziemskich i niebieskich szlakach. Studia o poezji Franciszka Zabłockiego i Franciszka Dionizego Książnina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.
- Mazurkova B., *O rokokowej realizacji Tassowego wątku w „Erotykach” Franciszka Dionizego Książnina*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, T. 34, nr 4: *Na szlakach literatury... Prace literaturoznawcze i edytorskie ofiarowane Profesor Barbarze Wolskiej z okazji siedemdziesiątych urodzin i czterdziestopięciolecia pracy naukowej*.
- Nowy polski słownik pijacki, wstęp P. Keplicz, <http://nowy.polski.slownik.pijacki.ez.pl/Slownik.html> [dostęp: 04.10.2020].
- Piotrowiak D., *Uwarunkowania i projekcje relacji cudzoziemców o czystości i higienie w Rzeczypospolitej XVIII wieku*, w: *Światy oświeconych i romantycznych. Doświadczenia, uczucia, wyobrażenia*, red. B. Mazurkova, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Pirecki P., *Anatomia używek. Alkohol i zioła na kartach polskich komedii i literatury plebejskiej XVI i XVII w.*, w: Idem, *Szlacheckim i ludowym piórem. Szkice o literaturze polskiej doby renesansu i baroku*, Wydawnictwo Biblioteka, Łódź 2013.
- Słownik muzyki*, red. W. Marchwica, Zielona Sowa, Kraków 2006.

- Snopek J., *O trunkach, cnotach i zbytkach: „Do pana Lucińskiego”*, w: *Czytanie Krasickiego*, red. T. Kostkiewiczowa, R. Doktor, B. Mazurkowa, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.
- Stasiewicz K., *Przyjaźni i nieprzyjaznej przyjaźni przykładów kilka*, w: *Przyjaźń w kulturze staropolskiej*, red. A. Czechowicz, M. Trębska, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2013.
- Szymor-Rólczak M., *O pewnym „potopie” i jego skutkach: „Do pijaków”*, w: *Czytanie Naruszewicza*, [cz.] 1, red. B. Wolska, T. Kostkiewiczowa i B. Mazurkowa, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015.
- Wichowa M., *O różnych aspektach staropolskiej biesiady w świetle relacji literackich*. „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2002, nr 5.

Poetic scenes of the bacchic element in *Erotic Poems* by Franciszek Dionizy Kniaźnin

Summary

The author situates the topic discussed in the paper in the context of scholars' remarks concerning literary testimonies of the native festive culture, particularly the love of alcohol. She shows the theme presented in the title as a cultural and folk phenomenon interestingly articulated in numerous lyrical variants, which in the festive scenery is connected with music, singing, dance, and furthermore is the source of creative powers. The author presents this issue primarily as an important element of the artistic shaping of Kniaźnin's early lyric poetry. The ways in which the theme of drinking alcohol manifests itself in *Erotic Poems* (1779) enables us to observe that related elements of imagery, considered together with creative inspirations from foreign cultures (primarily ancient and modern European), were subject to adaptation and acquired native features due to the influence of culture and manners common for Polish-Lithuanian nobility, as well as thanks to the combination of these references with biographical allusions and current affairs of that time (places and people).

Maria Janoszka
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0003-2353-7364

W żywiole obcego słowa Poliglotyzm i jego implikacje w świetle *Podróży* Jana Potockiego

Problematyka poliglotyzmu czy multilingwalności dorobku Jana Potockiego jest na tyle obszerna i wielowymiarowa, że domagałaby się nie jednego szkicu, ale solidnego opracowania monograficznego. Nie sposób na kilkunastu stronach tekstu wyczerpać tego zagadnienia, składają się na nie bowiem nie tylko kwestie francuskojęzyczności autora polskiego pochodzenia czy znajomości kilku języków europejskich, lecz także problem świadomego podejmowania refleksji nad komunikacją międzykulturową, przekładem, funkcjonowaniem w obcej kulturze czy wreszcie filologiczne i etymologiczne zainteresowania etnologa prowadzącego badania nad historią Słowian, ludów Kaukazu i Egiptu¹.

¹ O ile badania nad kulturami pogranicza czy różnorodnie pojętą wielojęzycznością mają ugruntowane miejsce w naukach humanistycznych, rzadziej podejmowano tę problematykę w odniesieniu do poszczególnych pisarzy – najobszerniejsze źródło wiedzy na ten temat stanowi monografia Marka Piechoty *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016. Badacz akcentuje w niej również etymologiczne zainteresowania romantyków, przedkładających własne intuicje językowe nad ścisłą wiedzę o pochodzeniu poszczególnych wyrazów: „Romantycy polscy, nieskrępowani metodologią badań naukowych, którą byliby w stanie zaakceptować »prawdziwi« uczeni, wygłaszali (w mowie i w piśmie, w tekstach poetyckich i w poetyckiej tylko niekiedy korespondencji) sądy rewelatorów prawdy, do której docierali wskutek predestynacji, objawienia, drogą pozaracjonalną, szukali w wydarzeniach i słowach potocznych »wyższego« sensu, ponadrzeczywistej harmonii, szukali Absolutu” (ibidem, s. 60–61). Warto wspomnieć, że podobne analizy etymologiczne, choć pozbawione tak „rewelatorskiego” charakteru, prowadził wcześniej Jan Potocki, a jego prace poświęcone historii Słowiańszczyzny urastają do rangi prekursorskich, choć ich oddźwięk za życia hrabiego nie był przesadnie szeroki. O upamiętnienie osiągnięć Potockiego starał się swego czasu Joachim Lelewel, planujący w 1826 roku rozprawę poświęconą jego dorobkowi

Nie sposób pominąć również rezonansu tych kwestii w twórczości literackiej hrabiego, którego *opus magnum* – *Rękopis znaleziony w Saragossie* – z jednej strony jest wymownym świadectwem rozległości zainteresowań kulturowo-historycznych niestrudzonego podróżnika i uczonego zgłębiającego nieustannie dawne i współczesne teksty źródłowe, z drugiej zaś wyrasta niejako ze zderzenia różnych języków. Jak bowiem czytamy we *Wprowadzeniu*, czytelnik może zagłębić się w opowieść dzięki przekładowi tajemniczego rękopisu, którego na prośbę francuskiego oficera dokonuje *a vista* oficer hiszpański: „[...] zabrał mnie ze sobą i podczas dość długiego pobytu w jego kwaterze, gdzie dobrze mnie traktowano, [...] tłumaczył mi owo dzieło na francuski, a ja zapisywałem jego słowa”². Historie zawarte w *Rękopisie* mogą się więc „ujawnić” dzięki kontaktowi dwóch języków i kultur, do którego dochodzi – co nie bez znaczenia – w sytuacji ostrego konfliktu hiszpańsko-francuskiego³.

Choć truizmem jest podkreślanie znaczenia słowa w twórczości literackiej, opierającej się przecież na tym budulcu, całość dorobku hrabiego – na który oprócz *Rękopisu* składają się również krótkie komedie przeznaczone dla *théâtre de société*, relacje z podróży, publicystyka polityczna oraz liczne dzieła historiograficzne – silnie akcentuje właśnie wrażliwość na wieloznaczność językową i język w funkcji kreatora rzeczywistości. Teksty Potockiego niemalże bezwyjątkowo usytuowane są dialogicznie: *Manuscrit* uwydatnia rangę narracji, problematyzuje kwestię fikcji i realności, wprowadza na scenę ludzi-opowieści, a w tym potoku słów nad fabularnymi perypetiami Alfonsa van Wordena zaczyna zdecydowanie dominować sam akt mówienia. *Parady* – co charakterystyczne dla tej typowo francuskiej formy teatralnej⁴ – parodiują rozmaite style: od użytkowych po literackie, prezentują bogaty zestaw

historiograficznemu (zob. M.E. Żółtowska, *Jan Potocki w oczach żony: Nie dokończony szkic biograficzny*, „Wiek Oświecenia” 1978, nr 3, s. 65–66), jednak projekt ten nie został ostatecznie zrealizowany; palma pierwszeństwa przypadła tu Michałowi Balińskiemu i jego rozprawie *Jan Potocki* („Wizerunki i Roztrząsania Naukowe” 1835, cz. 6, s. 66–135).

² J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, oprac. F. Rosset, D. Triaire, nowe tłum. ostatniej wersji autorskiej z 1810 roku A. Wasilewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015, s. 31.

³ Autorstwo *Wprowadzenia* okazuje się jednak niepewne: źródłem tekstu jest tylko częściowe, najpewniej korsarskie wydanie *Rękopisu*... z 1814 roku; żadne inne znane dziś źródła nie zawierają tekstu przedmowy, co skłoniło Marię Ewelinę Żółtowską do odrzucenia tezy, że *Wprowadzenie* wyszło spod ręki hrabiego (zob. Eadem, „*Rękopis*” *znaleziony w tezie*, „Kultura” [Paryż] 1989, nr 11, s. 118).

⁴ Zob. D. Triaire, *Teatr Jana Potockiego*, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, przeł. A. Wasilewska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005, s. 149.

komicznych usterek i przekształceń językowych, wreszcie ukazują opanowanie postaci przez określony typ dyskursu⁵. W publicystyce hrabia wikła się w walkę ideologiczną, z konieczności dialogową, niejednokrotnie demaskując przy tym polityczny frazes i demagogię strony przeciwnej. Relacje z podróży wieloaspektowo przedstawiają problemy komunikacyjne rodzące się w sytuacji kontaktu z odrębną kulturą, którą – wśród innych czynników – kształtuje również język. W pracach historiograficznych zaś Potocki z jednej strony eksponuje znaczenie (nie zawsze trafnych) analiz etymologicznych w tej dziedzinie badań, z drugiej nieraz ucieka się do kompilacyjnej metody prowadzenia wywodu i zestawia liczne cytaty ze źródeł – pozwala więc mówić samym tekstom⁶. Jak widać, krajczyc – jak mało kto ze współczesnych – doświadcza uwikłania w problematykę komunikacji językowej, rozumienia, porozumienia i interpretacji.

Poliglotyzm Potockiego nie ulega wątpliwości: jak wiadomo, hrabia posługiwał się płynnie językiem francuskim i używał go jako podstawowego środka komunikacji, a nawet popełniał pomyłki charakterystyczne dla regionalnych odmian francuszczyzny⁷. Ciągłe niewystarczająca liczba źródeł nie pozwala opisać rozstrzygająco stopnia zaznajomienia z polszczyzną – opinie współczesnych sugerują raczej jego niski poziom, lecz nieco powiększony ostatnio zbiór polskich listów hrabiego zdaje się niuansować tak postawioną tezę. Sam Potocki w liście z 1 sierpnia 1789 roku do Szczęsnego Potockiego, swego kuzyna, wieloletniego przyjaciela i dobrodzieja, a finalnie i teścia, przyznaje się do istotnych braków: „Że mego ięzyka oyczystego nie umiem, ni ma się o co chwalić, a ni nawet dobrej exkusy bym na to nie umiał znałisć”⁸, jednak bez kłopotu tworzy też większe całości, niedoskonałe składniowo i ortograficznie, lecz całkowicie zrozumiałe dla odbiorcy:

Jasnie wielmożnemu panu memu y dobrodzieiowi nożki całuię. Jesdem bardzo wdzięczny za iego rekomendacyu ktore mnie tutaj posłem utrzymały y z takim honorem ze prawie wszystkie kartki mnie nominowali y rownie szłem z pierwszemi obywatelami [...] Do szabel dwa razy sie porwali, po ulicach ustawicznie sie rombali. Proszę J.W. Pana ażeby Seweryna ser-

⁵ Zob. M. Janoszka, *Uwikłani w dyskurs. O postaciach parady „Kasander demokrata” Jana Potockiego*, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, cz. 4, red. M. Piechota, J. Ryba, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 32–48.

⁶ Zob. D. Triaire, *Historia Jana Potockiego*, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 131–132.

⁷ Zob. D. Triaire, *Jan Potocki pisarzem frankofońskim?*, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 102.

⁸ J. Potocki, *Œuvres*, T. 5: *Correspondance. Varia*, éd. F. Rosset, D. Triaire, Éditions Peeters, Louvain [et al.] 2006, s. 22.

decznie za moją intencją ścisłał [...] a ja sie J.W. Panu napokornie kłaniam
y piszę sie iego Sługą

Jan Potocki⁹

Z pewnością nie można mówić o dużej biegłości Jana Potockiego jako aktywnego użytkownika polszczyzny, co podkreślają również słowa Stanisława Augusta Poniatowskiego z listu do Philippe'a Mazzeiego: „Otrzymał niemal wyłącznie francuską edukację, co było jednym z błędów jego wychowania, toteż słabo mówi w ojczystym języku i w czasie swojej dwuletniej kadencji [poselskiej podczas obrad Sejmu Wielkiego – M.J.] nie ośmielił się wygłosić ani jednej mowy”¹⁰. Wiadomo również, że mowy sejmowe krajczyca tłumaczył na polski Julian Ursyn Niemcewicz, lecz brak informacji, by hrabia korzystał na bieżąco z pomocy tłumacza w trakcie posiedzeń – założyć więc można, że bierna znajomość języka przodków była w tym zakresie wystarczająca.

W korespondencji hrabiego odnajdziemy – oprócz zdecydowanie dominującej grupy francuskojęzycznej – także blisko dziesięć listów w języku polskim lub w części przeplatanych polskimi wtrąceniami oraz kilka po włosku, skierowanych do Angela Marii Bandiniego, kustosa florenckiej Biblioteca Medicea Laurenziana:

Ritornato felicissimamente in terra ferma di un viaggio fatto nelle isole di Corsica, Elba, capraira. O trovato qui la sua gentilissima lettera del 25 di luglio, e subito ne ho scritto un'altra al Abate Piattoli pregandolo di mettere piu cura nelle commissioni delle quali a la bonta di incarcarsi¹¹.

Opanowanie języka hiszpańskiego potwierdza zaś w liście do Ignacego Potockiego obejmujący placówkę dyplomatyczną w Madrycie Tadeusz Morski, z którym krajczyk podróżował do Hiszpanii w 1791 roku:

Jeśli chodzi o język, nie całkiem rozumiem wszystko, co do mnie mówią. Nie umiem jeszcze ani mówić, ani pisać. Pan Jan mówi dosyć biegle¹².

⁹ List Jana Potockiego do Szczęsnego Potockiego z 22 sierpnia 1788 roku, cyt. za: D. Triaire, P.B. Witkowski, *Six lettres inédites de Jean Potocki*, w: *Sur les traces de Jean Potocki*, études réunies et présentées par É. Klene, Voltaire Foundation, Oxford 2018, s. 256–257.

¹⁰ Cyt. za: F. Rosset, D. Triaire, *Jan Potocki. Biografia*, przeł. A. Wasilewska, W.A.B., Warszawa 2006, s. 173.

¹¹ J. Potocki, *Œuvres*, T. 5..., s. 12.

¹² List Tadeusza Morskiego do Ignacego Potockiego z 4 marca 1791 roku, cyt. za: F. Rosset, D. Triaire, *Jan Potocki. Biografia...*, s. 189.

Z kolei w relacjach z podróży i pracach naukowych hrabia niejednokrotnie przywołuje literaturę w języku niemieckim¹³. Pisarz znał również doskonale łacinę i grekę, o czym świadczą obfite źródła cytowane w dziełach historiograficznych, a w ostatnich latach życia zgłębiał podstawy hebrajskiego¹⁴. Tylko rosyjskiego nie opanował nigdy w zadowalającym stopniu, choć odnaleziono jeden list sformułowany w tym języku – prośbę o wypożyczenie z archiwów ministerstwa spraw zagranicznych pracy Mikołaja Bantysza-Kamińskiego¹⁵. Można więc mówić o potwierdzonej znajomości co najmniej ośmiu języków. Brak natomiast dowodów na posługiwanie się przez Potockiego angielskim – dzieła angielskojęzycznych autorów czytał w przekładach francuskich, w tym języku korespondował także z Thomasem Jeffersonem¹⁶. Nie będzie zaś chyba błędem założenie, że dzięki podróżom i intensywnym badaniom historiograficznym zapoznał się też z podstawami arabskiego, tureckiego i koptyjskiego.

Korpus tekstów epistolograficznych najwyraźniej z całego dorobku hrabiego uwidacznia jego poliglotyzm: w ponad dwustu znanych dziś listach nierzadko pełna galicyzmów polszczyzna miesza się z najczystszy językiem francuskim, czasem pada słowo ukraińskie, rosyjskie lub niemieckie – brak natomiast angielskich, co również wydaje się wymowne w kontekście pytań o zaznajomienie z językiem Albionu. Ta swoboda zestawiania wyrażań o różnej genezie językowej charakterystyczna jest dla korespondencji Potockiego z bratem Sewerynem i kuzynem Szczęsnym, co może wskazywać, że bliskość stosunków rodzinnych i więzy sympatii pozwalają wyjść poza gorset formalnej grzeczności i wzbogacić narrację słowem z innego rejestru językowego, dosadniejszym lub bardziej odpowiednim kulturowo: „Ainsi Paris et Londres auront l'avantage de voir une molodica d'ukraine”¹⁷.

Poliglotyzm Potockiego jest z jednej strony rezultatem kosmopolitycznego stylu życia, który prowadził jako uczeń szwajcarskich pastorów, żołnierz

¹³ W *Podróży przez stepy Astrachania i na Kaukaz* źródłami odwołań są m.in. *Reise durch Russland* Samuela Gottlieba Gmelina i *Reise durch Russland und im caucasischen Gebürge* Antona Guldenstaedta (zob. J. Potocki, *Podróże*, przeł. J. Olczyk, L. Kukulski, zebrał i oprac. L. Kukulski, Czytelnik, Warszawa 1959, s. 282, 373). Hrabia najprawdopodobniej czytał również *Cierpienia młodego Wertera* w oryginale, na co wskazuje użycie w korespondencji imienia Lotty (w aluzji do bestsellera Goethego), które w przekładzie francuskim i angielskim miało pełną formę Charlotte (zob. L. Seauve, *Labyrinthe des Erzählens. Jean Potockis „Manuscrit trouvé à Saragosse”*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2015, s. 40).

¹⁴ Zob. F. Rosset, D. Triaire, *Jan Potocki. Biografia...*, s. 426.

¹⁵ Zob. J. Potocki, *Œuvres*, T. 5..., s. 141.

¹⁶ Zob. ibidem, s. 240.

¹⁷ Ibidem, s. 59. Por. przekład polski: „Tym sposobem Paryż i Londyn zobaczą ukraińską młodociec” (*Listy Jana Potockiego do brata Seweryna*, oprac. D. Triaire, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 55).

armii austriackiej, kawaler Zakonu Maltańskiego, członek paryskiej *société* czy rosyjski urzędnik, lecz ściśle wiąże się także z naukowymi zainteresowaniami hrabiego i – co najistotniejsze – z jego pasją podróżniczą. Udokumentowaniem tej pasji są liczne relacje z wojaży, pieczołowicie spisywane na żywo, w formie dziennika, łączące wrażliwość na szczegół obyczajowy, atrakcyjny z perspektywy europejskiego czytelnika, z pamięcią rozległości czasowej dziejów danej krainy i świadomością stereotypowości opisów powierzchownych, gdy autor nie wykazuje ambicji głębszego zapoznania się z widzianą kulturą. Potocki jest jednym z pierwszych nowoczesnych podróżników, którzy porzuciwszy europocentryczną perspektywę, starają się „przyszlifować swe szkła w inny sposób”¹⁸, by dostosowały się do lokalnych warunków. Charakterystyczna postawa wyższości, prezentowana niejednokrotnie przez nowożytnych podróżników wobec kultur mniej rozwiniętych cywilizacyjnie, ustępuje tu podmiotowemu traktowaniu odmienności i różnicy, co nie jest bynajmniej tożsame z afirmacją każdego wymiaru funkcjonowania danego ludu.

Potocki wyrusza w drogę zawsze doskonale przygotowany lekturowo – zna świetnie dawną i współczesną historiografię, czyta na bieżąco relacje z podróży, konfrontuje źródła ze sobą, ale przede wszystkim także z obserwowaną rzeczywistością. Nie bez znaczenia są również literackie obrazy określonych przestrzeni, współtworzące *genius loci*. Jednak owo głębokie poznanie odmiennej kultury nie może się w pełni dokonać bez pośrednictwa języka – funkcję tę spełniają, rzecz jasna, wymienione wcześniej teksty pisane, lecz szczególnie istotne staje się nawiązanie komunikacji z mieszkańcami danego kraju czy terenu, to oni są bowiem tym źródłem wiedzy, które niejednokrotnie rozstrzyga o wiarygodności prac historyków czy podróżnych. Niejednokrotnie, choć bynajmniej nie zawsze – Potocki wyraźnie ujawnia świadomość niedostępności pełnej „prawdy” na temat danej kultury w *Podróży do Cesarstwa Marokańskiego*, gdzie musi z dystansem traktować opowieści Marokańczyków, przekonany o ich predylekcji do konfabulowania w obecności cudzoziemca¹⁹. Zdaje sobie więc sprawę z ograniczoności dostępu człowieka z zewnątrz do wiedzy, gdy jej dysponentami są przedstawiciele kultury inaczej definiującej kategorie prawdy i fałszu, prezentującej wizję świata zbyt odległą od europejskiej lub niechętnie nastawionej do obcych.

Refleksja nad wykluczeniem podróżnego, który nie zna języka i nie ma wystarczającej orientacji w zmieniających się szybko okolicznościach, dochodzi szczególnie mocno do głosu w tekście *Podróży do Holandii podczas rewolucji w roku 1787*. Jest to dziennik z pobytu w Niderlandach w trakcie buntu tzw. patriotów przeciwko stadhouderowi (namiestnikowi), który właśnie

¹⁸ J. Potocki, *Podróże...*, s. 120.

¹⁹ Zob. *ibidem*, s. 147.

w 1787 roku przy pomocy pruskiego wojska odzyskał kontrolę nad zrewoltowanymi prowincjami. Potocki obserwuje więc dogorywanie demokratycznego zrywu, sam jednak, mimo wielokrotnych prób, niewiele może się dowiedzieć o aktualnej sytuacji politycznej i militarnej. Skazany jest na statystowanie: wie chociażby o liście wysłanym przez amsterdamskie towarzystwo patriotyczne (przywódców rewolucji) do Haarlemu, lecz jego treści może się tylko domyślać: „List był pisany po holendersku, w całym zaś towarzystwie nie znalazłem nikogo, kto by mi go chciał przetłumaczyć”²⁰. Doświadczana alienacja skłania Potockiego do ważkiej refleksji:

Nigdy cudzoziemiec nie jest bardziej obcy w kraju niż w czasie rewolucji. Widzi wielkie poruszenie, którego cel i przyczyny są mu nieznane. Osoby, którym został polecony, częstokroć same nic nie wiedzą, a jeśli wiedzą, mają coś innego do roboty, niż pouczać niewtajemniczonych. Wiadomości, jakie o stosunkach w kraju posiada, jeszcze bardziej wprowadzają go w błąd: cudzoziemiec szuka władzy tam, gdzie jej nie ma, i znajduje ludzi, którzy rozkazują, nie zaś tych, którzy rządzą. Szuka prawa i rozsądku, a znajduje tylko nierozsądek i zawziętość; na koniec widzi biegających i nie wie, dlaczego biegają; widzi gromadzące się pospólstwo i nie wie, dlaczego się gromadzi²¹.

Problem dezorientacji nie ma więc tu źródła jedynie w różnicach językowych, lecz przede wszystkim w chaosie i niejasnej organizacji rewolucjonistów, którzy sami sprawiają wrażenie nie do końca dobrze zorientowanych w sytuacji. Brak możliwości porozumienia wydaje się w dużej mierze konsekwencją nieczytelnego kontekstu, a nie tylko nieznamomości języka. Opanowany rewolucją kraj jest jak tekst zapisany nieznanym alfabetem lub szyfr, do którego brakuje klucza. To bardzo znamienne, że refleksje dotyczące wyalienowania obserwatora zamieszczone zostały w relacji z kraju europejskiego, bynajmniej nie egzotycznego, a jednak poniekąd zupełnie obcego. Co ciekawe, jako turysta w Stambule lub Kairze Potocki zdaje się nie odczuwać większych barier komunikacyjnych czy też wykluczenia – łatwo jest mu nawiązywać nowe kontakty, zwiedzać na ogół niedostępne Europejczykom przestrzenie, mieszać się z tłumem. Sytuacja wojny działa zatem niejako podwójnie alienacyjnie, naruszając układ podstawowych punktów orientacyjnych w kraju, którego języka hrabia nie zna.

²⁰ J. Potocki, *Podróż do Holandii podczas rewolucji w roku 1787*, przeł. M. Ochab za J.U. Niemcewiczem, „Literatura na Świecie” 2014, nr 11/12 (520/521), s. 10.

²¹ Ibidem, s. 11.

Całkowicie odmiennie brzmią bowiem słowa opisujące niemal idealną harmonię panującą między francuskojęzycznym Polakiem a Sidim Moham-medem Bin-Otmanem, posłem marokańskim przy madryckim dworze:

Spędzałem z nim wieczory podczas pobytu w Madrycie, a jego tłumacz potrafił się tak dostosować do toku naszych rozmów, że odnosiłem wrażenie, jak gdybyśmy mówili tym samym językiem, i dzięki temu Bin-Otman mógł mię bawić długimi powieściami we wschodnim stylu, które może kiedyś w przyszłości ogłoszę. Pan Chénier utrzymuje, że Maurowie niezdolni są do przyjaźni, a przecież jeżeli żal Bin-Otmana przy naszym rozstaniu nie był szczery, to nie ma szczerości na świecie; nie było w tym zresztą niczego wyjątkowego. Zbliżyła nas ze sobą przede wszystkim zgodność naszych upodobań, a łącząca nas więź zacieśniła się w sposób zupełnie naturalny tym mocniej, że przebywaliśmy w kraju, w którym obaj czuliśmy się obco²².

Rola tłumacza staje się tu nie do przecenienia – jego umiejętności zdają się znosić wszelkie bariery komunikacyjne między przedstawicielami dwóch tak odrębnych kultur nie tylko w rozmowach o bardziej oficjalnym charakterze, lecz także podczas snucia orientalnych opowieści, których wygłaszanie wymaga znacznego kunsztu. Miarą umiejętności tłumacza jest wykreowanie atmosfery idealnego wręcz porozumienia i całkowitej ekwiwalencji treści w obydwu językach. Potocki podkreśla zresztą również czynniki pozajęzykowe, które wyraźnie wpłynęły na łatwość odbioru treści: obaj mężczyźni są obcymi w kraju, w którym przebywają. Obcy w Hiszpanii, ale nie obcy dla siebie: francuskojęzyczny kosmopolita o polskich korzeniach poszukuje w Madrycie towarzystwa nie polskiego ambasadora, w którego orszaku przybył do kraju, czy grona Francuzów, lecz Marokańczyka. Ma to oczywiście pragmatyczne uzasadnienie – Potocki już od dawna planował wyprawę do Maroka, Bin-Otman udziela mu więc potrzebnych informacji i obdarza go listem rekomendacyjnym do cesarza marokańskiego. Nie zmienia to jednak faktu, że obaj „obcy” zdają się darzyć autentyczną sympatią, a przykładów ekspresji takowej w pismach hrabiego nie znajdziemy zbyt wiele. Słowa o relacji z Bin-Otmanem przywodzą na myśl również scenę przedstawioną w przedmowie do *Rękopisu* – gdy oficer hiszpański tłumaczy znaleziony manuskrypt, a francuski zapisuje jego słowa. Przekład staje się tu rękojmią trwałości literatury, umożliwia bowiem rozpowszechnianie opowieści cudem uratowanej od zagubienia.

Namiętność Potockiego do orientalnych historii ujawniła się już na długo przed poznaniem przezeń Bin-Otmana – dowód stanowią tu krótkie po-

²² J. Potocki, *Podróż...*, s. 113.

wiaстки wschodnie hrabiego stanowiące integralną część jego *Podróży do Turcji i Egiptu*. Powyższy cytat eksponuje jednak właśnie ową charakterystyczną dla kultury Wschodu sytuację: rangę opowieści jako podstawowego źródła rozrywki, przyjemności, wiedzy lub nauki, opowiadanie i słuchanie jako ważną część codzienności, aktualną zarówno w czasach króla Szachrijara, jak i Potockiego. To m.in. opowieści integrują dwóch „obcych”, niewrośniętych jeszcze w kulturę hiszpańską. Orientalna namiętność opowiadania mocno kontrastuje z europejską sztuką konwersacji, w której liczą się cięte riposty, pełne *esprit* wypowiedzi czy *bon mots*, tempo jest dynamiczne, a tematyka zmienna²³. Wydaje się, że różnice pomiędzy dynamiczną *causerie* a długimi wschodnimi historiami korespondują z różnicami między europejską niecierpliwością i nieumiejętnością czekania a flegmatycznością cechującą, zdaniem hrabiego, resztę świata: „[...] trzeba mi będzie przyzwyczaić się to tej powolności albo w ogóle zrezygnować z podróży do kraju mahometan, którym całkowicie obca jest niecierpliwość – wada jakże znamienita dla Europy, a niemal nieznamienita w innych częściach świata”²⁴.

W wypowiedzi opisującej serdeczne relacje z Bin-Otmanem ciekawie rysuje się również owo poczucie obcości w kraju, który zrobił jednak na Potockim głębokie wrażenie i otrzymał tak eksponowane miejsce w *Rękopisie*. Autor miał sporządzić dziennik podróży po Półwyspie Iberyjskim, lecz nie odnaleziono do dziś żadnego śladu tego tekstu; nie ulega wszakże wątpliwości, że rezultaty wojażu spożytkowane zostały w tekście arcypowieści hrabiego. Obrazowe i malownicze wizerunki poszczególnych miast i regionów, ich heterogenicznej historii, różnorodnej obyczajowości, wreszcie literackich mitów składających się na *genius loci* tworzą tam barwne przedstawienie pozornie tylko zunifikowanej kultury narodowej, łączącej w rzeczywistości tradycje ludów greckich, rzymskich, autochtonicznych, barbarzyńskich, muzułmańskich, chrześcijańskich, żydowskich czy romskich. Hiszpania niezwykle wyraźnie ukazuje ślady niezatartej wielokulturowości i szczególnego nawarstwienia tych rozmaitych tradycji, być może stąd też jej wybór na podstawowe miejsce akcji²⁵.

²³ Zob. J. Ryba, „*Bon mots*” wobec oświeceniowej konwersacji (i „*vice versa*”), w: Idem, *Oświeceniowe „tutti frutti”. Maskarady – konwersacja – literatura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 11–14.

²⁴ J. Potocki, *Podróże...*, s. 113.

²⁵ Oczywiście, nie bez znaczenia wydaje się również patronat *Don Kichota* Miguela de Cervantesa, dostrzegalny nie tylko w wykorzystaniu jako ważnego miejsca akcji gospody zlokalizowanej w górach Sierra Morena, wyeksponowaniu w tytule *Rękopisu* Saragossy, do której w drugiej części powieści błędny rycerz dąży, ale nie dociera, czy we wprowadzeniu motywów *mise en abyme*, lecz nawet w sposobie traktowania fantastyki literackiej, która

Podróż do Maroka nie piętrzy przed Potockim wyzwania wynikających z różnic kulturowych. Wręcz przeciwnie – zaznajomiony wcześniej z Turcją i Egiptem, hrabia nie doświadcza zbyt wielu zaskoczeń związanych z odmiennością stylu życia i myślenia. Wydaje się, że największą trudność stanowi tu nie komunikacja z Marokańczykami czy próba odseparowania informacji rzetelnych od nieautentycznych, lecz zetknięcie się z nieobliczalnością władzy, sprawowanej przez tyrana znajdującego się całkowicie poza kontrolą ciał politycznych. Sytuacja ta zmusza Potockiego do bezczynnego oczekiwania na decyzje cesarskie, a nawet do planowania ucieczki, w razie gdyby władca postanowił go uwięzić. W Maroku hrabia nie doświadcza natomiast głębokiej alienacji z powodu nieznajomości kontekstu: może wspomóc się towarzyszącym mu tłumaczem, lecz potrafi obywać się bez niego – pisze np. o wieczorze spędzonym w domu Maura, którego rodzina wywodziła się z Andaluzji: „Nie miałem ze sobą tłumacza, ale kilka osób mówiło po hiszpańsku, inni po turecku, spędziłem więc wieczór bardzo przyjemnie”²⁶. Wnioskować zatem można, że Potocki znał również w jakimś stopniu język turecki, skoro wymienia go tuż obok hiszpańskiego jako jedno z narzędzi komunikacji.

Szczególnie istotna czy wręcz rozstrzygająca w kwestii nawiązania porozumienia mimo różnic językowych okazuje się jednak przede wszystkim znajomość obyczajowości i stylu myślenia czy hierarchii wartości charakterystycznych dla danego narodu bądź wspólnoty:

Łatwość, z jaką mimo nieznajomości języka potrafię uchwycić cudze myśli i w zrozumiały sposób przekazać własne, przekonała mnie niezawodnie, że znajomość warunków życia jakiegoś narodu jest o wiele bardziej potrzebna, by móc się porozumieć, niż znajomość języka. Dlatego też na przykład człowiek znający doskonale zwyczaje starożytnych będzie z prawdziwą przyjemnością czytał przekład *Listów* Horacego, podczas gdy łacinnik nieposiadający wiedzy w tym zakresie – nie zrozumie oryginału; zdarza się to zresztą stale wielu pedantom. Otóż rozmowa prowadzona za pośrednictwem tłumacza jest nieprzerwanym przekładem, którego trafność zależy w znacznej mierze od wprawy. Wyraz twarzy rozmówcy, jego odpowiedź pozwalają osądzić, czy nas dokładnie zrozumiał, czy też trzeba mu raz jeszcze podać tę samą myśl w innej formie, ażeby zaś znaleźć właściwą formę, trzeba orientować się, jakie wiadomości rozmówca nasz może posiadać. [...] Dochodzę tedy do wniosku, że podróżnik, mogąc wybierać między zna-

zdaniem François Rosseta rozbijana jest zestawem tych samych chwytów (zob. F. Rosset, *Dlaczego Saragossa?*; Idem, *Powieść fantastyczna?*, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 184–192, 253).

²⁶ J. Potocki, *Podróże...*, s. 138.

jomością języka a znajomością zwyczajów danego narodu, powinien dać pierwszeństwo tej ostatniej, przy czym doskonałość polegałaby na połączeniu obu elementów²⁷.

Potocki traktuje więc język jako istotną część danej kultury, ściśle z nią zespoloną i odzwierciedlającą określone tendencje, obyczaje czy wierzenia. Nie jest to tylko system abstrakcyjnych i arbitralnych znaków funkcjonujących według niezmiennych reguł gramatycznych, lecz narzędzie komunikacji korespondujące z charakterystyczną dla danego terytorium wizją świata, wraz z nią ewoluujące i pozwalające tę wizję świata ujawnić. Znamienne, że Potocki nie mówi tu o wykorzystaniu w jakimś stopniu uniwersalnego języka gestów w sytuacji niemożności porozumienia się, ale odwołuje się do przykładu czysto lekturowego, a więc wyabstrahowanego z dynamiki charakteryzującej kontakt na żywo. Obeznanie z obyczajami i historią przydaje się bowiem nie tylko podczas wieczoru spędzonego w egipskim czy mauretańskim domu, lecz również w zaciszu własnego gabinetu w trakcie lektury klasycznych dzieł. Nie wystarcza wtedy sucha znajomość prawideł gramatycznych i znaczeń, ponieważ w strukturę znaku językowego jest immanentnie wpisana wieloznaczność, która ujednoznacznią być może wyłącznie poprzez odniesienie do określonego kontekstu. Język stanowi dla hrabiego rezerwuar pamięci – ukrywa wiedzę o przeszłości, ale współkreuje też współczesność jako istotny czynnik kulturotwórczy.

Podróże przynoszą również refleksje Potockiego nad skomplikowanym zagadnieniem przekładu, którego konsekwencje – w szczególności gdy chodzi o utrzymywanie stosunków dyplomatycznych – bywają nierzadko bardzo poważne. Problem nieprzekładalności lub trudności ze znalezieniem właściwego ekwiwalentu znaczeniowego akcentowany jest m.in. w listach do Adama Jerzego Czartoryskiego, gdzie hrabia opisuje fiasko poselstwa rosyjskiego, które wyruszyło do Chin w 1805 roku. W poselstwie tym Potocki otrzymał status kierownika sekcji naukowej, miał więc czuwać nad badaniami prowadzonymi przez uczestniczących w wyprawie geografów, przyrodników, etnologów itd. Niekompetencja ambasadora Jurija Gołowkina i brak merytorycznego przygotowania do kontaktu ze znacząco odmienną od wschodnioeuropejskiej kulturą chińską wywołały liczne nieporozumienia protokolarne, których źródło tkwiło głównie w zbagatelizowaniu kwestii niewspółmierności rosyjskiej i chińskiej hierarchii urzędniczej oraz w nieumiejętnym doborze tłumacza. Listy do Czartoryskiego, ówczesnie ministra spraw zagranicznych, ukazują głębokie oburzenie Potockiego nadmiarem błędów wynikających z ignorancji i arogancji rosyjskich urzędników, przejawiających kolonizatorsko-

²⁷ Ibidem, s. 140.

-feudalną mentalność. Osią konfliktu staje się m.in. odmienny stosunek Chińczyków do funkcji ambasadora, który w ich oczach nie jest bynajmniej niejako uosobieniem samego cesarza, lecz tylko jednym z urzędników realizujących jego wolę. Stąd domaganie się zmniejszenia olbrzymiego orszaku Gołowkina czy oczekiwanie, że będzie bił pokłony przed portretem Syna Nieba; tymczasem rosyjski hrabia domaga się cesarskiego traktowania. Spośród wielu zaniedbań, do których doprowadziła niekompetencja świty ambasadora, Potocki wyodrębnia również nieodpowiedni wybór tłumacza z rosyjskiego na chiński, częściowo odpowiedzialnego za pogłębianie się konfliktu: „[...] w tym czasie zaprzestano korzystać z usług tłumacza Władykina, przedkładając nadeń tłumacza mongolskiego Igumnowa, człowieka nieokrzeseanego, który pośrednicząc w rozmowach, przydawał im jeszcze opryskliwości”²⁸.

Inna problematyka pojawia się natomiast w *Podróży do Dolnej Saksonii* – tam język pozwala się ujawnić przeszłości: zapomniana tradycja słowiańska ukrywa się przede wszystkim w nazwach miejscowości, które przetrwały mimo germanizacji owego terenu, i w śladach dialektu wendyjskiego, jednak niemal całkowicie wymarłego. Stratę tę Potocki odczuwa jako sztucznie wymuszone zerwanie więzi z przeszłością, które równa się utracie tożsamości, lecz nie oznacza przyjęcia nowej:

Okazuje się, że dawny język zupełnie już zaginął, a stało się to dzięki staraniom podjętym przez regencję Hanoweru, której nie udało się jednak z równym powodzeniem rozpowszechnić znajomości języka niemieckiego, co wytępić słowiański, wieśniacy bowiem mówią dziś jakimś żargonem bez rodzajników, bez koniugacji, równie niemal niezrozumiałym jak dawne ich narzecze.

Charakter narodowy przetrwał dłużej niż język: wciąż jeszcze zarzucają Wendom skłonność do buntów, lenistwo i skrytość, ale za to powszechnie uważa się ich za dobrych żołnierzy²⁹.

Odgórne próby unifikacji kulturowej i redukcji istotnych różnic między dwoma etnosami prowadzą, jak zaznacza hrabia, do utraty ważnych tożsamościowych wyróżników, których nie zastępuje bynajmniej kultura imperium (by odwołać się do terminologii badań postkolonialnych) – aktualny dialekt mieszkańców terytoriów wendyjskich jest w stosunku do niemieckich norm językowych jedynie jakby środkowoeuropejskim pidginem, maksymalnie uproszczonym do podstawowych form gramatycznych. Odebranie społeczności tradycyjnego narzędzia komunikacji pozostawia więc pustkę,

²⁸ Ibidem, s. 420.

²⁹ Ibidem, s. 266–267.

która nie pozwala się natychmiast wypełnić, a proces ewolucji języka nie wszedł na razie na wyższy etap. Słowa o trwałości pewnych cech charakteru narodowego opatrzone zostały typowym dla Potockiego zastrzeżeniem: przytacza on opinie innych, samemu powstrzymując się od ferowania wyroków w kwestii oceny narodów, „które są zbiorowiskiem ludzi, ci zaś mieszaniną przeciwieństw”³⁰, jak pisze w *Podróży do Cesarstwa Marokańskiego*. Narodowe stereotypy co prawda poniekąd zachowują wartość informacyjną, lecz traktowane są z dystansem i ostrożnością. Świadectwem istnienia zapomnianej mowy są jednak pewne źródła materialne, zastępujące żywych użytkowników języka ludności autochtonicznej: słowniczki niemiecko-połabskie spisane przed laty przez Christiana Henninga, pastora z okolic Lüchowa, oraz Johanna Paruma-Schultze, rolnika spod Küsten prowadzącego kronikę lokalnych wydarzeń³¹.

W badaniach nad historią ludów słowiańskich Potocki dostrzega nie tylko inicjatywę zmierzającą do wypełnienia białych kart w historii Europy i Azji, lecz również szansę na pogłębienie emocjonalnego związku mieszkańców z ojczyzną:

Podobne nutom, które ukołysały nasze dzieciństwo, podobne dziecięcym igraszkom, wspomnienia odległych czasów, miejscowa pamięć o życiu herosów odciskają w naszych duszach niezatarte piętno i bardziej niż jakiegokolwiek inne uczucia mogą przywiązać nas do ojczyzny. [...] Nasze pola, świadectwa tych rzezi, jeszcze dzisiaj usiane są kurhanami, które ręce Wojowników usypały na szczątkach wodzów skoszonych przez wojnę. Niejedne z tych mogił były już sławione w poetyckich pieśniach; w moich badaniach odnajdą swoją prawdziwą historię. [...] będę uważał, że moja wytrwała praca nad tymi dziełami się opłaciła, jeżeli po ich przeczytaniu moi rodacy większe poczują przywiązanie do swoich rodzin, do swoich zamków, do swoich pól, do swojej ojczyzny³².

³⁰ Ibidem, s. 141.

³¹ *Podróż do Dolnej Saksonii* ma charakter bardziej naukowy niż tylko *stricte* dokumentarny – w zamierzeniu Potockiego miała służyć jako materiał do badań na Słowiańszczyźnie, stąd obecność licznych cytatów z kronik i innych źródeł historycznych, które hrabia konfrontuje z obserwacjami czynionymi na miejscu. Polski wydawca tekstu, Leszek Kukulski, usunął te erudycyjne wypisy, co znacząco wpłynęło na charakter relacji – upodobniło ją do swobodnych notatek na temat obserwacji i poszukiwań podróżnika, które nie przyniosły rewelacyjnych rezultatów (por. J. Potocki, *Voyage dans quelques parties de la Basse-Saxe*, w: Idem, *Œuvres*, T. 1: *Voyage en Turquie et Égypte* [et al.], éd. par F. Rosset, D. Triaire, Éditions Peeters, Louvain [et al.] 2004, s. 201–294).

³² J. Potocki, *Essai sur l'histoire universelle et recherches sur celle de la Sarmatie*, T. 1, Varsovie 1789, cyt. za: F. Rosset, D. Triaire, *Jan Potocki. Biografia...*, s. 151.

Deklaracja ta, pochodząca z *Essai sur l'histoire universelle et recherches sur celle de la Sarmatie* (1789), powstała w okresie intensywnego zaangażowania hrabiego w prace Sejmu Czteroletniego i działania reformatorskie, może brzmieć zaskakująco pod piórem wychowanego poza granicami kraju kosmopolity, czującego się – jak udowodnią jego dalsze dzieje – równie dobrze w paryskich salonach, włoskich bibliotekach, czarnomorskich willach czy kałmuckich jurtach. I choć z pewnością na kształt tego fragmentu wpłynęła w jakimś stopniu motywacja polityczna, stanowi on jednak dobrą diagnozę czynnika przywiązującego obywatela do terytorium – nie chodzi tylko o sentyment rodu szlacheckiego do posiadanego dziedzictwa, lecz o emocjonalną więź z ojczystą ziemią, umacnianą dzięki wiedzy o jej dziejach. Wiedza ta w najszerszym zakresie dostępna jest zaś przede wszystkim w formie ustnych opowieści, na których urok – czy wywodzą się z Europy Środkowo-Wschodniej, czy z krajów Orientu – Potocki jest niewątpliwie bardzo uwrażliwiony³³.

Z kolei etymologiczne poszukiwania hrabiego podejmowane w pracach historiograficznych i etnograficznych odzwierciedlają pragnienie odszyfrowania zawartych w słowach potencjalnych sensów kulturowych i historycznych oraz głębszego zrozumienia danej kultury, o której wiedza ma w dużej mierze ustny charakter i w sposób bezpośredni dostępna jest przede wszystkim w rozmowie. Wojaż po Kaukazie z Herodotem w ręku i bogato zaopatrzoną podręczną biblioteką (od antycznych historiografów po współczesne relacje z podróży) wymaga weryfikacji wiadomości lekturowych na miejscu, w kontakcie z obyczajami, tradycją i światem wyobrażeń określonej społeczności: Potocki „[...] w spotykanym plemieniu, w notowanym języku czy w szkicowanym kostiumie dostrzega ślady ludu, języka i obyczaju odkrytego w starożytnym tekście”³⁴. Badania etymologiczne mają prowadzić również do ujawnienia podobieństw pomiędzy różnymi dialektami czy językami oraz do ustalenia ich praźródła mogącego pozwolić na odtworzenie najwcześniejszych etapów istnienia. Hrabia skrzętnie tworzy więc słowniczki kolejnych języków, śledzi analogie lub opozycje między mową poszczególnych ludów Kaukazu, uważnie wsłuchuje się w jej fonetykę. Język stanowi klucz dostępu do nieznanego, choć jednocześnie Potocki – mimo otrzaskania z dialektami nieeuropejskimi – nie ma punktu odniesienia dla brzmień mowy Czerkiesów czy miasta Kubaczi i skazany jest na poszukiwanie analogii wśród dźwięków natury:

³³ W *Essai sur l'histoire universelle* hrabia akcentuje kwestię nie tylko wagi starych kronik jako źródeł historycznego, lecz także przyjemności czerpanej z ich lektury: „[...] można z przyjemnością czytać kroniki dawne i miejscowe: poza różnaitością stylu i manieri mają one jeszcze urok starych opowieści, których tak dobrze się słucha” (cyt. za: F. Rosset, D. Triaire, *Jan Potocki. Biografia...*, s. 150).

³⁴ Zob. F. Rosset, D. Triaire, *Jan Potocki. Biografia...*, s. 152.

Korzystając z wizyty księcia [czerkieskiego, brak imienia – M.J.], poprosiłem go, by w swoim języku wymówił słowa czerkieskie, znajdujące się w *Słowniku porównawczym* Pallasa. Spostrzegłem, iż nie są one tam zapisane poprawnie. Przypuszczalnie jednak bardzo trudno wyrazić przy pomocy naszego alfabetu dźwięki narzecza przypominającego świergot ptaków. [...] Sporządziłem możliwie jak najdokładniej i z ogromnym nakładem trudu słowniczek tego języka [rejonu Kubaczi – M.J.], jest on jednak w gruncie rzeczy wadliwy, ponieważ przy pomocy naszych liter większości słów wyrazić niepodobna, niektóre z nich przypominają bowiem kwakanie kaczki, inne zaś świergot różnych ptaków. Słuchając ich, trudno powstrzymać się od śmiechu, nawet sam mieszkaniiec Kubaczi śmiał się razem z nami³⁵.

Okazuje się więc, że istnieje pewna nieprzekraczalna dla podróżnego granica obcości – narzędzia oferowane przez alfabety europejskie są zawodne wobec odmienności wschodniej mowy, której nie sposób porównać do jakiegokolwiek innego języka – analogii dostarczają tu wyłącznie dźwięki wydawane przez zwierzęta, co wymownie świadczy o bezradności poligloty zdolnego tylko do śmiechu. Niemniej śmiech ten, choć zapewne niezbyt zrozumiały dla użytkownika mowy Kubaczi, jako jeden z najbardziej uniwersalnych sposobów wyrażania emocji pozwala ponownie nawiązać zerwaną nić porozumienia, należy bowiem do tego, co wspólne wszystkim jednostkom ludzkim.

Lektura *Podróży* pozostawia wrażenie, że wyprawy na Bliski Wschód i do Afryki Północnej wydają się powrotem w miejsca dobrze znane, nawet jeśli widziane po raz pierwszy³⁶, obrazów innego rodzaju dostarczają natomiast podróże w celach naukowych oraz (częściowo przynajmniej) politycznych, odbywane po Dolnej Saksonii i Kaukazie. Potocki natrafia tam na wiele śladów przeszłości, która jednak nie zawsze pozwala się łatwo odczytać. Nierzadko okazuje się, że to, co minione, pozostawiło pewne znaki, lecz niezbyt czytelne i na granicy zatarcia: „Na najbardziej wysuniętym cyplu przylądka znalazłem natomiast kwadratowy otwór, w którym zapewne mieścił się ongiś cokół pomnika. Ale gdzież jest dziś ów cokół? gdzie znajduje się pomnik Satyrusa? Zapytajcie o to ludzie, to niszczycielskie plemię, istne dzieci, które wszystkiego dotykają, wszystko niszczą i burzą”³⁷. *Podróż do Holandii* eksplicytnie podkreśla

³⁵ J. Potocki, *Podróże...*, s. 339, 341.

³⁶ Jak można sądzić, nie bez znaczenia wydaje się również oswojenie Potockiego z Morzem Śródziemnym, które poznał dobrze podczas dwuletniej służby na korwetach maltańskich, gdy odbywał nowicjat w zakonie joannitów. Wiadomo, że zawijał do portów tunezyjskich i odwiedził Aleksandrię (zob. F. Rosset, D. Triaire, *Jan Potocki. Biografia...*, s. 72–76).

³⁷ J. Potocki, *Podróże...*, s. 404.

zagubienie obserwatora nieznającego języka i niezorientowanego w nietrwałym układzie stosunków w ogarniętym rewolucją kraju; *Podróż do Dolnej Saksonii* ukazuje ograniczoność źródeł do historii Słowian połabskich, coraz bardziej oddalonych od swych genetycznych tradycji i tracących ich pamięć; *Podróż przez stepy Astrachania i na Kaukaz* ujawnia z kolei ogromne skomplikowanie stosunków polityczno-kulturowo-religijnych panujących na wrzącym także współcześnie Kaukazie. Tymczasem inaczej rzecz ma się z orientalnymi kulturami Afryki Północnej – wydają się jakby łatwiejsze do przeniknięcia, stawiają mniejszy „opór”, nie stwarzają wreszcie większych problemów komunikacyjnych, o czym wymownie świadczy przytoczony wcześniej cytat na temat łatwości rozumienia przekazu mimo braku tłumacza. Wszystkie te relacje udowadniają jednak, że znajomość języka stanowi nie tylko klucz do efektywnej komunikacji, lecz również narzędzie dostępu do współczesności i przeszłości, sam zaś język aktywnie kształtuje kulturę i jest – w sprzężeniu zwrotnym – przez nią kształtowany.

Bibliografia

- Baliński M., *Jan Potocki, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe” 1835*, cz. 6.
- Janoszka M., *Uwikłani w dyskurs. O postaciach parady „Kasander demokrata” Jana Potockiego*, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, cz. 4, red. M. Piechota, J. Ryba, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.
- Listy Jana Potockiego do brata Seweryna*, oprac. D. Triaire, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, przeł. A. Wasilewska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005.
- Piechota M., *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
- Potocki J., *Œuvres*, T. 5: *Correspondance. Varia*, éd. par F. Rosset, D. Triaire, Éditions Peeters, Louvain [et al.] 2006.
- Potocki J., *Podróż do Holandii podczas rewolucji w roku 1787*, przeł. M. Ochab za J.U. Niemcewiczem, „Literatura na Świecie” 2014, nr 11/12 (520/521).
- Potocki J., *Podróże*, przeł. J. Olczyk, L. Kukulski, zebrali i oprac. L. Kukulski, Czytelnik, Warszawa 1959.
- Potocki J., *Rękopis znaleziony w Saragossie*, oprac. F. Rosset, D. Triaire, nowe tłum. ostatniej wersji autorskiej z 1810 roku A. Wasilewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015.
- Potocki J., *Voyage dans quelques parties de la Basse-Saxe*, w: Idem, *Œuvres*, T. 1: *Voyage en Turquie et Égypte* [et al.], éd. par F. Rosset, D. Triaire, Éditions Peeters, Louvain [et al.] 2004.
- Rosset F., *Dlaczego Saragossa?*, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, przeł. A. Wasilewska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005.
- Rosset F., *Powieść fantastyczna?*, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, przeł. A. Wasilewska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005.

- Rosset F., Triaire D., *Jan Potocki. Biografia*, przeł. A. Wasilewska, W.A.B., Warszawa 2006.
- Ryba J., „*Bon mots*” wobec oświeceniowej konwersacji (i „*vice versa*”), w: Idem, *Oświeceniowe „tutti frutti”*. Maskarady – konwersacja – literatura, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009.
- Seauve L., *Labyrinthe des Erzählens. Jean Potockis „Manuscrit trouvé à Saragosse”*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2015.
- Triaire D., *Historia według Jana Potockiego*, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, przeł. A. Wasilewska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005.
- Triaire D., *Jan Potocki pisarzem frankofońskim?*, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, przeł. A. Wasilewska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005.
- Triaire D., *Teatr Jana Potockiego*, w: F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, przeł. A. Wasilewska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005.
- Triaire D., Witkowski P.B., *Six lettres inédites de Jean Potocki*, w: *Sur les traces de Jean Potocki, études réunies et présentées par E. Klene*, Voltaire Foundation, Oxford 2018.
- Żółtowska M.E., *Jan Potocki w oczach żony: nie dokończony szkic biograficzny*, „Wiek Oświecenia” 1978, T. 3.
- Żółtowska M.E., „*Rękopis*” znaleziony w tezie, „Kultura” [Paryż] 1989, nr 11.

In the element of a foreign word Polyglotism and its implications in the light of Jan Potocki's *Voyages*

Summary

This article dwells on Jan Potocki's polyglotism and his remarks included in his *Voyages* on the interlingual and intercultural dialogue, translation as well as the possibility of understanding foreign cultures. Born in a Polish aristocratic family, raised in a French-speaking environment, an excellent example of 18th-century cosmopolitan and a savant with an insatiable desire for knowledge, Potocki seems to live in multiple cultures and times at once, using his speaking skills and vast erudition as means to a better cognizance of foreign civilizations (European as well as Eastern), their history and everyday existence. He also reflects upon the conditions facilitating communication between varied languages and traditions (not to mention epochs), as well as the alienation or a sense of non-familiarity experienced by a voyager not only in contact with radical otherness but sometimes also in the surroundings seemingly well-known, yet profoundly changed in times of revolution.

Teresa Wilkoń
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0001-8267-5682

Żywioły poezji polskiej w latach 1930–1939

Czas niesprzyjający literaturze, niosący ze sobą widmo kryzysu i wojny lub będący stanem kryzysu i wojny, jest czasem łaskawym dla talentów wybitnych. Norwid rzekłby: „Próżnia – kołyską olbrzyma” (*Tyrtej*). Katastrofiści polscy mieli za sobą młodzińcze lub dziecięce doświadczenia I wojny światowej oraz wojny z bolszewikami w 1920 roku, która była walką okrutną i zawziętą, grożącą utratą dopiero co uzyskanej wolności. Mieli też za sobą kryzys 1929 roku (trwał on do połowy lat 30.), śmierć Piłsudskiego (1935 rok), a przed sobą – narastające zagrożenie w postaci systemów totalitarnych: faszystowskiego i komunistycznego, które szły ku Polsce z każdej strony, bo także od południa i północy. Pokoleniu temu dane było zaledwie dziewięć lat na bardzo skromne zaistnienie w rzeczywistości Polski niezniewolonej, choć zapewne nie aż tak wolnej w swej autorytarnej demokracji. We wszystkich utworach poetyckich utrzymanych w tonacji katastroficznej uderzają takie nastroje jak brak perspektyw, niepewność najbliższej przyszłości, stan osamotnienia i pesymizmu, mowa również o trudnościach bytowych (zob. np. wiersze Gałczyńskiego). Mimo że Polska w porównaniu z Rosją sowiecką i hitlerowskimi Niemcami jawi się jako arkadia pod względem wolności i możliwości indywidualnego rozwoju, niemal wszyscy poeci wspomnianego pokolenia cierpieli na depresję i pewną nadwrażliwość, którą potęgowała świadomość, że miejsca na polskim olimpie zostały zajęte przez skamandrytów i Awangardę Krakowską. Poeci „trzeciego wyrazu” (określenie Jerzego Kwiatkowskiego) nie mieli energii, jaka cechowała poprzedników. W środowisku twórców narastał krytycyzm i bunt wobec sanacyjnej Polski oraz przekonanie, że tworzą pokolenie tragiczne, skazane na osamotnienie i życiową klęskę. Nie wiedzieli jeszcze, że wkrótce przyjdzie naprawdę tragiczne pokolenie apokalipsy spełnionej.

Atmosfera pesymizmu i apatii, bezradności i niemocy była głębsza od niedawnego przecież poczucia dekadencji i frustracji z lat 1900–1914. Nierzadko pisarze „trzeciego wyrazu” uciekali od problemów dnia codziennego, w celu

określenia swego stosunku do rzeczywistości posługując się symbolami i obrazami metaforycznymi. Kazimierz Wyka pisał: „[...] czas historyczny posiada charakter polifonii, w której uczestniczą głosy różnych pokoleń, grup i samotników, której tło tworzą wielorakie czasy społeczne”¹. Jednak głos katastrofistów okazał się wyjątkowo dobrze słyszalny i wyrazisty, dla następnej generacji był głosem prawdy i postawy właściwej w obliczu zbliżającej się zagłady. Kreowali oni i wyzwalali własne żywioły, które ujawniały w języku i w obrazowaniu swoją budzącą lęk naturę.

Twierdzenie wielu krytyków i historyków literatury, że literatura dekady przedwojennej, a zwłaszcza polska poezja katastroficzna, pełna jest symboli, miało szczególny wydźwięk. Zwrócił na to uwagę Marek Zaleski:

Na drugą połowę lat trzydziestych przypadł renesans symbolizmu, w większej ilości pojawiły się też przekłady z francuskich surrealistów. [...] Poeci studiowali pisma Maritaina i Bremonda, opowiedzieli się za „poezją czyścią”, krytycy, jak Fryde², pisali o nowym arystokracizmie, wizjonerstwie, liryzmie. Niestety, na recepcji tych zjawisk europejskich zaciążyła, nie najlepsza może w tym wypadku, tradycja romantyczno-modernistyczna³.

Przyjmuje się, że oprócz pierwszoplanowego stylu symbolicznego katastrofiści sięgali również po style i formy poezji ekspresywistycznej, a w zakresie idei i poglądów – do literatury i filozofii pesymistycznej i egzystencjalistycznej. Nie wolno też zapomnieć, że wielu autorów kontynuowało twórczość lub poszukiwało inspiracji w nurcie filozofii katolickiej, zwłaszcza metafizycznej i eschatologicznej, oraz w personalizmie i w egzystencjalizmie chrześcijańskim.

Przed poetami formacji zwanej „pokoleniem 1910” otwarte były także inne nawiązania i inspiracje: z jednej strony odwoływali się do poetyki i stylu klasycystycznego, z drugiej – do doświadczeń Awangardy Krakowskiej i futuryzmu (w stylu Adama Ważyka, Anatola Sterna, Brunona Jasieńskiego). Niektórzy twórcy (przede wszystkim poeci lubelscy) skłonni byli uznać za swych mistrzów Peipera i Przybosa, nazwali się przeto Drugą Awangardą. Niemniej ich zamiary okazały się przedwczesne i na wyrost. W końcu więcej było poetów, którzy chętniej publikowaliby w „Wiadomościach Literackich” niż w „Zwrotnicy” i w „Linii”.

¹ K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 110–111.

² Zob. J.Z. Białek, *Ludwik Fryde jako krytyk literacki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Kraków 1962.

³ M. Zaleski, O „grzechu anielstwa”, czyli historia pewnego nieporozumienia, „Teksty” 1981, nr 4/5 (58/59), s. 86.

Istotne poszukiwania artystyczne katastrofistów szły w kierunku nawiązań do tradycji, głównie do poetów romantycznych: był to proces powolny, ale systematyczny i konsekwentny. Symbolizm mógł z powodzeniem występować zarówno w nurcie klasycyzującym, jak i nowoczesnym (zwłaszcza futurystycznym), pociągał jednak za sobą pewien renesans mitologii klasycznej, kojarzącej się z poezją starożytną. Symbolizm „pokolenia 1910” stanowił tendencję szczególnie dynamiczną i był spotykany często u autorów takich jak Mieczysław Jastrun, Władysław Sebyła, Czesław Miłosz, Józef Czechowicz czy Konstanty Ildefons Gałczyński. Objął więc najlepszych poetów tego pokolenia.

Symbolizm implikował nie tylko wieloznaczność poetyckiego przekazu (ta mogła płynąć przede wszystkim z nurtu metaforycznego, przesadnie eksponowanym przez Awangardę), ale również takie cechy jak:

- symbioza z poetyką nadrealizmu i jej skłonnością do tworzenia tekstów opartych na wyobraźni uruchamiającej odległe skojarzenia;
- upodobanie do tajemniczości i tworzenia zagadkowych poetyckich gier językowych;
- nawiązania do tradycji mitycznych, nie tylko klasycznych, ale też ludowych i etnicznych;
- sięganie po środki wyrazu związane ze snem, podświadomością, intuicją, archetypami, z poetyką *écriture automatique*, z fantazją itp.

Objawiająca się w różnych kontekstach wieloznaczność słów i wyrażań (a nawet całych zdań) wprowadzała pewną otwartość tekstu na różne interpretacje i sensory, często niejasne i zagadkowe dla samego twórcy. Istotną rolę pośród tych komponentów semantyki wiersza odgrywały żywioły. Ich genezę, charakter i funkcję opisali – co powszechnie wiadomo – tacy badacze jak Carl Gustav Jung i Gaston Bachelard.

Przedmiotem zainteresowania poetów „trzeciego wyrazu” był język potoczny w odmianie mówionej i codziennej, tworzącej podstawę mowy człowiekowi najbliższej – macierzystej. Ta mowa obsługuje powszednie sprawy, różne odczucia i barwy emocji, różne postaci impresji i bogatą paletę funkcji komunikacyjnych. Mowę potoczną często wprowadzano do literatury, nie tylko do prozy i dramatu, lecz także do liryki – do mowy odświeżonej, ale przy tym sztucznej, uczuciowej, przesadnie sentymentalnej, do literatury zbyt literackiej i poezji nadmiernie poetycznej. Potoczne elementy leksykalne, frazeologiczne i składniowe służyły zazwyczaj odświeżeniu języka poetyckiego, nadaniu mu barwy ekspresyjnej i dialogicznej oraz charakteru plastycznego i muzycznego.

„Pokolenie 1910” poprzedzały stara już generacja dziadków i średnia generacja ojców; obie cechowały się wysokim stopniem poetyczności i sztucz-

ności, nosiły znamiona różnych stylów literackich, które zrodziły się w całej literaturze modernistycznej. Analizowane tutaj pokolenie to ludzie urodzeni około 1910 roku i debiutujący dwie dekady później. Pokolenie drugie (ojców) tworzyli autorzy, którzy przyszedli na świat około 1900 roku, debiutujący po 1918 roku: awangardyści krakowscy, futuryści, poeci Skamandra, poeci indywidualni, prozaicy i dramaturdzy. Jeśli chodzi o język, to w formacji tej nastąpiły daleko idące zmiany. Można mówić wręcz o silnych opozycjach: język liryki – język prozy, język poezji klasycyzującej – język poezji awangardowej; nawiązywano też do stylów i nurtów artystycznych przełomu XIX i XX wieku, m.in. do symbolizmu, ekspresjonizmu, impresjonizmu (Stanisław Wyspiański, Bolesław Leśmian). Na ogół jednak poczytne stały się utwory realistyczne, dokumentalne, z naturalistycznymi opisami; przy okazji tendencji realistycznych (Maria Dąbrowska, Pola Gojawiczyńska) pojawiły się stylizacje na różne odmiany języka ogólnego i dialektalnego. W nurcie groteskowym widać było występowanie rozmaitych wariantów tego gatunku i stylu (Konstanty Ildefons Gałczyński, Roman Jaworski, Witold Gombrowicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy). W prozie zaznaczyła się także dominacja techniki analizy psychologicznej, liryki przeżyć i zaburzeń psychicznych. Zarówno w poezji, jak i w prozie modny stawał się monolog wewnętrzny.

„Pokolenie 1910”, tj. najmłodsza formacja, swój debiut przypisywała Awangardzie Krakowskiej oraz poetom Skamandra, a więc nurtowi klasycyzującemu. Większość twórców skończyła polskie uniwersytety, jeśli zaś chodzi o ich poetyckie wybory, to cenili tradycję, ale nie tradycjonalizm, stosowali nie wybrane środki i figury językowe (np. metaforę czy symbol), lecz wiele środków naraz – z tym zastrzeżeniem, że musiały zostać użyte w sposób oryginalny i trafny. Język poetycki miał być zagęszczony i pełen treści, syntetyczny i synkretyczny, semantycznie nacechowany, oparty na kontrastach i silnie stylizowany na język awangardy.

Wiek XX cenił filozofię, refleksję, pomysłowość, intelektualizm, ale również wolność i swobodne gry wyobraźni, psychologizm i fantazję, co znalazło odbicie we współczesnej poezji, w której chętnie stosowano technikę napięć w treści i w języku, a także kontrasty i elementy spójnościowe – uciekano w ten sposób przed jałowym gadulstwem i nudą. Była to poezja świadoma swych możliwości, charakteru i funkcji użytych środków, dobrze „stąpająca po ziemi”, choć też poprzez wyobraźnię przywołująca rzeczy kosmiczne i ukryte, tajemnicze, nieznane. Jej język otwierał świat zjawisk i przedmiotów realnych oraz – w równym stopniu – świat wnętrza, przeżyć metafizycznych i etycznych. Poeci „trzeciego wyrazu” różne wybierali wzorce. Miłosz skłaniał się wyraźnie ku Mickiewiczowi i Norwidowi, Zagórski ku Słonimskiemu,

Jastrun, podobnie jak Miłosz, wybrał Norwida (któremu dał pierwszeństwo) i Mickiewicza, Sebyła cenił wysoko Słowackiego, a z poetów Młodej Polski – Wyspiańskiego. Dla Czechowicza ważny był Gałczyński, ten z kolei odwoływał się do Kochanowskiego, spośród romantyków zaś do Mickiewicza. Każdy wybierał tę twórczość, z którą wiązał ulubione i cenione cechy poezji przeszłości, żaden poeta „trzeciego wyrazu” nie odrzucał jednak tradycji, co przynosiło nierzadko ciekawe ujęcia synkretyczne.

Język katastrofistów miał własne słownictwo, frazeologię, mówił bowiem o świecie ginącym lub martwym i pustym, mroźnym lub upalnym, pełnym kataklizmów związanych z żywiołami, symbolizował wojny i śmierć. Porami najchętniej przywoływanymi były noc i późny wieczór, najczęstszy kolor to czerń, a oprócz niej czerwień krwi. Wyrazy „ciemność”, „cień” itp. często dookreślały nazwy przedmiotów i zjawisk podlegających zapadającemu zmierzchowi oraz mrokowi, któremu towarzyszyły żywioły i groźne zjawiska atmosferyczne, takie jak:

- burze, nawałnice, huragany, trąby powietrzne (znane raczej z Biblii niż z autopsji), ulewne deszcze;
- budzące grozę pioruny, płonące lasy i stepy, pożary miast i wsi;
- wezbrane oceany i morza, ziemia tonąca w powodziach, wylewające rzeki i jeziora, grożący światu biblijny potop, wizje zagłady zwierząt, roślin i ludzi;
- wybuchy wulkanów, trzęsienia ziemi, lawiny błota, glin i skał, spadające kamienie niszczące wsie i miasta, zapadająca się ziemia i ginący pod jej zwalami ludzie;
- morowe powietrze, przynoszące epidemie.

Podstawowym komponentem poetyckiej konstrukcji był obraz, którego istotny składnik stanowił przymiotnik nazywający cechy zjawisk, przymioty, kształty, barwy przedmiotów – jego udział w kształtowaniu obrazów zdaje się wręcz nieodzowny⁴. Szczególnie często w poezji katastrofistów pojawiały się przymiotniki konkretne, materialne, zmysłowe, pomijano natomiast przymiotniki młodopolskie, silnie zabarwione emocjonalnie, superlatywne, patetyczne i uwznioślające.

Czym zatem charakteryzuje się styl katastrofistów i który z elementów tego stylu wysuwa się na plan pierwszy? Po ich zidentyfikowaniu można wskazać kolejno:

- indywidualny styl językowo-muzyczny (odkrycie Józefa Czechowicza);
- nadrealistyczny styl syntaktyczno-skojarzeniowy, tworzący luźny układ zdań parataktycznych; stylem tym posługiwało się kilku poetów „trzeciego wyrazu”;

⁴ Zob. S. Jędrzychowski, *Zbrodnie przymiotnika*, „Żagary” 1931, nr 2.

- „rehabilitację przymiotnika” dokonującą się przeważnie w poezji „trzeciego wyrazu”, ponieważ „przez konkretyzowanie [...] wnosił on element ładu”⁵;
- podkreślenie wagi elementów wzrokowych, tworzenie świata przedstawiającego, brak „rozkwitającej konstrukcji” dającej wierszowi wspomniany ład (postulat Jerzego Zagórskiego);
- stosowanie składni opartej na jukstapozycji, tj. składni opartej na zasadzie przyległości zdań tematycznie odrębnych, a nawet części zdań;
- wprowadzenie do wiersza opisów zawierających niezależne od siebie obrazy świata przedstawionego.

Karol Wiktor Zawodziński krytykował poetów „trzeciego wyrazu” za dziwaczność budowy wiersza, w którym podmiot autorski jest kreatorem na skalę kosmiczną. Polemizował z nim Marek Zaleski, twierdząc, że właśnie „stąd brały się szeregi równolegle istniejących, równouprawnionych obrazów i scen poddanych jednoczesnemu oglądowi autorskiego podmiotu, przez co całość nabierała cech wizyjności”⁶. Za eksperymenty składniowe chwalił żagarystów Jan Brzękowski, który w *Poezji integralnej* zauważył, że stosują „imagogeniczno-eliptyczny sposób budowy wierszy”⁷.

W strukturze awangardowego wiersza elipsie właśnie przypisywał on największe znaczenie. To ona uwalnia poemat od „wszystkiego, co niepotrzebne, co niepoetyckie”, czyni zeń zatem manifestację poezji integralnej, całościowej, bez reszty składającej się z poetyckich tylko elementów. To ona też, ona przede wszystkim, kondensując walory artystyczne, odgranicza wiersz od prozy⁸.

Szkicom krajobrazów technika ta nadawała wrażenie rozległości przestrzeni i czasu, co zdaniem Zaleskiego wytwarzało „złudzenie, że cały świat należy do poety-demiurga [...]”. Pod wpływem wymienionych środków stylistyczno-semantycznych świat Miłosza czy Zagórskiego stał się unieruchomiony, historia unieważniała się: świat istniał niczym przed oczami stwórcy [...]”⁹. Wydaje się, że krajobrazy pierwszego z przywołanych autorów w porównaniu z obrazami i wizjami drugiego były bardziej dynamiczne, płynne, mniej wyreżyserowane; podmiot wierszy Miłosza występuje w różnych rolach: obserwatora,

⁵ M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984, s. 153.

⁶ Ibidem, s. 154.

⁷ J. Brzękowski, *Poezja integralna. Elementy i struktura. Budowa. Poezja stosowana a poezja proletariacka*, [s.n.], Warszawa 1933.

⁸ J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 48.

⁹ M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy...*, s. 154.

kreatora, niekiedy demiurga, trudno byłoby mu nadać cechy beznamietności i braku dialogiczności. Są to właściwości charakterystyczne dla Zagórskiego, budującego strukturę wiersza (poemat *Kair*) w sposób chłodny, przemyślany, konstruującego dwa plany utworu: bliższy i dalszy, ustawiającego przedmioty jakby do zdjęcia, z wykorzystaniem techniki montażu filmowego.

Ważnym zabiegiem stylistyczno-językowym w poezji katastrofistów były silnie kontrastowe figury syntaktyczno-wersyfikacyjne polegające na wydłużeniu niektórych wersów do 17–25 sylab i na skróceniu innych (przeważnie kolejnych) wersów do kilku sylab, np.: 5, 5–5, 5–7–5. Stylem tym posługiwali się niekiedy twórcy awangardowi i futurystyczni, ale stosowali go również poeci „trzeciego wyrazu”, wprowadzający graficzne układy i figury typu:

-----	17 sylab
-----	5 sylab
-----	6 sylab

Bardzo wyraźna stała się tendencja do udziwnień, np. zaskakujących tytułów wierszy i całych zbiorów. Celował w tym Jerzy Zagórski – por. nazwy tomików *Ostrze mostu* (1933), *Przyjście wroga* (1934). Dziwności poszukiwał on jednak nie w świecie baśni i marzeń, ale w języku ogłoszeń i wiadomości prasowych, dziedziny finansów, komunikatów wojennych itp. Tak robili też awangardysty, lecz u Zagórskiego nie znajdziemy zachwyty nowoczesnością czy słynną triadą „miasto, masa, maszyna”. Wydaje się, że dobrze funkcjonuje w jego wierszach ujęcie achroniczne, groteskowe, oksymoroniczne, absurdałne – podobnie jak u Gałczyńskiego i w niektórych tekstach Teodora Bujnickiego.

Charakterystyczną cechą języka Zagórskiego jest częste stosowanie frazeologizmów publicystycznych oraz wyrazów i form wielosylabowych, dających wrażenie ociężałości języka:

[...]
 Strajk generalny jakże przepłoszył fraki z kin Picadilly,
 Earlów, bokserów i pułkowników siostry w koliach
 i fantastycznych toaletach.
 Raso rośłych górali szkockich i angielskich korsarzy, przy bryzie
 Płynących na morza rozgrane w żaglami niesionych korwetach
 Na Wiktoryj i Elżbiet armadach dających ukłony,
 czyli się czas twój przesilił?

Oda na spadek funta, s. 15

Jest to język daleki od mowy potocznej, zawierający jednak wiele prozaizmów pochodzących z mowy prasowej, kancelaryjnej, oficjalnej, mowy

przedwojennych urzędników. Nabiera ona specyficznego charakteru w połączeniu z silnie nacechowanym językiem kataklizmów i grozy. Do owej mieszaniny dodaje poeta terminy i słownictwo naukowe oraz ekspresywne składniki mowy codziennej. Dochodzą do tego jeszcze poetyzmy i nagromadzenia rzeczowników obrazujące miejskie skupiska różnych rzeczy, m.in. jedzenia:

[...]
 Miasta są pełne pokarmów
 Więc przede wszystkim orzechy, figi, nugaty, daktyle,
 Torty, biskwity i kremy,
 Wszystko, co słodkie i tłuste,
 Pokostem jak słodką polewą zakłada gardła i usta
 I brzuchy jak słonie, jak słonie rozdyma okrągło i mile.

 Pasztety, szynki i boczki, kielbasy litewskie i z łędźwi:
 Od płatków różowo-białych w przetyku ślina się lęgnie.
 Pamiętam, jak w mieście niemieckim na czele trzydziestu chłopców

 Wkroczyłem w groźnym porządku do wielkiej masarni, wielkiej,
 I wziąłem, co trzeba (nie płacąc), od kupców chciwych i obcych,
 A potem między przyjaciół rozdałem trzysta serdelków.
 [...]

Kair, s. 45

Jerzy Zagórski wydaje się najbardziej barokowym poetą dwudziestolecia międzywojennego i właściwość tę przeniósł na rzeczy budzące lęk i odrazę. Był poetą nadmiaru przedmiotów i spraw, nadmiaru, który stawał się groźny i wrogi człowiekowi oraz światu ginącemu w natłoku ludzi i rzeczy, światu, który jest „barłogiem zgniłym”...

Czy żagaryści rzeczywiście stworzyli wspólnotę światopoglądową, jaką postulowali w niektórych swoich utworach? Niestety nie, dlatego rozeszli się parę lat po debiucie, wybrawszy różne drogi poetyckie. Co pozostało? Wartość ich utworów oraz opinie krytyków i badaczy. Niektóre z nich, przypisujące np. Teodorowi Bujnickiemu katastrofizm, trzeba uznać za mocno przesadne. Śmiech Bujnickiego nie był wcale katastroficzny, był to uśmiech poety łagodnego i nietraktującego świata jako groteskowego domu wariatów¹⁰. Jest w jego utworach z lat 1933–1939 trochę wątków nawiązujących do poezji żagarystów, ale już przed wojną zaczęły się one wyciszać, a odkąd zajęto Wilno, zniknęły na rzecz poezji ideologicznej.

¹⁰ Zob. A. Szawerna-Dyrszka, *Śmiech katastrofisty. Teodor Bujnicki w kręgu Żagarów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.

Do wybitnych poetów katastroficznych należą natomiast: Sebyła, Czechowicz, Jastrun, Miłosz, Zagórski, Łobodowski, Gałczyński. Wystarczy wymienić kilku, by powstał wyrazisty i dynamiczny prąd literacki. Każdy z nich stworzył odrębną osobowość artystyczną, własną poetykę oraz unikatowe wizje, dostosowane do indywidualnej wyobraźni. Ponadto dzieliły ich postawy światopoglądowe, a także odmienne strategie wobec czytelników¹¹ i wobec innych poetów swojej generacji. Czechowicz i Łobodowski próbowali np. uformować solidarne pokolenie literackie, łącznie z pismami i organizacją wspólnych imprez (sympozjów, spotkań, wieczorów aktorskich). Chcieli też wciągnąć do współpracy malarzy, publicystów, a nawet medyków – różne środowiska inteligencji. Żagaryści, jakby zazdrośnie strzegąc pozycji nowego, odważnego Wilna, nie garnęli się do propozycji lubelskich rówieśników. Tymczasem to nie Wilno ani Kraków, lecz Lublin stał się wówczas bardzo ważnym ośrodkiem nowoczesnej poezji „pokolenia 1910”.

Przypomnijmy: w skład omawianego pokolenia weszli poeci debiutujący w latach 1930–1935. Do katastrofistów trzeba zaliczyć również twórców, którzy należeli do innych grup poetyckich, lecz uprawiali poezję katastroficzną, np. Stefana Flukowskiego i Stanisława Piętaka (uważających się za awangardystów) czy Józefa Łobodowskiego i Mariana Czuchnowskiego (oba na początku związani byli z Awangardą Krakowską). Istniała też możliwość drukowania wierszy w pismach poszczególnych grup, co działało na rzecz doświadczenia wspólnotowości – tak ważnego czynnika integrującego pokolenie¹².

Do omawianego pokolenia należeli głównie poeci poszukujący własnych dróg: Miłosz, Jastrun, Sebyła, Gałczyński. To także znamienity rys generacji: indywidualizm oraz silne przejawy alienacji i samotności związanej z kryzysem kultury europejskiej. Autorzy przeżywali i wyrażali ów kryzys, jednakże ich poezja kreowała nowe, autentyczne wartości artystyczno-poznawcze. Trudno doszukać się w niej fanaberii czy kaprysu, przeciwnie – była to poezja wielkich walorów, poezja mająca wiele do powiedzenia przyszłym pokoleniom, a szczególnie twórcom urodzonym około roku 1920, poetom apokalipsy spełnionej.

To poezja powracająca do wybranych wzorców tradycji, budująca pomosty między nowoczesnością a przeszłością. Dla jednych stanowiła drogę do osobistego odkrywania Norwida, dla drugih – Mickiewicza, dla innych – Słowackiego. Omawiana grupa nie odrzucała też niektórych osiągnięć modernizmu, na nowo spożytkowywała symbolizm i ekspresjonizm, pamiętając zarazem o wartościach poetyckich dwu szkół stworzonych przez poprzedni-

¹¹ Zob. E. Balcerzan, *Strategie i czytelnicy*, „Teksty” 1978, nr 1 (37), s. 1–16.

¹² Zob. T. Wilkoń, *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930–1939. Szkice literackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 44–45.

ków: Skamandra i Awangardy Krakowskiej. Było to zatem pokolenie licznych wyborów i uważnej, krytycznej refleksji na temat tego, co działo się na europejskich i polskich parnasach.

Bibliografia

- Balcerzan E., *Strategie i czytelnicy*, „Teksty” 1978, nr 1 (37).
 Białek J.Z., *Ludwik Fryde jako krytyk literacki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Kraków 1962.
 Brzękowski J., *Poezja integralna. Elementy i struktura. Budowa. Poezja stosowana a poezja proletariacka*, [s.n.], Warszawa 1933.
 Jędrzychowski S., *Zbrodnie przymiotnika*, „Żagary” 1931, nr 2.
 Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
 Szawerna-Dyrszka A., *Śmiech katastrofisty. Teodor Bużnicki w kręgu Żagarów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
 Wilkoń T., *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930–1939. Szkice literackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
 Wyka K., *Pokolenia literackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
 Zaleski M., O „grzechu anielstwa”, czyli historia pewnego nieporozumienia, „Teksty” 1981, nr 4/5 (58/59).
 Zaleski M., *Przygoda drugiej awangardy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.

Classical elements in Polish poetry between 1930 and 1939

Summary

Poetry by the writers of Generation 1910 was poetry aware of its possibilities, its nature and the function of its devices, but also – through imagination – poetry evoking the world of cosmic, concealed, secret and unknown things. Its language opened a world of phenomena and real things, and at the same time, an inner world of metaphysical and ethical experiences. The poets of the “Generation 1910” group could access possibilities other than those open to their predecessors: on the one hand, there was frequent reference to classical poetics and style, and on the other, to the poetic experiences of the Kraków avant-garde and the futurists (in the style of Adam Ważyk, Anatol Stern and Bruno Jasiński).

When it comes to language, substantial changes were implemented among this group. Here, we can mention strong oppositions: the language of lyrics – the language of prose, the language of classicist poetry – the language of avant-garde poetry; echoes of the styles and artistic trends of the late 19th

and early 20th centuries, such as: symbolism, expressionism, impressionism (Stanisław Wyspiański, Bolesław Leśmian) were also present. The ambiguity of certain words and phrases (and even whole sentences) in different contexts allowed a text to be interpreted in multiple ways and opened a way for a variety of meanings, often unclear and enigmatic to the poets themselves. Classical elements played a significant role among those components of semantics.

Jan Malicki
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID 0000-0002-1536-454x

Żywioty przeszłości w kustodii pamięci Uobecnianie odeszłego i przemilczanego

Lwów, rok 1941. Restauracja na tyłach bulwaru, przy którym wiszą plakaty OUN: „Witaliście Stalina kwiatami, my witamy Hitlera waszymi ściętymi głowami”. W jej wnętrzu niemieccy oficerowie, a wśród nich profesor Oberlaender, dowódca słynącego ze skrajnego okrucieństwa „oddziału Nachtigall, specjalnego batalionu Abwehry, złożonego z ukraińskich nacjonalistów z Zachodniej Galicji”. To miejsce i ten moment spotkania stanowią granicę między dwoma wówczas światami: już odeszłym – Hołodomorem – a nadchodzącym – Zagładą. Światami przywołanymi przez Jonathana Littella we wstrząsającej książce *Łaska we*. Książce okrzykniętej „pierwszą epopeją XXI wieku” i klasyfikowanej krótko: „Arcydzieło” (Jorge Semprún, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”). Bo też rzeczywiście nim jest, zwłaszcza że ogarnia swoim zasięgiem obszar niemal całej Europy, gdzie toczyła się wszak jedna z najkrwawszych wojen w dziejach ludzkości oraz nastąpiła bezprecedensowa hekatomba narodów, ujarzmianych, wyganianych... No właśnie, w imię czego? Trudno się więc dziwić, że powieść ta była honorowana przez najdosłojniejsze gremia, choćby Akademię Francuską czy jurorów Nagrody Goncourtów; tłumaczono ją na kilkadziesiąt języków i sprzedano zapewne już w milionach egzemplarzy. Epopeiczność czasu i przestrzeni, kreacja postaci Maxa Auego, uniwersalność przekazu – prowokowały. Toteż książka szybko doczekała się adaptacji, szczególnie teatralnych, jak chociażby w naszym kraju w lubelskim Teatrze Provisorium, w reżyserii Janusza Opryńskiego, choć – dodajmy – dopiero w dekadę po opublikowaniu pierwowzoru. Ale w tej ogromnej przestrzeni epopeicznej rzeczywistości nakreślonej przez Littella dostrzeżono krąg spraw, które Europie i światu były znane jedynie z przekazu pośredniego, owego wszechpanującego *relata refero* (‘ktoś rzekł’). Na dodatek – wydarzeń świadomie i konsekwentnie przemilczanych, a dziejących się przecież w nieodległej od granic przedwojennej Polski Ukrainie. To czasy strasznego

Hołodomoru, głodu i śmierci. Ludobójstwa na niespotykaną w świecie skalę. W powieści mówi o tym właśnie profesor Oberlaender: „Dzięki polityce Stalina. W ciągu dwunastu lat dwadzieścia pięć milionów rodzinnych gospodarstw przekształciło się w dwieście pięćdziesiąt tysięcy kombinatów rolnych na wielką skalę. Uważam, że rozkułaczenie oraz, przede wszystkim, wielki, zaplanowany głód w 1932 roku świadczyły o tym, że starano się znaleźć równowagę pomiędzy dostępną przestrzenią, z której uzyskuje się dobra jadalne, a konsumującą je populacją. Mam powody, by sądzić, że im się udało”¹.

Ale – oddajmy głos autorce wstrząsającej książki popularnonaukowej *Czerwony głód* (Warszawa 2018), dopełniającej ową spełnioną wizję apokaliptyczną o inny jeszcze wymiar niewyobrażalnego barbarzyństwa. Anne Applebaum pisze:

Śmierć głodowa to jednak nie cała historia. Podczas gdy na wsi umierali chłopci, sowiecka tajna policja podjęła działania przeciwko intelektualnym i politycznym elitom Ukrainy. W miarę pogłębiania się klęski głodu uruchamiano kampanię pomówień i prześladowań wymierzoną w ukraińskich intelektualistów, pracowników naukowych, muzealników, pisarzy, artystów, duchownych, teologów i urzędników publicznych. Każdy, kto był związany z Ukraińską Republiką Ludową – istniejącą krótko, bo tylko kilka miesięcy, poczynając od czerwca 1917 roku – lub był orędownikiem ukraińskiego języka lub historii, prowadził działania literackie lub artystyczne, ryzykował publiczne potępienie, uwięzienie, zesłanie do obozu pracy lub egzekucję [...]. Połączenie obu tych czynników – Hołodomoru zimą i wiosną 1933 roku oraz prześladowania ukraińskiej elity intelektualnej i politycznej w następnych miesiącach – doprowadziło do sowietyzacji Ukrainy, unicestwienia ukraińskiej idei narodowej i wyeliminowania jakiegokolwiek zagrożenia dla jedności ZSRR ze strony Ukrainy².

To już drugi poziom hekatombi lat 30. Był jednak i trzeci, który dotykał rdzenną ludność Ukrainy, zamieszkującą ją od wieków. Chodzi o milion Polaków, odróżniających się nie tylko językiem, kulturą bycia, ale też religią. Znakami rozpoznawczymi domu polskiego były: obraz, książka, krzyż. Być Polakiem, zwłaszcza gdy decydowało o tym NKWD, znaczyło tyle, co nosić gwiazdę Dawida w czasach Zagłady. O losie Polaków i Niemców przesądził Nikołaj Jeżow w rozkazie z 15 sierpnia 1937 roku, w którym zadekretowano,

¹ J. Littell, *Łaskawe*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 73.

² A. Applebaum, *Czerwony głód*, przeł. B. Gadomska, W. Gadomska, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2018, s. 20–21.

że aresztowanych przez NKWD i sowiecką prokuraturę Polaków czekały jedynie dwie kary: rozstrzelanie lub od pięciu do dziesięciu lat łagru. Jak twierdzą znawcy, spośród 114 tysięcy (inni uważają: 200 tysięcy) aresztowanych uniewinniono zaledwie 40 osób (*sic!* – J.M.). Czyli 98 procent – rozstrzelano. Represje też dotknęły całe rodziny, szczególnie dzieci. Ale to już inna historia.

Systemowe i konsekwentne ludobójstwo, które pochłonęło od trzech do sześciu milionów ofiar, pozostawało przez dziesięciolecia tajemnicą państwa sowieckiego. Dość wcześnie próbował ją odkryć młody, trzydziestoletni dziennikarz walijski Gareth Jones (1905–1935), bohater filmu Agnieszki Holland z roku 2019. Przed wojną było to niemożliwe; po wojnie inne wydarzenia przesunęły Hołodomor i jego skutki w smugę cienia. To prowokuje.

Podejmując zatem próbę uobecniania odeszłego a przemilczanego, ważymy się na kolizję wiedzy i patchworkowej intelektualnej magmy o charakterystycznej architektonice, na którą składają się splecione, lecz poplątane elementy. Po pierwsze, prawda, prawdopodobieństwo i fikcja (lub jedynie fikcyjne dopełnienia); po wtóre, genologiczne uwarunkowania dzieła; po trzecie, status autora w przestrzeni między a-emocjonalnością a nad-emocjonalnością; po czwarte, przesłanie dla odbiorcy, postulowanego i realnego, czytającego, odnoszącego autorski przekaz do własnych przeżyć, doświadczeń, wyobrażeń, wiedzy, nierzadko i zawodowej; czytelnika interpretującego lub nadinterpretującego, ujmującego świat przedstawiony w kategoriach jednostkowych lub uniwersalnych. Wreszcie swoiste zapętlenie temporalne między powstaniem faktu a jego intelektualnym przetworzeniem. Efektem owego zderzenia jest albo poznanie, albo popularyzacja, albo mitologizacja faktów dziejowych, w zależności od stopnia poznania zjawiska. Niebezpieczeństwo stanowi już sam wybór tylko pojedynczego faktu spośród wielu równoczesnych oraz wyrwanie go z szerokiego kontekstu historyczno-kulturowego. Taki zabieg zawsze prowadzi do jego mitologizacji. Mit zaś spopularyzowany i przyjęty za pewnik staje się najprawdziwszą prawdą, niczym w sarmatyzmie Lech (brat Czecha i Rusa) ojcem narodu. Zatem prawda, ale jaka?

Na paradoks zakrawa fakt, że wkraczające do Polski z Zachodu i ze Wschodu w pamiętnym wrześniu 1939 roku obie armie najeźdźców konsekwentnie dokumentowały wszystkich „wrogów ludu”. Niemcy w przesławnej księdze gończej, *Sonderfahndungsbuch Polen*, w której znalazły się nazwiska m.in. Arki Bożka, ks. Bolesława Kominka i ks. Emila Szramka, Stanisława Ligonias, Mariana Sobańskiego, dyrektora katowickiego teatru. Po drugiej stronie frontu Sowietów zaś stworzyli słynny, niezwykle ważny rozkaz, opublikowany niedawno przez Kamila Kartasińskiego pt. *Rozkaz nr 001353. Operacja proskrypcyjna NKWD 1939–1941 jako tom 10 serii Polska i Ukraina w latach trzydziestych–czterdziestych XX wieku. Nieznane dokumenty z archiwów służb*

specjalnych. Został on ogłoszony już 5 listopada 1939 roku przez Wsiewołoda Mierkułowa, zastępcę komisarza ludowego do spraw wewnętrznych ZSRR, i dotyczył przyszłych, już tragicznych, losów ludności zamieszkującej Zachodnią Ukrainę i Białoruś. Krótkie informacje biograficzne, nazwy miejscowości oraz charakterystyka organizacji politycznych przybliżają i dopełniają obraz przedstawiony przez Oberlaendera we lwowskiej restauracji. O ile oba przywołane dokumenty mają postać kategorycznego, a zarazem ostatecznego polecenia do natychmiastowego wykonania, o tyle *Lista strat kultury polskiej* – opublikowana w 1947 roku w formie 336-stronnicowej książki przez Wydawnictwo S. Arcta – staje się rodzajem apelu poległych i wypędzonych z Poznania, Bydgoszczy, Leszna, Wolsztyna. Z ogromnym szacunkiem myślę o profesorze Bolesławie Olszewiczu, który od 1 września 1939 roku do 1 marca 1946 roku gromadził, weryfikował i ujawniał wszelkie przejawy ludobójstwa³. A przecież takich katalogów, list ofiar wojny i okupacji powstało bardzo wiele; choćby w Toruniu, staraniem prof. Elżbiety Zawackiej, generała, jedynej polskiej cichociemnej, czy Ady Korczyńskiej z Katowic, harcerki, nauczycielki, która do śmierci dokumentowała zbrodnie na kobietach pomagających więźniom z Auschwitz i eksperymenty dokonywane w obozie koncentracyjnym w Ravensbrück. Owe wstrząsające dokumenty, szokujące czytelnika szczególnie z oddalenia czasowego, stają się dla historyka kultury poświadczeniem ludzkiego trwania. Ale i obowiązku jego uwieczniania, wykazywania ciągłości myśli i czynów mimo zmienności człowieczych losów.

Pisząc zatem o mrocznych czasach, pomijanych i zapomnianych, historyk literatury ma dzisiaj do dyspozycji, w planie przez siebie zakreślonym, trzy konkretne realizacje gatunków, których żywiołem naturalnym jest historyzm. Pierwszy stanowi autentyczny *Rozkaz 001353*, drugi – popularnonaukowa rekonstrukcja Anne Applebaum *Czerwony głód*, wreszcie trzeci to powieść Jonathana Littella *Łaskawe*. Wszystkie dotyczą potwornej zbrodni ludobójstwa na Ukrainie w latach 30. Bezsparnie najważniejsza jest opublikowana dokumentacja źródłowa prezentująca *in extenso* dostępną bazę materiałową, z założenia a-emocjonalną, obiektywną, opatrzoną aparatem naukowym.

Z kolei książka Applebaum okazuje się przerażająca w swojej warstwie opisowej. Autorka przyjęła postawę rekonstrukcyjną: z wielu ułomków wspomnień, dokumentów archiwalnych wydobywa prawdę minionych czasów, prawdopodobieństwo zdarzeń i ich konsekwencje dla rzesz ludzi zamieszkujących sowiecką Ukrainę. Konsekwencje okrutne, barbarzyńskie, w rzeczy samej trudne do pełnego i beznamietnego opisywania. A przecież każde uni-

³ Zob. J. Malicki, *Nie wierzę w heroiczność*, w: Idem, *Jeszcze nowsze podróże Guliwera (asocjacje kulturowe)*, Górnośląskie Towarzystwo Literackie, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2016, s. 127–129.

wersalizujące uogólnienie zdarzeń jest zawsze wrogiem prawdy w jej kryształicznej postaci. Stanowi zamazywanie, a w rezultacie albo uszlachetnianie, albo potępienie faktów; w każdym razie – okaleczanie prawdy. Jeśli zaś w dodatku na zdarzenia sprzed lat spoglądamy z perspektywy odległej współczesności z jej wektorami wartości i oczekiwań oraz powołując się na skrajny subiektywizm *relata refero* ('ktoś rzekł'), to ocieramy się o pokusę tworzenia równoległego do źródeł modelu rzeczywistości minionej. A wtedy wkraczamy już w sferę literatury, która w mniejszym lub większym stopniu posługuje się fikcją i każe nam, jak przed wiekami, postawić pytanie: czy urodzony w pięć lat po bitwie grunwaldzkiej Jan Długosz pisał prawdę? Książka Anne Applebaum relacjonuje prawdę i tylko prawdę.

Wreszcie trzecią pozycją jest arcydzieło (nie waham się powtórnie przytoczyć tej opinii krytyków) Jonathana Littella *Łaskawe*, uchodzące – tu powtarzam słowa wydawcy – za „pierwszą epopeję XXI wieku”. Dla historyka literatury zaś niezależnie od całej epopeicznej rozlewności ten panoramiczny obraz zasadza się na skupieniu epizodów geograficzno-temporalnych i ich oryginalnym przetworzeniu. Przetworzeniu z odwołaniem się do popularnych wyobrażeń ukształtowanych przez inne dziedziny kultury. Choćby w kreacji bohatera – Maxa Auego, „inteligenta i kata w jednej osobie, niemieckiego oficera, członka elitarnej grupy nazwanej »mistrzami śmierci«, który brał czynny udział w Zagładzie Żydów”⁴. To przywilej twórcy.

Niemniej jest inny jeszcze gatunek literatury, który w obszarze między prawdą a fikcją zajmuje miejsce szczególne. Chodzi o pamiętnik, ale inaczej zdefiniowany niż w słownikach teoretycznoliterackich lub przynajmniej wymagający dopełnień bądź dookreśleń. Pamiętnik bowiem to „relacja będąca efektem praktyki wydobywania z pamięci oraz opisywania doświadczeń i zdarzeń z przeszłości, w których się samemu uczestniczyło lub które wywarły istotny wpływ na życie piszącego”⁵. Wyznaczona więc została wertykalna przestrzeń między dziejącą się wielką historią, nadającą opisywanym faktom wymiar epopeicznie-universalny, a losem ocalonego człowieka; to w rzeczy samej wymiar epizodyczny, jednak nad-emocjonalny. W sytuacji komunikacyjnej twórca – czytelnik, w rzeczywistości *à rebours*, gdzie podmiotem staje się opowiadający, nie słuchający. Temu antropologicznemu uwarunkowaniu kontekstowemu towarzyszy dynamiczny horyzont temporalny: niegdyś – teraz. W konsekwencji zaś rola i miejsce w nim bohatera-autora z odwróceniem czasowym: teraz – niegdyś. Ale i z reorientacją wektorową samego zdarzenia:

⁴ A. Luter, *Piekło w człowieku*, portal E-teatr.pl, 14 sierpnia 2017, <https://e-teatr.pl/pieklo-w-czlowieku-a241521> [dostęp: 12.10.2020].

⁵ *Pamiętnik*, hasło w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, współpr. J. Kalicka, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 356.

fakt dziejący się – zapis, z perspektywą jego uniwersalizacji. Jeśli na dodatek można przywołać – stary jak świat (starożytny) – model *vita activa* i *vita contemplativa*, to ów antropologiczny model pamiętnika staje się dynamicznym układem relacji temporalnych, kreacyjnych i osobowych, wyraźnie określanych przez moment dziania się. A wtedy pamięć zmagazynowana, przefiltrowana przez upływający czas, zweryfikowana przez następne epizody tworzy z człowieka po przejściach – kustosza przeszłych zdarzeń. Samą zaś pamięć nagromadzonych faktów czyni odsakralizowaną kustodią pamięci.

Jednym z takich tekstów, które zrobiły na mnie ostatnio wielkie wrażenie, był pamiętnik Ignacego Miłockiego z Bytomia, urodzonego w Żelechowie na Podolu jeszcze przed I wojną światową, w polskiej rodzinie, a co ważniejsze, nieustannie podkreślającego z dumą swoje pochodzenie. Nie ma w tym żadnego buńczucznego, sztucznego i wystudiowanego patosu. Jest godność oparta na byciu członkiem jednej z siedmiu rodzin polskich wśród trzystu rodzin ukraińskich. (Przedstawiłem ten dokument w miesięczniku „Śląsk” i zacytowałem obszernie fragmenty)⁶. Jednakowoż ogromnie poruszające są te mikro-opowieści, które dokumentują tragiczne lata 30. i 40. ubiegłego wieku i niemal zawsze kończą się podobną frazą: „W roku 1937 wujek Kościński został aresztowany przez NKWD”, „Wujek Ignacy Czyżewski, brat mojej mamy, jego córka Niusia, nauczycielka języka polskiego w Kijowie, w roku 1937 oboje aresztowani przez NKWD. Ślad po nich zaginął”, „Brat Józef w 1937 roku został aresztowany przez NKWD. Śluch po nim zaginął”. Wstrząsające wrażenie robi też opis buntu kobiet, które ograbiono z ziarna chowanego na wiosenne siewy. Autor pisze (fragmenty niepublikowane):

20-letni chłopak, który pilnował ziarna, był pierwszą ofiarą. Został zastrzelony przez syna bogatego chłopca. Sytuacja była napięta. W tym dniu poranek był bardzo zimny. Zebrało się 500 kobiet, które wtargnęły do kancelarii wiejskiej rady. Zbili [sic!] przedstawicieli powiatowych i rozebrali zboże i konie. Pod wieczór z powiatu przyjechała milicja i uzbrojeni ludzie z komitetu partii. Winnych aresztowano i wywieziono do białych niedźwiedzi. Tak się mówiło na internowanych.

W okresie wielkiego głodu wyginęła też cała rodzina autora, wraz z matką, patrzącą na śmierć głodową własnych dzieci i wnuków. To czas stalinowskiego Hołodomoru. Ale w końcu nadszedł czas Zagłady, w pamiętniku równie bogato udokumentowany. Stanowi niemal ukonkretnienie rozmowy Niemców we lwowskiej restauracji opisanej przez Littella. Jest bowiem i przegląd ukraińskich organizacji nacjonalistycznych przybyłych „ze Lwowa, Złoczowa, Drohobycza”,

⁶ Zob. J. Malicki, *Zagłada kresowego świata*, „Śląsk” 2020, nr 7, s. 42–43.

są plakaty naklejane na murach i płotach: „Śmierć Żydom i Lachom”, „Nie ma pracy dla Lacha”, „Polak – wróg”. Wreszcie – „Sądny dzień w Machnówce”.

Front się oddalał ku Dnieprowi. Wrzesień był bardzo ciepły. Jest godzina czwarta. Ludność jeszcze spała, gdy ją obudził warkot samochodów wjeżdżających do miasta. Żołnierze w czarnych mundurach; na czapkach trupie czaszki, otoczyli dzielnice żydowskie, zabierając z domów całe rodziny w nocnych koszulach, w kalisonach [sic!]. Dzieci, starych, chorych wynosili i ładowali na samochody. Krzyki, płacz i wołanie: – Ojciec Stalinie, ratuj nas. Krzyki słychać trzy kilometry. W lesie były wykopane rowy. Wszyscy się rozbierali. Nadzy kładli się do rowu. Niemcy z automatycznej broni strzelali. Tak 4 tysiące ludzi bezbronnych w jednym dniu zastrzelili. Ludzi łapali do zasypywania grobów. Zasypane groby jeszcze się ruszały. Możliwe, że żywcem zasypane. Dzielnica żydowska stała się pustynią.

I znamieny przypis: „To, co napisano, na własne oczy widziano”.

Jak zatem mocno i głęboko musiała wbić się w pamięć relacja z tamtych wydarzeń. I trwać na przecięciu tsunami wielkiej polityki i dramatów człowieczych. Kolejne etapy życia, jak u wielu – wędrówka: Przemyśl, Bytom, Katowice. Wtedy było to miasto szczególne. Ostatnie z miast wojewódzkich dawnej Rzeczypospolitej. Miejsce przesiadkowe. Najpierw dla tych, którzy stąd wędrowali na dalszy zachód, do stref okupacyjnych. Potem dla tych ze Wschodu, którzy zmuszeni byli nagle porzucać wszystko i w wagonach towarowych wyruszać na zachód. Bliższy zachód, nadodrzański. Ten ogromny kocioł ludzkich losów i tragedii, niepewnej stabilizacji oraz ciągłego oczekiwania na powrót do swoich był wtopiony w mentalny świat wartości osób wypędzonych. Tych ze Wschodu i tych stąd. I niewiele zmieniło to, że w Katowicach istnieje teatr lwowski z elementami scenograficznymi, że słynnym kredensem i całym niezwykłym, bezcennym archiwum, że opera znalazła swoją siedzibę w Bytomiu, że politechnika osiadła w Gliwicach, a uniwersytet we Wrocławiu, gdzie przeniosła się również katowicka „Odra”. Dusza pozostała TAM. Na szczęście ten heroiczny dla wszystkich czas doczekał się już upamiętnienia, opracowań popularnych i naukowych. Tragedię Dolnego Śląska opisała niedawno Karolina Kuszyk w książce *Poniemieckie*. Obraz 1945 roku – Magdalena Grzebałkowska. Losy ogromnych księgozbiorów poniemieckich, podworskich – Ryszard Nowicki w monografiach *Rola Katowickiej Zbiornicy Księgozbiorów Zabezpieczonych w powojennej ochronie zbiorów bibliotecznych w Polsce* oraz *Powojenna ochrona zbiorów bibliotecznych w Polsce w latach 1944–1955*. Nieprzypadkowo mowa o ocalaniu książek, które w kulturze Śląska zawsze zajmowały wysoką pozycję i towarzyszyły człowiekowi od narodzin po śmierć. Ale wyobrażnia podsuwa mi inny jeszcze obraz. Oniryczny.

Katowice, rok 1945. Restauracja „Kryształowa”, dawniej „Otto”, na ul. Warszawskiej. Przy kawiarnianych stolikach siedzą, smakując czarną kawę i wino, zdawać by się mogło, zwyczajni ludzie. Pisarze: Wilhelm Szewczyk z nieodłącznym cygarem, opowiadający o powstającej tu „Odrze”, Jan Wypler z tomikiem chińskich bajek i zamiarem tłumaczenia *Kredowego koła*, Stanisław Ligoń jeszcze w przywiezionej z wojny, Andersowej kurtce i w berecie z antenką – idol Ślązaczek i Ślązaków. Wciąż powracająca w rozmowie myśl o zgilotynowanym w Katowicach koledze, Pawle Musiole. Wpada na chwilę z Sosnowca Kazimierz Gołba, żeby powiedzieć o konieczności napisania felietonu. Tytuł już ma: *O honor Katowic*. Wychodząc, zderza się z grupą roześmianych lwowskich aktorów i ślicznych aktorek. W głębi sali zaś dostojne grono profesorów: Roman Ingarden, Wiktor Bross, Józef Lisak. Wszak pojawiła się możliwość powołania w Katowicach uniwersytetu. Obok – Ada Korczyńska, wielka legenda śląskiej konspiracji. Do lady podchodzi pani Hłasko i kupuje sernik dla Marka. On już pisze swój pamiętnik. Dla nich to zaledwie chwila wytchnienia w popowstaniowej wędrówce z Warszawy przez Pruszków, Częstochowę, Katowice, Chorzów do Wrocławia. Jeszcze obcy, już swoi? W drzwiach staje Ignacy Miłocki, w mundurze wojskowym, z rogatywką i białym orłem. Odwraca się, idzie na przystanek, dostrzega Patałasównę. Ona jedzie do Mysłowic. A mogła do Jaworzna, Brzezinki, na świętochłowicką „Zgodę”. Wszak dziś dzień odwiedzin, widzeń z Klarą Gursolle, Niemką od lat szyjącą w Katowicach staniki, której mąż co rano śpiewał na całą ulicę przez otwarte okno *Twoim jest serce me*. Zginął pod Stalingradem. I wszędzie słyszany szept: „Znów wywożą na Sybir”. Kustosze przeszłości, strażnicy kustodii pamięci wplątani w *perpetuum mobile* człowieczego trwania.

Bibliografia

- Applebaum A., *Czerwony głód*, przeł. B. Gadomska, W. Gadomska, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2018.
- Littell J., *Łaskawe*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.
- Luter A., *Piekło w człowieku*, e-teatr.pl, 14 sierpnia 2017, <https://e-teatr.pl/pieklo-w-czlowieku-a241521> [dostęp: 12.10.2020].
- Malicki J., *Nie wierzę w heroiczną*, w: Idem, *Jeszcze nowsze podróże Guliwera (asocjacje kulturowe)*, Górnośląskie Towarzystwo Literackie, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2016.
- Malicki J., *Zagłada kresowego świata*, „Śląsk” 2020, nr 7.
- Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, współpr. J. Kalicka, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.

Elements of the past in the custody of memory Making present what is silenced and gone

Summary

War crimes leave an indelible mark in the memory of their witnesses, but, at the same time, they come to define their post-war existence. Securely locked in memory, they often remain untold. When materialised, they may take one of the three forms: a historical source document; a memory of the witness, and a focused literary image. These three areas create a specific custody of the past, of the memory of war times. The inhabitants of this already destroyed world find themselves in the worst situation, as they are forced to live and create their reality anew. This was what happened in the space between Lvov in 1941 and Katowice in 1945: the epic quality of the human existence.

Andrzej Fabianowski
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0001-8769-0945

Asz o (bez)sensie ofiary w historii Rekonesans

Problematyka ofiary w historii nie jest tożsama z sensem ofiary w konkretnym życiu ludzkim. Gdy rozważamy miejsce ofiary w życiu człowieka, wkraczamy na teren antropologii, gdy zaś nasze zainteresowanie skierowane zostaje na sens (lub bezsens) ofiary w historii, poruszamy się w sferze wartości i kategorii historiozoficznych, a więc w domenie ponadjednostkowej. Właśnie sposób ujęcia owej perspektywy w wybranych narracjach Szaloma Asza będzie przedmiotem tych rozważań.

Ofiara jest – obok modlitwy – centralnym wyrazem kultu religijnego zaprojektowanego w Biblii. Jest podejmowaną przez ludzi próbą zasypania przepaści, jaka rozwarła się między stworzeniem a Stworzycielem wskutek nieposłuszeństwa pierwszych rodziców. Dziedzictwo grzechu pierworodnego obliguje do składania ofiar, ponieważ tylko one dają nadzieję zbawienia, czyli powrotu do jedności człowieka i Boga. W rozumieniu teologicznym są więc potwierdzeniem łączności dzieła ze Stwórcą, istoty ludzkiej z Najwyższym. Z konkordancji do Biblii Tysiąclecia dowiadujemy się, że termin „ofiara” występuje w niej ponad 1300 razy. Już w Księdze Rodzaju spotykamy historię Kaina i Abla, która uświadamia nam, że ofiara może być miła lub niemiła Bogu. Tutaj też po raz pierwszy pojawia się niepokojący sygnał ofiarowania ciała: mięsa, krwi i tłuszczu, co uczynił Abel, oraz odrzucenia przez Pana roślinnej ofiary Kaina. Ofiara zaczyna się wiązać ze śmiercią zwierzęcia. Dodajmy jeszcze, że jej złożenie jest wyrazem tyleż ludzkiej potrzeby, co Bożego wymagania (np. ofiara Izaaka, Rdz 22,1-18).

Wraz z ustalaniem się religijnego kanonu ofiara wyznacza centrum przestrzeni religijnej, obszaru więzi łączącej człowieka z Bogiem; staje się potwierdzeniem tej więzi, gwarantuje człowiekowi bezpieczeństwo dzięki zakotwiczeniu go w trwaniu absolutnym, w wieczności. Jak tłumaczy ks. Stanisław Ormanty, w kontekście Tory ofiara jest ludzkim „darem dla Boga”¹, dzięki

¹ Zob. S. Ormanty, *Istota i teologia ofiary. Cz. I, „Msza Święta”* 2009, nr 2, http://digital.fides.org.pl/Content/592/ormanty2_2009.pdf [dostęp: 01.10.2020].

niej „możliwa jest komunia pomiędzy Bogiem i człowiekiem. Przez ofiarę człowiek wchodzi w sferę świętości Boga, co w mentalności semickiej określano znamienym słowem *hitqaddesz*”².

Szczególnie ważnym składnikiem ofiarnego daru była krew, którą uważano za siedzibę żyjącej duszy, boskiego pierwiastka w stworzeniu, elementu mającego zatem moc pojednania. Ofiarowanie krwi rozumiano jako akt oddania Bogu tego, co wcześniej zostało od Niego otrzymane. Dlatego właśnie do podstawowych zakazów Prawa należał zakaz spożywania krwi, które oznaczałoby świętokradztwo, przypisanie sobie przez człowieka boskiej prerogatywy. Różnorodność ofiar, świątecznych i szabasowych, krwawych i bezkrwawych, złożonych z pierwocin hodowli i uprawy, ukazywała rozległość i siłę oraz potrzebę odnawiania relacji między człowiekiem a Bogiem. Ofiary reprezentowały bowiem całe pasmo ludzkiej aktywności – Bóg miał nie być tylko wartością odświętną, lecz istotą codzienności.

Ale ofiara ma też drugie oblicze: może być wyrazem, lub raczej potwierdzeniem doznanej przez ludzi krzywdy, utrwalac wierność Bogu i przepisany przez Niego wartościom. W takiej sytuacji nie musi wcale nieść wyzwolenia, potwierdzać łączności ani w żaden inny sposób objawiać swego sensu. Staje się jakby darem jednostronnym, aktem wyrzeczenia ofiarodawcy, znakiem jego moralnej wielkości i bezinteresowności, a nie prostym wypełnieniem religijnego obowiązku.

Historia narodu wybranego przynosi aż nadto przykładów takiej nieodwzajemnionej miłości Żydów do obcych, skutkującej – z bolesną ironią – nienawiścią, prześladowaniami, śmiercią. Księga Rodzaju i Księga Wyjścia opowiadają o skomplikowanej sytuacji Żydów w Egipcie. Dali oni Egipcjanom swą myśl (działalność Józefa) i pracę, natomiast otrzymali w zamian prześladowanie i eksterminację. Stworzona w Aleksandrii w III i II wieku p.n.e. Septuaginta była niezwykle ważnym darem Żydów dla świata nieżydowskiego, ale jej rozpowszechnienie zbiegło się w czasie z pierwszymi oskarżeniami o mord rytualny (Apion Gramatyk); podobny los czekał w przyszłości Żydów w Europie: w Hiszpanii, Francji, Niemczech, w Polsce. Ofiara ich myśli i pracy bywała odrzucana z niezwykle okrucieństwem przy akompaniamencie fałszywych oskarżeń i panującej wśród nie-Żydów psychozy zagrożenia.

Cały ten bagaż historyczny, moralny i religijny znalazł swoje miejsce w twórczości Szaloma Asza, powstawała ona bowiem na skrzyżowaniu bardzo różnorodnych nurtów filozoficznych, estetycznych, religijnych. Pisarz nie tylko doskonale orientował się w kulturze i myśli swojego narodu, ale też był wrażliwy na wpływy literatury europejskiej oraz – co szczególnie ważne

² Ibidem.

dla problematyki ofiary – polskiego paradygmatu romantycznego, którego intelektualne centrum stanowiła właśnie idea ofiary historiozoficznej. Po krótko przypomnijmy, że nieszczęścia zniewolonego narodu wielcy poeci romantyczni objaśniali jako konieczną ofiarę, która złożona zostaje Bogu w celu przebłagalnym, a w przyszłości przyniesie upragnione owoce wolności i sprawiedliwości nie tylko Polakom, ale wszystkim cierpiącym niewolę i ucisk narodom świata. Polski mesjanizm romantyczny czerpał – poprzestańmy na uogólnieniach – inspiracje intelektualne i teologiczne z judaizmu (m.in. bogatą topikę oczekiwania na spełnienie się obietnicy nastania nowej epoki), lecz także, co oczywiste, z chrześcijaństwa wraz z jego kultem ofiary składanej w imię zbawienia oraz międzyludzkiej solidarności.

Najwyraźniej takie myślenie ukazał Mickiewicz w III części *Dziadów*, gdy wywózkę litewskiej młodzieży na Sybir usytuował w miejscu ofiary Chrystusa. Nie chodzi tu o sławne *Widzenie* księdza Piotra, lecz właśnie o najzupełniej realny, z reporterską precyzją oddany moment swoistej ekwiwalentyzacji, zrównania ofiary młodych więźniów z ofiarą Chrystusa w scenie I arcydramatu. Jeden z bohaterów, Jan Sobolewski, opowiada towarzyszom:

W kościele
Właśnie msza była – ludu zebrało się wiele.
Nagle lud cały runął przeze drzwi nawalem,
Z kościoła ku więzieniu. Stałem pod przysionkiem,
I kościół tak był pusty, że w głębi widziałem
Księdza z kielichem w ręku i chłopca ze dzwonkiem. [...]
Kibitka w tłum wjechała; nim bicz tłumy przegnał,
Stanęli przed kościołem; i właśnie w tej chwili
Słyszałem dzwonek, kiedy trupa przewozili.
Spójrzałem w kościół pusty i rękę kapłańską
Widziałem, podnoszącą Ciało i Krew Pańską,
I rzekłem: Panie, Ty, co sądami Piłata
Przelałeś krew niewinną dla zbawienia świata,
Przyjm tę spod sądów cara ofiarę dziecinną,
Nie tak świętą ni wielką, lecz równie niewinną³.

Historia ta wskazuje właśnie na jednoczesność i niewinność dwóch ofiar: Chrystusa w Eucharystii oraz polskiej młodzieży poddanej bezwzględny represjom carskim. Trzeba tu jeszcze podkreślić (choć nie ma miejsca na rozwinięcie tego tematu), że XIX wiek w polskiej myśli historycznej i niepodległościowej

³ A. Mickiewicz, *Dziela*, T. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 142, 145.

przyniósł znaczące zrównanie sytuacji Żydów w diasporze i polskich patriotów rozproszonych na Sybirze lub zmuszonych do emigracji. Brak państwa, diaspora i brak perspektyw poprawy swojego położenia kazały Polakom poszukiwać w dziejach narodu żydowskiego prefiguracji własnego historycznego losu.

Ten romantyczny wątek uobecnił się w twórczości Asza. Przedstawiając niewinną ofiarę Żydów, po tylekroć składaną w różnych epokach i różnych sytuacjach, jakby odpowiadając na polską wizję mesjanistycznego uświęcenia historii, autor podejmuje pewną grę z romantycznym projektem sakryfikacji sfery politycznej. Przyjrzyjmy się temu, rozpatrując trzy utwory, które ilustrują ewolucję myślenia Asza o miejscu ofiary w dziejach.

* * *

Kidusz ha-szem to powieść napisana zaraz po zakończeniu I wojny światowej. Wojny, która przyniosła nieznane wcześniej w historii okrucieństwa i zaciekłość walki, a także która przekreśliła stuletni porządek istnienia Europy, oparty na wielkich mocarstwach utrwalonych w swym bycie po wojnach napoleońskich. Nie da się tego dowieść, ale można przypuszczać, że opisana w *Kidusz ha-szem* rzeczywistość – hekatomba Żydów na Ukrainie w trakcie powstania Chmielnickiego – jest efektem poszukiwań wyrazu artystycznego oraz struktury fabularnej dla oddania okropności Wielkiej Wojny i wojny domowej w Rosji. Opisy masowego mordowania Żydów przywołują makabrę rzezi Ormian, ukazana w książce postawa Polaków wobec kozackiego buntu – współczesną Aszowi postawę wyniosłej obojętności wobec żydowskich sąsiadów i za rzadko pojawiającą się solidarność z ich losem.

Pisarz wykorzystuje relację o pogromach z dzieła Natana Hannovera *Jawein mecula* (*Bagno głębokie*), ale w rzeczywistości powieściowej osadza pewne mity, które nie zostały potwierdzone we współczesnych badaniach. Takim mitem wędrującym przez różne teksty o życiu religijnym na Ukrainie w XVII i XVIII wieku jest motyw powierzenia przez polskiego właściciela ziemskiego kluczy od cerkwi żydowskiemu arendarzowi – na co brak dowodów historycznych (jak zauważył Janusz Tazbir we wstępie do *Tarasa Bulby*). W przeciwieństwie do tego mitu, będącego zapewne wytworem ludowej i literackiej fantazji, prawdą jest, że miasto Tulczyn zostało zdobyte w wyniku zdrady, której dopuściła się szlachta⁴.

Polacy okazują się okrutni wobec Żydów; pan Koniecpolski dla zabawy zmusza Mendla do śpiewu⁵. Polacy broniący Tulczyna wspólnie z Żydami zgadzają się na wydanie ich Kozakom w zamian za gwarancje, których ci,

⁴ Zob. S. Asz, *Kidusz ha-szem*, przeł. M. Friedman, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003 (rec.: A. Fabianowski, „*Jawein mecula*”, „Nowe Książki” 2004, nr 5).

⁵ Zob. ibidem, s. 29–30.

oczywiście, nie dotrzymują⁶ – ostatecznie rzeź Żydów poprzedza identyczną rzeź Polaków. Jak w morale bajki Krasickiego *Czapla, ryby i rak*: „Tak zdrajcom bywa”. Nad pobojewiskiem wciąż rozlegają się słowa pieśni *Szma Israel*, ale żadne zbawienie nie staje się następstwem ofiary zbiorowości.

W zakończeniu powieści pojawia się Dwojre, młoda Żydówka przedstawiana jako istota nieziemska, jakby „zeszła ze świętego obrazu”⁷. Jest to zapowiedź motywu rozwiniętego w *Czarodziejce z Kastylii*. Z jednej strony więc ofiara złożona przez naród żydowski podczas powstania Chmielnickiego niczego nie przyniosła, z drugiej natomiast wyostrzyła wzrok pisarza upamiętniającego te tragiczne wydarzenia, który w otchłani okrucieństwa przekraczającego granice wyobraźni nauczył się dostrzegać piękno.

Ofiara więc nie zbawia, nie rozwiązuje w wymiarze doraźnym istniejących problemów, ale jej tajemniczą konsekwencją staje się piękno. Raz jeszcze podkreślmy: piękno wprawdzie nie zbawia w sensie religijnym, lecz ocala w sensie człowieczym. Jakby ukazuje perspektywę, dzięki której w najgorszych sytuacjach historycznych dostrzec można człowieczeństwo, jego potencjał i wpisanie w porządek ponadziemski. W *Czarodziejce z Kastylii*⁸ piękno objawia się jako ofiara przebiegająca za ludzkie okrucieństwo, a autor zdaje się twierdzić, że ludzkość zdolna jest do wytworzenia zarówno barbarzyńskiego okrucieństwa, jak i wielkiego piękna.

Wreszcie ostatnie ogniwo tych rozważań, czyli pierwsza część trylogii chrystologicznej, *Mąż z Nazaretu*⁹. Powieść powstająca w przededniu wybuchu II wojny światowej obrazuje realia panujące w czasach Jezusa i od chwili pojawienia się angielskiego pierwodruku wzbudziła wiele kontrowersji. Jak informuje ks. Stanisław Pisarek: „Powieść *Mąż z Nazaretu*, która w wersji angielskiej ukazała się w roku wybuchu II wojny światowej, wywołała prawdziwą burzę. Wydawany w Nowym Jorku dziennik żydowski »Forwerts« odmówił jej publikacji. Najwybitniejsi krytycy żydowscy opowiedzieli się jednak po stronie Asza. Między innymi dzięki ich staraniom książka cztery lata później mogła się ukazać w języku jidysz (1943)”¹⁰.

Widzimy w niej rządy namiestników rzymskich, przede wszystkim Piłata, który prowokuje Żydów do buntu, by wycisnąć z nich jak najwięcej pieniędzy,

⁶ Zob. ibidem, s. 140–162.

⁷ Ibidem, s. 169.

⁸ Zob. S. Asz, *Czarodziejka z Kastylii i inne opowiadania*, przeł. M. Friedman, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1993.

⁹ Zob. S. Asz, *Mąż z Nazaretu*, przeł. M. Friedman, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1990.

¹⁰ S. Pisarek, *Jezus w powieści Szaloma Asza „Mąż z Nazaretu”*, „Collectanea Theologica” 1993, nr 2, s. 72.

by musieli wykupywać się od represji okupantów. Profanacja świątyni powoduje wściekłość Żydów, gotowych gołymi rękami walczyć z rzymskim wojskiem. Żołnierze „szyli do nich z łuków jak do kaczek. [...] Zanim słońce weszło na dobre, mury naszej twierdzy skapane już były we krwi Judejczyków. Były bardziej szkarłatne niż ich ołtarz, na którym płynęła krew zarzynanych zwierząt. U podnóża twierdzy rosła góra trupów”¹¹. Złożona zostaje kolejna, bardzo krwawa ofiara. I w bardzo szczególnym miejscu. Ale co uzyskuje dzięki temu naród wybrany? Asz – jak wytrawny pisarz realista, odwołujący się do literackich doświadczeń pozytywistów i do prozy Icchoka Pereca – wskazuje na pauperyzację społeczeństwa, na poczucie beznadziejności sytuacji, które w efekcie przyczynia się do nasilenia tęsknot mesjańskich. Do Mesjasza tęskni się najbardziej, gdy świat zatopiony jest w nędzy, i to w każdym aspekcie: politycznym, ekonomicznym, moralnym. Właśnie bieda, upadek, brak perspektyw stają się w historii katalizatorem wyobrażeń mesjańskich.

Przemoc człowieka wobec człowieka, wyzysk i niesprawiedliwość ukazane zostały w *Mężu z Nazaretu* nie tylko w wymiarze politycznym czy religijnym i obyczajowym. W innym miejscu powieści zawarł Asz przejmujący opis pracy ponad siły niewolników, starców, dzieci w Sydonie. Towarzyszący Jezusowi uczniowie liczą na cud, na interwencję Mistrza, na jakiś nagły zwrot wydarzeń, kładący kres tej potwornej niesprawiedliwości. Ale Jezus milczy.

Nasz rabbi zamknął się w sobie. Nic nie rzekł. [...] Po chwili usłyszałem jego ciężkie westchnienie i zaraz potem głośnie, niczym echo pioruna, słowa:
– Stwórcu świata, zlituj się nad Twoim stworzeniem!¹²

Właśnie takie westchnienia do Boga są wszystkim, na co stać człowieka przeżywającego okrucieństwo losu swoich bliźnich. Ofiara Żydów rozwścieczonych profanacją świątyni, codzienna ofiara niewolników wszelakich nacji harujących w portowym Sydonie także niczego nie przynoszą. Antropologia oparta na idei ofiary nie gwarantuje zbawienia. Niczego nie daje też zbiorowości historiozofia, w którą wpisana zostaje konieczność złożenia ofiary. Autor dystansuje się tu wyraźnie od tradycji, zarówno biblijnej, jak i chrześcijańskiej, wreszcie polskiej, romantycznej i mesjanistycznej. Podkreśla za to solidarność, jaką Żydzi okazywali cierpiącemu Chrystusowi. W narracji Asza to nie tłumy jerozolimskie domagają się śmierci Jezusa, lecz zaślepieni doktryną arcykapłani. I nie Żydzi przecież męczą rabiego, lecz germańscy najemnicy Rzymian. Nieprzypadkowo wtedy właśnie pisarz ukazuje scenę, w której to Germanie przybijają Jezusa do krzyża.

¹¹ S. Asz, *Mąż z Nazaretu...*, s. 85–86.

¹² Ibidem, s. 381–383.

* * *

Rozważania oparte na przywoływaniu historii ukazują zasadniczo, że złożone ofiary nie przynoszą owoców zbawienia, nie poprawiają ludzkiego losu w żadnym jego wymiarze. Czy to w Judei w I wieku, czy w świętym Rzymie w wieku XVI, czy na kresach Rzeczypospolitej w wieku XVII. Jedynym czynnikiem ocalającym stać się może piękno.

Sceptycyzm Asza, a może nawet zanegowanie przez niego sensu składania ofiary w historii wynikały z przeżyć kształtujących ludzi jego pokolenia. Do najważniejszych wydarzeń, z którymi musieli się oni zmierzyć, należały proces Dreyfusa (1894–1906) i ruch syjonistyczny, zainicjowany w atmosferze owego procesu przez Theodora Herzla. Ruch ten jednoczył, ale też dzielił Żydów na całym świecie. Kazał każdemu, również opiniotwórczemu środowisku pisarzy, opowiedzieć się za istnieniem państwa żydowskiego w Palestynie lub przeciw niemu.

Kolejnym wstrząsem historycznym, który dotknął pokolenie Asza, była I wojna światowa i stanowiąca jej pochodną zmiana politycznego kształtu Europy, głównie jej części wschodniej. Nie bez znaczenia okazało się też utworzenie Związku Radzieckiego, w którego budowę zaangażowali się bardzo liczni działacze bolszewickiej lewicy o korzeniach żydowskich. Przeobrażenia następujące podczas Wielkiej Wojny i zaraz po niej stawały się też katalizatorem rozmaitych rewolucji i kontrrewolucji, wojen domowych i rzezi. Istotnej siły w Bawarii nabierał fantazmat „judeokomuny”, powiązania żydowskiego dążenia do bezpieczeństwa i sprawiedliwości społecznej z powołaniem rządu o charakterze skrajnie lewicowym. Wspomnieliśmy też już o rzezi Ormian – pierwszej zbrodni ludobójstwa na tak wielką skalę.

Wszystkie te wydarzenia, czy raczej sekwencje wydarzeń, były wystarczająco silnym wstrząsem, aby podważyć zasadność i sens dotychczasowej filozofii i przekonania o ładzie świata opartym na sprawiedliwości niezmiennego, ponadhistorycznego Boga i relacji łączącej Go z ludźmi. Przypomnijmy, że relacja ta wymagała „paliwa” w postaci ofiar; wciąż ponawiane akty od-dania miały zagwarantować zbiorowości spokojny byt i bezpieczeństwo oraz perspektywy rozwoju.

Ten model w narracjach historycznych Asza, kształtowanych przez dane mu doświadczenia, nie wytrzymał próby czasu. Już w trakcie II wojny światowej Karlfried Graf Dürckheim, niemiecki psycholog i mistrz zen, pisał:

I tak niektórzy, kiedy śmierć była całkiem bliska, w noc bombardowania, podczas ciężkiej choroby czy w czasie innego śmiertelnego zagrożenia doświadczyli, że właśnie w tej chwili, w której ich strach osiągnął swój szczytowy punkt, a ich wewnętrzny opór załamał się, poddając się sytuacji

i akceptując ją, najzupełniej nagle stawali się spokojni – niespodziewanie zniknął wszelki strach, a oni czuli, że jest w nich coś żywego¹³.

W kontekście historii nie dało się już utrzymać koncepcji Boga, jakiego ukazywały instytucje religijne, ani poszukiwania ładu, Absolutu, w którego świetle dałoby się zbudować sens porządkujący te wszystkie szaleństwa świata. Jediną obroną przed absurdem istnienia pozostawało więc, powtórzmy, piękno. W powieściach Asza w chwilach największego szaleństwa historii pojawia się właśnie ono, by zaprzeczyć zasadzie nienawiści, dehumanizacji, jakby podważyć triumf śmierci i zagłady. Piękno właśnie, a nie ofiara – trochę na młodopolską modłę – okazuje się zatem sferą łączącą świat ludzki ze światem boskim.

Szczególne miejsce, jakie rezerwuje pisarz dla piękna, łączy go z myślą Norwida i poetycką praktyką Leśmiana. Ale piękno musi zostać potwierdzone; tutaj myśl Asza łączy się z myślą autora *Promethidiona*. Podkreślał on fatum cierpienia, konieczność ofiary, dzięki której wielka idea lub piękno (będące dla Norwida wartościami wymiennymi) mogły potwierdzić swą wielkość i się rozpowszechnić, mogły wznieść na nieco wyższy poziom moralny/etyczny wymiar ludzkości. Dlatego tak często piękno – uroda ludzkiego ciała (kobiecego, bo to kobieta jest nosicielką piękna) – musi ulegać destrukcji, musi zostać zniszczone w swej doczesności, by trwać nienaruszone w wieczności. Daleko tu jesteśmy od naiwnych deklamacji poetów młodopolskich. Powiązane z ideą ofiary piękno staje się centralną kategorią antropologiczną oraz historyczną. Pozostaje nie tylko jedyną nadzieją człowieka na trwałość własnego istnienia w świecie, ale też opromienia ideą Boga. Właśnie tak jak u Leśmiana, zaledwie o trzy lata starszego od Asza. Bardzo sugestywny jest ten Leśmianowski opis:

I była zgroza nagłych cisz. I była próżnia w całym niebie!
A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?¹⁴.

I właśnie taki – nie zaś historiozoficzny ani religijny – jest sens składanej ofiary. To ofiara ludzka uświęca Absolut i dzięki tej ofierze może być On uważany za święty.

¹³ Cyt. za: A. Grün, *O duchowości inaczej*, przeł. K. Zimmerer, Wydawnictwo WAM, Kraków 2000, s. 37.

¹⁴ B. Leśmian, *Dziewczyna*, w: Idem, *Wiersze wybrane*, Wirtualna Biblioteka Literatury Polskiej, <http://literat.ug.edu.pl/lesman/dziewcz.htm> [dostęp: 01.10.2020].

Bibliografia

- Asz S., *Czarodziejka z Kastylii i inne opowiadania*, przeł. M. Friedman, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1993.
- Asz S., *Kidusz ha-szem*, przeł. M. Friedman, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.
- Asz S., *Mąż z Nazaretu*, przeł. M. Friedman, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1990.
- Fabianowski A., „*Jawein mecula*”, „*Nowe Książki*” 2004, nr 5.
- Grün A., *O duchowości inaczej*, przeł. K. Zimmerer, Wydawnictwo WAM, Kraków 2000.
- Leśmian B., *Dziewczynyna*, w: Idem, *Wiersze wybrane*, Wirtualna Biblioteka Literatury Polskiej, <http://literat.ug.edu.pl/lesman/dziewcz.htm> [dostęp: 01.10.2020].
- Mickiewicz A., *Dzieła*, T. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Czytelnik, Warszawa 1995.
- Ormanty S., *Istota i teologia ofiary*. Cz. I, „*Msza Święta*” 2009, nr 2, http://digital.fides.org.pl/Content/592/ormanty2_2009.pdf [dostęp: 01.10.2020].
- Pisarek S., *Jezus w powieści Szaloma Asza „Mąż z Nazaretu”*, „*Collectanea Theologica*” 1993, nr 2.

Asch on the nonsense of sacrifice in history (a preliminary study)

Summary

In the works of Sholem Asch, which have been written almost exclusively in Yiddish, we can observe numerous literary and cultural examples of the influence coming from the Western European and Polish tradition, the assimilation of Romantic and realist discourse, as well as Parnassianism and the cult of beauty, characteristic of modernism. In the historical narratives (*Kiddush Hashem*, *The Witch of Castile*, *The Man from Nazareth*), Asch reflects on the meaning of history and its cruelty in the perspective of the theological meaning of sacrifice. He asks whether the sacrifice made by an individual or a nation has real redemptive potential, whether it restores the lost bond between man and God. The writer answers this question in the negative. Only beauty has the power to save the divine element on earth. Beauty as a human product sanctifies God, the other way round.

Paweł Majerski
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0002-4150-6257

„Zapisać się wierszem na śmierć” Poezja Jana Pawła Krasnodębskiego w żywiołach egzystencji

W stanie zagrożenia

Jego twórczość przypomina Wojaczka – swoimi obsesjami samotności, lęku, śmierci, zmarnowanego życia i właściwie bezwładu. Pewnie wolno także przywoływać Iredyńskiego, Hłaskę, Burzę. I w poezji, i w prozie wyraźnie ten sam bohater, zmęczony artysta, dość pogardliwie i byle jak traktujący kobiety. Cały świat jest zresztą plugawy, a wszystko skłamane¹

– konstatował Piotr Kuncewicz, gdy Jan Paweł Krasnodębski miał w dorobku cztery tomiki oraz pięć powieści i zbiorów opowiadań. Do wydanego w 1994 roku *Martwego bluesa* włączył zapiski dziennikowe z wrocławskiego okresu swego życia (lata 1968–1975), nie po raz pierwszy (i nie ostatni) aktywizując i wzmacniając autobiograficzną tkankę twórczości². Narrator – pisarz z pewnym sukcesem czytelnictwem, człowiek z „zapętloną” chorobami przeszłością – zastanawiał się tutaj, czy nie wydać owych notatek osobno, skoro poszukuje siebie wyrażonego bezpośrednio, siebie autentycznego³. Również

¹ P. Kuncewicz, *Jan Paweł Krasnodębski*, w: Idem, *Agonia i nadzieja*, T. 3: *Poezja polska od 1956 [część „Nowa Fala” i jej rówieśnicy]*, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa 1993, s. 523.

² Najważniejsze informacje biobibliograficzne można znaleźć w: B.M. [B. Marzęcka], *Krasnodębski Jan Paweł*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, red. J. Czachowska, A. Szałagan, T. 4: K, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 370–371 oraz T. 10: *Ż i uzupełnienia do tomów 1–9*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2007, s. 500; *Krasnodębski Jan Paweł*, hasło w: „Polska Bibliografia Literacka” online, http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezacy&f=zapisy&p_tworcaid=2827 [dostęp: 26.05.2020].

³ Zob. J.P. Krasnodębski, *Martwy blues*, Ego, Katowice 1994, s. 83. Dalej w tekście oznaczenie MB i numer strony. Zapiski „z życia” ukazały się w jego książkach: *Jestem*.

tu sam – by powrócić jeszcze do sekwencji kontestatorów u Kuncewicza – notował: „No cóż, Dyczkowski – i właściwie chyba wszyscy, którzy czytali coś mojego – uważa mnie za drugiego Wojaczka. Coś w tym rodzaju. To też są wiersze, zapis nieskłamanej psychiki. Chcę iść w tym kierunku” (MB, s. 127)⁴. Wchodził w środowisko literackie, oddawał się we władanie alkoholowi i lekom, poszukiwał miejsca dla siebie – i dosłownie, zmieniając nieustannie miejsce zamieszkania, pracę, wciąż pozostając bez pieniędzy, i w równie dramatycznej, artystycznej metaforze życia – jakichś egzystencjalnych pewników. „Wojacek był dla mnie zagadką. Chciałem się do niego zbliżyć, bo właśnie w nim widziałem bratnią duszę, ale on był nieuchwytny” – przeczytamy w wywiadzie z Krasnodębskim dotyczącym autora *Sezonu*⁵. Tak,

Notatnik pisarza, terapeuty i sprzedawcy książek, nakładem autora, Katowice 1995; *Jestem* (2). *Notatnik pisarza, terapeuty i sprzedawcy książek*, nakładem autora, Katowice 1995 (dalej oznaczenie J2); *Hazard* (Poezja, proza – Dramat) (Narodziny, zaślubiny – Śmierć), [s.n.], Katowice 1998 (H); *Strach na Wróble*, Towarzystwo Zachęty Kultury, Katowice 1996 (SnW); *Moje cholerne 20 lat. Dziennik 1967–1968*, Videograf II, Katowice 2010 (Mch20); *Cholerne 21. Dziennik 1968–1969*, Videograf II, Katowice 2012. W rozwoju prozy Krasnodębskiego Józef Górdziałek wyróżnił trzy periody: „halucynacje okresu PRL”, „okres początków transformacji” (tu znalazły się m.in. *Beri-beri*, kilkakrotnie przywoływany w niniejszym szkicu *Martwy blues*, *Stokrotka*) oraz „okres krytycznej podmiotowości widzenia, w którym narracja umożliwia literacki osąd widzialnego świata” (J. Górdziałek, *Marzenia i podboje miłosne. O twórczości Jana Pawła Krasnodębskiego*, w: Idem, *Kantory graniczne. Eseje*, Śląsk, Katowice 2012, s. 101–102). Sięgam po te książki z uwagi na intertekstowe sploty (kolaże, autocyty) i myśl o komplementarności rozrachunkowego dorobku pisarza, możliwej do uwzględnienia w obszerniejszym studium. Model pisarstwa monolitycznego, ponawiającego pytania i realia, może – jak pisała Danuta Ulicka w odniesieniu do opowiadań Stanisława Stanucha – niepokoić, drażnić, irytować, a jednocześnie stwarzać krytycznoliteracką sytuację dogodną dla interpretatora tekstu globalnego (zob. D. Ulicka, *W poszukiwaniu autentyczności*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 6).

⁴ Tytułem *Spod znaku Wojaczka* opatrzył recenzję *Dużo słońca w szybach* oraz *Ziółek dla idioty* Bogusław Sławomir Kunda („Życie Literackie” 1975, nr 23, s. 10, zob. Idem, *Dwa pejzaże świata. Notatki o światopoglądach współczesnych prozaików*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, s. 173–176). Krytyk zwrócił uwagę na oddziaływanie składni autora *Sezonu* i na kreację bohatera przejmującego „wszystkie niemal główne cechy od bohatera Wojaczka”, uznał jednak, że jest on „osobowością nijaką, bezradną”, „w pewnym sensie – karykaturą postaci samego Wojaczka”. Do tekstu Kundy powrócę jeszcze przy uwagach o outsideryzmie bohatera/pisarza.

⁵ Zob. S. Beres, K. Batorowicz-Wołowiec, *Wojacek wielokrotny. Wspomnienia, relacje, świadectwa*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 469–482. Krasnodębski przedstawiony jest jako poeta i terapeuta, „kolega R.W. z wrocławskiego środowiska literackiego”. Pod rozmową widnieje informacja: „Katowice, lipiec 2007”. W tej samej książce Józef Czaykowski, „prawnik; kolega R.W. z wrocławskiego »szlaku«”, wspomina, że „Krasnodębski, prozaik, naśladował Wojaczka w zachowaniu, wzorował się na nim. Podobnie jak Wojacek

bycie „drugim Wojaczkiem” pozwalało odczuć siłę destrukcji, wymykającą się „mieszczkańskiemu” porządkowi omnipotencji osobności (choć, spojrzawszy na różne sfery naszego życia, trudno tu mówić o konkretności niezależności, raczej – o doraźności zobowiązań i przygodności). Jednocześnie więc przekonywało, że można funkcjonować inaczej, że istnieje realne tego potwierdzenie, w każdej chwili dostępne. W głosie powieściowego narratora (nie dziennikowego sprawozdawcy, wypowiadającego się co jakiś czas) wszystko to wybrzmiewa ze świadomością dystansu czasowego i odmienności miejsca, w którym snute są autorefleksyjne wywody:

[...] to było rok po śmierci Wojaczka i ja stałem się drugim Wojaczkiem i w życiu, i w piciu, i w pisaniu, no, chwileczkę w pisaniu nie, nie, nie, stop, bo ja już wierszy nie pisałem, napisane wiersze wyrzucałem, ja się poświęciłem prozie, ja już odczułem to zagrożenie, jak łatwo zapisać się wierszem na śmierć, że jeszcze jedno wiersze, jeszcze jeden zbiór wierszy i nie będzie odwrotu, będzie koniec, to było zbyt szalone, zbyt nagie, chciałem być trochę okryty, więc pisałem prozę, jakiś instynkt mi tak szeptał.

MB, s. 149

Interesuje mnie owo „zapisywanie się wierszem na śmierć” i tworzenie „na granicy obłędu, samobójstwa” (MB, s. 146), możliwość zbliżenia się do poezji i oczywiście zasady chwytów poetyzacji, m.in. z myślą o granicach literatury i literackości, faktach, złudzeniach, imaginacji, wreszcie – możliwość usłyszenia lirycznych pogłosów wielożywiolowych ingerencji w jednostkową obecność człowieka z wyobraźnią. Obecność kogoś, kto mimo preferowania wypowiedzi narracyjnej do dziś nie zrezygnował z lirycznych form wyrazu. „Zapisanie się” rozumiane może być jako zaznaczenie swojego miejsca i oczekiwanie, ale również – kres, zakończenie, unicestwienie. A wszystko to dopiero w fazie wstępowania w literackie, środowiskowe progi, *de facto* intensywnej inicjacji. Choć w tym przypadku Józef Górdziałek określił tworzenie poezji jako samospalanie i potwierdził możliwość prozatorskiego „wyciszenia”, to powrót do lektury młodzieńczych zapisków Krasnodębskiego znów

pochodził ze Śląska i będąc tam, trzymał się zuniformizowanego stylu proletariackiego, ale we Wrocławiu był nawet bardziej swobodny od Rafała” (s. 506). To przyporządkowanie do „stylu proletariackiego” nie bardzo przekonuje, ale w diagnozach i rozstrzygnięciach mogła tu pomóc jedynie książka w rodzaju portretu wielokrotnego. Pośród bliskich Wojaczce osob, uzupełnijmy, Krasnodębski wymienia Stanisława Chacińskiego, Bogusława Kierca i Janusza Stycznia (s. 472), a pośród bliskich sobie – Ireneusza Iredyńskiego (*Cud*, H, s. 92).

wywoła emocjonalny ferment⁶. Trudno więc nie zapytać o formy poetyckiej samoobrony, szansę ukrycia się w gęstwinie ekwiwalentów, o bezpieczną dla „zmęczonego artysty” ostateczną nieweryfikowalność wizerunku. Nie chodzi tutaj o wprowadzanie postaci kolejnego „poety wyklętego” (choć bez wątpienia nie jest to *poeta laureatus*), ale o mierzenie się z palimpsestem życia i twórczości, faktami oraz odsłonami autokreacji, rolami, które zawładnąć mają bezpiecznymi strefami wyobraźni czytelników i niebezpiecznym urealnianiem perspektyw własnych decyzji⁷. Spoglądamy na pisarza – pod względem problematyki tekstów, tematu i stylu – raczej monochromatycznego, świadomego samoograniczeń, konsekwencji wyborów etycznych i estetycznych.

Pisarz? Człowiek? Wcielenia odmienia

Krasnodębski napisał o nagości swojej poezji, właściwie ucieczce w stronę prozy, Marian Kisiel o „uprawianiu jawnego ekshibicjonizmu”, o wierszach „bezbronnych w swej otwartości”, o konfesji⁸. Takie formuły kierują naszą uwagę w stronę granic prywatności i możliwości stawiania diagnoz na użytek własny, współodczuwania lub nawet czytelnicznej wytrzymałości na natrętne powroty wątków, ponawiane i zaraz łamane zobowiązania, etykę „ekskomunikowaną” w obliczu społecznych reguł i norm ustalonych w „jedynie słuszny” sposób. Wciąż będziemy przy tym pytali o zwykłość i zwyczajność, „mieszczańską” (świadomie używam tego przymiotnika po raz drugi) tolerancję, ramy dopuszczalności form postępowania wobec tradycji i niekodyfikowanych kanonów przynależności do wspólnoty. Tadeusz Paleczny, oczywiście potwierdzając odmiennność kontestatorów, zauważa,

⁶ Zob. J. Górdziałek, *Autoportret hippisa*, w: Idem, *Portrety spotkań. Szkice krytyczne*, Śląsk, Katowice 2009, s. 167.

⁷ Oczywiście, pociąga nas psychologia i psychologizacja twórczości, dramaturgia rozstrzygnięć, obserwowanie granic niezależności kształtujących się poetyk. O oddziaływaniu siły faktów i kreacji pisał Grzegorz Gazda: „[...] rzeczywiste losy poetów, ich dramatycznie powikłane biografie trafiały do literatury, konwencjonalizując się w obrazie, motywie, postaci, w metaforycznym wzorcu, aby następnie przejść do rzeczywistości jako narzucona sobie i świadomie wybrana rola do zagrania przed czytelnikami” (G. Gazda, *Poète maudit: między poezją i życiem (romantyzm – symbolizm – awangarda)*, w: *W kręgu zagadnień awangardy*, T. 5, red. G. Gazda, M. Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1995, s. 47). Świadomość autokreacyjnych strategii obecności i sterowanego kontaktu z odbiorcą miała znaczenie w promocyjnych działaniach awangardystów i artystów postmoderny; dziś już jesteśmy oswojeni z ich mechanizmami.

⁸ Zob. *List do Jana Pawła Krasnodębskiego*, J2, s. 58–59 (fragment znalazł się na okładce tomiku *Buntuję się w Twoich ustach*, por. notę: (m) [M. Kisiel], „Śląsk” 1995, nr 1, s. 73).

że ich zachowania „[n]ajczęściej [...] mieszczą się w obszarze dopuszczalnym przez opinię publiczną i systemy normatywne”, ale gdy tak nie jest, „przybierają postać anomii czy dewiacji”⁹.

W jaki sposób rozpocząć zapisywanie sobą siebie, utrwalanie zdarzeń kolejnych dni, formujących, w pewnym sensie schematyzujących, nasze role? To pola autobiografizmu, autentyzmu i autotematyzmu¹⁰. Dziennik każe nam myśleć o fragmentaryczności notatek prowadzonych „na gorąco”; mówiąc za Zbigniewem Jarosińskim – o „niemożliwości scalenia własnego losu, syntezy życia, pouczenia dla innych” (wszak funkcje syntetyzujące realizuje pamiętnik), ponieważ „obrazuje chaos życia, przypadkowość wydarzeń i zazwyczaj bezradność wobec tej przypadkowości”, a ostatecznie „nie jest życiem, ale zapisem życia, życiem przetworzonym w tekst”¹¹. Znamy wiele „klasycznych” przykładów dziennikowych inicjacji – egotycznych, sarkastycznych, projektujących grę w imitację i złudzenia lub zapowiadających odczytywanie pozostawionych śladów, swoistą (niekiedy terapeutyczną) autoweryfikację sensu bycia. Inicjalną stroną *Moich cholernych 20 lat*, opatrzoną datą 12 czerwca 1967 roku, Krasnodębski rozpoczął podmiotowym oznajmieniem: „To ja. Jestem trochę wstawiony, ale było mi to potrzebne, by zacząć pisać”, w czwartym akapicie zaś zanotował: „Odkryłem, że nie opieram się na twardym gruncie terażniejszości, że żyję wspomnieniami i iluzją przyszłości. Ciągłe przeżywam coś, co było, lub coś, co będzie” (MCh20, s. 7). Gdybyśmy porozcinali pierwsze słowa tekstu, początek potwierdziłby bezwzględność zaimkowego wskazania i diagnozy obecności zawartej w czasownikowej formie: „To ja Jestem”.

⁹ T. Paleczny, *Skandaliści czy innowatorzy?*, w: Idem, *Bunt „nadnormalnych”*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998, s. 154.

¹⁰ Janusz Gulczyński pisał o „autobiografizmie treści”, „echach biografizmu wyrażanego monologiem lub dyskursem”, także o „niepowtarzalnej ironii”, prześmiewczości i – w przypadku konfrontacji ze stereotypami – „osobliwym szyderstwie” (J. Gulczyński, *Poeta osobny i niezależny (refleksje nad wierszami Jana Pawła Krasnodębskiego)*, „Akant” 2011, nr 12).

¹¹ Z. Jarosiński, *Proza dokumentu osobistego*, w: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1998, s. 331, 338. W grę wchodzi jeszcze brulionowa praca nad tekstem, ewentualne poprawianie go z myślą o innym czytelniku (autor-czytelnik może też wprowadzać korekty dla siebie, np. poszukując adekwatnego wyrazu). Piszący dziennik Krasnodębski przypuszcza, że zaglądają do niego rodzice; mama „perfidnie go czyta. [...] Robi to przez podejrzliwość” (MCh20, s. 83), „[...] obydwójce prześcigaliby się w dorwaniu tego zeszytu, gdy mnie nie będzie w domu. Matka byłaby pierwsza, bo jest większą hieną od ojca” (MCh20, s. 119–120). W pewnym momencie zwraca się do nich wprost: „Ale moi Szanowni Rodzice! Moja Matko! [...] gdy w zaczytaniu dojdiesz do tych linijek, wiedz, że uważam Cię za skandaliczną świnię, z racji dojścia w zaczytaniu do tych linijek” (MCh20, s. 120). To przeświadczenie o cichym dostępie nie wpłynęło na kolejne zapiski, utrzymane w tym samym kształcie.

Przeszłość, terażniejszość i przyszłość obecne są w faktograficznych ujęciach narratora i w refleksyjnych frazach lirycznego już „ja” – bohaterów pisarza utrwalającego swą szamotaninę pośród destrukcyjnych żywiołów egzystencji, debiutującego, właśnie wierszami, w „Odrze” (1970, nr 7/8). Wszystkie cztery utwory z tego miesięcznika (*Ogień, Narodziny I, Imię, Galeria*) weszły do debiutanckiego tomiku – *Rozmowa z Innym Bogiem* ukazała się dwa lata później, a w 1973 roku autor wydał zbiór opowiadań *Dużo słońca w szybach*¹². Obecność jest zobowiązaniem: „Nikt nie napisze za ciebie / życiorysu albo testamentu / Jesteś. / Więc bądź” (***) inc. „Nikt herbaty ci nie zrobi”, MCW, s. 65). Jego dzienniki nie rewidują naszej lektury literackiej, są organiczną częścią uporczywego „autopisarstwa” Krasnodębskiego (dialogizowaną z narracyjnym zacięciem), jakby wciąż zdziwionego pozorami pewności granic realiów i fikcji, niepodobieństwami sytuacji i stanów domyślnych analogii, powtórzeń, odwzorowań.

Nie oddalając się w czasie, spójrzmy na kartki z dwóch dzienników różniących się od jego notatek. 20 kwietnia 1969 roku, w zeszycie rozpoczętym deklaracją: „Jeszcze nie wiem, o czym będę pisać, ale wiem na pewno, że nie będę pisać o tym, co było”, Edward Stachura rozważał: „Są takie zjawiska nazwane jak życie, śmierć, wieczność obejmująca to wszystko w dwóch słowach: cała jaskrawość, ale są zjawiska nienazwane jeszcze. Jakie? No właśnie”. Kazimierz Ratoń 22 września 1969 roku wyznał: „Sztuka jako ratunek. Przed rozpaczą, obłędem, żywą śmiercią. Zdecydować się, zdecydować na twórczość. Nie widzę innego wyjścia. I nie mam woli...”¹³. Ci dwaj ludzie pióra nie stronili od „literackości”¹⁴, autor *Gdziekolwiek pójdę...* niejednokrotnie notował sentencje i aforyzmy, sporządzał wypisy z dzieł innych autorów

¹² Wiersze zostały przedrukowane jako *Apendyks w Cholerne 21...* (s. 186–189). Myśląc o zmianach w poetyce przełomu lat 60. i 70., sięgniemy po wydane w 1970 roku tomiki, m.in.: *Godzinę jastrzębi* Krzysztofa Karaska, *Widziadła gorejące* Janusza Kryszaka, *Jednym tchem* Stanisława Barańczaka, *Mój głos wewnętrzny* Andrzeja Biskupskiego, *Inną bajkę* Rafała Wojaczka.

¹³ E. Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróże 1*, wybór, przygot. do druku, przypisy i posł. D. Pachocki, Iskry, Warszawa 2010, s. 5, 49; K. Ratoń, *Z rękopisów: I. „Dzienniki”, „Notatki”*, w: Idem, *Dziennik. Prozy. Teksty krytyczne*, przedm. J.Z. Brudnicki, red. i posł. M. Boczkowska, Instytut Mikołowski, Mikołów 2012, s. 49.

¹⁴ Oczywiście, inaczej wyglądają brulionowe zapisy Stachury po wypadku, w którym stracił palce prawej dłoni (zwraca uwagę np. szczególnie brzmiące w tej sytuacji skandowanie, samogłoskowa współdźwięczność: „Z prawej dłoni został mi kciuk. Widzę to jako cud. [Bo może będę mógł na gitarze grać znów”, podkr. – P.M.). Dariusz Pachocki jest pewny: „[...] literacka kreacja została za bramą szpitala”, ale jednocześnie „[p]isarz nie wyzbywa się prawa do budowania świata przedstawionego w dziennikach według własnej wizji” (D. Pachocki, *Zapisać życie w zeszycie. O znanych i nieznanach notatnikach Edwarda*

(Jan Zdzisław Brudnicki zwracał uwagę na jego fascynację francuskim egzystencjalizmem, „»koszmarnym« światem Louisa-Fernardina [*sic!* – P.M.] Céline’a i moralistyką Alberta Camusa”¹⁵). „To ja” – wskazuje Krasnodębski, utrwalając samo życie pod presją faktów, realności i materialności świata, w który został „wrzucony”. „Ja” zapisane małą literą, „Jestem” – bynajmniej nie ze względu na wymóg ortograficzny – wielką. Dwadzieścia siedem lat później, w jednej ze strof wiersza rozwijającego się w sekwencjach „wstecznej chronologii” (jak widać, lektura owych tekstów nieuchronnie kieruje naszą refleksję ku perspektywom czasowym), znalazł się w ważnym momencie trzykrotnie potwierdzonej obecności:

Teraz jestem dwudziestoletnim chłopakiem.
Z plikiem wierszy biegam po Wrocławiu.
Jestem w morzu alkoholu, jestem w morzu prozy
jestem w morzu tęsknoty. Piszę siebie.
*** inc. „Siedzę pod ścianą białą”,
MCW, s. 23

Tu wracamy do dziennika, pisanie siebie, wpisywania się w lirykę i prozę. W późniejszej powieści Krasnodębskiego czytamy: „Wiersz to jak Sekwana, w którą skakał Celan”. (Ten samobójczy wątek został poruszony w wierszu: „Miasto bez rzeki / nie ma mostów / W mieście bez rzeki / trudniej dostrzec Celana”, *** inc. „Miasto bez rzeki”, MCW, s. 41, oraz fragmencie: „Celan, gdy skakał w Sekwanę / powiedział sobie: Kocham Cię. / Dlatego odszedł. / Jest cicho”, *** inc. „Bolało mnie serce, myślałem”, s. 53. *Notabene* sama woda przejmuje ów biograficzny kontekst: „Tylko chwilami burzy się / jakby czekała na mnie”, *** inc. „Ogień wypalił się sam”, BTU, s. 51). Wyznaje on także: „[...] proza to Mann i Dostojewski [...]. Nigdy nie miałem mistrzów, nigdy nie uznawałem autorytetów [...]” (MB, s. 149). Niemniej, co istotne – skoro liczy się zapisane i wydrukowane – „pan Karpowicz wzruszył się, uwierzył we mnie, jeden wiersz go o tym przekonał” (s. 146). „O tym”, czyli o pisaniu granicznym, pozwalającym twórcy wciąż (jeszcze) istnieć i rejestrować świadectwa outsidera, odmienia, jakiegoś nieprzystosowanego kontrbytu. Oznajmienie pompatyczne, lecz owa kategoria obejmuje choćby Ikara czy Romea i Julię: „Ludzie w poczuciu samoobronnej »zdrowej« równości tępią poszczególnych odmienneńców, ale ideały ludzkości, jej tęsknoty, a także

Stachury, w: E. Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróże 2*, wybór, przygot. do druku, przypisy i postowie D. Pachocki, Iskry, Warszawa 2011, s. 394).

¹⁵ J.Z. Brudnicki, *Proza Kazimierza Ratonia*, w: K. Ratoń, *Dziennik...*, s. 10. Zob. M. Boczowska, *Dokument bólu i samotności*, w: K. Ratoń, *Dziennik...*, s. 165–167.

zmory – zaznaczała Małgorzata Baranowska – przejawiają się w mitach o wielkich odmieńcach [...]”¹⁶. Rekonstruujemy pragnienia, budujemy mity, dajemy im życie, kodyfikujemy, a gdy „mit się utrwali”, ludzkość „przebacza pierwowzorom ich »inność«”¹⁷. Odmieńcy bytują nader często na obrzeżach społecznego przystosowania, daleko od kreacyjnego ideału czy choćby potrzeb absolutnie przejrzystego, lustrzanego, modelowego odwzorowania.

Czytając prozę lat 70., Mieczysław Orski zwracał uwagę na antymieszcząską wymowę świata opowieści i bohaterów wiodących życie „na marginesie”, niemieszczących się w ramach wymogów codzienności kontrolowanej, oczekującej podporządkowania:

Status społecznej absencji tych lumpów z wyboru ma wiele sensów i wymiarów, włącznie z niechęcią do życia zorganizowanego, do różnorodnych instytucji, z podejrzliwym stosunkiem do wszelkich haseł i nakazów, włącznie z niezdolnością do stworzenia własnego szczęśliwego ogniska rodzinnego, będącego jakby delegaturą, komórką szczęśliwego społeczeństwa. [...] Lumpowi obce jest wszystko, co czyni zakusy na jego niezawisłość, potrzebę swobody, doznawania „całej jaskrawości” życia [...]”¹⁸.

Z lektur krytyka wyłaniał się etos lumpa, który „jest konstrukcją, wytworem powstałym nie tyle w wyniku presji jakiegoś modelu życia czy oddziaływania określonej tradycji, ile zrodzonym z poczucia wyobcowania i z buntu, z czynienia na przekór etosowi konsumpcyjno-wielkomiejskiemu, na przekór dostatkowi nasycenemu pozorami szczęścia zawodowego i rodzinnego, w oparciu o antywywóz”¹⁹. Odpowiedzią na pozory stawał się jednak, przyznajmy, styl demistyfikacyjny – życia bolesnego, raniącego, anihilującego

¹⁶ M. Baranowska, *Poeta i odbicia*, w: *Transgresje 2. Odmieńcy*, wybór, oprac. i red. M. Janion, Z. Majchrowski, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1982, s. 91.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ M. Orski, *Etos lumpa*, w: Idem, *Etos lumpa. Szkice literackie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, s. 20.

¹⁹ Ibidem, s. 23. W przywołanej (zob. przypis 4) recenzji Kunda stwierdzał: „U Krasnodębskiego [...] outsiderstwo jest niejako stanem naturalnym, w dodatku przez bohatera nieuświadomionym, i na dobrą sprawę nie wiadomo, czym jest spowodowane – wygodnictwem? lenistwem? indolencją?” (B.S. Kunda, *Spod znaku Wojaczka...*, s. 10). Czytelnik „pocziwy”, życiowo ustabilizowany, zapewne potwierdzi wszystkie trzy przypuszczenia. Ktoś inny podważy kryteria pocziwości i hierarchii społecznych (*vide* kontestatorzy z socjologicznych studiów Palecznego) i wskaże na twórczą siłę niestabilności, dynamikę niescentralizowanej obecności. Z myślą o publiczności literackiej możemy zadawać pytania dotyczące wzajemnych sympatii, życzliwości, „kredytów zaufania” Krasnodębskiemu-pisarzowi i tekstowemu „Krasnodębskiemu”.

podmiotową obecność, wcielanego w kolejne formy izolacji. Bereza i Orski czytali Hłaskę, Nowakowskiego, Brychta, Iredyńskiego, bacznie przyglądając się regułom (kodeksom?) lumpenproletariackiego świata i żywiołowi narracji behawiorystycznej. Obserwowaliśmy namiętne ucieczki w brudną rzeczywistość marginesów, widzieliśmy buntowników z manifestami egzystencjalnymi. Tadeusz Paleczny, analityk „form buntu”, potencjału gestów kontestacji, rozmaitych aspektów i konsekwencji biologicznych (cielesnych) konieczności bytowania, zwracał uwagę choćby na seks, nagość, ból, chorobę, śmierć, które objawiają się wraz z myślami o „karze boskiej, ziemskim przeznaczeniu i mizerii”²⁰. Zapiski Krasnodębskiego utrwalały symptomy nieporadności, lęków i stanów chorobowych: „(Jeżeli miałbym prowadzić ten dziennik tak zupełnie szczerze, opisując wszystkie swoje myśli, czy nie można by tego diariusza nazwać »dziennikiem schizofrenika«?)” (MB, s. 19), są sprawozdaniami, które nie uzurpują sobie prawa ani do funkcjonowania jako księga refleksyjnego, chłonnego wiedzy intelektualisty, ani do bycia dziennikiem analizowanych lektur, literackim planownikiem dzieła²¹. Może w tym splocie wydanego osobno dziennika (zakładamy oczywiście szczerść, a jej najważniejszą sygnaturą jest nazwisko autora), zapisków drukowanych kursywą w narracji powieściowej (ich status wymaga oglądu z punktu widzenia psychologii literatury) oraz reminiscencji narratora dostrzec trzeba siłę literackiego rażenia? Ponadto Krasnodębski wprowadza do publikacji prozatorskich (w tym dzienników i gatunkowo zmiksowanego *Hazardu*) wiersze, które również funkcjonują jako część toku narracyjnego. W notatkach i powieściach nie próbuje ich jednak objaśniać, komentować, nie dodaje autorskich „przypisów”; nie chce komponować cyzelowanego dziennika pracy z rejestrem warsztatowych odkryć, projektów i poszukiwań. W *Strachu na wróble* znajduje się jeszcze, uzupełniony jego „didaskaliami”, zapis rozmowy w programie telewizyjnym

²⁰ T. Paleczny, *Kontestacja – prostota naturalności. System – obłuda sztuczności*, w: Idem, *Kontestacja. Formy buntu we współczesnym społeczeństwie*, Nomos, Kraków 1997, s. 61.

²¹ Czytając prozę Krasnodębskiego, Leszek Bugajski nazwał go „jednym z najbardziej utalentowanych pisarzy” swojej generacji, który „nie jest typem pisarza intelektualisty. On jest pisarzem instynktownym, podążającym za swoimi myślami, za obserwacjami. Nie poddaje wszystkiego gruntownemu przewartościowaniu intelektualnemu [...]. I nie ma tej charakterystycznej dla jego piszących rówieśników »nadświadomości formalnej« wynikającej z gruntownego przemyślenia kanonu polonistycznego i filozoficznych lektur” (L. Bugajski, *Pokoleniowa psychodrama*, w: Idem, *Następni*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 70–71). Pamiętamy, że autor pierwszej części dziennika ma 21 lat (sam notował, że od tego momentu zaczyna się młodość, MCh20, s. 122), debiutujący tomikiem poeta – 23, prozaik – 25. W tomie *Dużo słońca w szybach* „niezafalszowaną młodość” dostrzegł Henryk Bereza („Kultura” 1973, nr 38, zob. *Młodość*, w: Idem, *Taki układ*, Iskry, Warszawa 1981, s. 380–385).

(„Spotkanie autorskie”, SnW, s. 149–163, cykl prowadzony w TVP3 Katowice przez Stanisława Piskora), we fragmencie *Hazardu* – przyjmijmy, że tak jest – odpis rejestracji magnetofonowej.

10 października 1968 roku Krasnodębski informował, że wciąż tworzy opowiadanie *Dobre wino wytrawne*, wcześniejsze *Okno* powstawało „systematycznie, opanowanie, twórczo”, a *Miałem 16 lat* po zwrocie z wydawnictwa po prostu spalił (MCh20, s. 70). Lektury? Odnajdziemy zaledwie kilka śladów. Czytał w pracy liryki autora *Grobu Agamemnona* (z dystansem potraktujmy oznajmienie: „Język Słowackiego podtrzymuje mnie na duchu wśród ludzi przeklinających na każdym kroku i mówiących wulgarną śląską gwara”, MCh20, s. 35; w *Odwyku* Weronka prosi Adama, by „napisał do niej jeden wiersz jako Słowacki”²²); w bibliotece pożyczył opowiadania Michała Choromańskiego (s. 45); przywołuje postać Lafcadio Wluikiego z *Lochów Watykanu*, to znów Francisa Scotta Fitzgeralda, w wierszach pojawiają się nazwiska Kafki, Pavla. Na marginesie: piszący o diarystyce Żeromskiego Roman Zimand przypominał uwagę Alaina Girarda przekonanego, iż „[z]aden autor dziennika osobistego [...] z wyjątkiem [...] Amieli i być może Marii Baszkircew [...] – nie jest znany z tego tylko tytułu, że jest autorem dziennika. Znaczenie dziennika, jego wartość (*son intérêt*) stanowią funkcję tamtego innego dzieła i pojawiają się dlatego, że ono już istnieje”. (Sam Zimand polemizuje z tym stwierdzeniem, wskazując Andrzeja Bobkowskiego, Samuela Pepysa czy Anaïs Nin)²³. Wymienione sploty form narracyjnych Krasnodębskiego wymagają wszakże lektury dzienników, które intensyfikują psychobiograficzne wyczulenie interpretatora poezji i prozy.

W natrętnie powracających obrazach sytuacji z lat 60. miał się objawić los adepta pióra, po alkoholu „idącego do ludzi”, a po lekach tworzącego, któremu jakiś „pisarczyk” bezwzględnie oznajmił, że „pisarzem może będzie, ale człowiekiem nigdy” (MB, s. 150). A jednak – czego dowodem twórczość z kolejnych dekad – batalia trwała...

²² J.P. Krasnodębski, *Odwyk*, Videograf II, Katowice 2002, s. 19 (wyd. 2, dalej w tekście oznaczane literą O). Bohater-narrator czyta *Ciotkę Julię i skrybę* Vargasa Llosy, co ma chronić go przed narastającym szaleństwem, przywołuje wersy *Miłości* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, *Wielopole, Wielopole...* Tadeusza Kantora; Monika, była żona, przynosi mu do zakładu psychiatrycznego *Taką piękną żałobę* Bohumila Hrabala („[...] już sam tytuł powodował drżenie”, s. 200), *Biesy* Fiodora Dostojewskiego („[...] śmierć Kiriłowa porażała mnie na każdej stronie”, s. 200), *Sztukmistrza z Lublina* Isaaca Bashevisa Singera, przy okazji perspektywy leczenia elektrowstrząsami pojawia się *Lot nad kukułczym gniazdem* Kena Keseya, w *Martwym bluesie* znajomy Tomek zestawiony jest z doktorem Dickiem Diverem z powieści *Czuła jest noc* Francisa Scotta Fitzgeralda.

²³ Zob. R. Zimand, *O literaturze dokumentu osobistego w ogóle, a o diarystyce w szczególności*, w: Idem, *Diarysta Stefan Ż.*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990 (Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej, T. 74).

„Niepoczytalnia” i brudnopisy życia

Gesty kontestacji nie zagwarantują absolutnej izolacji i niezależności, literatura staje się deklaracją, manifestem oraz – chcąc nie chcąc – formą artystyczną, kontaktową „wypustką”. Można przewrotnie cytować słowa Witolda Gombrowicza, dla którego „[p]isanie jest niczym innym, tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność”, a bez formy „zbyt żenująca staje się styczeńność”²⁴. Autor chce w tej grze „[n]arzucić się ludziom, jako osobowość, aby potem już na całe życie być jej poddany”²⁵. „Wybitność” i „artystę” wykreśliły tutaj ze słownika postnych czasów, wieloznaczność „walki” będzie natomiast jeszcze użyteczna. Czy w takim świecie osobliwej styczeńności znajdzie się miejsce na rozważania o powinnościach i zobowiązaniach literatury? Czy w bytowaniu osobnym można mieć do kogoś (o coś) pretensje? Oczywiście, do siebie w przebudzeniu dosłownym, wyrwaniu się z marzeń sennych (linijki dnia byłyby kolejnym momentem darowanej obecności, składowymi całej linii życia), i w ocknięciu metaforycznym:

Wierszem staje się nasze przebudzenie
w poczuciu winy
zapisanych linijek poprzedniego dnia
*** inc. „Wierszem staje się
nasze przebudzenie”, LB, s. 10

Pierwszy tomik Krasnodębskiego otwierały *Groby* (pod wierszem widnieje rok 1965), sytuujące nas między „głębią ziemi” a „powierzchnią niepoczytalni”. „Ja” relacjonuje swoje przemieszczanie się, różne czynności, dookreślając akcję lirycznego planu zdarzeń: wszedłem – zobaczyłem – wszedłem – opierałem – uderzałem – wszedłem – wjechałem; dostrzeżeni „śmiertelni” przedstawiali fortepian, groby milczały, robaki „toczyły ludzi”, którzy milczeli²⁶.

²⁴ W. Gombrowicz, *Dzieła*, red. naukowa J. Błoński, T. 7: *Dziennik 1953–1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 57.

²⁵ Ibidem, s. 58.

²⁶ Zob. J.P. Krasnodębski, *Groby*, w: Idem, *Rozmowa z Innym Bogiem*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 7. Do tomików autora odsyłają oznaczenia literowe: RzIB – *Rozmowa z Innym Bogiem*; PK – *Piszę kobiecie*, Śląsk, Katowice 1977; LB – *Ludzie biegną*. *Wiersze*, Śląsk, Katowice 1980; KB – *Któregoś dnia opuszczę ten bal*. *Wiersze*, Śląsk, Katowice 1984; W – *Wiersze*, Towarzystwo Zachęty Kultury, nakładem autora, Katowice 1992; BTU – *Buntuje się w Twoich ustach*, nakładem autora, Katowice–Wrocław 1995; MCW – *Muszę Cię wychłostać*, nakładem autora, Katowice 1995; SWSz – *Samotność wciąż szaleje*, Towarzystwo Zachęty Kultury, nakładem autora, Katowice–Wrocław 1995; KMŚ – *Kobieta, mężczyzna, świeczka*, [s.n.], Katowice 2000.

Gdy rozważymy tę mnogość czasowników, szybko dojdziemy do wniosku, że tak naprawdę dzieje się niewiele. Los ciała złożonego w grobie jest przesądzony, pozostaje więc powrót, kolejne „wejście” – tym razem do windy, która powiezie ku górze, „powierzchni niepoczytalni”. „Niepoczytalnia” oznacza miejsce, przestrzeń, strefę i zwraca naszą uwagę na psychiatryczne tropy obrazu poetyckiego, kwestię samopoznania, nieświadomości, poszukiwania pewników doświadczenia, stanu chorobowego zagubienia. Ta swoista „wyprawa do wnętrza ziemi” jest podróżą w głąb siebie. Dobrze pamiętamy młodopolskie wędrówki podziemiami:

Cała ta wewnętrzna architektura z korytarzami, kryptami, lochami, grotami, po której się wędruje, w której jednak przede wszystkim schodzi się w głąb, docierając do jakiegoś elementu zamkniętego, tajemniczego, niezgłębianego, elementu, który czasem przeraża, jest symbolem kluczem poetyckiej podświadomości²⁷.

Tak objaśniała poetyckie kody Maria Podraza-Kwiatkowska. Podziemia, podświadomość, labirynty ciasnych korytarzy... Międzywojennych awangardystów intrygował „sejsmograf podświadomości” – wszystko to, w rozmaitych wymiarach egzystencji i sztuki, związane było z myślą o tajemnicy, możliwych odkryciach, deszyfracji „kodów egzystencji”, przebiciu się przez bariery *ratio* (stąd choćby nasze powroty do onirycznych ekskursów nadrealistów, wyjścia poza normy i kierowanie się ku niesystemowości obrazów wizyjnych), pokonaniu kolejnych progów.

Ku temu, w inny sposób, prowadził *Fragment życia*, w którym rozwieszane obrazy miały być ekranami sennych projekcji. Sen przejmował obszar życia, ale to w realnym doznawaniu pozostały czynności oglądania krzyży (znak cierpienia i rozstrzygnięcia) oraz oczekiwania na zmartwychwstanie (spełnienie ostateczne).

²⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Poetyckie realizacje*, w: Eadem, *Symbolizm i symbolika Młodej Polski*, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 1994, s. 173. W sąsiedztwie tej obserwacji badaczka usytuowała fragment sugestywnego wywodu Stanisława Przybyszewskiego z tekstu *O „nową sztukę”*, rozpoczynającego się oznajmieniem: „Są w naszej duszy dziwnie splecione i powikłane kruzganki, grobowce wspomnień życia przed życiem, podziemne kurytarze, do których nigdy jeszcze nie wnikło światło”. Z myślą o wartości często halucynacyjnych zapisów dodajmy urywek ciągu dalszego: „Ale rzadko, rzadko roztwiera się ta głębia przed oczyma człowieka; ślizgamy się dalej po cienkiej skorupce lodu, pod którym spoczywa mistyczne *mare tenebrarum*” (cyt. wg: S. Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966, s. 150). Podraza-Kwiatkowska wskazywała tekst Marii Janion, w którym mowa o podziemnych fascynacjach romantyków, eksploatujących właśnie wspomniane „rozległe *mare tenebrarum*” (M. Janion, „Zstąpiemy do głębi”, „Życie Literackie” 1973, nr 37, s. 8).

A gdyby jeszcze dojrzeć do siebie
i siebie czytać nie zastępując obco

To wtedy dojrzeć do przekleństwa
pod ziemią wiązać w pętlę Życie
i ziemia i życie z lewego brzegu
gładko popłynie ściekiem

Pierwsza lekcja, RZIB, s. 25

Niestety – „ściekiem”, a nie ciekim czy strumieniem, który pojawia się np. w lekcji Nietzschego, skłaniającej swego czasu Colina Wilsona do wyciągnięcia wniosku o przewadze „wielkiego grzesznika” nad mieszcuchem. W „przedmowie” *O nadczłowieku i ostatnim człowieku* Zaratustra oznajmiał:

Lecz wy nawet jeszcze, bracia moi, powiedzcież wy mnie: co wam ciało wasze o duszy waszej zwiastuje? Nie jestże wasza dusza ubóstwem i brudem i żalosną błogością?

Zaprawdę, brudnem stworzeniem jest człowiek. Trzeba być morzem, aby brudne strumienie w siebie przyjmować i samemu się nie zakalać²⁸.

Wilson, autor cenionego *Outsidera*, musiał zaznaczyć, że „Zaratustra jest głosi-cielem krańcowości”²⁹. „Pierwsza lekcja” Krasnodębskiego wydaje się zarazem ostatnią w zapętleniu życia i śmierci; niepowtarzalność rysów twarzy, układu warg, spojrzenia zmienia się w matrycę pustych czaszek, osobliwie „pięknych” w uniformizującym powtórzeniu (personalizowane dojrzewanie, czyli osiąganie „siebie”, zmierza wszak do „przekleństwa”). Kobiety znajdujące się w „podziemnych celach” mogły (tu bezosobowo: zezwolono im) „jawnie / wyszydzać Boga i prawdę” (***) inc. „Kiedy zezwolono, abyśmy odwiedzili”, PK, s. 73), metonimiczna „pięść” skierowana jest ku niebu, aniołom, świętym, więc zapytajmy, czy to akurat oni przyjmą – wedle określenia Nietzschego – „brudne strumienie”? Może wędrówka pochylonych garbatych prowadzi do celu poprzez pętlę z *Pierwszej lekcji*, a „odrażający zapach” jest trupią wonią?

Wróćmy do debiutanckiego tomiku. Cztery pierwsze wersy kolejnych strof utworu *Wiersz* inicjują sekwencje odległych obrazów, w pewnym sensie wyzwo-lonych z toku bezpośrednich zapośredniczeń. Można zaryzykować tezę, że nad młodym poetą unosił się jeszcze duch asocjacyjnej liryki Orientacji Poetyc-

²⁸ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, nakładem J. Mortkowicza, Warszawa 1906, s. 8 (reprint: Bis, Warszawa 1990).

²⁹ C. Wilson, *Próg cierpienia*, w: Idem, *Outsider*, przeł. M. Traczewska, przedm. i posł. przeł. B. Moderska, T. Zysk, Rebis, Poznań 1992, s. 160.

kiej „Hybrydy”³⁰. Zestawmy początki sytuacyjne – „jest ciemno i piszę wiersz”, „piszę wiersz”, „wiersz mój wiersz” – oraz moment definicyjnego wskazania:

ten mój wiersz to cały poemat
elegia z ducha przepędzona
wkłęknięta w usta które zawsze
przecież umierają milcząc

Wiersz, RzIB, s. 30

Wiersz osiąga wymiar poematu, staje się elegią – albo „elegią z ducha”, albo „z ducha przepędzoną”. Przepędzenie jest rozstaniem dramatycznym, tutaj gra toczy się o obecność, rozdarcie między dźwiękiem (głosem) a milczeniem (nieistnieniem czy też niezaistnieniem). Wiersz o powstawaniu wiersza oznacza swoiste powoływanie do istnienia. „Usta” pojawiają się w *Rozmowie... i Piszę kobiecie* nieustannie, właściwie natrętnie. By sporządzić niewielki tylko wypis z dwóch tomików: „robi się cieplej wtedy kradnę jej usta” (*Życie*, RzIB, s. 48), „Usta miała spierzchnięte, kobieco piękne / biedne usta [...]” (*Ogień*, s. 53), „Zabieram w drogę twoje usta [...]” (*Uczucie*, s. 57), „[...] a chłopiec poznał smak Łzy / Pierwszej cudzej że nigdy nie dopuścić do ust / myśli o pohańbieniu tak drogiego / z krzyża zdjętego” (tytułowa *Rozmowa z Innym Bogiem*, s. 62), „modłę się do jej ust / i uderzam ją w usta [...]” (*Ja pisany wstydem*, PK, s. 52), „Jest w ustach Słyszać” (*Choroba*, s. 53), „na prawo na lewo bez oczu bez ust” (*Obrazek*, s. 58). Krasnodębski wybiera detal (najczęściej to właśnie usta kobiety), część zamiast całości, a obrazową dekompozycję postaci ujrzymy w *Lusterku*:

czarne oczy masz i różowe policzki [...]
[...]
powiedz: która możliwość – Ty. Dobrze znam również
stopy, brzuch, biodra, znam Twoje piersi, włosy,
zwilżone usta powołane do ust

³⁰ W tym czasie np. wrocławskie Ugrupowanie 66 (działające w latach 1966–1972) podkreślało swoją niezgodę na poezjotwórcze koncepcje Orientacji, formalizm, synkretyzm. Przywołało m.in. tekst *Zamiast manifestu* z „Agory” (1966, nr 13), który uwzględnia zestaw negacji oczyszczających pole działania (zob. J. Pluta, J. Styczeń, *Czyżby wygodne ułożenie się do snu?*, „Poezja” 1970, nr 5). Wskazywano wtedy Tymoteusza Karpowicza jako poetę godnego najwyższego uznania, którego poziom należy z szacunkiem przekroczyć. W latach 1965–1973 działała we Wrocławiu „antylingwistyczna” grupa Agora, zakładająca z kolei, że „tylko poprzez ostre i jednoznaczne obnażanie współczesnej nam rzeczywistości spełnimy swą artystyczną i obywatelską misję” (*Wobec innych. Od redakcji*, „Agora” 1968, nr 19, zob. A.K. Waśkiewicz, *Grupy literackie*, w: Idem, *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1978, s. 65).

nim nastąpi
pośmiertne stężenie.

Lusterko, PK, s. 63

Obecna w *Wierszu „elegia”* – oprócz erotyku, dziennika, listu, odpisu jedna z gatunkowych specyfikacji wprowadzonych w pierwszym tomiku – była tytułem osobnego tekstu. W sensualnej rozgrywce obiektem nieosiągalnym stawała się „czarna Dziewczyna”, „czarnowłosa Dziewczyna” (*Elegia*, RzIB, s. 43; zob. „czarnowłosa dziewczyna” w *Estetyzmie*, s. 50; „czarnowłosa z młodości” w *** inc. „Ktoregoś dnia pomyśle”, SWSz, s. 6; widziana na cmentarzu kobieta w czarnych szpilkach, rajstopach, spódnicy, O, s. 227; „czarna dziewczyna”, która jest „śliczna” i ewokuje uwagę o absurdzie celowym lub patologicznym, MB, s. 182; „Dziewczyna w czarnej sukni / z oczyma jak komety”, BTU, s. 24). Kobieta okazuje się uprzywilejowaną figuracją życia w psychiatrycznej rekonstrukcji Krasnodębskiego (biorąc pod uwagę istnienie narratora-faktografa, zapiszmy także: „Krasnodębskiego”). W wierszu *** inc. „To moja czwarta, nie, piąta”, z tomiku wydanego osiemnaście lat po debiucie, mówiący jest obserwatorem, w lirycznym oświadczeniu może nawet kreatorem upostaciowienia: „Powoli jaśniej za oknem. / Warto zobaczyć jak z ciemności / powstaje kobieta” (SWSz, s. 80).

„Zaliczona” dziewczyna, żona, kochanka, matka pojawiają się w literackich transformacjach w kolejnych książkach:

Moja żona ma twarz
brzydką albo piękną twarz ta
zmienia się jak przy porodzie matka
ja kocham rodzącą kobietę
modłę się do jej ust
i uderzam ją w usta

Ja pisany wstydem, PK, s. 52

W *Rozmowie z Innym Bogiem* widzieliśmy Czarną Kobietę – „widzieliśmy”, ponieważ strofy tego wiersza w charakterystyczny dla Krasnodębskiego sposób kumulują doznania zmysłowe: „patrzę w słońce”, „troi się w oku / już mniej bystrym”, „prawie ślepych”, „ślepotą jest jasnowidzeniem”, później wzrok również odgrywa rolę w kreacyjnych odsłonach, trudnych do ukonkretnienia sekwencjach. Rozmowa okazuje się w istocie monologiem kogoś obezwładnionego łańcuchem, ale „klamerka” i pasmo czarnych włosów każą myśleć o podmiotowym usytuowaniu i o mającej teraz prawo głosu – by tak rzec – instancji wyższej. Na razie przed nami scena jednego widza – w innej już sytuacji poetyckiej, wobec ludzi-statystów uwiecznionych w mechanicznym, rytualnym pośpiechu, odmawiana będzie modlitwa „chyba do szatana”

(*** inc. „Idą ludzie, do kościoła szybko idą”, PK, s. 74). W *Piszę kobiecie czerni*, sen (w „lepszy świat”, ku „cichej mgie // Cmentarnej” prowadzą tutaj konie snu), żaloba, lęk są rekwizytami rzeczywistości, której dziwi się ktoś kierujący „odezwę” *Do wszystkich młodych schizofreników*, uzurpujący sobie prawo obecności na pozycji reprezentanta jakiegoś nowego porządku. „Bo piszę. [...] tylko być tym jednym – poetą. [...] Mam, na pewno mam prawo być i nazywać się poetą: tylko uwierzyć i być słowem” – takie stwierdzenie musiało się pojawić, choć nie jest wydobyte z romantycznego monologu, lecz zakiełkuje później, na glebie „filozofii leżenia bykiem” użyźnianej nudą (MB, s. 125). Trudno nie powrócić przekornie do pytań o rolę i miejsce poety, społeczne powinności, zobowiązania i istnienie osobne, „pozapragmatyczne” bytowanie dla siebie. Intrygująco brzmiało Wojaczkowe połączenie w zapisie z 1968 roku:

Być poetą: móc robić wszystko:
grzebać się w gównach, rynsztokach:
samemu być rynsztokiem –
a mimo to nie tracić nic
ze swego anielstwa³¹.

W 1969 roku jego poeta „nie zaklina już ale przeklina”³².

Niekiedy proza Krasnodębskiego może być postrzegana jako swego rodzaju brudnopis, notatnik z „samonapędzającymi” się zdaniem relacji, bezplanowej interwencji. Prezentuje materiał laboratoryjny do obserwowania w toku rozumnego zdziwienia. Wczesne publikacje poetyckie wprowadzały świat obrazu, późniejsze korzystały z wyrażen zredukowanych, wersowo oszczędniejszych. Trafnie pisała Dorota Korwin-Piotrowska, zamykając kognitywne analizy tekstów Juliana Przybosa, Mirona Białoszewskiego, Andrzeja Kijowskiego i Witolda Gombrowicza: „»Świat przedstawiony« jest ciągłym pytaniem o obecność świata nieprzedstawionego, o naturę przedstawiania (tj. pokazywania, odgrywania, formułowania, uświadamiania sobie, nazywania, rozpoznawania i przed-się-stawiania) i o to, kto i co pełni rolę przedstawiającego”, kodą czyniąc zdanie Paula Ricoeura: „Metafora nie jest zagadką, lecz rozwiązaniem zagadki”³³. Świat przedstawiany przez Krasno-

³¹ Cyt. za: B. Kierc, *Szuflada trzecia: Prześcieradło*, w: Idem, *Rafał Wojacek. Prawdziwie życie bohatera*, W.A.B., Warszawa 2012, s. 170.

³² R. Wojacek, *Była wiosna, było lato*, w: Idem, *Wiersze zebrane*, red. B. Kierc, Biuro Literackie, Wrocław 2007, s. 85.

³³ D. Korwin-Piotrowska, *Zakończenie: „metafory w naszym (u)życiu”*, w: Eadem, *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 123.

dębskiego wciąga nas w wir emocjonalnych słabości, objawianej bezsilności kryteriów i norm dojrzałości, których bolesnej weryfikacji dokonują psychosomatyczne możliwości człowieka „chwiejnego”.

Psychote(k)sty. Nicująca gra o wszystko

Alkoholizm, toksykomania; hazard, skoro „lepszy poker niż wódka”; depresja, schizofreniczna dwójobecność, projekcje samobójcze – w przypadku utworów Krasnodębskiego orientacja psychiatryczna literackiego bytowania jest czytelna. Przy takim wskazaniu od razu przychodzi na myśl klasyfikacja Edwarda Balcerzana uwzględniająca „strategię pacjenta” z autoterapeutyczną funkcjonalizacją twórczości i „transgranicznych” relacji pisarz–odbiorca. Badacz wykorzystał sztandarowe frazy Stanisława Grochowiaka („Ojcem poezji – jej bogiem – jej drwalem / Ten chory człowiek z drżącym kręgosłupem / Z twarzą tak sztywną jakby bicz ją przeciął” z tomiku *Kanon*) i Tymoteusza Karpowicza („zmyśliłem siebie / jestem zmyślony człowiek – / owoc nieistniejącego drzewa” z *Kamiennej muzyki*)³⁴. Bohater Krasnodębskiego sejsmograficznie rejestruje pracę swojego ciała, klucie serca, bóle żołądka, klucie w pachwinie, gniesienie w pobliżu wątroby, ucisk w okolicach brodawki. W obszarze psychoterytorialnym jedną z jego najważniejszych podmiotowych autodiagnoz stawało się, funkcjonujące w zbliżonych wariantach, oznajmienie:

Odziedziczyłem po ojcu
ciężką psychopatię
po matce histerię
od siebie
dodałem alkohol
Zmagam się z tym
do dziś
*** inc. „Odziedziczyłem
po ojcu”, MCW, s. 84

Spadek po czasie minionym nie jest kapitałem do wykorzystania, ale zostaje przejęty z dobrodziejstwem inwentarza i – *hic et nunc* – „wzbogacony”. „Nie można pisać w obłądzie, chociaż można na pograniczu obłądu, czasem się to

³⁴ Zob. E. Balcerzan, *Strategia pacjenta*, w: Idem, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1: *Strategie liryczne*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984, s. 190–223.

udaje [...]”³⁵ – tak wprowadzał czytelnika do świata „wielkich wtajemniczonych” Jerzy Krzysztoń. Świadectwem zmagania okazuje się oczywiście literatura, a pojemny quasi-termin „psycholiteratura” mógłby być tutaj sygnałem zapętleń dysfunkcji organizmu, znakiem wywoławczym autorskiego psychote(k)-stu. Cytowane wyznanie „od siebie / dodałem alkohol” uzupełnia stan chorobowego posiadania, lecz później dowiemy się, że Krasnodębski skutecznie wykreślił go z życia (nie z tekstu literatury, gdyż w niej chodzi o proces rekonstrukcyjny). Warto za Susan Sontag poruszyć w tym świetle kwestię odpowiedzialności: „Rozpowszechnione teorie psychologiczne choroby przypisują chorym nieszczęśnikom ostateczną odpowiedzialność zarówno za nabawienie się choroby, jak i za wyleczenie”³⁶. Alkoholową „składową” dostrzegamy w kolejnych samookreśleniach z *Moich cholernych 20 lat*: „Strasznie się alkoholizuję, to fakt” (MCh20, s. 30–31), „Dzisiaj jest typowy dzień, przez który cały czas będę pijany” (s. 35), „Muszę być pijany, wiecznie pijany [...]” (s. 49), „Jestem alkoholiczkiem. Żyję tylko alkoholem” (s. 60). W przypadku rozpatrywanej tu twórczości nie chodzi o formalne rozróżnienia (poetyckie vs. narracyjne), zapis może być realizowany w układzie stroficznym, innym razem wiersz zostaje wkomponowany w akapit narracyjny. Bywa, że i poezja, i proza Krasnodębskiego „nazywają”, a choroba w literackim obrazie nie jest anektowana przez struktury metaforyczne, widmo „obłądu” nie prowadzi do ekspresji stanów uduchowienia, choć pociąga za sobą „»krytyczne« niezadowolenie ze świata”³⁷.

Dziedzictwo związane z rodzicami okazało się przygniatającym bagażem, dom nie był ciepłym gniazdem, nieustannie też zmieniały się adresy pobytu, tymczasowego lokum diarysty. Tego nieuniknionego wariantu przymusowych „podróży” znów nie dostrzeżemy ujętego w jakąś psychologiczną metaforyzację czy symboliczne „bycie w drodze”, lecz w kontekście realiów życia. Opisy rodziny bywają powielanym wyrazem bezradności „obrażającego” i „nienawidzącego” („Czuję się sto razy lepiej, gdy jestem z dala od kogokolwiek z rodziny”, s. 31; „Nikt nikomu nie może ufać w tym cholernym domu. [...] Taki głupi dom”, s. 83; „Boże, co za dom! Zgnilizna! Wścibstwo, kołtuństwo, skandaliczny egoizm!”, s. 107), czasami tylko „roztkliwionego”. Potoczne frazy mają odzwierciedlać emocje, nie są tekstem szlifowanym przez profesjonalnego literata. Matka była postrzegana jako „bardzo ordynarna i bardzo chamska”, „bezczelna egoistka”, udęcająca siebie i innych (s. 119). Młody diarysta relacjonuje jej słowa, gdy nazywa go „przestępcą.

³⁵ J. Krzysztoń, *Obłąd*, T. 1: *Tropiony i osaczony*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995, s. 8.

³⁶ S. Sontag, *Choroba jako metafora*, w: Eadem, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Karakter, Kraków 2016, s. 59.

³⁷ Ibidem, s. 36.

Alkoholikiem. I psychicznie chorym” (s. 62); kiedy indziej powieściowy narrator przypomina sobie matkę, która supozycyjnie pyta, czy jest zdrowy psychicznie (O, s. 199). Warto jednak zerknąć na umieszczone w innym miejscu neutralizujące dopowiedzenie: „Przechodziła okres przekwitania i sama była bardzo niezrównoważona” (MB, s. 156). Do obarczania cierpiącego winą za chorobę, o czym pisała Sontag, dodajmy więc diagnozy formułowane w kontrofensywie. Ujęcie poetyckie szkicowało „piękną kobietę”, która „żyła nie z tym mężczyzną” (***) inc. „1 grudnia umarła moja babcia”, SWSz, s. 13). Bohater *Odwyku* chciał poinformować, że jest zdrowy, myśląc o spokojnym umieraniu matki (jej opis znalazł się na s. 196–199); w zapiskach *Jestem* (2) wyrażał żal, że matka nie zobaczyła go, kiedy porzucił używki. Niemniej to poeta – by pozostać jeszcze przy obsadzie ról pisarskich – pozwolił sobie na ostateczne wskazanie „największego wstydu” matki: faktu jego urodzin (*Ja pisany wstydem*, PK, s. 52). Zapiski nie powracają jednak do dzieciństwa, nie dostaliśmy materiału do jakiegoś traumatologicznego śledztwa.

Diaryście, powieściowemu narratorowi i podmiotowi lirycznemu – trzem subiektywnym instancjom rozrachunku Krasnodębskiego – przypiszemy status bytów autoryzowanych doświadczeniem. W odzyskiwanych fragmentach autoportretu znajdziemy ślady alarmujące o sytuacji „zakłócenia równowagi własnej i równowagi innych” (H, s. 11), alkoholowo-lekowym balansowaniu świadomości. Użyty tu rzeczownik „zakłócenie” świadczy o możliwym jeszcze kontrolowaniu sytuacji, chociaż destrukcyjną reakcję katalizowały wino, wódka, spirytus salicylowy (Krasnodębski określa go po latach mianem modnego – zawartość buteleczek kupowanych w aptece była konsumowana z wodą z saturatora)³⁸, „cyklobarbitale, glimidy, nitrazepam, tardyle, metaqualony, reladormy” (O, s. 77). Przyjęcie takiej linii obrony przed pustką i myślami mogło skłonić podmiot do szpitalnej izolacji i terapii, samo ufortyfikowanie „alkoholem, fajkami, nerwosem, elenium” (MCh20, s. 27) było jednak destrukcyjnie skuteczne. Trudno przy nim pominąć aspekt nieuchwytności przenikającej liryczne i prozatorskie wypowiedzi wskazanych bytów. Precyzyjny i szczery w oddaniu niedokładności „wyjęzyczenia” człowieka uzależnionego był Jerzy Pilch: „[...] bez względu na to, co mówię, jestem w swoim mówieniu nawet dla samego siebie nieuchwytny. Tak jak i w swoim piciu jestem dla samego siebie i dla całego świata nieuchwytny”³⁹.

³⁸ Zob. S. Beres, K. Batorowicz-Wołowicz, *Wojaczek wielokrotny...*, s. 477.

³⁹ J. Pilch, *Pod Mocnym Aniołem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 66. Andrzej Zieniewicz trafnie nazwał tę prozę „ważną książką o skłamaniu własnego życia i komponowaniu sobie rzeczywistości” (A. Zieniewicz, *Reparacje. Apokryfy. Dorosłe dzieci epoki (codziennosc PRL-u utajona w literaturze lat dziewięćdziesiątych)*, w: Idem, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Elipsa, Warszawa 2011, s. 201). Bohater Krasnodębskiego

Nieuchwytność oznacza wymykanie się, ale istnieją też stany, enklawy świadomości, w których literatura może się okazać urzeczywistnieniem. Choćby była kłamstwem pozorowanego wyznania i ucieczką w język nieadekwatności, pozostanie – tak jak ciało, doświadczane boleśnie, namacalnie świadczące o obecności – w odczuwaniu, dotykaności, weryfikowanym istnieniu. Oczywiście, gwałtowne wycofanie, zasłony, ucieczka w milczenie koncentrują wszystko wewnątrz „ja”, obrazy się kumulują i piętrzą:

Milczenie i luminal
 Coraz więcej luminalu
 Coraz głębsze milczenie
 Sen staje się śmiercią
 Milczenie wybucha szlochem
 milczenia.

*** inc. „Milczenie i luminal”,
 SWSz, s. 53

Anaforyczna monotonia słów wiersza wnika w rytm świata, każe oczekiwać na dopowiedzenie, kulminacyjne oświadczenie, tymczasem poddajemy się bezsennej frazie:

kiedy zażywam zbyt duże dawki nasennych tabletek
 które pijam alkoholem cierpiąc na alkoholizm
 kiedy pijam aby spotęgować działanie
 co nie zawsze mi się udaje

Śpiew, PK, s. 15

Dojrzewanie do jawy, „kiedy budząc się muszą minąć godziny / zanim wstanę by wziąć się do niczego”, nie przynosi rozstrzygnięcia (*Śpiew*, PK, s. 15). W wyodrębnionej strofie wiersza wybrzmi tytułowy śpiew: „zabity podczas eksperymentu / żyłem w samotności” (s. 16). Nie będzie już mowy o włączeniu się w jakąś wspólnotę towarzyską: niezdolność do interakcji i nieudolność „życia z nikim” są tożsame z niezdolnością do „życia samemu”. „Piłś / Masz podkrążone oczy” – to choroby skrzydło pierwsze, „Ja mam podkrążone życie” – drugie (*** inc. „Znowu do Ciebie przybywam”, BTU, s. 44).

Skoro w zapiskach marcowych Krasnodębskiego z 1968 roku mowa o masówce, katowickiej demonstracji, jesteśmy ciekawi, jaki ślad pozostawił tam dramat

skiego chciałby scalić rozszczepiającą się realność, siłą rzeczy widzi jej odzwierciedlenie w zapiskach, do których może powracać, i usiłuje przewyżczać niekonsekwencje swoich strategicznych planów.

społeczno-polityczny. Przez chwilę możemy być zaskoczeni zainteresowaniem,żywieniem, oznajmieniem: „Nareszcie coś się dzieje. Nie jestem osamotniony w nienawiści”, wyrażeniem niemożliwości pokonania socjalizmu i możliwości jego poprawienia. Aż trudno uwierzyć w okrzyk człowieka wycofanego: „Jest więc o co walczyć!” (Ch20, s. 130)⁴⁰. Oczywiście, nie idee reformowanego socjalizmu zwyciężą, lecz niezadowolenie z siebie, zawieszenie w obszarze bezwartościowości, potrzeba odpoczynku i bycia z kimś w „ostatnim stadium dna” (s. 51):

Pragnę rozmowy
zapominając o tym
że jestem głuchy.
Pragnę Twych oczu
zapominając o ślepotie
wieloletniej.
*** inc. „Pragnę rozmowy”,
MCW, s. 63

Nie będzie tu wiary w transparenty i hasła, spekulacji politycznych dopatrzmy się we fragmentach rozliczeń z efektami transformacji Rzeczypospolitej (w sferze aktywności twórców chodzi np. o sytuację pisarza, przynależność do związków). W samotność egzystencjalną wpisane jest osamotnienie seksualne: „Nie mam żony / bo onanizuję się w nocy / Zgubiłem żonę / i ciepło gdzieś daleko” (inc. „Nie mam żony”, MCW, s. 61). Pozostaje jeszcze bieg, który w *Odwyku*, *Martwym bluesie*, *Wielkim Nic* uruchamia strumień myśli, narracyjny żywioł analizy i rozrachunku, z kolei w poezji zawiera się między oświadczeniami *à la* Bursa: „Mam w dupie bieganie. / [...] Mam w dupie pisanie. / [...] / Mam w dupie własną dupę” (*** inc. „Mam w dupie bieganie”, SWSz, s. 68) i „Mam w sobie bieganie / [...] / Mam w dupie zarabianie” (*** inc. „Mam w sobie bieganie”, MCW, s. 68, tu odsyłać do wiersza z SWSz).

Krasnodębski przypomina, że Wojacek określał swój stan psychiczny mianem „nie-rzekomej schizofrenii” – w grę wchodziły samookałeczenia, alkohol, dramatyczne performanse, cięcia psychofizyczne⁴¹. Sam boi się wściekizny, raka skóry, halucynacji; perseweruje, zastanawia się, czy wkracza w „psychozę

⁴⁰ Alkoholowe spotkanie nad Odrą ze Stachurą, Milczewskim i Wojackiem z 1969 roku anegdotycznie przypominał Aleksander Rozenfeld, dokonujący tu aktu odbrązowienia: „Dziś o takich ludziach jak my mówią – kontestatorzy. Ale myśmy niczego nie kontestowali! Po prostu mieliśmy socjalizm w dupie” (S. Bereś, K. Batorowicz-Wołowiec, *Wojacek wielokrotnie...*, s. 208). Ta ostantacyjna dosadność znamionuje postawę odmowy odpowiedzialności.

⁴¹ „Rafał pił, a potem rozpędzał się i uderzał głową w murek, wykrzykując przy tym swoje nowe wiersze” (ibidem, s. 470, 477–478, zob. H, s. 92–93).

Korsakowa", wydaje mu się, że doznaje schizofrenii *simplex*, niejednokrotnie wyczuwa rozdwojenie jaźni. Mnoży przypuszczenia, na swój użytek „analizuje” ludzi, posługując się miarą własnych stanów świadomości. Wujek schizofrenik? Czy dziewczyna i kolega są schizofrenikami? Czy ktoś wygląda na schizofrenika i jest „trochę psychopatą”? Czy swoje życie umiejscowić na „pograniczu schizofrenii”? Można powrócić do tekstu zapisanego wiele lat wcześniej: „*Onanizowałem się w łazience, bo stałem się zwierzęciem, jeżeli chodzi o uczucie do Ewy, chamem, jeśli chodzi o miłość. Leżałem na kanapie w zupełnym duchowym bezwładzie. Nadal się przerażam, w psychice robaki, w bezruchu, w schizofrenicznym bezruchu*” (MB, s. 182). Wspomnienia otwierają furtki wyjałowionego umysłu, ocalającą siłą pamięci zasadzie się właśnie na fragmentach.

Do stanów lękowych, przeczuwanych chorób dodany zostanie jeszcze rak: „Pomyślałem, że z pewnością umrę na raka – a może nie umrę na raka, skoro boję się, że umrę na raka? [...] Znowu zaczęła się jałowa dyskusja między moimi rozdwojonymi osobowościami, broniącymi się przed szaleństwem i śmiercią” (O, s. 120). Realny i imaginowany stan posiadania jednostek chorobowych, nie do końca paradoksalnie, wpływa na doznanie własnej obecności – ciało wciąż przesyła impulsy:

Nie mam aids lecz równie dobrze mógłbym go mieć
Jeśli mam raka to nie jest tak złe
Jestem
i jest to bez znaczenia

*** inc. „Już nie kupuję Twojego Stylu”,
SWSz, s. 17

„Równie dobrze” wiąże się z prawdopodobieństwem, możliwością, „perspektywą”. Tu akurat „jestem” miałyby być pozbawione znaczenia, przy tym jakby papierowo wybrzmi fragment: „Wystarczy, że jesteś. Zrozum, / nagle poczułem, że ja też jestem” (*** inc. „Och, piękna!”, SWSz, s. 48). Narratorowi *Wielkiego Nic* wydawało się, „że ma [...] ropiejącą ranę, wstrętnego, wgłębiającego się coraz dalej raka i nagle, w jednym ułamku sekundy wiedział, że to jest właśnie tak, że ma raka i chyba już przerzuty na wątrobę”⁴². W zasadzie poezja znów nie będzie potrzebowała metafory, choć w terażniejszej *continuum* wtargnął tryb dokonany, a zimowa sceneria i tak „skuje” wyobraźnię czytelnika.

Losy „przeklętych” rozstrzygały się szybko, legenda żywi się radykalnymi rozwiązaniami-potwierdzeniami. Wprawdzie trzymamy tutaj badawcze „szkiełko”, ale stwierdzenie „warunku »żywota zamkniętego«” – niezbędn-

⁴² J.P. Krasnodębski, *Wielkie Nic*, Towarzystwo Zachęty Kultury, nakładem autora, Katowice 1994, s. 15. Dalej w tekście oznaczenie WN i numer strony.

go do legendotwórstwa – może być poruszające⁴³. W dedykacji do tomiku *Piszę kobiecie* znalazł się cytat z *Antygony* Sofoklesa („Jej nie nazywaj – bo ona już zmarła”), w pierwszym wierszu – utrwalone w wigilijnej ciszy zdanie: „Życzę sobie tego, żebym się nie wieszał [...]” (*Wigilijne i noworoczne przez siebie życzenia*, PK, s. 7). Pisarstwo Krasnodębskiego znamionuje emocjonalność i – terapeutuci „z krwi i kości” pogłębiłby analizę – rozchwieanie nastrojów. Narrator epatuje wyznaniem: „[...] niewiele mi brakuje, by już w tej chwili spróbować się zabić. Lub w każdej innej chwili” (MCh20, s. 57), „*Mam 21 lat, a taki jestem niewydarzony. Czy stać mnie na to, żebym się zabił?*” (MB, s. 41), „[...] zawsze chciałem w dzień urodzin się zabić” (s. 179). Ekstaza, pijaństwo, chęć skoku przez okno, poetycka relacja ze swojego pogrzebu stwarzają wrażenie substratu literackiego, zapisana w dzienniku prośba, by już nigdy nie otworzył sobie żył (MCh20, s. 40), zawiera rzeczownik w dopełniaczu, który wymownie stać się może czasownikiem w czasie przeszłym⁴⁴.

Jeśli odnotowuję tutaj w dość szczególnej, bo literaturoznawczej, karcie chorobowej wybrane symptomy pracy duszy oraz ciała, to m.in. z myślą o niebezpieczeństwach autobiograficznej sztuki dokumentu, odsłonięcia „ja”, wystawienia autofikcyjnego materiału na odbiorczą weryfikację i detaliczację. Inaczej mówiąc: wystawienia się w procesie recepcji na diagnostyczno-interpreacyjne domniemanie, deszyfracyjne „pożarcie” intymności. Z tego powodu Ludmiła Gruszevska (choć nie tylko ona przecież) mogła pytać: „Czy autobiografia jest gatunkiem niebezpiecznym dla jej autora?”, gdzie znajdują się granice „nietykalności”?⁴⁵ Krasnodębski oznajmił: „W pisaniu jest Prawda,

⁴³ Wypisuję go z rzeczowego tekstu Andrzeja Z. Makowieckiego *Legenda literacka* (w: Idem, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 32). W obliczu legendotwórczego zapotrzebowania społecznego działa też mechanizm domniemanie, bolesna reakcja łańcuchowa: „Alkoholizm poety staje się powodem do posądzenia go o narkomanię, homoerotyzm do przypuszczeń o kazirodztwie, awanturniczość do pomówień o zabójstwo itp.” (s. 19). Choroba na wszystko scala perwersyjny (anty)wzór, z rozmaitych powodów pożądany ośrodek kondensacji modeli osobowościowych.

⁴⁴ Filozoficzne i literackie aspekty samobójstwa analizuje Mirosława Michalska-Suchanek, przywołując m.in. Camusa, Heideggera i Ciorana (M. Michalska-Suchanek, *Fenomen samobójstwa. Długa historia krótko opisana*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2011, zob. zwłaszcza rozdziały: *Gest definitywny w ujęciu egzystencjalnym*, s. 76–86; *Samobójstwo jako generator woli życia*, s. 87–94; *Samobójstwo a literatura*, s. 108–126). Jako „kontrapunktowe” odniesienie dla zestawianych fragmentów literackich wskazałbym studium Adama Świeżyńskiego „*Śmierć z wyboru*” – *filozoficzne aspekty samobójstwa* („*Studia Philosophiae Christianae*” 2002, T. 38, s. 82–98).

⁴⁵ Zob. L. Gruszevska, *(Auto)biograficzne paradygmaty myślenia*, w: *Literatura i komunikacja. Od listu do powieści autobiograficznej*, red. A. Blaim, Z. Maciejewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1998, s. 409. Systematyzując typy obec-

dlatego piszę” (SnW, s. 137), i konsekwentnie sytuuje nas w lecznicy z przygotowaną przez siebie kartoteką. Zresztą, skoro prawda i prawdziwość są dla niego – jak deklaruje – ważne, to wskazywane w notkach biograficznych zajęcia się przezeń terapią, a w *Strachu na wróble* „praca z klientem” pozwalają na stanowcze zapisanie zdania: „»Gdzie jesteś?« – na to pytanie każdy powinien znaleźć odpowiedź, by zaistnieć prawdziwie” (s. 134). Przywołuję je – ponownie – z myślą o sferach nieuchwytności i bezpiecznikach literackiej autofikcji.

Józef Górdziałek zauważył, że w twórczości autora *Kocie łapy* seksualność była „surogatem porozumienia z bliźnimi”, jakąś furtką, o której można było pomyśleć, wbrew triumfującemu egotyzmowi redukującemu równoprawność damsko-męskich relacji⁴⁶. Czy na pewno „porozumienia” i czy bezwzględnie „wbrew”? Wszak kobiety mogą być „na kiwnięcie palca” i „na najczulszy orgazm” (BTU, s. 24). W swej – nazwijmy ją tak – wrażliwej lekturze Janusz Styceń uznawał erotyki pisarza za „afrodyzjaki”, wiersze-zaklęcia, poetyzował swój styl odbioru, pisząc o stronach książki⁴⁷. Czasami utwory te zmierzają, bez metaforycznego kamuflażu, do naturalistycznej dokładności i hiperbolizacji:

Jestem kobietą.
Dotykam Cię delikatnie
i czuję jak rośniesz.
Muskam Twoje jądra
czuję jak pęcznieją
[...]
Jesteś mój.
Krzyczysz. Wtedy biorę Cię w usta
*** inc. „Jestem kobietą”,
KMS, s. 7

W owym wierszu (drukowanym w „Odrze” 1997, nr 2, rozpoczynającym również *Hazard*, s. 5) dwuwiers „Moje paznokcie zdrapują / Twoją skórę ze wszystkich kobiet. Jesteś mój” wskazuje na pragnienie wyłączności „posiada-

ności autora w dziele, Andrzej Zieniewicz pisał o „podróży do kresu pewnej szczególności, która ostatecznie okazała się postacią czytania własnego życia, sposobem uzyskania doń pełniejszego dostępu” (A. Zieniewicz, *Obecność autora. Role podmiotu autorskiego w literaturze współczesnej*, w: *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Elipsa, Warszawa 2001, s. 143). Chodzi tu, w skrócie, o zatarcie granicy między powieścią a autobiografią. Bywa, że Krasnodębski wyraźnie wydziela w narracji dziennik i jednocześnie „faktografizuje” materię powieściową.

⁴⁶ Zob. J. Górdziałek, *Autoportret hippisa...*, s. 168.

⁴⁷ Zob. J. Styceń [dot. *Buntuję się w Twoich ustach* oraz *Samotność wciąż szaleje*], „Więczór Wrocławia”, 23–25.06.1995, zob. czwarta strona okładki *Muszę Cię wychłostać*.

nia”, a w *continuum* „wtedy” (co znaczy: w tym właśnie momencie) i „zawsze” odsłaniane są kolejne elementy wizerunku kobiety, dynamicznie portretowanej od pierwszego tomiku. *Erotyk* i *Tak wcześnie rano w czerwcu* pokazywały akt miłosny: „ja nad nią zawieszony / ruchami / i wspięty na łokciach // ja nad nią / rozsypaną / czułościami” (RzIB, s. 41); „cierpka we śnie / jabłko w pidżamie / jedno wejście w / podniecenie / w samym uśmiechu / nóg” (s. 31). Czasami autor wybierał formułę długiego sprawozdania (** inc. „Powiedziałaś, że moja twarz cierpi”, SWSz, s. 32) i nie zawsze odnajdywał sugestywne ekwiwalenty zmysłowych doznań. Lekcja wiersza z tomiku *Muszę Cię wychłostać* z fragmentem:

Kładziesz się na mnie.
I znowu mogę gnieść
Twoje pośladki, potem
Muskać piersi
I czuję jak rosnę.
I czuję, że to właśnie Ty.
*** inc. „Wreszcie jesteś!”,
MCW, s. 94

w *Strachu na wróble* będzie „pokreślona”, ale tekst poszerzony o dwuwiers „I szczęśliwy byłem, gdy w spazmie / wbijałaś się we mnie”, s. 75) nie wydaje się zaciemniony. Nic nie stoi tutaj na przeszkodzie, by po oznajmieniu: „Kocham Cię na torach. / Jestem tak głęboko w Tobie, / że jesteś jeszcze głębiej we mnie” (** inc. „Kocham Cię na torach”, KMŚ, s. 14) wprowadzić klasyczne rekwizyty poezji miłosnej, takie jak gwiazdy i księżyc, powtórzyć „krzyczysz” z wiersza poprzedniego i wersem następnym uczynić czasownik „Krzyczę”. Krasnodębski nie tyle balansuje na granicy banalności lirycznego wysłowienia, ile brnie w banalizację lirycznej rekwizytorni: „Jesteś taka, jakbyś wiedziała / czego oczekuje księżyc od gwiazd / gdy płonie pełnią” (** inc. „Fajna jesteś”, SWSz, s. 35). Na innych zasadach księżyc i gwiazdy funkcjonują w miniaturach, refleksach zamyśleń; pojawić się może nawet, jak w *Erotyku*, łza (a Julian Przyboś udowodnił, że nowoczesne erotyki nie muszą z niej rezygnować, podobnie jak np. z „żału” i „dali” – modernizacja nie musi anihilować pozornie sentymentalnych znaków wzruszenia). Krasnodębski powraca do dekompozycji postaci kobiety; na erotycznej mapie, zarówno tej w wariacie „klasycznym”, jak i tej obrazowo „wyostrzonej”, wskazuje włosy, twarz, oczy, nos, usta (wargi), piersi, sutki, pośladki, rękę:

Twój chłodny nos w mojej pachwinie
Mówisz, że tam chciałyś mieszkać
Moje usta dotykają Twoich dużych rąk
*** inc. „Jest Odra”, BTU, s. 46

Bożena Witosz, analizując literacki wizerunek kobiety, przypominała, że w ciele kobiety wielbiono piersi, biodra i usta, a proza lat 90. wybierała niewidoczne części anatomiczne, w eksponowanej seksualności pojawiały się pośladki, w każdym razie chodziło o odrębne fragmenty będące „źródłem pragnienia mężczyzny”⁴⁸. Seksualność wierszy Krasnodębskiego jest wręcz natrętna w swoich powrotach i bezpośredniości:

Byłaś pięknem ocierającym się
o moje nogi
Miałaś tysiące orgazmów
po każdym młodniałaś
*** inc. „Czekałaś na mnie
dziesięć lat”, BTU, s. 50

Kim jest w tych erotykach reżyser-aktor? Kimś zainteresowanym przede wszystkim ciałem i aurą instynktu konkretyzowaną w słowie poetyckim. „Ja” opowiadające wiedzie prym w relacji „czynności twórczych” zmysłowego doświadczenia:

Znowu trzymam Cię za piersi
Całuję sutki
Potem liżę wargi
Plujemy sobie w twarz
*** inc. „Popielata”,
BTU, s. 105

Obserwujemy tu natręctwo ograniczonej leksyki i gestów, poczucie obecności mocnego „jestem”: „Takie olbrzymie czarne oczy / rozdarte dżinsy / sweter nie zasłaniający piersi / ciepła dłoń / drżące sutki / usta zbliżające się do moich ust” (*** inc. „Takie olbrzymie czarne oczy”, SWSz, s. 19); „Już żadna kobieta nie trzyma mnie w ustach / i nie muszę się buntować” (*** inc. „Już żadna kobieta nie trzyma mnie w ustach”, SWSz, s. 14); „[...] nigdy już nie odwiedzę / twoich ust, bo tych ust nie ma” (*** inc. „To moja świąteczna kartka”, s. 26). Cytowany wiersz *** inc. „Jestem kobietą” objawił żeńskie wciele nie podmiotu, druga część tomiku *Kobieta, mężczyzna, świeczka* składała się już z samych kobiecych wierszoglósów. Tak „płciowo” konstituowała się druga forma wypowiedzi, a przecież „[k]obiety piszące (tworzące) – przekonywała

⁴⁸ B. Witosz, *Literatura powojenna* [tu części *Fragmentaryzacja ciała* oraz *Afirmacja ciała w literaturze kobiecej*], w: Eadem, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle’u do końca XX wieku*, Gnome, Katowice 2001, s. 138–151.

wiele lat temu Grażyna Borkowska – tkwią wewnątrz konstruowanego dyskursu, niezdolne do dystansu, do zerwania łączących je z tekstem więzi, niezdolne do samoskrycia, przystąpienia i ucieczki”⁴⁹. Jaki plan realizuje zatem Krasnodębski w ostatnim tomiku? Czy spojrzenie konstytuowane w innym wcieleniu nie będzie jakąś próbą kostiumową? Jak zachować się mamy wobec poetyki eksplikacji prawdziwej (w znacznym stopniu pielęgnowanej przez lata)? Zarzut pominięcia usłyszy ktoś, kto nie przywoła przy tym aspekcie płciowości podmiotu Wojaczka. Językową „mutację transseksualną” w jego przypadku Tomasz Kunz nazwał „ostatecznym zwieńczeniem projektu transgresji poetyckiej, który zakładał oczyszczenie dzieła z wszelkich śladów obecności akcydentalnego (więc również zdeterminowanego przez płeć) »ja« autorskiego”⁵⁰. W przypadku Krasnodębskiego możemy te wiersze postrzegać jako pewne biologiczne incydenty lub opowieść umieszczoną w pryzmacie psychologicznego, męsko-damskiego sprzężenia zwrotnego – żeński podmiot bywa mściwy, okrutny, wulgarny, jest rozżalony scenariuszami życia⁵¹.

Przy spiętrzeniu krótkich wierszy można odczuć leksykalną monotonię, bywa jednak ona przełamywana przez sytuacyjną dekonwencjonalizację, wprowadzenie antywalorów klasycznego w poezji wyrazu miłosnego zbliżenia. Tu dominował męczyzna:

Chcesz pejczem być bita
 Jakie to wspaniałe
 [...]
 Teraz odkrywasz Prawdę
 w moim życiu, gdy skatowane ciało
 wniknie w moje ciało
 *** inc. „Chcesz pejczem być bita”,
 MCW, s. 19

⁴⁹ G. Borkowska, *Zamiast wstępu. Krytyka feministyczna wobec sztuki i teorii kultury. Rekoncesans*, w: Eadem, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1996, s. 13.

⁵⁰ T. Kunz, *Liryka Rafała Wojaczka: przemiany podmiotu poetyckiego*, w: *Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. R. Cudak, M. Melecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 245.

⁵¹ Głos kobiecy pojawiał się w wierszach „nowoprywatnościowego” Zbigniewa Joachimiaka, mogliśmy go włączyć do samopoznawczych przygód „jaźni” tej generacji. W przypadku tego poety światów fantomicznych drogi interpretacyjne znaczone nazwiskami Camusa, Kierkegaarda, Oskara Miłosza wskazywała Ludwika Topp w szkicu *Don Juan i jego pies* (w: *W stronę wiersza. Interpretacje poezji najnowszej*, red., wstęp i oprac. L. Topp, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 140–167).

W tym projekcie autoliteratury liczy się przeczucie: „Jeszcze wychłostają mnie / za czułość do kobiet” (***) inc. „Jeszcze oberwie mi się”, MCW, s. 31), zdjęcie Ursuli Address (MCh20, s. 65) i własny „scenariusz”:

[...] mogłem poprosić, żeby skojarzyła mnie z taką prostytutką, zapłaciłbym, pewnie, wszystkie pieniądze bym oddał za tę jedną chwilę, za jedną noc, żeby ta prostytutka była z pejcem, niech mnie bije, niech mnie skatuje, Jezus, niech mnie raz w życiu ktoś skatuje, tak skatuje, żebym zdychał, żebym zdychał, a wtedy niech mnie pieści, tak pieści, żebym zdychał, żebym się nauczył normalnie reagować, normalnie wyć, normalnie krzyczeć, normalnie czuć [...].

O, s. 276

Na początku *Wielkiego Nic* pojawia się scena z filmu pornograficznego, w której kobiecymi rekwizytami są pejcz, szpilki, czarne rękawiczki; nieco dalej narrator powiada, że „[m]ógłby znaleźć jakiś burdel, jakieś panienki i dać się wychłostać. Albo nie, nie dać się wychłostać, tylko wreszcie sprawdzić po męsku, czy jest zdolny do normalnego stosunku” (WN, s. 42).

Żywioly oraz stany wyczerpania są w twórczości Krasnodębskiego dwoma obszarami kompensacji, szczególnymi nagrodami i karami. Ogień, który się wypalił, Powietrze pozbawione obecności wiatru i spokojna Woda – one wyczerpały swoje siły, swoją esencję (inc. „Ogień wypalił się sam”, BTU, s. 51). Woda – pamiętamy o Celanie – zdaje się oczekiwać na „szalonego”, ale nie zamyka korowodu. Ziemia, ostatnia w szeregu, jest gotowa, „otwiera się”. Podziękowania już wybrzmiały:

Ciesz się wodą, Wodo
Ciesz się ziemią, Ziemi
Ja Drzewo
Korzenia nikt nie naruszy
Dziękuję Ci, Boże
Bez względu czy jesteś
*** inc. „Biegnę”,
MCW, s. 28

Stwórca obecny w kościele pozostanie elementem „ceremonii jarmarcznej”, nie wiemy, czy objawia się w żywiołach, a oszukiwane zmysły pomóc nie mogą. Rzadko w obrazach poetyckich Krasnodębskiego pojawia się przyroda, ale gdy wizja śmierci staje się bezwzględna, chodzić może o drzewo i drewno trumienne:

Byłem alkoholikiem.
Jestem alkoholikiem

I już mnie nie ma.
Wybacz mi! Ty, i wybacz mi
świerku, brzoza, grobowa desko.
*** inc. „Byłem alkoholikiem”,
KMŚ, s. 48

Owszem, pojawiają się sosny, jodły, buki, także brzoza, pod którą ktoś usiadzie, otuli się śniegiem, zamarnie. Już teraz można więc spać w dębowej trumnie, skoro „Niepotrzebny mi prozac / Depresja mieszka w suchym drzewie / Rozrosłem się nieprzytomnie / i każdy liść puszcza soki / w Twoje usta” (inc. „Niepotrzebny mi prozac”, MCW, s. 17).

Da capo al fine?

Czyniąc tkanką swojej literatury materię życia, Krasnodębski nie chce, byśmy poczuli się wygodnie w świecie imitacji, kusi go realistyczna prostota wyrazu, dosadna bezpośredniość. Kiedy narrator *Martwego bluesa* zatopił się w przeszłość, ujrzał redaktora, który uzyskawszy zgodę na poprawkę, „szczęśliwy” darował „wszystkie plugastwa, kurwy i spermy, których pełno w tych wierszach” (MB, s. 12). W przypadku literatury tkanej mocnymi nićmi biografii pojawiają się problematyczne kwestie odkrycia i pozorowania autentyczności wyrazu, modelowania wizerunku i prawdy artystycznej re-produkcji. Można tutaj, co uczynił Janusz Gulczyński, pisać o „jakiejś szczególnej, niepowtarzalnej ironii, prześmiewczości niektórych wypowiedzi”⁵² autora *Zapachu kobiety*, a przy tym o dystansie, roli zmęczenia i obezwładnienia przy formowaniu materii literackiej. Książki Krasnodębskiego z lat 90. i kolejnych ujęte *en bloc* wydają się zbiorem uporządkowanym częściowo, zapisem rozbieganych myśli, w pewnym zakresie poetyckich i redakcyjnych możliwości – „niedociągniętym”. Przypuszczalnie autor nie podejmował ostatnio prób konceptualizacji wypowiedzi lirycznej (osiągnięciem takiej formy wyrazu zdaje się tomik *Piszę kobiecie*), na pewno nie myślał o poetyckiej finezji, a w prozie – o narracyjnej ekwilibryście. Wszystkie przemieszczenia i przygody podmiotowego bytowania i tak wieńczy paradoks obecności:

Uniesiony, przeniesiony
zgubiony i odnaleziony
przytulony
wreszcie czuję, że oddycham

⁵² J. Gulczyński, *Poeta osobny i niezależny...*

wreszcie wiem, że oddychać
już nie muszę.

*** inc. „Uniesiony,
przeniesiony”,
SWSz, s. 7

Legendy powracają, przewijają się utrwalone kadry generacyjnych faktów i mitów – symultanicznie, jukstapozycyjnie. W rozmowie z psychiatrą narrator *Martwego bluesa* powraca do swojej „młodości diabelskiej”, kiedy „wszystko odbywało się na granicy życia i śmierci, pijaństwa były samobójcze [...]”. Wiadomo, zawsze istnieje ryzyko pamiętnikarskich naddatków i rekapitulacyjnych uników. Jednak w „filmie” narratora *Cudu* przewijają się Wojacek, Iredyński, Czycz, Babiński, Milczewski, Ratoń, Ścierański, Krzysztoń. O ewentualne konfabulacyjne „podjazdy” czy też o zwyczajnie ludzki bilans zysków i strat w obliczu żywiołów (auto)destrukcji nie będziemy więc tutaj pytać. Wydawało się bowiem (i w wielu przypadkach tak było), że nie jest możliwy żaden kompromis: „[...] żyłem wtedy poezją, postawiłem na tę kartę wszystko [...]. No, pamiętam, jak obiecałem sobie, że zabiję się, gdy wyjdzie tomik...” (MB, s. 61). Cóż, wszystko to realnie mgliste, wpisane w psychodramę losu – samo życie nie musiało przy tym oznaczać zwycięstwa. Mogło.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

I

- Krasnodębski J.P., *Buntuję się w Twoich ustach*, nakładem autora, Katowice–Wrocław 1995.
- , *Cholerne 21. Dziennik 1968–1969*, Videograf II, Katowice 2012.
- , *Hazard (Poezja, proza – Dramat) (Narodziny, zaślubiny – Śmierć)*, [s.n.], Katowice 1998.
- , *Jestem. Notatnik pisarza, terapeuty i sprzedawcy książek*, nakładem autora, Katowice 1995.
- , *Jestem (2). Notatnik pisarza, terapeuty i sprzedawcy książek*, nakładem autora, Katowice 1995.
- , *Kobieta, mężczyzna, świeczka*, [s.n.], Katowice 2000.
- , *Którego dnia opuszczę ten bal. Wiersze*, Śląsk, Katowice 1984.
- , *Ludzie biegną. Wiersze*, Śląsk, Katowice 1980.
- , *Martwy blues*, Ego, Katowice 1994.
- , *Moje cholerne 20 lat. Dziennik 1967–1968*, Videograf II, Katowice 2010.
- , *Muszę Cię wychłostać*, nakładem autora, Katowice 1995.
- , *Odwyk*, Videograf II, Katowice 2002.
- , *Piszę kobiecie*, Śląsk, Katowice 1977.
- , *Rozmowa z Innym Bogiem*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972.
- , *Samotność wciąż szaleje*, Towarzystwo Zachęty Kultury, nakładem autora, Katowice–Wrocław 1995.

- , *Strach na Wróble*, Towarzystwo Zachęty Kultury, Katowice 1996.
–, *Wielkie Nic*, Towarzystwo Zachęty Kultury, nakładem autora, Katowice 1994.
–, *Wiersze*, Śląsk, Katowice 1992.

II

- Gombrowicz W., *Dzieła*, red. naukowa J. Błoński, T. 7: *Dziennik 1953–1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
Krzysztoń J., *Obłęd*, T. 1: *Tropiony i osaczony*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995.
Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, nakładem J. Mortkowicza, Warszawa 1906. Reprint: Bis, Warszawa 1990.
Pilch J., *Pod Mocnym Aniołem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
Przybyszewski S., *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966, BN I 190.
Ratoń K., *Dziennik. Prozy. Teksty krytyczne*, przedm. J.Z. Brudnicki, red. i posł. M. Boczkowska, Instytut Mikołowski, Mikołów 2012.
Stachura E., *Dzienniki. Zeszyty podróŜne 1*, wybór, przygot. do druku, przypisy i posł. D. Pachocki, Iskry, Warszawa 2010.
Wojacek R., *Wiersze zebrane*, red. B. Kierc, Biuro Literackie, Wrocław 2007.

Bibliografia przedmiotowa

Hasła biobibliograficzne

- B.M. [B. Marzęcka], *Krasnodębski Jan Paweł*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, red. J. Czachowska, A. Szałagan, T. 4: K, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 370–371; T. 10: *Ż i uzupełnienia do tomów 1–9*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2007.
Krasnodębski Jan Paweł, hasło w: „Polska Bibliografia Literacka” online, http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezacy&f=zapisy&p_tworcaid=2827 [dostęp: 26.05.2020].
Kuncewicz P., *Jan Paweł Krasnodębski*, w: Idem, *Agonia i nadzieja*, T. 3: *Poezja polska od 1956 [część „Nowa Fala” i jej rówieśnicy]*, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa 1993.

Szkice, eseje

- (m) [M. Kisiel], „Śląsk” 1995, nr 1.
Balcerzan E., *Strategia pacjenta*, w: Idem, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1: *Strategie liryczne*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984.
Baranowska M., *Poeta i odbicia*, w: *Transgresje 2. Odmieńcy*, wybór, oprac. i red. M. Janion, Z. Majchrowski, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1982.
Bereś S., Batorowicz-Wołowiec K., *Wojacek wielokrotny. Wspomnienia, relacje, świadectwa*, Biuro Literackie, Wrocław 2008.
Bereza H., *Młodzieńczość*, w: Idem, *Taki układ*, Iskry, Warszawa 1981.
Boczkowska M., *Dokument bólu i samotności*, w: K. Ratoń: *Dziennik. Prozy. Teksty krytyczne*, przedm. J.Z. Brudnicki, red. i posł. M. Boczkowska, Instytut Mikołowski, Mikołów 2012.
Borkowska G., *Zamiast wstępu. Krytyka feministyczna wobec sztuki i teorii kultury. Rekonesans*, w: Eadem, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1996.
Brudnicki J.Z., *Proza Kazimierza Ratonia*, w: K. Ratoń: *Dziennik. Prozy. Teksty krytyczne*, przedm. J.Z. Brudnicki, red. i posł. M. Boczkowska, Instytut Mikołowski, Mikołów 2012.

- Bugajski L., *Pokoleniowa psychodrama*, w: Idem, *Następní*, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Gazda G., *Poète maudit: między poezją i życiem (romantyzm – symbolizm – awangarda)*, w: *W kregu zagadnień awangardy*, T. 5, red. G. Gazda, M. Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1995.
- Górdziałek J., *Autoportret hippisa*, w: Idem, *Portrety spotkań. Szkice krytyczne*, Śląsk, Katowice 2009.
- Górdziałek J., *Marzenia i podboje miłosne. O twórczości Jana Pawła Krasnodębskiego*, w: Idem, *Kantory graniczne. Eseje*, Śląsk, Katowice 2012.
- Gruszeńska L., *(Auto)biograficzne paradygmaty myślenia*, w: *Literatura i komunikacja. Od listu do powieści autobiograficznej*, red. A. Blaim, Z. Maciejewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1998.
- Gulczyński J., *Poeta osobny i niezależny (refleksje nad wierszami Jana Pawła Krasnodębskiego)*, „Akant” 2011, nr 12, <https://akant.org/dodatki/2645-jerzy-i-katarzyna-samusikowie-paac-wagnerow-w-solecznikach-> [dostęp: 13.09.2021 r.].
- Janion M., „Zstąpmy do głębi”, „Życie Literackie” 1973, nr 37.
- Jarosiński Z., *Proza dokumentu osobistego*, w: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1998.
- Kierc B., *Rafał Wojaczek. Prawdziwe życie bohatera*, W.A.B., Warszawa 2012.
- Korwin-Piotrowska D., *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.
- Kunda B.S., *Dwa pejzaże świata. Notatki o światopoglądach współczesnych prozaików*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982.
- Kunda B.S., *Spod znaku Wojaczka*, „Życie Literackie” 1975, nr 23.
- Kunz T., *Liryka Rafała Wojaczka: przemiany podmiotu poetyckiego*, w: *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. R. Cudak, M. Melecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.
- Makowiecki A.Z., *Legenda literacka*, w: Idem, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Michalska-Suchanek M., *Fenomen samobójstwa. Długa historia krótko opisana*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2011.
- Orski M., *Etos lumpa. Szkice literackie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.
- Pachocki D., *Zapisać życie w zeszycie. O znanych i nieznanach notatnikach Edwarda Stachury*, w: E. Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróżne 2*, wybór, przygot. do druku, przypisy i posłowie D. Pachocki, Iskry, Warszawa 2011.
- Palczyński T., *Bunt „nadnormalnych”*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.
- Palczyński T., *Kontestacja. Formy buntu we współczesnym społeczeństwie*, Nomos, Kraków 1997.
- Pluta J., Styczeń J., *Czyżby wygodne ułożenie się do snu?*, „Poezja” 1970, nr 5.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika Młodej Polski*, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 1994.
- Sontag S., *Choroba jako metafora*, w: Eadem, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Karakter, Kraków 2016.
- Styczeń J. [dot. *Buntuję się w Twoich ustach oraz Samotność wciąż szaleje*], „Wieczór Wrocławia”, 23–25.06.1995.
- Świeżyński A., „Śmierć z wyboru” – filozoficzne aspekty samobójstwa, „Studia Philosophiae Christianae” 2002, T. 38.

- Topp L., *Don Juan i jego pies*, w: *W stronę wiersza. Interpretacje poezji najnowszej*, red., wstęp i oprac. L. Topp, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984.
- Ulicka D., *W poszukiwaniu autentyczności*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 6.
- Waśkiewicz A.K., *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1978.
- Wilson C., *Outsider*, przeł. M. Traczewska, przedm. i postł. przeł. B. Moderska, T. Zysk, Rebis, Poznań 1992.
- Witosz B., *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle’u do końca XX wieku*, Gnome, Katowice 2001.
- Wobec innych. *Od redakcji*, „Agora” 1968, nr 19.
- Zieniewicz A., *Obecność autora. Role podmiotu autorskiego w literaturze współczesnej*, w: *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Elipsa, Warszawa 2001.
- Zieniewicz A., *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Elipsa, Warszawa 2011.
- Zimand R., *Diarysta Stefan Ż.*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990 (Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej, T. 74).

“To poeticize oneself to death.” The poetry of Jan Paweł Krasnodębski in existential elements

Summary

The author of the study is interested in the work of Jan Paweł Krasnodębski, which for years has been created in the border zones of life and literature, facts and auto-creative games, facing the elements of a “torn” existence. The scope of the study includes, first of all, poetic records from all the volumes published so far, but they are subjected to a reading that does not give up narrative statements (novels and journals, often depriving us of comfortable participation in their realistic immediacy). Krasnodębski’s literary forms constitute a record of not only successive acts of self-immolation, self-destruction, but also stages of rebuilding the mental structure and effective self-defence. The presented analyses are aimed at verifying the image of a “monochrome” writer preserved in texts that still process and thematically model the same image of the elements of existence, trying – in the art of words woven with strong threads of biography – to simply “bear witness.”

Noty o Autorach

Magdalena Bąk – dr hab., prof. UŚ, pracowniczka Instytutu Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół literatury romantyzmu, podróżopisarstwa XIX wieku, motywów australijskich w literaturze polskiej oraz polsko-portugalskich relacji kulturowych. Jest autorką książek: *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)* (Katowice 2004), *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach* (Katowice 2013), *Gdzie diabeł (tasmański) mówi dobranoc. Wizerunek Australii w literaturze polskiej* (Katowice 2014), *Camões i smak sardynek. Dziewiętnastowieczne polskie relacje z podróży do Portugalii* (Katowice 2019) oraz współautorką (z L. Romaniszyn-Ziomek) pracy „*Gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna*”. *Szkice polsko-portugalskie* (Katowice 2016).

Bogusław Dopart – prof. dr hab., kierownik Katedry Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Uniwersytecie Jagiellońskim, członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności. Opublikował m.in. książki: *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy* (1992), *Romantyzm polski. Pluralizm prądów i synkretyzm dzieła* (1999), *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza* (2002), *I ziarno duszy nagie pozostało. Antologia wierszy polskiego romantyzmu* (wraz z A. Ziłowicz), *Romantyzm polski i wiek XIX* (2013), *Kominy, ludzie i obłoki: modernizacja i kultura* (wraz z T. Epszteinem i M. Gawin, 2013), *Mickiewicz. Poeta alternatyw* (2021).

Andrzej Fabianowski – prof. dr hab., pracownik Uniwersytetu Warszawskiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują wielokulturowość w epoce romantyzmu, szczególnie relacje literatury romantycznej z judaizmem; romantyczne projekty egzystencji, w tym odczytywanie biografii epoki romantyzmu jako tekstów kultury; mapę idei epoki romantyzmu; obecność idei, topiki i dykcji romantycznej w literaturze XX i XXI wieku. Najważniejsze publikacje z ostatnich lat: *Romantyczne i modernistyczne wymiary prozy Szaloma Asza* (prac. zb., red. nauk., Warszawa 2020), *Sonata Norwidowska* (Warszawa 2019), *Towarzystwo Iksów* (Warszawa 2019), *Mickiewicz i świat żydowski* (Warszawa 2018).

Henryk Gradkowski – prof. dr hab., prorektor Kolegium Karkonoskiego (1998–2007), a następnie rektor Karkonoskiej Państwowej Szkoły Wyższej (2007–2015) w Jeleniej Górze, obecnie rektor senior tej uczelni. Jest historykiem i dydaktykiem literatury, ma też dorobek z zakresu pedagogiki i filozofii (a w szczególności etyki). Autor 18 książek i około 200 artykułów, m.in.: *Mickiewicz w polskiej szkole XIX i pierwszej połowy XX wieku. Strategie lektury i style odbioru*; *Szkolna recepcja Słowackiego w XIX i pierwszej połowie XX wieku*; *Zygmunt Krasiński – dzieje recepcji (na podstawie dzieł literaturoznawców i autorów podręczników szkolnych)*; *Czym jest literatura dziecięca? Poradnik metodyczny*; *W poszukiwaniu tożsamości...* (Pedagogika – filozofia – literatura); *Pedagogika – terapia – edukacja literacka (poradnik metodyczny)*; *Etyka pracownika administracji publicznej*. Obecnie jest profesorem w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej im. Angelusa Silesiusa w Wałbrzychu, przez lat pięć był dyrektorem Instytutu Społeczno-Prawnego tej uczelni. Przez dwanaście lat pełnił funkcję prezesa Karkonoskiego Towarzystwa Naukowego, teraz jest jego wiceprezesem.

Ewa Hoffmann-Piotrowska – dr hab., adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół dojrzałej twórczości polskich romantyków, historii idei romantycznych, religijności w literaturze i kulturze romantycznej. Autorka książek: *Mickiewicz-towiańczyk. Studium myśli* (Warszawa 2004), *„W ustach jest otwór duszy... Szkice o romantykach i mistykach* (Warszawa 2012), *„Święte awantury”. Orto- i heterodoksje Adama Mickiewicza* (Warszawa 2014), *Fryderyk Chopin. Przymierze ze słowem* (Warszawa 2021 [w druku]). Opracowała także książkę *„Otulona dobrocią”. 99 listów księdza Jana Twardowskiego do „wnuczki” Maryli i jej zapiski z dziennika* (Warszawa 2007). Autorka artykułów poświęconych kulturze romantyzmu oraz twórczości Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, współredaktorka poświęconych im monografii, redaktor naczelna czasopisma „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”.

Maria Janoszka – dr, adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół historii literatury epok oświecenia i romantyzmu, tradycji oświeceniowej i romantycznej w literaturze współczesnej, twórczości Jana Potockiego, komparatystyki literackiej, dzieł różnorodnych kategorii estetycznych. Autorka książki *„Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego i wybrane powieści XX wieku* (Fowles – Rosendorfer – Gretkowska) (Katowice 2018), a także szkiców omawiających dorobek twórców oświeceniowych i romantycznych oraz współczesnych. Współredaktorka kilku tomów zbiorowych poświęconych zagadnieniom kultury literackiej

XVIII i XIX wieku, m.in. *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej...* Autorzy – dzieła – czytelnicy (cz. 5, Katowice 2014; cz. 6, Katowice 2016).

Karolina Kaiser – dr, autorka rozprawy *„Oko zalsnione w ciągłym zachwy- cie”*. O barokowych inspiracjach w twórczości Juliusza Słowackiego sprzed mistycznego przeżycia w Pornic (2013), napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Mar- ka Piechoty. Od czasu studiów doktoranckich łączy pasję literaturoznawczą z pracą zawodową w branży wydawniczej. Badając teksty polskiego roman- tyzmu, skupia się na ich obrazowości i tropi intertekstualne nawiązania. In- teresuje się szczególnie inspiracjami dantejskimi i barokowymi w twórczości Juliusza Słowackiego; tego tematu dotyczy większość jej publikowanych prac.

Marian Kisiel – prof. dr hab., krytyk, historyk literatury, poeta i tłumacz, profesor w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Zajmują- go m.in. następujące tematy: historia literatury jako nauka o literaturze, kul- tura literacka jako wyzwanie rzucone socjologii lektury, krytyka literacka jako wyznaczenie autobiograficzne, literatura emigracyjna jako splot programów i po- staw ideowych, poezja jako doświadczenie, poezja rosyjska srebrnego wieku, poezja żydowska XX wieku. Opublikował m.in.: *Świadectwa, znaki* (1998), *Od Różewicza* (1999), *Zmiana* (1999, 2014), *Pamięć, biografia, słowo* (2000), *Pokolenia i przełomy* (2004), *Przypisy do współczesności* (2006), *Ananke i Polska* (2010), *Ruiny istnienia* (2013), *Critica varia* (2013), *Między wierszami* (2015). Członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN, Polskiego PEN Clubu, Stowarzyszenia Pisarzy Pol- skich i Górnośląskiego Towarzystwa Literackiego.

Jarosław Ławski – prof. dr hab., historyk literatury, badacz wyobraźni, komparatysta, eseista, edytor, krytyk literacki. Profesor Uniwersytetu w Bia- łymstoku, dziekan Wydziału Filologicznego, kierownik Katedry Badań Filolo- gicznych „Wschód–Zachód”. Jego zainteresowania badawcze obejmują litera- turę XVIII–XX wieku, faustyzm i bizantyzm, polsko-wschodniosłowiańskie związki kulturowe, relacje między geopolityką a literaturą, Młodą Polskę, dzieje Prus Wschodnich, twórczość Zygmunta Glogera, poezję współczesną, kulturę Żydów polskich, Czesława Miłosza, bilingwizm w Europie Środkowo- -Wschodniej. Autor wielu książek i artykułów, m.in.: *Ironia i mistyka. Doświad- czenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego* (Białystok 2005); *Mic- kiewicz – mit – historia. Studia* (Białystok 2010); *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy* (Białystok 2014); *Śmierć wszystko zmiecie. Studia o czarnym romantyzmie* (Gdańsk 2019). Redaktor naczelny naukowych serii Czarny Romantyzm i Colloquia Orientalia Białostocensia, serii Przełomy/Pogranicza, serii naukowo-literackiej Prelekcje Mistrzów (z K. Korotkichem).

Paweł Majerski – dr hab., prof. UŚ, historyk literatury, krytyk literacki, pracownik Instytutu Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. W latach 2002–2005 wicedyrektor Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, w latach 2003–2013 kierownik Pracowni Życia Literackiego na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim. W latach 1999–2002 sekretarz, a od 2021 prezes Oddziału Śląskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Opublikował książki: *Jerzy Jankowski* (1994), *Układy sprawdzeń. W kręgu Nowej Fali* (1997), *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna* (2001), *Odmiany awangardy* (2001), *Hybrydy. O „młodej poezji” z lat sześćdziesiątych* (2011), *Górny Śląsk i Zagłębie Dąbrowskie. Szkice o dwudziestowiecznej kulturze literackiej regionów* (2016), *Lektury w czasie* (2018), *Nowocześni i nowoczesne. Konstelacje wyobraźni* (2020).

Jan Malicki – prof. dr hab., w latach 1972–2019 zatrudniony na Uniwersytecie Śląskim. Autor 400 prac naukowych i popularnonaukowych, w tym 18 książek i 137 prac edytorsko-redakcyjnych. Ostatnio opublikował: *Jeszcze nowsze podróże Guliwera (asocjacje kulturowe)* (Katowice 2016), *Białe kruki. Okruchy humanistycznego poznania* (Katowice 2020), *Bogurodzica. Rozplątywanie nierozwiązywalnego* (Katowice 2021), a także pod swoją redakcją kolekcję *Monumenta Śląskiej Reformacji*, na którą złożyły się trzy niewydawane od XVII wieku tomy: *Doskonały kancjonał polski, Katechizm od Doktora Marcina Luthera, Adam Gdaczusz: Postilla popularis...* i częściowo znany z wcześniejszej edycji *Rajski ogródeczek*. W druku znajdują się *Dzieje Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego (1973–2019)*. Stały współpracownik miesięcznika „Śląsk”. Laureat nagród, m.in. Zygmunta Glogera, Lux ex Silesia, Śląskiego Szmaragdu, oraz licznych odznaczeń, w tym: Gloria Artis, Zasłużony dla Kultury Polskiej, Platynowy Laur Umiejętności i Kompetencji.

Bożena Mazurkowa – prof. dr hab., profesor w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Badaniami obejmuje literaturę i życie literackie drugiej połowy XVIII wieku oraz literacką i edytorską oprawę dzieł w książce dawnej. Wybrane publikacje: *Literacka rama wydawnicza dzieł Franciszka Dionizego Książnina (na tle porównawczym)* (Katowice 1993), *Leksykon przypomnień. Literatura polskiego oświecenia* (Warszawa 2002), *Na ziemskich i niebieskich szlakach. Studia o poezji Franciszka Zabłockiego i Franciszka Dionizego Książnina* (Katowice 2008), *Weksle prawdy i nieprawdy. Studia literackie o książce oświeceniowej* (Warszawa 2011), *Z potrzeby chwili i ku pamięci... Studia o poezji i prozie oświecenia* (Warszawa 2019), *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku (wybór, wstęp i oprac. B. Wolska, B. Mazurkowa, T. Chachulski, Warszawa 2011), Łacińskie motta w drukach oświeceniowych jako źródło do badań recepcji antyku w dawnej Polsce. Rekonesans (w: Antyk oświeconych. Studia i rozprawy o miejscu starożytności w kulturze polskiej XVIII wieku, red. T. Chachulski, Warszawa 2012). Redaktor*

i współredaktor naukowy 20 monografii zbiorowych, m.in. tomów w serii Czytanie Poetów Polskiego Oświecenia Wydawnictwa Instytutu Badań Literackich PAN: *Czytanie Książnika* (2010), *Czytanie Krasickiego* (2014), *Czytanie Naruszewicza* (2015), *Czytanie Trembeckiego* (2016) i *Czytanie Karpińskiego* (2017).

Lucyna Nawarecka – dr, adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa UŚ. Autorka książek *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego* (Katowice 2010) oraz *Mysł i Duch. Konteksty filozoficzne i teologiczne twórczości Juliusza Słowackiego* (Katowice 2020), a także szeregu artykułów dotyczących literatury polskiego romantyzmu.

Aleksander Nawarecki – prof. dr hab., pracownik Instytutu Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego, historyk i teoretyk literatury. Edytor i komentator poezji ks. Baki (*Czarny karnawał*, 1991), autor książek o przedmiotach, roślinach i zwierzętach w literaturze (*Rzeczy i marzenia*, 1993; *Pokrzywa*, 1996; *Paraferalia*, 2014), o twórczości romantyków (*Mały Mickiewicz*, 2003; *Dialog troisty. Colloquia o Juliuszu Słowackim*, 2019, wraz z A. Kotlińskim), a także esejów o Śląsku (*Lajerman*, 2011). Współautor podręcznika dla szkół średnich *Przeszłość to dziś* (2003–2020), współredaktor serii *Miniatura i Mikrologia Literacka* (2000–2003) oraz *Ilustrowanego słownika terminów literackich* (2018).

Jerzy Paszek – prof. dr hab., emerytowany profesor Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej na byłym Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Zajmował się głównie prozą przełomu XIX i XX wieku: powieściami Wacława Berenta i Stefana Żeromskiego. Ostatnio opublikował książkę *Blask arcydzieł* (Katowice 2020), w której pisał m.in. o *Odysei*, *Eneidzie*, *Bogurodzicy*, *Fraszках Kochanowskiego*, *Sonetach Szekspira*, *Monachomachii*, *Tygrysie Blake’a*, *Panu Tadeuszu*, *Eugeniuszu Onieginie*, *Dożywociu Fredry*, *Beniowskim Słowackiego*, *Kotach Baudelaire’a*, *Kwiatach polskich Tuwima*. Jest także autorem detektywistycznego (funkcje litery w literaturze) dociekania *O „ę” i „ą” u Herberta. Dowcipy i ek(w)iwoki księcia poetów* („Śląsk” 2019, nr 9); pisuje też o grze w scrabble, np. *Spojrzenie skrablisty na „Adę” Nabokova* („Śląsk” 2021, nr 4).

Lidia Romaniszyn-Ziomek – dr, adiunkt w Katedrze Polonistyki Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Pracę doktorską *Wybrane przedmioty dramatyczne Juliusza Słowackiego z perspektywy filozofii dramatu Józefa Tischnera* napisała pod kierunkiem prof. dr. hab. Marka Piechoty. W latach 2013–2015 pracowała w Portugalii jako lektor języka polskiego na Uniwersytecie w Lizbonie. W badaniach koncentruje się na literaturze romantyzmu i na prozie początku XXI w. Jest autorką monografii *Między filozofią a dramatem. „Maria Stuart”*,

„Balladyna”, „Beatryks Cenci” (Bielsko-Biała 2012) oraz współautorką książki „Gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna”. Szkice polsko-portugalskie (Katowice 2016).

Wiesław Rzońca – prof. dr hab., literaturoznawca, specjalizuje się w epokach romantyzmu oraz modernizmu, od 1989 roku pracuje w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Opublikował m.in.: *Witkacy–Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej* (Warszawa 1998), *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego II połowy XIX wieku* (Warszawa 2013), *Parasizm francuski a poezja Cypriana Norwida* (wraz z A. Krasuską, Warszawa 2018).

Dariusz Seweryn – prof. dr hab., zatrudniony w Katedrze Literatury Oświecenia i Romantyzmu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Autor książek: *Alegoria i problemy dyskursu symbolicznego* (2017), *Innowacja i tradycja. Studia i szkice o poezji romantycznej* (2014), *Prehistoria – średniowiecze – romantyzm. W kręgu indoeuropejskich tematów mitologicznych: od Dumézila do Słowackiego* (2014), *Słowacki nie-mistyczny* (2001), „...Jak tam zaszedłeś...?” Mickiewicz w szkole klasycznej (1997), *O wyobraźni lirycznej Adama Mickiewicza* (1996).

Agnieszka Suchy – mgr filologii polskiej i prawa, słuchaczka literaturoznawczych studiów doktoranckich na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego, studentka psychologii w Wyższej Szkole Humanitas w Sosnowcu, ukończyła również studia I stopnia z zakresu nauk o rodzinie na UŚ. Autorka m.in. artykułów: *Ciemne otchłanie młodopolskiego umysłu, czyli czarno-romantyczne inspiracje Stanisława Przybyszewskiego na przykładzie „Nad morzem”* czy *Alfa i omega, czyli teologiczno-metafizyczne spojrzenie na Zygmunta Krasińskiego podróże w czasie i przestrzeni na przykładzie „Psalmów przyszłości”*, współpracowniczka czasopisma „artPAPIER”. Otrzymała wyróżnienie JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego (2015), uczestniczyła w Światowym Kongresie Polonistów (2016) i została finalistką ogólnopolskiego konkursu „Studencki Nobel” (2020). Jej zainteresowania naukowe obejmują twórczość epoki romantyzmu, dydaktykę literatury, współczesną *fantasy*, zagadnienia związane z płcią kulturową oraz feminizmem, a także neuropsychologię kliniczną.

Anna Szczepaniak – dr, adiunkt na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego. Autorka dwóch książek na temat starożytnej metryki greckiej: *Daktyloepitryty Bakchylidesa na tle wczesnej kolometrii greckiej* oraz *Hefajstion: O metrach* (przeł., wstęp i komentarz). Zainteresowania badawcze: metryka grecka i łacińska, antyczne teorie metryczne, średniowieczna i renesansowa analiza i recepcja metrów antycznych, znaki krytyczne, interpunkcja, sylabifikacja i układ antycznych tekstów papirusowych oraz epigrafów.

Teresa Wilkoń – prof. dr hab., zatrudniona w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Autorka książek i artykułów dotyczących historii polskiej literatury współczesnej, szczególnie poezji, teorii literatury (w tym problematyki konwencji i gatunków literackich), zagadnień kultury czytelniczek i informacyjnej, polsko-włoskich filiacji kulturalnych. W latach 1990–1994 nauczycielka języka polskiego w Szkole Polskiej przy ambasadzie w Paryżu, w latach 1994–2008 pracownik naukowo-dydaktyczny Università degli Studi di Napoli L'Orientale w Neapolu, w latach 2011–2019 kierownik Zakładu Kultury Czytelniczej i Informacyjnej. Od 2008 roku członkini katowickiego oddziału PAN oraz zarządu Komisji Historyczno-Literackiej im. A. Mickiewicza w Tarnowie. W latach 2010–2019 redaktor serii naukowej Nauka o Książce i Bibliotece (UŚ); członkini Rady Naukowej „Zeszytów Naukowych »Pro Pubblico Bono«”, „Tarnowskiego Przeglądu Nauk Społeczno-Humanistycznych” oraz kwartalnika „Humanities and Cultural Studies”.

Agnieszka Ziółowicz – prof. dr hab., pracownik Katedry Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Główne obszary badań: historia literatury romantyzmu i postromantyzmu, dramaturgia wieku XIX, estetyczne i antropologiczne konteksty literatury XIX-wiecznej. Autorka publikacji książkowych, m.in.: *Misteria polskie. Z problemów misteryjności w polskim dramacie romantycznym i modernistycznym*; *Dramat i romantyczne „Ja”*. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej epoki romantyzmu; *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze epoki romantyzmu (preliminaria)*; *Komedia dworkowa; Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, a ponadto artykułów naukowych i edycji tekstów źródłowych.

Leszek Zwierzyński – dr hab., prof. UŚ, profesor w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego, uczeń prof. Ireneusza Opackiego. Jego perspektywę badawczą kształtuje hermeneutyka, zajmuje się przede wszystkim poezją romantyczną, lecz także współczesną (Leśmian, Herbert). Skupia się szczególnie na wyobraźni poetyckiej, rozszerzając jej możliwości na kolejne przestrzenie (symbolika, mit, obraz, a także podmiot, etyka, geopolityka, ekologia). Opublikował m.in. książki: *Wyobrażenia akwaticzna Mickiewicza* (1998), *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego* (2008), *Metamorfozy świata w poezji Juliusza Słowackiego* (2003), współredagował tomy: *Granica w literaturze* (2004), *Zanikanie i istnienie niepełne. W labiryntach romantycznej i współczesnej podmiotowości* (2013), *„Ja” w przestrzeniach aksjologicznych. Z problematyki podmiotowości w literaturze XIX–XXI wieku* (2017).

Indeks osobowy

- Abel**, postać biblijna 340
Abraham, postać biblijna 200
Adams Douglas Quentin 55, 60
Adams Reginald B. jun. 13, 23
Ajschylos 94
Akelaitis Mikalojus 132
Alceusz (Alkajos), poeta z Mityleny 280
Aleksander Wielki (zwany Macedońskim) 259
Aleksandrowska Elżbieta 283, 300
Amiel Henri-Frédéric 358
Anakreont (Anakreon) 280, 281
Anders Jarosław 366, 380
Anders Władysław 338
Andress Ursula 376
Angelus Silesius (Anioł Ślązak, właśc. Johannes Scheffler) 81, 82
Apion Gramatyk (zwany Pleistonikes) 341
Applebaum Anne 332, 334, 335, 338
Arciszewska-Tomczak Katarzyna 220, 223, 226
Arnim Ludwig Achim von 30
Arystoteles 230
Aske Martin 166, 167
Asz Szalom 340, 341, 343–347, 348
Augustyn, św. 84–86, 88
- Babiński Andrzej** 378
Bachelard Gaston 29, 33, 35, 198, 201, 218–220, 226, 322
Bachórz Józef 27, 35, 102, 106, 176, 194, 241
Backvis Claude 171, 174–176, 193, 194
Baczyński Krzysztof Kamil 358
Badecki Karol 276, 301
Bagłajewski Arkadiusz 247, 255
Bajer Michał 278, 300
Baka Józef 180
Balcerzan Edward 328, 329, 365, 379
Baley Stefan 162, 167
Banasiak Bohdan 233, 243, 245
Bandini Angelo Maria 306
Bantysz-Kamiński Mikołaj 307
Banville Théodore de 236, 243
Bańkowski Andrzej 11, 12, 23
Baranow Andrzej 136, 147–149
Baranowska Małgorzata 356, 379
Baranowski Antoni (Baranauskas Antanas, pseud. Jurkštas Smalausis) 125, 127–148
Baranowski Jan 135
Baranowski Onufry 135
Barańczak Stanisław 177, 194, 354
Barszczewski Aleksander 145, 147
Barszczewski Jan 128, 144
Barth Matthias 274
Barthes Roland 231
Bartmiński Jerzy 221, 226
Bartoszewicz Kazimierz 20, 24
Basanowicz Jan (Basanavičius Jonas) 130
Baskin Wade 57, 61
Baszkircew Maria 358
Batorowicz-Wołowiec Katarzyna 350, 367, 369, 379
Baudelaire Charles 241, 244
Bądzkiewicz Antoni 27
Bąk Magdalena 46, 47, 167, 237, 238, 245
Becquerel Henri 60
Bécu Aleksandra 179
Bejm Magdalena 278, 300
Berent Wacław 361, 379
Bereś Stanisław 350, 367, 369, 379
Bereza Henryk 357, 379
Bernand Étienne 265, 267, 269, 270, 273
Białoszewski Miron 364
Bieńczyk Marek 171, 178, 194
Bieńkowski Dawid 248
Bin-Otman Sidi Mohammed 310, 311

- Bisk Anatolij zob. Bosquet Alain
 Biskupski Andrzej 354
 Blaim Artur 371, 380
 Blepoński Izasław zob. Szczeniowski Tytus
 Błoński Jan 29, 35, 68, 72, 198, 201, 218, 226, 359, 379
 Bobiński Franciszek 96
 Bobkowski Andrzej 358
 Bobowska Patrycja 164, 168
 Boczkowska Magdalena 354, 355, 379
 Boehme (Böhme) Jakob 81
 Bogutyn Dorota 37, 47
 Borkowska Grażyna 375, 379
 Borowy Waław 101, 105, 108, 109, 115, 118, 208, 214, 239, 245, 278, 279, 300, 301
 Bosquet Alain (właśc. Anatolij Bisk) 33
 Bożek Arka (właśc. Arkadiusz Bożek) 333
 Bremond Henri 321
 Brentano Clemens 30
 Brodziński Kazimierz 155–157, 167, 169, 206
 Brodzka Alina 353, 380
 Brogowski Leszek 33, 35
 Bross Wiktor 338
 Brown Peter 86, 88
 Bruchnalski Wilhelm 79
 Brudnicki Jan Zdzisław 354, 355, 379
 Brycht Andrzej 357
 Brzeziński Zbigniew 137
 Brzękowski Jan 325, 329
 Brzozowski Jacek 78, 89, 172, 187, 194, 195
 Bugajski Leszek 357, 380
 Bujak-Lechowicz Jolanta 232, 245
 Bujnicki Teodor 326, 327
 Bułat-Silva Zuzanna 37, 38, 47
 Burke Edmund 26, 35
 Burns Robert 208
 Bursa Andrzej 349, 369
 Burska Lidia 353, 380
 Bychowski Gustaw 162, 167
 Bykowski Ignacy Jaksa 285, 297
 Byron George Gordon 18, 34, 152, 153, 162, 167, 179, 206
 Camus Albert 355, 371, 375
 Cegielski Hipolit 27
 Ceklarz Katarzyna 220, 226
 Celan Paul (właśc. Paul Antschel) 355, 376
 Céline Louis-Ferdinand (właśc. Louis-Ferdinand Destouches) 355
 Certelew Nikołaj A. 207
 Cervantes Miguel de Saavedra 311
 Chaciński Stanisław 351
 Charchalis Wojciech 44
 Chateaubriand François-René de 153, 233, 236
 Chénier André 310
 Chmielnicki Bohdan Zenobi 343, 344
 Chodakowski Zorian Dołęga 30
 Chodkiewicz Jan Karol 144, 250
 Chodźko Aleksander 30, 167
 Chojecki Andrzej 19, 23
 Chopin Fryderyk 27, 202
 Choromański Michał 358
 Chudak Henryk 29, 35, 198, 201, 218, 226
 Cichowicz Stanisław 116, 118
 Cieszyńska Beata 46, 47
 Cioran Emil 371
 Colli Giorgio 234, 245
 Cudak Romuald 375, 380
 Cywiński Stanisław 239, 240, 245
 Czaadajew Piotr Jakowlewicz 62, 72
 Czachowska Jadwiga 349, 379
 Czajkowska Agnieszka 140, 149
 Czartoryscy, rodzina 285
 Czartoryski Adam Jerzy 313
 Czaykowski Józef 350
 Czech, mityczny władca 333
 Czechowicz Agnieszka 282, 301, 302
 Czechowicz Józef 322, 324, 328
 Czechowicz Szymon 172, 173, 183, 190
 Czeczot Jan 30, 128
 Czuchnowski Marian 328
 Czyż Stanisław 378
 Czyż Antoni 171, 176, 185, 194
 Czyżewska Niusia 336
 Czyżewski Ignacy 336
 Caeiro Alberto zob. Pessoa Fernando
 Calderón de la Barca Pedro 171
 Cątek Anita 77, 84, 88
 Danilewicz-Zielińska Maria 46, 47
 Dante Alighieri 162, 164
 Daśkus Marius 132, 147

- Dąbrowska Maria 323
 Dąbrowski Jan Henryk 104
 Dąbrowski Roman 279, 301
 Dehnel Jacek 247–255
 Delamarre Jules 273
 Dembiński Henryk 92
 Dennett Daniel C. 13, 23
 Dernałowicz Maria 99, 106, 277, 300
 Derra Aleksandra 59, 60
 Derrida Jacques 51, 232, 242, 243, 245
 Descartes René (Kartezjusz) 71, 72
 Dewey John 52
 Dietrich Luc 198
 Długosz Jan 200, 335
 Dmochowski Franciszek Ksawery 27, 132
 Dmochowski Franciszek Salezy 207
 Doktor Roman 277, 302
 Dolabella Tomasz 94
 Domicjan, cesarz rzymski 94
 Donelaitis Krystionis 132
 Dopart Bogusław 111, 118, 127, 149, 156, 167
 Doroszewski Witold 16, 20, 21, 24
 Dostojewski Fiodor Michajłowicz 236, 355, 358
 Dovydaitis Juozapas Silvestras 132
 Dreyfus Alfred 346
 Drzewucki Jerzy 43–45, 47
 Dumézil Georges 55, 60
 Dunin-Marcinkiewicz Wincenty 125, 128
 Duraj-Nowosielska Izabela 37, 48
 Dürckheim Karlfried Graf 246
 Dyczek (Dyczkowski) Ernest 350
 Dziobkowski Bogdan 51, 58, 60
- Engelking Leszek 23, 24
 Eršov Volodimir D. 129
 Evert Walter H. 166, 168
- Fabianowski Andrzej 77, 88, 89, 127, 149, 343, 348
 Farrell Patrick 37, 47
 Feruga Krzysztof 251, 255
 Fiecko Jerzy 77, 88
 Fieguth Rolf 279, 301
 Fitzgerald Francis Scott 358
 Flukowski Stefan 328
 Forstner Dorothea 80, 88
- Franko Iwan 125, 129, 147, 148
 Fredro Aleksander 233, 234, 241
 Frege Gottlob 51
 Frejend Antoni 19, 20
 Friedman Michał 343, 344, 348
 Fryde Ludwik 321
- Gabszewicz Aleksander 130
 Galster Bogdan 94, 106
 Gałczyński Konstanty Ildefons 122, 148, 320, 322–324, 326, 328
 Garczyński Stefan 93, 97, 99, 100, 102–105
 Gautier Théophile 236, 243
 Gazda Grzegorz 352, 380
 Ghazali Al- (Gazali Al-)
 Abu Hamid Muhammad 197, 201
 Girard Alain 358
 Gloger Zygmunt 30, 120, 125, 139–145, 148, 149, 290, 291, 301
 Glogerowie, rodzina 139
 Gmelin Samuel Gottlieb 307
 Goethe Johann Wolfgang von 12, 23, 208, 229, 230, 232, 307
 Gogol Nikołaj W. 129
 Gojawczyńska Pola 323
 Golański Filip Neriusz 27
 Goliński Zbigniew 19, 24, 277, 285, 300, 301
 Gołba Kazimierz 338
 Gołowkin Jurij 313, 314
 Gombrowicz Witold 232, 323, 359, 364, 379
 Gomulicki Juliusz Wiktor 32, 34, 35, 71, 72, 160, 168, 235, 245
 Gorczyńska Renata 43, 47
 Gosk Hanna 372, 381
 Goszczyński Seweryn 202–204, 216–219, 221, 222, 224–226
 Górdziałek Józef 350–352, 372, 380
 Górnicki Łukasz 290
 Górski Artur 71, 72
 Górski Konrad 15, 24
 Grabowska Maria 33, 35
 Grabowski Michał 203, 206, 207
 Graczyk Ewa 15, 23
 Grimal Pierre 166, 168
 Grochowiak Stanisław 365
 Gröll Michał 278, 300

- Gronowska Anna 55, 60
 Grün Ansel 347, 348
 Gruszevska Ludmiła 371, 380
 Grzebałkowska Magdalena 337
 Grzeszczuk Stanisław 276, 301
 Guarducci Margherita 273
 Gulczyński Janusz 353, 377, 380
 Guldenstaedt Anton 307
 Gursolle Klara 338
- H**
 Habrajska Grażyna 46, 47
 Hadot Pierre 164, 168
 Hamerski Wojciech 247, 255
 Hannover Nathan (Hannower Natan) 343
 Häring Wilhelm 121, 148
 Harris Roy 51, 60
 Hebbel Friedrich Christian 15
 Heberdey Rudolf 274
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 243
 Heidegger Martin 51, 66, 72, 371
 Heisenberg Werner 28, 29
 Henning Christian 315
 Herbaczewski Józef Albin 143, 144, 148
 Herder Johann Gottfried 208
 Herodot 316
 Herrmann Peter 274
 Herz Henri 17
 Herzl Theodor 346
 Hiller von Gaertringen Friedrich 273
 Hitler Adolf 331
 Hłasko Marek 338, 349, 357
 Hłasko Maria 338
 Hoesick Ferdynand 123
 Hoffmann-Piotrowska Ewa 77, 88, 89, 127, 149
 Holland Agnieszka 333
 Hollender Tadeusz 123, 148
 Homer 12, 23, 272, 273
 Hondius J.J.E. 274
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 203, 280, 281, 287, 290, 297, 298, 312
 Hordyński Jerzy 123, 149
 Hrabal Bohumil 358
 Hrycak Jarosław 125, 148
 Hubicka Irena 223, 226
 Hugo Victor Marie 153
 Hurley Matthew M. 13, 23
- Husserl Edmund 51, 72, 235, 243
 Huszcza Jan 122, 148
- I**
 Igumnow, tłumacz mongolski 314
 Ingarden Roman 233, 235, 338
 Ireduński Ireneusz 349, 351, 357, 378
 Iwan IV Groźny, car Rosji 94
 Iwiński Wawrzyniec 130
 Izaak, postać biblijna 340
- J**
 Jabłońska Stefania 130
 Jackiewicz Mieczysław 129, 130, 147, 148
 Jaksza Anna 228
 Jakštas Adomas 130
 Jalabert Louis 273
 Jan Paweł II zob. Wojtyła Karol
 Jan z Czarnolasu zob. Kochanowski Jan
 Janicka Anna 120, 125, 139, 140, 148, 150
 Janicki Joel J. 125, 148
 Janion Maria 33, 35, 46, 47, 226, 247, 248, 252, 255, 356, 360, 379, 380
 Janoszka Maria 247, 255, 305, 318
 Januszkiewicz Eustachy 247
 Jarońska Izabela 157, 168
 Jaroński Zbigniew 19, 24, 353, 380
 Jasieński Bruno 321
 Jastrun Mieczysław 322, 324, 328
 Jaworska Elżbieta 99, 106
 Jaworski Roman 323
 Jefferson Thomas 307
 Jeffery Lilian H. 273
 Jelski Aleksander 125
 Jezus Chrystus, postać biblijna 68, 78, 79, 86, 87, 196–198, 342, 344, 345
 Jeżewska Kazimiera 272, 273
 Jeżow Nikołaj Iwanowicz 332
 Jędrzychowski Stefan 324, 329
 Joachimiak Zbigniew 375
 Johnston Bill 121, 149
 Jokiel Irena 81, 82, 88, 89
 Jones Gareth 333
 Józef, postać biblijna 341
 Jung Gustav Carl 322
- K**
 Kaber Al- Mona 139, 148
 Kaczmarek Marian 185, 194

- Kadłubek Zbigniew 39, 40, 47
Kafka Franz 358
Kaibel Georg 273
Kain, postać biblijna 340
Kalarus Marta 247, 255
Kalarus Oskar 247, 255
Kaleta Roman 100, 106, 278, 301
Kalicka Joanna 335, 338
Kalinowska Maria 78, 89, 254, 255
Kallenbach Józef 78, 89
Kant Immanuel 26, 29, 237
Kantor Tadeusz 358
Karasek Krzysztof 354
Karpiński Franciszek 109, 132, 208
Karpowicz Ignacy 248, 255
Karpowicz Tymoteusz 355, 362, 365
Kartasiński Kamil 333
Kartezjusz zob. Descartes René
Kasperski Edward 229, 241, 246
Kasprzyk Krystyna 53, 61
Katon Starszy (Marcus Porcius Cato Maior Censorius) 286
Keats John 166, 168
Kesey Ken 358
Kepiński Zdzisław 18, 23
Kęplisz Piotr 275, 301
Kier Bogusław 351, 364, 379, 380
Kierkegaard Søren Aabye 71, 72, 375
Kierkowicz Magdalena 55, 60
Kijewska Agnieszka 85, 89
Kijowski Andrzej 364
Kirchner Johannes 273
Kisiel Marian 62, 72, 352, 379
Kiślak Elżbieta 254, 255
Kitowicz Jędrzej 277, 300
Klaffenbach Guentherus 273
Klein Karol 226
Kleiner Juliusz 12, 24, 26, 33–35, 101, 105, 108, 109, 118, 171, 172, 178, 181, 182, 188–190, 193, 194, 196, 201
Klene Émilie 306, 319
Klimanowska Dorota 85, 89
Klimowicz Mieczysław 278, 279, 301
Klossowski Pierre 233, 245
Książnin Franciszek Dionizy 155, 278–285, 287, 288, 290–293, 295, 297, 300
Kochaniec Sebastian 139, 148
Kochanowski Jan (zwany Janem z Czarnolasu) 144, 265, 276, 287, 300, 324
Kochanowski Piotr 171
Kojro Klemens, ks. 135
Kolbaia David 121, 149
Kolbuszewska Ewa 226
Kominek Bolesław, ks. 333
Komorowska Teresa 139, 148
Konaszewicz-Sahajdaczny Piotr 205
Konopka Feliks 12, 23
Kopaliński Władysław 219, 222, 226
Korbut Gabriel 218
Korczyńska Ada 334, 338
Korsakow Siergiej Siergiejewicz 370
Korwin-Piotrowska Dorota 364, 380
Korzeniowska-Bihun Anna 125, 148
Korzeniowski Józef 27
Kosienkowska Halina 285, 301
Kosman Marceli 148
Kossak Juliusz 92
Kostkiewiczowa Teresa 154, 168, 277–279, 285, 301, 302
Koźmiński Pius 336
Kotlarczyk Mieczysław 64, 65, 67, 68, 72
Kovács Péter 273
Kowalczykowa Alina 27, 35, 102, 106, 112, 118, 121, 149, 171, 172, 176, 194
Kowalewska Małgorzata 51, 61
Kozak Agata 138
Kozłowska Anna 70, 72
Krasicki Ignacy 27, 132, 199, 290, 344
Kraśiński Zygmunt 49, 153, 160, 167, 168, 230
Krasnodębski Jan Paweł 349–359, 361–379
Kraszewski Józef Ignacy 132, 238, 241
Krokiewicz Adam 164, 168
Krońska Irena 156, 168
Kropiński Ludwik 27
Król Jan 137, 147
Królikowski Józef Franciszek 27, 28
Krukowska Halina 226
Kruszyński Jerzy Andrzej 99, 105
Krysowski Olaf 229, 246
Kryszak Janusz 354
Krysztofiak Anna 216, 217, 220, 226
Krzysztoń Jerzy 366, 378, 379

- Krzyżanowska Zofia 151, 168
Krzyżanowski Julian 69, 71, 73, 151, 159, 168, 171, 291, 301
Ksenofont 21
Kubacki Wacław 253, 255
Kubiak Zygmunt 12, 23, 84, 88
Kuczera-Chachulska Bernadetta 158, 168
Kukiełko Dariusz 147, 149
Kukulski Leszek 307, 315, 318
Kuncewicz Piotr 349, 350, 379
Kunda Bogusław Sławomir 350, 356, 380
Kundera Milan 232, 233
Kuniczuk-Trzciniowicz Agnieszka 238, 245
Kunstman Z. 123
Kunz Tomasz 375, 380
Kuryłowicz Beata 139, 147
Kuszyk Karolina 337
Kuziak Michał 86, 89, 247, 255
Kwiatkowski Jerzy 320, 325, 329
Kydryński Marcin 42, 47
- L**
Lam Andrzej 77, 81, 82, 89
Lamartine Alphonse de 153, 164
Laskowski Kazimierz 123
Lasocińska Estera 280, 282, 301
Latyshev Vasilii Vasil'evich 274
Lauriukuis Mečys 137, 147
Lech, mityczny władca 333
Lelewel Joachim 303
Leńczuk Mariusz 275, 301
Leonidas, król Sparty 34, 104
Leończuk Jan 139, 141, 148, 150
Lermontow Michaił 132
Leśmian Bolesław 323, 347, 348
Lévinas Emmanuel 66, 72
Lewis David M. 273
Leyko Małgorzata 352, 380
Libera Leszek 162, 168
Liepaitė Inga 132, 148
Ligocki Edward 123
Ligoń Stanisław 333
Linde Samuel Bogumił 27
Lipszyc Adam 53, 61
Lisak Józef 338
Lithuanus Jodek 276
Littell Jonathan 331, 332, 334–336, 338
- Lommel Herman 57, 61
Lorraine Claude 155
Löw Ryszard 125, 148
Luter Andrzej, ks. 335, 338
Lyszczyzna Jacek 18, 24, 83, 87, 89, 236, 237, 241, 244, 245
- Ł**
Łanowski Jerzy 166, 168, 272, 273
Ławski Jarosław 125, 136, 139–141, 143, 148–150, 202, 249, 253–255
Łempicki Stanisław 162, 168
Łobodowski Józef 328
Łotman Jurij 17, 23
Łukasiewicz Jacek 101, 106, 114, 118
Łukaszuk Małgorzata 247, 249, 255
Łukaszyk Ewa 37–39, 46, 47
- M**
Maciejewski Jarosław 92, 106, 154, 155, 164, 165, 167, 168
Maciejewski Zbigniew 371, 380
Madejowa Maria 217, 226
Magnuszewski Dominik 99, 100, 106
Majchrowski Zbigniew 15, 23, 356, 379
Makowiecki Andrzej Zdzisław 371, 380
Makowski Stanisław 70, 73, 154, 168, 179, 194
Malczewski Antoni 153, 158, 168, 178, 179, 194, 202, 241
Malicki Jan 334, 336, 338
Mallarmé Stéphane 240, 243
Mallory James Patrick 55, 60
Man de Paul 237
Mann Tomasz 355
Marcela Mikołaj 252, 255
Marchwica Wojciech 284, 301
Maritain Jacques 321
Markiewicz Henryk 12, 19, 24, 231, 233, 235, 245
Marzęcka Barbara 349, 379
Matejko Jan 94
Matkowski Jan 125, 148
Matuszewski Krzysztof 233, 245
Mauro Tullio de 57, 61
Mazurkowa Bożena 275, 277–279, 282, 291, 300–302
Mazzei Philippe 306
Melecki Maciej 375, 380
Mendog, wielki książę litewski 132

- Michaëlis de Vasconcelos Carolina 37
 Michalska-Suchanek Mirosława 371, 380
 Michał Pawłowicz Romanow (Michel), brat
 cara Aleksandra 17
 Michałowska Teresa 19, 24
 Miciński Tadeusz 144
 Mickiewicz Adam 7, 11, 12, 14–20, 22–24,
 30, 31, 33, 35, 49, 64, 68–72, 77–82, 84–89,
 91–94, 97–102, 104–106, 108–111, 114–
 118, 120, 121, 124–126, 130–133, 135, 136,
 138, 140, 144, 146, 149, 160, 164, 179, 202,
 203, 207, 208, 214, 228–232, 234, 240, 242,
 248, 249, 251, 323, 324, 328, 342, 348
 Mierkułow Wsiewołod 334
 Mieszkowski Tadeusz 87, 89
 Mika Ewelina 140, 149
 Mikołaj I Romanow, car Rosji 93
 Mikšytė Regina 132, 147
 Milarepa (Milarespa), poeta tybetański 228
 Milczewski-Bruno Ryszard 369, 378
 Miłocki Ignacy 336, 338
 Miłocki Józef 336
 Miłosz Czesław 322–325, 328
 Miłosz Oskar 375
 Minasowicz Józef Epifani 278, 283, 300
 Miranda Elena 273
 Mitzler de Kolof Wawrzyniec 278, 300
 Mlekodaj Anna 217, 226
 Mochnacki Maurycy 207
 Moderska Beata 361, 381
 Moniuszko Stanisław 27
 Moore Thomas 179
 Moretti Luigi 273
 Morski Tadeusz 306
 Mouterde René 273
 Mozart Wolfgang Amadeusz 17
 Mullet Etienne 38, 47
 Murena Lucjusz Licyniusz (Lucius Licinius
 Murena) 293
 Musioł Paweł 338
 Nerczuk Zbigniew 164, 168
 Nesselmann Georg Heinrich Ferdinand 132
 Neto Félix 38, 47
 Neuger Leonard 112, 118
 Newton Isaac 29
 Niemcewicz Julian Ursyn 132, 206, 306, 309, 318
 Nietzsche Friedrich 232, 233, 235, 361, 379
 Nin Anaïs 358
 Norwid Cyprian 32, 34, 35, 70–72, 92, 160, 168,
 228, 229, 232, 234, 245, 320, 323, 324, 328, 347
 Nowak Marek 87
 Nowak Zbigniew Jerzy 78, 122, 155, 167
 Nowakowski Marek 357
 Nowicki Ryszard 337
 Nowosilcow Nikołaj 16
 Nowowiejski Bogusław 139, 147
 Nycz Ryszard 72, 73, 234, 246
 Oberlaender Theodor 331, 332, 334
 Obodziński Aleksander 277
 Ochab Maryna 116, 118, 309, 318
 Ocias Katarzyna 126, 149
 Odyniec Antoni Edward 179, 202, 207
 Ogden Charles 51, 52, 54, 59, 60
 Olczyk Joanna 307, 318
 Olech Barbara 125, 148
 Oleszczyk Krzysztof 17, 24
 Olszewicz Bolesław 334
 Opacka Anna 191, 194
 Opacki Ireneusz 108, 110, 118
 Opaliński Krzysztof 277
 Opryński Janusz 331
 Ordon Konstanty Juliusz 92, 96, 98–101, 104,
 105
 Ormanty Stanisław, ks. 340, 348
 Orski Mieczysław 356, 357, 380
 Orzeszkowa Eliza 125, 140
 Osiński Ludwik 27
 Ostrowska-Knapik Agata 251, 255
 Owidiusz Nazo Publiusz 132
 Pachocki Dariusz 354, 355, 379, 380
 Paczoska Ewa 341
 Page Denys Lionel 273
 Pahlen Piotr 18
 Paleczny Tadeusz 352, 353, 356, 357, 380
 Nabokov Vladimir 23, 24
 Narušienė Vaiva 143, 149
 Naruszewicz Adam Stanisław 132, 277, 283
 Nasiłowska Anna 154, 168
 Nawarecka Lucyna 33, 35, 237, 245

- Paluchowski Andrzej 279, 301
 Papis Bożenna 37, 47
 Paprocki Henryk 102, 106
 Parum-Schultze Johann 315
 Pasierb Janusz Stanisław, ks. 62, 73
 Paskiewicz Iwan 96
 Paszek Jerzy 23, 24
 Paszkowski Józef 153, 167
 Patalasówna Benigna 338
 Patocka-Sigłowy Urszula 220, 226
 Pavel Ota 358
 Pavlenko Svetlana 223, 226
 Paweł I Romanow, car Rosji 18
 Pawlikowski Jan Gwalbert 197, 201
 Pazurkiewicz Stanisław 217, 218, 226
 Peek Werner 273
 Peeters Bert 37, 47
 Peiper Tadeusz 321
 Peirce Charles Sanders 53, 231, 244
 Pelc Jerzy 247, 255
 Pepys Samuel 358
 Perec Icchok 345
 Pessoa Fernando (pseud. Alberto Caeiro) 37, 44, 47
 Petrarca Francesco 103, 162
 Petzl Georg 274
 Peyre Henry 244, 245
 Piattoli Scipione 306
 Piechota Dariusz 135, 147
 Piechota Marek 11, 18, 19, 24, 27, 28, 34, 35, 49, 102, 105, 106, 120, 122, 124, 149, 180, 195, 228–235, 246, 247, 253, 255, 303, 305, 318
 Pigoń Stanisław 31, 35, 71, 72, 95, 97, 98, 106, 149, 202
 Pilch Jerzy 367, 379
 Pilcicki Hubert 147, 149
 Pilichiewicz Kamil K. 147
 Piltz Erazm 123
 Piłat z Pontu, prefekt Judei 342, 344
 Piłsudski Józef 250, 320
 Piotrowiak Dariusz 291, 301
 Piotrowicz Stanisław, ks. 86, 89
 Pirecki Piotr 276, 301
 Pisarek Stanisław, ks. 344, 348
 Piskor Stanisław 358
 Piwińska Marta 110, 112, 118, 165, 168
 Plata Tomasz 247, 255
 Platon 51, 63, 163, 164, 168
 Pleket Henry W. 274
 Plotyn 164, 168
 Pluta Jerzy 362, 380
 Płoszewski Leon 208, 214
 Podemska-Abt Teresa 45–47
 Podraza-Kwiatkowska Maria 230, 246, 360, 380
 Pol Wincenty 31–33, 35
 Pollak Roman 171
 Poniatowski Stanisław August 306
 Popiel Jacek 67, 72, 73
 Poprzącka Maria 92, 106
 Porębski Mieczysław 92, 106
 Potański Jurek 276, 277
 Potocki Ignacy 306
 Potocki Jan 303–319
 Potocki Seweryn 305, 307
 Potocki Szczesny 305–307
 Potocki Wacław 277
 Poussin Nicolas 158
 Prokop Jan 91, 106, 171, 194
 Prokopiuk Jerzy 156, 168
 Przeddziecki Aleksander 46, 47
 Przyboś Julian 321, 364, 373
 Przybyszewski Stanisław 360, 379
 Pseudo-Longinos 26
 Purcell Henry 52
 Puszkina Aleksander 94, 106, 132
 Puzynina Jadwiga 70, 73
 Pyczek Wacław 197, 201
R.W. zob. Wojacek Rafał
 Rabizo-Birek Magdalena 247, 255
 Radwański Witold 86, 88
 Radyszewski Rostyslav (Rościsław) 125, 147
 Radziukiewicz Anna 137, 149
 Rahner Karl 87, 89
 Rak Maciej 217, 226
 Ratoń Kazimierz 354, 355, 378, 379
 Rączka-Jeziarska Teresa 30, 35, 128, 149
 Rej Mikołaj 277
 Reszke Robert 50, 61
 Richards Ivor Armstrong 51, 52, 59, 60
 Ricoeur Paul 86, 116, 118, 240, 364

- Rimbaud Artur 238
Rodakowski Henryk 92
Rojek Józef Jacek 129, 147, 148
Romaniszyn-Ziomek Lidia 46, 47, 255
Romanowski Andrzej 12, 24
Rorty Richard 52
Rosset François 304–307, 312, 315–319
Rousseau Jean Jacques 52, 152, 237
Rozenfeld Aleksander 369
Rus, mityczny władca 333
Rusek Iwona E. 143, 149
Russell Bertrand 51, 59
Rutherford Ernest 60
Rutkowski Marek 139, 148
Ryba Janusz 180, 195, 305, 311, 318, 319
Rydzewski Paulin 206
Rylski Maksym 123, 125, 149
Rymkiewicz Jarosław Marek 248
Rypiński Aleksander 128, 149
Rzeczpiński Sławomir 247, 255
Rzońca Wiesław 234, 238, 245, 246
- S**
Saint-Martin Louis Claude de 78
Samsel Karol 234, 246
Sandler Samuel 99, 106
Sara, żona Abrahama, postać biblijna 200
Saryusz-Wolska Magdalena 335, 338
Sass Louis 49, 50, 61
Saussure Ferdinand de 49, 52–54, 57–61
Sawrymowicz Eugeniusz 159, 168, 179, 194, 208, 214
Scheffler Johannes zob. Angelus Silesius
Scheler Max 231, 235, 246
Schelling Friedrich Wilhelm 243, 244
Schiller Friedrich 153, 155–157, 165, 168, 203
Schlegel Friedrich 132
Schopenhauer Artur 230, 235
Schubert Franz 27
Schumann Robert 27
Scott Walter 31, 208
Seauve Lena 307, 319
Sebastian I, król Portugalii 38, 46
Sebyła Władysław 322, 324, 328
Semprún Jorge 331
Sénancour Étienne Pivert de 152
Seweryn Dariusz 82, 89, 247, 255
Shakespeare William (William Szekspir) 71, 171
Shelley Percy Bysshe 153
Siedlecki Michał 125, 139, 148
Siegień Bazyli 137, 149
Siemieński Lucjan 12, 23, 217
Siewierski Henryk 44, 47
Silva Agostinho da 44, 47
Singer Isaac Bashevis 358
Siwiec Magdalena 250, 255
Skarga Barbara 66, 72, 73
Skarga Piotr 142
Skarżyńska Anna 277, 300
Skłodowska-Curie Maria 60
Skubalanka Teresa 164, 168
Skwarnicki Marek 64, 67, 73
Sławińska-Targosz Lucyna 172, 194
Sławiński Janusz 91, 106
Sławski Franciszek 11, 12, 24
Słonimski Antoni 323
Słowacka Salomea 151, 152, 154, 158
Słowacki Euzebiusz 27, 132
Słowacki Juliusz 11, 12, 22, 24, 26, 31, 33–35, 49, 68–71, 73, 93, 121, 123, 130, 132, 133, 149, 151–155, 158–163, 165–168, 170–174, 179–182, 191, 193–194, 196–201, 214, 231, 232, 236, 240, 242, 244, 247–249, 253, 255, 324, 328, 358
Smalaisis Jurkštas zob. Baranowski Antoni
Snopek Jerzy 277, 302
Sobański Marian 333
Sobolewski Jan 342
Sofokles 371
Sokrates 22, 163
Sommer Łukasz 53, 61
Sontag Susan 366, 367, 380
Sosnowska Danuta 225, 226
Sowiński Józef 98
Spinoza Baruch 81
Spólna Anna 247, 254, 255
Stacewicz-Paixão Marta 41, 48
Stachura Edward 354, 355, 369, 379, 380
Stacjusz Publiusz Papinusz 94
Stalin Józef 331, 332, 337
Stankowska Halina 171, 185, 194
Stanuch Stanisław 350
Stasiewicz Krystyna 282, 302

- Stasikowska Aneta 180, 195
Stasiuk Andrzej 39, 40, 47
Stauber Josef 274
Stefanowska Zofia 11, 16, 21, 24, 78, 279, 301, 342, 348
Stern Anatol 321
Stępień Tomasz 23, 24
Stillinger Jack 166, 168
Stomma Ludwik 59
Stroud Ronald S. 274
Stróżewski Władysław 163, 168
Styczeń Janusz 351, 362, 372, 380
Styczyński Jan Gwalbert 132
Subko Barbara 70, 73
Suchodolski Patryk 139, 148
Sudolski Zbigniew 160, 168, 179, 194, 229
Swedenborg Emanuel 164, 233, 242
Syga Teofil 92, 106
Symonides z Keos 265
Syrokomla Władysław (właśc. Ludwik Władysław Kondratowicz) 125
Szaller K.L. 27
Szałagan Alicja 349, 379
Szawerna-Dyrszka Anna 327, 329
Szczeniowski Tytus (pseud. Izasław Blepoński) 237
Szczerbicka-Słęk Ludwika 287, 300
Szekspir William zob. Shakespeare William
Szeląg Wanda 103, 105
Szeląg Zdzisław 103, 105
Szewczenko Taras 125, 129
Szewczyk Wilhelm 338
Szramek Emil, ks. 333
Sztaudynger Jan Izydor 19
Szymański Wiesław Paweł 69, 73
Szweykowski Zygmunt 16, 24
Szymik Jerzy, ks. 40, 41, 44, 47
Szymona Wiesław 84, 89
Szymor-Rólczak Marta 277, 302
- Ścierski Stanisław 378
Śmietana Rafał 13, 23
Śniadecki Jędrzej 179
Śniedziwski Piotr 152, 157, 158, 169
Świeżyński Adam 371, 380
Święcicki Paulin 128
- Taborski Roman 360, 379
Tasso Torquato 132, 171
Tatarkiewicz Anna 29, 35, 198, 201, 218, 226
Taylor Charles 116–118
Tazbir Janusz 343
Tetmajer Józef 216
Tiutczew Fiodor 137
Tomasz à Kempis 84, 89
Tomasz z Akwinu, św. 86, 89
Topp Ludwika 375, 381
Towiański Andrzej 208
Traba Robert 335, 338
Traczewska Maria 361, 381
Trembecki Stanisław 132
Trentowski Bronisław 21
Trębska Małgorzata 282, 301, 302
Triaire Dominique 304–307, 312, 315–319
Trybuś Krzysztof 78, 88
Trześniewska Agnieszka 135, 147
Trzynadłowski Jan 154, 168
Turzyński Ryszard 80, 88
Tuwim Julian 14, 24, 94, 106, 275
Tyszkiewicz Konstanty 30
- Ujejski Józef 153, 168
Ulanowska Stefania 128, 149
Ulicka Danuta 350, 381
Umiński Jan Nepomucen 92, 99, 100, 104
Ursel Marian 233, 234, 246
Uspienski Boris Andriejewicz 102, 106
- Varga Krzysztof 248
Vargas Llosa Mario 358
Venclowa Thomas 138, 150
Verbickas Antanas 132, 145, 148
Verlaine Paul 238
Vigny Alfred Victor de 164
Voragine Jakub de 200
Vorgimler Herbert 87, 89
Vries Jan de 55, 61
- Wagner Richard 243
Wajna Józef 129, 147, 148
Walas Teresa 234, 246
Walc Jan 16, 24
Wasilewska Anna 304, 306, 318, 319

- Wasył I, książę moskiewski 94
Wasył II Ślepy, książę moskiewski 94
Wasył III, książę moskiewski 94
Wasył IV Szujski, car Rosji 94
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 362, 381
Watteau Jean-Antoine 155
Wawrzekiewicz-Nasternak Weronika 41, 42, 48
Ważyk Adam 321
Wediusz German Publiusz 266, 267
Weintraub Wiktor 138
Weloński Pius 202
Wenerska Wioleta 222–224, 226
Wergiliusz Maro Publiusz 132
Werwes Hryhorij 125, 150
Węgrzyniak Anna 23, 24
Wiaziemski Piotr Andriejewicz 94
Wichert-Kajruksztisowa Julia 130
Wichowa Maria 276, 302
Wierzbicka Anna 37, 48
Wilkoń Teresa 328, 329
Wilson Colin 361, 381
Witkiewicz Stanisław Ignacy (pseud. Witkacy) 323
Witkowska Alina 68–70, 73, 87, 89, 156, 157, 168, 169, 215
Witkowski Michał 248
Witkowski Przemysław B. 306, 319
Witosz Bożena 374, 381
Wittgenstein Ludwig Josef 49–54, 58–61
Witwicki Władysław 163, 168
Władykin, tłumacz rosyjski 314
Wojaczek Rafał 349–351, 354, 364, 369, 375, 378, 379
Wojtyła Karol (Jan Paweł II) 46, 62–73
Wölfflin Heinrich 171
Wolniewicz Bogusław 53, 61
Wolska Barbara 277, 302
Wójcicki (Wóycicki) Kazimierz Władysław 217
Wronecka Joanna 197, 201
Wyczółkowska-Nowik Irena 185, 194
Wyka Kazimierz 91, 96, 97, 100, 101, 106
Wylegała Anna 125, 148
Wypler Jan 338
Wysocki Piotr 98
Wyspiański Stanisław 323, 324
Yon Marguerite 273
Zabielski Łukasz 136, 139, 141, 148, 150, 202
Zabłocki Franciszek 282–284
Zagórski Jerzy 323, 325–328
Zakrzewska Wanda 80, 88
Zakrzewski Bogdan 121–123, 150
Zaleski Elias 203
Zaleski Józef Bohdan 160, 202–208, 215
Zaleski Marek 321, 325, 329
Załuski Roman 160
Zathey Hugo 121, 150
Zawacka Elżbieta 334
Zawodziński Karol Wiktor 325
Zbylitowski Piotr 277
Zejszner Ludwik 217
Zgorzelski Czesław 16, 22, 24, 27, 35, 78, 79, 89, 92, 93, 101, 102, 106, 108, 109, 118, 158, 169, 215
Ziebarth Erich 273
Ziejka Franciszek 127, 149
Zielińska Marta 99, 106
Ziemba Wojciech 137
Zieniewicz Andrzej 367, 372, 381
Zimand Roman 358, 381
Zimmerer Katarzyna 347, 348
Ziołowicz Agnieszka 113, 118, 279, 301
Ziomek Jerzy 13, 24
Zola Émile 240
Zwierzyński Leszek 111, 118, 226
Zygmunt III Waza, król Polski 94, 205
Zysk Tadeusz 361, 381
Żera Karol Antoni 277
Żeromski Stefan 358
Żmigrodzka Maria 109, 118, 253–255
Żółkiewski Stanisław 94
Żółkowski Alojzy Fortunat 17, 20, 24
Żółtowska Maria Ewelina 303, 304, 319
Żuławski Juliusz 153, 167
Żywow Wiktor M. 102, 106

Nazwiska zestawiała Maria Janoszka, numery stron uzupełniła Katarzyna Szkaradnik

Projekt okładki inspirowany obrazem
William'a Turnera *Going to the Ball (San Marino)*

Redakcja i korekta
Katarzyna Szkaradnik

Projekt okładki
Anna Krasnodębska-Okreglicka

Redakcja techniczna
Małgorzata Pleśniar

Łamanie
Studio Editio

Redaktor inicjujący
Przemysław Pieniążek

Wersją referencyjną publikacji jest wersja elektroniczna
Publikacja na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



 <https://orcid.org/0000-0002-4366-753X>

 <https://orcid.org/0000-0003-2353-7364>

<https://doi.org/10.31261/PN.4092>

Literatura i żywioły / pod redakcją Lucyny
Nawareckiej i Marii Janoszki.
Wydanie I. - Katowice : Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego, 2021

ISBN 978-83-226-4152-1
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Arkuszy drukarskich: 25,25. Arkuszy wydawniczych: 27,5. PN 4092.

Egzemplarz bezpłatny

ISBN 978-83-226-4152-1



9 788322 641521

Więcej o książce

