Sztaluga i pióro

Księga jubileuszowa ku czci profesora Wacława Pyczka

TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO
JANA PAWŁA II

Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego
201

ISTNIEJE OD ROKU 1934

Sztaluga i pióro

Księga jubileuszowa ku czci
PROFESORA WACŁAWA PYCZKA

REDAKCJA
Wojciech Kruszewski

Lublin
TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO JANA PAWŁA II

RECENZENCI
Dr hab. Jan Zieliński, prof. UKSW
Dr hab. Marek Stanisz, prof. UR

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
Barbara Grodzieńska

SKŁAD KOMPUTEROWY
Jarosław Bielecki

PROJEKT OKŁADKI I STRON TYTUŁOWYCH
Krzysztof Rumowski

Na okładce wykorzystano obraz Agnieszki Weyssenhoff „Łąka"
ze zbiorów własnych prof. Wacława Pyczka

Publikacja współfinansowana przez
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

© Copyright by Towarzystwo Naukowe KUL 2020

ISBN 978-83-7306-924-4

TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO JANA PAWŁA II
ul. F. Chopina 29/11, 20-023 Lublin
tel. 81 525 01 93, tel./fax 81 524 31 77
e-mail: tnkul@tnkul.pl www.tnkul.pl
Dział Marketingu i Kolportażu tel. 81 524 51 71

DRUK I OPRAWA
ELPIL, ul. Artyleryjska 11, 08-110 Siedlce

Humanitate ac vita
Venceslai Pyczek inspirati

Księga jubileuszowa to zwyczajowy sposób wyrażania wdzięczności w środowisku uczonych. „For a true scholar, the gift of the scholarship of others is a most appropriate bequest”[1]. *Festschrift*, jak z niemiecka nazywa się w środowisku naukowym takie wydawnictwa, to zbiór publikacji o różnym charakterze, od lekkich esejów po obszerne i bardzo specjalistyczne rozprawki, od przyczynków po teksty o charakterze syntetycznym, od przedruków po prace przygotowane specjalnie, by uhonorować zasłużonego uczonego, kolegę, współpracownika, nauczyciela czy mistrza. Zwykle księga jubileuszowa zawiera także dedykację, portretowe zdjęcie, naukowy życiorys obdarowanego oraz spis jego publikacji. Rzadziej dołączane są także listy gratulacyjne, wspomnienia i okolicznościowe utwory literackie[2]. Choć wszystkie te elementy stanowią osobne, samodzielne jednostki o ściśle określonej strukturze, to przecież funkcjonują w obrębie większej całości, która w pewnej mierze odbiera im ich autonomiczność i narzuca kontekstową interpretację. Z punktu widzenia tekstologii i genologii lingwistycznej *festschrift* to osobny gatunek tekstu – gatunek w formie kolekcji[3]. który doczekał się już naukowego opisu[4].

---

[1] R. Mcguire, *Reflections on the Festschrift / Memorial Volume: A Review of Human Expeditions: Inspired by Bruce Trigger*, „European Journal of Archaeology” 17 (2014), s. 720. Mcguire powołuje się tu ogólnie na pracę Richettiego. Zob. J. Richetti, *The Value of the Festschrift: A Dying Genre?*, „The Eighteenth Century” 53 (2012), nr 2, s. 237-242.

[2] W tym tomie publikujemy trzy wiersze Piotra Szewca, kolegi prof. Wacława Pyczka z okresu studiów w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, poety, pisarza, eseisty o ustalonej pozycji w środowisku literackim. Różnego typu utwory poetyckie, panegiryki publikują w księgach jubileuszowych także amatorzy, koledzy po fachu, na przykład czeska anglistka Jarmila Tárnyiková napisała wiersz w języku angielskim dla prof. Ewy Hajičovej. Podaję za: J. Hoffmannová, *Jubileuszowy tom zbiorowy („Festschrift”) jako interakcyjny i intertekstualny gatunek komunikacji naukowej*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs” 2013, nr 6, s. 322.

[3] Zob. M. Wojtak, *Gatunek w formie kolekcji a kolekcja gatunków*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze” XV (2006), s. 143-152.

[4] Zob. J. Hoffmannová, *Jubileuszowy tom zbiorowy („Festschrift”)*.

Choć księgi jubileuszowe wydaje się powszechnie, przynajmniej w tych krajach, w których naukę uprawia się w instytucjach badawczych i edukacyjnych, zorganizowanych według wzorca wywodzącego się z długiej tradycji europejskich uniwersytetów, gatunek ten nie cieszy się dobrą sławą. Księgom jubileuszowym, a także pokrewnym im księgom pamiątkowym (pośmiertnym, *in memoriam*, niem. *Gedenkschrift*) zarzuca się m.in., że są przypadkowymi, niekoherentnymi zbiorami tekstów, że publikuje się w nich eseje i artykuły, które normalnie nie mogłyby zostać opublikowane w czasopismach naukowych, gdyż nie przeszłyby pozytywnie przez proces recenzyjny[5]. „They are as much products of the heart as products of the mind"[6]. Najważniejsze wady ksiąg jubileuszowych i pamiątkowych zostały już dostrzeżone i opisane w literaturze naukowej. W Polsce, w związku z ostatnią ustawową reformą ram organizacyjnych nauki (Ustawa z dnia 20 lipca 2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, znana bardziej pod „marketingową" nazwą *Ustawa 2.0* lub *Konstytucja dla Nauki*[7]) niechęć do tego gatunku publikacji ma jeszcze jedno źródło – mechanizmy tzw. parametryzacji nie zachęcają do publikacji tekstów w takich wydawnictwach. Czy księgę jubileuszową lub pamiątkową można uznać za „monografię wieloautorską", a współtworzące ją artykuły naukowe za punktowane rozdziały tej monografii? Nie dyskutując szerzej tych problemów, a mając świadomość, że książka, którą oddajemy do rąk P.T. Czytelników, ma wszystkie wady ksiąg jubileuszowych, spróbujemy poniżej uzasadnić, dlaczego podjęliśmy decyzję o jej wydaniu. W tej próbie uzasadnienia uwzględnimy dwa aspekty. Najpierw spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, dlaczego takie – mimo ich oczywistych wad – księgi należy wydawać. Następnie zaś pokażemy, dlaczego księga jubileuszowa należy się dr. hab. Wacławowi Pyczkowi, profesorowi nadzwyczajnemu w Instytucie Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, który 1 października 2019 r. władze Uczelni nieroztropnie i nieracjonalnie rozparcelowały, tworząc Instytut Literaturoznawstwa (obecne miejsce pracy profesora Pyczka) i Instytut Językoznawstwa (miejsce pracy autora tych słów).

W potocznym rozumieniu panuje przekonanie, że najważniejszą funkcją języka jest funkcja poznawcza. W świetle znanego schematu aktu ko-

---

[5] Zob. R. Mcguire, *Reflections on the Festschrift / Memorial Volume*; J. Richetti, *The Value of the Festschrift*.

[6] R. Mcguire, *Reflections on the Festschrift / Memorial Volume*, s. 721.

[7] Obie nieoficjalne nazwy tej ustawy oraz wiele innych terminów związanych z organizacją życia naukowego to klasyczna manipulacja językowa. Zob. W. Włoskowicz, *Nowomowa pseudometanaukowa? O języku polskiej polityki naukowej*, „Poradnik Językowy" 2019, nr 10, s. 35-47.

munikacji językowej Romana Jakobsona[8] definiowana jako zorientowanie wypowiedzi na rzeczywistość pozajęzykową. Zabobon ten, tj. przekonanie o prymarności funkcji poznawczej języka, podzielają też liczni uczeni, nawet lingwiści. Badania pokazują jednak, że większość ludzkich rozmów, nazwijmy je za Jakobsonem *aktami komunikacji językowej*, to plotki i/lub komunikaty o znikomej wartości poznawczej (informacyjnej). Używamy języka, bo w ten sposób wchodzimy w relacje społeczne i tworzy się między poszczególnymi osobnikami więź grupowa, bez której nie jest możliwe skuteczne działanie zespołowe. „Jeśli bycie człowiekiem polega głównie na mówieniu, to świat pcha do przodu raczej prozaiczna paplanina, a nie perły mądrości rzadko padające z ust jakiegoś Arystotelesa czy Einsteina"[9].

Podobnie zabobonny charakter ma przekonanie, że teksty naukowe charakteryzuje, bądź powinna charakteryzować, przede wszystkim dominacja poznawczej funkcji języka, że są one zorientowane na rzeczywistość pozajęzykową etc. Teksty o takim charakterze są oczywiście ważne i bez nich żadna nauka nie może egzystować. Naukę tworzą jednak ludzie z wszystkimi swoimi talentami, zaletami, przywarami i wadami, a środowiskiem naukowym rządzą te same prawa socjologiczne, które obowiązują w każdej ludzkiej społeczności. Akty komunikacji o funkcji innej niż poznawcza są w funkcjonowaniu środowiska koniecznie potrzebne. Problem nie w tym, że powstają artykuły, które nie są tekstami *stricte sensu* naukowymi, że publikuje się książki takie, jak na przykład księgi jubileuszowe, o których tu rozmawiamy, lecz – jak sądzę – w braku naturalnej równowagi między tekstami o różnych funkcjach. Jeśli przyjmiemy taki punkt widzenia, to dostrzeżemy w komunikacji naukowej miejsce również dla wszelkiego rodzaju publikacji okolicznościowych, *Festschriftów* i *Gedenkschriftów*, popularnej literatury naukowej itd., itp.

Nie znaczy to oczywiście, że jedyna postać księgi pamiątkowej to obszerny tom ze zdjęciem uhonorowanego nim uczonego, życiorysem naukowym itd. Kanoniczny wzorzec gatunkowy może ewoluować, co współcześnie ułatwiają i umożliwiają nowe media, nowe nośniki informacji. Czy dołączona do tomu *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*[10]

---

[8] R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, red. M.R. Mayenowa, t. II, Warszawa 1989, s. 77-124.

[9] R. Dunbar, *Pchły, plotki a ewolucja języka. Dlaczego człowiek zaczął mówić*, Warszawa 2009, s. 11. Na kolejnych stronach tej pracy trochę informacji statystycznych dotyczących tematyki rozmów w różnych sytuacjach komunikacyjnych.

[10] *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*, red. D. Seweryn, W. Kaczmarek, A. Seweryn, Lublin 2008.

płyta CD z filmem biograficznym o honorowanym tym wydawnictwem Profesorze[11] to jedynie nieistotny dodatek, załącznik, ciekawostka, czy raczej „księga" jubileuszowa, która jest niekanoniczną realizacją gatunku w formie kolekcji, czy też jest to już inny *genre*, a może nawet jest to jedynie kolekcja gatunków? Nowe media stwarzają wiele możliwości uhonorowania naszych kolegów. Jak pisze Randall Mcguire, podając jako przykład „open website that honoured Noam Chomsky on his seventieth birthday"[12] strony internetowe „provide solutions to the many problems that plague the *festschrift*/memorial"[13]. Widząc niedostatki ksiąg jubileuszowych i pamiątkowych oraz przewidując rozwój konwencji gatunkowej, sądzimy, że jest jeszcze za wcześnie, by ogłaszać śmierć tego gatunku wydawnictw naukowych[14].

„[...] na tym świecie – pisze Haruki Murakami – nie ma ludzi niezastąpionych. Choćby ktoś był nie wiem jak mądry i utalentowany, zazwyczaj znajdzie się gdzieś jakiś zastępca. Gdyby świat był pełen ludzi niezastąpionych, mielibyśmy prawdziwy kłopot"[15]. I trudno się z nim nie zgodzić. Niemniej jednak musimy widzieć i drugą stronę medalu. Bo chociaż każdego można zastąpić, to przecież wszelkie zmiany kadrowe wpływają (bez)pośrednio na atmosferę funkcjonowania instytucji i klimat życia społecznego. Każdy człowiek wyciska piętno na swoim bliższym i dalszym otoczeniu. Instytucje trwają. Jak mówi przysłowie, „dłużej klasztora niż przeora". Ale czy dalej są to te same instytucje. Obserwując ewolucję Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II tylko w latach, w których studiował i pracował w tej Uczelni profesor Pyczek, dostrzegamy ogrom zmian, choć przecież trwają mury i struktury, a adres *Racławickie 14* należałoby pisać ze znakiem ® (*Registered trademark*) lub ™ (*Trademark*). Czasem myślę, czy nie zapominamy, że *persona locum, non locus personam honorat*. Z każdym profesorem, który przeniósł się do innej uczelni, odszedł na emeryturę czy wyruszył na spotkanie z Panem, coś się ważnego zmieniło, kogoś zabrakło. I kogoś przybyło! Gdy mówimy o uniwersytecie jako wspólnocie uczonych i uczących się (*universitas magistrorum et scholarium*), to chyba nie zawsze świadomie, buntujemy się przeciwko współczesnej wizji

---

[11] *Profesor Maciejewski*, scenariusz i realizacja Joanna Sosnowska, TVP Lublin 2007. Internet: https://www.youtube.com/watch?v=G86AKr0ShQI [dostęp: 20 lutego 2020].

[12] Mowa o stronie internetowej Noam Chomsky, *Chomsky.Info. The Noam Chomsky Website [online]*, Internet: http://www.chomsky.info.

[13] R. Mcguire, *Reflections on the Festschrift / Memorial Volume*.

[14] A Dying Genre? – pyta retorycznie John Richetti w tytule swojego artykułu – *The Value of the Festschrift: A Dying Genre?*

[15] Haruki Murakami, *1Q84*, t. I, Warszawa 2011, s. 129.

uniwersytetu jako przedsiębiorstwa, korporacji, linii produkcyjnej, w której każdy może zastąpić każdego, bo nie liczy się człowiek, jego osobowość, postawa i rzeczywiste osiągnięcia, lecz formalne uprawnienia, stopień, tytuł, liczba punktów. Już wkrótce, z początkiem najbliższego roku akademickiego zajęcia (jak dzisiaj mówimy *kursy*), które prowadzi obecnie profesor Wacław Pyczek (m.in. *Wybrane zagadnienia literatury polskiego romantyzmu*, *Wiedza o kulturze: literatura i sztuka*, *Romantyzm: literatura, kultura, sztuka*), powierzymy jego młodszym kolegom. Będą to z punktu widzenia programu studiów te same zajęcia (nazwa, zakres programowy, kierunek studiów). Równocześnie będą to już inne zajęcia, bo zostaną naznaczone piętnem osobowości nowego prowadzącego. Tak jak zajęcia tegoroczne są naznaczone osobowością profesora Pyczka. Nad tą osobowością, nad jego wkładem w ukształtowanie studiów polonistycznych i badań literaturoznawczych w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim zastanawiali się autorzy i autorki tekstów złożonych do publikacji w niniejszym tomie. Zastanawia się redaktor naczelny, profesor Wojciech Kruszewski, kierownik Katedry Edytorstwa KUL, inicjator powstania tego tomu jubileuszowego i realizator tego przedsięwzięcia, zastanawia się autor tego wstępu. Ale nad drogą życiową i dorobkiem profesora Pyczka będą się zastanawiać – mamy taką nadzieję – również odbiorcy tej książki, ci najbliżsi, z którymi przyszło mu pracować i współpracować, a także ci przyszli – „wnuki późne". Prace profesora Pyczka odnotują bibliografie, książki i nadbitki będą czekać na czytelników w bibliotecznych magazynach i w cyfrowych repozytoriach. Biogram znajdzie się w encyklopediach[16]. Publikując ten tom, chcemy ocalić to, co najmniej wymierne, co sprawia, że chociaż nasz kolega nie jest niezastąpiony, to jest wyjątkowy. Niech ten tom będzie tej wyjątkowości materialnym (książka jako nośnik) i niematerialnym (jako tekst, w tym sensie, w jakim literaturoznawcy pytają o sposób istnienia dzieła literackiego) znakiem.

Pozostając przy uniwersyteckiej dydaktyce, dodajmy jeszcze, że pod jego kierunkiem powstała grubo ponad setka prac licencjackich (w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, a przede wszystkim w Nauczycielskim Kolegium Języka Polskiego w Zamościu), kilkadziesiąt prac magisterskich w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. W KUL wypromował także dwóch doktorów (siostra Bożena Leszczyńska i Ewelina Giżka).

Nasz kolega cieszy się także dobrą reputacją w środowisku naukowym, o czym świadczy częste powoływanie go na recenzenta w przewodach dok-

[16] Jeden z pierwszych, jeśli nie w ogóle pierwszy zamieszczono w: *Encyklopedia 100-lecia KUL*, t. II, Lublin 2018, s. 238.

torskich (10 razy) i jako członka komisji habilitacyjnych (w tym raz jako recenzent). O aktywności profesora Pyczka w środowisku naukowym świadczy także jego udział w licznych konferencjach naukowych, a śladem tej aktywności są niektóre publikowane artykuły.

Profesor Wacław Pyczek jest absolwentem Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, wychowankiem śp. prof. Mariana Maciejewskiego, pod kierunkiem którego przygotował i obronił najpierw pracę magisterską (*Otchłań i przepaść w polskiej poezji romantycznej*, 1983), następnie doktorską (*Jerozolima słoneczna w dziele mistyczno-genezyjskim Juliusza Słowackiego*, 1996). Habilitował się w roku 2009 na Wydziale Nauk Humanistycznych KUL. Podstawą habilitacji była rozprawa pt. *Motywy pasyjne w liryce wielkich romantyków: Mickiewicz – Słowacki – Krasiński* (Lublin 2008). Początkowo pracował w Bibliotece Uniwersyteckiej KUL. Od 1996 r. podjął pracę naukowo-dydaktyczną w Instytucie Filologii Polskiej KUL. Równolegle przez wiele lat prowadził zajęcia dydaktyczne w Nauczycielskim Kolegium Języka Polskiego w Zamościu oraz w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej im. Szymona Szymonowica w tym samym mieście (obecnie Uczelnia Państwowa im. Szymona Szymonowica).

Dorobek naukowy naszego Profesora obejmuje trzy książki oraz bez mała pół setki artykułów i recenzji, obszerne wywiady (z Jerzym Nowosielskim oraz Marianem Maciejewskim, ten ostatni przeprowadzony wspólnie ze Sławomirem J. Żurkiem) oraz wiele drobnych publikacji, np. felietonów i recenzji z wystaw zamieszczonych w prasie, których bibliografia jego prac zamieszczona w niniejszym tomie nie obejmuje. W swoich książkach oraz w niezbyt licznych artykułach Wacław Pyczek koncentruje się przede wszystkim nad twórczością wielkich romantyków polskich – Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, z wyraźną dominacją prac poświęconych twórczości Słowackiego. Nie brak jednak w jego dorobku i studiów nad innymi pisarzami doby Romantyzmu (Cyprian Norwid, Kornel Ujejski) i późniejszych okresów w literaturze i kulturze polskiej (Adam Chmielowski – święty Brat Albert, Kornel Filipowicz, Józef Czapski, Arnold Słucki, Zbigniew Herbert, Jerzy Nowosielski, Piotr Szewc). Uprawiał również krytykę literacką (recenzował m.in. książki Bohdana Madeja, Ryszarda Taborskiego). Śledził i oceniał także prace badawcze z zakresu literaturoznawstwa (np. książkę Janiny Szcześniak *Drzewo wiecznie szumiące, niepotrzebne nikomu: kresy w powieściach Marii Rodziewiczówny*, Lublin 1988) czy książkę o literaturze kresowej nieżyjącego już profesora Uniwersytetu Szczecińskiego Bolesława Hadaczka (*nota bene* również wychowanka KUL – w 1953 r. uzyskał on dyplom pierwszego stopnia ze specjalnością pedagogiczną, ówczesny licencjat?).

Ze swoich publikacji – jak wyznał piszącemu te słowa – najwyżej ceni książkę *Jerozolima słoneczna Juliusza Słowackiego* (Lublin 1999), która jest drukowaną wersją jego rozprawy doktorskiej. Z artykułów natomiast wyróżnia trzy: *Romantyczny prospekt poczty rosyjskiej*, *Summa Paschy Cypriana Norwida. Wokół jednego wiersza poety* oraz *Czapskiego widzenie świata. Rysunki i obrazy*. Jego dorobek to również teksty jeszcze nienapisane, choć już jakoś znane, bo w roboczej postaci zaprezentowane na konferencjach. On sam najbardziej żałuje, że nie ukończył i nie opublikował tekstu o *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza (tekst w roboczej wersji zaprezentowany podczas konferencji „Adam Mickiewicz – Przewodnik" w Uniwersytecie Warszawskim w 2017 r.) oraz studium porównawczego *Mohorta* Wincentego Pola i *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* Juliusza Słowackiego. Roboczej i mówionej wersji tego ostatniego autor tych słów miał okazję wysłuchać osobiście w Dworku (Muzeum) Wincentego Pola w Lublinie w kwietniu 2016 r. podczas VIII konferencji z cyklu „Świat Wincentego Pola". Niech mi wolno wyrazić nadzieję, że te i inne prace ujrzą światło dzienne. Uczony jest jak kapłan! Przechodzi na emeryturę, ale kapłanem być nie przestaje. Kapłanem Nauki.

Zarówno w swoich rozprawach, jak i pomniejszych studiach i artykułach profesor Wacław Pyczek daje się poznać przede wszystkim jako wytrawny interpretator, który potrafi od-czytywać bardzo nawet zagadkowe utwory w szerokim kontekście literackim i kulturowym, a w szczególności wrażliwy jest na malarskość poezji i literatury, co – jak pokaże następny akapit – nie jest dziełem przypadku.

Mniej znanym, a piszącemu te słowa prawie zupełnie obcym, obszarem aktywności Wacława Pyczka jest jego działalność artystyczna. Wacław Pyczek jest utalentowanym malarzem, wziętym akwarelistą, którego prace zdobią m.in. kaplicę grekokatolików w Wyższym Seminarium Duchownym w Lublinie. Jego prace były prezentowane na licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych. Wśród rozproszonych po prasie tekstów są jego omówienia i relacje z wystaw malarskich. Wydaniu księgi jubileuszowej będzie towarzyszyć indywidualna, autorska wystawa prac malarskich profesora Wacława Pyczka. Wracając do wcześniejszych uwag o kształcie ksiąg jubileuszowych, zwrócimy tu jedynie uwagę, że księga jubileuszowa to gatunek interakcyjny i intertekstualny. W cytowanym już artykule Jana Hoffmannová sygnalizuje to zagadnienie w związku z relacją między księgą jubileuszową a poprzedzającą

często jej wydanie konferencją ku czci *honorata*[17]. Tu mamy inny przykład takiej interaktywnej i intertekstualnej sytuacji komunikacyjnej.

Prywatnie – mąż Ewy, ojciec ośmiorga dzieci, dziadek jedenaściorgu wnuczętom. Katolik. Podąża pewnie Drogą neokatechumenalną. Choć w sprawach rodzinnych i religijnych dyskretny, to wszyscy, którzy znają go bliżej, wiedzą, jak ważne są dla niego rodzina i religia. Miłośnik książki. Właściciel pokaźnego księgozbioru. Ksiąg, książek i książeczek zgromadził w domu sporo. A jeszcze więcej przeczytał, co potwierdzi każdy, kto miał okazję z nim dłużej poobcować.

Tom, który ofiarujemy naszemu nauczycielowi, współpracownikowi, koledze, składa się z 24 artykułów. Nie łączy ich ani wspólna metoda, ani problematyka. Niektóre, jak na przykład tekst o opowiadaniach Warłama Szałamowa, którego autorem jest piszący te słowa, w żaden sposób nie łączą się z działalnością badawczą profesora Pyczka. Pojedyncze tylko odnoszą się do najważniejszych wątków obecnych w badaniach Profesora (np. artykuł Moniki Kuleszy *Nowa Jerozolima, czyli prywatne raje w późnych lirykach Juliusza Słowackiego* i Ewy Szczeglackiej-Pawłowskiej *Ślad kolan i karta złota z piasku, czyli o świętości życia. W świetle liryku Juliusza Słowackiego pt. Do Franciszka Szemiotha [Nie zapominaj, że kiedyś ubogi]*). Dwa (Dariusza Pachockiego oraz Anny Podstawki) bezpośrednio nawiązują do jego zainteresowań malarskich. Ten tom jest jak bukiet polnych kwiatów, które zebrane podczas wspólnego spaceru polną drogą komponują się w naturalny sposób. Jest w tym bukiecie miejsce dla wielu barw i kształtów, dla kwiatów i polnych ziół. Ofiarujemy go profesorowi Wacławowi Pyczkowi w podzięce za jego obecność wśród nas i to wszystko, czym ubogacał nas przez kilkadziesiąt lat jako student, pracownik biblioteki i nauczyciel akademicki, współpracownik i kolega. Szanowny Panie Profesorze! Drogi Wacku! Dziękujemy Ci za inspirację! *Inspiracja* to nie tylko „wpływ wywierany na kogoś; poddawanie myśli, sugestia", lecz także „natchnienie, zapał twórczy". W *inspiracji* jest ten sam rdzeń, co w łacińskim *spiritus* – „dech, oddech, powiew wiatru, tchnienie; tchnienie Boga". *Spiritus Sanctus*…

Henryk Duda

[17] Zob. J. Hoffmannová, *Jubileuszowy tom zbiorowy („Festschrift)*, s. 313. Mój instynkt językowy podpowiada mi, że polszczyźnie potrzebny rzeczownik *honorat* – «człowiek uhonorowany, wyróżniony», bo to ktoś inny niż *jubilat*. Takiego rzeczownika słowniki języka polskiego nie notują. W przeszłości w podobnym sensie użył go Wacław Potocki w swoich *Moraliach* (1688): „Pytam: Co to? Przywilej – ktoś mi odpowiedział – / Zostawszy *honoratem*, będzie wyżej siedział" (*Wacława Potockiego Moralia (1688)*, t. I, Kraków 1915, s. 10).

***

Zagnieździłbym się zamieszkał w dębach klonach
na placu Litewskim ulica Niecała już mnie nie pomieści

2016

Przed budzikiem

Czasu było coraz mniej niebawem miał się odezwać budzik wtedy zauważyłem
że sito w którym nosiłem gołębiom pszenicę przegryzły myszy
ziarno sypało się na ziemię a z nim ubywało zdarzeń twarzy historii codziennych
sprzed roku i starszych topniały jak lód wiosenną porą
strwożyłem się świat nie chce bym o nim pamiętał

2018

Sekretne przejścia

Ścieżkami przez krzaki pokrzywy przez dziury w płocie z Reja na Polną
z Polnej na Listopadową z Listopadowej na Młyńską z Młyńskiej na
prowadziły sekretne przejścia
tu spod nóg zrywa się spłoszony gołąb tam potrącona ramieniem kołysze się kukurydza
zapach rozgniecionego w palcach liścia orzecha idzie za tobą przez lata
świat jak dom rodzinny ale półdziki nie wiesz więcej w nim spełnień czy obietnic
wciąż bawi się w chowanego choć czas zabaw minął
dąb ocaleniec sam jeden został z dawnego towarzystwa
rozgląda się znad dachów słucha odgłosów miasta
obmyśla plan ucieczki byle najdalej stąd byle czym prędzej

Zamość – Warszawa 6-10 IX 2019

Jerzy Borowczyk
Uniwersytet Adama Mickiewicza

Wiersz „spod kory", „spod liści" O procesie tekstotwórczym raptularzowego liryku Juliusza Słowackiego [W ostatni dzień – w ostatni dzień…] ***

1. Gdzie i kiedy dzieje się ostatni dzień?

Gdzie i kiedy zabiera głos ktoś mówiący w późnym, drobnym, a przecież na swój sposób ogromnym (a przynajmniej silnym, wyrazistym, intensywnie wizyjnym) wierszu Juliusza Słowackiego?

W ostatni dzień – w ostatni dzień
Wyście, podróżne tu ptaki,
Spotkały suchy dębu pień,
Co od piorunów miał znaki.

Lecz gdy go śpiew poruszył wasz,
Gdy głos doleciał z ojczyzny,
Wylazła nagle człecza twarz
Spod kory – ze spalenizny.

Spod liści błysnął złoty łuk
I ręka – i kawał korony.
W dębie słowiański mięszkał Bóg
I wam się pokazał zjawiony…[1]

Mówi w czasie przeszłym. Jego słowa wybrzmiewają w pewnym miejscu oddanym zaimkiem „tu". Dopiero co ustalone współrzędne trzeba jednak

[1] J. Słowacki, *** [W ostatni dzień – w ostatni dzień…], w: tegoż, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne,* oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 558.

od razu weryfikować. Jeśli bowiem mówi się tutaj w czasie przeszłym o dniu ostatnim, to albo przywołuje się jakiś zamknięty okres, albo kreśli się te słowa z zaświatów, a czas przeszły jest tu po prostu wehikułem eschatologii[2]. Może jednak wcale nie chodzi o „ostatni dzień" historii, świata, ale po prostu o to, co miało miejsce ostatnio, niedawno? Możliwości jest z pewnością więcej, teraz nie chodzi mi wszak tak bardzo o ich odkrywanie i nazywanie, jak po prostu o to, że incipit liryku powstałego zapewne wiosną 1848 r.[3] od lat nie

[2] W perspektywie *rzeczy ostatecznych* czytał (i będzie czytał) późną twórczość Słowackiego cały legion badaczy i pasjonatów. W związku z interesującym mnie wierszem sięgam do wybranych tylko odczytań, mających wspólny mianownik w lubelskiej szkole analizy i interpretacji liryki romantycznej. Na później zostawiam uwagi jej założyciela – Czesława Zgorzelskiego, a teraz chcę przywołać, na zasadzie sygnału, szczególną konfigurację trzech spojrzeń, które towarzyszyły mi w toku pracy nad utworem o dniu ostatnim. Nie przestaje mnie więc intrygować gorzko-sceptyczny głos Danuty Zamącińskiej, podkreślającej zamknięty charakter świata poetyckiego tworzonego przez Słowackiego w ostatnich latach życia. Badaczka podkreśla, że „skrajna podmiotowość" poety „nie honoruje już żadnej konwencji komunikacyjnej", że jest „samowystarczalna", że skupia się na odsłanianiu tak bogatego i niezwykłego świata wewnętrznego, iż czytelnikowi pozostaje rola „parweniusza" (D. Zamącińska, *Historyk poezji wobec „liryki lat ostatnich Juliusza Słowackiego"*, w: tejże, *Słynne – nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 51-54). Nawet jeśli pobrzmiewa w tej wypowiedzi pewna przekora czy rozczarowanie, to i tak jej wymowa staje się pewnego rodzaju wyzwaniem, a zarazem przestrogą – zaproszeniem do próby włamania się do tego niedostępnego świata, a zarazem ostrzeżeniem przed ferowaniem pochopnych, a przynajmniej zbyt stanowczych i uogólnionych werdyktów interpretacyjnych. Uwagi kolejnych dwóch lubelskich interpretatorów – Mariana Maciejewskiego i Wacława Pyczka – skupione są na szczególnym aspekcie eschatologicznego rysu w genezyjskim pisarstwie Słowackiego. Pierwszy zapisał na marginesie analizy wybranych mistycznych liryków autora *Złotej czaszki* obserwację, iż niejednokrotnie poecie idzie nie „o zbawienie jednostki, lecz ludu, a raczej ludzkości […], i to w perspektywie eschatologicznej" (M. Maciejewski, *Słowackiego „praca na wieczność"*, w: tegoż, *„ażeby ciało powróciło w słowo". Próba kerygmatycznej interpretacji literatury*, Lublin 1991, s. 125). Drugi wychodzi od uwag Marty Piwińskiej i Marii Cieśli-Korytowskiej o zagęszczeniu lub też rozluźnieniu czasu historycznego w genezyjskiej twórczości poety, dowodząc, że oba zabiegi „dyktuje bliska obecność wieczności", a następnie dodając: „Czas globowy odczytywany w perspektywie eternistycznej ma inne znaczenie. Dzieje się tak dlatego, ponieważ czas ten ulega jakby swoistej redukcji ewolucjonistycznej" (W. Pyczek, *Poznanie poetyckie a wieczność*, w: tegoż, *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Lublin 1999, s. 170). Obaj badacze uczulają więc na pewien odcień specyficznego statusu i kształtu temporalnych uwarunkowań w dziele późnego Słowackiego – mianowicie na szczególne uchylenie historycznego *hic et nunc*, a zarazem uczynienie zeń głównego przedmiotu zainteresowania kogoś, kto doświadczył widzenia jego ostatecznych celów. Widzę w tym ujęciu zachętę do czytania wiersza *** [W ostatni dzień – w ostatni dzień…] jako przykładu intymnej praktyki poetyckiej, słownego ćwiczenia z eschatologii. Poeta zaprasza samego siebie i czytelnika (choć rzecz powierza prywatnemu notatnikowi) na lekcję (z) czasu.

[3] Zob. szczegółowe rozważania Brzozowskiego i Przychodniaka (J. Słowacki, *Wiersze*, s. 559-560, 850; wydawcy dopuszczają możliwość, iż utwór powstał dopiero w listopadzie 1848 r.)

daje mi spokoju, że stał się jakimś refrenem, czymś, co nuci gdzieś tam we mnie zagnieżdżona mimowolna (i samowolna) pamięć.

Przypomina to trochę sytuację, która z pewnością znana jest wielu z nas – gdzieś słyszy się (dajmy na to rankiem) jakąś piosenkę i potem w ciągu dnia nie chce się ona od nas odczepić. Różnica polegałaby na tym, że przygodny podkład muzyczny często bywa dość banalny i niechciany, łatwo wpadający w ucho, a jednak jałowy. Podobieństwo jest tu jednak ważniejsze – w obu przypadkach doświadcza się sytuacji, która jest poza kontrolą woli, która wymyka się władzy intelektu. Przeszło sto lat temu tak diagnozował tę prawidłowość mistrz refleksji nad pamięcią i zapominaniem: „To, co intelekt podsuwa nam pod nazwą przeszłości, wcale nią nie jest. W rzeczywistości, jak w przypadku dusz zmarłych w popularnych podaniach ludowych, każda godzina naszego życia, gdy tylko odejdzie w przeszłość, wciela się w jakiś materialny przedmiot i tam pozostaje w ukryciu, uwięziona dopóty, dopóki nie spotkamy go na swej drodze. Wówczas, gdy potrafimy ją w nim rozpoznać, możemy ją wywołać i w ten sposób wyzwolić"[4].

Moja przygoda z incipitem genezyjskiego liryku Słowackiego, której niuansami nie chcę już zbyt długo zanudzać czytelnika, w pewien szczególny sposób wpisuje się w mechanizm odpominania, nakreślony przez autora *W poszukiwaniu straconego czasu*. Otóż czas miniony zaczepił się za pośrednictwem frazy „W ostatni dzień", która działa niczym zaklęcie, wywołujące obrazy sprzed prawie dekady, moment intymny, osobisty, choć na swój sposób powszedni, który zrósł się z czytanym wówczas – po raz pierwszy w życiu z takim przejęciem – późnym wierszem Słowackiego. Dziś nadarza się okazja, by spróbować się zmierzyć z dalszym ciągiem utworu, który inicjuje prosty, a inkantacyjnie mocno wpadający w pamięć wers o ostatnim dniu.

W związku z tym warto dotrzeć do – dostępnej dziś – dokumentacji samego początku pracy poety nad tym utworem, a także nad kolejnymi fazami jego kształtowania. A ponieważ jego źródło bije na dziewiątej (*verso*) karcie

---

o dacie powstania i genezie wiersza, w których przywołano zarówno stanowiska poprzednich wydawców (Mariana Bizana i Pawła Hertza, wiążących utwór z osobą generała Henryka Dembińskiego, a także Juliusza Kleinera i Jana Kuźniara, spoglądających w stronę Adama Mickiewicza jako postaci, która miała wpływ na powstanie liryku), jak i autorów *Kalendarza życia i twórczości Juliusza Słowackiego* (Eugeniusz Sawrymowicz wraz ze Stanisławem Makowskim i Zbigniewem Sudolskim).

[4] M. Proust, *„Contre Sainte-Beuve" – fragmenty*, przeł. M.P. Markowski, w: tegoż, *Pamięć i styl*, oprac. M.P. Markowski, Kraków 2000, s. 117.

Raptularza 1843-1849[5], trzeba było zajrzeć do wydania wraz z podobizną rękopisu[6], równocześnie odwiedzać stronę Dolnośląskiej Biblioteki Cyfrowej ze zdigitalizowaną wersją notatnika poety[7], a wreszcie pojechać do wrocławskiego Ossolineum, aby zobaczyć na żywo, aby dotknąć (w białych rękawiczkach) cieniutką raptularzową kartkę, ujrzeć kolor atramentu, sposób zapisu, pracę skreśleń, dopisków i nadpisań. Metodologia francuskiej genetyki tekstów i krytyki genetycznej podsunęła narzędzia i procedury, które okazały się przydatne w pracy z obsesyjnie nawracającym w pamięci początkiem wiersza, a dalej z całym już dwunastowersowym utworem[8].

2. Na początku, pośrodku, na uboczu…

Aby odnaleźć w *Raptularzu* wiersz zaczynający się od słów „W ostatni dzień – w ostatni dzień…" trzeba przekartkować pierwsze dziewięć, rzymskimi cyframi ponumerowanych, kart, na których dominują rysunki Słowackiego

---

[5] Juliusz Słowacki, *Raptularz z lat 1843-1849*, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 4743/I, k. IXv. Przywołując ten autograf stosuję skrót Ra i podaję numer karty.

[6] J. Słowacki, *Raptularz 1843-1849. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 1996, s. 20. Odwołania do tej edycji lokalizuję w nawiasach, używając skrótu Rp i podając numer strony.

[7] https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/8274/edition/7576/content?ref=desc [dostęp: 2 marca 2020].

[8] Instrukcji i inspiracji dostarczyły tu przede wszystkim trzy książki: P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015; J. Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris 1972 (korzystam z przekładu fragmentów, o który poprosiłem poznańskiego romanistę Karola Krzyżosiaka); S. Jaworski, *„Piszę więc jestem". O procesie twórczym w literaturze,* Kraków 1993. Nie zapominam o propozycjach i rozwiązaniach polskich edytorów i tekstologów (w tym przede wszystkim tych, którzy zajmują się dziejami tekstów Słowackiego), odwołujących się do własnych doświadczeń i koncepcji metodologicznych, a zarazem w różnym stopniu korzystających z francuskich inspiracji: P. Bem, Ł. Cybulski, *„Genetyka tekstów" Pierre'a-Marca de Biasiego a polska recepcja krytyki genetycznej*, w: *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, red. M. Prussak, P. Bem, Ł. Cybulski, Warszawa 2017, s. 7-29; W. Kruszewski, *Bruliony dzieła i ich interpretacja*, w: tegoż, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010; A. Kuniczuk-Trzcinowicz, *Czytane pod skreśleniem. Sienkiewiczowskie bruliony nowel jako wskazówki do analizy procesu twórczego*, Warszawa 2017; K. Pietrych, *(Przed)tekst „Wiersza ostatniego" Wata*, w: tejże, *O czym (nie) mówią poeci?*, Łódź 2019, s. 301-315; *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. M. Antoniuk, Kraków 2017; Z. Przychodniak, *Duch, litera i druk. Edytorskie dylematy mistyka*, w: tegoż, *Poszukiwania, cierpienia i eksplozje. Dwanaście szkiców postromantycznych*,

przedstawiające gotycką kaplicę z chrzcielnicą, wnętrze kościoła romańskiego z kryptą, widok z okna, czyjeś popiersie, wreszcie trzy różne ujęcia baszty i fragmentu murów miejskich. Karta numer IX (*recto* i *verso*) jest punktem granicznym i przynosi pierwsze rozbudowane zapisy słowne – wzmiankę o „monumencie druidycznym" oraz o lekarzu z Pornic i niejakim panu Carader (IX *recto*), a także dwa wpisy (IX *verso*) mową wiązaną: wiersze *** [Przy kościołku…] oraz *** [W ostatni dzień – w ostatni dzień…]. Karta następna, oznaczona arabską jedynką, przynosi krótką prozatorską *Cosmogoniję* oraz dwa utwory liryczne: *** [Biada wam – gdy się budzi duch i obudzony…] i *** [Los mię już żaden nie może zatrwożyć…]. Najważniejsze wydaje się w tym momencie uważne studiowanie otwartego przed czytelnikiem raptularza w miejscu, gdzie po raz pierwszy zjawił się w piśmie wiersz *** [W ostatni dzień – w ostatni dzień…], a więc na kartach IX *verso* oraz sąsiedniej 1 *recto*.

Co wynika z analizy topografii papierowej przestrzeni powstałej z dwóch kart notesu poety? Górna połowa karty po lewej (IXv) zapisana została w dwóch kolumnach. Z kolei tekst na karcie sąsiedniej biegnie z góry na dół w jednej kolumnie i zajmuje prawie całe papierowe terytorium. Patrząc nadal na obie karty jako na jeden obszar, można dostrzec dwa skupiska pisarskiej aktywności w zakresie skreśleń – dotyczą obszaru zajmowanego przez omawiany tutaj liryk (szczególnie jego drugą i trzecią strofę) oraz kilku miejsc w czterech wersach utworu *** [Biada wam – gdy się budzi duch i obudzony…]. Zarówno wiersz *** [W ostatni dzień – w ostatni dzień…], jak i *** [Przy kościołku…] napisane zostały atramentem tego samego koloru (jasny brąz – intensywniejsza barwa w przypadku grafii niektórych liter, a także części przekreśleń). Wygląda jednak na to, że pierwszy z nich zapisany przyborem ostrzej zakończonym, co w połączeniu z nieco mniejszą wielkością liter[9] daje w przypadku analizowanego przez mnie wiersza efekt zapisu zgęszczonego, a nawet – by tak rzec – skulonego w sobie. Mówię tu o wizualnym odczuciu, które wzmaga usytuowanie zapisu bliżej prawej krawędzi karty IXv, czyli miejsca styku ze stronicą sąsiednią. Można odnieść wrażenie, że tekst liryku jakby ucieka, przesuwa, zsuwa się w prawo, niejako ciąży ku zagłębieniu biegnącemu w miejscu łączenia kolejnych kart raptularza.

Kraków 2016; E. Szczeglacka-Pawłowska, *Notes artysty. [Raptularz 1843-1849]*, w: tejże, *Romantyzm „brulionowy"*, Warszawa 2015; M. Troszyński, *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski" Juliusza Słowackiego,* Warszawa 2017.

[9] Por. uwagi Kleinera i Kuźniara o kolorze atramentu i rozmiarze liter w: J. Słowacki, *Wiersze drobne z lat 1843-1849*, oprac. J. Kleiner i J. Kuźniar, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner przy współudziale W. Floryana, t. XII, cz. 1, Wrocław 1954, s. 126-129.

Nie przestaję patrzeć na kartę IXv. Gdy ją nieco unieść i wpuścić trochę światła od lewej (po tej stronie w ossolińskiej czytelni rękopisów znajduje się okno z widokiem na uroczy kwadratowy dziedziniec), wtedy wyraźniej widać to, co dawało o sobie znać, gdy karta IXv spoczywała na lewej stronie kodeksu – otóż przebijają na niej linijki zapisu: „Monument Druidyczny…" z karty IXr. Dostrzegam, że incipity *** [Przy kościołku…] oraz *** [W ostatni dzień – w ostatni dzień…] zapisane zostały na wysokości pierwszego wersu wpisu z karty IXr. W momencie wpisywania obu liryków karta IXr była więc już zapisana.

Ponadto karta IXv jest poplamiona atramentem poniżej obu utworów, co jest zapewne skutkiem zbyt szybkiego zamknięcia notatnika po dokonaniu wspomnianych już skreśleń i poprawek we wpisie na karcie 1r, czyli w wierszu *** [Biada wam – gdy się budzi duch i obudzony…]. Na tej samej karcie IXv jest jeszcze jedna, niżej położona kolonia małych kleksów, które powstały po równie pospiesznym zamknięciu raptularza, w który wpisano na karcie 1r utwór *** [Los mię już żaden nie może zatrwożyć…]. Obie serie śladów zdają się dodatkowo potwierdzać, że gdy poeta postanowił notować drobne utwory liryczne na karcie IXv, karta następna była już zapisana. Ponadto dzieje się tak, że te wyraźniejsze, wyżej położone ślady po wierszu z prawej stały się jakby granicą przedzielającą kartę IXv na dwie niewiele różniące się obszarem strefy i teraz wygląda to tak, jakby poeta – notując wiersze na tejże karcie – robił wszystko, aby zmieścić się w strefie górnej.

Zanim przejdę do kwestii najważniejszej, gdy idzie o obserwacje położenia poszczególnych zapisów na obu stronicach, czyli do wniosku wynikającego z kolejności zapisów na samej karcie IXv, trzeba przywołać ustalenia edytorów odnośnie do datacji trzech liryków okalających utwór *** [W ostatni dzień – w ostatni dzień…][10]. I tak w przypadku wiersza *** [Przy kościołku…] czas powstania *a quo* to połowa maja 1845 (ewentualnie 24 listopada 1846). Z kolei wpisy z karty 1r (*** [Biada wam…] oraz *** [Los mię już żaden…] pochodzą odpowiednio z kwietnia lub lata 1846 oraz z kwietnia tegoż roku. Skoro tak się mają sprawy chronologii wpisów, to tym wyraźniej widać, że wiersz *** [W ostatni dzień – w ostatni dzień…] został niejako wtłoczony w wolny prawy górny róg karty IXr w chwili, gdy większość kart raptularza była już zapisana. Większość, ale nie wszystkie. Były bowiem (i zachowały

[10] Czerpię z rekonstrukcji i decyzji Brzozowskiego i Przychodniaka, którzy rzetelnie odtwarzają stanowiska poprzednich wydawców interesujących mnie wierszy, niekiedy dorzucają własne spostrzeżenia, wreszcie wskazują rozwiązanie najbardziej ich zdaniem prawdopodobne. Zob. J. Słowacki, *Wiersze*, s. 341, 440-441, 444.

się do dziś) wakaty. Z jakichś powodów Słowacki postanowił umieścić (by nie powiedzieć: wcisnąć) wiersz o ostatnim dniu, wędrownych ptakach i wyschniętym dębie na samym początku swego notatnika. Można nawet odnieść wrażenie, że miejsce to sobie przygotował, oznaczył. Dlaczego? Proszę spojrzeć na górę karty IXv, na niewielkie światło oddzielające pierwszy wers „Kościółka" i „Ostatniego dnia" (że tak pozwolę sobie przetworzyć incipity w *quasi*-tytuły). Znajduje się tam niewielka, w lewo pochylona kreseczka (jakby odwrócony apostrof). Może znalazła się tam zupełnym przypadkiem, może jednak pełni rolę punktu odniesienia, rozgraniczenia karty IXv na stronę lewą, zapisaną już „Kościółkiem", oraz prawą, wolną, na której można wpisać „Ostatni dzień". I rzeczywiście, kreśląc kolejne wersy tego utworu, poeta nie przekroczy tego nieformalnego, wewnętrznego, lewego marginesu wiersza o ostatnim dniu[11].

Jaki wniosek wyciągam z powyższych obserwacji? Zanim padnie odpowiedź, proponuję kilka zdań z ciekawych uwag Louisa Haya dotyczących materialności i przestrzeni strony, na której dokonuje się ręcznego zapisu: „Ale jednocześnie strona jest nośnikiem pozwalającym zmaterializować się zamysłowi, medium między duchem a materią: to królestwo pióra. Z chwilą gdy pióro ustawia się na stronie, duch opuszcza swoją domenę, by zarządzać ręką – i oto stało się: słowo zaistniało. Przybrało materialną formę, wpisaną w trwanie, niezależną od ducha, od którego się oderwało"[12].

Genezyjski utwór Słowackiego nastawiony był na uchwycenie prawideł panujących w świecie ducha. Umieszczony w notatniku utwór, niejako wyzwalał się spod panowania ducha. Wiersz *** [W ostatni dzień…] był wpisywany do raptularza już pod obecność utworów na karcie 1r[13] oraz liryku *** [Przy kościołku…] na karcie IXv, czyli jakby notowany na końcu, gdy idzie o przebieg zapełniania obszaru tych dwóch kart. Zarazem postawiony został jednak na początku raptularzowych wpisów, zyskując zarazem miejsce pośrodku

[11] Dla porządku dodać trzeba, że po lewej stronie każdego z wierszy umieszczonych na karcie IXv biegnie prostopadle do tekstów adnotacja „przepisane", choć nie da się obronić sugestii Kleinera i Kuźniara, że Antoni Małecki jako wydawca pierwodruku wiersza *** [W ostatni dzień…] (J. Słowacki, *Pisma pośmiertne*, staraniem A. Małeckiego, t. I, Lwów 1866, s. 98) miał do dyspozycji „nieznany późniejszym wydawcom czystopis autografu". J. Słowacki, *Wiersze drobne*, s. 128.

[12] L. Hay, *Obrona i iluminacja* strony, przeł. L. Mazur, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ" 2019, z. 1, s. 24.

[13] Poeta wpisując i poprawiając, zmieniając interesujący mnie wiersz, mógł zerkać cały czas na liryki na karcie po prawej i dostrzec w nich motywy, które podjął we wpisie ostatnim (chronologicznie rzecz ujmując), czyli „oko błyskawicy" w zanotowanym utworze *** [Biada wam…], a także – jeśli przerzucił kartę 1r – w wierszu *** [Los mię już żaden…] motywy ptasie (skowronek, ptaszek, jaskółka).

dwóch kart. Znalazł się w miejscu szczególnym, a zarazem nietrudnym do przeoczenia. Jeden z wielu eschatologicznie i wizyjnie nastrojonych okruchów lirycznych. Stoi na uboczu, które domaga się uwagi, gdyż „liczy się tylko egzystencjalne doświadczenie kruchości istnienia jako niepodważalna prawda i to, że dochodzi się do niej, respektując pouczenie płynące z konkretnych wydarzeń"[14]. Jako tak wciśnięty między inne wpisy, wiersz ten ciągle skłania mnie do dociekań swym wyrazistym nagłosem: „W ostatni dzień – w ostatni dzień…". Jakby już było po wszystkim… A przecież jeśli nawet było, to i tak chodziło „o ciągłe poruszanie wyobraźni czytelników, która udzieliłaby azylu, ratując przed śmiercionośnym działaniem czasu"[15]. Spróbuję więc odtworzyć proces tekstotwórczy tego lirycznie wyrażonego kresu.

Uwagi o lokalizacji autografu interesującego mnie wiersza dostarczają sporo informacji przydatnych w związku z koniecznością skompletowania dokumentacji (*dossier*) genezy, czego domaga się metoda genetyki tekstów[16]. Głównym składnikiem dokumentacji w tym przypadku jest oczywiście raptularzowy zapis wiersza o ostatnim dniu, a także jego notatnikowe sąsiedztwo. Równie ważne wydają się jednak i inne elementy, których listę postaram się ująć w syntetyczny sposób:

a) drobne utwory liryczne Słowackiego datowane przez edytorów na pierwsze trzy-cztery miesiące 1848 r., czyli na okres bardzo intensywnej działalności publicznej (emigracyjnej) poety, która w kwietniu zaowocowała wyjazdem do wrzącego Poznania i Wielkopolski. Jest to w sumie osiem wierszy, z czego jedynie utwór [W ostatni dzień – w ostatni dzień…] wpisany został do raptularza, pozostałe zaś spisywane były na osobnych kartkach;

b) wpisy na kartach diariusza z lat 1847-1849 prowadzonego przede wszystkim w Paryżu; zapiski z pierwszych miesięcy 1848 r. znajdują się tutaj na kartach 235v – 251[17];

---

[14] M. Maciejewski, *Słowackiego „praca na wieczność"*, s. 130.

[15] Tamże, s. 119.

[16] W pierwszym rzędzie de Biasi każe tutaj zaliczyć „zbiór świadectw i rękopisów odnoszących się do procesu pisania dzieła, które zamierzamy studiować" (P.-M. de Biasi, *Genetyka*, s. 52). Przydatne okazać się wszak mogą autografy „korespondencji, dziennika intymnego, kalendarza, pism młodzieńczych itd." oraz „inne materiały […], zawierające informacje zewnętrzne względem genezy, lecz cenne dla analizy: wypożyczone książki, otrzymane listy, osobista biblioteka pisarza, umowy wydawnicze, akta i papiery oficjalne, testament, archiwa rodzinne itd." (tamże).

[17] J. Słowacki, *[Dziennik z lat 1847-1849]. Podobizna autografu, transliteracja, transkrypcja, komentarz edytorski, objaśnienia*, oprac. J. Brzozowski, K. Szumska, Wrocław 2012.

c) korespondencja oraz inne materiały dokumentujące codzienność oraz polityczną aktywność Słowackiego w pierwszych miesiącach 1848 r.[18]

3. Szukanie wyrazu dla dębowej teofanii (fazy procesu tekstotwórczego)

„[…] badania genetyczne – jak zauważa de Biasi – stawiają sobie za najważniejszy cel odtworzenie przed-tekstu na podstawie rękopisów: ciągu połączonych ze sobą procesów cząstkowych i wzajemnie się wspierających, ich łańcuch tworzy obraz całości, którą daje się interpretować jako przed--tekst"[19].

Co da się wywnioskować o przebiegu pracy Słowackiego nad tekstem wiersza *** [W ostatni dzień…] na podstawie analizy raptularzowego wpisu z karty IXv, czyli właśnie przed-tekstu tego utworu? Najpierw należy zauważyć, że kształt autografu jest podobny do wielu innych liryków zanotowanych ręką poety w tym samym brulionie. Chodzi tutaj o pewną zasadniczą prawidłowość – raptularzowa praca Słowackiego nad lirykami polega na dokonywaniu zmian w obrębie jednego wpisu. Oznacza to, iż w swym notatniku nie przepisuje utworu, w którym dokonał zmian, ale bazuje cały czas na jednym i tym samym wpisie. Przypomnę, iż interesujący mnie autograf należy do tej, zdecydowanie mniej licznej, grupy wierszy nazwanych w edycji *Dzieł wszystkich* poety „drobnymi", na których lewym marginesie w poprzek umieścił adnotację „przepisane". Na ogólną liczbę trzydziestu dwóch liryków wpisanych do raptularza przypada sześć utworów opatrzonych takim dopiskiem. Z pozostałych dwudziestu sześciu wyłączyć trzeba jeszcze trzy wiersze – o pastereczce „siedzącej na druidów kamieniach" (Ra, k. 3rv), z którym wiązać trzeba liryk *** [Patrz, nad grotą…] zachowany w autografie w Ossolineum[20], dalej utwór *** [Bóg Duch, innego zwać nie będziecie…], pod którym w raptularzu Teofil Januszewski umieścił jego kaligraficzny zapis

[18] *Kalendarza życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 562-572. Tutaj (s. 571) pojawia się odsyłacz do zapisu w dzienniku pod datą 29 listopada 1848 o ludziach porównanych do powypalanych piorunami drzew, co w kontekście dębu z wiersza *** [W ostatni dzień…] ma duże znaczenie.

[19] P.-M. de Biasi, *Genetyka*, s. 50.

[20] Sygn. 4807/III, cz. 1, s. 3. Ireneusz Opacki widzi w nim „inną, urwaną i zarzuconą przez poetę wersję tego [*Do pastereczki siedzącej…* – J.B.] wiersza". I. Opacki, *„Ewangelija" i „nieszczęście"*, w: tegoż, *„W środku niebokręga". Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 289.

(Ra, k. 36v), oraz tekst *** [Oto Bóg, który łona tajemnic odmyka…] (Ra, k. 67rv, 75r), który został przepisany (z licznymi zmianami) na osobnej karcie przechowywanej również we wrocławskim Ossolineum[21]. Niezależnie od wskazanych wyjątków można śmiał stwierdzić, że poeta pracując nad wierszami na kartach raptularza pozostawał w obrębie jednego zapisu. Chcąc więc śledzić na podstawie raptularzowych autografów proces tekstotwórczy danych wierszy, trzeba rekonstruować kolejne postaci wersów i strof, wyłuskując je spod warstwy skreśleń, dopisków i nadpisań.

Właśnie tym trzeba się zająć w przypadku analizy przed-tekstu wiersza o ostatnim dniu, pamiętając, że – jak utrzymują francuscy genetycy – „literatura zaczyna się wraz ze skreśleniem"[22], że usuwanie, dopisywanie, zastępowanie słów i fraz innymi to „bardzo skomplikowany składnik procesu pisania" i po prostu „element techniki pisania"[23]. Długotrwałe przyglądanie się raptularzowej praktyce skreślania przez Słowackiego kolejnych partii swych tekstów lirycznych[24] skłania mnie do wniosku, że tego typu autografy stanowią niepowtarzalny dokument „tekstu w procesie stawania się jako struktury w stanie narodzin", rękopisu „ukształtowanego przez czas" – i właśnie „czasowym wymiarem" liryku *** [W ostatni dzień – w ostatni dzień…] chciałbym się dalej zajmować.

Wysuwam hipotezę, iż autograf tego wiersza powstawał w dwóch zasadniczych, szybko po sobie następujących fazach, a w każdej z tych faz można mówić o dwóch rzutach. Pojęcia „fazy" używam więc na określenie całej sekwencji działań, dla których wspólnym mianownikiem jest dana postać wiersza i dokonywana w niej suma przekształceń. Jeśli zgodzić się na taką propozycję rozumienia faz pracy nad tekstem, to formuła ta dowodziłaby temporalności procesu tekstotwórczego i wskazywałaby na jego większe odcinki, w ramach których dokonywały się poważniejsze przemiany brzmienia wiersza. Z kolei kategorię „rzutu" rezerwuję dla przekształceń tekstu mających ograniczony zasięg, czasem wręcz – by tak rzec – kosmetycznych, a więc niepowodujących głębszych zmian estetycznych i znaczeniowych. Mimo wszystko poszczegól-

---

[21] Sygn. 4807/III, cz. 1, s. 5-6.

[22] S. Jaworski, *„Piszę więc jestem"*, s. 88. Polski badacz przytacza tutaj sformułowanie Jeana Bellemin-Noëla (*Le Texte*).

[23] P.-M. de Biasi, *Genetyka*, s. 91-92.

[24] Efektem takich analiz jest przygotowane razem z Krzysztofem Skibskim studium poświęcone genetyce tekstu utworu *** [Oto Bóg, który łona tajemnic odmyka…], któremu nadaliśmy tytuł *„Pozwolił wejść i oczy oswoić z ciemnością". Słowacki czyta (i pisze) „Matecznik"* i wygłosiliśmy na konferencji „Romantyzm polski i romantyzmy europejskie: Romantyk jako czytelnik" (II Sympozjum im. Zofii Trojanowiczowej zorganizowane przez Zakład Literatury Romantyzmu w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznań w listopadzie 2018 r.; rzecz ma zostać ogłoszona w tomie zbiorowym zawierającym pokłosie sympozjum).

ne rzuty w obrębie procesu pisania wiersza *** [W ostatni dzień – w ostatni dzień…] także dokumentują czasowy wymiar pracy poety.

Używam ostrożnej kwalifikacji w postaci hipotezy dwóch faz, gdyż długotrwałe obcowanie z autografem omawianego wiersza skłania mnie do wniosku, że stanowcze dzielenie poświęconego mu czasu pracy jest narażone na ryzyko arbitralności, która mogłaby zamazać niuanse tekstotwórczego procesu. Innymi słowy, traktuję zaproponowany podział jako roboczy, jako pomoc w uchwyceniu tego, jak w raptularzowym wpisie ujawnia się właściwy Słowackiemu żywioł komponowania utworu, odkrywa się – jak powiada de Biasi – „pisanie jako technika i jako *hybris*, jako nieumiarkowanie i żądza zmian". Najważniejsze wydaje mi się co innego – raptularzowy zapis daje okazję przebywania „w intymnej przestrzeni pisania, które sprawdza swoje możliwości"[25].

Zanim odtworzę kolejne rzuty i fazy pisania wiersza, dokonam transliteracji jego raptularzowego autografu:

w
W Ostatni dzień – ostatni dzień
tu
Wyście ~~tu~~ podróżne ptaki
Spotkały suchy dębu pień
Co od piorunów miał znaki

Lecz gdy go spiew poruszył wasz
doleciał z ojczyzny
Gdy Głos ~~miły z lubej~~ ojczyzny
Wylazła nagle człecza
Z dębu ~~strzeliła~~ p~~iękna~~ twarz
~~Z pod liści~~
~~Twarz żywa~~ – ~~ze spalinizny~~
Z pod kory – ze spalinizny

Z pod liści błysnął złoty łuk
I ręka – i kawał korony
~~Tarcza i rycerskie odzienie~~
Gr~~omy rąk z gromu strzałami~~
W dębie słowiański mięszkał Bóg
~~błysnął~~
~~I wyszedł~~ – i ga~~dał z wami~~
I wam się pokazał zjawiony[26]

[25] P.-M. de Biasi, *Genetyka*, s. 49.

[26] Zastosowałem metodę transliteracji dyplomatycznej, polegającej na „wyraźnym i «identycznym» odtworzeniu dokumentu, na możliwie dokładnym skopiowaniu układu tekstu

3.1. Faza pierwsza – scenariusz wizji; metryczny szablon

Oto kształt wiersza o dniu ostatnim, będący efektem pierwszej fazy pracy, a wydobyty spod warstwy skreśleń i umieszczonych nad lub pod (znacznie rzadziej) nimi kolejnych zapisów[27], jak również pozbawiony późniejszych dopisków pojedynczych słów czy wręcz liter (przyimków):

Ostatni dzień – ostatni dzień
Wyście tu podróżne ptaki
Spotkały suchy dębu pień
Co od piorunów miał znaki

Lecz gdy go spiew poruszył wasz
Głos miły z lubej ojczyzny
Z dębu strzeliła piękna twarz
Twarz[28] żywa – ze spalinizny

Z pod liści błysnął złoty łuk
Gromy rąk z gromu strzałami[29]
W dębie słowiański mięszkał Bóg
I wyszedł – i gadał z wami (Ra, k. IXv).

Poniżej ta sama postać wiersza, w której podkreśleniem oznaczyłem elementy wchodzące w skład drukowanego wiersza, pamiętając jednak, że nie

takiego, jak w oryginale, z jego pustymi miejscami, odsyłaczami, marginesami, interliniami itd., przy skrupulatnym uwzględnieniu położenia słów względem siebie" (tamże, s. 104). Ostatnio Troszyński zaproponował, aby ten typ transliteracji określać mianem topograficznej (dlatego że epitet „dyplomatyczna" stanowi kalkę z angielskiego oraz francuskiego i „nie oddaje specyfiki tego rodzaju techniki transliteracyjnej"). M. Troszyński, *Alchemia*, s. 37. Dodam jeszcze, że w przypadku transliteracji interesującego mnie wiersza przydatne okazało się rozwiązanie zastosowane przez tegoż badacza: „Aby zmieścić nad wersem kilka nieraz poziomów linijek ze słowami i frazami wydobytymi spod skreśleń czy przeróbek, a jednocześnie zachować ich czytelność, użyto w całości mniejszej czcionki" (tamże).

[27] Transliteracja dokonana przez Troszyńskiego (Rp, s. 20) pozwala objąć wszystkie skreślenia, nadpisania i dopiski.

[28] Tak odczytuję to słowo za transliteracją Troszyńskiego (idącego w tym miejscu za edytorską tradycją), ale lekcja ta wydaje mi się bardzo niepewna, co spowodował dwukrotny proces skreślania – najpierw pierwszych dwóch słów z pierwszej fazy ósmego wersu utworu, a następnie napisanej nad nim frazy „Z pod liści". Lekcja „Twarz" w tej fazie ma z pewnością za podstawę kontekst całego wersu, szczególnie zaś epitetu „żywa".

[29] W transliteracji Troszyńskiego: „gromów strzelanie" (Rp, s. 20). Wcześniejsza propozycja (J. Słowacki, *Dzieła*, t. I, wyd. B. Gubrynowicz, Lwów 1909, s. 325): „Groźna ręka –

zachował się żaden materialny dowód efektu przepisania tego wiersza przez Słowackiego, a co za tym idzie, możemy mówić o ewentualnej finalnej postaci tekstu tylko na podstawie tego, co da się zrekonstruować w raptularzowym zapisie. Mimo wszystko decyduję się na ten zabieg, dzięki któremu można oznaczyć te składniki pierwszej fazy pisania liryku, które ostały się do końca procesu tekstotwórczego na dziewiątej (*verso*) karcie notatnika:

Ostatni dzień – ostatni dzień
    Wyście tu podróżne ptaki
Spotkały suchy dębu pień
    Co od piorunów miał znaki

Lecz gdy go spiew poruszył wasz
    Głos miły z lubej ojczyzny
Z dębu strzeliła piękna twarz
    Twarz żywa – ze spalinizny

Z pod liści błysnął złoty łuk
    Gromy rąk z gromu strzałami
W dębie słowiański mięszkał Bóg
    I wyszedł – i gadał z wami

Kształt wiersza będący efektem pierwszej fazy pisania skłania do wyciągnięcia kilku wniosków. Pierwszy i bodaj najważniejszy dotyczy brzmienia inicjalnej strofy. W porównaniu z ujęciem finalnym są tutaj jedynie trzy różnice – dwukrotnie powtórzona fraza „ostatni dzień" za każdym razem nie jest jeszcze opatrzona powtórzonym przyimkiem „w", zaś w wersie drugim zaimek wskazujący „tu" umieszczono po zaimku osobowym, zaś w drugiej fazie pisania zostanie on wstawiony pomiędzy epitet „podróżny" i określany nim rzeczownik „ptaki". Tylko pozornie rozbieżność w porównaniu z ujęciem finalnym (w obrębie raptularzowego zapisu) wydaje się niewielka. Uważam tak przede wszystkim ze względu na kształt incipitu. W tej fazie powstawania wiersza otrzymuje on niezwykle dobitny (i zarazem prosty) wzorzec metryczny (repetycja epitetu i rzeczownika w mianowniku), a zarazem naznaczony jest wyrazistym, eschatologicznym akcentem. Inicjalny

gromu strzałami". Skłaniam się ku lekcji zaproponowanej w edycji Kleinera i Kuźniara (s. 367), choć jest ona opatrzona znakiem zapytania. Kieruję się zgodnością metryczną tak zaproponowanego brzmienia tego wersu oraz rymem z kończącym wers w tej fazie zaimkiem „wami".

wers determinuje brzmienie nie tylko pierwszej strofy, ale całego utworu. Już te czynniki skłaniają do wyodrębnienia w początkowej fazie pisania wiersza tego odcinka czasu, który poeta poświęcił na zapisanie pierwszej strofy. Czymś, co mogłoby wzmocnić sugestię, iż na tym etapie tworzenia miał miejsce pierwszy rzut obejmujący tylko początkową strofę, jest zapis wersu trzeciego. Otóż wyraz „Spotkały" umieszczony na jego lewym skraju (na początku wersu) stoi w linii prostej z dopisanym na samym początku wiersza przyimkiem „W". O jego późniejszym dopisaniu świadczy to, iż inicjalny epitet „Ostatni" zaczyna się dużą literą, na co w swym komentarzu edytorskim wskazują Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychodniak[30]. Może to oznaczać, i ku takiej ewentualności tutaj się skłaniam, że poeta wpisał dwa pierwsze wersy i zatrzymał pióro. Przeczytał i postanowił dopisać przyimki, a na pewno pierwszy z nich, otwierający cały wiersz. Być może już wówczas powtórzył ów przyimek w drugim członie incipitu oraz przeniósł zaimek „tu" w wersie drugim, rozdzielając epitet i określane nim ptaki, dzięki czemu osiągnął efekt dyskretnej inwersji, a przede wszystkim ustalił (wręcz narzucił) metryczną matrycę dla wersów trzeciego i czwartego.

W ten sposób w ramach wersyfikacji formowanej ośmiozgłoskowcem doszło do sytuacji uznanej przez znawczynię za „ciekawą kombinację różnych rytmów sylabotonicznych użytych w jednej zwrotce (potem konsekwentnie powtarzanych) np. łączenie rytmu jambicznego wersów z wersami o rytmie daktylicznym"[31]. Myślę, że poeta w drugim podejściu do pierwszych wersów wiersza skupił się właśnie na wytyczeniu tego stroficznego szablonu, by potem konsekwentnie trzymać się jego metrum, a także formy zapisu z wcięciami od lewej wersów parzystych. Dzięki temu powstał liryk zaliczony przez Czesława Zgorzelskiego do grupy późnych wierszy Słowackiego o „konstrukcji śpiewnej", utworów rytmicznie płynnych, opartych na „efektach naiwnej, często ludowej prostoty"[32]. Ponadto ukształtował od razu trzecioosobową fakturę wypowiedzi, co – być może – miało przynieść efekt pewnej obiektywizacji kreślonej wizji[33]. Pierwsza faza pisania zaowocowała więc ostatecznie dwoma rzutami:

---

[30] J. Słowacki, *Wiersze*, s. 558.

[31] Z. Kopczyńska, *Ośmiozgłoskowiec*, w: *Sylabizm*, red. Z. Kopczyńska, M.R. Mayenowa, Wrocław 1956, s. 226. Zob. też ujęcie metrum tegoż wiersza w: K.W. Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*, oprac. J. Budkowska, Wrocław 1954, s. 305.

[32] Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna*, w: tegoż, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 166.

[33] Tak widział to Marian Maciejewski w analizie innego mistycznego wiersza Słowackiego *** [Bo to jest wieszcza najjaśniejsza chwała…], w którym poeta zaczyna od „trzecioosobowej

Najpierw na dziewiątej (*verso*) karcie raptularza pojawiły się dwa wersy:

Ostatni dzień – ostatni dzień
Wyście tu podróżne ptaki

a następnie pisał dalej, z pewnością wstrzymując niekiedy pióro, ale sądzę (biorąc pod uwagę dukt pisma, intensywność barwy i grubość atramentowej linii), że nie spoczął, aż nie domknął trzeciej strofy. Wtedy w notatniku widniał tak brzmiący wiersz (podkreślono elementy zachowane aż do ostatniego rzutu w drugiej, końcowej fazie pisania utworu):

W Ostatni dzień – w ostatni dzień
Wyście podróżne tu ptaki
Spotkały suchy dębu pień
Co od piorunów miał znaki

Lecz gdy go spiew poruszył wasz
Głos miły z lubej ojczyzny
Z dębu strzeliła piękna twarz
Twarz żywa – ze spalinizny

Z pod liści błysnął złoty łuk
Gromy rąk z gromu strzałami
W dębie słowiański mięszkał Bóg
I wyszedł – i gadał z wami

Wracam więc do wyciągania kolejnych wniosków wynikających z pierwszej fazy procesu tekstotwórczego wiersza. W jej wyniku poeta dysponował wyrazistą ramą wizji wpisującej się w jego genezyjską ideę i estetykę. „Pomysł poetycki"[34] zasadzony został w pierwszej strofie na czytelnych odwołaniach do

narracji", by jednak w drugiej strofie przełamać ją wyznaniem w pierwszej osobie. M. Maciejewski, *Słowackiego „praca na wieczność"*, s. 122.

[34] Sformułowanie pożyczam od Jarosława Maciejewskiego, który użył go w odniesieniu do dwóch innych drobnych, późnych wierszy Słowackiego, którym poświęcił swoje znakomite studium. Pisał w nim o raptularzowym utworze *** [Biada wam – gdy się budzi duch i obudzony…] (przywoływanym już przez mnie z tej racji, że jako zapisany w notatniku na karcie 1r sąsiaduje z lirykiem *** [W ostatni dzień…]) oraz o zanotowanym na rękopisie *Króla-Ducha* wierszu *** [Wyjdzie stu robotników…]. J. Maciejewski, *Mistyczne symbole i polityczne realia. Na marginesie dwóch wierszy J. Słowackiego z roku 1846*, w: tegoż, *Mistyczne symbole i polityczne realia. Studia i głosy*, oprac. J. Fiećko i Z. Przychodniak, Poznań 2007, s. 28. Wydaje się,

słowiańskiej mitologii, na co zwracała uwagę Maria Renata Mayenowa. Badaczka przywołała dwa mistyczne utwory Słowackiego (wspomniany przeze mnie wcześniej *** [Los mię już żaden nie może zatrwożyć…] oraz właśnie wiersz o ostatnim dniu) jako charakterystyczne przykłady „tekstów zbudowanych na ułamkach słowiańskich wierzeń", odwołujących się do ptaków jako „symboli duszy ludzkiej" oraz do dębu uznawanego za „siedlisko gromowładnego bóstwa"[35]. Co prawda zaraz pojawia się sugestia, by wyłaniające się spod kory słowiańskie bóstwo wiązać z osobą Mickiewicza, nie zmienia to jednak wartości spostrzeżenia Mayenowej odnoszącego się do późnej liryki romantycznej, a szczególnie do utworów Słowackiego i mówiącego o „przeniesieniu do języka poetyckiego archaicznej symboliki niejako w stanie czystym i posługiwanie się nią jako wtórnym słownikiem"[36]. Odwołanie do Mickiewicza ma tu swoje podłoże w uwikłaniu przez Słowackiego obrazu wieszcza w symbolikę dębu już wcześniej, w zakończeniu piątej pieśni *Beniowskiego*. Z tym wiążą się sugestie kolejnych autorów komentarzy edytorskich i glos do wiersza *** [W ostatni

że miano „pomysłu poetyckiego" celnie ujmuje tekstologiczny status liryki genezyjskiej Słowackiego, o którym sporo pisano zarówno w czasach pierwszej edycji studium Maciejewskiego (tekst miał swój pierwodruk na łamach łączonego, czternastego i piętnastego „Rocznika Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" z lat 1979-1980), jak i w ostatniej dekadzie. Wspominam o tym, aby wskazać na dodatkowe argumenty przemawiające za celowością wykorzystywania metodologii spod znaku francuskiej genetyki tekstów. W zakończeniu swego studium Maciejewski określił całą późną twórczość Słowackiego mianem „ogromnego pamiętnika nadwrażliwości" i wskazywał na „zdewaluowaną […] artystyczną autonomię poszczególnych utworów" (tamże, s. 86). Podobnego zdania w mniej więcej tym samym czasie był Stefan Treugutt postrzegający późne manuskrypty Słowackiego jako ogniwa większych całości (S. Treugutt, *Słowacki i problemy interpretacji filologicznej*, w: tegoż, *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prussak, Warszawa 1993, s. 290). Z nowszych ujęć warto przywołać stanowisko Troszyńskiego podkreślającego niegotowy kształt wpisów Słowackiego jako diarysty i użytkownika raptularza (M. Troszyński, *Słowacki. Poza kanonem*, Gdańsk 2014, s. 5), spojrzenie Ewy Szczeglackiej-Pawłowskiej akcentujące intymny wymiar raptularzowych zapisów wierszy, dzięki czemu stają się one wyrazem codziennej egzystencji artysty (E. Szczeglacka-Pawłowska, *Notes artysty. [Raptularz 1843-1849]*, w: tejże, *Romantyzm „brulionowy"*, Warszawa 2015, s. 266), a także bardzo inspirujące obserwacje Przychodniaka podkreślającego fakt narodzin około roku 1843 Słowackiego – jeśli wolno tak powiedzieć – manuskryptowego, poety zostawiającego po sobie rękopisy (także w raptularzu), które można postrzegać jako nosicieli „permanentnej re-konstrukcji tekstowej" i „synchronicznego zapisu procesu twórczego" (Z. Przychodniak, *Duch, litera i druk. Edytorskie dylematy mistyka*, w: tegoż, *Poszukiwania, cierpienia i eksplozje. Dwanaście szkiców postromantycznych*, Kraków 2016, s. 109, 116).

[35] M.R. Mayenowa, *Między symbolem a metaforą. Mitologia słowiańska w polskiej frazeologii poetyckiej*, w: tejże, *Studia i rozprawy*, oprac. A. Axer, T. Dobrzyńska, Warszawa 1993, s. 130-131.

[36] Tamże, s. 132.

dzień – w ostatni dzień…], podkreślających aluzyjno-alegoryczny schemat uruchomiony przez jego twórcę[37].

Jestem zdania, że analiza procesu tekstotwórczego widocznego w przed--tekście interesującego mnie wiersza świadczy o skupieniu wysiłków pisarskich Słowackiego na konstrukcji w pierwszym rzędzie jego poetyckiego, a nie *stricte* politycznego wymiaru. Rzecz jasna, nie sposób pominąć tak ważnego – dla omawianego tu utworu – kontekstu, jak powstały niewiele wcześniej utwór *Proroctwo*, w którym podobnie potraktowany został motyw dębu, a zarazem w sposób o wiele bardziej wyrazisty wpisany został w wiosenno-ludową gorączkę roku 1848[38]. Przekonuje mnie jednak wniosek Maciejewskiego, który po dokonaniu niezwykle wnikliwego, pełnego rozmachu odtworzenia sieci politycznych podtekstów dwóch mistycznych wierszy z roku 1846 stwierdzał ni mniej, ni więcej, jak: „Odczytując […] w tzw. «późnej» poezji Słowackiego aluzje do autentycznych wydarzeń czy realnych osób, stwierdzić możemy, że realia, będące w niej znakami obserwacji autentycznego, współczesnego poecie świata, wyjęte są z magazynu pamięci autora tych wierszy nie na zasadzie wiernej rekonstrukcji, lecz na zasadzie kreowania syntez, wniosków i ocen według logiki procesu genezyjskiego, a nie według ładu zgodnego z powszechnie przyjętymi kryteriami czasu, przestrzeni i zależności przyczynowo-skutkowej"[39].

Warto więc poświęcić jeszcze nieco uwagi ornitologicznym i dendrologicznym kontekstom wiersza. Co do symboliki podróżnych ptaków (kojarzących się na przykład z „podróżnymi żurawiami" z innych mistycznych dzieł – *Króla-Ducha* oraz *Uspokojenia*), to może być ona odczytywana w związku z zauważoną przez Opackiego skłonnością późnego Słowackiego (wcześniej

[37] Główne przesłanki na rzecz alegorycznego mechanizmu puszczonego w ruch przez Słowackiego, będące wynikiem dociekań kolejnych edytorów i biografów, rekonstruują Brzozowski i Przychodniak w swym, kilka razy już tutaj przywoływanym „nowym wydaniu krytycznym" liryki Słowackiego (*Wiersze*, s. 559-560, 850).

[38] Pyczek przywołuje ten wiersz w związku z uwagami o spirytualnych właściwościach wszystkich elementów świata zewnętrznego oraz jako jeden z przykładów wypełnienia przez Słowackiego duchami przestrzeni „nieba-powietrza". W. Pyczek, *Komos dzieła mistyczno-genezyjskiego Juliusza Słowackiego (Doświadczenie świata doświadczeniem wieczności)*, w: tegoż, *Poznanie poetyckie*, s. 55, 80.

[39] J. Maciejewski, *Mistyczne symbole*, s. 86. Blisko mi także do strategii obranej przez Jerzego Poradeckiego, który w swych *Uwagach wokół wiersza „W ostatni dzień…" Juliusza Słowackiego* po wyliczeniu i omówieniu elementów polityczno-społecznego (emigracyjnego) zaplecza tego utworu stwierdzał: „Zapytajmy jednak, co widział poeta mistyczny, choć tak bardzo zaangażowany w wydarzenia polityczne. Co mógł widzieć w otaczającej go rzeczywistości poeta, który dwa lata wcześniej w *Raptularzu* zanotował sobie następujące przykazanie: «Z tej strony patrzeć na świat, co Bóg patrzy… to jest ze strony ducha»" („Prace Polonistyczne" 2003, z. 58, s. 104-105).

o wiele mniej widoczną) do posługiwania się motywami pastersko-sielskimi jako mediami ukazującymi w polistopadowej poezji „świat przemiany i świat aktualnych cierpień”[40]. Za sprawą ptaków idylliczny akcent staje się zauważalny w każdej z trzech strof wiersza i to w każdej z faz i w każdym z rzutów jego powstawania.

Nie mniej ważny kontekst stanowią liczne odwołania do dębowej symboliki o słowiańskiej proweniencji. Aleksander Gieysztor w *Mitologii Słowian* zauważa: „Dąb w całej Słowiańszczyźnie pomawiano o związek z gromowładcą, który go ma najwięcej nawiedzać”[41]. Chodziło tu o Perkuna, którego błyskawice czyniły z tego drzewa przedmiot czci, czyli dopiero naznaczenie gromem sakralizowało dany przedmiot, co podkreślał – przywoływany przez badacza – Mircea Eliade. Przeświadczenie to Słowianie dzielili z Bałtami, a przejawy jego żywotności można było odnotować wśród ludu jeszcze w XIX stuleciu[42]. Dęby powracały na kartach mistycznych (i wcześniejszych) większych i mniejszych utworów autora *Króla-Ducha*[43], a także w obrębie raptularzowych notatek, a nawet rysunków. Oto na karcie 20v poeta kreśli kontury liści kilku drzew, jakiegoś chwastu, a wreszcie i dębu. Ten ostatni opatrzony został wymowną notką: „Liść dębu, gdzie duch mocny” (Rp, s. 58). Z kolei dwadzieścia kilka kart dalej (45r) czytam: „Adam mówił, że w ziarnku zboża jest całe zboże albowiem gdyby zginęło z ziarnka może być odzyskane dawno to Jundziłł

[40] I. Opacki, *„Ewangelija”*, s. 251. Kwestie ptasie omawia w swej monografii Dorota Kulczycka: *„Jestem jako człowiek, który we śnie lata…”. O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2004. Zob. także: A. Kotliński, A. Nawarecki, *„…Słowacki ci odpowie…” (Rozmowa o ptakach)*, w: tychże, *Dialog troisty. Colloquia o Juliuszu Słowackim*, Warszawa 2019, s. 249-249, gdzie mowa jest „orniteologii” Słowackiego i jego koncepcji „ptasio-ludzkiej” wspólnoty.

[41] A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, wstęp K. Modzelewski, posłowie L.P. Słupecki, oprac. A. Pieniądz, Warszawa 2006, s. 220.

[42] Tamże, s. 86-89. W związku ze słowiańską symboliką dębu przywoływana już Mayenowa wskazuje na monografię Kazimierza Moszyńskiego *Kultura ludowa Słowian*, t. II, cz. 1, Warszawa 1967, s. 527-529, a także prace rosyjskich semiotyków: W.W. Iwanow, W.N. Toporow, *K semioticzeskomu analizu mifa i rituała (na biełorusskom matieriale)*, w: *Sign – Language – Culture*, t. II, The Hague 1970. Ponadto należy przywołać uwagi etnologa i filologa Jamesa Frazera o mitologicznych kontekstach dębu (cieszącego się tytułem wybranego przez bogów, będącego częstym celem piorunów, ale i zbiornikiem ognia) w jego klasycznej *Złotej gałęzi* (przeł. H. Krzeczkowski, oprac. J. Lutyński, Warszawa 1965, s. 506-508, 536, 538-539). Przed laty z odwołań do tej pracy (a także do podróżopisarstwa Chateaubrianda) korzystała Ewa Pieczonka w tekście *Obrzęd ludyczny – obrzęd magiczny czyli „Grób Agamemnona” Słowackiego w kontekście wrażeń turysty*, „Polonistyka” 1990, z. 1, s. 24-30.

[43] Najwięcej dębów znaleźć można rzecz jasna w *Beniowskim*, potem w *Królu-Duchu*, pojedyncze rosną zaś w *Śnie srebrnym Salomei* czy *Zawiszy Czarnym*.

mówił o nasionku dębu że zamyka dąb ze wszystkiemi żołędziami i wszystkie dęby idące z tych żołędzi – nie znaczy to jednak aby w nasionku już te dęby znajdowały się i mogły być przez mikroskopy widziane owe lasy – nasionko ma tylko moc wydania najbliższej konsekwencji do jakiej duch nasionka przez naturę prowadzi – i my nie mamy w sobie wszystkich objawień aż do końca świata – ale mamy moc czerpania z Boga najbliższych i ciągle idących po sobie prawd duchowych, które tak idąc wstępnie do ostatecznej causy finalnej prowadzą" (Rp, s. 107)[44].

Ten dłuższy cytat pozwala wyraźniej zobaczyć kierunek wysiłków twórczych Słowackiego w pierwszej fazie pracy nad wierszem *** [W ostatni dzień…]. Występuje tutaj, tak samo jak w przed-tekście analizowanego liryku, i składnik eschatologiczny, i mistyczne przyrodoznawstwo, wedle którego natura staje się wykładnikiem odwiecznego prawidła przemian, kolejnych faz duchowej wędrówki[45]. Podróżne ptaki i ich śpiew, suchy dąb noszący ślady pioruna (szczególne znaczenie chciałbym tutaj przypisać motywowi spalenizny[46], które pojawia się w pierwszym zapisie i przetrwa kolejne rzuty), ostatni dzień – oto w pierwszej fazie pisania zgromadzone zostały wszystkie niezbędne składniki utworu. Skłaniają także do czytania wiersza Słowackiego w związku z jego odrębną koncepcją Słowiańszczyzny, wpisującą się w traktowanie jej przez niektórych romantyków – według Marii Janion – jako „niesamowitą", jako „znak rozdarcia, stłumioną nieświadomość, stronę macierzystą, rodzimą, nie-łacińską"[47]. Od pierwszej fazy pracy nad wierszem aspekt słowiański jest obecny i pełni istotną rolę w kształtowaniu obrazu ostatniego dnia. W fazie

[44] Obydwa fragmenty z raptularza (k. 20v oraz k. 45r) Floryan i Kleiner zaliczyli w poczet „Planów dzieła o filozofii i zapisków mających służyć jako materiał do zamierzonego dzieła". Zob. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie,* t. XV, oprac. W. Floryan, J. Kleiner, S. Kolbuszewski, Wrocław 1955, s. 434-435.

[45] I. Opacki, „*Ewangelija*", s. 239.

[46] Słowacki w autografie konsekwentnie, dwukrotnie, pisze: „spalinizny". W uwagach o drugiej fazie procesu pisania wiersza wrócę jeszcze do śladów pioruna na dębowej korze.

[47] M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 28-29. Monika Rudaś-Grodzka doda zaś, że: „Słowacki stworzył własny mit słowiański. Krew i dzikość stanowią zasadnicze cechy tego świata. Słowiańszczyzna to coś nieoswojonego i nieludzkiego, wypartego ze świadomości Polaków, czego powrót jest konieczny dla wzmocnienia tożsamości narodowej" (M. Rudaś-Grodzka, *Sfinks słowiański i mumia polska*, Warszawa 2013, s. 39). W wierszu *** [W ostatni dzień – w ostatni dzień…] nie znajduję co prawda aż tak skrajnej reprezentacji tego mitu, ale jestem zdania, iż rola elementu słowiańskich wierzeń odgrywa w nim jedną z podstawowych ról, a w związku z tym warto pamiętać w jakiej (szerszej) sferze ideowej da się odczytywać ten liryk.

następnej (w obu rzutach) poeta wiele uwagi poświęci dopracowywaniu zdarzenia dębowej teofanii.

W pierwszej fazie została więc wykreślona oś wizyjnego wydarzenia – przy końcu czasu, przy akompaniamencie ptasiego śpiewu dokonuje się pod korą i liśćmi dębu teofania słowiańskiego bóstwa. Praca nad drugą i trzecią strofą pokazuje jednak, że poeta nie ma jeszcze jasności co do szczegółów objawienia, które zdążył już oprawić w metryczną ramę, ale nie nadał mu ostatniego szlifu. Dobrze to oddaje kształt dwóch wersów zamykających pierwszą fazę przed-tekstu wiersza o ostatnim dniu:

W dębie słowiański mięszkał Bóg
I wyszedł – i gadał z wami

Chodzi mi przede wszystkim o to kolokwialne, skracające dystans sformułowanie „gadał". Skoro „gadał", to wszedł w jakąś komitywę z apostrofowanymi ptakami, zatracając teofanijny koturn i ekskluzywność objawienia, niebezpiecznie zbliżając się do jednowymiarowej widzialności. A przecież późny, genezyjski Słowacki jest jednym z tych romantyków, którzy – jak pisze Marta Piwińska – „czekali na znaki, szukali w nich drogi do głębi – własnej i świata. Pozwalali się znakom prowadzić. Nie chcieli zapanować nad nimi, lecz naśladowali je w sztuce jak dzieci uczące się pisać litery alfabetu. […] chcieli wejść w język świata. Porozumieć się z Bogiem i drzewem, dojść – za znakami – do źródła życia, tajemnic energii kreacyjnej, do serca bytu"[48].

Pierwsza faza tekstotwórczego procesu wiersza *** [W ostatni dzień – w ostatni dzień…] owocuje scenariuszem wizji, przynoszącym wyraźny zarys stawki, o którą bije się poeta. Pierwsze skreślenia i propozycje nowych ujęć pozwalają zobaczyć Słowackiego tworzącego brulion wiersza, czyli pisarza przez pryzmat jego „zachowań, emocji, wahań"[49]. Autor pragnie zapisać ostatni dzień przyrody, dać wyraz początkowi końca. Do jego pracy nad tym ujęciem można odnieść obserwację Opackiego poczynioną w trakcie analizy wiersza *Do pastereczki siedzącej…* oraz związanego z nim, pochodzącego z mniej więcej samego czasu utworu *** [Patrz nad grotą…]. W analizie pierwszego z nich badacz stwierdza, że „spojrzenie podmiotu nie jest tu «odkształcające», ale «odkrywające»", zaś w odczytaniu drugiego „szytego nieco grubszymi ściegami kompozycji obrazowej" wskazuje na

[48] M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 146.
[49] P.-M. de Biasi, *Genetyka*, s. 12.

zasady „komponowania obrazu", widząc w nich istotę działania poetyckiego[50]. W podobny sposób przebiega pierwsza faza procesu tekstotwórczego wiersza *** [W ostatni dzień…]. Zresztą nie tylko pierwsza. Poeta jest w stanie permanentnej pracy odkrywania – przede wszystkim tego, co się dokonuje w pniu starego, sygnalizującego długie trwanie dębu. W tym co suche, jakby zmartwiałe lokuje pracę objawienia. Ponadto z jakichś powodów umieścił ten mistyczno-eschatologiczny drobiazg na samym początku raptularza. Może miał to być stopień pozwalający zejść w dół, zanurzyć się w odmętach pokawałkowanego genezyjskiego sytemu…

3.2. Faza druga – zjawiony i urwany

Faza druga, rzut pierwszy

Praca nad tekstem wiersza, zaliczona przeze mnie do drugiego rzutu pierwszej fazy, trwała nadal. Przyglądam się skreśleniom i nadpisaniom, jakie nastąpiły dalej, i dochodzę do wniosku, że ta kolejna faza musiała nastąpić w niewielkim odstępie czasu w stosunku do fazy poprzedniej. Nie można wykluczyć, że był to jeden ciąg działań, że nie było tutaj jakichś znaczących przerw. I wiadomo, że zarówno w pierwszym, jak i drugim rzucie przekształceń zaliczonych przeze mnie do fazy drugiej poeta skoncentrowany był na kształcie drugiej i trzeciej strofy. W drugiej zwrotce skupił się przede wszystkim na znalezieniu wyrazu dla wyłonienia się ludzkiej twarzy z poznaczonego piorunami dębu, w trzeciej zaś na dopracowaniu kolejnych atrybutów drzewnego bóstwa. Najpierw więc w fazie drugiej wiersz wyglądał tak[51]:

W Ostatni dzień – w ostatni dzień
    Wyście podróżne tu ptaki
Spotkały suchy dębu pień
    Co od piorunów miał znaki

Lecz gdy go spiew poruszył wasz
    Gdy Głos doleciał z ojczyzny

[50] I. Opacki, „*Ewangelija*", s. 289.

[51] W obu rzutach tej fazy pogrubioną czcionką oznaczam miejsca, w których doszło do przekształceń, będących w większości wypadków efektem skreśleń i nadpisań nad nimi innych propozycji.

Z dębu[52] Wylazła nagle człecza twarz
Z pod liści – ze spalinizny[53]

Z pod liści błysnął złoty łuk
Tarcza[54] i rycerskie odzienie
W dębie słowiański mięszkał Bóg
I błysnął – i gadał z wami

Dwie propozycje w strofie drugiej domagają się kilku słów komentarza. Najpierw pojawienie cię czasownika „wylazła", który – podobnie jak użyty w fazie czasownik „gadał" – uderza swą kolokwialnością. Zjawisko to wpisuje się w tendencję tak opisywaną przez Marię Żmigrodzką: „Znamienne, że i potoczność «gadanego» języka poezji czy – także – «filozofii» uzasadnia potrzebę rozbijania skonwencjonalizowanej «pięknej formy» w imię autonomii myśli […]. Żądanie, by poezja dla «żywych ludzi» mówiła językiem «gadanym, prostym, niewymuszonym» (list do matki z końca lutego 1845 r.) […] ujawnia […] swą «antyestetyczną» intencję, służącą podkreśleniu absolutnej doniosłości myśli"[55].

Jednym z celów szlifowania tekstu wiersza w kolejnych rzutach i fazach jest więc osiągnięcie przez poetę stanu artystyczno-myślowej niezawisłości.

---

[52] W związku z tym, że już w pierwszej fazie pracy nad wierszem poeta nadał mu wersyfikacyjny rygor, fraza „Z dębu" w niniejszym wersie winna zostać przekreślona analogicznie jak fraza „strzeliła piękna". Dlaczego tak się nie stało? Wydaje się, że można to wyjaśnić w dwojaki sposób. Albo autor chciał jak najszybciej wstawić nowy fragment wersu i nie zwrócił uwagi na dawne brzmienie jego początku, albo nie był do końca pewien wstawki i pozostawił sobie w odwodzie inicjalne „Z dębu", co miało i tę zaletę, iż unaoczniało główny obiekt poetyckiego opracowania, a więc drzewo będącej siedliskiej bóstwa.

[53] Wracam do motywu spalenizny. Słowacki w tym rzucie przekreślił całość lub tylko pierwszy (ulokowany przed myślnikiem) segment ósmego wersu. Bardziej skłaniam się ku drugiej możliwości, gdyż po skreśleniu członu „Twarz żywa" umieścił nad nim frazę „Z pod liści", co każe się domyślać, iż resztę wersu w tym brzmieniu miał stanowić nietknięty segment „ze spalinizny". W toku ostatniej fazy pisania (drugi rzut drugiej fazy) zrezygnował z członu „Z pod liści" i zapewne także wtedy pozioma linią usunął „ze spalinizny". Dodatkowym argumentem na rzecz ustalenia takiego przebiegu pracy redakcyjno-pisarskiej jest fakt, że dwa segmenty ósmego wersu w postaci z fazy pierwszej przekreślone zostały oddzielnie, a nie jedną ciągłą linią.

[54] Podobne i równie mocne wątpliwości co do odczytania tego słowa jak w przypadku lekcji „twarzy" w pierwszej fazie.

[55] M. Żmigrodzka, *Objawienie a literatura*, w: tejże, *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 2002, s. 236 (jedno z zagajeń wygłoszonych w ramach sympozjum z 1979 r. „Słowacki mistyczny" i w tomie posympozjalnym mający swój pierwodruk).

Zadanie postawił sobie trudne – uciec od spetryfikowanych form twórczości wizyjno-filozoficznej, przy jednoczesnym respektowaniu metrycznego wykroju.

Swoboda i rygor miały iść w parze także w strofie ostatniej, nad którą w drugim rzucie autor napracował się najbardziej. W omawianym tutaj podejściu, w wersie dziesiątym za atrybuty słowiańskiego Boga robią „Tarcza i rycerskie odzienie", które zastąpiły wcześniejsze „Gromy rąk z gromu strzałami". I trzeba to uznać za doniosłe przekształcenie, choć – rzecz jasna – zupełnie niezgrane z ramą wersyfikacyjną i rytmiczną. Zapis ten wygląda bardziej na notatkę pomocniczą, potwierdzającą, że myśl poety zwróciła się wówczas w stronę tak dobrze mu znanej „militarnej metaforyki i symboliki", przekraczającej ówczesne standardy literackie: „Kategoria, jak i figura «rycerza» – zwłaszcza w późnym okresie twórczości – w leksyce i frazeologii, ale też w uwagach o charakterze autotematycznym i w refleksji historiozoficznej odgrywa niesłychanie istotną rolę"[56]. Jedną ze stawek było tutaj „pragnienie wskrzeszenia starodawnej przeszłości", a szczególnie piękna jej rycerskiej formuły, drugą – łączące rycerskość z poezją „dawanie słowa", „wierność słowu", „wreszcie – to absolutny fundament mistycznej nauki Słowackiego – na całkowitym utożsamieniu słowa, które jest rękojmią, wykładnikiem potęgi i nią samą – z czynem"[57]. W pierwszym rzucie drugiej fazy pracy nad wierszem Słowacki już wiedział, że zamieszkujące spiorunowany dąb bóstwo będzie łączyło w sobie pradawność z zupełnym rewelatorstwem, epifanijną nowością, którą zapowiada powtórzony dwukrotnie w tej strofie czasownik „błysnął"[58].

Faza druga, rzut drugi (koniec czy urwanie procesu tekstotwórczego?)

Dopiero co omówione przekształcenia w kluczowych wersach drugiej i trzeciej strofie nie dawały spokoju poecie. Kreślił więc dalej i wstawiał nowe frazy lub pojedyncze słowa. Tak ukształtował się ostatni rzut z drugiej, raptularzowej fazy pracy nad wierszem:

---

[56] A. Kotliński, *Piękno przeszłości w „Zawiszy Czarnym" Słowackiego*, w: A. Kotliński, A. Nawarecki, *„... Słowacki ci odpowie"*, s. 32.

[57] Tamże, s. 35-36 (podkr. Kotlińskiego).

[58] Na zagadnienia zmilitaryzowania stylistyki późnego Słowackiego zwracali uwagę między innymi Opacki i Jarosław Maciejewski. Pierwszy z nich podkreśla rolę motywu miecza, który w okresie mistycznym zastąpił szpadę i ma konotacje ewangeliczne (I. Opacki, *„Ewangelija"*, s. 261-264). Drugi z badaczy zwraca uwagę na odarcie Mieczysława w drugiej pieśni rapsodu trzeciego *Króla-Ducha* z rycersko-królewskich oznak, co jest tam wiązane z poznańskim (katedralnym) posągiem tego władcy, czyli z szerokim, społeczno-politycznym kontekstem wiersza *** [Wyjdzie stu robotników…] (J. Maciejewski, *Mistyczne symbole*, s. 78-79).

W Ostatni dzień – w ostatni dzień
Wyście podróżne tu ptaki
Spotkały suchy dębu pień
Co od piorunów miał znaki

Lecz gdy go spiew poruszył wasz
Gdy Głos doleciał z ojczyzny
Wylazła nagle człecza twarz
Z pod kory – ze spalinizny

Z pod liści błysnął złoty łuk
I ręka – i kawał korony
W dębie słowiański mięszkał Bóg
I wam się pokazał zjawiony….[59]

W strofie drugiej poeta dopracował się jednej z – moim zdaniem – kluczowych formuł dla całego wiersza: „Z pod kory". Dzięki niej szczęśliwie uniknął powtórzenia zwrotu „Z pod liści" wpisanego na początku ostatniej strofy już wcześniej (w drugim rzucie fazy poprzedniej). Przywołanie kory, jednego z podstawowych składników drzewa przydało wierszowi obrazowego konkretu. Za potwierdzenie niech posłuży w tym miejscu obserwacja współczesnej poetki, botaniczki i eseistki Urszuli Zajączkowskiej: „[…] to, co decyduje o istocie bytu całego drzewa, jest schowane tuż pod powierzchnią martwej kory, bo jest przede wszystkim wodą, praoceanem"[60]. Tu znajduje

[59] Tu pojawia się pewna wątpliwość związana z pracą nad trzecią zwrotką. Być może zaproponowaną powyżej sekwencję dwóch rzutów w obrębie obu faz należałoby skorygować w związku z obserwacjami dotyczącymi kształtu dziesiątego wersu. Kolejność jego przekształceń w obu fazach obecnie wygląda tak: (1) „Gromy rąk z gromu strzałami" (faza pierwsza, rzut drugi), (2) „Tarcza i rycerskie odzienie" (faza druga, rzut pierwszy), (3) „I ręka – i kawał korony" (faza druga, rzut drugi). Proponując tę kolejność ewolucji kształtu wersu dziesiątego, wyszedłem z założenia, że poeta zmieniając kolejne pomysły postępował podobnie jak w poprzednich wersach poddawanych pracy skreśleń i nadpisań, czyli nowe zapisy umieszczał ponad tymi, z których zrezygnował. W wypadku wersu dziesiątego musiałoby to jednak oznaczać, że w pierwszej fazie zapisywania utworu zostawił nieproporcjonalnie dużo światła między wersami dziewiątym i dziesiątym. Okoliczność ta skłania do wysunięcia przypuszczenia, że następne formuły pojawiały się w takiej kolejności: (1) „Tarcza i rycerskie odzienie" (faza pierwsza, rzut drugi), (2) „Gromy rąk z gromu strzałami" (faza druga, rzut pierwszy), (3) „I ręka – i kawał korony" (faza druga, rzut drugi). Ponieważ jedyną przesłanką ewentualnej zmiany kolejności redakcji tego wersu jest jednak tylko pewna dysproporcja w międzywersowym odstępie, kwestię trzeba pozostawić nierozstrzygniętą.

[60] U. Zajączkowska, *Patyki, badyle,* Warszawa 2019, s. 40.

także zastosowanie teza Marii Cieśli-Korytowskiej, stawiającej Słowackiego w rzędzie twórców oponujących przeciw zanieczyszczaniu „pierwotnej czystości słowiańskiej". Jako taki poeta ten „w swych utworach obrazujących naszą przeszłość wielokrotnie tworzył obrazy posągów słowiańskich bóstw, wynurzających się z fal rzecznych, połyskujących spod kory drzew"[61].

I wreszcie dwa przekształcenia w zwrotce ostatniej. W dziesiątym wersie zamiast tarczy i rycerskiej zbroi pojawia się „I ręka – i kawał korony". Propozycja ta ma także tę zaletę, iż każe myśleć o starorzymskim zwyczaju uwieńczania głowy zwycięzcy koroną z liści dębu, co zdaniem Owidiusza „dowodzi, że uchodziła za specjalny emblemat boga"[62]. Z kolei z wersu ostatniego znika powtórzony czasownik „błysnął" i potoczne „gadał", a w ich miejsce poeta wpisuje „I wam się pokazał zjawiony…", odświeżając tym samym obecność apostrofowanych od pierwszej strofy (i od samego początku pracy nad wierszem) ptaków, a także uzyskując walor tajemniczości dzięki wygłosowemu epitetowi i wielokropkowi.

Czy to był koniec pracy nad wierszem? – odpowiedź na to pytanie pozostaje kwestią otwartą. Z pewnością jednak tutaj kończy się notatnikowy wpis. Ostatni, interpunkcyjno-graficzny gest nadaje wierszowi wymowę podobną do tej, którą temu samemu drzewu przypisywał przed trzydziestu laty Zbigniew Herbert w otwierającym tom *Elegia na odejście* wierszu *Dęby*, pisząc o „ciemnych pytaniach", „mrocznej paraboli", ale także gorzko puentując swój utwór: „Tyle pytań – o dęby – / tyle liści a pod każdym liściem – rozpacz"[63].

4. Proces stawania się „tamtej strony"

Jest jednak pewna zasadnicza różnica między ujęciem dębu przez Słowackiego a wizją drzew w wierszu Herberta. Romantyczny poeta rezygnuje z otwartej ekspresji mówiącego „ja" i dąży do tego, aby ciemność i mroczność wyłaniały się w toku deskrypcji przyrodniczej epifanii dnia ostatniego. Jako artysta szukający „tropów poetyckich prowadzących na «tamtą stronę, skąd Bóg patrzy»" posługiwał się – jak zauważa Piwińska – „całymi łańcuchami metafor", „wielopiętrowymi porównaniami", które miały „przede wszystkim

[61] M. Cieśla-Korytowska, *Słowiańszczyzna w oczach polskich romantyków*, w: tejże, *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999, s. 94.

[62] J. Frazer, *Złota gałąź*, s. 155.

[63] Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2011, s. 535-536.

uchwycić wewnętrzny i ukryty proces". Dzięki poezji dążył do ukazania „rzeczy jak gdyby między formą a formą, w trakcie stawania się, w trakcie przemiany"[64]. Autorka *Juliusza Słowackiego od duchów* podkreśla, że mistyczny poeta w ujęciu twórcy *Króla-Ducha* płaci za wejście w „język bytu, język kreacji" utratą „imienia, indywidualności, charakteru, narodowości, człowieczeństwa wreszcie"[65]. Sygnału tej straty upatrywałbym w czterokropku wieńczącym raptularzowy wpis, ale zarazem całą pracę pisania wiersza w notatniku wypada mi uznać za manifestację postawy indywidualnego twórcy, za dokument wielkiego zmagania się z materią słowa, ze zwiewną wizją „tamtego świata", z przeczuciem ostatniego dnia[66]. Tak dopracował się utworu, który niejako wyrósł mu spod kory i liści genezyjskiego drzewa.

---

[64] M. Piwińska, *Juliusz Słowacki*, s. 222-223. Z kolei Opacki pisze o „językowym ekwiwalencie «stanu granicznego», «stanu przejściowego»", o „językowej «dynamicznej równowadze»" (I. Opacki, „*Ewangelija*", s. 295).

[65] M. Piwińska, *Juliusz Słowacki*, s. 231.

[66] Najlepszą formułę opisującą tego typu zmagania w późnej twórczości Słowackiego odnajduję w tekście Michała Kuziaka spoglądającego na to dzieło przez pryzmat Bloomowskiej kategorii „lęku przed wpływem": „Być może jednak lepiej byłoby przyjąć, że mamy do czynienia nie tyle z zanegowaniem literatury [autor przywołuje w tym miejscu opinię Aliny Witkowskiej – J.B.], ile z próbą przeformułowania myślenia o niej (i myślenia o pisarzu). Powstaje w ten sposób dyskurs – jak powiedziałby Charles Taylor: «subtelny język» – zderzający literaturę z religią (mistyką, teologią?), dyskurs nowoczesnej duchowości, w którym centralne miejsce zajmuje jednak «ja» poety, nie genezyjskie, ale to piszące, czytające, odczuwające lęk przed wpływem i pragnące stać się poetą mocnym (profetą)…". M. Kuziak, *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego. Szkic zagadnienia*, w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach,* red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2012, s. 196.

Agnieszka Czajkowska
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Z czego są zrobione powieści wybitne? Przykład *Sukni Dejaniry* Zofii Kossak

Czy warto czytać dziś powieści Zofii Kossak? Czy można odnieść korzyść z wysiłku i czasu, który przeznaczymy na lekturę napisanych w ubiegłym stuleciu, często opasłych, pełnych archaizmów i niewspółczesnych utworów? W odpowiedzi na postawione pytania pomoże niedługa powieść zatytułowana *Suknia Dejaniry*, napisana w Polsce w lipcu 1939 r., w całości wydana dużo później, kiedy autorka przebywała na emigracji w Anglii. Utwór powstawał przez dziesięć lat, w historii literatury doczekał się miana dzieła wybitnego[1]. W taki właśnie sposób rekomenduje książkę wybitny historyk literatury Stanisław Pigoń, stawiając pytanie: *Z czego utkana została „Suknia Dejaniry"?* Odpowiedź badacza, żmudnie rekonstruującego historyczną osnowę powieści, etapy pracy pisarki i lektury, z których czerpała wiedzę na temat przedstawionej autentycznej historii, jakkolwiek godna podziwu, nie zamyka tytułowego pytania ani też nie wyczerpuje problemu dla odbioru literatury podstawowego – co sprawia, że utwór od pierwszych stron chwyta czytelnika w niewidoczny uścisk i nie pozwala oderwać się od opowieści o losie głównego bohatera, Kazimierza Korsaka?

Najkrótsza i najogólniejsza odpowiedź na postawione w tytule pytanie

Osobiste doświadczenie czytelnicze mówi, że do powstania dzieła wybitnego potrzebny jest talent pisarza i umocowanie świata przedstawionego w kulturze.

[1] Zob. S. Pigoń, *Z czego utkana została „Suknia Dejaniry"?*, w: tegoż, *Z ogniw życia i literatury. Rozprawy*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 421.

Skrócona odpowiedź na powyższą kwestię

Przykład *Sukni Dejaniry* Zofii Kossak pokazuje, że powieść wybitna powinna składać się z dobrego tytułu, musi być zakorzeniona w mitologii i Biblii, powinna sięgać do kontekstów poezji romantycznej i literatury dziewiętnastego wieku, mieć oparcie w biografii autora oraz w religii z jej wymiarem maryjnym, a także realizować schematy charakterystyczne dla literatury popularnej czy filmu. Ten prosty przepis na sukces wymaga jednego zastrzeżenia – wszystkie wymienione elementy powinny być wykorzystane z wiarą w stwórczą i przemieniającą moc słowa, zwaną przez krytyków funkcją performatywną. Wiara ta musi być mocno ugruntowana, najlepiej w czymś, co stanowi niewysychające źródło kultury, dobrze też, gdy jest ona poparta własnym, żywym doświadczeniem autora. Tylko wówczas tekst może wstrząsnąć czytelnikiem i na stałe zmienić jego obraz świata.

Spośród czynników gwarantujących wybitność i długowieczność dzieła artystyczego wykluczony jest koniunkturalizm i ideowy pragmatyzm – nie sprawdzają się one na dłuższą metę.

Dłuższa odpowiedź na postawione w tytule pytanie

Pierwsze wskazówki

Nie trzeba być literaturoznawcą, by wiedzieć, że jednym z ważniejszych miejsc utworu jest tytuł – to zaszyfrowana informacja o problematyce książki, istotna wskazówka interpretacyjna i pierwsza próba określenia przestrzeni wspólnoty kulturowej twórcy dzieła z odbiorcą. Tytuł utworu jest jak uchylone drzwi zapraszające do wnętrza świata przedstawionego albo jak pierwszy akt pojedynku, który toczymy z zapisanymi na wielu kolejnych stronach literami, akapitami, rozdziałami. Stawką rozgrywki jest odczytanie utworu, co znaczy: wypełnienie czytelniczą wyobraźnią scen przedstawionych w powieści, nadanie bohaterom znamion własnych cech i poglądów, zakorzenienie wymyślonych wydarzeń w świecie naszych przeżyć, ale też przyswojenie sobie myśli i rzeczy przypisanych fikcyjnym postaciom, wprowadzenie świata wyobraźni autora do własnego repozytorium wiedzy i wartości, wzbudzenie w sercu emocji związanych z kolejami losu zupełnie obcych, często żyjących w odległej przeszłości lub całkiem zmyślonych ludzi.

Mitologia

Tytułową postacią utworu Zofii Kossak jest Dejanira, żona Herkulesa. Mitologiczna bohaterka nieświadomie spowodowała śmierć męża dając mu

koszulę, którą otrzymała od centaura Nessosa. Heros zmarł w męczarniach, nie mogąc zdjąć ubrania, jego żona z rozpaczy popełniła samobójstwo. Jeżeli wziąć pod uwagę, że akcję swej powieści Zofia Kossak umieściła w XVII-wiecznej Rzeczypospolitej, już na samym początku lektury pojawia się niedogodność poznawcza. Co wspólnego z naszą historią ma mitologiczna żona Herkulesa? Nie pomaga w jej rozwiązaniu inicjalna scena powieści, w której litewska chłopka, Syruciowa, z wielkim zapamiętaniem, pieczołowitością, ale i przebiegłością tka nową sukmanę dla swego syna. Oddana matka nie wie jeszcze, że ubranie razem z młodym dworskim psiarczykiem powędruje pod Smoleńsk, gdzie polska załoga oblegana jest przez armię moskiewską i czeka odsieczy króla Władysława IV. Nie wie tego także zdezorientowany czytelnik. Syruciowa nie ma pojęcia, że dzieło jej rąk wpisze się w jeden z aktów wielkiego siedemnastowiecznego eposu wojennego Rzeczypospolitej i stanie się zawiązkiem zdumiewających perypetii bohatera powieści Zofii Kossak.

Bliska relacja fabuły *Sukni Dejaniry* z mitologią okazuje się nie tylko domniemaniem interpretacyjnym – pisarka tak układa dzieje Kazimierza Korsaka, by stały się figurą naturalnej i niepodważalnej więzi dziedzictwa śródziemnomorskiego i kultury staropolskiej, z jej tradycyjną religijnością, poczuciem honoru, odpowiedzialnością za słabszych. Powieść już od tytułu umieszcza kulturę polską w kontekście kultury europejskiej i decyduje o najwyższym – heroicznym – rejestrze literackiego pokrewieństwa.

Poezja romantyczna

Chyba wszyscy umiemy zacytować fragment z wiersza Juliusza Słowackiego, w którym poeta z wielkim wzburzeniem domaga się od Polski i zniewolonych, znieprawionych rodaków: „Zrzuć do ostatka te płachty ohydne, / Tę – Dejaniry palącą koszulę"! I choć już niewielu z nas lokalizuje cytat w poemacie *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* i kojarzy go z poetyckim reportażem z Grobu Agamemnona, to przecież wiemy, że mitologiczna suknia jest w tym utworze metaforą naszych narodowych wad, grzechów i zaniedbań. Niektórzy wspomną może alternatywny tytuł dramatu Juliusza Słowackiego *Fantazy*. *Nowa Dejanira* jest kolejną oceną szlacheckiej społeczności Rzeczypospolitej, dokonaną przez bezkompromisowego poetę. Być może ulubiona przez poetę mitologiczna postać wpisze się w kontekst historycznoliteracki – przypomni zły los drugiego wieszcza, odepchniętego przez zakochanych w Mickiewiczu czytelników, skazanego na ciągłą walkę o rząd dusz z wielkim Adamem.

W porządku tradycji literackiej chłopska sukmana z powieści Zofii Kossak okazuje się nie zwykłym ubraniem, ale sygnałem wypowiedzi, która dotyczyć

będzie narodowej wspólnoty i historii Polski. Można się spodziewać, że wełniana kapota wpłynie również na dzieje swojego chłopskiego właściciela – syna Syruciowej, poddanego szlachcica Korsaka ze wsi Głębokie. Czytając pierwsze strony powieści, nie wiemy jeszcze, że sukmana, własność młodego wieśniaka, najbardziej odznaczy się w życiu dziedzica – syna starego szlachcica Korsaka, Kazimierza i jego bratanka Konstantego, zakochanych w jednej dziewczynie. Młodzi krewniacy, choć wychowywani razem, jednakowo traktowani, różnią się charakterem, stanem posiadania, a także widokami na przyszłość. Są konkurentami na wielu polach i narracja autorki powieści nieuchronnie wiedzie ich do pojedynku na śmierć i życie.

Biblia

Kazimierz i Konstanty, choć nie rodzeni bracia, myślą o sobie jak Kain i Abel. Rozdziela ich tajemnica zabójstwa, które, choć się ostatecznie nie dokonało, uśmierciło społecznie jednego z nich, a drugiego oznaczyło bolesnym, choć niewidocznym piętnem i skazało na wyrzuty sumienia i stałe cierpienie. „Abel jestem… Ablową ofiarę Bóg przyjął… Przyjmieli moją czy nie?..." (s. 195)[2] – myśli o sobie ofiara – Kazimierz po wystrzale, który skierował w niego zazdrosny Konstanty. Niedoszły zabójca, nie wiedząc, że jego ofiara przeżyła, zagarnął mienie i przeznaczoną Kazimierzowi narzeczoną. Rozpoczął życie rodzinne i obywatelskie nieświadomy krzywdy, jaką wyrządził bratu stryjecznemu i skazany na wyrzuty sumienia oraz pożycie z obojętną wobec niego, kochającą Kazimierza żoną.

Powrót po latach niedoszłego zmarłego do rodzinnego domu nie przypomina pełnych radości spotkań z oczekującymi bliskimi ani też biblijnego przybycia syna marnotrawnego. Kiedy Kazimierz w chłopskiej sukmanie po latach tułaczki otwiera bramę swej posiadłości, ojciec i matka już nie żyją. Nie ma nikogo, kto by – jak miłosierny ojciec bohatera Ewangelii według św. Łukasza – rozpoznał dawnego właściciela i zmienił jego żebracze łachmany na szaty odpowiednie dla ziemskiego dziedzica.

Kanon biblijnych odniesień jest w powieści Zofii Kossak o wiele bogatszy. Do Pisma Świętego pisarka odwołuje się, portretując ówczesne społeczeństwo i jego zróżnicowanie stanowe. *Suknia Dejaniry* jest apologią stanu szlacheckiego, jego charakterystycznej mentalności, obyczajowości, wykształcenia i sposobu myślenia. Wyższość szlachectwa nad chłopstwem jest w świadomości ludzi XVII wieku czymś naturalnym, tak też opowiada dzieje Korsaków Zofia Kossak,

[2] We wszystkich cytatach z powieści korzystam z edycji z roku 1963.

tworząc iluzję, jakby powieść pisał jeden z karmazynowych braci, myślący i czujący to, co definiowali apologeci szlacheckiej Rzeczypospolitej, od Macieja Miechowity i Marcina Bielskiego począwszy, skończywszy na romantycznych marzeniach o Prasłowiańszczyźnie. Uzasadnienie bariery oddzielającej chłopa od szlachcica i mieszczanina potomkowie Sarmatów odnaleźli w biblijnej historii synów Noego – Chama, Sema i Jafeta. Doświadczają tego boleśnie na swojej skórze bohaterowie *Sukni Dejaniry* – chłopi piechurzy walczący pod Smoleńskiem. Konsekwencje społecznego podziału odczuwa dotkliwie także Kazimierz Korsak, nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności skazany na życie w chłopskim stanie: „Dwa odmienne światy żyją obok siebie – inny po tamtej, szczęśliwej stronie, inny po tej. Skoroś, człowieku, z tamtego wolnego świata wypadł, zatonął w nędzy pośledniej, niełatwo czyjąś dłoń życzliwą uchwycić, dać znać o sobie i wrócić na miejsce. Niełatwo!" (s. 155).

Wyższość szlachty nad chłopstwem ma w powieści Zofii Kossak również swój ciężar – oznacza odpowiedzialność za życie chłopów i zostanie przedstawiona w dramatycznych scenach ratowania wieśniaków z pożaru.

Literatura dziewiętnastego wieku

Postać bohatera powieści Zofii Kossak, Kazimierza Korsaka, jest autentyczna i została opisana przez jezuitę, ks. Dominika Podolca. Przekaz ożył w publikacjach dziewiętnastowiecznych historyków i stał się tematem wielu rozpraw historycznych oraz dzieł literackich[3], w tym gawędy Władysława Syrokomli zatytułowanej *Spowiedź pana Korsaka chorążego połockiego. Śmierć* cywilna, problem zamiany ról społecznych, był w ogóle dość częstym motywem dziewiętnastowiecznego powieściopisarstwa. Sprzyjały temu nieszczęśliwe okoliczności życia Polaków, poddawanych prześladowaniom przez zaborców, zmuszonych do ukrywania się pod obcymi nazwiskami, do życia w utajeniu, w przebraniu, pod osłoną cudzych tożsamości. Archetypem i najpiękniejszym przykładem zmiany miejsca w społeczeństwie, która staje się udziałem bohatera literackiego, jest oczywiście postać Jacka Soplicy, przywdziewającego mnisi kaptur księdza Robaka. *Pan Tadeusz* stworzy pierwszy i zobowiązujący wzór upokorzenia i cierpienia, które zyskają wartość odkupienia dawnych win butnego szlachcica. Motyw śmierci cywilnej bohatera powtórzył Józef Ignacy Kraszewski w wydanej w 1884 roku przejmującej powieści o zesłańcu syberyjskim, który, symbolicznie pochowany przez bliskich, po powrocie z katorgi funkcjonuje jak upiór, oglądając z daleka swój dawny dom i towarzysząc

[3] Zob. tamże, s. 421 n.

ukochanej żonie i dziecku w ich życiu z… innym mężczyzną na miejscu męża i ojca. *Noc majowa* to nie jedyny utwór, w którym bohater zostaje uśmiercony i zarazem zmuszony do dalszego życia pod inną postacią. Inną wersją tego motywu jest przecież nowela Elizy Orzeszkowej *Dobra pani*, ukazująca bezmyślność i nieodpowiedzialność kobiety, bawiącej się losem wziętej pod opiekę chłopskiej córki. Szczęśliwszą realizacją historii nagłej metamorfozy losu jest Sienkiewiczowski Kmicic, zmieniony w Babinicza, a potem zrehabilitowany i przywrócony swojemu nazwisku i klejnotowi.

Potop odcisnął swoje piętno na świecie *Sukni Dejaniry* nie tylko jako wzór przemiany bohatera. Bratobójczy pojedynek z książki Zofii Kossak wprost wygląda jak próba porwania księcia Bogusława Radziwiłła przez Kmicica. Z tej części *Trylogii* wzięty jest niecelny strzał, który zamiast zabić, rani i pozbawia ofiarę przytomności. Z Sienkiewicza pożycza Zofia Kossak także sposób leczenia rannego oraz wszelkie dane związane z postaciami leśnych wiedźm i czarownic. „Córa Sienkiewicza”[4] wydaje się jednak niezupełnie uległa wobec fabularnych wzorców twórczości wielkiego poprzednika. Wykorzystując podobne rekwizyty (np. przechwycony list) i schematy sytuacyjne (nagłe odkrycia co do tożsamości bohaterów), nie oferuje – jak autor *Trylogii* – łatwych rozwiązań i szczęśliwych zakończeń, które tak drażniły krytyków pisarza, ze Stanisławem Brzozowskim i Witoldem Gombrowiczem na czele. Autorce *Sukni Dejaniry* nie można z pewnością zarzucić intelektualnej czy moralnej łatwizny, swoich bohaterów traktuje bowiem surowo i w duchu głęboko przemyślanych prawd wiary katolickiej, z przekonaniem o nieuchronności cierpienia i zbawiennej roli porażki dla ostatecznego sensu życia człowieka.

Biografia pisarki

Zmiana tożsamości bohatera powieści to również rzeczywistość obecna w biografii Zofii Kossak, nie tylko w jej okupacyjnej części, kiedy to pisarka uczestniczyła w konspiracji, ale także jako sytuacja obserwowana przez nią na emigracji w zawiłych losach Polaków, niepogodzonych z powojennym porządkiem politycznym. Wcześniej, w czasie rewolucji bolszewickiej na kresach, pisarka sama zmuszona była ukrywać pochodzenie i status społeczny, co opisała w *Pożodze*. Spotkanie na ulicy z ukochanym koniem, służącym nowej, rewolucyjnej władzy zaowocowało refleksją: „Jakżeby mógł domyśleć

[4] Jest to określenie wskazujące na literackie pokrewieństwo, często stanowiące zarzut wysuwany w stronę twórczości Kossak. Zob. książka Barbary Pytlos *„Córa Sienkiewicza” czy „Alicja w Krainie czarów”. Z dziejów recepcji twórczości Zofii Kossak*, Katowice 2002.

się tej samej pani w zalęknionej kobiecinie przesuwającej się drogą ukradkiem, okutanej w proste chustki, która idąc drogą, rozglądała się bacznie, czy znajomego chłopa nie widać w pobliżu?..."[5]. Przemiana bohaterki dotyczyła całej warstwy społecznej, którą reprezentowała: „Wszyscy oni kryli się po ciasnych żydowskich mieszkaniach, starając się nie zwracać na siebie uwagi, wychodząc na ulicę jak najrzadziej i w przebraniu. W niedzielę, przed kościołem, w przeciwieństwie do wystrojonego tłumu chłopskiego, bab pyszniących się w zdartych z kanap aksamitach – byli karmazyni i posesjonaci odbijali się nieochędóstwem odzieży, szorstkością nieogolonych policzków i przygnębioną postawą"[6].

Maryjność

Tragiczny bohater powieści Zofii Kossak, w wyniku nieporozumienia zmuszony nosić na sobie chłopską sukmanę Syrucia, ocala swoją tożsamość dzięki modlitwie do Matki Bożej. Śpiewane codziennie *Godzinki* są jedynym dowodem jego szlacheckości, zrównywanej wówczas z narodowością i katolicyzmem, ale także z poczuciem honoru, z wiernością danemu słowu i dotrzymywaniem niewygodnych zobowiązań. Powtarzane przez Kazimierza Korsaka pieśni maryjne przypominają mu nie tylko jego wartość jako człowieka i szlachcica, ale mają także niezwykły walor misyjny. Niosą wiarę chrześcijańską w miejsca i do ludzi, którzy jeszcze wówczas, w XVII wieku, hołdowali pogańskim bóstwom i zwyczajom.

Religijność

Przemiana bohatera powieści Zofii Kossak z pewnego siebie, młodego szlachcica w pokornego chłopskiego sługę ma swoją przyczynę nie tylko w zamianie ubrania i odbywa się nie tylko w przestrzeni społecznej, ale dzieje się także w świadomości Kazimierza Korsaka. Proces jego duchowego dojrzewania jest motywowany religijnie. Zapowiedzią i literacką figurą dokonującej się w *Sukni Dejaniry* metanoi jest przedstawienie grane w głębockim dworze jeszcze przed brzemienną w skutki wyprawą smoleńską obu kuzynów, oparte na legendzie o życiu św. Aleksego[7]. Komedianci prezentują losy syna cesarza,

[5] Z. Kossak, *Pożoga*, Łódź 1990, s. 177.

[6] Tamże, s. 176.

[7] W siedemnastowiecznej Polsce znane były przedstawienia prezentujące biografię św. Aleksego. W jednym z nich, napisanym na użytek pijarskiego teatru szkolnego, pojawia się motyw zamiany sukni z Chrystusem. Pisze Małgorzata Mieszek o przedstawieniu wystawionym w Górze Kalwarii w 1683 r.: „Aleksy od przedsięwzięcia ślubowanej przyjaźni odstępuje,

który wybrał życie żebraka. Zgromadzeni widzowie śledzą przygody popularnego w średniowiecznej Polsce ascety, nie wiedząc, że sami w niedługim czasie staną się uczestnikami podobnych, dziejących się na żywo w głębockim dworze wydarzeń. Istotę odbioru sztuki poświęconej św. Aleksemu streszczają słowa komentarza, wypowiedziane przez Konstantego Korsaka, przyszłego beneficjenta „śmierci" Kazimierza: „Z odmiennego chyba ciasta niż wszyscy ludzie zrodzeni byli oni święci – stwierdził Konstanty – boć nikt nie uwierzy, by człowiek dziś podobnie postąpił!" (s. 30). Losy bohatera Zofii Kossak potwierdzają, że świętość może stać się udziałem zwykłego człowieka, nawet szlachcica.

Niecodziennemu zachowaniu Kazimierza, który nigdy nie zdjął z siebie chłopskiej sukmany i do śmierci, nierozpoznany, służył jako parobek we własnym dworze, sprzyjają mistrzowie duchowi – pojawiający się na moment św. Andrzej Bobola i często przywoływany ks. Piotr Skarga. Droga wewnętrznej przemiany młodego Korsaka oznacza postępowanie po śladach Chrystusa – obok pokuty w podsmoleńskim lesie, chłopskiej pracy, obejmuje biczowanie w postaci potężnej chłosty, jaką odebrał od własnych służących, chwile kuszenia i walkę z przynętami, a także pamięć o zmarłych i zobowiązanie czci dla przodków.

Religijna motywacja postawy bohatera, wzorowana na legendarnym życiu św. Aleksego, ma swoje uzasadnienie także w tradycji mitologicznej. Kazimierz Korsak, powracając do domu jako żebrak, nie zostaje rozpoznany przez nikogo, prócz wiernych psów. Wymienione z imienia przez pisarkę Zagraj i Śpiewka, groźne dla obcych, ku zdumieniu stajennych i komisarza, odnoszą się przyjaźnie do nieznanego przybysza – dawnego pana, obecnie nędzarza.

Powracający do Itaki Odyseusz, zamieniony przez Atenę w żebraka, również zostaje rozpoznany przez wiernego Argosa. Czekający przez 20 lat na swego pana pies umiera, gdy ten przekracza próg domu. Zwierzęce oddanie okazuje się jedynym sygnałem przynależności syna Laertesa do dawnego świata. Oba epizody wskazują na zakorzenienie fabuły powieści Zofii Kossak

---

a w niebieską wyprawiwszy się drogę, suknię z ubogim Chrystusem wymienia. Zrozumienie błędnej decyzji stało się więc dla świętego ostatecznym impulsem do zmiany dotychczasowego stylu życia. «Niebieska droga», którą podąża Aleksy, przybliża go do Boga, a wymowny gest zamiany sukni z «ubogim Chrystusem» oznacza ostateczną rezygnację z rzeczy doczesnych" (M. Mieszek, *Święty Aleksy na scenie pijarskiego kolegium w Górze Kalwarii*, „Acta Universitatis Lodziensis" Folia Litteraria Polonica 13, 2010, s. 73). Powieść Zofii Kossak – odwołując się do nieokreślonego bliżej przedstawienia – może zawierać anachronizm. Pigoń w cytowanej pracy zauważa wiele przemieszczeń w czasie.

w tradycji kultury antycznej i chrześcijańskiej, w których przewrotna zmiana losu odsyła dzieje bohaterów w przestrzeń transcendentną i okazuje się szansą na wydobycie wartości cenniejszych niż materialne i społecznie uznawane.

Niewinna ofiara

Przywdziana przypadkiem „suknia Dejaniry" – chłopska sukmana – stała się dla Kazimierza Korsaka niczym Chrystusowy krzyż, dzięki któremu Zofia Kossak przedstawiła proces odkupienia win polskiej szlachty przez jednego z dobrze urodzonych. Cierpiący głód i poniżenie bohater, wychowany w tradycji bezwzględnej segregacji społecznej w siedemnastowiecznej Polsce, butny i bezmyślny młodzik, przed którym rozciągała się pewna, spokojna przyszłość, swoją przemianę w chłopa pieczętuje deklaracją wiary w Boga i w Kościół. Przed śmiercią dokonuje rozrachunku nie tylko ze swoim życiem, ale i ze światem, w którym przyszło mu funkcjonować: „Ktoś z niezachwianą pewnością stwierdzał braterstwo wszystkich ludzi i on słyszał to już nieraz. Któż o tym mówił? Kościół. Kościół to powtarzał przy każdej okazji, każdej niedzieli, w każdej Ewangelii" (s. 238).

Bolesna wiedza, jaką zdobył bohater Zofii Kossak, w powieści pozostaje tylko jego własnością. Nie udaje mu się podzielić nią z tymi, dla których była przeznaczona: „I nikt z gorzkiej jego mądrości, z jego przeżyć nauki nie zaczerpnie. Zginie ona wraz z nim. I tylko Bóg miłosierny, ujęty ogromem ofiary złożonej, może, jeśli zechce, przekazać myśli Kazimierza jego krewniakom i krewniakom krewniaków, i rodowcom, i wszystkiej szlachcie Rzeczypospolitej. Tylko Bóg może sprawić, by pyszne, zuchwałe głowy panów braci wyczuły i podzieliły poglądy zdobyte przez wygnańca żyjącego tak samotnie, jakby był pustelnikiem zamurowanym w wieży…" (s. 239).

Jedynym powieściowym spadkobiercą testamentu szlachcica zamienionego w chłopa pozostał spowiednik, o ofierze Kazimierza nie dowiedzieli się bohaterowie dramatu – niby-zabójca i niewierna narzeczona, którzy do końca życia mieli dźwigać jarzmo domysłów, niewiedzy i poczucia winy. Przekonanie o świętości młodego Korsaka rozeszło się natomiast wśród ludu. Wiedział o tym również stary służący, który milczał w imię zachowania porządku społecznego: „Wiem, że to on był, dobrze wiem… Święty – powiadają ludzie… Pewno, że święty. Ale świętość to diablo niewygodna rzecz dla współżyjących. Sprzeczna z rozsądkiem, z rozumem, a rozum też przecie dar Ducha Świętego. […] Jak nam żyć teraz? Z tą wiadomością…? Z tym wspomnieniem…? Jak nam żyć?..." (s. 275-276). Pytania zadawane przez służącego, który w nędzarzu rozpoznał dawnego pana, dzięki swej ogólności kierowane

są wprost do czytelnika. Losy Kazimierza Korsaka stają się w utworze figurą świętości i przykładem jej społecznego nierozpoznania, charakterystycznego dla nauczania Jezusa.

Nieoczekiwana zmiana miejsc

Literatura popularna zna wiele utworów, w których bohaterowie zamieniają się swoimi miejscami w społeczeństwie. Książę i żebrak z dziewiętnastowiecznej powieści Marka Twaina, Sara Crewe – mała księżniczka z dwudziestowiecznej książki Frances Hodgson Burnett, bohaterowie filmu *Nieoczekiwana zmiana miejsc* z 1983 roku dowodzą na wiele sposobów, że wszyscy ludzie są równi, że często sytuacja tworzy osobę, że los bywa prześmiewczy… Doktor Wilczur ze *Znachora* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza również jest przykładem na niespodziewany zwrot fortuny, która potrafi nagle wytrącić człowieka z przewidywalnych kolein życia, strącić z drabiny społecznej, by go znów umieścić na jej szczycie. Młody Korsak przez gest przywdziania chłopskiej sukmany został skazany na życie nie na swoim miejscu. Wykluczenie ze społeczności szlacheckiej pozwoliło mu jednak na ocalenie człowieczeństwa i symboliczne odkupienie win współbraci w klejnocie.

Figury wyobcowania

Swoją *Suknię Dejaniry* Zofia Kossak pisała w lipcu 1939 r., kiedy znany jej świat, z trudem odbudowany po rewolucji bolszewickiej i po I wojnie światowej, znów chylił się ku upadkowi. Na stronach powieści autorka przenosiła go w sferę biblijnej przypowieści, utrwalała w rejestrach odartych z materii życia wartości. Budowała pomnik warstwie, z której pochodziła, wydobywając i oświetlając nierozpoznaną świętość zwykłego szlachcica oraz ukazując drogę odkupienia społecznych win, jaką jest wierność Ewangelii i Kościołowi.

W tym samym czasie, 29 lipca 1939 r. na statku „Chrobry" wypływał do Argentyny Witold Gombrowicz, by 18 sierpnia znaleźć się w Montevideo, a w cztery dni później bawić się na przyjęciu powitalnym w Buenos Aires. Swoje przeżycia z morskiej podróży oraz z pierwszych dni po wybuchu II wojny światowej, obserwowanej w Ameryce Południowej, pisarz wykorzysta w wydanej w 1953 r. w Paryżu powieści *Trans-Atlantyk*. W swym wybitnym utworze Gombrowicz przeciwstawi tradycyjną, emigrancką wiarę w Ojczyznę i nowoczesny, prowokacyjny kult Synczyzny; zaprzeczy ideałom sarmackiej, rycerskiej męskości, tworząc zabawną i groteskową postać homoseksualisty; patriotyczny patos zastąpi drwiną ze stereotypu Polaka-katolika. W Buenos Aires pisarz na dobre pozbędzie się drażniącej go już w Polsce woni swoj-

szczyzny i doświadczalnie sprawdzi to, co praktykował do tej pory w swoim pisarstwie – jak być obcym wśród swoich i… wśród obcych. Kolejne zmiany miejsc wybieranych do życia i międzynarodowa popularność utwierdzą go w przekonaniu o słuszności zadania, jakie postawił przed swoją twórczością.

Praktykowany przez Gombrowicza proces usuwania z literackiego obrazu Polaka genu tradycyjności i szlacheckości okaże się skuteczny w walce o międzynarodowy sukces literacki. Poszukiwanie uniwersalności i deklaracje prymatu człowieczeństwa przed przynależnością narodową i kulturową w kolejnych książkach Gombrowicza pójdą jednak innym tropem niż droga wyznaczona przez romantyków, z Cyprianem Norwidem na czele. Wiedział twórca *Ferdydurke*, że dwudziestowieczny odbiorca kultury nie potrzebuje szacunku dla Dekalogu i mało obchodzą go wnioski wynikające z gruntownie przemyślanego chrześcijaństwa. Proponował więc groteskę zamiast misterium i kpinę w miejsce szacunku dla uświęconej tradycji.

Miłość ojczyzny związana z wiarą w Chrystusa

Zofia Kossak, konsekwentnie praktykując w swoim pisarstwie religijność, w powieści z 1939 r. też czyni swojego bohatera obcym wśród swoich. Proces ten przebiega jednak inaczej niż u Gombrowicza. Autorka *Sukni Dejaniry* odziera Korsaka z zewnętrznych atrybutów przynależności do wyższego stanu i ubiera w chłopską sukmanę. Zmienia jego pozycję społeczną, ale ocala jego człowieczeństwo. Doświadczenie, jakiemu zostaje poddany bohater, potwierdza nierozerwalność związku autorki z rodzimą, szlachecką kulturą, jej autentyczne przywiązanie do tradycji oraz wiarę w możliwość odradzania się dobra i narodowej wielkości. *Suknia Dejaniry* prezentuje grzechy dawno minionego świata, oświetla je dzięki bohaterowi, który staje się nierozpoznanym świętym wśród profanów. Obraz cierpienia, jakiemu zostaje poddany Kazimierz Korsak, ukazuje symboliczną drogę do odkupienia win, popełnionych wobec rodaków i wobec ojczyzny. I nie tylko tych, których dopuścili się nasi przodkowie w zamierzchłych stuleciach. Także tych, które – żyjąc tu i teraz – popełniamy wobec bliskich, sąsiadów, przełożonych, podwładnych, znajomych, nieznajomych… Wobec wszystkich, których powinna dotyczyć praktykowana na co dzień miłość Chrystusa.

Nie tylko Gombrowicz

Łatwo dziś klasyfikujemy twórczość Zofii Kossak jako niewspółczesną, nieprzystającą do dzisiejszych wymagań czytelniczych. Przylepiamy do niej łatkę katolicyzmu i skazujemy ją na społeczny niebyt, nie zwracając uwa-

gi na poruszające piękno przedstawianego na kartach powieści świata. Nie ma książek Zofii Kossak w kanonie lektur szkolnych, nie czytamy przygód Topsy'ego dzieciom, nie wznawia się ich w oficynach wydawniczych. Z informacji zawartych na stronie Fundacji im. Zofii Kossak wynika, że ostatnie wydania utworów miały miejsce w latach sześćdziesiątych. Biblioteka Narodowa rejestruje nowsze, choć niezbyt liczne edycje. Tymczasem, jak pisała Zofia Kozarynowa[8], Kossak jeszcze nie tak dawno była jednym z najlepszych polskich towarów eksportowych – podobnie jak pisarstwo Józefa Ignacego Kraszewskiego; chętnie była tłumaczona na języki obce. Wśród nich były angielski, niemiecki, duński, włoski, francuski, szwedzki, fiński i hiszpański. Niektóre z książek „córy Sienkiewicza" miały w tych językach po kilka wydań. Stanowiły zapewne interesującą cudzoziemców propozycję polskości, inną od Gombrowiczowskiej, ale również cieszącą się popularnością. Utwory Zofii Kossak, mocno osadzone w narodowej kulturze i uniwersalnym świecie wartości, na swój sposób realizowały model literatury europejskiej. Mimo iż zadomowione w polskim, szlacheckim zaścianku, były czytelne dla innych kultur i nacji. Jest to z pewnością cecha powieści wybitnych.

[8] Zob. Z. Kozarynowa, *Udział Polaków w literaturach zachodnich*, w: *Literatura polska na obczyźnie 1940-1960*, praca zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie pod redakcją Tymona Terleckiego, t. I, Londyn 1964, s. 509.

Agnieszka Czechowicz
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

O alegorii jako warunku arcydzielności epickiej*

Jagnię tam chodzi, a dla słonia grząsko
Konrad z Hirschau

We wprowadzeniu do poświęconego zagadnieniu alegorii tomu studiów, wydanego w 1994 r. w serii „Analecta Husserliana", Anna Teresa Tymieniecka zauważyła, iż współcześnie, zarówno w sferze ekspresji artystycznej, jak i w szeroko pojętej przestrzeni kultury, alegoria zanikła jako forma wyrazu i można odnieść wrażenie, iż nie jest zdolna dłużej odpowiadać na żywe kulturowe potrzeby, tak indywidualne, jak i społeczne – wyjątkiem pozostają akty jej pragmatycznych, doraźnych zawłaszczeń w celu uwiarygodniania różnych, nierzadko utopijnych, ideologii[1]. Główną przyczynę tego stanu rzeczy – aktualnego dziś podobnie jak dwadzieścia lat wcześniej, gdy powyższa diagnoza została sformułowana – uczona wiąże z konsekwencjami intensywnego rozwoju nauk szczegółowych i postępu technicznego, wskutek czego – a można pokusić się tu o przyznanie racji jej ocenie – doszło do skanalizowania spekulatywnych funkcji ludzkiego umysłu w jednym, wyłącznie utylitarnym kierunku: odkrywania nowych technologii i opracowywania metod ich zastosowania[2]. W świetle tak rysujących się tendencji w obrębie współczesnych horyzontów myśli i potrzeb twórczych, tym wyraźniej zaznacza się odmienne wobec ich porządku ukierunkowanie struktur symbolicznych, których obrazowość i fabularność zyskuje swój zupełny kształt i ostateczne uzasadnienie w przenikającej je treści intelektualnej, wzywającej odbiorcę do jej odkrywania i poznawania. Alegoria oraz w ogóle cały figuralny porządek

* Pierwodruk artykułu: „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2017, nr 7 (10).

[1] Por. A.T. Tymieniecka, *The Theme: Passions Soaring Towards Ideals: Allegory and the Ideals of Mankind*, „Analecta Husserliana" 1994, vol. 41: *Allegory Revisited: Ideals of Mankind*, s. XI.

[2] Por. tamże, s. XIII.

wyrażania, który – jak stwierdza Tymieniecka – ma kluczowe znaczenie dla doskonalenia ludzkiego ducha, dla komunikacji i rozszerzania jej zasięgu[3], nie posiada ukierunkowania pragmatycznego ani w sensie ścisłym, ani nawet przenośnym. Bezpośrednio związana z władzami poznawczymi i zagadnieniem wyobraźni, alegoryczność wzmacnia łączenia między kontemplacyjnym i dyskursywnym poziomem aktywności kulturowej, integrując tym samym jej złożoną dynamikę.

Uprzywilejowaną pozycję nośnika treści kulturotwórczych mowa figuralna zawdzięcza swojej naturze obrazowo-abstrakcyjnej, łączącej jakości zmysłowe i intelektualne, co czyni ją już u podstaw tropem na wskroś antropologicznym, odwzorowującym ludzką złożoność cielesno-duchową. Jej atrakcyjność wiąże się też z charakterystyczną perswazyjną dyskrecją otaczającą sensy ukryte w strukturze symbolicznego obrazu, sceny czy fabuły. Pośredni przekaz nie narzuca się uwadze, lecz niejako trwa w gotowości do bycia rozpoznanym i przyjętym przez odbiorcę – szczególnie takiego, którego intuicja hermeneutyczna została wyostrzona dzięki interioryzacji sugerowanych przez alegoryczną *imago* treści, uznawanych niekiedy (zwłaszcza w dawniejszej krytyce) za abstrakt możliwy do przyporządkowania do obrazu jedynie na sposób konwencjonalny i dogmatyczny[4].

Naturalna tendencja do idealizacji i alegoryzacji wyłania się z gotowości przyjmowania pełnego zakresu ludzkiego doświadczenia – dzieje się tak wówczas, gdy aktywność intelektualna nie jest redukowana do służby doraźnej *praxis*, lecz może w pełni rozwijać się w podporządkowaniu jedynie prawom twórczej logiki i wyobraźni; gdy intelekt staje się architektem własnych pomysłów czerpanych z doświadczeń zmysłowych i afektywnych, prześwietlanych przez specyficznie ludzką zdolność odkrywania w nich wymiaru estetycznego, moralnego czy religijnego[5].

Jakkolwiek tendencja do alegoryzacji ma charakter naturalny, będąc rezultatem spekulatywnych władz umysłu współdziałających z imaginacyjnym

---

[3] Por. tamże, s. XIV.

[4] Por. przedstawione przez H.-G. Gadamera podsumowanie XVIII- i XIX-wiecznej krytyki alegoryzmu, inspirowanej wpływem rozwijających się subiektywistycznych tendencji w estetyce. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. i wstępem opatrzył B. Baran, Warszawa 2004, s. 122. Problem ten poruszam też w mojej książce *„Wszytko to pod figurą". Studia o miejscu alegorii w poematach heroicznych XVII wieku*, Lublin 2015, s. 29-44. O kwestii traktowania obrazu alegorycznego na wzór znaku językowego, a więc jako arbitralnego i konwencjonalnego, graficznego unaocznienia abstrakcyjnej treści myślowej zob. E. Wolicka, *O różnych typach wyobraźni symbolicznej*, „Zwrot" 1988, z. 2 (3), s. 54.

[5] Por. A.T. Tymieniecka, *The Theme*, s. XIII.

ingenium, to jednak percepcja znaczeń alegorycznych nie rozwija się w procesie lektury dzieła literackiego zupełnie samorzutnie, tak jak samorzutnie wraz z lekturą epickiej fabuły w wyobraźni czytelnika kształtuje się odbicie świata przedstawionego i narasta jego pojmowanie, które za Romanem Ingardenem nazywamy konkretyzacją. Obraz alegoryczny ma charakter wyobrażeniowo-abstrakcyjny. Jest podobieństwem, w którym to, co postrzegają zmysły, odnajduje harmonię z tym, co poznaje się myślą. Rozpięty jest między sferą zjawisk, wrażeń, emocji oraz intersubiektywnych doświadczeń a tą dziedziną refleksji intelektualnej, która jest owocem pielęgnowania przenikających kulturę dążeń transcendentnych[6]. Obok sprzyjającej hermeneutyce figuralnej interioryzacji treści moralnych czy religijnych, potrzeba więc pewnej intelektualnej praktyki – można by ją nazwać nawykiem myślenia analogicznego – by z imaginacyjnej naoczności uwolnić znaczenia przenośne czy też, innymi słowy, dostrzec w niej ich obecność.

Alegoryzacja refleksji, skłonność do ekspresji nie wprost, ale „przez zwierciadło", a więc przez szeregi podobieństw, o których wyborze zdają się rozstrzygać uprzednie pogłębione analizy dyskursywnej pojemności obrazowych form, mających unieść wpisane w nie treści, związana jest też z pojawiającą się niekiedy potrzebą szeroko pojętej ochrony przekazu. Oczywiście, nie musi tu wcale chodzić o rzeczy tak podstawowe, jak ustrzeżenie idei wywrotowych przed opresją ze strony instytucji władzy albo zabezpieczenie prawd ważkich i świętych przed sprofanowaniem przez niewtajemniczonych. Idzie tu raczej o wspomnianą wyżej dyskrecję stosowną dla „treści głębokich", związanych z rzeczywistością doświadczenia wewnętrznego, lub też układających się we wzorzec idei moralnych lub religijnych. Ochronna funkcja alegorycznych figur bliska jest poniekąd delikatnym zadaniom spełnianym przez (nieodległą skądinąd od ostentacji) topikę egzordialną, która zjednywać ma mówcy/autorowi przychylność audytorium i oddalać od niego możliwe zarzuty pychy lub też domniemania nietrafnej (bo zaniżonej) oceny intelektualnych kompetencji jego słuchaczy.

Prawdy o szczególnym znaczeniu tradycja retoryczna zalecała – przede wszystkim w poezji – wypowiadać godnie i ozdobnie, pod różnymi osłonami, tak by nie wystawiać ich przed oczy tych, którzy wprawdzie bywają ciekawi, lecz sami niechętni są temu, by podjąć trud rozumienia rzeczy przedstawia-

[6] Por. tamże, s. XIV-XV. Moje obserwacje są tu w pewnym stopniu paralelne wobec (prowadzonej z pozycji fenomenologicznych) syntetycznej refleksji Tymienieckiej, zamieszczonej w przywołanym wyżej wstępie do „alegorycznego" tomu „Analecta Husserliana".

nych nie wprost[7]. Pośrednictwo alegoryczne ma więc wielofunkcyjną naturę. Posiada walor estetyczny, epistemologiczny, ale także etyczny, pozwala bowiem zminimalizować ryzyko, że prawda, obnażona a nieprzyjęta, zostanie porzucona jako niewiążąca moralnie. Trudno nie uznać intuicyjnej przenikliwości starych porównań alegorii do szaty, która ochrania, a jednocześnie przystraja i strzeże dostojeństwa osłoniętego nią ciała. Tym właśnie obrazem, jako argumentem w swojej obronie poezji, posłużył się Petrarka, zadanie poety opisując jako „ozdabianie rzeczywistości pięknym strojem, aby była nie do poznania dla pozbawionego smaku tłumu"[8]. Przeciwieństwem *vulgus insulsum* z *Inwektywy przeciwko medykowi* Petrarki mają być *lectores ingeniosi atque studiosi* – uzdolnieni i gorliwi czytelnicy, umiejący czerpać przyjemność z odkrywania prawdy przysłoniętej fikcyjnymi obrazami[9]. W tej wyrazistej retorycznie alternatywie, w której autor *Afryki* ukazał dwie przeciwstawne postawy wobec poezji – arogancką wzgardę i pełen pietyzmu zapał – znika sprzed oczu nastawienie trzecie, jakie żywią wobec tej sztuki odbiorcy ceniący ją sobie o tyle, o ile dostarcza im ona pożądanej, godziwej rozrywki; a więc pochłania uwagę, cieszy, porusza, zdumiewa. Źródłem przyjemności w poezji jest, będące jej „celem bliższym", naśladowanie, a zatem – w przypadku epiki heroicznej, ona jest bowiem wzorcem i źródłem wszystkich innych gatunków poetyckich[10] – rozwijanie przed oczami wyobraźni czytelnika historii, wybranej jako temat poetyckiego opowiadania, oraz doprowadzenie jej do szczęśliwego zakończenia, właściwego kreacji epickiej. Poruszająca emocje fikcja, czyli obrazowość i fabularność poetycka, żywość swojego oddziaływania zawdzięcza, obok stylistycznej, przede wszystkim właśnie naśladowczej sprawności poety i żeby się nią cieszyć, nie potrzeba przecież szczególnych talentów, pilności

[7] Piękną pochwałę „niejasności" poetów znajdujemy u Boccaccia – rzecznika „czystej poezji" układanej pod osłoną; zob. G. Boccaccio, *O pochodzeniu bogów pogańskich*, przeł. G. Błachowicz, w: *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze – Renesans – Barok*, wstęp, wybór i oprac. M. Cytowska i T. Michałowska, Warszawa 1999, s. 187-192. O średniowiecznej tradycji retorycznej *ornatus difficilis* i o transumpcji jako głównym narzędziu trudnej ozdobności zob. T. Michałowska, *Literatura polskiego średniowiecza wobec poetyki europejskiej („ornatus difficilis")*, Warszawa 2008, s. 46-72.

[8] F. Petrarca, *Inwektywy przeciw medykowi*, przeł. C. Mielczarski, w: *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce*, s. 183.

[9] Por. tamże.

[10] Tak ujmuje ją choćby Juliusz Cezar Scaliger; zob. J.C. Scaliger, *Poetyka*, przeł. J. Mańkowski, w: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, przypisy J. Mańkowski i E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1982, s. 274-275.

czy zapału – wystarczy naturalna skłonność ludzka do tego, by – jak pisał św. Tomasz z Akwinu – mile przyjmować wszelkie obrazowania[11].

„Czytelnik średni", mający taką niewyrafinowaną czy wręcz „konsumencką" dyspozycję lekturową, nieszukający satysfakcji w odkrywaniu sensu alegorycznego, lecz oddany w czytaniu prostej przyjemności mimetycznej i fabularnej, skupiony na rozwoju epickiej akcji i przeżywający „burzący się w zdaniach gniew i ból", nie jest więc wykluczony jako potencjalny odbiorca dzieła, które cenne prawdy i myśl utajoną skrywa w materii pociągającej fikcji. Sama bowiem możliwość czerpania radości z poezji nie jest przede wszystkim pochodną wysiłku i starań czytającego, jako że ten spełnił już minimum wymagań w tym względzie samą swoją gotowością szukania wytchnienia i przyjemności właśnie w dziełach literackich, a to już z zasady wyłącza go z niewrażliwego na poetycką słodycz „pozbawionego smaku tłumu". Tutaj powodzenie w odbiorze – upodobanie w dziele i uznanie dla jego wartości – uzależnione jest od kunsztu samego autora.

W długiej historii literatury mamy liczne przykłady dzieł, które „zaprzątają umysły najgenialniejszych czytelników i doktorów", a zarazem „odpowiadają również młodym i mniej pojętnym umysłom" – jak Konrad z Hirschau opisywał specyfikę Boecjuszowej *De consolatione philosophiae*[12]. Dzieła, o których mowa, atrakcyjne są zarówno dla odbiorców wyćwiczonych, ogarniających uwagą wszystkie warstwy utworu oraz poziomy znaczeń, jak i dla czytelników o mniej zaawansowanych kompetencjach lekturowych, którzy w poezji szukają odpoczynku od trudów życia i jego powagi bądź też sięgają do nich tylko po wzory stylistyczne. Na kartach takich dzieł nie piętrzą się przeszkody zakłócające niezobowiązującą lekturę przyjemnościową (bądź szkolną), a mimo to odbiorcy żarliwi i pilni wyczuwają w ich obrazach i epizodach intelektualny ruch w kierunku treści, które energii mimetycznego oddziaływania przydają trwałości i powagi uniwersalnej. Taka jest specyfika arcydzieł i Konrad z Hirschau zamknął ją w obrazowej analogii, ukazującej harmonijne współistnienie (właśnie w arcydziele) atrakcyjnej dla wszystkich *mimesis* z ukrytą mądrością, czekającą na odkrycie przez zaawansowanych: „dzielny pod brzemieniem się poci, a słaby pod ciężarem nie ugina karku, jak mówi ludowe przysłowie: Jagnię tam chodzi, a dla słonia grząsko"[13]. W podobny sposób, powołując się

[11] Por. Św. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, t. 1: *O Bogu*, przeł. i objaśnieniami zaopatrzył o. P. Bełch, London 1975, s. 41 (Q I, art. 9).

[12] Por. Konrad z Hirschau, *Dialog o autorach*, w: *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce*, s. 153.

[13] Por. tamże.

na Plutarcha, pisał Maciej Kazimierz Sarbiewski: „Taka jest natura poezji i taki zwyczaj dawnych pisarzy, iż pewne rzeczy podają w sposób zagadkowy i pod postacią mitu, aby ci, którzy naprawdę pragną się czegoś nauczyć, znęceni subtelnościami wykładu, tym łatwiej szukali prawdy i znajdowali ją, a ludzie nieuczeni nie pogardzali tym, czego pojąć nie mogą”[14].

O tym, jak kultura wczesnonowożytna pojmowała epicką arcydzielność, świadczą m.in. uwagi, jakie poczynił John Bill, drukarz Jakuba I Stuarta, przypisując drugie angielskie wydanie *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa (nazwanego tam chrześcijańskim Homerem) przyszłemu monarsze Karolowi I. Królewski impresor pisał w swej dedykacji, że poemat jest wart czytania nie tylko ze względu na historię, której powagę uznają wszyscy chrześcijanie, oraz na wizerunek sławy wielu bohaterów. Kunszt twórcy – pisał J. Bill – jest tu godzien podziwu zarazem przez zalety naśladowania poetyckiego, jak i z uwagi na alegorię. Dzieło Tassa nie zawiera w sobie wyłącznie prawdy historycznej, osłodzonej poetyckimi zmyśleniami, ale w tajemniczy sposób wyraża także sensy moralne; ukazuje bowiem praktyczny wymiar cnoty prowadzącej ku najwyższej szczęśliwości, dzięki czemu w tym samym czasie rozum może poznawać historię, wyobraźnia – rozkoszować się poetyckimi ozdobami, a wola – zyskiwać prawidłowe ukierunkowanie przez przykłady moralne[15]. Angielski wydawca zaznacza, że ku takim celom kierowały się oczywiście także i inne poematy epickie, lecz w żadnym przed Tassową *Jerozolimą* nie zostały osiągnięte z takim powodzeniem.

Czytelnik – o czym dobrze wiedział drukarz John Bill – na ogół dysponuje zdolnością odczytywania wielopoziomowego. Podąża za tokiem narracji w jego rozwoju chronologicznym, a lekturze tej towarzyszy synchroniczna praca intelektu, konstruującego scalony wizerunek ludzkich czynów i losów[16]. Dzieło heroiczne spełnia się jako całość, w obu składających się na jego wymowę wymiarach, dopiero wówczas, gdy wywołuje w czytelniku niejako stereofoniczny rezonans[17]. O alegorycznym wymiarze opowieści epickiej nie

---

[14] M.K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 188-189.

[15] Zob. J. Bill, *To the Most Illustrious and Most Excellent Prince Charles* […], w: T. Tasso, *Godfrey of Boulogne or the Recouerie of Jerusalem. Done into English Heroicall Verse by Edward Fairefax Gent.*[...], London 1624, k. <3r>-<3v>.

[16] Por. B. Vickers, *Epideictic and Epic in the Renaissance*, „New Literary History” 14 (1983), nr 3, s. 528-529.

[17] W podobny sposób postrzega poetycką alegorię Edward A. Bloom, zob. E.A. Bloom, *The Allegorical Principle*, „ELH” 18 (1951), nr 3, s. 164-165.

możemy powiedzieć, że jest on dyskursywnym ekwiwalentem samej opowieści. Dyskursywność nie jest bowiem równoważnikiem *mimesis*, lecz jej wewnętrznym, ożywiającym źródłem, tak jak ukryta w głębi ogrodu sadzawka, która ożywia zasadzone wokół niej rośliny, utrzymuje je przy życiu i umożliwia ich kwitnienie.

Odsłanianie alegorycznego wymiaru poematu epickiego nie musi dokonywać się w sposób metodyczny. Nie znaczy to jednak, że na tym właśnie poziomie odczytania proces hermeneutyczny nie jest poddany regułom ekonomii asocjacyjnej, kryterium wewnętrznej spójności czy niesprzeczności znaczeń jednej części dzieła wobec innych i, ostatecznie, wobec jego całości[18]. Przenośna lektura nie ma charakteru dowolnego. Jej logika zakorzeniona jest w wiarygodności *mimesis* dzieła, w którym im więcej życia, tym większa podatność na alegoryczne interpretacje[19]. Określenie „symbolizm alegoryczny"[20] wydaje się dla mechanizmu znaczeń poezji epickiej najtrafniejsze, jeżeli będziemy pamiętać, że jego związki z mimetyzmem są głębsze niż z retoryką.

Relację rekonstrukcji treści mądrościowych eposu do jego odbioru literalnego (mimetycznego, fabularnego) można opisać podobnie, jak uczynił to Dante w drugim traktacie swego *Convivium*:

> I w takim objaśnieniu – pisał autor *Boskiej komedii* o alegorycznej eksplikacji kancon otwierających kolejne traktaty *Biesiady* – zawsze dosłowne znaczenie powinno iść przodem jako to, w którego znaczeniu zamknięte są pozostałe i bez którego niemożliwe i nielogiczne byłoby zrozumienie pozostałych, w szczególności zaś alegorycznego. Jest to niemożliwe, bowiem w przypadku każdej rzeczy, która ma wnętrze i zewnętrze, niemożliwe jest dotarcie do wnętrza, jeśli wprzódy nie dotrze się na zewnątrz […]. Niemożliwe to jest również dlatego, że w każdej rzeczy, naturalnej czy też sztucznej, nie można przejść do formy, gdy nie został przygotowany przedmiot, na który ma być nałożona forma: jak nie może być urzeczywistnioną forma złota jeśli materia, a więc rzecz jej poddana, nie została przysposobiona i przygotowana; ani forma skrzyni nie może się spełnić, gdy materia, czyli drewno, nie jest uprzednio przysposobione i przygotowane. Stąd ponieważ dosłowne znaczenie zawsze jest podstawą i materią innych sensów, zwłaszcza zaś alegorycznego, nie można poznać tamtych przed tym. Niemożliwe jest to też i dlatego, że w żadnej rzeczy, prawdziwej czy też sztucznej, nie

[18] O podobnych kryteriach interpretacyjnych pisał Umberto Eco w eseju *Nadinterpretowanie tekstów*, w: U. Eco [et al.], *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 45-65.

[19] Por. J.R.R. Tolkien, *The Letters*, oprac. H. Carpenter, Ch. Tolkien, Boston 1981, s. 145 (list do Miltona Waldmana).

[20] Posługuje się nim E. Wolicka – *O różnych typach wyobraźni symbolicznej*, s. 56.

> można robić postępów, jeśli pierwej nie położono fundamentów, czy to w przypadku domu, czy też nauki […]. Więcej jeszcze, choćby przyjąć, że jest możliwe, byłoby to nielogiczne, to znaczy poza porządkiem, i dlatego brnęłoby się naprzód z wielkim trudem i wielkim błądzeniem[21].

Trudy i błądzenie w lekturze nie byłyby w opisywanym przez Dantego przypadku konsekwencją *ornatus difficilis*, lecz wynikiem wad poematu. Będąc z natury obce poezji, oddalałyby ją od jej celu, jakim jest dające radość i wytchnienie zespolenie mądrości i piękna, znane od czasów Horacjańskich w formule *utile dulci miscere*, przyjętej w zasadzie przez aklamację przez główny nurt wczesnonowożytnych rozważań o *ars poetica*. *Dulcitas* – przynajmniej z pozoru – niełatwo uzgodnić z trudem. Tasso, pisząc o sonecie, przeciwstawiał wysiłek, od którego stroni natura ludzka, przyjemności, ku której się skłania:

> […] poeta musi dawać przyjemność, czy to dlatego, że, jak ja sądzę, przyjemność jest jego celem, czy że jest niezbędnym środkiem do niesienia pożytku, jak sądzą inni, to nie jest dobrym poetą ten, który nie sprawia przyjemności, a nie może jej sprawiać pojęciami, które są trudne i ciemne: człowiek bowiem musi wysilać umysł, aby je zrozumieć, a ponieważ trud nie daje się pogodzić z ludzką naturą i przyjemnością, to nigdzie, gdzie on jest, nie może być przyjemności[22].

Kwestia relacji między słodyczą i trudem w poezji nie dla wszystkich wczesnonowożytnych twórców była wszakże tak jednoznaczna, jak przedstawił ją tutaj nastawiony do trudów pesymistycznie autor *Jerozolimy wyzwolonej*. Maciej Kazimierz Sarbiewski widział w poezji najszlachetniejszą ze wszystkich sztuk, a przez to też i sztukę najtrudniejszą, będącą, jak powtarzał za Platońskim *Fajdrosem*, dziełem dusz nie tylko uległych nadprzyrodzonym impulsom, ale i nieustraszonych, a więc właśnie tych, które nie dają się zrazić trudnościom[23]. *Mimesis* dzieła – jak przekonywali m.in. Sarbiewski czy Girolamo Fracastoro – jest w ostatecznym rachunku naśladowaniem raczej idei niż rzeczy w ich zmysłowych kształtach, a to już w samym akcie twórczym wymaga swoistego przedzierania się od tego, co proste w swej naoczności, ku temu, co duchowe, więc nieoczywiste. Dzięki tej naturze poezja zyskuje

---

[21] Dante Alighieri, *Biesiada*, przeł. i oprac. M. Bartkowiak-Lerch, Kęty 2004, s. 44.

[22] T. Tasso, *Lezione sopra un Sonetto di M. della Casa*, w: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. III: *Estetyka nowożytna*, Warszawa 1991, s. 184.

[23] Por. M.K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej*, s. 191.

wymiar uniwersalności, ukazuje to, co w rzeczach istotne i, stając się formą piękna, realizuje określony obraz w jego właściwej postaci[24].

Poematy heroiczne najwyższej próby, takie jak *Jerozolima wyzwolona* Tassa, także można porównać do ogrodów, które jedni odwiedzają i cieszą się kwiatami, a inni wchodzą głębiej, by zabrać ze sobą również owoce. Według *Alegorii poematu*, którą Tasso postanowił dołączyć do swego dzieła, a którą zbyt skrupulatnie zwykło się pomijać w jego interpretacji[25], *Jerozolima* ukazuje – tak jak wykłada to jej autor – uwieńczony zwycięstwem wysiłek osobowej integracji wewnętrznej, dzięki któremu, wskutek poddania niższych władz duszy zwierzchności rozumu, człowiek osiąga wolność umożliwiającą mu pełen udział w godziwej szczęśliwości życia doczesnego, obywatelskiego, społecznego (które Tasso nazywa *la felicitŕ civile* albo *la felicitŕ politica*), i, w konsekwencji, staje się też gotowy do tego, by uczestniczyć w dobrach życia nieśmiertelnego[26]. Na pytanie jednak, czy inwencja *Jerozolimy* jest alegoryczna czy epicka, bez wahania odpowiedzieć trzeba, że w żadnym razie nie jest alegoryczna. *Jerozolima* różni się na polu inwencyjnym zasadniczo od takich dzieł jak *Boska komedia*, *The Faerie Queene* czy *The Pilgrim's Progress*, a poeta układający w pieśniach opowieść o zwycięstwie wyprawy krzyżowej jest epikiem, nie zaś twórcą romansowo-batalistycznej ilustracji do rozważań etycznych o życiu szczęśliwym czy o relacjach łączących *vita activa* i *vita contemplativa*.

Jerozolima jest więc rzeczywiście ułożoną w słowach żywych i skutecznych heroiczną powieścią o czynach rycerzy chrześcijańskich, którzy wyzwolili

---

[24] Por. A. Kuczyńska, *Człowiek i świat. Wątki antropologiczne w poetykach renesansu włoskiego*, Warszawa 1976, s. 108.

[25] W polskiej literaturze przedmiotu *Alegoria* Tassa pozostaje albo zupełnie przemilczana, albo stosunek do niej wyznacza wciąż opinia Romana Pollaka wyrażona w jego wstępie do edycji poematu: „Oczywiście była to bardzo sztuczna alegoria *ex post*, tj. sklecona już po napisaniu i wydaniu dzieła. […] Tę alegorię dołączano do wielu późniejszych wydań *Jerozolimy*, które przechodziły przez kościelną cenzurę. Ale i sam Tasso nie mógł w nią uwierzyć […]" (R. Pollak, *Wstęp*, w: T. Tasso, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, przeł. P. Kochanowski, wyd. R. Pollak, Wrocław 1951, s. XXI-XXII. Wszystkie cytaty z *Jerozolimy wyzwolonej* w niniejszym artykule pochodzić będą z tego wydania). W badaniach obcojęzycznych obserwuje się dużo większe zróżnicowanie poglądów na temat alegorycznego potencjału *Jerozolimy* – od podważania istotnych relacji między dziełem i *Alegorią* do twórczych kontynuacji egzegetycznych wskazań poety. Jako przykład tego ostatniego typu można wskazać inspirowaną komentarzem Tassa interpretację znaczeń poematu w kluczu potrydenckiej nauki o sakramentach: W. Stephens, *Metaphor, Sacrament, and the Problem of Allegory in „Gerusalemme Liberata"*, „I Tatti Studies in the Italian Renaissance" 4 (1991), s. 217-247.

[26] Por. T. Tasso, *Allegoria del poema*, w: *La Gerusalemme liberata*, t. I, Firenze 1823, s. XXVII--XXXVIII.

Grób święty spod władzy pogan. Celem tej opowieści jest – jak o imitacji epickiej pisał Tasso w swojej *Alegorii* – „pociągać umysły i uszy ludzi, i w sposób cudowny ich zachwycać”[27], a więc – jak podkreślał na innym miejscu – „poruszać dusze czymś wprawiającym w podziw”[28]. To upodobanie, do którego poeta przywiązuje dużą wagę w swoich pismach, budzą w czytelniku: rozmaitość i nowość fabuły, zmienność i dynamika wydarzeń, moralna hojność protagonistów, w końcu zaś szczęśliwe ukończenie (wbrew nierzadko nadprzyrodzonym przeciwnościom i przy udziale nadprzyrodzonej pomocy) znakomitego przedsięwzięcia, którego waga przewyższa wszelkie doraźne korzyści i interesy każdego z poszczególnych, zaangażowanych w nie bohaterów. Źródłem „przyjemności epickiej” jest zatem szeroko pojęty plan mimetyczny.

W planie tym im mniej armia krzyżowa przypomina „dojrzałego człowieka złożonego z ciała i duszy, w której wyróżnić można wiele różnych władz”[29], tym lepiej. Mamy ją tu bowiem rozpoznawać jedynie w takim kształcie, w jakim „jasno ukazuje się naszym cielesnym oczom”[30], to znaczy jako zwołanie oddziałów dzielnych rycerzy, reprezentujących narody europejskiej *christianitas*. Jerozolima nie powinna wyglądać jak „szczęście życia społecznego” – a więc, jak czytamy w *Alegorii poematu* – dobro trudne do osiągnięcia, znajdujące się na szczycie stromej i trudno dostępnej góry cnoty, ku któremu, jako ku ostatecznemu kresowi, kierują się wszelkie działania „człowieka politycznego”[31], ale ukazywać się ma oczom wyobraźni po prostu jako miasto Grobu Bożego, który wojska Gofredowe przybyły wyzwolić spod władzy wyznawców Mahometa. Samego Gofreda, centralną postać poematu, czytelnik poznaje jako roztropnego i mężnego wodza świętej wyprawy, nie zaś jako personifikację rozumu praktycznego; Tankred i Rynald, z których jednym najsilniej powoduje miłość, a drugim dzielność, to dwaj najznamienitsi i najbarwniejsi krzyżowi rycerze a nie ucieleśnienia niższych władz duszy – pożądawczej i gniewliwej. I tak dalej – w podobny sposób można opisać wszystkich bohaterów i wszystkie elementy fabuły Tassowego poematu, oddzielając fabularną naoczność od jej potencjału alegorycznego, którego zasadnicze zręby wyłożył poeta w swoim komentarzu. Taka separacja nie zmieni jednak faktu, że

---

[27] Tamże, s. XXVII.

[28] T. Tasso, *Traktat o poemacie heroicznym*, przeł. T. Dobrzyńska, w: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, przypisy J. Mańkowski, E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1982, s. 454.

[29] T. Tasso, *Allegoria del poema*, s. XXX.

[30] Por. tamże, s. XXVII-XXVIII.

[31] Por. tamże, s. XXX.

wymienione (i wszystkie pozostałe) egzegetyczne detale autorskiej *Alegorii* swoje umocowanie w *mimesis Jerozolimy* zawdzięczają samej istocie poematu epickiego. Jest on – jak zgodnie podają klasyczne definicje – naśladowczym przedstawieniem akcji bohaterskiej, a więc ukierunkowanych na jeden cel czynów ludzkich. Czyny zaś, jako akty naznaczone pieczęcią osobową, poświadczają dyspozycję moralną ich wykonawcy i wyrażają na zewnątrz to, co Tasso określa jako namiętności, konflikty duchowe czy charakter[32]. Zatem naoczność walki, ucieczki, błądzenia i poszukiwania, powrotu, zwycięstwa czy porażki poza bezpośrednim wymiarem pragmatycznym, czyli wpływem na rozwój wydarzeń, reprezentuje też to, co niewidzialne, dzięki czemu fabularna dynamika akcji zaczyna jawić się jako analogiczna wobec moralnej dramaturgii rzeczywistych ludzkich aktów i doświadczeń, które na zewnątrz w niczym nie przypominają scen batalistycznych, rozstań, wspinaczek, pogoni czy leśnych strachów.

Znana scena nocnego pojedynku Tankreda i Kloryndy z XII pieśni poematu osadza się w pamięci czytającego jako wizerunek gorączki ludzkiego pragnienia, które ściga zaciekle rzecz postrzeżoną *ad hoc* jako wartą osiągnięcia (triumf nad wrogiem), lecz w rzeczywistości nie jest kierowane żadnym rozeznaniem. „O ludzkie myśli, głupie to czynicie, / że się za lada szczęściem unosicie!" (XII 58, w. 7-8) – słyszymy głos narratora komentującego dumę i radość Tankreda, który na widok ran, jakie zadał nierozpoznanej Kloryndzie, spodziewa się rychłej śmierci swego przeciwnika. W ciemnościach, pozbawiony możliwości wyjrzenia choćby na jeden krok poza doraźność, bez jakiegokolwiek wglądu w możliwe konsekwencje realizacji obranego celu, człowiek zostaje wydany na szyderstwo losu. Ślepe dążenie do osiągnięcia upragnionej korzyści okazało się pogonią za własną klęską. Szyderstwo jednak w końcu samo okazuje się pozorem – po krótkiej chwili zamienia się w łaskę, w szczęśliwe odwrócenie katastrofy. W głębi ukrytego planu, według którego toczą się ludzkie losy i w myśl którego splatają się ze sobą w przedziwne wzory, przewidziane zostaje nagłe odsłonięcie nieprzeczuwanej perspektywy, w której chaos doświadczenia zyskuje uzasadnienie, właściwy kształt i niechybną trafność:

Toś mi ty wszystko z łaski swojej sprawił,
Z świata mię tego omyłką zgładziwszy,
I u Boga-ś mię na łonie postawił,
Godną mię nieba przez krzest uczyniwszy.

[32] Por. tamże, s. XXVIII.

Tyś mię wiecznego żywota nabawił,
Lecz i ty – ciało śmiertelne złożywszy –
Masz tu mieć miejsce, gdzie w wiecznej światłości
Cieszyć się będziesz z twej i z mej piękności.
(XII 92)

Tragiczny a zarazem sakralny finał wielkiej miłości Tankreda jest oczywiście poruszający i zdumiewający – tak jak życzył sobie tego poeta – i bez sensów naddanych. Do tego, by dzieło heroiczne oddziaływało na czytających przez właściwą sobie przyjemność, jaką jest wprawianie w zdumienie i podziw, wystarczy – jak pisał Tasso w *Rozważaniach o sztuce poetyckiej* – wybór tematu zdolnego do przyjęcia najdoskonalszej formy artystycznej, ukształtowanie go według tej formy i przydanie mu stosownych do jego natury ozdób[33]. Świat przedstawiony opowieści heroicznej – a więc jej *mimesis*, dla której formę stanowi fabuła epicka – nie jest bowiem niewystarczalny i niesamoistny. Jego zaistnienie jako całości znaczącej nie wymaga uzasadnienia na płaszczyźnie idei, prawd wiary, kwestii moralnych czy koncepcji filozoficznych, tak jak dzieje się to w przypadku świata przedstawionego utworów alegorycznych, zbudowanych z fabuł intelektualnych, które od epickich różni zasadniczo natura fabularnej inwencji: nie mimetyczna jak w heroikach, ale translacyjna, przekładająca kategorie myślowe, wiązania logiczne oraz pojęcia na język obrazów, epizodów akcji i sekwencji fikcyjnych wydarzeń. Jednak interpretacja integralna, która uzgadnia zmysłowe piękno rzeczy z intelektualnym doświadczeniem ładu świata, uniwersalizuje *mimesis* dzieła i całą jej artystyczną zupełność otwiera na perspektywę poznawczą i etyczną. „Tu – jak pisał Władysław Tatarkiewicz – przestaje być obojętne – jak w przypadku symfonii barw czy dźwięków – czy to sen czy jawa, wizja czy rzeczywistość: myśląc chcemy zrozumieć nie fikcje i wizje, lecz realne życie, które widzimy”[34].

Od struktury fabuły czy poszczególnych wątków epickich trudno oczekiwać, by w szczegółach ukazywały (choć przenośnie) „postępy każdego człowieka na drodze do prawdziwej mądrości”, jak o podróży Eneasza do Italii pisał Maciej Kazimierz Sarbiewski[35]. Obrazy poetyckie mają naturę podobieństwa (*imago*) nie zaś porównania (*similitudo*). Istotę odrębności między tymi dwoma typami figuralnymi Sarbiewski dostrzegał w różnicy stosunku wzajemnej

[33] Por. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, w: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. III, s. 184.

[34] W. Tatarkiewicz, *Postawa estetyczna, literacka i poetycka*, w: tenże, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 84.

[35] M.K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej*, s. 192.

odpowiedniości, jaka zachodzi między członami konstrukcji w jednej i w drugiej figurze. Podczas gdy w porównaniu „odpowiadają sobie wszystkie człony i istnieje oczywisty powód wytłumaczony treścią, dlaczego uważa się jeden człon za podobny do drugiego”[36], to w podobieństwie, będącym zestawieniem dwu obrazów, taka pedantyczna symetria odpowiedniości nie zachodzi. Tu raczej liczy się jakiś istotny rys, zauważalny często na poziomie mniej istotnych detali budujących specyficzną aurę emocjonalną, nierzadko decydującą o wymowie całości. Dzieje się tak, ponieważ – jak przekonuje poeta – dzięki Boskiej inwencji rzeczy istniejące w świecie pozostają w nieustającym odniesieniu do siebie i umysł przygotowany do dostrzeżenia tych odniesień przez erudycję (*eruditio sufficiens*) i odpowiednie ćwiczenia logiczne („różnorodne ćwiczenie w układaniu proporcji między rzeczami, które są sobie podobne”[37]) staje się dla całości rzeczy widzialnych niejako zwierciadłem, w którym odsłaniają się ich istotne relacje[38].

Przykładami praktycznego zastosowania tych prawidłowości do wykładu alegorycznych sensów *heroicum* są *Alegoria poematu* Torquata Tassa i 10 rozdział VI księgi *De perfecta poesi*, przedstawiające treści – odpowiednio – *Jerozolimy wyzwolonej* i *Eneidy*, odczytane w świetle filozofii moralnej – nauki życia szczęśliwego. Drobiazgowość tych eksplikacji może nieco przytłaczać współczesnego odbiorcę, ale to nie ona decyduje o właściwym charakterze lektury głębokiej, której mechanizm demonstruje Tasso, ale przede wszystkim – Sarbiewski. Mechanizm ten, choćby i pedantycznie, po szkolarsku opisany, uruchamia w umyśle czytelnika sama natura *poesis perfecta* – we wszystkich jej realizacjach, nie wyłączając dzisiejszych – oraz wejście w obszar oddziaływania poetyckiego piękna.

Alegoryczna potencjalność sprawia, że opowieść heroiczna staje się żywą konkretyzacją piękna moralnego, formując człowieka, jego osobowość i postawy przez specyficzne dla sztuki oddziaływanie „długodystansowe” czy „głębokie” – jak naturę wpływu silnego przeżycia estetycznego określiła niegdyś Maria Gołaszewska: „Wydaje się – pisała uczona – że im silniejszy, bardziej sprecyzowany i sugestywny jest wzór wyłaniający się z dzieła sztuki, tym bardziej skuteczny jest on w oddziaływaniu doraźnym, tym mniej podatny na oddziaływania «głębokie». Dziś szansa głębokiego oddziaływania sztuki

[36] M.K. Sarbiewski, *De figuris sententiarum. O figurach myśli*, w: tegoż, *Wykłady poetyki (praecepta poetica)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław–Kraków 1958, s. 200.

[37] Tamże.

[38] Tamże, s. 201.

zachodzi wtedy, gdy przedstawiony w niej model człowieka rysuje się jako możliwość, którą odbiorca musi samodzielnie dookreślić i odnieść do własnego życia”[39].

Wydaje się, że u podstaw takiego rozróżnienia między formami literackiego oddziaływania leży rozpoznanie podobne do tego, które poprowadziło Sarbiewskiego do wskazania różnicy między odmiennymi celami (a przez to i skutkami) „prostego naśladowania bohatera” (*simplex imitatio herois*) a tymi, które właściwe są „sumie wiadomości wykładanych pośrednio” (*encyclopaedia obliqua*)[40]. Centralną postacią eposu jest wódz i władca, zatem tylko książęta i królowie mogą być adresatami bezpośredniego pouczenia płynącego z kreacji epickiego protagonisty. Oni jedni mogą skorzystać w sensie dosłownym – a więc i doraźnie – z nauki przywracania sprawiedliwego ładu wśród ludu, z wzorów monarszych cnót i wspaniałomyślnego panowania, czego przykłady ukazują poszczególne wydarzenia akcji epickiej. Tymczasem, jak czytamy w *De perfecta poesi*: „przy pomocy wiadomości podawanych pośrednio lub raczej dzięki fabule, ale nie rozumianej w sensie dosłownym, lecz pośrednim, bezpośrednio i w pierwszym rzędzie każdy człowiek otrzymuje pełnię wiadomości, jak żyć dobrze i szczęśliwie, ponieważ pokazuje mu się alegorycznie bądź to wszystkie środki do osiągnięcia szczęśliwości, bądź też określone drogi do jakiejś jej części”[41].

Alegoryczny poziom znaczeń poematu epickiego integruje jego wymiar przyjemnościowy i dydaktyczny. To tu właśnie dokonuje się synteza mimetycznej bezinteresowności z celowością moralną właściwą wszystkim aktom specyficznie ludzkim, także twórczości poetyckiej – choćby i była zrodzona z impulsów ludycznych. Istotnym początkiem alegorycznej lektury epiki heroicznej okazuje się raczej dostrzeganie znaczeń przenośnych niż ich poszukiwanie. W trakcie czytania odbiorca doświadcza tego, iż nie tyle ma przed sobą wzniosłe egzemplum uniwersalnych procesów i poetę piszącego o fundamentalnych zasadach życia, ile że zasady te ukazują się w swojej aktywności samoczynnie poprzez kreację autorskiej *imaginatio*[42]. Myślenie o alegorii jako formie, w której dzieło znajduje swoje ostateczne uzasadnienie i zupełny kształt, jest nierozdzielnie związane z zagadnieniem wyobraźni poetyckiej.

---

[39] M. Gołaszewska, *Wzory moralne a sztuka*, „Etyka” 1979, nr 17, s. 51.

[40] Zob. M.K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej*, s. 190-191.

[41] Tamże, s. 191.

[42] Por. C.S. Lewis, *The Allegory of Love. A Study of Medieval Tradition*, New York 1958, s. 358.

Roman Doktór
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Dlaczego nie warto się śpieszyć?
Obraz pośpiechu w kulturze i literaturze

Słowo „pośpiech" może oznaczać coś bardzo konkretnego, ale i być kategorią mocno abstrakcyjną. Wszystko zależy od okoliczności. Dodatkowo to pojęcie może być rozpatrywane z rozmaitych punktów widzenia: w ujęciu filozoficznym, moralnym, religijnym, fizykalnym, rodzinnym, towarzyskim, gospodarczym, komunikacyjnym itp. Chciałbym spojrzeć na zagadnienie pośpiechu z perspektywy ogólnokulturowej i literackiej. Wydaje się, że epoka staropolska, nie mówiąc o starożytności, nie znała pojęcia pośpiechu. To dopiero ludzie czasu oświecenia, a szczególnie XIX wieku, zaczęli się śpieszyć. Potem poszło już samoczynnie. Egzystencja ludzka „przyśpieszyła" w sposób przerastający naszą wyobraźnię.

Spróbujmy na początek zdefiniować samo zjawisko. Nie podejmę się naturalnie stworzenia definicji strukturalnej (nie jestem pewien, czy jest ona w ogóle możliwa). Pokusić chciałbym się o definicję opartą na opisie, bardziej intuicyjną niż naukową. Czym jest pośpiech? Jest to rodzaj postawy nadmiernej i nieadekwatnej aktywności wobec otaczających nas warunków. Jeśli uznamy, że istnieje uniwersalny rytm natury, że są normy czasowe, które człowiekowi pozwalają odnaleźć się we wszechświecie, to pośpiech te normy łamie. Jest swoistym gwałtem na naturze, zarówno jednostkowego człowieka, jak i danej społeczności, w której się znajdujemy. Pośpiech łamie konwencje fizykalne, społeczne, kulturowe, religijne, obyczajowe, które towarzyszyły ludzkości od zarania. Pośpiech jest przeciw ładowi i harmonii, przeciw zasadom i normom. Pośpiech jednostki obraża nieruchliwą część pozostałej społeczności. Pośpiech grupy społecznej obraża tę część społeczeństwa, która z zasady hołduje innym wyborom. Pośpiech to redukcja możliwości człowieka, a nie walor jego wielkości, jak przyjęło się powszechnie mniemać. Pośpiech to przyznanie się do własnej słabości poprzez ujawnienie niemożności zaakceptowania linearnego

i refleksyjnego ciągu zdarzeń, to wybranie części zamiast całości (śpieszę się w tej chwili, nie bacząc, jaki to przyniesie skutek w dalszej perspektywie). Pośpiech to dowód lęku i rodzaj ucieczki. Podobne określenia można by mnożyć, ale i tak widać, że nie jest to w zasadzie kategoria waloryzowana pozytywnie.

Dla ludów pierwotnych nie liczył się pośpiech, ale raczej szybkość, aby dopędzić zwierzę albo uciec przed wrogiem czy kataklizmem. Wszystko oparte było na mięśniach człowieka i zwierzęcia. Strach i głód wyznaczały mobilne potrzeby ówczesnego *homo sapiens*. Natura stanowiła niezmienne normy i zasady rytmu życia człowieka.

W antyku dominowała raczej egzystencjalna statyka niż dynamika. Były to czasy kontemplacji natury i człowieka. Czasy harmonii z przyrodą i ludzkimi potrzebami. Towarzyska rozmowa, nieśpieszna przechadzka, biesiadowanie w gronie rodziny i przyjaciół, praca w łagodnym klimacie – to były główne formy aktywności człowieka (na boku pozostawiam oczywiście wszystkie nierówności społeczne tamtego czasu). Nawet wojna, tak ważna dla Greków i Rzymian, toczyła się nieśpiesznie, w rytm marszu wojska i rytm końskich kopyt. Może tylko budowa wygodnych dróg, bitych i szerokich, znamionowała potrzebę nieco szybszego przemieszczania się po imperium, które przecież było bardzo rozległe. Średniowiecze w zasadzie niczym nie różniło się w tym względzie od starożytności. Klasztorna kontemplacja, senny rytm życia miasta, praca na roli, wojna – tu nic nie zależało od pośpiechu. Nawet ucieczka przed zarazą niczego nie gwarantowała – zaraza była zawsze szybsza i nieunikniona.

W renesansie potrzeba spokoju i szczęśliwego bezruchu jeszcze się nasiliła, chociażby wskutek rosnącego bogactwa społeczeństw. Ludzie zakochali się w pięknych miejscach i przedmiotach. Następowało zróżnicowanie społeczne i każda grupa szukała swojej oazy spokoju, piękna, bogactwa i szczęścia. Mieszczanie i kupcy znajdowali te miejsca w wyprawach dalszych i bliższych, ale przede wszystkim w miastach. Kwitły one nie tylko na południu, ale i na północy. Stawały się bardziej ludne, ale i piękniały w wymiarze estetycznym. Powstawały wspaniałe budynki, ratusze, katedry i pałace. Kwitła architektura i malarstwo. Na wsiach rodziła się warstwa szlachecka, chłopi mieli jeszcze dość dużo wolności i zamożności. Powstawały majątki ziemskie, dworki i pałace otoczone oswojoną naturą. Ziemia dawała bogactwo, poczucie bezpieczeństwa i sprzyjała kontemplacji estetycznej. Rej i Kochanowski nie chcieli i nie musieli się nigdzie śpieszyć. Mieli wyraziste horyzonty dla własnej wyobraźni: dwór, majątek ziemski, sąsiedztwo, województwo. Podróże po Europie dla Kochanowskiego były koniecznym dopełnieniem humanistycznego wykształcenia, ale też zmianą klimatu i krajobrazu. Po powrocie do Polski tylko niewiele

zmieniło się w jego patrzeniu na świat. Był bardziej wykształcony, więcej widział i wiedział. Ważniejsza niż pośpiech była kontemplacja – piękna i tragizmu tego świata.

Czasy XVII wieku były bardziej ruchliwe niż poprzedniego, ale wynikało to raczej z mnogości wojen, które, niestety, szczególnie trapiły Rzeczpospolitą. A te toczono w tym samym rytmie, co w starożytności, tyle że broń stawała się coraz bardziej wymyślna. Kampanie wojenne potrzebowały rozleglejszych i odległych krain (potop szwedzki), wędrówki wojska odbywały się do rejonów nieznanych i nieco tajemniczych (wojny z Turcją i Tatarami). Nic jednak szybszego od konia nie wymyślono.

Tak naprawdę ludzie zaczęli się śpieszyć dopiero w XVIII wieku. Jest to pierwsza epoka nowożytna, i to właśnie w tamtym czasie narodziły się procesy i tendencje, które znane są nam do dnia dzisiejszego. Wynikało to w pewnej mierze z postępu cywilizacyjnego i nowych narzędzi, które wynaleziono. Zmieniły się też kanały komunikacji. Jeśli w wiekach poprzednich miały one charakter południkowy (północ Europy podróżowała na bardziej rozwinięte południe), to obecnie pojawiła się potrzeba komunikacji równoleżnikowej (drogi cywilizacyjnego postępu prowadziły od Francji i Anglii, poprzez Niderlandy, Niemcy, Polskę ku Rosji). Znacznie ulepszone zostały pojazdy (były dużo lżejsze i wyposażone we wspaniały wynalazek – resory). Narodziła się nowoczesna poczta, udoskonalił się druk, wzrosły nakłady książek i czasopism, niepomiernie zwiększyła się liczba ludzi umiejących czytać. Pojawiły się zaczątki wynalazków inżynieryjnych wysokiej klasy (luneta, mikroskop, pozytywka, zegarek ręczny, organy). Znacznie powiększyły się miasta (Londyn liczył przy końcu XVIII wieku około miliona mieszkańców, Paryż 600 tys., Warszawa ponad 150 tys.). Zmieniły się centra kultury, z dworu i pałacu ziemiańskiego przeniosły się w znaczącym stopniu do miasta: do salonu, kawiarni, klubu czy loży masońskiej. Zaczęła się pojawiać inteligencja, ludzie wolnych zawodów, którzy mogli się utrzymywać z własnej twórczości: literaci, lekarze, prawnicy, nauczyciele, bibliotekarze i wykładowcy uniwersyteccy. Ich życie zawodowe w dużym stopniu zależało od mobilności. Uniwersalizował się język, był nim powszechnie znany w Europie język francuski.

Pierre Chaunu zauważa, że nigdy jeszcze cywilizacja języka pisanego, wzmocniona teraz cywilizacją języka matematycznego, nie osiągnęła takiego poziomu autonomiczności. Najogólniej można powiedzieć, że w oświeceniu nastąpiły przynajmniej trzy rewolucyjne zmiany: poszerzenie przestrzeni, pomnożenie liczby ludzi, przede wszystkim zaś przedłużenie ludzkiego ży-

cia, temu ostatniemu towarzyszyło doskonalenie się państwa[1]. Najważniejszą jednak zmianą cywilizacyjną było powstanie idei ciągłego postępu. „Europa Oświecenia wciągnęła nas w najgroźniejszą z przygód, skazała nas na nieustanny wzrost. Odebrała nam alternatywę jaskiń, nawet iluzję niemożliwego już powrotu na macierzyńskie łono"[2].

Te wszystkie zmiany przyczyniały się do tego, że warto było i należało się śpieszyć. Pisze Teresa Kostkiewiczowa: „piśmiennictwo oświecenia […] nadało przy tym szczególny walor ruchliwości i peregrynacji"[3]. W literaturze polskiej jeszcze tych rewolucyjnych zmian w stosunku do otaczającego świata nie widać. Mikołaj Doświadczyński jest podróżnikiem, ale pośpiech nie odgrywa w jego życiu znaczącej roli. Podobnie Pan Podstoli (bohater drugiej powieści Ignacego Krasickiego) w bezruchu wypowiada swoje mądrości życiowe i gospodarskie.

Prawdziwie zaczął się śpieszyć wiek XIX. Bohater romantyczny pragnął doznać i zobaczyć jak najwięcej. Pojawiła się kategoria pielgrzyma romantycznego i podróży romantycznej. Świat się skurczył, potrzeby ludzkie i ciekawość świata wzrosły. Rozdarcie duszy człowieka romantycznego i jego neurotyczne stany wyzwalały permanentną potrzebę zmiany i przekraczania barier zewnętrznych i duchowych. Taki typ bohatera i taki system wartości odnosił się nie tylko do pierwszej połowy wieku (mowa tu o postawie Gustawa-Konrada z *Dziadów* Mickiewicza, czy Kordiana), ale był też charakterystyczny dla bohaterów późniejszych: Wokulskiego (*Lalka*), Tomasza Judyma (*Ludzie bezdomni*) czy Cezarego Baryki (*Przedwiośnie*). Warto zauważyć, że niejako w opozycji funkcjonowała jeszcze literatura opiewająca brak pośpiechu, potrzebę swojskości i rytmu ziemiańskiego życia: *Pan Tadeusz* Mickiewicza, *Nad Niemnem* Orzeszkowej, *Chłopi* Reymonta, *Noce i dnie* Dąbrowskiej. Jednakże ten model kulturowy traktowany był jako coś skostniałego i nienaturalnego. Zwyciężył w XX wieku topos pośpiechu i nadzwyczajnego tępa życia, proponowany przez Witkacego, Gombrowicza czy poetów awangardy. Oczywiście patronem europejskim dla tych rozwiązań była twórczość Marcela Prousta (*W poszukiwaniu straconego czasu*) czy Jamesa Joyce'a (*Ulisses*).

Zapytajmy wreszcie – skąd się wziął pośpiech? Skąd ta przemożna potrzeba pędu, wyścigu z czasem u człowieka? Wydaje się, że kluczowe znaczenie miało zerwanie ludzkiego życia z rytmem natury, szczególnie z rytmem dnia i nocy

---

[1] P. Chaunu, *Cywilizacja wieku oświecenia*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 173.

[2] Tamże, s. 19.

[3] T. Kostkiewiczowa, *Ignacego Krasickiego myśli o zadomowieniu i ruchliwości*, w: tejże, *Studia o Krasickim*, Warszawa 1997, s. 9.

oraz rytmem pór roku. Kiedy to natura wyznaczała rytm człowiekowi, a on się temu podporządkowywał, panowała harmonia i jednostajny puls ludzkiego istnienia. Kiedy człowiek zaczął walczyć z naturą i „poprawiać" ją – narodził się pośpiech, to przekleństwo czasów nowożytnych i współczesności.

Kiedy przychodził zmierzch, należało go oszukać ogniem, świecami, lampami, żarówkami i neonami. To oszukiwanie wynikało z potrzeby pośpiechu. Nie zdążyło się czegoś zrobić w ciągu dnia, należało to zrobić później. Przybywało obowiązków, szczególnie warstwie wykształconej, rodzącej się inteligencji. Rozwijała się technika, powstała kolej, telegraf, nowoczesne gazety, szybki druk, nawet na drugi kontynent można było szybciej dopłynąć parowcem niż statkiem żaglowym. Wszystko po to, aby człowiekowi zaoszczędzić czasu, aby było skuteczniej, wygodniej i przede wszystkim szybciej. Wiek XX to ostateczne zwycięstwo idei postępu i pośpiechu. Niemal wszystkie odkrycia szły w kierunku przyśpieszenia tempa i rytmu życia.

Przestały mieć znaczenie pory roku. To samo można było robić przez cały czas. Zmieniły się materiały budowlane, ocieplano mieszkania, doprowadzano bieżącą wodę. Bardziej użyteczny i wyszukany stawał się ubiór człowieka. W miastach pojawiała się szybka, masowa komunikacja, powstało metro. Kluczowe znaczenie miał wynalazek samochodu, samolotu, szybkiego pociągu, telefonii czy wreszcie najpotężniejszego narzędzia pośpiechu – internetu. Nawet na wsi następowały zmiany. Oczywiście, w pracy na roli nie można było oszukać pór roku, ale powstawało rozbudowane rzemiosło i coraz większe rzesze mieszkańców wsi żyło nie tylko z roli. Poza tym postęp techniczny potrafił „oszukiwać naturę" w uprawie roli (sztuczne światło, uprawy pod szkłem, hodowla przemysłowa).

Spróbujmy jeszcze spojrzeć na zagadnienie pośpiechu z perspektywy aksjologicznej. Nie mam tu na myśli perspektywy moralnej, gdyż ten typ refleksji wymaga nieco innego spojrzenia i argumentacji. Pośpiech wynika z nowych ról, jakie przyjął na siebie człowiek współczesny. Nigdy wcześniej jednostka ludzka nie eksplorowała tylu naraz obszarów wszechświata. Rzeczywistość się zatomizowała, podzieliła, powstały niesłychanie drobne cząstki poznawanych zjawisk. Trzeba je dokładnie rozpoznać, opisać, wyjaśnić, ponownie złożyć. To wymaga zmiany tempa życia.

Pośpiech jest skorelowany z potrzebą dobrobytu. Nigdy w dziejach świata dążenie do luksusu nie było tak demokratyczne i wszechwładne jak dzisiaj. Dawniej te obszary były zarezerwowane tylko dla nielicznych. W naszych czasach do luksusu ma prawo dążyć (i niestety często dąży) każdy. Oczywiście, nie bądźmy naiwni, nie wszyscy go osiągają. W tych działaniach łamie

się często zasady moralne, człowiek wyzbywa się godności, często wkracza na drogę przestępstwa, ale najważniejsze – dążenie do luksusu wymaga pośpiechu. Nie ma jednego bez drugiego.

Współczesny człowiek ma też istotne problemy z wytyczeniem sobie właściwej dla siebie hierarchii celów. Nie chodzi, niestety, o odwieczny dylemat: mieć czy być. Chodzi raczej o to – ile mieć. Pojawiają się cele zastępcze, następuje rezygnacja z wyższych ambicji na rzecz doraźnych przyjemności i sukcesów. Pośpiech sprzyja takim wyborom. Stawiamy przed sobą cele taktyczne, doraźne, cząstkowe. Kiedy je osiągniemy, pojawiają się następne, o podobnie znikomej wartości. I tak brniemy w te obszary nikłych osiągnięć i wątpliwych sukcesów.

Paradoksalnie uczestnictwo w tym totalnym wyścigu może wiązać się z poczuciem wyższości nad innymi ludźmi. To poczucie potęgi i przewagi może także odnosić się do natury. Pamiętamy przygody człowieka z racjonalizmem. Mamy dzisiaj jego nieco inną odmianę. Pęd i pośpiech mają być wartościami samoistnymi, podobnie jak kiedyś rozum, gwarantującymi człowiekowi poznanie i sukces. U źródła takiej postawy leży zapewne przekonanie, że idea postępu jest sensem tego świata. Postęp to jedyna możliwa droga dla współczesnego człowieka. Wszystko musi zmierzać ku wyimaginowanej doskonałości. Śpieszę się, więc jestem.

Jest też pośpiech sprzymierzeńcem wszechwładnej w naszych czasach mody na powierzchowność, zerwanie z gruntownością i pogłębieniem. Kogo dziś interesuje skrupulatność, akuratność, odpowiedzialność? Czujemy się zwolnieni z poszukiwania prawdy i istoty rzeczy. Zadowala nas błyskotka myśli, paradoks, złośliwość i wszelkie rodzaje zmyślenia. Jednocześnie unikamy posądzenia o kłamstwo i fałsz. Wszystko jest względne, da się uzasadnić każda zmiana postawy i poglądów. W tej gonitwie pseudointelektualnej nie mamy czasu na refleksję i zwalniamy się z orzekania o prawdzie, zadowala nas każda bylejakość. Tak się śpieszymy, że prawdopodobieństwo zastępuje nam prawdę, a stąd już krok do bezmyślności. Kto by myślał, kiedy się śpieszy.

Oczywiście, zawarta tu ocena jest wybiórcza, karykaturalnie uproszczona. Taki przyświecał mi cel. Moje uwagi są nie tyle diagnozą, ile raczej wołaniem ku przestrodze. Próbą syntezy niebezpiecznie otaczających nas zjawisk i tendencji. Nie liczę na poparcie moich tez i konstatacji, raczej na opór i dyskusję. Rozmowę na tyle poważną, ile wymaga tego dramatyzm współczesnych zjawisk, pośród których pośpiech jest szczególnie niepokojący.

Zapytajmy wreszcie na koniec, jakie są następstwa opisanych wcześniej procesów i tendencji? Czym w istocie skutkuje ta nasza skłonność do pośpiechu?

Myślę przede wszystkim, że rozerwaniem więzi międzyludzkich, szczególnie domowych. Śpieszę się, więc nie zważam na innych. Nie mam dla nich czasu. Przecież „nie śpieszymy się kochać ludzi", śpieszymy się obok nich, przeciw nim, nad nimi. W tej gonitwie nie ma czasu na rozmowę, kontemplację, przeżycie, wątpliwości. Śpieszącemu się niepotrzebne jest piękno, świat natury, galerie malarstwa, śpiew ptaków.

Permanentna skłonność do pośpiechu zrywa z tradycyjnymi systemami wartości, stawia nowe cele, często banalne i przypadkowe, rzeczy wymagające trudu zastępuje błyskotkami. Zaspokaja się powierzchownością, tymczasowością, fragmentem, a nie kompletnością, dogłębną i ponadczasową syntezą. W kulturze i literaturze boska ironia zastępowana jest prostacką drwiną, pointa oszczerstwem i hejtem, elegancja cynizmem. Panującym stylem jest bezstylowość, a gatunkiem – bezgatunkowość. Uwspółcześnijmy Herberta: „łańcuchy tautologii parę pojęć jak cepy", „składnia pozbawiona urody koniunktiwu". Wszystko z pośpiechu i prostactwa. Dlaczego zapominamy o najelementarniejszej prawdzie – nic, co głęboko ludzkie i cenne, nie może wynikać z lenistwa duchowego i pośpiechu.

Wspomnijmy też o skutku pośpiechu w wymiarze jak najbardziej fizycznym. Przecież ta skłonność jest głównym powodem pojawiających się już masowo chorób cywilizacyjnych. Żaden normalny organizm nie wytrzyma kilkunastu godzin pracy dziennie. Pracy przez cały rok z tygodniem urlopu. Pracy bez zatrzymania. Pracy niespokojnej, nerwowej, w skrajnych napięciach psychicznych i intelektualnych w korporacjach.

Pośpiechowi sprzyja wymyślanie coraz to nowych technologii: maszyny, pojazdy, systemy łączności, ale przede wszystkim internet – najidealniejszy wehikuł pośpiechu. W tym kontekście jakże zabawnie brzmią zadawane czasami pytania: jak to jest możliwe, że Balzac czy Kraszewski napisali tak dużo bez telefonu, samolotu i laptopa? Sprawa jest prosta. Między ludźmi, czasem i przedmiotami też musi panować harmonia. Mogą pewne przedmioty służyć człowiekowi i mu pomagać, ale ich nadmiar powoduje swoiste zniewolenie człowieka i osłabia jego moc twórczą. Ułatwienie pisania nie ma wpływu na jakość słowa. W tym kontekście jak bardzo trafnie i proroczo brzmią słowa niewypowiedzianej tęsknoty do odchodzących w niebyt przedmiotów naszego dzieciństwa – *Elegia na odejście pióra, atramentu i lampy* Herberta.

Jak łatwo zauważyć, kategoria „pośpiechu" stała się dla mnie pretekstem do negatywnej oceny współczesnej cywilizacji. Jest tak w istocie. To właśnie pośpiech obok bezmyślnej degradacji przyrody jest tą tendencją, która ma moc sprawczą wszystkiego tego, co w naszych czasach najniebezpieczniejsze,

złowrogie i pogrążające nas w najciemniejszych i beznadziejnych obszarach egzystencji. Stąd warto o tym myśleć, dyskutować, spierać się. Nawet przesadzać i dramatyzować.

Czy warto walczyć z pośpiechem? Tak, warto. Są przecież regiony, gdzie pośpiech nie jest wartością samoistną – Ameryka Południowa, Afryka i Azja (poza Japonią, Koreą Południową i niektórymi warstwami społecznymi w Chinach i Indiach). Pośpiech jest zatem charakterystyczny dla części świata. Może więc tu jest jakaś nadzieja. Warto wziąć przykład z dawniejszych epok i innych obszarów współczesnej Ziemi i zwolnić. Dla zdrowia, dla innych ludzi, dla wewnętrznego wyciszenia i rozwoju, ale przede wszystkim należy przeprosić się z naturą, która nigdy, tak jak dzisiaj, nie potrzebuje pomocy przed rabunkiem terenów, lasów i kopalin. Przede wszystkim przed efektem cieplarnianym. Zacząć ją zauważać ponownie i nie tylko wtedy, kiedy nam zagraża (kataklizmy), ale wtedy, kiedy jest spokojna, piękna w swym dostojeństwie i prostocie. Jestem wielkim orędownikiem ogłoszenia i przypomnienia tu i teraz wielkich i ponadczasowych idei humanizmu, aby w naszym oszalałym z pośpiechu, pełnym zbędnych przedmiotów i wynalazków, braku wartości i spokoju wieku zaproponować ideę neohumanizmu. To ona może się okazać jedynym lekarstwem dla ogłupiałych, chorych, wydrążonych ludzi XXI stulecia. Niech powróci w świecie człowieka rytm natury, a wtedy pośpiech stanie się chorobliwą przypadłością niekompletnych ludzi.

Czy ja zatem naprawdę nie widzę niczego dobrego w pośpiechu? Jest jeden wyjątek. Podoba mi się dyskretny, acz stanowczy, pośpiech wiosny w sporze ze śniegiem, bo już galopu konia za pośpiech uznać nie można, jedynie za nieskończone piękno.

Henryk Duda
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Weismanista i „nostratysta"
Lingwistyczne uwagi na marginesie kilku opowiadań Warłama Szałamowa

Warłam Szałamow (1907-1982) przeszedł do historii (nie tylko do historii literatury) jako autor *Opowiadań kołymskich* (*Колымские рассказы*). Jego *Opowiadania* spełniły bowiem ważną, nieprzecenioną rolę w ujawnieniu prawdy o zakazanym świecie sowieckich obozów koncentracyjnych. Jak wiemy, w każdym momencie dziejów literatury powstają dzieła, które odgrywają swoją rolę (w przypadku opowiadań Szałamowa rolę demaskatorską i rolę autentycznego świadectwa), których artyzm nie wytrzymuje jednak próby czasu. Równocześnie powstają dzieła, które na zawsze wchodzą do kanonu i stają się źródłem silnych przeżyć i inspiracją dla kolejnych (generacji) twórców. Literacki talent Szałamowa sprawił, że jego twórczość należy właśnie do tej drugiej grupy dzieł[1]. Łagrowe opowiadania Szałamowa bywają zestawiane z twórczością Aleksandra Sołżenicyna[2], z ideami Hanny Arendt, m.in. Swietłana Boym zajmuje się kwestią „banalizacji zła"[3], a jeśli chodzi o literaturę niezwiązaną z łagrami, to zestawia się jego prozę z twórczością Izaaka Babla[4]. *Opowiadania kołymskie* bywają także konfrontowane – co może ważniejsze z polskiej perspektywy – z pisarstwem Tadeusza Borowskiego[5] i Gustawa

[1] Por. M. Заградка, *Солженицын и Шаламов*, „Opera Slavica" I (1991), nr 1, s. 16.

[2] Tamże.

[3] S. Boym, *"Banality of Evil", Mimicry, and the Soviet Subject: Varlam Shalamov and Hannah Arendt*, „Slavic Review" 67 (2008), nr 2, s. 342-363.

[4] M. Heller, *Świat obozów koncentracyjnych a literatura sowiecka*, Instytut Literacki, Paryż 1974, s. 273.

[5] A. Łukowska, *Borowski i Szałamow – dwie dole*, „Ethos" 25 (1990), nr 9-10, s. 272-285.

Herlinga-Grudzińskiego[6]. To jednak nie powinno dziwić, gdyż doświadczenie obozów jest wspólnym doświadczeniem literatury polskiej i rosyjskiej[7].

W opowiadaniach *Kurs*, *Weismanista* i *Aleksandr Gogoberidze*[8] pojawia się postać doktora Dawida Umańskiego („szpitalny anatomopatolog, Dawid Umański, siedemdziesięcioletni staruszek", *Kurs* 452), którego Andrejew, narrator w opowiadaniu *Weismanista*, będący *porte-parole* autora[9], tytułuje profesorem, a przy innej okazji, w opowiadaniu *Aleksandr Gogoberidze* jest „brukselskim profesorem" („брюссельский профессор", *AGo.* 397). Czytelnik obu opowiadań nie ma jednak wątpliwości, że to ta sama osoba[10]. Pierwowzorem literackiego doktora / profesora Umańskiego, „weismanisty" i lingwisty, był rzeczywisty współtowarzysz łagrowego życia Szałamowa Jakub Michajłowicz Umański (1879-1951)[11]. Dla odczytania i zrozumienia utworu nie ma to znaczenia, gdyż opowiadania Szałamowa nie są reportażem, a ich przynależność do literatury świadectwa nie wynika z wierności wobec szczegółu. „Szałamow

---

[6] G. Przebinda, *Contra spem spero. Spotkania Herlinga z Szałamowem*, „Studia Pigoniana" 2019, nr 2, s. 67-93; przegląd literatury daje Małgorzata Kulikowska: *Recepcja prozy Warłama Szałamowa. Próba systematyzacji*, „Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog: Białoruś – Rosja – Ukraina" IV (2014), s. 95-114.

[7] R. Chrzan, *Zbliżenia – literatura obozowa jako wspólna spuścizna Rosjan i Polaków*, „Slavica Wratislaviensia" CLII (2010), nr 3251, s. 53-66.

[8] Opowiadania Szałamowa *Kurs* (oryg. *Курсы*) i *Weismanista* (oryg. *Вейсманист*) cytuję podług wydania: W. Szałamow, *Opowiadania kołymskie*, przełożył J. Baczyński, Poznań 2012. Dalej: *Kurs*, *Weis.* i numer strony, jeśli potrzeba. Opowiadanie *Aleksandr Gogoberidze* (oryg. *Александр Гоголеридзе*), o ile mi wiadomo, nie przełożone do tej pory na język polski, cytuję podług wydania zbiorowego: В. Шаламов, *Собрание сочинений в шести томах*, t. II, Moskwa 2013, s. 397-402. Dalej: *AGo.* i numer strony.

[9] Michał Heller pisze „*alter ego* autora" – *Świat obozów koncentracyjnych*, s. 269.

[10] „Многие описанные им события – pisze B. Lesnjak, znajomy Szałamowa z Kołymy – происходили на моих глазах или рядом со мной. Думая над «Колымскими рассказами», восхищаясь их силой, их мощью, я удивлялся своеобразию толкования отдельных событий или явлений, а также характеристикам тех или иных персонажей, названных настоящими именами, живших или еще живых. Удивлялся вольному толкованию их судеб и поступков. Одни и те же персонажи в разных рассказах трактуются по-разному […]. Герой двух рассказов, где описано одно и то же событие, в одном случае именуется майором Пугачевым («Последний бой майора Пугачева»), в другом – полковником Яновским («Зеленый прокурор»); один и тот же персонаж Яков Давидович Уманский – в рассказе «Курсы» и Яков Михайлович Уманский – в рассказе «Вейсманист»" (Б.Н. Лесняк, *Я к вам пришел!*, Magadan 1998, s. 235-236, cyt. za: Ч. Антонович Горбачевский, *Творческий метод В.Т. Шаламова глазами узников-колымчан*, „Новый филологический вестник" 3 (2017), nr 42, s. 176).

[11] Zob. korespondencja Szałamowa z Zofią Michajłowiczową Umańską, siostrą Jakuba: В. Шаламов, *Собрание сочинений в шести томах*, t. V, Moskwa 2013, s. 515-516.

uznaje tylko jeden rodzaj prozy: krótkie opowiadanie albo szkic. Żadnych zbędnych szczegółów. Ale zdarza się, że wraca do już raz opisanego epizodu, wzbogacając go w innym opowiadaniu"[12]. Te opowiadania – mówiąc słowami samego Szałamowa – „nie mają fabuły i tzw. typów charakterów. Na czym się opierają? Na przekazaniu informacji o rzadko obserwowanym stanie duszy, na krzyku duszy, czy czymś innym, czysto technicznym?"[13]. A jednak, choćby nie wiem jak, autor od tego się odżegnywał, to jego opowiadania są artystyczną kreacją, której celem jest literacka ewokacja ciemnego świata obozowej rzeczywistości. Szałamow debiutował jeszcze przed pierwszym zesłaniem (1929), pisał i publikował, choć rękopisy (maszynopisy) większej części powstałych wtedy opowiadań uległy zniszczeniu, przed powtórnym aresztowaniem (1937). A zważywszy na „wartość literacką pierwszych utworów Szałamowa oraz jego samoświadomość artystyczną jako twórcy, kołymską prozę należy w pierwszej kolejności pojmować jako utwór literacki stworzony przez Wielkiego pisarza, a dopiero potem jako dokument historyczny"[14].

Jest to tym bardziej zasadne, że obecnie kwestia negowania istnienia sowieckich łagrów (funkcja demaskatorska twórczości Szałamowa, Sołżenicyna i innych) stała się mniej istotna niż dawniej, co nie znaczy, że nie jest istotna – bowiem w miarę, jak obozy stają się częścią historii, będziemy poszukiwać w literaturze tego, co ponadlokalne, ponadhistoryczne, a więc prawdy o człowieku opowiedzianej w sposób, którego może dostarczyć tylko literatura najwyższej próby.

Literacki doktor Umański jest dość typowym przedstawicielem inteligencji rosyjskiej, często żydowskiego pochodzenia, pierwszej połowy XX wieku. „Carski emigrant, Umański uzyskał dyplom doktora medycyny w Brukseli. Mieszkał i pracował w Odessie, gdzie praktyka lekarska była bardzo korzystna – w ciągu kilku lat Umański stał się posiadaczem wielu domów. Rewolucja wykazała, że posiadanie domów to nie najpewniejsza lokata kapitału. Umański powrócił do działalności lekarza. W połowie lat trzydziestych, czując, jakie wiatry wieją, zdecydował ulokować się jak najdalej i zaangażował się do pracy w Dalstroju. To go jednak nie uratowało. W 1938 roku, włączony do «rozdzielnika» dla Dalstroju, został aresztowany i zasądzony na piętnaście lat. Od tego czasu pracował jako kierownik kostnicy" (*Kurs* 452-453).

---

[12] M. Heller, *Świat obozów koncentracyjnych*, s. 271.

[13] Warłam Szałamow, *„Nowa proza". Zapiski z lat siedemdziesiątych*, „Teksty Drugie" 2009, nr 5, s. 201.

[14] M. Kulikowska, *Recepcja prozy Warłama Szałamowa*, s. 96.

W obozie został anatomopatologiem, gdyż „[w] łagrze zrozumiał, że dla spokoju sumienia lepiej jest ciąć martwych niż leczyć żywych" (*Weis.* 310). Wszystkie opowiadania, w których przewija się postać doktora Umańskiego, w jakiś sposób odnoszą się do organizowanych przez łagierną administrację kursów felczerskich. Jak czytamy w opowiadaniu *Kurs*, „[n]aczalstwo uświadomiło sobie, że poznanie tajemnic krwiobiegu wrotnego nie wiąże się z antysowiecką propagandą i zapewniło kursom wysoko wykwalifikowanych wykładowców" (*Kurs* 452). Jednym z nich był właśnie doktor Umański, któremu powierzono zajęcia z anatomii.

Obozowy doktor Umański był weismanistą, tj. znał, zapewne jeszcze z okresu swoich brukselskich studiów, teorie niemieckiego biologa i genetyka Augusta Weismanna (1834-1914), który m.in. przewidział istnienie chromosomów. Umański w porozumieniu z władzami obozu („Dogadałem się z administracją, że ten rozdział przedstawię po swojemu", *Weis.* 311) wykłada przyszłym felczerom podstawy genetyki w ujęciu Weismanna. Po roku czy dwu słowo *weismanista* „stało się dostatecznie jasnym pojęciem dla sędziów śledczych ze średnim wykształceniem prawniczymi i dla zwykłych ludzi, wystawionych na burze politycznych represji" (*Weis.* 311). Niemniej jednak „«Mendlista-weismanista»[15] – zadźwięczało groźnie, zawdzięczało złowrogo, tak jak znane – «trockista» i «kosmopolita»" (*Weis.* 311).

Jednym ze źródeł siły profesora Umańskiego było przekonanie, że: „Najważniejsze to przeżyć Stalina. Wszyscy, którzy przeżyją Stalina – będą żywi. Pan zrozumiał? Nie może tak być, żeby przekleństwa milionów ludzi spadające na jego głowę nie zmaterializowały się. Zrozumiał pan? On na pewno umrze od tej ogólnej nienawiści. Będzie miał raka albo jeszcze coś innego. Pan rozumie? Jeszcze będziemy żyć" (*Weis.* 314, por. *Kurs* 453).

Niestety, Umański po ukończeniu odsiadki „otrzymał w przydziale pobyt do końca życia w Magadanie" (*Weis.* 313-314). Zmarł krótko przed śmiercią Stalina. Podług opowiadania *Kurs* – w 1952 r. („Niestety, Umański umarł w Magadanie w 1952 roku, nie dożywszy tego, czego przez tyle lat oczekiwał", *Kurs* 453). W opowiadaniu *Weismanista* data jest inna, precyzyjniejsza – 4 marca 1953 r. Można przypuszczać, że jest znacząca, profesor Umański umiera w przeddzień (oficjalnej) śmierci Józefa Wissarionowicza, co w tym opowia-

[15] Mendlista-weismanista – w oryginale tylko *вейсманист* (zob. В. Шаламов, *Собрание сочинений в шести томах*, t. I, s. 542). Mendlista – zwolennik idei Gregora Johanna Mendla, XIX-wiecznego pioniera badań genetycznych, odkrywcy praw dziedziczenia, które później nazwano prawami Mendla.

daniu podkreślać ma – jak sądzę – tragizm głównego bohatera. Umański nie dowiedział się, że umarł Stalin. Nie dowiedział się także, „że skonstruowany został mikroskop elektronowy i że teoria chromosomów została eksperymentalnie potwierdzona" (*Weis.* 315).

Umański jest jednak nie tylko medykiem. Był także „niezłym lingwistą – było to jego hobby, jego ulubione zajęcie. Znał wiele języków, w łagrze wyuczył się wschodnich i próbował sformułować prawa tworzenia się języków, przeznaczając na to cały swój wolny czas w kostnicy, gdzie mieszkał razem z asystentem – felczerem Dunajewem", *Kurs* 453. Więcej szczegółów o Umańskim lingwiście przynosi opowiadanie *Weismanista*. W rozmowie z Andrejewem Umański mówi o swojej znajomości języków: „Znam dwadzieścia języków – powiedział Umański. – Jeszcze przed Kołymą je znałem. Doskonale znam hebrajski. To korzeń wszystkiego. Tutaj, w tej samej kostnicy, wyuczyłem się arabskiego, tureckiego, farsyjskiego, gruzińskiego… Sporządziłem tablice – zestawienie wspólnego jednolitego języka. Rozumie pan, w czym rzecz?" (*Weis.* 313).

Ta wypowiedź informuje nie tylko o tym, że Umański jest poliglotą. W wielonarodowym tyglu sowieckich łagrów praktyczna znajomość języków współwięźniów musiała być częsta, choć, zdaje się, pozostaje niezbadana[16]. Tu chodzi o lingwistyczne badanie języków („sporządziłem tablice – zestawienie wspólnego jednolitego języka"). Nie wiemy, jaki charakter miało to zestawienie. Możemy jednak przypuszczać, że był to jakiś rodzaj językoznawstwa historyczno-porównawczego („próbował sformułować prawa tworzenia się języków"). Więcej wiemy o warsztacie, bo niewątpliwie był w jego zainteresowaniu językiem i warsztat, i metoda weismanisty-lingwisty. „Z szuflad stołu – okazało się, że jest ich bardzo wiele – profesor Umański wyciągnął niezliczone kartki, nacięte z rulonów papieru, pomięte, zniszczone, poliniowane w słupki – mnóstwo takich słupków, mnóstwo wierszy. W każdej komórce drobnym pismem Umańskiego wpisane było słowo. Tysiące, dziesiątki tysięcy zapisanych wyblakłym pod wpływem działania czasu atramentem, gdzieniegdzie wpisanych na nowo" (*Weis.* 313).

Narrator opowiadania *Aleksandr Gogoberidze* informuje, że „brukselski profesor" uczył także łaciny. Może to dziwić dzisiejszego czytelnika, który z łaciną

[16] Marginalne uwagi o uczeniu się języków w łagrach znajdziemy np. w artykule Izy Chruślińskiej o relacjach pomiędzy opozycjonistami ukraińskimi a żydowskimi: I. Chruślińska, *Tryzub i gwiazda Dawida*, „Nowa Europa Wschodnia" 2010, nr 6, s. 131-142. O wielojęzyczności w obozie koncentracyjnym zob. też: W. Kuraszkiewicz, *Język polski w obozie koncentracyjnym*, Lublin 1947. Jak sądzę, temat ten zasługuje na dokładny opis lingwistyczny.

nie ma w szkole średniej, a często nawet na studiach filologicznych, większego kontaktu. Ale – możemy się tego domyślać – zanim Umański podjął medyczne studia w Brukseli musiał przejść klasyczne, dziewiętnastowieczne gimnazjum, z którego wyniósł nie tylko znajomość języków klasycznych, lecz także podstawy lingwistyki i filologii. Ta znajomość także w Rosji – jak dziś wiemy – stała na wysokim poziomie zarówno w szkołach średnich, jak i w uniwersytetach[17]. Narrator tego opowiadania mówi o Umańskim: „Brukselski profesor Umański zgodził się wykładać język łaciński. Umański był poliglotą, wybitnym znawcą języków wschodnich a morfologię słowa znał jeszcze lepiej niż anatomię patologiczną, którą wykładał na kursach felczerskich" (przekł. – H.D.). [Брюссельский профессор Уманский согласился читать латинский язык. Уманский был полиглот, блестящий знаток восточных языков и морфологию слова знал еще лучше, чем патологическую анатомию, которую он читал на фельдшерских курсах, *AGo.* 397].

Niewiele wiemy o zestawieniach leksykalnych profesora Umańskiego. Jednak fakt, że mógł być na kursie felczerskim nauczycielem języka łacińskiego oraz że znał „morfologię słowa jeszcze lepiej niż anatomię patologiczną" pozwala przypuszczać, że Umański nie zajmował się, lub – bezpieczniej – mógł nie zajmować się tym, co nazywa się niekiedy w językoznawstwie rosyjskim „amatorską lingwistyką" (*любительская лингвистика*, tj. „nieprofesjonalny rozbiór słów i innych jednostek językowych"[18]). Możemy domniemywać, że był to jakiś rodzaj językoznawstwa historyczno-porównawczego.

Badania historyczno-porównawcze rozwijały się dynamicznie przez cały wiek XIX, a na przełomie wieku XIX i XX uczeni rosyjscy mieli na tym polu znaczące osiągnięcia, że wspomnimy ze starszych chociażby Filipa Fortunatowa, Szachmatowa, językoznawców polskich i rosyjskich – Baudouina de Courtenay i Wiktora Porzezińskiego, ucznia Fortunatowa[19]. Znaczący dorobek na tym

---

[17] O znajomości języków klasycznych i studiach klasycznych w carskiej Rosji zob. E. Cinnella, *Lo zar e il latino. Gli studi classici in Russia tra Otto e Novecento*, Piza 2018.

[18] А.А. Зализняк, *Из заметок о любительской лингвистике*, Moskwa 2010, s. 5. Ten rodzaj „lingwistyki" znany jest nie tylko w Rosji. Najobszerniejszy przegląd różnych hipotez i teorii lingwistycznych tego typu daje: M. Newbrook, J. Curtain, A. Libert, *Strange Linguistics. A Skeptical Linguist Looks at Non-mainstream Ideas about Language*, Muenchen 2013.

[19] Literatura na temat obu badaczy bardzo obszerna. Wspomnijmy chociażby pracę Edwarda Stankiewicza o wkładzie Baudouina de Courtenay do diachronicznych badań nad językiem (*Baudouin de Courtenay: Pioneer in Diachronic Linguistics*, w: *Papers in the History of Linguistics. Proceedings of the Third International Conference on the History of the Language Sciences (ICHoLS III), Princeton, 19-23 August 1984*, red. H. Aarsleff, H.-J. Niederehe, L.G. Kelly, Amsterdam 1987, s. 539-549). Dorobek Porzezińskiego, przynajmniej w literaturze polskiej, omawia

polu miał także Jakub Marr, który jednak jest szerzej znany, szczególnie poza środowiskiem językoznawczym, nie ze swoich osiągnięć jako młodogramatyk, lecz jako twórca marryzmu[20]; ale to już inna bajka, choć gdyby Umański ujawnił swoje zainteresowania lingwistyczne, to zwolennikom marryzmu mogłyby one nie przypaść do gustu. Wróćmy jednak do opowiadań Szałamowa. Zestaw języków, które znał Umański (hebrajski – „korzeń wszystkiego", arabski, turecki, farsyjski, gruziński), każe jednak przypuszczać, że musiał on wyjść poza indoeuropejskie językoznawstwo historyczno-porównawcze.

Skrótowość opowiadań Szałamowa sprawia, że niewiele w nich znajdziemy wskazówek, jaki dokładnie rodzaj językoznawstwa uprawiał literacki Umański. Z konieczności obracamy się w sferze domysłów i hipotez. Wiek Umańskiego pozwala przypuszczać, że brukselskie studia odbył w pierwszych latach XX wieku. W tym właśnie czasie duński językoznawca Holgar Pedersen (1867-1953) po raz pierwszy użył przymiotnika *nostratycki* i dał podwaliny tzw. teorii / hipotezy nostratycznej, która zakłada, że języki indoeuropejskie oraz języki z innych rodzin w północnej Afryce i Azji (liczba rodzin i języków nie została ostatecznie ustalona) wywodzą się od wspólnego prajęzyka, który Pedersen nazwał „nostratische Sprache", tj. język nostratyczny, od łac. *nostrās* – 'nasz człowiek, (po)krewny, swojak, krajan, ziomek'. Szerzej ta teoria mogła rozprzestrzenić się dopiero po 1931 r., kiedy ukazała się w przekładzie na język angielski jego książka pt. *Językoznawstwo w XIX wieku*[21]. To trochę za późno, by ta praca mogła być źródłem inspiracji dla lingwistycznej pracy Umańskiego, a z pewnością nie mógł jej znać kończący swój pierwszy wyrok w łagrze koło Wiszery na Uralu Warłam Szałamow. Literacki Umański był weismanistą, gdyż tak sam o sobie mówi, a potwierdza to narrator interesujących nas opowiadań Szałamowa. Wiemy także, że był poliglotą i językoznawcą. Jeśli zgodzić się z tezą, że był to jakiś rodzaj badań nad pokrewieństwem języków indoeuropejskich z językami innych rodzin w Afryce i w Azji, to można by go nazwać *nostratystą* (ros. *ностратист*), ale tego rzeczownika w języku *Opowiadań kołymskich* nie znalazłem[22].

Stanisław Szober (S. Szober, *Wiktor Porzeziński. Życie i praca (1870-1929)*, „Prace Filologiczne" XIV (1929), s. VII–XXIV).

[20] Zob. M. Stachowski, *Marr i marryzm*, „LingVaria" 2013, nr 16 (2), s. 249-271.

[21] H. Pedersen, *The Discovery of Language: Linguistic Science in the Ninethenth Centuary*, Bloomington, IN 1931. O genezie teorii nostratycznej zob. M. Stachowski, *Teoria nostratyczna i szkoła moskiewska*, „LingVaria" 2011, nr 1 (11), s. 241-274.

[22] *Nostratysta* występuje w tekstach polskich sporadycznie i tylko w tych publikowanych w Internecie. Podobnie w języku rosyjskim. Rzadko w tekstach naukowych,

Bardziej prawdopodobne jest inne źródło lingwistycznych zainteresowań profesora Umańskiego. Z ideą bliską temu, co później Pedersen nazywa teorią nostratyczną, Umański mógł zetknąć się jeszcze w Rosji. Zanim bowiem Pedersen postawił hipotezę nostratycką, musiały w środowisku lingwistycznym funkcjonować różne idee prenostratyczne. Wielojęzyczna Rosja – na obszarze Imperium Romanowów posługiwano się znaczną liczbą języków z rodziny nostratyckiej – była wymarzonym środowiskiem do naukowego poznawania języków nieindoeuropejskich. W Moskwie, u Filipa Fortunatowa[23] kształcił się także Pedersen[24], podobnie zresztą jak wspomniany już wcześniej Wiktor Porzeziński. Przyjęcie takiego założenia rzuciłoby może nowe światło na początki nagłego pojawienia się w początkach lat sześćdziesiątych XX wieku w Moskwie dwu wybitnych badaczy zorientowanych nostratycznie – w 1964 r. niezależnie od siebie opublikowali swoje prace dwaj uczeni: W.M. Illicz-Switycz oraz Aaron Dołgopolskij, później uznani za założycieli moskiewskiej szkoły komparatystycznej. Jeśli przyjąć taką hipotezę, to obaj badacze nie musieliby czerpać inspiracji z zewnątrz, tj. z literatury zagranicznej, z książki Pedersena, która – jak wiemy – nie zaczęła nostratycznej rewolucji w językoznawstwie historycznym. Nawet jeśli wiedzieli o Pedersenie, to przy założeniu, że idee prenostratyczne były żywe w Rosji wcześniej, w czasie gdy Pedersen kształcił się u Fortunatowa, nie mieliby kłopotu z akceptacją jego teorii.

Jak pamiętamy, profesor Umański odszedł z tego świata na krótko przed śmiercią Stalina i „nigdy się nie dowiedział, że skonstruowany został mikroskop elektronowy i że teoria chromosomów została eksperymentalnie potwierdzona". W poprzednim wersie narrator jakby mimochodem informuje: „Umański zmarł 4 marca 1953 roku, do ostatniej minuty kontynuując swoją nikomu niepokazaną, przez nikogo niepodjętą pracę z zakresu lingwistyki" (*Weis*. 315).

Tak jak Umański nie dowiedział się o mikroskopie elektronowym i odkryciu chromosomów, tak nie doczekał publikacji pierwszych prac Illicza-Switycza i Dołgopolskiego w 1964 r. oraz narodzin moskiewskiej szkoły komparatystycznej. Szuflady, w których brukselski profesor trzymał swoje

---

np. w książce Starostina *Języki Afryki* (Г.С. Старостин, *Языки Африки. Опыт построения лексикостатистической классификации*, t. I: *Языки Славянской Культуры*, Moskwa 2013, s. 66).

[23] Fortunatow, u którego kształcił się Holgar Pedersen, pochodził z tej samej Wołogdy, w której do gimnazjum uczęszczał autor *Opowiadań kołymskich*. Trudno przypuszczać, choć to tylko przypuszczenie, że Szałamow nie słyszał o starszym koledze z tego prowincjonalnego miasta, który zrobił karierę w stolicy Imperium.

[24] Jak podaje Zwiegincew, „по свидетельству Д.Н. Ушакова". Zob. В.А. Звегинцев, *История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях*. Часть 1, Moskwa 1964, s. 234.

notatki leksykalne, to kartoteka słownika, aż do wynalezienia komputerów, podstawowy element warsztatu pracy badawczej językoznawcy. Rezultatem pracy Umańskiego miał być słownik. Jak jego autor mówi do Andrejewa: „Poczyniłem pewne odkrycia. Ten słownik będzie moim wkładem do nauki, potwierdzeniem mojego życia" (*Weis.* 313).

Jeśli słowa „przez nikogo niepodjętą pracę" rozumieć jako brak kontynuatorów, to praca Umańskiego poszła na marne. Nie zdążył nikomu pokazać swojej pracy, nie podjęli jej jego uczniowie. Jego praca została jednak podjęta na nowo, a badania nad hipotezą nostratyczną prowadzone są nie tylko w Rosji, lecz także w innych krajach Europy, a przede wszystkim w Ameryce. Czy życie profesora Umańskiego zostało potwierdzone?

W swoich zapiskach (z 1973 r.), odnosząc się do informacji o osiągnięciach „amerykańskiego profesora Melvina Gershmana, mikrobiologa zainteresowanego naukami kryminalistycznymi, na temat indywidualnego zestawu bakterii każdej osoby", autor *Opowiadań kołymskich* napisał: „Umański dowodził kiedyś, że owczarki potrafią rozróżniać plwocinę i wykrywać gruźlicę. Teraz Umański mógłby otrzymać nagrodę Nobla" (przekł. – H.D.). [Уманский когда-то доказывал, что собаки овчарки разбираются в плевках и ловят туберкулез. Теперь бы Уманский мог получить Нобелевскую премию[25].]

Na wzmianki o pracach i badaniach z zakresu lingwistyki w związku z postacią Umańskiego w zapiskach Szałamowa się nie natknąłem. Może dlatego, że językoznawcy nie dostają nagrody Nobla.

Zanim przejdziemy do zakończenia, przyjrzyjmy się jeszcze jednej, ważnej dla każdego językoznawcy, refleksji Umańskiego, weismanisty i lingwisty. W rozmowie z Andrejewem Umański wyraża żal, że Andrejew nie jest językoznawcą i dodaje: „To jest zajęcie bardziej interesujące niż medycyna. Ale medycyna – bardziej pewna, zbawcza" (*Weis.* 312).

Nie mam pewności, jak rozumieć twierdzenie, że medycyna jest „bardziej pewna, zbawcza". W doczesnym wymiarze ludzkiej egzystencji z pewnością tak jest – medycyna może człowiekowi pomóc w cierpieniu albo przedłużyć życie. Lingwistyka z pewnością, przynajmniej bezpośrednio, takiej mocy nie ma. Nie chciałbym się jednak zgodzić z bohaterem opowiadania, że lingwistyka jest tylko ciekawsza, bardziej interesująca od medycyny. Lingwistykę najczęściej traktuje się jako naukę o strukturze języka, jako umiejętność analizy poszczególnych jednostek na różnych jego poziomach. Taka wiedza może być interesująca, może być nawet pewna (= ścisła), ale nie jest w sposób

[25] В. Шаламов, *Собрание сочинений в шести томах*, t. V, s. 339.

oczywisty przydatna ani tym bardziej „zbawcza". Gdybym miał szukać tego „zbawczego" elementu w uprawianej przeze mnie dyscyplinie, to szukałbym go raczej w tych jej obszarach, w jakich podejmuje ona problemy zasadnicze, gdzie stawia pytanie o to, co stanowi o wyjątkowości człowieka. Jak napisał przed laty Noam Chomski: „Kiedy badamy ludzki język, dotykamy tego, co można nazwać «esencją człowieczeństwa», tych wyjątkowych właściwości umysłu, które są – o ile nam wiadomo – wyjątkowe dla człowieka, które są nierozerwanie związane z każdą istotną fazą ludzkiego życia, indywidualnego i społecznego" [When we study human language, we are approaching what some might call the «human essence», the distinctive qualities of mind that are, as far as we know, unique to man and that are inseparable from any critical phase of human existence, personal or social"[26].]

Jeśli patrzymy na językoznawstwo jako na wiedzę, która dotyka czegoś, co można nazwać „esencją człowieczeństwa", to taka nauka, samodzielnie albo wspólnie z innymi dziedzinami wiedzy, takimi jak np. filozofia, odpowiada na pytanie zasadnicze, pytanie o sens ludzkiej egzystencji. Ze względu na rozmiar tego tekstu nie możemy tego wątku dalej rozwijać.

*

Poczynione tu uwagi nie są – oczywista – przyczynkami do dziejów językoznawstwa w Rosji. To tylko uwagi językoznawcy na marginesie wybranych opowiadań Warłama Szałamowa. Pokazuję w nich, jak my, nieliteraturoznawcy, czytamy literaturę, na jakie detale zwracamy uwagę. Wiem, że wszystko, co powyżej napisałem, nie stanowi o wyjątkowości i wartości dzieła literackiego. W końcu, jak wielu filologów mojego pokolenia, jestem wychowany na klasycznym dziś, a nowatorskim w połowie ubiegłego wieku podręczniku do teorii literatury René Welleka i Austina Warrena[27]. Wiem jednak także, że w takim czytaniu dzieł literackich przez pryzmat własnych doświadczeń życiowych i zawodowych nie jestem odosobniony. Jakub Dawidowicz Grodzieński (1906-1971), także represjonowany przyjaciel Szałamowa, donosi mu, że czytelniczka opowiadania *Weismanista* (pracownik naukowy – fizjolog) zaproponowała, by wyrzucić z zakończenia słowa: „I tak profesor nigdy się nie dowiedział, że skonstruowany został mikroskop elektronowy i że teoria chromosomów została eksperymentalnie potwierdzona" [Профессор так никогда и не узнал,

[26] N. Chomsky, *Language and Mind*, Cambridge 2006, s. 88.

[27] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, Warszawa 1976. Pierwsze wyd. w języku angielskim: 1948.

что создан электронный микроскоп и хромосомная теория получила экспериментальное подтверждение], gdyż mikroskop elektronowy został wynaleziony dawno i teoria chromosomów została potwierdzona, a Umański nie mógł o tym nie wiedzieć. Jak donosi Grodzieński: „Profesorowie nauk medycznych (fizjolog), biologicznych i chemicznych, którzy czytali ten fragment, uważają, że frazę trzeba zostawić: mikroskop elektronowy został skonstruowany za granicą dopiero w 1939 r., a u nas jeszcze później. Umański, podczas pobytu na Kołymie, nie mógł o tym nie wiedzieć. W skrócie: w *Weismaniście* nie ma błędu" (przekł. – H.D.) [Читавшие это профессора медицинских (физиолог), биологических и химических наук считают, что фразу надо оставить: электронный микроскоп был создан за границей лишь в 39 году, а у нас еще позднее. И Уманский, находясь на Колыме, мог не знать этого. Резюме: все правильно в «Вейсманисте»[28].]

Siła artystycznego wyrazu *Opowiadań kołymskich* Szałamowa bierze się m.in. z tego, że istotne szczegóły świata przedstawionego utworu zawsze są zgodne z rzeczywistością pozaliteracką, gdy zaś chodzi o detale drugoplanowe, obserwujemy pewną dowolność. Jak już wspominałem, data śmierci profesora Umańskiego nie jest pewna w świetle różnych opowiadań, ale w każdym z nich profesor umiera przed śmiercią Stalina. Tam zaś, gdzie jest to ważne (*Weismanista*), Umański umiera w przeddzień śmierci Stalina. Napięcie w utworach Szałamow buduje konsekwentnie na różnych opozycjach. Gdyby profesor Umański wiedział, że mikroskop elektronowy już został wynaleziony, a tym samym potwierdzone zostało istnienie chromosomów, ekspresja utworu znacznie by spadła. Jak sądzę, to skoncentrowanie uwagi na mikroskopie elektronowym i istnieniu chromosomów nie służy tylko podkreśleniu tragizmu życia profesora Umańskiego, weismanisty i lingwisty. Jest także, choć nie wprost, oskarżeniem systemu, który niszczył talenty i nie szanował życia jednostki, co może lepiej we współczesnej nowomowie wyrazić by trzeba, że system totalitarny tamtych lat marnował zasoby ludzkie (*human resources*).

[28] В. Шаламов, *Собрание сочинений в шести томах*, t. VI, s. 330.

Józef F. Fert
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Józefa Czechowicza autoportret z Lublinem

Na początek przyznam się do pewnej zdrożności, która mi przyszła do głowy, gdy planowałem ten artykuł o Józefie Czechowiczu, poecie dość zgodnie uznawanym za reprezentanta nurtu awangardowego w poezji polskiej XX wieku. Awangarda postulowała radykalne zerwanie w swych dziełach z dosłownym eksploatowaniem pierwiastków „osobistych", a szczególnie z ekspresją autentycznych emocji twórcy, który miał być odtąd raczej „inżynierem" ogólnoludzkich konstrukcji czy abstrakcyjnych „kubów" niż medium „liryczenia", czyli „konfesyjnego mazgajstwa", jak szyderczo wytykano poprzednim epokom, a głównie tej najbliższej – neoromantycznej czy modernistycznej – w imię ideałów Nowej Sztuki[1]. Zresztą ten wymarzony „abstrakcjonizm" miał się rozciągać na całą współczesną sztukę, nie tylko na poezję, a wyrazem tak pojętej „nowoczesności" miały być m.in. kubizm, a następnie abstrakcjonizm w sztukach plastycznych (Pablo Picasso) i wreszcie nadrealizm, a w muzyce dodekafonia (skala dwunastotonowa, serializm Arnolda Schönberga) czy wreszcie czarny król muzyki popularnej – jazz[2]. Otóż te nowoczesne, awangardowe postulaty dość powszechnie starały się wykluczyć z obszaru sztuki, a szczególnie jej odbioru perspektywę biograficzną jako sprzeczną z samą zasadą „powściągliwości uczuć", postulowaną w tej wizji sztuki „nowoczes-

[1] Dobrze tę tendencję uchwycił w recenzji *Semaforów* Adama Ważyka jeden z redaktorów lubelskiego „Reflektora": „Ważyka nie interesuje np. przeżycie emocjonalne samo przez się, ale ze względu na dające się z niego wydobyć wartości formalne […] «formowanie ich»" (Cz. Bobrowski, *Dwaj poeci Nowej Sztuki*, „Reflektor" 1925, nr 2 (marzec), s. 70). Określenie tendencji awangardowych terminem „Nowa Sztuka" upowszechniło warszawskie czasopismo tego nurtu „Almanach Nowej Sztuki" (1924-1925), z którym współpracował m.in. Adam Ważyk.

[2] Zresztą, szybko „nowa muzyka" wdarła się do partytur tzw. muzyki klasycznej; wspomnijmy muzyki inspirowane tym nurtem – *Amerykanina w Paryżu* (*An American in Paris* – prawykonanie: 1928) czy *Błękitną rapsodię* (*Rhapsody in Blue* – 1924) George'a Gershwina (1898-1937).

nej", co w konsekwencji miało m.in. zaowocować „za naszych dni" głośnym dramatem oznaczanym metaforycznie jako „śmierć autora". A ja z jakąś przekorną radością chciałbym tu w sposób jak najwierniejszy samemu autorowi i autentycznej – nie tylko wyfantazjowanej – „historii" jego życia przeczytać z Państwem jeden jego wiersz. Ba – pokazać, że spojrzenie na stronę autobiograficzną tej poezji jako szczególnie ważny wykładnik interpretacyjny dorobku autora *Poematu o mieście Lublinie* jest nie tylko uprawnione, ale niekiedy wręcz konieczne[3].

Wszystko przez ten temat: „Józefa Czechowicza *autoportret* z Lublinem" – tu aluzyjnie sięgający do malarstwa, choć trudno powiedzieć, czy z „Lublinem w tle", czy raczej „w dłoni", jak na niektórych obrazach, np. *Dama z gronostajem* czy liczne *Madonny z* najrozmaitszymi atrybutami, alegoriami czy symbolami w ręku[4], jak i na rzeźbach dedykacyjnych, gdy np. fundator w pozycji klęczącej ofiarowuje w wyciągniętej dłoni miniaturkę katedry Naszej Pani...

Osnową mojej wypowiedzi jest wiersz zatytułowany *autoportret*, który aż się prosi o takie biograficzne potraktowanie; wiersz napisany już w fazie poetyckiej dojrzałości Czechowicza, około roku 1930, i włączony do jego czwartego

---

[3] Mój „biografizm" w czytaniu Czechowicza nie pójdzie jednakże dokładnie śladami Wacława Gralewskiego, który w swej obszernej opowieści o Józefie Czechowiczu pt. *Stalowa tęcza* (1968) powiązał wręcz „deterministycznie" fragmenty jego poezji z detalami biograficznymi i psychologizującymi interpretacjami przesłanek jego twórczości, co wytknąłem mu – z młodzieńczą przesadą – w recenzji opublikowanej w „Tygodniku Powszechnym" nr 46 z 1968 r. Fascynację tym aspektem studiów nad Czechowiczem najlepiej widać w pracach zespołu skupionego w Ośrodku Brama Grodzka – Teatr NN, której efekty to przede wszystkim seria sylwicznie pomyślanych, obszernych zbiorów esejów i materiałów dokumentacyjnych pod wywoławczym tytułem *Czechowicz. 1: W poszukiwaniu ukrytego miasta* („Scriptores" 2006, nr 30), *Czechowicz. 3* („Scriptores" 2008, nr 32) czy *Miłosz w Lublinie* („Scriptores" 2011, nr 41). Teatrowi NN zawdzięcza nasze miasto m.in. doroczną „wędrówkę poetycką", która wiedzie śladami *Poematu o mieście Lublinie*, połączoną z recytacjami jego wierszy. Ciekawe uzupełnienie faktografii z kręgu Czechowicza stanowi zbiór wywiadów ze znajomymi poety, przeprowadzone przez Józefa Ziębę: *Rozmowy o Józefie Czechowiczu*, Lublin 2006; nagrania rozmów z krewnymi, przyjaciółmi i znajomymi poety przeprowadził Józef Zięba w latach 1969-1991 w trakcie organizacji i działalności Muzeum Literackiego im. Józefa Czechowicza w Lublinie; z nagrań dla celów wydawniczych przepisały wywiady Maria Grudzińska i Dominika Jakubiak.

[4] Ten odwieczny „chwyt" semantyczny, posunięty niekiedy do zupełnego zatarcia indywidualnych rysów postaci w malarstwie czy rzeźbie portretowej i sprowadzeniu jej do umownego schematu, np. „bóstwo", „święty", „władca", „arcykapłan", „artysta" itp. przy równoczesnym wyposażaniu takiej schematycznej postaci w atrybuty identyfikujące przynajmniej jej funkcję społeczną, przypomina analogiczny porządek w systemie języków naturalnych, w których istnieje fundamentalna zależność pomiędzy „zakresem" i „treścią" wyrazów, a mianowicie: im szerszy zakres wyrazu, tym uboższa jego treść, i odwrotnie.

zbioru poetyckiego *w błyskawicy* (1932)[5], gdy poeta właściwie żegnał się już ze swoim rodzinnym miastem, mając w perspektywie osiedlenie się i „karierę" zawodową i literacką w Warszawie, która od czasów Królestwa Kongresowego stała się potężnym magnesem, „wysysającym" co ciekawsze zjawiska z głęboko prowincjonalnego Lublina; to zjawisko nabrało intensywności po otwarciu w 1877 r. tzw. kolei nadwiślańskiej, łączącej Warszawę z Lublinem i dalej – Chełmem i Wołyniem (Kowel... Kijów). Wyjazd do Warszawy „rozłamał" dorobek poetycki Czechowicza na dwie nieomal równe połowy: lata 1927–1933, sześć lat „lubelskich", zapisanych pięcioma własnymi tomami wierszy: *Kamień* (1927), *dzień jak co dzień* (1930), *ballada z tamtej strony* (1932), *w błyskawicy* (1934), i sześć lat „warszawskich" (1933-1939), z plonem dwu tomów wierszy: *nic więcej* (1936) oraz *nuta człowiecza* (1938). To pożegnanie rodzinnego miasta tak się zaczyna:

stanąłem na ziemi w lublinie
tu mnie skrzydłem uderzyła trwoga
matko dobra
na deszcz mnie małego tęsknego wynieś
za miasto tam siano pachnie w stogach.
(PZ I 144)[6]

Lublin w pierwszym wersie *autoportretu* to jedno z ulubionych i szczególnie znaczących „miejsc" (toposów) tej poezji. Występuje w niej nieustannie, dzieląc się z rzadka szczególną uwagą poety z innymi „miejscami" na ziemi, jak Wilno, Paryż czy Warszawa. Jest to miasto-miejsce wręcz symbolem pewnych kluczowych wartości artystycznych i karmiąc się niekiedy pseudonimem „prowincja" czy „prowincja w nocy", rządzi niepodzielnie wyobraźnią poety. Ukoronowaniem jego fascynacji tym „magicznym miastem" jest *Poemat o mieście Lublinie*, wkrótce upowszechniony za pośrednictwem Polskiego Radia jako słuchowisko „słowno-muzyczno-dźwiękowe" 9 lipca 1937 r. o godz. 21[45], w którym zebrała się cała niezwykła energia, emanująca z tego odwiecznego centrum świata, z taką siłą i przejęciem odbierana przez nadwrażliwego artystę. Dodajmy, że Lublin Czechowicza to jednak inne miasto niż nasze dzisiejsze.

[5] Wcześniej ukazały się zbiory: *Kamień* (1927), czyli debiut książkowy Czechowicza, *dzień jak co dzień, wiersze z lat 1927, 1928, 1929* (1930), *ballada z tamtej strony* (1931), *w błyskawicy* (1934) oraz wspólnie z Franciszką Arnsztajnową tom *Stare kamienie* (1934).

[6] J. Czechowicz, *autoportret*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, t. I: *Wiersze i poematy*, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012, s. 144; dalej cytaty z tego wydania oznaczam skrótem PZ – tom, strona.

Owszem, tu i ówdzie – a szczególnie na Starym Mieście – odnajdujemy „te same" obrazy i dźwięki, które widział i przeżywszy, utrwalił Józef Czechowicz, ale jednak zmiany cywilizacyjne i kataklizmy, jakie nie ominęły naszego miasta, wiele z niego wyprowadziły w niebyt na zawsze, jak chociażby tak istotny w historii Lublina żydowski składnik jego mieszkańców... Czy rozpoznamy w tym obrazie poetyckim, otwierającym najpiękniejszy „pomnik" Lublina, dzisiejsze nasze miasto?

Lublin nad łąką przysiadł.
Sam był –
i cisza.

Dokoła
pagórów koła,
dymiąca czarnoziemu połać.
(*Poemat o mieście Lublinie*, PZ I 209)

Lublin stał się w twórczości Czechowicza po prostu „znakiem poetyckim", podobnie jak niecodzienne wyrażenie z *autoportretu*: „stanąłem na ziemi w lublinie", kojarzące się z „odświętnym" mówieniem (prawieniem) o jakimś doniosłym, historycznym zdarzeniu, np. w *Kronice polskiej* Galla Anonima, jak o wręcz kosmicznym wydarzeniu. Ale my przeczytajmy to najpierw tak zwyczajnie, biograficznie: przyszły autor *autobiografii* urodził się 15 marca 1903 r. w rodzinie Małgorzaty z Sułków (1864-1936), „Sułczychy", jak to się wówczas mawiało, wieśniaczki z podpuławskich Młynek[7], i Pawła Czechowicza (1874-1912), rodem z okolic Krzczonowa[8]; w tej rodzinie przyszedł na świat – jak to pięknie powiedział: „stanął na ziemi", w oficynie nieistniejącego już domu przy ul. Kapucyńskiej 3 m. 8, pomiędzy Teatrem Miejskim im. Juliusza Osterwy i dzisiejszym gmachem galerii handlowej „Sezam". Urodził się jako czwarte, najmłodsze dziecko tej ubogiej, robotniczej rodziny (ojciec, a później matka byli woźnymi w którymś z pobliskich banków)[9]; jego rodzeństwo to

[7] Zob. *Lubelska antologia Czechowicza*, „Scriptores" 2008, nr 32: *Czechowicz – w poszukiwaniu ukrytego miasta*, s. 291.

[8] Według Włodzimierza Stępniewskiego był dzieckiem nieślubnym i „przyjął nazwisko matki" – zob. wywiad w cytowanym zbiorze *Rozmowy o Józefie Czechowiczu*, s. 23.

[9] Nieparzysta strona ul. Kapucyńskiej w czasie wielkiego bombardowania Lublina 9 września 1939 r. została niemal całkowicie zniszczona; to spotkało m.in. oficynę, w której przyszedł na świat Józef Czechowicz. Kazimierz Miernowski, jeden z najbliższych przyjaciół poety, wspominał po latach: „Matka jego była woźną w Banku Handlowym przy Kapucyńskiej 3 [prawdopodob-

siostra Katarzyna Kazimiera (1894-1958), nosząca imię po swojej babce ze strony matki, późniejsza żona Ukraińca Aleksandra Głuszewskiego (1891-1956), która zamieszkała w Brodach, a następnie w Chodorowie; nb. tylko ta gałąź najbliższej rodziny poety istnieje do dziś (mieszkają na Ukrainie, ale odwiedzają Lublin, a wnuczka Katarzyny, córka Heleny Pankiw[10], Lidia, ukończyła tu polonistykę), Stanisław (1899-1929), wielka nadzieja rodziny, świetnie zapowiadający się, przedwcześnie zmarły student prawa na KUL-u, i Jan (1901-1903), zmarły wkrótce po urodzeniu.

Chrzest Józefa odbył się w kilka dni po jego urodzeniu, 19 marca tr., w katedrze lubelskiej; ta data prawdopodobnie przesądziła o chrzestnym imieniu poety, które nb. próbował zastąpić później bardziej – jak myślał – dostojnym czy poetycznym drugim imieniem: „Henryk". Ta skłonność do mitologizowania i ubarwiania swojej biografii odzywała się w życiu Czechowicza wielokrotnie, co można oczywiście odnosić do jego zabiegów „kompensacyjnych", mających przykryć głęboką nędzę dzieciństwa, które zaiste nie „głaskało po głowie", choć nie tylko nie zwichnęło jego genialnego talentu, ale wręcz uwrażliwiło go na ludzką biedę i wyraźnie zadecydowało o prospołecznym nastawieniu jego poezji, szczególnie we wczesnym okresie, które wyraźnie sterowało nią w stronę publicystyki i zaangażowań reformatorsko-rewolucyjnych, zresztą – zgodnie z duchem inteligenckiego poczucia misji społecznej, którą symbolizowali wówczas Brzozowski, Żeromski czy Piłsudski...

Poetycki *autoportret* rejestruje jak w kronice filmowej najważniejsze „momenty" życia naszego bohatera aż do chwili rozstania z rodzinnym miastem w roku 1933, poprzedzonej wielomiesięcznym wyjazdem do Francji w roku 1930, z której wywiózł nie tylko głębokie przekonanie o trafności wyboru własnej, awangardowej drogi poetyckiej, ale i traumatyczne przeżycia związane

---

nie pomyłka, pod tym numerem znajdował się Dom Bankowy Michała Morajne, działający od 1916 r., ale informacja o pracy w charakterze woźnego w lubelskim oddziale Banku Handlowego powtarza się w wielu wspomnieniach z kręgu Czechowicza – przyp. J.F.], zajmowała w lewej oficynie (dom nie istnieje już, spalony w czasie ostatniej wojny do fundamentów) jedną izbę w głębokiej suterenie. Do izby tej wchodziło się przez zupełnie ciemny korytarz, nigdy nie oświetlony, w poprzek którego jeszcze, jak pułapka na przechodzących, przeciągnięta była rura kanalizacyjna, którą należało wysoko podnosząc nogi przekroczyć. Izba była ciemna, światło było tylko pod samym oknem, wystającym trochę swą górną częścią nad ziemię. Tu Czechowicz spędził dzieciństwo i nieraz opowiadał mi, jakim strachem napawało go przejście przez ciemny korytarz lub gdy w wyobraźni jego, jako dziecka, wyskakiwały spod komina jakieś skrzaty i przebiegały przez izbę, gdy tylko odwrócił od komina oczy" (*Moje wspomnienia o Czechowiczu*, w: *Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, zebrał i oprac. S. Pollak, Lublin 1971, s. 73).

[10] Helena Głuszewska (1935), zamężna Pankiw, matka Michała i Lidii, zamężnej Deresz.

m.in. z operacją okulistyczną w najlepszej paryskiej klinice. Ta rekapitulacja blisko trzydziestu lat życia poety biegnie nader wiernie przez „fakty", zgodnie niejako z poetyką „urzędowego" życiorysu, dołączanego do różnych naszych podań i wniosków, i mimo „ostrego montażu" bez trudu pozwala zidentyfikować najważniejsze „kadry" tego życia. Narodziny, o których wspomnieliśmy– pierwsze doświadczenia edukacyjne z najważniejszą postacią wtajemniczeń w świat sztuki, artystą Janem Wydrą (1902–1937) – doświadczenie I wojny światowej, z centralnym obrazem brata Stanisława w mundurze legionisty Piłsudskiego – dalej losy samego Józefa jako młodego, siedemnastoletniego ochotnika, tuż przed maturą, w wojnie polsko-bolszewickiej w sierpniu/październiku 1920 r. – po maturze w 1921 r., pierwsza praca etatowa w dalekim, północnowschodnim zakątku Rzeczpospolitej, w litewskim Brasławiu i Słobódce (1921-1923) – przenosiny w marcu 1923 do szkoły podstawowej w Marianówce koło Włodzimierza i w samym Włodzimierzu, poetyckie odkrycie fascynującego Wołynia, który trafi do wielu wierszy – powrót do rodzinnego Lublina w 1926 r., dalsza edukacja i praca nauczycielska, prace redakcyjne w lubelskich czasopismach i intensywny udział w życiu literackim miasta, w gorącej walce Młodej Piśmienności Lubelskiej o Nową Sztukę...

Tu z konieczności ten „życiorys" się niejako urywa, ale my znamy jego ciąg dalszy, już nie zwierszowany, to przede wszystkim etap warszawski w życiu i twórczości lubelskiego poety. Przyjdzie jeszcze tragiczny wrzesień roku 1939, ewakuacja poety z warszawską redakcją Polskiego Radia, gdzie pracował, do Lublina, ranek 9 września 1939 r.: wielki nalot niemiecki na bezbronne miasto, próba zbombardowania Poczty Głównej – bomba trafia w dawne skrzydło klasztoru kapucynów przy ul. Kościuszki, gdzie ulokowane były różne zakłady usługowe; w jednym z nich, a dokładniej w zakładzie fryzjerskim, znalazł się w tym czasie Józef Czechowicz, gdy bomba przebiwszy stropy wybuchła, rozrywając go na strzępy[11]; jego grób znajduje się w kwaterze żołnierskiej cmentarza przy ul. Lipowej, który zaistniał wiele lat wcześniej w wierszu *Cmentarz lubelski*:

[11] To zdarzenie wspominał później Henryk Domiński: „Wszyscy wewnątrz – a było ich dziesięciu – ocaleli, zginął jedynie Czechowicz. Gruzowisko usuwano prawie godzinę, zanim dokopano się zwłok. Były zupełnie zmiażdżone, jedynie nietknięty był znaleziony w kieszeni jego poszarpanej marynarki mały słownik polsko-niemiecki" (S.M. Saliński, *Śmierć Czechowicza*, w: *Spotkania z Czechowiczem*, s. 511).

U krańca Lublina czworokąt czarny
szumem poemat wiatrów skanduje.
Klony, brzeziny, kasztany, tuje
obsiadły wyspę umarłych.
(PZ I 140 – w ramach *Starych kamieni*)[12]

Ale wróćmy do *autoportretu*. W przywołanej strofie, odsyłającej do pierwszych chwil życia poety, przypominanych i uobecnianych z perspektywy już dojrzałego twórcy, znajdujemy słowa po brzegi wypełnione treścią, choć zdawać by się mogło tak powszednie, jak „ziemia", „matka" czy „siano"; o dziwo – znajdujemy tu namacalnie wypełnienie jednego z naczelnych postulatów awangardy, oczekujących od poezji nowoczesnej „maksimum treści i minimum słów"; i tak tu jest: te trzy słowa w poezji Czechowicza napełnione zostały przebogatą treścią. „Ziemia" jest zresztą do tego stopnia ważna i bliska wrażliwości jego pokolenia, że jeden z koryfeuszy tego środowiska, którego „organem" miało być nieco mniej obrazoburcze (i mniej infantylne) od „Lucifera" pismo literackie „Reflektor", Konrad Bielski (1902-1970), próbujący być mentorem wstępującego na drogi literackie Czechowicza, użył w „programowym" wierszu *Do Przyjaciół* znamiennego pseudonimu literackiego „Sergiusz Ziemic"[13], a sam Czechowicz w wierszu *do tereski z lisieux* objawi się wręcz jako bohater o takim właśnie imieniu, zresztą odsyłając w niejednym skojarzeniu do obrazoburczego wiersza swego przyjaciela:

nie anioł ale ziemic
nie chcę błogosławić
z wieków i chwil wydzieram krzyk.
(PZ I 72)

Drugie z wymienionych słów-kluczy *autoportretu* to „matka", tu pojawia się ozdobione czułym epitetem „dobra"; i rzeczywiście – Katarzyna Czechowi-

[12] Wiersz trafił również do *Poematu o mieście Lublinie* jako beztytułowa intarsja liryczna (PZ I 211).

[13] Wspomina o tym Wacław Gralewski w *Stalowej tęczy* (s. 134). Według niego Konrad Bielski podpisał m.in. swój wiersz *Do przyjaciół* pseudonimem Sergiusz Ziemic w obawie przed konfiskatą i skandalem, które towarzyszyły publikacjom „Lucifera"; programowy i z lekka obrazoburczy wiersz *Do Przyjaciół* (tytuł zapisany wersalikami, więc trudno rozsądzić, czy w zwrocie do przyjaciół jest wielka litera czy mała) ukazał się w pierwszym, jeszcze nienumerowanym zeszycie „Reflektora", opatrzonym jedynie datą (23 czerwca 1923, s. 29), podpisany został pseudonimem „Sergjusz Ziemic".

czowa była wcieleniem dobroci i łagodności, ale też od roku 1912, gdy Józio miał zaledwie 9 lat, musiała być dla dzieci i ojcem, i matką, jako że Paweł Czechowicz, nb. młodszy od swej żony o 10 lat, zarażony nieuleczalną wówczas chorobą weneryczną popadł w głęboką chorobę psychiczną i w pewnym momencie popełnił prawdopodobnie samobójstwo albo został zamordowany w niewyjaśnionych okolicznościach. Dla nadwrażliwego dziecka był przez kilka lat źródłem głęboko traumatycznych przeżyć i lęków, od których właściwie nigdy się nie uwolnił[14]. O matce, która otaczała go jako najmłodsze dziecko prawdopodobnie szczególną troskliwością, zawsze pamiętał i odwdzięczał jej uczucia głęboką serdecznością, której symbolem może być pieszczotliwe imię „Munia", jakim zwracał się do niej i o niej wspominał[15].

I wreszcie trzecie z wybranych słów *autoportretu*: „siano" – również pachnące w wielu jego wierszach, ale szczególnie w niezwykłym i zresztą bardzo wcześnie napisanym utworze *Na wsi*, który był przeznaczony do debiutanckiego tomu *Dni chłopca*, później zatytułowanego *Kamień* (1927); wiersz ten opublikowany został w organie Młodej Piśmienności Lubelskiej „Reflektor" nr 3 w maju 1925 r. Ostatecznie trafił po pewnych zmianach graficznych do reprezentacyjnego zbioru utworów przedwojennego Lublina, przygotowanego przez ks. Ludwika Zalewskiego i samego Czechowicza pt. *Antologia współczesnych poetów lubelskich* (wydawnictwo Księgarnia Świętego Wojciecha 1939, s. 57). Wiersz zaczyna się „sielsko, anielsko" – jak w piosenkach spod Puław, nuconych przez Munię:

Siano pachnie snem.
Siano pachniało w dawnych snach.

Ale za chwilę znikną pogodne obrazy i nasunie się jak chmura inny obraz:

Nocami, spod ramion krzyżów na rozdrogach,
sypie się gwiazd błękitne próchno,

[14] Miernowski wspomina, że Józio „bał się i ojca, i wspomnień. Ojciec obdarzył go nieuleczalną wówczas, dziedziczną chorobą i Józio bał się, iż skończy jak ojciec w szpitalu dla obłąkanych. Pamiętam, jak raz byliśmy na cmentarzu na Kalinowszczyźnie i Józio pod żadnym pozorem nie chciał w pewnym momencie pójść dalej w głąb cmentarza, pokazując w panice ręką, iż tam za drzewem leży jego ojciec i złe moce płyną z tego miejsca" (K. Miernowski, *Moje wspomnienia*, s. 75).

[15] Szerzej na ten temat pisałem w szkicu *Munia, muza serdeczna Józefa Czechowicza*, w: *Książki i historia. Księga Jubileuszowa ofiarowana Z. Bieleniowi*, Lublin 2008.

I jeszcze niepokojące uspokajanie: „Czegóż się bać?". Ostatecznie przeważy ta tonacja – wyciszająca, uspokajająca:

Przecież siano pachnie snem,
a ukryta w nim melodia kantyczki,
tuli do mnie dziecięce policzki,
chroni przed złem.

W niewiele późniejszym, acz mniej popularnym wierszu *jednakowo*, który w brulionowej wersji nosi datę 1928 r., rzecz się wyjaśnia:

pościele wonne zielem
dlatego siano pachnie snem
w słońca kwadratach oknach zieleń
czerwony kwiatek żarzy się jak usta
[...]
w ciszy przeczuć
u ciebie mateczko dzień ma oczy krowie
wędrowcem w stepie człapie zapóźniony wieczór
ranki w obłokach się czają
i znowu dzień je łowi
noce migocą snami grając
[...]
z końca stołu z wagonu z pola i bulwaru
gdziekolwiek oddycham ciemnogrzywy chłopak
oczy me listy myśli jeden mają popas
szepcą zaklęcie wieków wiecznych
wołają gwiazdę czarów
słowo jak słonecznik
matusiu.

A jednak przynajmniej jeszcze jedno słowo z pierwszej zwrotki *autoportretu* domaga się komentarza; słowo-klucz nie tylko tego wiersza i wielu, wielu innych i wprost całej jego biografii, którą nasycały poczucia i przeczucia katastrofy; to słowo to „trwoga", a ta nieustannie brzęcząca i trwożąca struna jego wyobraźni – to katastrofizm.

Statystyka nie daje „trwodze" jakiegoś uprzywilejowanego miejsca w słowniku języka poety, ale nie myli się czytelnik tej poezji zauważający intuicyjnie, że całą jego lirykę przenika głęboki niepokój, choć zwykle łagodzony innymi

doświadczeniami; w *autoportrecie* ubrany został w niezwykłą metaforę: „tu mnie skrzydłem uderzyła trwoga". Można by szukać malarskich odpowiedników tego obrazu, np. w słynnym motywie dawnej sztuki, jak „Walka Jakuba z Aniołem", ale czy warto? – poeta nie gustuje wszak w klasycznej ekfrazie, czyli zamienianiu obrazu malarskiego w poetycką narrację; on tworzy własne obrazy, w których oczywiście można odkryć odblask istniejących dzieł sztuki, jak arcydzieło Rembrandta z 1659 r., tak właśnie zatytułowane, ale to nie wyczerpuje niepowtarzalnego planu artystycznego Czechowicza. Ta jego „trwoga" może być odesłaniem do wizji Apokalipsy, która krążyła i krąży nad ludzkością od niepamiętnych czasów. Ale też „trwoga" małego Józia z sutereny przy ul. Kapucyńskiej ma swoje autentyczne zakorzenienie w jego traumatycznych przeżyciach osobistych. Znakomicie spełnia się ta fundamentalna „dźwignia" jego poetyki: splot trwożliwej sielanki z „nagą trwogą" nieuchronnie nadciągającej katastrofy. W wierszu *dawniej*, nieopublikowanym za życia poety, z tego samego mniej więcej czasu, co *autoportret*, czyli około 1930 r., a wydobytym z jego brulionów z lat 1930-1931 dopiero w 1954 r.[16], znajdziemy precyzyjną realizację artystyczną tego zjawiska. Dlaczego poeta nie chciał upublicznić tego bez wątpienia znakomitego wiersza? Posłuchajmy fragmentu:

szły lipy
gubiły kwiat
mały byłem żaglem łez nakryty
[...]
nocą bezsenną naprzeciw łóżka
poruszało się duże okno wędrowało
zapadała się w otchłań poduszka
wichr porywał leżące ciało

wszyscy spali nie spały lęki
z lustra wynurzały się suche jak patyk
syczały maleńki maleńki
będziesz jak ojciec w szpitalu wariatów

[16] Pierwodruk wiersza *dawniej* – „Nowa Kultura" 1954, nr 39 (26 września); rozległy komentarz w *Stalowej tęczy* Gralewskiego (s. 28 n.). W notatniku poety wiersz w formie czystopisu, podsygnowany, a następnie skreślony na ukos przez całą wysokość rękopisu.

nie można było budzić mamy
żeby powiedzieć to straszne
dobre lipy chodzą pod domem
sypią kwiatami
jeśli zasypią przerażenie zasnę.
(PZ I 352-353)

Wiersz ten, według Gralewskiego, pokazuje, jak „ciężkie to musiały być dni i noce […] wypełnione zmorami sennych widziadeł”[17], jak głęboko zaryły się we wrażliwej pamięci Józia i dorosłego Józefa, który zresztą w pewnym sensie na zawsze pozostał pełnym wdzięku „chłopcem”. Tak tę niecodzienną cechę Czechowicza po latach ujął najbliższy jego przyjaciel – Kazimierz Miernowski: „Co uderzało w nim, to wdzięk chłopięcy i niesłychana miękkość i delikatność, które pozostały w nim do końca życia. A obok tego chłopięca nieodpowiedzialność, chłopięcy brak powagi i chłopięca gotowość do psich figlów”[18].

„Trwoga” trąca swym skrzydłem nawet, zdawałoby się, najbardziej „sielankowe” jego wiersze, jak ten niezwykle muzyczny, zatytułowany *przez kresy* (w brulionach z lat 1928-1933 nosi jeszcze tytuł *wozem przez kresy*, a w pierwodruku w „Drodze” 1931, nr 12 – *na kresach*):

monotonnie koń głowę unosi
grzywa spływa raz po raz rytmem
koła koła
zioła
[...]
nic nie ma nawet snu tylko kół skrzyp
mgława noc jawa rozlewna
wołam kołacz złoty
wołam koła dołem polem kołacz złoty.
(PZ I 153)

Przejmujący, nostalgiczny obraz-westchnienie, który z czasem zmienia się w głuche, rozpaczliwe wołanie, nieomal w wycie, zaklinające los, z którego nic nie może człowieka wyplątać i wyzwolić, gdyż jego wołania o ratunek

[17] Tamże, s. 29.

[18] K. Miernowski, *Moje wspomnienia*, s. 76-77. Warto zauważyć, że debiutancki tom wierszy Czechowicza miał początkowo nosić tytuł *Dni chłopca* (później – *Kamień*); zob. szerokie omówienie i reprodukcję nieomal gotowego do druku debiutu: Józef Czechowicz, *Dni chłopca*, oprac. D. Pachocki, Lublin 2009 (tu m.in. reprodukcja projektu pierwotnej okładki).

odbijają się bez echa w obojętnym, wybałuszonym bez mrugnięcia, zaczerwienionym oku niebios.

Nie inaczej jest w pogodnym z pozoru erotyku *zdrada*, który od niepokojącego tytułu począwszy jest przeplotem fraz sielskich z niebezpiecznie groźnymi:

wonią próchna ten dom się odziewa
modlitwami szemrzący w kątach
wśród okrzyków do dziewic dziewann
los się zaplątał.
(PZ I 109)

Ostatecznie wybrzmiewa w tej poezji, która zaczynała bardzo zdecydowanie od rewolucyjnych obrazów i zaklęć, nuta melancholii, rezygnacji i niejako trwożliwego eskapizmu, z którego ratuje jedynie przeżycie piękna w jego muzycznych i plastycznych wcieleniach. Jakże to bliskie współczesnemu ideałowi mowy poetyckiej Paula Ricoeura: „mowa poetycka jest poddana takiej organizacji, że wszystkie zmienne sensy zostają zespolone, utrzymane, wzięte pod ochronę; jest to mowa świętującego sensu”[19].

Jakkolwiek mógł poeta uradować się wewnętrznie ze spełnienia swojego powołania, nieustannie pobrzmiewa w jego wierszach nostalgiczna nuta zawodu i prawdziwie romantyczne „spleenu”:

posługiwały mi burze
widziałem dno
cień mnie swym głosem urzekł
apokalipsę zbudził
czy to
jest sprawą ludzi
opowiadać komu
nucę
powinien bym błyskać i grzmieć.
(*elegia niemocy*, PZ I 144)

[19] P. Ricoeur, *Przyczynek do teologii słowa*, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, oprac. i wprowadzenie S. Cicowicz, przekład E. Bieńkowska [i in.], Warszawa 2003, s. 373.

Jak widać, czytanie Czechowicza jest niezwykle złożone, gdyż nie daje się bez wysiłku przebiec oczyma jego wierszy, by stwierdzić: „aha, to poeta miał na myśli...". Co chwilę takty, frazy i całe kompozycje wytrącają czytelnika z błogiej kołysanki pewności siebie i każą mierzyć się z niebywale skomplikowaną i złożoną ekspresją poetycką, w której słowa nabierają nowych treści, zaczerpniętych zarówno z osobistego doświadczenia wewnętrznego autora, jak i jego rozległej kultury literackiej i artystycznej. W ten sposób „pochylenie się" nad tym jego konkretnym i jedynym *autoportretem* z Lublinem mogłoby zająć nie kilkanaście minut, ale godziny i dni „studiów" i dysput. Szanując tedy czas i cierpliwość czytelników, przywołam już tylko i bez dalszych komentarzy resztę dzieła, żeby nie wyglądało na to, że cały „wykład" dotyczył zaledwie pięciu jego początkowych linijek:

ze snów dzieciństwa mnie wydarł
z nudów książki szkolnej
serdeczny jan wydra
i brat w mundurze
taki duży
piłsudskiego żołnierz

tak tak to po kolei
tupały dni lata nadzieje
aż zaczęły i mnie dudnić armaty

litwa raz pierwszy
ciekła przez marszów smugi jak przez palce
przeciekła z frontu do wierszy
wiersze o mnie walczą

i znów litwa jeziornej jesieni
chora borów na wzgórzach mosiądzem
wody pod łodzią rumieniec
na przemian z mową białoruską
lśnił na wybrzeży wstędze
we wstędze ręki mej pluskał

wołyń
jak tam kipiałem
wesoły

ciężko i gęsto rosnąc
w miasteczku o cerkwie białe
grzmiała moja majowa wiosna

w warszawie już jasne witryny
smutek zasłonił przede mną
paryż ocean widziałem przez dym siny
także laurowo ciemno

znów ziemia lublin pusty
jak czerwone skały bretanii
serce w pół drogi nie ustaj
dalej
za nic

autoportret (PZ I 144)[20].

[20] Podstawa: *w błyskawicy* 6-7, rękopis Czechowicza w Muzeum Czechowicza, bruliony z lat 1928-1932, karta 56 recto oraz niezapisana karta 55 verso (tu dopisana równolegle nowa redakcja w. 4-12), pisownia i interpunkcja niekonwencjonalne, całość zapisana zielonym atramentem (podobnie jak w jednym z wariantów zbioru *ballada z tamtej strony*), skreślenia pierwszej red. w. 4-12 i nowa redakcja tej części tym samym atramentem (przeredagowanie, prawdopodobnie odręczne), inne przeredagowania w postaci ołówkowych nadpisań, układ strofoidalny inny w rkp, inny w drukach. Inny przekaz tego w.: maszynopis w rodzinnym Archiwum Miernowskich, na odwrocie arkusza papieru firmowego „Kuriera Lubelskiego", bez podpisu, pod tekstem data 1932, cały tekst zbudowany z siedmiu czterowersowych strof, odmiany tekstowe wskazują, że mamy do czynienia z redakcją pośrednią pomiędzy rękopisem a pdr i drukiem w tomie *w błyskawicy*; pierwodruk w czasopiśmie „Zet" 1932, nr 15 (1 listopada) w ramach kolumny lubelskich poetów, która stała się inspiracją późniejszej *Antologii współczesnych poetów lubelskich* (1939). Ważniejsze publikacje: *w błyskawicy* 6-7; w pierwszej powojennej edycji wyboru poezji Czechowicza wiersz pominięty, zapewne głównie ze względu na ww. 10-11: „taki duży / piłsudskiego żołnierz", choć cały ten piękny wiersz był najpewniej dla cenzury sowiecko-polskiej skandalicznie niecenzuralny – *Wiersze wybrane*, zebrali, oprac. i wstępem opatrzyli S. Pollak i J. Śpiewak, notę biograf. napisał W. Gralewski, Warszawa 1955; *Wiersze*, zebrali i do druku przygotowali S. Piętak, S. Pollak, J. Śpiewak, Cz. Janczarski, wstęp R. Rosiak, Lublin 1963, s. 22-123 (wersja z tomu *w błyskawicy*) oraz 338-339 (w dziale: ważniejsze odmiany tekstu, pod tekstem nota: z brulionu, 1930); *Poezje zebrane*, zebrał i oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997, s. 144-145 (pod tekstem informacja o pierwodruku).

Adam Fitas
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Moja ojczyzna Cypriana Norwida jako uwertura do antropologii kultury

Moja ojczyzna

Kto mi powiada, że moja ojczyzna:
Pola, zieloność, okopy,
Chaty i kwiaty, i sioła – niech wyzna,
Że – to jej stopy.

Dziecka – nikt z ramion matki nie odbiera;
Pacholę – do kolan jej sięga;
Syn – piersi dorósł i ramię podpiera:
To – praw mych księga.

Ojczyzna moja n i e s t ą d wstawa czołem;
Ja ciałem zza Eufratu,
A duchem sponad Chaosu się wziąłem:
Czynsz płacę światu.

Naród mię żaden nie zbawił ni stworzył;
Wieczność pamiętam przed wiekiem;
Klucz Dawidowy usta mi otworzył,
Rzym nazwał człekiem.

Ojczyzny mojej stopy okrwawione
Włosami otrzeć na piasku
Padam, lecz znam jej i twarz, i koronę
Słońca słońc blasku.

Dziadowie moi nie znali też innéj;
Ja nóg jej ręką tykałem;
Sandału rzemień nieraz na nich gminny
Ucałowałem.

Niechże nie uczą mię, gdzie ma ojczyzna,
Bo pola, sioła, okopy
I krew, i ciało, i ta jego blizna
To ślad – lub – stopy.

Paryż, styczeń 1861[1]

1

Przed kilkoma laty przedstawiłem propozycję czytania wiersza Norwida w aspekcie glottodydaktycznym, czyli próbę wykorzystania utworu w trakcie kursu kultury polskiej skierowanego dla cudzoziemców, jest bowiem *Moja ojczyzna* tekstem łączącym w sobie różne aspekty uniwersalnego i rodzimego dziedzictwa[2]. Ale na tym nie skończyły się próby mojej funkcjonalnej lektury tego wiersza. Przejmując po starszym koledze w katedrze wykład z antropologii kultury, stanąłem przed pytaniem, jak rozpocząć mówienie do (głównie) filologów o tej dość skomplikowanej materii, w której łączą się różne dziedziny humanistyki (filozofia, socjologia, literaturoznawstwo, językoznawstwo etc.), aby pozostać stosunkowo blisko słuchacza i jego głównych doświadczeń czytelniczych i ćwiczeń praktycznych. I wtedy uświadomiłem sobie, że warto jeszcze raz powrócić do *Mojej ojczyzny*.

Czytając wiersz, strofa po strofie, dość szybko zorientowałem się, że koresponduje on w wielu swoich planach semantycznych z podstawowymi zagadnieniami i terminami, które należałoby wprowadzić już na wstępie młodym adeptom antropologii kultury. Innymi słowy, jest to jeden z tych rzadkich tekstów literackich, dzięki którym można by – wyrażając się kolokwialnie – upiec kilka pieczeni na jednym ogniu.

Po pierwsze, pozwala on blisko obcować z konkretem literackim, rzecz to nieobojętna dla audytorium zorientowanego filologicznie. Po drugie, umożliwia wspólne (prowadzącego i słuchaczy) szkolenie się w sztuce interpretacji,

[1] C. Norwid, *Wiersze*, wybór, wstęp, komentarz S. Sawicki, Lublin 1991, s. 137-139.

[2] Zob. A. Fitas, *„Moja ojczyzna", czyli z Norwidem o kulturze polskiej dla cudzoziemców*, „Studia Norwidiana" 32 (2014), s. 117-129.

tak bliskiej wszystkim czytelnikom różnych tekstów kultury. Po trzecie zaś, utwór wprowadza w sposób zarazem skondensowany, atrakcyjny i operacyjny do meritum dyscypliny.

Spróbujmy zatem pokrótce prześledzić zbieżności między wierszem Norwida a rudymentami antropologii kultury, opatrując każdą z tych korelacji krótszym bądź nieco dłuższym komentarzem.

2

Zacząć wypada od c z a s u powstania liryku Norwida, ponieważ rok 1861, który widnieje pod tekstem, odsłania same początki powstawania profesjonalnej antropologii kultury. Jest to (druga połowa XIX wieku) okres nazywany niejednokrotnie etapem krystalizowania się nowej dyscypliny, która nie osiągnęła jeszcze co prawda swojego wieku męskiego, ale może się już pochwalić pierwszym pokoleniem profesjonalistów, wylegitymować swoistymi ojcami-założycielami dyscypliny (Edward Burnett Tylor, Lewis Henry Morgan), a także nowo powstającymi instytucjami i definicjami podstawowych pojęć[3]. Jak choćby słynna próba uchwycenia istoty kultury przez Tylora[4], którą wiersz Norwida wyprzedza zaledwie o dekadę.

Innymi słowy, poeta w *Mojej ojczyźnie* nie tylko – jak się dalej okaże – uprawia coś, co można by z naszej perspektywy nazwać literacką antropologią kultury, ale towarzyszy również niemal symultanicznie czasom autentycznych narodzin dyscypliny (choć sama problematyka do niej należąca ma, rzecz jasna, bardzo bogatą i sięgającą daleko wstecz prehistorię, nazywaną także czasami protoantropologią)[5]. Wypada więc powiedzieć, że jeszcze raz, jak w wielu innych aspektach (np. w przypadku rozumienia patriotyzmu, religii czy języka poetyckiego), autor *Vademecum* trzyma rękę na pulsie dziejów, a w wielu aspektach nawet znacząco wyprzedza czy zarysowuje ich dalsze ciągi. Nie pojawiają się oczywiście u niego przywołane za chwilę fachowe terminy i rozróżnienia w brzmieniu współczesnym, ale nie da się nie zauważyć, że to one właśnie są jasno sugerowanymi i podstawowymi sensami liryku.

---

[3] Zob. E. Nowicka, M. Głowacka-Grajper, *Słowo wstępne*, w: *Świat człowieka – świat kultury. Antologia tekstów klasycznej antropologii*, wybór, red. naukowa E. Nowicka, M. Głowacka-Grajper, Warszawa 2007, s. 9-67.

[4] Definicja ta, do której treści przyjdzie mi jeszcze wrócić w tym szkicu, pochodzi z wydanej w 1871 r. pracy Tylora zatytułowanej *Primitive Culture*. Zob. A.K. Paluch, *Mistrzowie antropologii społecznej. Rzecz o rozwoju teorii antropologicznej*, Warszawa 1990, s. 22-41.

[5] Zob. W.J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998, zwłaszcza rozdział 1. zatytułowany: *Spotkanie z innością – u korzeni antropologii*, s. 13-34.

3

To, co się rzuca w oczy już przy pierwszej lekturze wiersza, jeśli pomyślimy o nim w kontekście interesującej nas dziedziny humanistyki, to z pewnością optyka myślenia antropologicznego obecna zwłaszcza w pierwszych dziesięcioleciach rozwoju dyscypliny. Kryje się ona pod tzw. a t r y b u t y w n y m[6] rozumieniem kultury. Norwid w charakterystycznej dla siebie poetyce pogawędki czy dydaktycznego dialogu z wyimaginowanym odbiorcą, która tworzy ramę liryczną dla wiersza *Moja ojczyzna* (od początkowego „Kto mi powiada […]" po końcowe „Niechże nie uczą mię [...]"), zwraca przede wszystkim uwagę na uniwersalny, ludzki wymiar każdego człowieka. W tworzonej przez siebie personifikacji postaci ojczyzny najważniejsze dla poety jest czoło, które wiąże on z kolebką naszej cywilizacji, z początkami całego rodzaju ludzkiego. Nieprzypadkowo jedyny raz w tym miejscu pojawiają się w wierszu Norwidowe podkreślenia słów (n i e s t ą d), zwraca także uwagę forma użytego czasownika: człowiek z tej kolebki, a nie z takiej czy innej konkretnej przestrzeni, „wstawa czołem", czyli prawdziwie rodzi się jako gatunek *homo sapiens*. Czyż nie z czołem, nawet potocznie, łączymy rozum i świadomość ludzką, a z wstawaniem czyż nie kojarzy się „pionizacja" i postawa wyprostowana naszego gatunku[7].

Dzięki takiemu ujęciu istoty człowieka wiersz bardzo dobrze koresponduje z silnymi w drugiej połowie XIX wieku poszukiwaniami sedna naszej natury, wspólnego mianownika dla nas wszystkich. Dla pionierów antropologii była to właśnie kultura *par excellence*. Od niej wzięła swój charakteryzujący ją dopełniacz czy epitet cała nowa dyscyplina wiedzy (antropologia kultury, kulturowa[8]). Niektórzy tylko – jak powiadali jedni z XIX-wiecznych badaczy (ewolucjoniści) – znajdują się na innych szczeblach rozwoju bądź – co podnosili przedstawiciele drugiego z ówczesnych kierunków myślenia an-

[6] Terminologię antropologii jako dyscypliny naukowej omawia systematycznie Ewa Nowicka w książce *Świat człowieka, świat kultury* (Warszawa 1991, s. 55-110).

[7] Między słowami „czoło" i „człowiek" (u poety skrócona forma „człek") rodzi się w wierszu Norwida swoista gra aspirująca do miana niepełnego anagramu czy figury etymologicznej, w której prawdziwe i domniemane źródła pochodzenia wyrazów przenikają się ze sobą. Notabene „czoło" splata się znaczeniowo z gestem podnoszenia się czy wstawania, co dodatkowo wzmacnia ową grę słów. Zob. hasła „człowiek" i „czoło" w *Słowniku etymologicznym języka polskiego* A. Brücknera (Warszawa 1985, s. 79, 80).

[8] Choć nie ma tu jednomyślności wśród badaczy. Często w kompendiach dyscypliny pojawia się też termin „antropologia społeczna" (zob. tytuł cytowanej przed chwilą książki Palucha), a charakteryzując europejską i amerykańską odmianę dyscypliny, powiada się, że o ile pierwsza ma więcej związków z socjologią (antropologia społeczna), o tyle druga akcentuje aspekt kulturowy (antropologia kultury).

tropologicznego (dyfuzjoniści) – umiejscowieni są w odmiennym układzie przestrzennym. I jedni, i drudzy podkreślali natomiast wspólny kulturowy wymiar życia człowieka.

Wracając jednak do Norwida, zauważa on pierwszeństwo naszego człowieczeństwa, bycia w kulturze po prostu ludzkiej, nad wszelkimi aspektami naszej wzajemnej inności: wyznaniowymi, religijnymi, narodowymi, historycznymi czy obyczajowymi. Strofa druga i trzecia dosadnie ilustrują, że priorytetem jest rodzina ludzka, pokrewieństwo w ramach człowieczego gatunku. To stąd wywodzimy się, bierzemy naszą psychofizyczną naturę (ciało łączy poeta z geograficznymi początkami cywilizacji, ducha z mitycznym rodowodem świata i człowieka) i dzięki temu – mimo wszelkich różnic – jesteśmy do siebie podobni. To naszemu gatunkowemu dziedzictwu powinniśmy „spłacać czynsz", czyli starać się żyć na jego miarę. Kultura jest nieodłącznym naszym atrybutem – między nią a ludźmi od czasów narodzin w okolicach Tygrysu i Eufratu (czy gdziekolwiek indziej) panuje jedyne w swoim rodzaju sprzężenie zwrotne: człowiek tworzy kulturę, a kultura formuje człowieka. I pierwszy, i druga pojawili się w dziejach jednocześnie i odtąd definiują siebie nawzajem.

4

W wierszu Norwida mamy wszakże do czynienia nie tylko z myśleniem o kulturze jako nieodłącznej cesze czy właściwości naszego gatunku. Jest tu także wyraźnie mowa o różnicach między nami, o kulturze w liczbie mnogiej, czyli d y s t r y b u t y w n y m jej rozumieniu[9]. Zbiża do tego znaczenia zwłaszcza strofa czwarta, okraszona jednym z częściej przywoływanych „skrzydlatych słów" pochodzących z poezji autora *Promethidiona*: „Klucz Dawidowy usta mi otworzył / Rzym nazwał człekiem". Zasygnalizowany jest w tym fragmencie wyraźnie już nie uniwersalny wymiar naszego gatunku, ale konkretny, jeden z wielu, krąg kulturowy charakteryzujący m.in. środowisko życia autora wiersza (na marginesie można dodać, że problematyka kręgów kulturowych narodzi się w przywołanym wcześniej środowisku dyfuzjonistów). Mówiąc o syntezie cywilizacji grecko-łacińskiej (Rzym) i judeochrześcijańskiej (powiada się niejednokrotnie, że *Psalmy* są skrótem całej *Biblii*), wskazuje Norwid cechy główne własnej kultury, tej, w której się wychował. I chociaż nie pojawiają się tu żadne wyraźne odniesienia do innych kręgów kulturowych, zaczynamy

[9] Z przywoływanej książki Burszty zob. rozdział pod symptomatycznym tytułem, wskazującym zarówno atrybutywne, jak i dystrybutywne rozumienia kultury: *Kultura i kultury*, s. 35-57.

przecież o nich myśleć jako o potencjalnych konkretyzacjach rozmaitych wspólnot ludzkich rozsianych po całym globie. Zdajemy sobie sprawę, że Tygrys i Eufrat dały początek nie tylko cywilizacji opartej na kluczu Dawidowym i Rzymie, ale także wielu zupełnie innym społecznościom, odmiennym cywilizacjom oraz wierzeniom czy religiom.

Równocześnie w trakcie lektury wiersza możemy zacząć doświadczać przedziwnego paradoksu, na którym ufundowane są całe niemal dzieje antropologii. Mianowicie, są one zarazem poszukiwaniem naszej wspólnej tożsamości czy jedności oraz konstatowaniem wszelkich odmienności oraz różnic (powiada się często, że dyscyplina narodziła się *de facto* z odkrycia inności po otwarciu się europejskiego świata w epoce odkryć i podróży geograficznych). Łączy nas kultura i dzielą nas kultury, wszyscy spotykamy się w gatunku człowiek, ale jesteśmy bardzo często zupełnie nieporównywalnymi ludźmi.

Naturalnie, Norwid o tym nie mówi wprost, ale otwiera tę perspektywę patrzenia, konotuje taki właśnie bieg myśli. Jego wiersz bowiem nie tylko wskazuje wprost problematykę antropologiczną, ale sygnalizuje ją także pośrednio, aluzyjnie.

5

Kolejnym ważnym aspektem antropologii kultury pojawiającym się pod postacią poetycką w *Mojej ojczyźnie* jest fundamentalna dla problematyki dyscypliny opozycja między naturą a kulturą[10]. O ile zaznaczyliśmy już, że „czołem" personifikowanej w wierszu ojczyzny jest sama istota człowieczeństwa, o tyle jej „stopami" są konkretne krajobrazowe i przyrodnicze warunki bytowania, w jakich przychodzi żyć ludziom pod różnymi szerokościami geograficznymi. Norwid ilustruje te warunki, odwołując się z pewnością do polskiego pejzażu, w którym dominuje porządek naturalny i sielski („pola, zieloność", „chaty, kwiaty i sioła"), z rzadka przetykany tylko bardziej zurbanizowanymi „okopami", czyli – posiłkując się słownikami z epoki – fortyfikacjami grodowymi i miejskimi[11].

Metafora stóp z jednej strony dobrze oddaje konkretne, lokalne środowisko życia człowieka, z którym mamy bezpośredni (materialny, namacalny i doty-

[10] Tamże, s. 36.

[11] Zob. na ten temat moje uwagi w artykule o *Mojej ojczyźnie* (s. 119-120). „Okop", zachowując swoją semantykę militarną, wskazuje tu jednak bardziej, jak się wydaje, na znaczenie: 'miejsce okopane' czyli odróżniające się od elementów pejzażu sielskiego („pól" czy „zieloności"), wzbogacające go o elementy bardziej zurbanizowane, miejskie.

kowy) kontakt, a z drugiej sygnalizuje – zgodnie z hierarchią fizjonomii ciała ludzkiego – mniejsze znaczenie pejzażu w tworzeniu figury ojczyzny zarówno człowieka w ogólności, jak i Polaka. Prawdziwą dominantą tej persony jest bowiem najpierw to, co kulturowe, co esencjalnie ludzkie („czoło", rozum, którym tak naprawdę jesteśmy – wbrew logice wertykalnej – zakorzenieni w tym, co najbardziej rodzime dla nas wszystkich), dopiero potem dochodzą do głosu wymiary geograficzne i inne życia człowieka w konkretnym tu i teraz.

Odwołując się do dyskursu antropologicznego, ale i nieco innego także, bliskiego zapewne filozofii Norwida, można by powiedzieć, że natura jest środowiskiem zastanym, w którym to wszakże człowiek dopiero tworzy kulturę, przystosowując je do swoich potrzeb, adaptując się do konkretnych warunków przyrody, czy – jeszcze w innej, a też nieobcej poecie stylistyce – czyniąc ją sobie poddaną.

W tym kontekście to, co kulturowe, pozostaje w napięciu i opozycji do tego, co naturalne, choć jedno z drugim wchodzi ze sobą w wielostronne i bardzo silne związki oraz wzajemnie współdziała. Widać to już choćby w samym pejzażu sielskim, w którym przecież pierwotna natura poddana zostaje podstawowej rolniczej uprawie (kulturze) zmieniającej cały zastany przez człowieka krajobraz. Inaczej mówiąc, już i „sioło", i „okopy" są kulturą tworzoną na fundamentach „pól" i „zieloności", czyli w takich czy innych okolicznościach przyrody. Potem, rzecz jasna, dochodzą aspekty inne i bardziej złożone: wspólnota, wierzenia, sztuka, obyczaje etc.

6

Zdaję sobie sprawę, że wyczytując w ten sposób elementarz antropologicznego myślenia z jednego wiersza Norwida, traktuję liryk pomocniczo i funkcjonalnie, ale wydaje mi się, że nie jestem także daleko od jego głównego sensu. Jest on bowiem tyleż kulturową definicją Polski, co w ogóle ziemi jako ojczyzny ludzi. Gdybyśmy pokusili się o rozrysowanie kręgów przestrzennych, jakie dają się zrekonstruować na podstawie strof wiersza, w centrum jako swoiste jądro znalazłby się sam człowiek (*anthropos*), natomiast kolejnymi kołami otaczalibyśmy takie właściwości, jak na przykład konkretny krąg kulturowy (człowiek śródziemnomorski), takie czy inne środowisko życia (krajobraz polski czy charakterystyczny dla innej nacji w ramach naszej kultury), konkretna historia, obyczaje i inne aspekty funkcjonowania lokalnej społeczności. Zobaczmy, że czyniąc tak, jesteśmy z kolei bardzo blisko pierwszej klasycznej definicji kultury, która – jak wiele innych późniejszych tego typu

prób – podkreślała zwłaszcza rozmaite składniki i wymiary życia człowieka: „Kultura, czyli cywilizacja w najszerszym znaczeniu etnograficznym, jest to pojęcie obejmujące wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawo, obyczaje i inne zdolności i przyzwyczajenia, zdobyte przez człowieka jako członka społeczeństwa”[12].

Gdybyśmy spojrzeli od tej strony na wiersz Norwida, bez trudu znajdziemy w nim wiele zagadnień z podstawowej topiki dyskursu antropologicznego. Przywołując rodzinę, odsłania on wagę problematyki pokrewieństwa, mówiąc o chrześcijaństwie, wskazuje na wierzenia i religie, wspominając o tym, że Rzym nazwał nas człekiem, ma na myśli zapewne przede wszystkim prawo i zdobycze cywilizacyjne cesarstwa, a kreśląc scenę ucałowania sandału gminnego, sygnalizuje sferę tradycyjnych zachowań i ludzkich obyczajów.

Innymi słowy, utwór Norwida jest swoistą poetycką definicją kultury, ona to bowiem wydaje się dla poety prawdziwą ojczyzną i przeznaczeniem człowieka. Pocieszające, że ten, kto jest jej patriotą, ma szacunek dla każdego innego ludzkiego środowiska oraz wymiaru życia, a także wolny jest od wszelkich nacjonalizmów czy szowinizmów. Poza tym patrzy głównie na to, co wszystkim nam wspólne, a nie na to, co nas dzieli, choć jednocześnie zdaje sobie doskonale sprawę z wszelkich – mniejszych i większych – różnic między sobą a innymi ludźmi.

7

Ostatnim wymiarem antropologicznym, na który chciałbym zwrócić uwagę w kontekście *Mojej ojczyzny*, jest pewna właściwość działania czy raczej promieniowania kultury, a więc *de facto* postępowania charakterystycznego dla ludzi i odróżniającego ich od całej sfery natury. Otóż wydaje mi się, że w całym liryku eksponowana jest przez poetę swoista energia, którą można by określić jako stałe transcendowanie przez człowieka różnych aspektów jego egzystencji. Powinien on, zdaniem Norwida, znać, ale i przekraczać pejzaż, w którym żyje, czcić, ale i przewartościowywać własny naród, poznawać i kultywować rodzimą historię, ale sięgać poza i ponad nią, wreszcie – finalnie – nie powinien poprzestawać nawet na najwyższych piętrach kultury ludzkiej (choćby najbardziej wartościowej, wysublimowanej i uniwersalnej, jak największe arcydzieła sztuki), ale patrzeć jeszcze dalej

[12] E.B. Tylor, *Primitive Culture*, cyt. za: A.K. Paluch, *Mistrzowie antropologii społecznej*, s. 30.

i wyżej, w jej prawdziwą „twarz i koronę", w „słońca słońc blask", czyli – mówiąc oględnie i bez dopowiedzeń związanych z takim czy innym wyznaniem, choć pojawiają się one w samym wierszu – transcendować nawet samą swoją kulturowo ukształtowaną naturę ludzką, przekraczać siebie jako człowieka w kierunku jeszcze bardziej nacechowanym aksjologicznie, wspanialszym, choć także często trudnym do pojęcia i tajemniczym. Pożyczając „skrzydlatych słów" Norwida z innego tekstu, można by powiedzieć, że „piękno na to jest, by zachwycało / Do pracy – praca, by się zmartwychwstało"[13]. Wydaje mi się, że ten aspekt mówienia o kulturze należy zarówno do kanonu klasycznej myśli antropologicznej, jak i do – przyglądającej się sobie wnikliwie w lustrze, autoanalitycznej i samokrytycznej – antropologii współczesnej[14].

[13] C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, wstęp i oprac. S. Sawicki, Kraków 1997, s. 80. Sens ten widać także dobrze w wierszu poety pt. *Śmierć*. Z naszej perspektywy może być interesujące, że występuje tam w końcowej, puentującej frazie „człek", którego kojarzymy z *Mojej ojczyzny*. O ile tu Rzym nazywa nas „człekiem", o tyle w wierszu *Śmierć* „człek" jest starszy od bohaterki tytułowej utworu („Człek od niej starszy!"), ponieważ nie jest ona dla niego ostatecznym kresem życia, ale granicą, którą trzeba przekraczać, granicą otwierającą nowe perspektywy istnienia. Zob. interpretację tego wiersza pióra Stefana Sawickiego w zbiorze *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje* (praca zbior. pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1986, s. 148-153).

[14] Dobrym do niej wprowadzeniem może być książka Dariusza Czai *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne* (Kraków 2004). Autor z jednej strony zwraca uwagę na rozmaite aspekty związane z przewartościowaniami w antropologii i nowymi metodami badań, z drugiej – zaznacza wyraźnie potrzebę widzenia całości (choćby we fragmencie) i przekraczania granic tego, co wyrażalne. Zob. zwłaszcza szkic inicjujący książkę, zatytułowany aluzyjnie wobec wstępu do *Works and Lives* Clifforda Geertza: *Wprowadzenie. Być ty, pisać tu*.

Tomasz Garbol
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Mazepa ze Śródziemia

Roy Campbell opublikował w tomie *Adamastor* z roku 1930 poemat *Mazeppa*. W rozbudowanym – złożonym z osiemnastu sześciowersowych strof – utworze odwołał się do tradycji opracowania tego tematu w najbliższej mu poezji angielskiej. W centrum poematu znajduje się więc – tak jak w *Mazepie* Byrona z roku 1819[1] – obraz skrępowanego, przytroczonego do znarowionego konia jeźdźca unoszonego przez wierzchowca w dal. Tytułowa postać to u Byrona polski rycerz ukarany przez możnego wojewodę, z którego żoną nawiązał romans. Przywiązany do dzikiego konia popędzonego w step – Mazepa cudem zachował życie. Campbell pomija okoliczności historyczne, w których doszło do tej nadzwyczajnej, szalonej, śmiertelnie niebezpiecznej galopady, wspominając jedynie o kontekstach „kozackich" i „tatarskich". Skupia się raczej na samym ekstremalnym doświadczeniu jeźdźca, na jego cierpieniu fizycznym, na zbliżaniu się do granicy śmierci, na refleksjach towarzyszących poczuciu, że ona nadchodzi.

Dodatkowo, pozycja jeźdźca – uwiązanego do konia, skrępowanego – sprawia, że cały świat wiruje mu przed oczami, potęgując ból i uczucie całkowitej dezorientacji przestrzennej, spowodowanej nie tylko końską galopadą, ale również agonią jeźdźca. Poetycki obraz, którym posłużył się Campbell, jest nadzwyczajny artystycznie za sprawą połączenia kilku różnych perspektyw: somatycznych doznań, zaburzeń percepcji oraz metaforyzacji tej całości:

[1] Tony Voss wskazuje na późniejszy o 10 lat poemat Victora Hugo *Mazeppa* jako na ważniejszą inspirację Campbella. Zob. T. Voss, *Roy Campbell's Mazeppa*, „English Studies in Africa" 2001, nr 2, s. 21. Poemat Hugo stał się inspiracją popularnego poematu symfonicznego Franciszka Liszta pod takim samym tytułem. Z kolei dla Victora Hugo bezpośrednią inspiracją było malarstwo Louisa Boulangera, któremu poemat dedykował. Zob. J.A. Frey, *A Victor Hugo Encyclopedia*, Westport 1999, s. 170.

Wybudzony z transu: w pędzie:
Krew spływająca w dół do mózgu:
Do zwisającego czerepu obróconego ku niebu
Co jak potężny *haize-beltza* skowycząca,
Pieniąca się, spróbował ze zgrzytem wyrwać uprząż,
Co wrzynała się w jego ciało na kształt węzła lęku

Ziemia i niebo były dla niego jak pijane –
Oderwane od swego sensu, wstrząsane tam i z powrotem,
Widział je tylko wirujące gdzieś daleko w tyle,
Jak widzi wznoszący się na maszcie żeglarz,
Którego mdli, skoro chory oczodół się kolebie,
Morze nad sobą, a niebo poniżej[2].

Doświadczeniem jeźdźca jest runięcie w gruzy jego dotychczasowych wyobrażeń o świecie. Transowe wizje towarzyszące bólowi, agonalnemu stanowi i galopadzie stają się metaforą – zasadniczego przewartościowania obrazu rzeczywistości i wewnętrznej przemiany. Nic nie wygląda już jak dawniej, wszystko wiruje w pijanym, obłędnym rozhuśtaniu zmysłów. Ani niebo, ani ziemia nie zostają na swoich dawnych miejscach. Gdyby jeździec skonał, to przewartościowanie dobrze przygotowałoby go (w porządku następstwa poetyckich obrazów) na transcendentne doświadczenie zaświatów. Nie jest to przypuszczenie bezpodstawne, skoro bierze się tutaj pod uwagę możliwość śmierci. W poemacie Campbella – zgodnie z tradycją literackiego opracowania tego motywu – jeździec zostaje jednak ocalony. To już jednak nie ta sama osoba, ale ktoś, kto władczo rozporządza całym bagażem trudnych doświadczeń:

Wyzbyty lęku, chyba podobny bogom ktoś
Się narodził. Chociaż bóg wysmagał go biczami:
Wiemy tylko, że wyszydzony w naszych murach,

[2] „Out of his trance he wakened: on they flew: / The blood ran thumping down into his brain: / With skull a-dangle, facing to the sky / That like a great black wind went howling by, / Foaming, he strove to gnash the tethers through / That screwed his flesh into a knot of pain. // To him the earth and sky were drunken things— / Bucked from his senses, jolted to and fro, / He only saw them reeling hugely past, / As sees a sailor soaring at the mast, / Who retches as his sickening orbit swings / The sea above him and the sky below" (R. Campbell, *The Collected Poems of Roy Campbell*, London 1949, s. 19-20. Tłumaczenia poematu Campbella, nieistniejące w języku polskim, podaję we własnym przekładzie, ciągle roboczym – chociaż nie pierwszym i nie drugim…).

Wiruje w pędzie do upadłego jak w ruchu kołowrót
I chwiejnie się podnosi, by odnaleźć w sobie króla
Z prawdą srebrzystą fanfarą na ustach[3].

Campbell tak poetycko prezentuje doświadczenie Mazepy, że jawi się ono czytelnikowi jako inicjacja do misji króla – kenotyczne zanurzenie w cierpieniu, po którym następuje oczyszczające rozświetlenie duszy kształtujące nową tożsamość: „Tonie ogłuszony w nocy cierpienia, / By powstać na nowo, promieniejący o poranku"[4]. Męka Mazepy w tej poetyckiej wizji trwa trzy dni, kończąc się o poranku dnia czwartego – w połączeniu z innymi jej elementami (cierpienie, po którym następuje królowanie; zanurzenie w ciemności, po którym następuje powstanie ku światłu) otrzymujemy całość o rozpoznawalnej chrystologicznej inspiracji (chociaż niebędącej prostym powtórzeniem motywów pasyjnych[5]), a także o nawiązującej do chrześcijaństwa egzystencjalnej i duchowej wymowie. Staje się to jasne już w pierwszej strofie, w której poddany torturom jeniec porównany został do związanego koguta przeznaczonego na rzeź („Like a trussed rooster swinging by the claws"[6]). To obraz odwołujący się do głębokiej symboliki chrześcijańskiej, w której kogut oznacza nie tylko duchową walkę ze złem, ale i triumf światła nad ciemnością, dobra nad złem, życia nad śmiercią – obwieszczający poranek swoim pianiem kogut jest bowiem symbolem paschalnym, związanym ze zmartwychwstaniem[7]. W angielskim tłumaczeniu *Hymni ad Galli Cantum – A Hymn for Cock-Crow*[8] – Prudencjusza, będącym kwintesencją owej najgłębiej chrześcijańskiej symboliki koguta, pojawiają się te same motywy, które wykorzystał Campbell w poemacie *Ma-*

[3] „Out of his pain, perhaps, some god-like thing, / Is born. A god has touched him, though with whips: / We only know that, hooted from our walls, / He hurtles on his way, he reels, he falls, / And staggers up to find himself a king/ With truth a silver trumpet at his lips" (tamże, s. 23).

[4] „He sinks obscure into the night of sorrow / To rise again, refulgent on the morrow" (tamże, s. 22).

[5] Nawrócenie Campbella na katolicyzm nastąpiło kilka lat później, a zostało potwierdzone formalnie w roku 1934. W poemacie *Mazepa* wyraźne jest natomiast głębokie zakorzenienie poety w kulturze chrześcijańskiej.

[6] R. Campbell, *The Collected Poems*, s. 19.

[7] Zob. hasło *Kogut*, w: D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 236-237.

[8] Zob. *The Poems of Prudentius*, transl. by S.M. Clement Eagan C.C.V.I. Incarnate Word College San Antonio Texas, Washington 1981, s. 3-8.

zepa, na przykład: kłamliwe usta, nocne ciemności z grasującymi demonami[9] czy triumf prawdy o poranku.

Pierwszy obraz tortur powraca – poddany poetyckiej transformacji – w zakończeniu utworu. Mowa w nim bowiem o prawdzie na ustach. Jeżeli początkiem cierpienia jest niezborny charkot męczonego człowieka błagającego o miłosierdzie: „[…] yet still for mercy croaking"[10], a reakcją oprawców okazuje się śmiech na widok ust ofiary w grymasie, zapienionych od nieludzkiego bólu („And laughed to see his lips with foam divided"[11]), to w ostatniej scenie poematu usta ofiary są pełne prawdy w całym jej splendorze ewokowanym przez szlachetność kruszcu srebra: „[…] a silver trumpet at his lips". Można tutaj usłyszeć odwołanie do sceny z Księgi Liczb (Lb 10,2), w której Bóg nakazuje Mojżeszowi wykonać trąby z kutego srebra: „Sporządź sobie dwie trąby srebrne. Masz je wykuć". W *Biblii Króla Jakuba* we fragmencie tego wersetu znajduje się zwrot zawierający to samo co u Campbella połączenie wyrazów: „silver" i „trumpet": „Make thee two trumpets of silver". Procesowi kucia (*hammer*) trąb (o którym mowa w biblijnym tekście) – całej związanej z tym procesem technologicznym, wymagającym topienia i formowania na nowo, symboliki dezintegracji stającej się transmutacją – odpowiada w poemacie Campbella przemiana bohatera z ofiary tortur w króla, jego wykrzywionych w spazmatycznych bólach ust w instrument ogłaszający triumf prawdy. Poeta nie przywołuje kontekstu historycznego owego triumfalnego finału męki Mazepy, aby nadać całemu obrazowi charakter bardziej ogólny, uniwersalny. Otrzymujemy więc obraz cierpienia prowadzącego do chwały, męki zakończonej triumfem, a w końcu także prawdy broniącej się przed szyderstwami. Chociaż motyw koguta nie został już powtórzony w zakończeniu, to jednak obraz triumfu prawdy obwieszczanej w majestacie porównywalnym z dźwiękiem srebrnych trąb pośrednio i negatywnie przywołuje początek poematu, to znaczy jęk więźnia przypominającego skrępowanego koguta.

Nawiązując do Byrona oraz Wiktora Hugo, Campbell wprowadza do poematu motyw geniusza, który wykorzystuje sytuację zaaranżowaną przez

---

[9] Campbell używa tego samego słowa, które pojawia się w angielskim tłumaczeniu 45. wersu hymnu łacińskiego „Ferunt vagantes daemonas": *fiend*. W polskim tłumaczeniu odpowiedni fragment w przekładzie Mieczysława Brożka (z przeniesieniem owych „daemones" do wcześniejszej strofy) brzmi: „I gdy ciemności pryśnie brud, / Płoszy włóczęgów nocny tłum". Zob. *Muza chrześcijańska*, t. II: *Poezja łacińska starożytna i średniowieczna*, wstęp, red. i oprac. M. Starowieyski, Kraków 1992, s. 63.

[10] R. Campbell, *The Collected Poems,* s. 19.

[11] Tamże.

nieświadomych tego oprawców. W utworze pojawiają się w tym kontekście dwa motywy: nie tylko „genius", ale i „new god":

> I tak to jest, gdy jakiś nowy bóg,
> Chełpliwy, młody, żądny rozgłosu,
> Obwieści swoją obecność na ziemi –
> Wybierając jakiegoś nieszczęśnika spośród śmiertelnych,
> Chwyta jego ciało jak bezradną grudę
> I do zadu geniusza przytracza[12].

Dosadność sformułowania „zad geniusza" („croup of genius") tłumaczy się w kontekście całości obrazu poetyckiego – chodzi tutaj bowiem o konia, do którego przytroczono Mazepę. Koń staje się więc ucieleśnieniem owego „nowego boga", który w swej kapryśności wybiera właśnie taką formę realizacji zamysłu – uczynić z jeźdźca igraszkę, poddać go torturom. Męka jeźdźca okazuje się nie tylko walką z oprawcami, ale i swego rodzaju zapasami z boskim prześladowcą. Ostateczne zwycięstwo bohatera odnosi się do wszystkich tych wyzwań. Jest nie tylko ocaleniem życia, obroną prawdy i dobrego imienia, ale również zwycięstwem duchowym, triumfem nad złośliwością mieszkańców sfery mroku i nocy.

Zwieńczenie doświadczeń bohatera poematu *Mazepa* jego królewskim powołaniem ma swój całkiem nieoczekiwany kontekst – niezwiązany już bezpośrednio z samym poematem, ale z osobą poety i jego legendą. W Royu Campbellu odnalazł bowiem J.R.R. Tolkien uderzające podobieństwo do postaci Aragorna, czego świadectwem jest zapis w liście do syna pisarza, Christophera z 6 października 1944 r.:

> zauważyłem siedzącego w kącie jakiegoś nieznajomego, wysokiego, wychudłego mężczyznę, ubranego w połowie na wojskowo, w połowie po cywilnemu, w szerokoskrzydłym kapeluszu, z lśniącym wzrokiem i haczykowatym nosem. Reszta siedziała do niego tyłem, ale dostrzegłem z jego spojrzenia, że wykazuje zainteresowanie naszą rozmową […]. Zupełnie, ale to zupełnie jak Trotter «Pod Rozbrykanym Kucykiem» […]. To okno wychodzące na szalony świat, ale sam jest łagodny, skromny i pełen współczucia. Zainteresowało mnie głównie to, że ten staro wyglądający, noszący

[12] Tamże, s. 21. „And so it is whenever some new god, / Boastful, and young, and avid of renown, / Would make his presence known upon the earth— / Choosing some wretch from those of mortal birth, / He takes his body like a helpless clod / And on the croup of genius straps it down".

wojenne blizny i kulejący od niedawno odniesionych ran Trotter jest o 9 lat młodszy ode mnie[13].

Aragorn jest w świecie opowieści Tolkiena dziedzicem tronu Gondoru od dawna pozostającego w jurysdykcji rodu namiestników. Przyszły król – tak jak Mazepa w poemacie Campbella i w pewnym sensie sam Campbell – musi przejść przez doświadczenie cierpienia, ciemności, spotkania ze śmiercią (wejście na tak zwaną Ścieżkę Umarłych), pokusy rezygnacji, by w końcu dojrzeć do odważnego i pełnego tajemniczej, nadprzyrodzonej mocy podjęcia królewskiego dziedzictwa.

Tolkien odnajdywał w burzliwej biografii Campbella więcej podobieństw do Aragorna, będących zarazem powodami, by darzyć tego poetę szczerą sympatią. Roy Campbell pochodził – podobnie jak Tolkien (urodzony w 1892 r. w południowoafrykańskim Bloemfontein) – z południowej Afryki (urodzony w 1901 r. w Durbanie), miał za sobą karierę zawodowego torreadora, a przede wszystkim epizod udziału w hiszpańskiej wojnie domowej, podczas której heroicznie uratował w Toledo bezcenne zbiory karmelitańskie (w tym pisma św. Jana od Krzyża i św. Teresy z Ávili). Był jednoznacznym antykomunistą (co dla Tolkiena oznaczało nieuleganie pokusom paktowania z Mordorem) – nie tylko deklaratywnie, ale i w praktyce, i to w starym stylu wolnym od zahamowań politycznej poprawności i moralnego obrzydzenia brutalnością. W autobiograficznej książce *Light on a Dark Horse* opisuje on na przykład akcję udaremniającą napaść komunistów na kościół w Altei – akcję obejmującą wybicie zębów przywódcy oraz zniszczenie jego okularów i zegarka[14].

Początkowo bardzo bliski grupie Bloomsbury, potem okazał się jej zdecydowanym krytykiem, co znalazło wyraz w poemacie satyrycznym *The Georgiad* z roku 1933, a więc zaledwie dziewięć lat po wielkim sukcesie Campbella – jego debiutanckim tomie *The Flaming Terrapin* z 1924 r. W *The Georgiad* Campbell krytykował nihilizm, hipokryzję, moralną małość artystów, do których początkowo się zbliżył i z którymi związana była jego żona Mary Garman. Sam obrał inną artystyczną drogę podtrzymywania tradycji, wiary w żywotność chrześcijańskich źródeł Europy, więc z przekonaniem odrzucał wybory i dzieła pisarzy z kręgu Bloomsbury, nadających ton kulturze Wielkiej Brytanii w międzywojniu. Taki wybór czynił go niewątpliwie sojusznikiem Tolkiena, ale skazywał na bycie przemilczanym, co nie zmieniło się do dzisiaj.

---

[13] J.R.R. Tolkien, *Listy*, wybrane i oprac. przez H. Carpentera przy współpracy Ch. Tolkiena, przeł. A. Sylwanowicz, Warszawa 2010, s. 161.

[14] Zob. R. Campbell, *Light on a Dark Horse. An Autobiography (1901-1935)*, Chicago 1952, s. 286.

Ks. Grzegorz Głąb
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Waleczny, niezłomny, święty…
Ojciec Kordecki w kreacjach artystycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego i Henryka Sienkiewicza

Polska nie wydała geniusza czynnego o takiej potędze, jaką miał geniusz bierny owego mnicha. Wzniósł się on do tej wysokości, z której przenika się w przyszłość […]. Kordecki jest jednym z tych ludzi, których Opatrzność zsyła od czasu do czasu jako wzory dla następnych pokoleń. Nigdy idea polska nie znalazła równie pełnego wcielenia jak w nim.
Adam Mickiewicz

W epoce niewoli narodowej dziesiątki tysięcy pątników zmierzających każdego roku na Jasną Górę znajdowały u stóp Maryi siły do przetrwania kolejnych fal prześladowań ze strony zaborców i przesiąkały wiarą w przyszłe odrodzenie Rzeczpospolitej. Przybywających na „Górę Zwycięstwa" pielgrzymów napełniały otuchą zgromadzone w skarbcu jasnogórskim pamiątki ojczyźniane: ofiarowane Matce Bożej wota królewskie, buławy hetmańskie, a także zdobyte na wrogach trofea wojskowe. Wiarę w odzyskanie niepodległości podtrzymywała w sercach Polaków panująca na ziemi ojczystej Czarna Madonna i jej najwierniejszy obrońca – ojciec Augustyn Kordecki.

Przedziwnym zbiegiem okoliczności to właśnie w czasach niewoli politycznej kraju zrodziła się legenda literacka ojca Kordeckiego – „Hektora jasnogórskiego". Źródłem idealistycznych przedstawień zakonnika stała się broszura jego autorstwa pt. *Nova Gigantomachia, contra Sacram Imaginem Deiparae Virginis*, ogłoszona drukiem w 1657 roku. Powstała ona prawdopodobnie z inspiracji dworu królewskiego, a szczególnie Ludwiki Marii przy współudziale paulina, ojca Piotra Lasoty[1]. Jak wskazuje Adam Kersten, „ta okoliczność oraz

[1] Kulisy powstania *Nowej Gigantomachii* przybliża książka Adama Kerstena *Pierwszy opis obrony Jasnej Góry w 1655 r. Studia nad „Nową Gigantomachią" ks. Augustyna Kordeckiego*, Warszawa 1959, s. 35-74.

rozwój wydarzeń, jakie dzieliły czas powstania pamiętnika od przedstawionych w nim działań, nie pozwoliły Kordeckiemu napisać całej prawdy o przebiegu oblężenia, obrony, a zwłaszcza o rokowaniach ze Szwedami"[2]. Wbrew bowiem sądom wielu badaczy czasów minionych, prezentujących swoje poglądy od ostatnich dziesięcioleci XVII wieku aż do pierwszej połowy XX stulecia, którzy chcieli widzieć w obronie Częstochowy ścisły związek religii i patriotyzmu, walka zakonników paulińskich z wojskami szwedzkimi miała przede wszystkim charakter religijny. Stąd wielka waga *Nowej Gigantomachii*, która przez kilka wieków o przebiegu kampanii jasnogórskiej oraz roli dziejowej tych wydarzeń kształtowała opinie zarówno historyków, jak i pozostałej części społeczeństwa.

W tym kontekście warto odnotować, że pierwszym literackim pokłosiem dzieła Kordeckiego była praca *Obsidio Clari Montis Częstochoviensis* (1659) autorstwa Stanisława Kobierzyckiego. Siedemnastowieczny pisarz i historyk gloryfikował w niej militarne dokonania „rycerzy jasnogórskich", spośród których wyróżniał/uwznioślał – co poniekąd zrozumiałe – ich przywódcę, czyli przeora paulinów. Tożsamą kreację postaci „bohaterskiego mnicha" i ocenę jego działań zawierają także inne powstałe w tej epoce utwory, odnoszące się wprost lub pośrednio do obrony „Świętej Góry" przed wojskami Karola Gustawa: anonimowy epos *Oblężenie Jasnej Góry Częstochowskiej* (około 1673) oraz poemat Samuela ze Skrzypny Twardowskiego pt. *Wojna domowa z Kozaki i Tatary, z Moskwą, potym Szwedami i z Węgry przez lat dwanaście za panowania… Jana Kazimierza* (1681). W przywołanych publikacjach Augustyn Kordecki został ukazany przez twórców jako prawdziwy mąż stanu, wybitny strateg i dyplomata, ojciec opatrznościowy narodu doświadczającego polityczno-militarnej katastrofy, nieustraszony obrońca jasnogórskiej arki przed apokaliptycznymi falami potopu innowierców oraz – co najważniejsze – jako człowiek wielkiej wiary, który swoje życie, losy klasztoru i kraju zawierzył Matce Najświętszej[3]. Nie ulega wątpliwości, że był to portret wyidealizowany, mityzujący postać zakonnika i jego dokonania – nakreślony z intencją propagowania w ówczesnym społeczeństwie konkretnego wzorca osobowego: patrioty, żołnierza, katolika. Dzięki takim artystycznym przedstawieniom ojciec Kordecki stał się dla rodaków uosobieniem wszelkich cnót – ideałem godnym pamięci, czci i naśladowania.

---

[2] A. Kersten, *Sienkiewicz – „Potop" – historia*, Warszawa 1966, s. 170.

[3] Tematykę tę omawia szczegółowo Franciszek Ziejka w artykule *Pisarze czasów narodowej niewoli na jasnogórskim szlaku pielgrzymkowym*, „Peregrinus Cracoviensis" 1996, z. 3, s. 106-107.

Jednak po 1717 r., kiedy to z okazji koronacji obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej wznowiono *Nową Gigantomachię*, sława przeora z Jasnej Góry przygasła na wiele dziesięcioleci. Polakom, a także całej Europie przypomniał go dopiero Adam Mickiewicz, poświęcając mu w styczniu 1842 r. wykłady w Collège de France. W ujęciu twórcy *Dziadów* Kordecki urasta do rangi nie tylko jednego z najwybitniejszych pisarzy polskich XVII wieku, ale i prawdziwego bohatera narodowego. Adam Mickiewicz przekonywał więc swoich paryskich słuchaczy, że Szwedzi oblegający klasztor jasnogórski zastali w nim „najpotężniejszego w całej Polsce ducha"[4], w którym ówczesna Polska widziała wzór oporu, „miarę tego, czego każdy Polak dokonać potrafi"[5]. Autor *Pana Tadeusza* – oprócz przybliżenia wydarzeń, jakich areną była twierdza jasnogórska u schyłku 1655 r. – zwrócił także uwagę na walory moralne częstochowskiego mnicha, konstatując: „Męstwo jego nie było męstwem żołnierza, który ponosi śmierć, aby nie zejść ze stanowiska, który umiera z rozpaczą. On, przeciwnie, pośród tylu niebezpieczeństw jest zawsze spokojny, a nawet pokorny. W jego odwadze nie masz nic ludzkiego, bo żołnierze i młodzież odstępowali go, i mógł liczyć tylko na kilku zaledwo starców; ma on głęboką i jasną ideę narodowości polskiej, która polega całkowicie na moralnym poczuciu obowiązku"[6].

Zdaniem Franciszka Ziejki, „podniesiony w ten sposób przez Mickiewicza na wyżyny narodowego bohaterstwa, Kordecki stał się w ciągu kilkudziesięciu następnych lat bohaterem pięknej legendy narodowej"[7]. Jej budowniczymi stali się pisarze, poeci i malarze[8], którzy – jak podkreślił Jerzy Starnawski – „mimo niewątpliwego wyolbrzymienia postaci zakonnika przez romantycznego wieszcza dostrzegli, że stworzona przez niego legenda ma ważne znaczenie dziejowe"[9].

Na literackiej niwie najwybitniejszymi portrecistami słynnego przeora częstochowskich paulinów okazali się Józef Ignacy Kraszewski i Henryk Sienkiewicz. Stworzone przez nich kreacje ojca Kordeckiego w różnym stopniu przetrwały próbę czasu, jednak zdołały zapisać się w pamięci potomnych,

---

[4] A. Mickiewicz, *Wykład IV w Collège de France* (4 stycznia 1842 r.), w: tegoż, *Dzieła*, t. IX: *Literatura słowiańska*, kurs II, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1997, s. 53.

[5] Tamże.

[6] Tamże, s. 60.

[7] F. Ziejka, *Pisarze*, s. 108.

[8] Zob. tamże, s. 108-113.

[9] J. Starnawski, *Augustyn Kordecki w oświetleniu Mickiewicza*, „Studia Claromontana" 9 (1988), s. 200.

przyczyniając się do popularności tej postaci wśród kilku pokoleń Polaków oraz do zrodzenia się legendy historycznej o siedemnastowiecznej kampanii jasnogórskiej. Warto zatem wniknąć w owe przedstawienia, które, wyrosłe z podglebia imaginacyjności pozytywistycznej, stanowią wartościowy materiał do dyskursu zarówno w kwestii miejsca Augustyna Kordeckiego w dziejach Polski, jak i historiozoficznych poglądów obu twórców.

„Buchalter swoich czasów"[10]

Józef Bachórz, jeden z najwybitniejszych znawców twórczości Kraszewskiego, dokonał przed laty prostego rachunku arytmetycznego, dowodząc nim, że Bolesławita „wielkim pisarzem był". Badacz konstatował, że gdyby plon pisarski Kraszewskiego rozdzielić na dziesięć równych części i każdą z nich opatrzyć nazwiskiem innego człowieka, to każdy z tych dziesięciu miałby niezaprzeczalne prawo uchodzić w naszych oczach za literata pracowitego nad przeciętność. Owa nieprzeciętność oznaczałaby w tym wypadku dorobek obejmujący 22 powieści w około 40 tomach; nadto co najmniej 15 nowel i obrazków. Tymczasem Kraszewski napisał 220 powieści zamkniętych w około 400 tomach, a także około 150 opowiadań. Jednak i ten wykaz to ledwie połowa spuścizny po Bolesławicie. Bibliografie twórczości Kraszewskiego obejmują także: dwa tuziny utworów dramatycznych, 10 tomów relacji z podróży, 10 pozycji książkowych publicystyki społeczno-politycznej, w tym 5 obszernych tomów *Rachunków* z lat 1866-1869, ponad 20 tomów prac naukowych z historii Polski i Litwy, historii literatury i kultury, językoznawstwa i etnografii, 10 tomów poetyckich, 21 pozycji przekładowych z pięciu języków (angielskiego, francuskiego, łaciny, niemieckiego i włoskiego), 42 prace redakcyjne i edytorskie, a także kilka tysięcy artykułów prasowych[11].

Jak to możliwe, aby jeden człowiek podołał takiej pracy? Pewne światło rzuca na tę kwestię relacja Aleksandra Bolesława Brzostowskiego, który przedstawił „drezdeński dzień" Kraszewskiego:

> Wstawał więc o ósmej rano i po toalecie punktualnie o wpół do dziewiątej zasiadał do kawy lub herbaty. Przed dziewiątą przechodził do pokoju sąsiadującego z jadalnią,

[10] Zob. A. Witkowska, *Buchalter swoich czasów*, w: *Zdziwienia Kraszewskim*, red. M. Zielińska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 89-96.

[11] Zob. J. Bachórz, *Zdziwienia Kraszewskim*, w: *Zdziwienia Kraszewskim*, s. 139-140.

> gdzie czytał listy i przeglądał czasopisma (dostawał w Dreźnie około 60 tytułów), a następnie odpisywał na przeczytane listy. Odpisywał w dniu odczytywania, by nie mieć zaległości i nie pogubić się w korespondencji. O jedenastej robił przerwę na przyjmowanie gości (rzadko zdarzały się dni bez odwiedzających go), a po ich wizytach, a nie później jednak niż o trzynastej, znów powracał do korespondencji. O czternastej był obiad (obowiązkowy bulion, jakieś mięsiwa, deser), o piętnastej zaczynał się godzinny spacer pieszo lub – przy złej pogodzie – powozem. Po spacerze przez dwie godziny (pomiędzy szesnastą a osiemnastą) nadal ślęczał nad gazetami, listami, cudzymi rękopisami (otrzymywał wiele materiałów od debiutantów z prośbą o opinię) i robił korekty własnych utworów, jeśli nadsyłali je wydawcy. Przerywał te zajęcia o osiemnastej. O dziewiętnastej zasiadał do kolacyjnej herbaty, po czym – przeszedłszy do pokoju na piętrze – zapalał lampę (obowiązkowo olejną) i przystępował do «głównego» pisania. Gęsim piórem (stalówek nie używał; pęk piór gęsich, odpowiednio zaostrzonych, przygotowywał sobie za dnia) zapełniał nieprzerwanie – pismem drobnym, «prędkim», ale możliwym do odczytania – kolejne arkusze, leżące na biurku. Pracował do pierwszej lub drugiej po północy. Rano był stos zapisanych kartek[12].

Ile tych kartek było? Zdaniem A.B. Brzostowskiego Bolesławita na zapisanie jednej potrzebował kilku minut. Według J. Bachórza ów stos mógł liczyć 50-60 kartek dzisiejszego formatu A4. Miesięcznie, uśredniając wszystkie pisarskie dokonania Kraszewskiego, twórca przygotowywał do druku około 10 arkuszy wydawniczych kreślonych współczesną „ósemką".

Pośpiech, z jakim pracował Kraszewski nad kolejnymi tekstami, sprawił, że obok dzieł artystycznie doskonałych – „literackich pomników" – spotykamy w jego dorobku utwory, które, jak pisze już wspomniany J. Bachórz, „machnęły się" twórcy. Stanisław Burkot wyraził swoje mniemanie o Kraszewskim beletryście następująco:

> Pisarstwo Kraszewskiego jest zjawiskiem bardzo skomplikowanym, nie określają go bowiem żadne krańcowe i jednoznaczne klasyfikacje. W olbrzymiej i różnorodnej twórczości powieściowej starcza materiału na rasowego pisarza, wielkiego realistę, twórcę poszukującego własnej prawdy o świecie, nowatora, człowieka o dużej kulturze literackiej i wysokiej świadomości artystycznej w zakresie spraw warsztatowych. Ciekawe próby i poszukiwania sąsiadują jednak z tworami wyraźnie chybionymi,

[12] A.B. Brzostowski, *Ze wspomnień o Kraszewskim (1880-1887) w dziesiątą rocznicę jego zgonu*, „Rocznik" [Sambor] 1897 i nadb., s. 181-183.

bez większych ambicji artystycznych, bez autorskiej samokontroli, eliminującej banał i tandetę[13].

Mówiąc o tendencjach powieściopisarstwa Kraszewskiego, należy wymienić następujące: skłonność do powtarzania tych samych schematów i sytuacji fabularnych w różnych utworach oraz nacechowanie publicystyczne (w dziewiętnastowiecznym rozumieniu terminu – pisanie „w przedmiotach interesu publicznego"; w dwudziestowiecznym – włączanie w narrację partii dyskursywnych). Powieść – „tę formę wieku […] instynktownie przechwyconą dla popularyzowania idei, pojęć, wiadomości i prawd"[14] – użył twórca „w swe rachunki ze współczesnością"[15]. Na plan pierwszy wysunął zatem – co podkreśla Maria Woźniakiewicz-Dziadosz – „zadania ideologiczne owego gatunku podporządkowując im zarówno fabułę, jak i strukturę narracyjną"[16].

Tym niemniej dzieła Bolesławity zajmują poczesne miejsce w literaturze polskiej i do dzisiaj zachowały kontakt z masowym czytelnikiem. Anna Martuszewska jako najpopularniejsze wymieniła następujące tytuły: *Stara Baśń*, *Hrabina Cosel*, *Brühl*, *Z siedmioletniej wojny*, *Matka królów*, *Rzym za Nerona*, *Chata za wsią*, *Mistrz Twardowski*, *Historia o Janaszu Korczaku i o pięknej miecznikównie*, *Lubonie*, *Banita*, *Czarna perełka*, *Grzechy hetmańskie*, *Król chłopów*, *Bracia zmartwychwstańcy*, *Król Piast*, *Królewscy synowie*, *Kunigas*, *Macocha*, *Syn marnotrawny*, *U babuni*[17].

Analiza wymienionych utworów Kraszewskiego prowadzi do wniosku, że są to przede wszystkim dzieła o tematyce historycznej – zwłaszcza zaś te, które obecni wydawcy umieszczają pod szyldem powieści historyczno-obyczajowej, czyli opartej na modelu walterscottowskim, sytuującej w centrum wydarzeń postacie fikcyjne. W tym miejscu należy jednak nadmienić, że wspomniane przyporządkowanie budzi kontrowersje, gdyż w większości są to jednak dzieła o charakterze dokumentarnym. Wszakże poczytność wymienionych powieści autora *Starej baśni* wiąże się z tendencjami o podłożu patriotycznym. W XIX stuleciu literatura o tematyce historycznej zastępowała bowiem nieistniejące

[13] S. Burkot, *Powieści współczesne (1863-1887) Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 1967, s. 204.

[14] A. Trepiński, *Józef Ignacy Kraszewski*, Warszawa 1975, s. 33.

[15] Zob. A. Witkowska, *Buchalter*, s. 89-96.

[16] M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Romans i polityka w powieściach Kraszewskiego*, w: *Kraszewski – pisarz współczesny*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1995, s. 119.

[17] Zob. A. Martuszewska, *Kraszewski popularny*, w: *Kraszewski – pisarz współczesny*, s. 11-12.

podręczniki do nauczania historii oraz samo jej nauczanie. I chociaż obecnie sytuacja geopolityczna jest zdecydowanie odmienna, to preferencje czytelnicze pozostały te same.

Pomijając w tym miejscu kwestie genologiczne i teoretycznoliterackie dzieł Bolesławity, trzeba z całą mocą podkreślić, że na liście bestsellerów autorstwa Kraszewskiego nie widnieje powieść pod tytułem *Kordecki*. Trudno się zresztą temu dziwić, skoro sam twórca wyrażał świadomość co do mankamentów owego projektu literackiego. W jednej z notatek pamiętnikowych skreślonych w Dreźnie 6 stycznia 1874 r., czyli po blisko dwudziestu pięciu latach od ukazania się powieści, Kraszewski zwierzał się: „*Kordecki* pisany był w r. 1850 w Hubinie, a stał się autorowi pamiętnym – przebaczcie – bo pisząc go, miał na karku plaster emetykiem posypany, który najokrutniej narywał. Jeśli więc co w *Kordeckim* złego jest, winien pewnie po części piekielny ból, który wytrzymywać było potrzeba i starać pisząc, o nim zapomnieć. Na ból gardła nie pomogło owe lekarstwo, a powieści zaszkodziło pewnie”[18].

Współcześnie dzieło Kraszewskiego wydaje się zapomniane. Jej bohaterem pierwszoplanowym jest oczywiście ojciec Klemens Augustyn Kordecki, przeor oo. paulinów na Jasnej Górze w czasach tzw. potopu szwedzkiego i heroiczny obrońca klasztoru przed wojskami generała Millera.

Mamy późną jesień 1655 roku. Niemal cała Rzeczpospolita znajduje się pod panowaniem wojsk Karola Gustawa. Jedynie klasztor i twierdza na Jasnej Górze pozostaje jeszcze w polskich rękach. Szwedzi na wieść o olbrzymich skarbach rzekomo zgromadzonych w jasnogórskim klasztorze postanawiają go jednak zająć, mimo wcześniejszych gwarancji jego bezpieczeństwa ze strony najeźdźców. Przeor częstochowskiego klasztoru zamierza bronić tego duchowego przybytku Polaków przed luterańskimi najeźdźcami, dowodzonymi przez generała Millera[19] i chciwego bogactw hrabiego Wrzeszczowica.

Józef Ignacy Kraszewski na kartach *Kordeckiego* dokładnie opisuje tę heroiczną, pełną dramatyzmu kampanię. Niespełna 200 obrońców, złożonych z żołnierzy, szlachty, mieszczan i zakonników, bohatersko stawia opór kilkakrotnie silniejszemu liczebnie i lepiej uzbrojonemu wrogowi. Bolesławita z niemal kronikarską precyzją relacjonuje sześć tygodni bohaterskiej obrony

[18] J.I. Kraszewski, *Słówko autora*, w: tegoż, *Kordecki. Powieść historyczna*, Warszawa 1984, s. 9.

[19] Nazwisko generała Burcharda Millera zapisywane jest w pracy zgodnie z konwencją literacką.

jasnogórskiego klasztoru przed wojskami szwedzkimi. Przedstawia także życie codzienne zarówno oblężonych, jak i oblegających.

Jak wspomniano, centralną postacią utworu jest ojciec Kordecki. Nie ulega wątpliwości, że twórca idealizuje figurę zakonnika, który jawi się w powieści jako niezłomny, silny duchem i pobożny heros – obrońca wiary i godności resztki ocalonych. Już wstępny opis wyglądu bohatera zamieszczony przez autora na pierwszych stronach dzieła wskazuje, że Kordecki to *persona* wybitna, egzystująca na pograniczu rzeczywistości ziemskiej i nadprzyrodzoności:

> Był to średniego jeszcze wieku człowiek, wzrostu miernego i twarzy wcale nie bohaterskiej; rysy jego znamionowały tylko silną duszę, charakter nieugięty i rozum jasny, dobroduszna łagodność łączyła się w nich z męstwem i wytrwałością. Siwe źrenice bystro spoglądały wprost na każdego, nie schylając się przed nikim, nie obawiając śledczego badania, same wnikając w głąb duszy; nad nimi brew gęsto zarosła już siwieć poczynała. Czoło miał szerokie, zorane kilką poprzecznymi marszczkami, które raczej wiek i praca niż troska zakreśliły; usta rumiane i szeroko roztwarte miały ten wyraz siły i dobroci razem, który oznajmuje wielkich mężów, zawsze gotowych do boju i pewnych dotrwania. Widać było, że często igrał na nich uśmiech łagodny, że rozkazując umiały rozkaz ten uczynić miłym, a w potrzebie nieodwołanym i strasznym tą potęgą woli niezłomnej, której nikt wytłumaczyć nie potrafi, a wszyscy słuchać muszą. Takim był ksiądz Kordecki, postać poważna z siwiejącym włosem i długą, na piersi spływającą brodą, w chwilach codziennego żywota; lecz kto by go widział na modlitwie, nie poznałby może, tak go zmieniało podniesienie ducha ku Bogu, tak rozjaśniało się i świetniało oblicze jego [K, 21-22][20].

Moc do działań i przeświadczenie o ostatecznym zwycięstwie nad wrogiem czerpie Kordecki z wiary. Dla bohatera wykreowanego przez Kraszewskiego wojna ze szwedzkim najeźdźcą jest nie tylko kampanią militarną, mającą miejsce w konkretnym miejscu i czasie, ale także – a może przede wszystkim – starciem nadprzyrodzonych sił: Dobra i Zła. Dlatego przeor jasnogórskiego wieczernika, ufając opiece Matki Bożej, odrzuca uczucia zwątpienia i strachu. W trakcie oblężenia jego aktywność przejawia się zarówno na polu duszpasterskim (sprawuje codzienną Eucharystię, dba o porządek nabożeństw i życie sakramentalne obrońców), jak i wojskowym. To przełożony częstochowskich

[20] Wszystkie cytaty z powieści Kraszewskiego pochodzą z następującego wydania dzieła: J.I. Kraszewski, *Kordecki. Powieść historyczna*, Warszawa 1984, s. 21-22. Nawiązania do literatury podmiotu będą lokalizowane w tekście głównym według schematu: K – tytuł dzieła, cyfra arabska – numer strony.

zakonników jest głównodowodzącym obroną, dyplomatą pertraktującym z wysłannikami generała Millera, inżynierem korygującym naprawy zniszczonych umocnień, dyspozytorem działań ofensywnych. Od swoich „podwładnych" oczekuje tylko jednego: „Wiary! Wiary! Wiary potrzeba nam; o nią prośmy tylko, o nią błagajmy, módlmy się o nią, a zwyciężym. Samson szczęką oślą pobija Filistynów, Dawid maluczki kładzie trupem Goliata olbrzyma, bo z nim jest duch Boży; nie zawsze siła tylko przemaga; zwyciężał, z kim jest Bóg" [K, 36].

Interesujące jest to, że w powieści nie ma sceny rozgrywającej się w klasztorze jasnogórskim, w której nie uczestniczyłby tytułowy bohater. Można odnieść wrażenie, że ojciec Kordecki ma nie tyle dar bilokacji, ile heksalokacji. Widzimy go jednocześnie modlącego się i walczącego, przekonującego wątpiących i zagrzewającego do boju, spowiadającego grzeszników i roześmianego zwyczajną pogaduszką.

Jednak najważniejszym rysem osobowości przeora paulinów uczynił Kraszewski wewnętrzną doskonałość, moc ducha, świętość:

> Na czwartek ksiądz Kordecki zapowiedział uroczyste nabożeństwo przed ołtarzem Najświętszej Orędowniczki. Kościół i kaplica przedstawiały obraz dziwnej piękności, godzien owych czasów […]. Wtem ksiądz Kordecki wszedł na kazalnicę, pomodlił się a odezwał słowami Pisma Świętego: *Melius est nos mori in bello, quam videre mala gentis nostrae et Sanctorum, sicut autem voluntas fuerit in coelo, sic fiat…* (Lepiej jest, byśmy umarli na wojnie, niż patrzyli na zło ludu naszego i świętych. A jaka wola będzie na niebie, tak niech się stanie). Nie był to mówca owych czasów, napuszony i wyuczony, ale natchniony kapłan, którego wymowa płynęła z serca strumieniem wezbranym; toteż, gdy zagrzawszy oziębłych, głos wznosił do Matki Najświętszej z błagalną modlitwą, do krwawych ran Jej Syna, wszechmocność Bożą, wielkość i potęgę Pana Panów malując, schylone głowy dźwignęły się wszystkie i zatętniły serca… Żołnierze uczuli się mężnymi przeciw tysiącom, starcy odmłodnieli odwagą, siła klasztoru wydała się w oczach wszystkich olbrzymią, bo ją zwiększyły zastępy aniołów i nadzieja napełniła serca zwątpiałych [K, 87].

Osobista pobożność Kordeckiego ma dobroczynny wpływ na obrońców, dodaje im odwagi, zaraża gorliwością, optymizmem i witalnością.

Autor powieści obdarzył także swojego bohatera darem profetyzmu. Przełożony jasnogórskich zakonników przepowiada, że wierność Bogu i królowi polskiemu (Janowi Kazimierzowi) zaowocuje podźwignięciem się całego narodu, militarną i duchową wiktorią.

Najważniejszą sceną w powieści, odsłaniającą wielkość, „świętość" Kordeckiego jest modlitwa mnicha przed decydującym o losach twierdzy szturmem Szwedów:

> Dopiero po wyjściu wszystkich, gdy Kordecki sam z sobą pozostał, trzeba było go widzieć, by mieć pojęcie potęgi ducha tego, który walczył ze zwątpieniem, zewsząd mu wlewanym słowy i czynami… Z bohatera, z wodza, u stóp krzyża, przed którym pokląkł w pokorze, stawał się pokornym kapłanem, drżącym w obliczu Boga grzesznikiem. Ogrom odpowiedzialności, ciążącej na jego ramionach, przerażał go; truchlało serce, drżał cały, płakał i modlił się. A gdyby godziło się choć z dala święte i boskie z ludzkim porównać cierpieniem, rzekłbym, że tak upadał na duchu Chrystus Pan, gdy się zbliżała męki jego godzina, choć znieść był gotów męczeństwo [K, 197].

Stan ducha „Hektora jasnogórskiego" odpowiada w przywołanym fragmencie cierpieniom doświadczanym przez Jezusa w Ogrodzie Oliwnym. Warto odnotować, że wydarzenia w Getsemani ukazują Mesjasza w najbardziej dramatycznych momentach Jego duchowych zmagań. Godziny spędzone przez Jezusa w Ogrójcu były przepełnione samotnością, trwogą i modlitwą: „Wtedy zaczął się smucić i trwożyć. Powiedział: «Smutna jest moja dusz aż do śmierci. Zostańcie tutaj i czuwajcie ze Mną». Odszedł nieco dalej, upadł na twarz i tak się modlił: «Mój Ojcze! Jeśli to możliwe, niech mnie ominie ten kielich! Lecz niech się stanie tak, jak Ty chcesz, nie Ja»" (Mt 26,37-39)[21]. Słowa wypowiadane przez Nazarejczyka – Jego ostatnia modlitwa przed Męką – naznaczone były niezwykłą i wstrząsającą walką wewnętrzną, w której objawiła się ludzka natura i uniżenie Jezusa, podjęte z miłości do człowieka. Z pełnym zaufaniem oddawał się w niej w ręce Ojca. Jako człowiek Jezus odczuwał lęk przed śmiercią i pragnął jej uniknąć. Mimo to w trakcie modlitwy wyraził gotowość całkowitego poddania się woli Najwyższego, stając się wzorem do naśladowania dla tych wszystkich, którzy doświadczają osamotnienia lub przeżywają szczególne trudności. Dał On przykład, jak zawierzyć Bogu, który jest dobrym Ojcem i w swojej opatrzności tak kieruje ludzkimi krokami, aby człowiek mógł osiągnąć prawdziwe dobro i szczęście. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera metafora „kielicha" (Mt 26,39), który oznacza czekający Jezusa los, ostateczną próbę, którą jako Chrystus będzie musiał

[21] Wszystkie cytaty i nawiązania do Pisma Świętego pochodzą z następującego wydania Biblii: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2009.

przejść, aby zatryumfować. „Kielich" wskazuje także na ekspiacyjną wartość Męki Zbawiciela, który wziął na siebie ludzkie grzechy.

Tytułowy bohater powieści Kraszewskiego także „doświadcza Ogrójca". Jego wołanie do Boga zostało nakreślone przez twórcę w formie bolesnego monologu wewnętrznego, będącego areną walki „człowieka słabego z nieśmiertelnego ducha popędem" [K, 197]. Wszystko to sprawia, że w dziele Bolesławity modlitwa zakonnika – jego osobista, intymna rozmowa ze Stwórcą – tętni, wprost „kipi" dynamiką. Cierpienia duchowe wyzwalają w Kordeckim zmienne stany emocjonalne, uwidaczniające się w mowie ciała ascety. Duchowny na przemian poci się i marznie, drży bądź zastyga w bezruchu, płacze i śmieje się. Pokusa zwątpienia, lęk przed odpowiedzialnością za losy innych, rozpacz korespondują w jego świadomości z potrzebą męstwa, wytrwałości, a nawet pragnieniem męczeństwa. W odróżnieniu od Jezusa czuwającego w Getsemani, przeor klasztoru jasnogórskiego nie zwraca się do Boga werbalnie. Jednak nie ulega wątpliwości, że tak jak Mistrz z Nazaretu jest gotowy pełnić wolę Ojca – heroicznie realizować otrzymane od Niego powołanie do służenia braciom.

Owa służba związana jest nierozerwalnie z cierpieniem – „męką miłości". Jezus, który nie przyszedł na ten świat, „aby Mu służono, lecz aby służyć i oddać swoje życie jako okup za wielu" (Mk 10,45), nie upodobnił się do żadnego z ziemskich władców. Jego działalność związana była z posługą miłości (karmił głodnych, uzdrawiał chorych, wskrzeszał umarłych), której najdoskonalszym i najpełniejszym wyrazem stała się „ofiara krzyża". Męka Chrystusa odsłoniła sens Bożego miłosierdzia polegającego na tym, „że Bogu nie wystarcza wybaczenie człowiekowi grzechów; On uczynił nieskończenie więcej: wziął je na siebie, przyjął je"[22]. Papież Benedykt XVI, odnosząc się do „ekonomii miłości odkupieńczej w Jezusie Chrystusie"[23], napisał: „Niesprawiedliwości, zła jako rzeczywistości, nie można po prostu ignorować i zwyczajnie tolerować. Musi zostać przeobrażone i pokonane. Tylko to jest autentycznym miłosierdziem. A ponieważ ludzie nie są do tego zdolni, czyni to sam Bóg, w czym objawia się owa «bezwarunkowa» dobroć Boga"[24].

W tożsamy sposób rozumie przełożeństwo tytułowy bohater powieści Kraszewskiego:

---

[22] R. Cantalamessa, *Oblicza miłosierdzia Boga i człowieka. Krótkie medytacje dla niecierpliwych*, przeł. A. Fraś, A. Maderak, Częstochowa 2016, s. 83.

[23] Zob. Jan Paweł II, *Encyklika „Dominum et Vivificantem" (O Duchu Świętym w życiu Kościoła i świata)*, nr 39.

[24] J. Ratzinger – Benedykt XVI, *Jezus z Nazaretu*, cz. II, przeł. W. Szymona, Kielce 2011, s. 145.

> Niezmordowany w pracy, nigdy na nią nie stęknął; biegł do niej z radością, wracał, szukając oczyma nowej; sił mu Bóg dostarczał. Z młodszymi był starszym bratem, dla winnych pobłażającym ojcem, który przebacza żądając poprawy, z zatwardziałymi sędzią surowym, ale zawsze miłosiernym, byleby ujrzał promyk skruchy i łzę żalu: wszędzie i zawsze chrześcijańskim kapłanem Boga, co światu miłość objawił [K, 23].

Przeor paulinów to człowiek czynu, autentyczny „szaleniec Boży", którego postawy wypływają z niezachwianej wiary w Opatrzność i powinności kapłańskich. Jego drogę do doskonałości – mozolny proces duchowego wzrastania – uczynił Bolesławita jednym z centralnych motywów powieści. Modlitwy, umartwienia i posty kształtują osobowość zakonnika, który niejako dojrzewa do wypełniania woli Bożej w każdym miejscu, czasie i okolicznościach. Owo dążenie Kordeckiego do pokonywania defektów natury ludzkiej osiąga apogeum w momencie najcięższej próby, gdy zwątpienie żołnierzy jasnogórskich w skuteczność i celowość obrony klasztoru wdziera się także do serca ich przywódcy. Z pomocą bohaterowi przychodzi wówczas łaska z Nieba, której doświadcza on w trakcie „rozmowy z Bogiem". W wydarzeniu tym, którego owocem jest rozeznanie przez mnicha powołania do mężnego trwania na straży świętego dla Polaków miejsca, znajdują realizację słowa Apostoła Narodów: „moc w słabości się doskonali" (2 Kor 12,9). Augustyn Kordecki uświadamia sobie ponadto, że służenie Bogu jest nierozerwalnie związane ze służeniem narodowi, a ceną nadprzyrodzonego wybraństwa jest przyjęcie na siebie słabości bliźnich. Tym samym przeor paulinów jawi się w powieści Kraszewskiego jako *ALTER CHRISTUS*, który składa swoje życie w ofierze za innych. Twórca ukazuje w ten sposób, że wykreowany przez niego bohater jest „mężem opatrznościowym" – „zbawcą" narodu polskiego. Stanowisko autora *Starej baśni* wydaje się mocno kontrowersyjne i historycznie nieuprawnione. Można je jednak uznać za przyczynek do dyskusji o miejscu i roli jednostki w historii oraz udziale jej indywidualnego czynu w zbiorowym procesie dziejowym. Bolesławita jawnie polemizuje z deterministyczną i skrajnie pesymistyczną wizją historii, wyznaczającą człowiekowi pozycję podrzędną w stosunku do wydarzeń historycznych i odbierającą mu możliwość twórczego oddziaływania na historycznie pojmowany bieg wydarzeń.

> Wielki, wielki jest wpływ choćby jednego człowieka, co słowem, jak dłonią olbrzyma, dźwiga serca i podnosi wysoko; czują ludzie wyższość, podbici nią milczą i wstyd im zeznać się słabymi w obliczu siły; pną się do niego, choć pozornie chcą mu dorównać.

> Taki był wpływ Kordeckiego, którego ukazania się dość było, by zmienić szmery niechętne, czasem w zawstydzone milczenie, czasem w chwilowy zapał [K, 198].

Józef Ignacy Kraszewski ukazuje historię zarówno w płaszczyźnie kulturotwórczej, cywilizacyjnej, jak i w przekroju indywidualnej psychologii jednostki. Dostrzegalny aspekt ponadczasowy wnika tu w tajemniczą dziedzinę zetknięcia się pierwiastka natury i łaski z konkretnym ludzkim losem, przedstawiając osobowość człowieka w płaszczyźnie egzystencjalnej, moralnej i mistycznej. Według autora *Hrabiny Cosel* historią rządzi niejako z góry ustalony ład, według którego toczy się życie jednostek i społeczeństw. Poznanie owego ładu wiąże się z trzema wartościami: miłością, mądrością i wiarą. Historia stanowiąca zasadniczą kanwę twórczości Kraszewskiego jawi się czytelnikowi jako proces dynamicznego stawania się ludzkiego świata – ludzkiego, gdyż to człowiek tworzy historię, to człowiek determinuje swoimi wyborami i postawami jej bieg. Lektura *Kordeckiego* prowadzi do konstatacji, że cel i sens dziejów związany jest w świadomości twórcy z wewnętrznym doskonaleniem człowieka, pogłębianiem cnót i duchowej jedności z Bogiem. W tym kontekście tytułowy bohater powieści Kraszewskiego jawi się jako demiurg – aktywny i twórczy architekt rzeczywistości.

W opinii F. Ziejki dzieło Bolesławity zasługuje na miano: „wybitnego osiągnięcia artystycznego”[25]. Zdaniem badacza, decyduje o tym jego dokumentarny charakter i mocne osadzenie w realiach, a ponadto „narysowanie z talentem niemałej gromady bohaterów”[26]. Wydaje się jednak, że powieść Kraszewskiego trudno oceniać w kategoriach arcydzieła. O ile kreacja postaci pierwszoplanowej, mimo widocznego jej wyidealizowania, w tym kontekście jeszcze się broni, o tyle wątki poboczne/drugoplanowe (miłosny i kryminalno-detektywistyczny) nie zachowują logicznej ciągłości zdarzeń i, co najważniejsze, nie posiadają zakończenia. Posłowie szwedzcy kilkunastokrotnie przybywają na rozmowy z obrońcami klasztoru i tyleż samo razy powtarzają te same zdania. Zresztą, odpowiedzi zakonników jasnogórskich są oddane w tej samej jednostajnej konwencji. Wyobraźni czytelniczej nie pobudzają także wielostronicowe opisy wymiany ognia artyleryjskiego, a obszerne partie narracyjne z opisami przyrody i zmianami klimatu wydają się niedostosowane do nastroju i tematu powieści. Ponadto irytować mogą nieustanne powtórzenia, sztuczne zapętlenia akcji i wszechobecne dłużyzny.

---

[25] F. Ziejka, *Pisarze*, s. 108.

[26] Tamże.

Artystyczna słabość prezentowanej powieści nie przesłania jednak jej przeznaczenia – bycia literacką glosą do realizowanego przez Kraszewskiego posłannictwa moralnego i społecznego. Bolesławita za aksjomatyczną podstawę tego posłannictwa uważał – jak zresztą większość pisarzy polskich czasów niewoli – „że naród nasz, pozbawiony niepodległości, zniknąwszy jako państwo, jako naród istnieć ma prawo, obowiązek, i istnieć będzie, dopóki sam żywota się nie wyrzecze lub samobójstwa nie popełni”[27].

Pełnienie przez Kraszewskiego straży, by się społeczeństwu nie przytrafiło niebezpieczeństwo samobójczego wyrzeczenia się „żywota”, obejmowało szereg obowiązków. Polegały one na nieustannym przypominaniu współziomkom o historii, zarówno tej tragicznej, pełnej błędów i grzechów, jak i chwalebnej, naznaczonej bohaterstwem oraz wiernością fundamentalnym wartościom narodowym i religijnym. *Kordecki* to powieść, w której twórca stara się uwolnić polskie myślenie polityczne ówczesnej epoki od pomysłów „zbawiania się” dzięki cudzej pomocy. To także „obraz” ideałów/światopoglądu autora stawiającego moralność i honor przed dobrami materialnymi… i święcie wierzącego, że jednostkowe, indywidualne poświęcenie, jednostkowy, indywidualny przykład niezłomnej woli płynący z duchowej doskonałości jest w stanie przemienić oblicze „rzeczywistości zaborczej” i serca rodaków.

„Wizjoner przeszłości”[28]

Wybitny krytyk młodopolski, Ignacy Matuszewski, pisał o Sienkiewiczu: „Jest to realista najczystszej wody i w najszlachetniejszym stylu. […] Każda, choćby najbanalniejsza postać wychodzi spod pióra autora *Potopu* jako istota z krwi i ciała, pełna, żywa, realna, podobna do nas i naszych znajomych. Ludzie ci, zbudowani w sposób mistrzowski z pierwiastków znanych nam doskonale, są niejako uosobieniem prawdy i życia, ale prawdy przeciętnej i życia zwyczajnego”[29].

Jak wskazują Tadeusz Bujnicki i Andrzej Rataj, „kreśląc te zdania, Matuszewski utrafił w niezwykle ważną cechę Sienkiewiczowskiego pisarstwa: jego wyrazisty sensualizm, realność kreowanych postaci oraz «naoczność»

[27] J.I. Kraszewski, *Przemówienie w Krakowie dnia 3 października 1889 r.*, w: *Józef Ignacy Kraszewski*, materiały zebrał i wstępem opatrzył W. Danek, Warszawa 1962, s. 141.

[28] Tymi słowami określał Sienkiewicza Lech Ludorowski, autor książki: *Wizjoner przeszłości. Powieści historyczne Henryka Sienkiewicza*, Lublin 1999.

[29] I. Matuszewski, *Swoi i obcy*, Warszawa 1903, s. 123.

i konkretność przedstawionej przestrzeni, w której przychodzi im działać”[30]. Istotnym rysem twórczości Noblisty jest również to, że bohaterowie jego dzieł „doskonale wpisują się w stereotypy zakorzenione w polskiej pamięci zbiorowej”[31], co pozwala uznać ludzi z innych epok za „naszych znajomych”, gdyż odpowiadają oni utrwalonym przez literaturę i sztukę potocznym wyobrażeniom o przeszłości. Dla Sienkiewicza historia stanowiła pretekst do ucieczki przed „karłowatą”, „płaską”, „chorobliwą” i „lilipucią” teraźniejszością w świat „olbrzymów” – „rzeczywistość wzniosłą i nieśmiertelną”[32]. Jednocześnie służyła ona „realizacji takiego obrazu dziejów, który dla czytelnika miał się stać «realny», widoczny i dotykalny”[33]. Stąd postacie wykreowane przez twórcę – zwłaszcza w powieściach o tematyce historycznej – są przejrzyste i nieskomplikowane, utkane zazwyczaj z zaledwie kilku rysów psychicznych. Ale są przy tym owymi „olbrzymami”, którzy potrafią dokonać wszystkiego – wzorami do naśladowania.

Jednym z takich bohaterów jest ksiądz Augustyn Korecki – legendarny/„legendowy”[34] przeor klasztoru jasnogórskiego i jego heroiczny obrońca w czasie tzw. potopu szwedzkiego. W drugiej części *Trylogii* wódz-kapłan odgrywa bardzo ważną rolę, gdyż epizod częstochowski „jest czynnikiem symetrii powieściowej – ulokowany przez twórcę w środkowej części utworu stanowi punkt kulminacyjny i zwrotny wątku historycznego”[35]. Niewątpliwy wpływ na ostateczny kształt konstrukcyjny *Potopu* miał ugruntowany już w XVII wieku mit obrony klasztoru. Wespazjan Kochowski[36], Wawrzyniec Rudawski[37] i przede wszystkim Augustyn Kordecki (jako autor *Nowej Gigantomachii*) podkreślali w swoich dziełach szczególną, mistyczną funkcję obrony świętego miejsca, nadając działaniom militarnym sens metafizyczny. W świetle tej koncepcji

---

[30] T. Bujnicki, A. Rataj, *„Trylogia” Sienkiewicza. Leksykon*, Kraków 1998, s. 5.

[31] Tamże.

[32] Zob. H. Sienkiewicz, *Mieszaniny literacko-artystyczne*, w: tegoż, *Dzieła*, t. L, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950, s. 93.

[33] R. Bujnicki, A. Rataj, *„Trylogia” Sienkiewicza. Leksykon*, s. 8.

[34] O księdzu Kordeckim jako „wodzu baśniowym”, ustylizowanym przez Sienkiewicza w duchu legendy na natchnionego proroka, świętego pisał m.in. Zygmunt Szweykowski. Zob. Z. Szweykowski, *„Trylogia” Sienkiewicza*, w: tegoż, *„Trylogia” Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*, Poznań 1973, s. 75-78.

[35] Por. T. Bujnicki, *Barok „Trylogii”. Wojna i miłość*, w: tegoż, *Sienkiewicza „Powieści z lat dawnych”. Studia*, Kraków 1996, s. 122.

[36] Zob. W. Kochowski, *Lata Potopu 1655-1657*, Warszawa 1966, s. 92-105.

[37] Zob. W. Rudawski, *Historia polska od śmierci Władysława IV*, t. I, Petersburg–Mohylew 1855.

targnięcie się generała Millera na twierdzę jasnogórską było aktem świętokradczego podniesienia ręki na cudowny obraz Matki Najświętszej, a klęska oblegających wynikiem wyjątkowej opieki Bożej nad sanktuarium i narodem polskim. Należy zgodzić się z T. Bujnickim, że dla Sienkiewicza motywacje te były „ważnym składnikiem mentalnego wyposażenia epoki, afektywnym fundamentem działania bohaterów oraz elementem barokowo-sarmackiego światopoglądu”[38]. Tym samym uzasadniają one literacki profil figury Kordeckiego, który jawi się w dziele Noblisty jako „natchniony prorok”, „święty wykonawca woli Boga”[39] i „osobowy znak nadprzyrodzonej łaski ocalającej”[40].

W *Potopie* – podobnie jak w powieści Kraszewskiego – o nieprzeciętnych przymiotach paulina zdaje się już świadczyć jego wygląd:

> Był to człowiek w dojrzałym wieku, który już ku wieczorowi się zbliżał. Twarz miał niezwykle pogodną. Czarna gęsta broda okalała mu oblicze, a oczy miał niebieskie, spokojne i patrzące przenikliwie. W swoim białym habicie wyglądał po prostu jak święty [P II, 148][41].

Jednak to, co w opisie fizjonomii Kordeckiego jest przez obu twórców zaledwie sugerowane, znajduje pełną realizację w przypisanych bohaterowi postawach. Tożsama jest zwłaszcza „służebna aktywność” mnicha. Jak pisze Sienkiewicz, przeor Jasnej Góry „dwoi się i troi” [zob. P II, 172-173]: celebruje nabożeństwa, zasiada na radach zakonnych, uczestniczy w chórach dziennych i nocnych, kilkakrotnie w ciągu doby obchodzi mury obronne, rozmawia ze szlachtą i chłopami, redaguje listy do Jana Kazimierza, Wittenberga, kasztelana kijowskiego, Wrzeszczowicza i pułkownika Sadowskiego, pertraktuje z generałem Millerem, dopomaga pracującym fizycznie. Działania Kordeckiego, a nade wszystko jego głęboka, niezachwiana wiara w Opatrzność i miłosierdzie Boże, oddziałują pozytywnie na obrońców świętego dla Polaków miejsca: dają im nadzieję na szczęśliwe/zwycięskie zakończenie zmagań militarnych, przywracają ufność we własne siły oraz w szczególną opiekę Matki Jezusa nad klasztorem i Rzeczpospolitą.

---

[38] Por. T. Bujnicki, *Barok „Trylogii”*, s. 122.

[39] Zob. Z. Szweykowski, *„Trylogia” Sienkiewicza*, s. 75-77.

[40] L. Ludorowski, *Sakralny świat „Potopu”. Jasnogórska teofania Kmicica*, w: tegoż, *Wizjoner przeszłości*, s. 158.

[41] Wszystkie cytaty z *Potopu* pochodzą z następującego wydania dzieła: H. Sienkiewicz, *Potop*, t. I-III, Warszawa 1976. Odniesienia do literatury podmiotu będą zaznaczane w tekście głównym według schematu: P – tytuł dzieła, cyfra rzymska – numer tomu, cyfra arabska – numer strony.

> Ksiądz Kordecki […] w twarzy i całej postawie miał taki jakiś spokój, jaki prawie tylko kamienne posągi mieć mogą […]. Z tej duszy, natężonej ze wszystkich sił ku Bogu, wiara płynęła spokojnym i głębokim strumieniem; wszyscy ją pili pełnymi usty i kto miał duszę chorą, ten zdrowiał. Gdzie zabielał jego habit, tam pogoda czyniła się na twarzach ludzkich, oczy się śmiały, a usta powtarzały: «Ojciec nasz dobry, pocieszyciel, obrońca, nadzieja nasza». Całowano jego ręce i habit, on zaś uśmiechał się jak zorza i szedł dalej, a koło niego, nad nim i przed nim szła ufność i pogoda [P II, 172].

Zakonnik wykreowany przez Sienkiewicza to „człowiek Boży", „natchniony kapłan", „duchowy mocarz". W odróżnieniu od tytułowej postaci dzieła Bolesławity nie doświadcza on chwil zwątpienia, „cierpienia Ogrójca". O ile powieść Kraszewskiego jest zapisem duchowego wzrastania Kordeckiego – swoistym stenogramem jego drogi do doskonałości – o tyle druga część *Trylogii* zawiera historię człowieka, który ową drogę ma już za sobą. Na kartach *Potopu* dowodzą tego sceny modlitwy mnicha, które odsłaniają intymną – wręcz mistyczną – relację bohatera z Bogiem:

> Blaski od monstrancji padały na twarz przeora, i ta twarz wydawała się od nich jakoby złota także i promienista. Ksiądz Kordecki oczy trzymał przymknięte, a na ustach miał nieziemski prawie uśmiech szczęścia, słodyczy, upojenia; duszą był w niebie, w jasnościach, w odwiecznym weselu, w niezmąconym spokoju. Lecz jak gdyby stamtąd odbierał rozkazy, aby nie zapomniał o tym ziemskim kościele, o ludziach i o twierdzy, i o tej godzinie, która miała nadejść, chwilami zatrzymywał się, otwierał oczy, wznosił monstrancję i błogosławił. Więc błogosławił lud, wojsko, chorągwie kwitnące jak kwiaty, a migotliwe jak tęcza; potem błogosławił mury i wzgórze na okolicę patrzące, potem błogosławił działa mniejsze i większe, kule ołowiane, żelazne, naczynia z prochem, dylowania przy armatach, stosy srogich narzędzi do oparcia szturmu służących; potem błogosławił wioskom na dalekościach leżącym i błogosławił północy, południu, wschodowi i zachodowi, jak gdyby chciał na całą okolicę, na całą tę ziemię moc bożą rozciągnąć [P II, 176].

Nieustanne przebywanie w bliskości Stwórcy prowadzi Kordeckiego do odkrycia roli, jaką ma on odegrać (z woli Opatrzności) w wydarzeniach dokonujących się na Jasnej Górze. Istotą jego powołania jest trwanie na straży świętego miejsca – troska o dom Boży. W tym kontekście Sienkiewicz upodabnia wykreowanego przez siebie bohatera do postaci biblijnego Noego, którego zadaniem jest ocalenie częstochowskiej arki przed potopem klęsk i niedoli. Nie przypomina on zatem „drugiego Chrystusa", jak miało to miejsce w artystycznej wizji Kraszewskiego, ale męża wybranego przez Boga do stanięcia na

czele „sprawiedliwych" – herolda „Światłości". Świadomość nadprzyrodzonego posłannictwa uzdalnia Kordeckiego do walki z nieprzyjacielem, podnoszenia na duchu pogrążonych w lęku zakonników, szlachtę i żołnierzy, przyjęcia na swoje barki odpowiedzialności za obronę Jasnej Góry:

> Ty mi kazałeś strzec przybytku Twego, więc mi odejść nie wolno; Tyś mnie na straży postawił, więc wlałeś we mnie moc Twoją, i wiem to, Panie, i widzę, i czuję, że choćby złość nieprzyjacielska aż pod ów kościół dotarła, choćby wszystkie prochy i niszczące saletry pod nim złożono, dość by mi było je przeżegnać, ażeby nie wybuchły… [P II, 273].

Dla „natchnionego" kapłana kampania częstochowska ma charakter religijny. W słowach kierowanych do obrońców sanktuarium Kordecki odwołuje się do ocalającej mocy „Instancji Najwyższej", którą naród polski uczynił na przestrzeni wieków tarczą przeciw wrogom ojczyzny i wiary katolickiej:

> Bramy piekielne nie przemogą mocy niebieskich. Uspokójcie się i otuchy w serca nabierzcie. Nie wstąpi noga heretycka w te święte mury, nie będzie luterski ani kalwiński zabobon guseł swych odprawował w tym przybytku czci i wiary. […] Nie ostatni raz wy tę Patronkę naszą widzicie, w większej owszem chwale oglądać ją będziecie i nowe cuda ujrzycie. Nabierzcie otuchy, otrzyjcie łzy i wzmocnijcie się w wierze, gdyż powiadam wam – a nie ja to mówię, jeno duch boży mówi przeze mnie [P II, 158-159].

> Dlaczegóż ja wierzę, a wy już zdajecie się wątpić?... Wejdźcie w siebie, czyli zaślepione ziemską potęgą oczy wasze nie widzą już większej siły od szwedzkiej? Czyli nie mniemacie, że żadna obrona już nie wystarczy, żadna ręka tamtej przemocy nie zmoże? Jeżeli tak jest, bracia moi, to grzeszne wasze myśli i bluźnicie przeciw miłosierdzi bożemu, przeciw wszechmocy Pana naszego, przeciw potędze tej Patronki, której sługami się mianujecie. Kto z was będzie śmiał rzec, że ta Najświętsza Królowa nie potrafi nas zasłonić i zwycięstwa nam zesłać? [P II, 209].

Należy zgodzić się z T. Bujnickim, że „styl «motywacyjnych przemówień» przeora nawiązuje do kaznodziejskich wzorców epoki, w tym do *Kazań sejmowych* Piotra Skargi – i to zarówno w argumentacji, w zwrotach profetycznych, jak i charakterystycznej retoryce uroczystych okresów zdaniowych"[42]. Warto też odnotować, że słowa i logika wypowiedzi Kordeckiego dostosowane są

[42] T. Bujnicki, *Barok „Trylogii"*, s. 123.

do ówczesnego stanu wiedzy i świadomości religijnej odbiorców. Jak słusznie podkreślała Jolanta Sztachelska, chociaż w *Trylogii* większość braci szlacheckiej nie posiada wykształcenia teologicznego, odznacza się znikomą znajomością Biblii i słabo orientuje się w tajemnicach wiary, posiada jednak rudymentarne pojęcia z zakresu religii, wśród których zasadą fundamentalną i niepodważalną było rozumienie służby ojczyźnie jako obowiązku religijnego[43]. I właśnie do owej zasady, tkwiącej w świadomości interlokutorów, odwołuje się Kordecki w trakcie swoich „kazań". Przypomina, że Bóg to ktoś większy od króla, możnowładców, nieprzyjaciół ojczyzny i Kościoła, prawdziwy mocarz nad mocarzami, który decyduje o życiu jednostek i narodów i który – co najważniejsze – troszczy się o tych, którzy są Mu wierni, powierzają się wstawiennictwu Maryi i nie tracą ufności w Jego miłosierdzie. Katechetyczną wykładnię autorstwa przeora z Jasnej Góry sankcjonują w *Potopie* towarzyszące mowom bohatera „nadprzyrodzone zjawiska przyrodnicze"[44]:

> Wtem uczynił się dziwny znak. Oto nagle naokół rozległ się szum skrzydeł i całe stada zimowych ptaszyn pojawiły się na podwórzu fortecznym, i coraz nowe nadlatywały z okolicznych ogłodzonych folwarków: więc szare śmieciuszki, trznadle o złotej piersi, ubogie wróble, zielone sikorki, krasne gile poobsiadały załamania dachów, węgły, odrzwia, gzymsy kościelne; inne kręciły się różnobarwnym wieńcem nad głową księdza, furkając skrzydełkami, świegocąc żałośnie, jakoby o jałmużnę prosiły, i nic nie obawiając się ludzi. Zdumieli się na ten widok obecni, a ksiądz Kordecki modlił się przez chwilę, wreszcie rzekł:
>
> – Oto Ptaszkowie leśni pod opiekę Matki Bożej się udają, a wy zwątpiliście o Jej mocy?
>
> Otucha i nadzieja wróciły już do serc, zakonnicy bijąc się w piersi udali się do kościoła, a żołnierze na mury [P II, 273-274].

W opinii T. Bujnickiego jednak to nie aparat cudowności zadecydował o przebiegu oraz ostatecznym wyniku oblężenia, ale patriotyczny aspekt oporu[45]. Na kartach *Potopu* wątki i epizody batalistyczne wypierają z czasem – według historyka literatury – pierwiastki metafizyczne, a charakter oblężenia determinują czynniki zdarzeniowe – „przewagi zbiorowe i indywidualne, których ukoronowaniem jest heroiczny wyczyn Kmicica – wysadzenie

[43] Zob. J. Sztachelska, *Sienkiewicz pogański i chrześcijański*, w: tejże, *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003, s. 225-226.

[44] Zob. J.M. Bocheński, *Religia w „Trylogii"*, Kraków 1993, s. 15-37.

[45] Zob. T. Bujnicki, *Barok „Trylogii"*, s. 123.

kolubryny”[46]. Dzięki temu uwidacznia się w dziele Sienkiewicza homerycki aspekt epopei, w którym szczególną wartość mają czyny herosa. W tym kontekście – zgadzając się z tezą przywołanego badacza – warto zapytać o źródła bohaterskich dokonań chorążego orszańskiego, czy też innych obrońców klasztoru jasnogórskiego. Pomocny w rozstrzygnięciu tej kwestii może być następujący fragment powieści:

> – Matko Syna Jedynego! – rzekł [Kordecki – dop. G.G.], podniósłszy oczy i ręce ku górze – jeśliś nas nawiedziła dlatego, abyśmy w Twojej stolicy przykład wytrwania, męstwa, wierności Tobie, ojczyźnie i królowi innym dali… jeśliś wybrała to miejsce, by przez nas rozbudzić sumienia ludzkie i cały kraj ocalić – zmiłuj że się nad tymi, którzy zdrój łaski Twej chcą zahamować, Twym cudom przeszkodzić, woli Twej świętej się sprzeciwić… […] Kto taką odpowiedzialność weźmie na własne ramiona? Kto cudom Marii, łasce Jej, ratunkowi tego królestwa i wiary katolickiej zechce przeszkodzić!
> – W imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego! – ozwało się kilka głosów – uchowaj nas Bóg! [P II, 210].

Słowa księdza Kordeckiego nadają czynom żołnierzy sankcję religijną. Więcej, dookreślają, wyjaśniają oraz uwzniośla ją konieczność i sens walki w obronie ojczyzny. W nauczaniu wodza-kapłana służba krajowi to coś więcej niż powinność patriotyczna czy obowiązek religijny. To powołanie, którego dawcą jest Bóg. I właśnie wiara w owe nadprzyrodzone wybrańst wo uruchamia heroiczne czyny sienkiewiczowskich bohaterów. Tym samym przeor paulinów jawi się w tej scenie nie tyle jako charyzmatyczny kaznodzieja, skuteczny demagog i motywator, ile przede wszystkim jako autentyczny posłaniec Boży, strażnik depozytu wiary i częstochowskiej arki, której los jest jednocześnie losem Rzeczpospolitej. Autor powieści odsłania tę prawdę przed czytelnikami za pośrednictwem generała Millera:

> Mimo dość tępej głowy spostrzegł jenerał w końcu, o co Kordeckiemu chodziło, bo zresztą wytłumaczył to niezbicie Sadowski: że więc nie o owo gniazdo skaliste, nie o Jasną Górę, nie o skarby nagromadzone w zakonie, nie o bezpieczeństwo Zgromadzenia – ale o losy całej Rzeczpospolitej. Spostrzegł Miller, że ów ksiądz cichy wiedział, co czynił, że miał świadomość swojej misji, że powstał jako prorok, aby zaświecić krajowi przykładem, by głosem potężnym zawołać na wschód i zachód, na północ i południe: Sursum corda! – by czy to zwycięstwem swoim, czy śmiercią

[46] Tamże.

i ofiarą obudzić śpiących ze snu, obmyć z grzechów grzesznych, uczynić światło w ciemnościach [P II, 227-228].

Zdecydowanie odmienne spojrzenie na postać przeora Kordeckiego proponuje Ryszard Koziołek. Badacz stoi na stanowisku, że wykreowany przez Sienkiewicza zakonnik częstochowski to „«ojciec» bezpieczny, nieopresywny i niefalliczny, który uzupełnia powieściowy ideał władcy”[47]. W modelu interpretacyjnym forowanym przez R. Koziołka figura ojca Kordeckiego może być rozpatrywana, analizowana i oceniana jedynie w kontekście postaci króla polskiego Jana Kazimierza, reprezentującego w *Potopie* aprobowany przez autora kult „słabej władzy”. Pod pojęciem „słabej władzy” należy rozumieć taką metodę sprawowania rządów, która wyklucza autorytaryzm, bezwzględność i siłę. „Słaby ojciec” [Jan Kazimierz – dop. G.G.] jest kreatorem „władzy serdecznej”, realizowanej na drodze współodczuwania z obywatelami i łagodnej perswazji, co skutkuje narodzinami „nowej” etyki obywatelskiego obowiązku opartej na poczuciu winy i chęci zadośćuczynienia. Jednak – mimo licznych zalet – powieściowy Jan Kazimierz nie jest władcą doskonałym, o czym decyduje miękkość jego charakteru przejawiająca się lekkomyślnością i niestałością. W tym kontekście braki ojca królewskiego zostają dopełnione w dziele Noblisty przez postać wodza-kapłana. Zdaniem wspomnianego już historyka literatury, jest to aspekt niezwykle istotny, ponieważ jedynie „synteza obu postaci ojców daje obraz fantazji o polskim królu idealnym”[48]. Przeor klasztoru na Jasnej Górze to „katolicyzm wcielony”, „dobroduszny mnich”, którego słabość ma rys urzędowy. Jego „przywództwo” – działanie stanowiące jeden z cudów świętego miejsca – opiera się na poszanowaniu godności/wolności jednostkowej i zbiorowej oraz propagowaniu miłości do ojczyzny i Kościoła. Wyzbyty przez Sienkiewicza wad króla przekształca on częstochowską twierdzę w chrześcijańską misję, co jeszcze dobitniej podkreśla symboliczną emanację „bezbronnego ojca”. Ów model władcy doskonałego, pozbawionego woli mocy „ojca symbolicznego”, wyznacza ponadto – według R. Koziołka – wzorzec fabuły dla bohaterów wątków miłosno-przygodowych[49]. Opierając się na tej teorii badacz konstatuje, że „Jan Kazimierz i Augustyn Kordecki dokonują symbolicznej adopcji Kmicica, a na wyższym planie – całej nawróconej szlachty”[50]. W przypadku Kmicica – oraz innych beneficjentów

[47] R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Wołowiec 2018, s. 115.
[48] Tamże, s. 113.
[49] Zob. tamże, s. 116-117.
[50] Tamże, s. 117.

owej adopcji – nie był to jednak akt niezobowiązujący, „wikła on bowiem «syna» w «dług» zadośćuczynienia, który musi zostać spłacony w tej samej monecie – w ofierze, a nie w triumfie mocy”[51].

Nowatorska, erudycyjna i uwolniona od zastanych schematów interpretacyjnych lektura *Potopu* autorstwa R. Koziołka prowokuje do dyskusji. Po pierwsze, na podstawie przeprowadzonych analiz można stwierdzić, że wykreowany przez Noblistę kapłan-zakonnik to postać silnie zindywidualizowana, niepodobna do innych, „osobna”. Wśród bohaterów drugiej części *Trylogii* jawi się on jako „człowiek-medium” – osobowy łącznik między rzeczywistością doczesną i nadprzyrodzoną. Jego szczególne miejsce w świecie przedstawionym *Potopu* wynika z tego, że będąc „wybrańcem Boga”, prorokiem i heroldem woli Stwórcy, uosabia w stopniu najwyższym ugruntowane w tradycji sarmacko-barokowej przeświadczenia religijne. Stanowią one dla Kordeckiego podstawowy argument przemawiający za koniecznością obrony twierdzy jasnogórskiej – katolicyzm (wiara) i kult maryjny są w jego przekonaniu najistotniejszymi składnikami „dawnych cnót”, których ponowna asymilacja spowoduje odrodzenie ducha narodowego. Po drugie, aktywność duszpasterska i proobywatelska przeora dowodzi przede wszystkim siły i potęgi ducha bohatera, który na wszystkich polach osobistego zaangażowania realizuje w praktyce ewangeliczne zasady postępowania. To „mocarz”, strażnik świętego miejsca i Tradycji, „nowożytny Noe” odpowiedzialny przed Bogiem za losy częstochowskiej arki. Jego kazania, rady i nawoływania nie noszą znamion „słabości” – są głosem wypowiadanym w imieniu Boga. Posłuszeństwo, które Kordecki pojmuje i spełnia w duchu chrześcijańskim w formie służby dla drugich, stanowi wzorcowy model sprawowania władzy. Dlatego uprawnione wydaje się stwierdzenie, że „Hektor jasnogórski” jest w *Potopie* postacią/figurą władcy idealnego, a nie jedynie upostaciowanym dopełnieniem braków „ojca królewskiego”. Po trzecie, „nawrócenie” chorążego orszańskiego[52] – i związana z nim „konieczność” zadośćuczynienia – ma rodowód znacznie głębszy niż nieco enigmatyczna „symboliczna adopcja” bohatera przez ojca Kordeckiego i Jana Kazimierza. Dokonała się ona na drodze nadprzyrodzonej iluminacji, którą Lech Ludorowski zdefiniował jako „jasnogórską teofanię Kmicica”[53]. Misterium przemiany pana

[51] Tamże.

[52] Zob. G. Głąb, *Kmicic jako Szaweł z Tarsu? Nawrócenie w „Potopie” Henryka Sienkiewicza*, w: *Nawrócenie. Łaska – tajemnica – doświadczenie*, red. G. Głąb, S. Radziszewski, M. Żmudziak, Lublin 2017, s. 109-142.

[53] Zob. L. Ludorowski, *Sakralny świat „Potopu”*, s. 157-162.

Andrzeja dopełniają w tych scenach następujące „znaki Łaski": fraza kazania ojca przeora – słowa proroctwa: „Tu się odmienią serca i dusze naprawią" [P II, 148] – oraz sakrament pokuty „nieszczęśliwego rycerza". Zadośćuczynienie – będące warunkiem dobrej spowiedzi świętej – stanowi w tym kontekście naturalną konsekwencję nawrócenia grzesznika. W obu przypadkach ksiądz Kordecki jest zaledwie świadkiem działania transcendentnej Siły, która odmienia serce Kmicica i czyni z niedawnego lekkoducha i zawadiaki „Boże narzędzie" do walki ze złem. Postawa zakonnika odsłania tym samym rzeczywisty podmiot/kreatora zdarzeń jasnogórskich – Opatrzność. W powieści Sienkiewicza przeor Kordecki jest „wielki" i „silny" dzięki mocy z Nieba. Jest „mocarzem", bo swoje „wybrańst wo"/powołanie wypełnia poprzez pokorną, heroiczną służbę na rzecz innych. Jest wreszcie wzorem do naśladowania, gdyż największą wartością człowieka jest niepodległość ducha.

*

Klemens Kordecki urodził się w 1603 r. w Iwanowicach. Do zakonu ojców paulinów wstąpił w roku 1634, już jako człowiek dojrzały, po odbyciu studiów teologicznych i filozoficznych. W zakonie przybrał imię Augustyn. Nie wchodząc w szczegóły jego życia, należy odnotować, że od 1650 r. pełnił funkcję/godność przeora klasztoru jasnogórskiego. Tak więc w chwili rozpoczęcia oblężenia był mężczyzną w sile wieku – miał 52 lata – doświadczonym zakonnikiem i duszpasterzem. Władysław Czapliński charakteryzował go jako osobę głęboko religijną, odważną, posiadającą nieprzeciętne zdolności administracyjne i praktyczną siłę w działaniu[54]. Zdaniem przywołanego badacza, „istotnie trzeba było męstwa, by w chwili, kiedy zdawało się, że cała Rzeczpospolita uznała już Szweda królem, zdecydować się na stawianie oporu jego wojskom, trzeba było siły charakteru, zdolności przekonywania, by skłonić otoczenie, szlachtę i mnichów do zaakceptowania tej postawy, co więcej, do wytrwania przy tej decyzji w chwili, kiedy oblężenie zaczęło się przeciągać"[55]. Tym niemniej należy mieć świadomość, że w literaturze historycznej postać Kordeckiego i jego faktyczne zasługi wciąż są przedmiotem dyskusji, polemik i sporów[56]. Historyk szwedzki, Theodor Westrin, zarzucał

[54] Zob. W. Czapliński, *Glosa do „Trylogii"*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 113.

[55] Por. tamże.

[56] Zob. W. Czapliński, *Z problematyki historycznej „Trylogii"*, w: *„Trylogia" Henryka Sienkiewicza. Historia – dzieło – recepcja. Materiały z sesji naukowej: „W dziewięćdziesiątą rocznicę «Trylogii» Henryka Sienkiewicza"*, red. L. Ludorowski, Warszawa–Poznań 1978, s. 25-26.

przeorowi wyrachowanie[57], inni – na przykład A. Kersten – „zafałszowanie" obrazu obrony klasztoru w *Nowej Gigantomachii*[58]. Lektura owych przekazów zdaje się nie pozostawiać wątpliwości, że „ten syn mieszczański nie miał w sobie nic z romantycznego czy też raczej rycerskiego pojęcia o honorze, nic z barokowego gestu i pozy"[59].

Następnym problemem jest zagadnienie znaczenia oblężenia Jasnej Góry dla późniejszego rozwoju wypadków w Polsce[60]. Bolesławita i Sienkiewicz przedstawiają kampanię częstochowską jako moment przełomowy w wojnie, a postać Kordeckiego kreują na „opatrznościowego męża narodu", „idealnego wodza" i „świętego". Należy otwarcie stwierdzić, że obaj twórcy ulegli tu całkowicie dawnej historiografii. Niewątpliwie obrona klasztoru przyczyniła się do zdynamizowania ruchu powstańczego w Rzeczpospolitej, jednak – jak konstatuje już wielokrotnie przywoływany W. Czapliński – „nie można w żadnym wypadku uważać, by to wydarzenie było dopiero hasłem podjęcia zbrojnej walki ze Szwedem, tak jak to przedstawia Sienkiewicz [a także Kraszewski – dop. G.G.] i jak twierdzili dawniejsi dziejopisarze"[61].

Podobieństwa, związki i analogie między kreacjami przeora Kordeckiego w powieściach Kraszewskiego i Sienkiewicza wywodzą się stąd, że obaj wielcy pisarze operowali zbliżoną ilością schematów myślowych i artystycznych, pewnymi wspólnymi konwencjami w poglądzie na historię narodową i sposobach powieściowego jej kształtowania[62]. W konstruowaniu postaci wodza-kapłana i obrazu oblężenia Jasnej Góry – przy całej artystycznej różnicy między ubożuchnym dziełkiem, jakim jest *Kordecki*, i wielką machiną *Potopu* – Halina Bursztyńska i Wincenty Danek przyznają pierwszeństwo Kraszewskiemu. Historycy literatury, uwzględniając fakt, że Bolesławita pisał swoją powieść o Kordeckim w okresie największego natężenia fideistycznych nastrojów w swej twórczości i dokonał uwznioślenia bohatera tytułowego, wyrażają pogląd, że utwór o walecznym przeorze jest „udanym aktem racjonalizacji wszystkich cudowności, jakie potencjalnie spoczywały

[57] Zob. W. Czapliński, *Glosa do „Trylogii"*, s. 113.

[58] Zob. A. Kersten, *Pierwszy opis obrony Jasnej Góry w r. 1655*, Warszawa 1959; zob. także: L. Frąś, *Obrona Jasnej Góry w r. 1655*, Jasna Góra 1935.

[59] W. Czapliński, *Glosa do „Trylogii"*, s. 113-114.

[60] Zob. tamże, s. 108-119.

[61] Por. tamże, s. 109.

[62] Zob. H. Bursztyńska, W. Danek, *Literackie powinowactwa powieści historycznych Sienkiewicza i Kraszewskiego*, w: *„Trylogia" Henryka Sienkiewicza. Historia – dzieło – recepcja*, s. 79-80.

w jej temacie i w *Nowej Gigantomachii*"[63]. Stanowisko badaczy wydaje się uprawnione. W powieści Kraszewskiego – w większym stopniu, niż ma to miejsce w literackiej wizji Sienkiewicza – oblężeni przetrwali zwycięsko napaść wojsk szwedzkich, bo mieli w swoich szeregach nieugiętego obrońcę świętego miejsca, żarliwego wyznawcę Panny Maryi, gorliwego i uduchowionego kapłana („drugiego Chrystusa"), ale przede wszystkim znakomitego wodza, organizatora obrony, dyplomatę i bezwzględnego w utrzymywaniu karności dowódcę[64].

Oba artystyczne przedstawienia figury Kordeckiego więcej jednak łączy niż dzieli. Należy wskazać, że Kraszewski i Sienkiewicz zastosowali w swoich tekstach literackich identyczną zasadę wprowadzenia postaci do akcji powieściowej poprzez jej uprzedni opis[65]. W każdym z przypadków stanowi go charakterystyka zewnętrzna, dająca podstawowe rysy, portret bohatera, który w toku dokonujących się zdarzeń ulega sprawdzeniu. W konsekwencji wszechwiedza narratora zaprezentowana w opisie znajduje potwierdzenie w fabule. Dominująca rola opisów zewnętrznych, które nie tylko prezentują cechy fizyczne postaci, lecz są także metodą wnioskowania o ich charakterze, wiąże dzieła wymienionych twórców z tradycyjnymi formami ujmowania postaci w powieści dziewiętnastowiecznej. Można jednak sformułować hipotezę, że Kraszewski i Sienkiewicz przezwyciężyli w tym aspekcie apriorycznośc konwencjonalnych ujęć, powierzając Kordeckiemu jako uczestnikowi ważnych wydarzeń dziejowych dużą autonomię. Ponadto kreatorzy figury księdza Kordeckiego wyposażyli bohatera kampanii jasnogórskiej w rozległe uprawnienia i możliwości sprawcze. Dzięki zastosowanej przez pisarzy konwencji postać zakonnika – w przeciwieństwie do innych bohaterów analizowanych powieści – uzyskała zdecydowanie szersze możliwości wartościowych dla siebie rozwiązań. Jest to o tyle istotne, że zarówno w *Kordeckim*, jak i w *Potopie* obrona klasztoru była dla protagonisty wydarzeniem probierczym. Niestety, nadmierna idealizacja charakteru mnicha-przywódcy nadała tej literackiej personie znamię kreacji schematycznej i jednostronnej.

Powieściowy Kordecki to ucieleśniony autorytet moralny – „matryca wartości". W wizji Bolesławity i Sienkiewicza postać ta ewokuje częściowo już utrwalone w tradycji historycznej treści narodowe i etyczne. Stanowi

[63] Tamże, s. 80.

[64] Zob. tamże, s. 80-81.

[65] Zob. T. Bujnicki, *„Trylogia" Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 96-110.

także odniesienie do historiografii obu pisarzy – wedle której przeszłość jest przede wszystkim przeszłością wielkich postaci, jednostek wybitnych, których postawy jednocześnie determinowały i kreowały bieg dziejów. W zamierzeniu twórców minione wieki z ich historią miały być nauką, drogowskazem dla kolejnych pokoleń. Postać przeora Kordeckiego zdaje się obrazować jedno: „przyszłość należy do «mocarzy» – nie «karłów»".

Wojciech Kaczmarek
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Stefan Żeromski i Paul Claudel
Szkic do literackiej paranteli

Tytułowe zestawienie nazwisk nie jest oczywiste[1]. Na pewno pisarze ci nigdy się nie spotkali, choć teoretycznie było to możliwe. Żeromski wiele razy wyjeżdżał do Francji, przebywał w Paryżu w czasie, kiedy był tam także Claudel. Co jednak łączy te nazwiska i jaka jest przyczyna, że chciałbym podjąć temat twórczości Claudela w kontekście życia Żeromskiego? Nie jest bowiem zasadniczym motywem to, że waga twórczości obu tych pisarzy jest porównywalna, to znaczy bardzo wysoka, w Polsce wobec Żeromskiego, a we Francji wobec Claudela. Tego nie trzeba udowadniać, wystarczy zajrzeć do podręcznikowych opracowań z zakresu historii literatury, żeby się o tym przekonać.

Zaproponowanego tytułu nie można też odwrócić. W pismach Claudela nie natkniemy się na wzmianki o Żeromskim. Natomiast istniejące nawiązania i wzmianki w tekstach polskiego pisarza do Claudela trzeba widzieć w szerszym planie recepcji twórczości francuskiego poety i dramaturga w Polsce. Stanowi ona nie tylko ciekawy wycinek relacji polskiej kultury literackiej do francuskiej, ale bardziej jeszcze spowodowana była odniesieniami do wartości moralnych, jakie Claudel w swojej twórczości przedstawiał i bronił. Obaj pisarze należeli bowiem do tego samego pokolenia Europejczyków, doświadczających tych samych przemian kulturowych i światopoglądowych wykwitających z Rewolucji Francuskiej na pozytywistycznym myśleniu o świecie – w kategoriach narzucanych przez racjonalizm i indywidualizm. Powodowały one erozję

[1] W wielu rozmowach, jakie prowadziłem (i nadal prowadzę) z Wacławem Pyczkiem na temat literatury, zawsze pojawiała się konieczność odwoływania się do naszych doświadczeń życiowych i w ogóle do sensu życia, a także do konieczności odnajdywania w nim śladów interwencji Boga. Literatura i życie wyznaczyły też pewien związek między pisarzami wymienionymi w tytule tego szkicu.

wspólnotowych związków międzyludzkich i nieufność wobec chrześcijańskiej wizji dziejów. W końcu XIX wieku i w pierwszych dwóch dekadach wieku XX kultura europejska przeżywa wiele aksjologicznych przewartościowań i moralnych dylematów związanych z kryzysem chrześcijańskiej wizji rzeczywistości i zredukowaniem antropologii do wymiaru tylko ziemskiego[2]. Claudel należał do tych twórców, którzy w zdecydowany sposób przeciwstawiali się relatywizacji wartości chrześcijańskich w kulturze przy zachowaniu dla literatury najwyższych wymagań artystycznego języka, stylu i poetyki. Recepcja Claudela potwierdza bardzo wysoką pozycję, jaką francuski pisarz miał w tym czasie w wielu środowiskach artystycznych na świecie, w tym również w Polsce[3]. Stąd prawdopodobnie zainteresowanie Żeromskiego jego tekstami i manifestowaną w nich wizją rzeczywistości.

Obaj byli podobni charakterologicznie: byli nieśmiali, unikali wylewności, byli samotnikami, choć bardzo interesował ich świat zewnętrzny, Żeromski dzielił z Claudelem podobną wrażliwość wobec „urody życia": piękna ludzkiego ciała, zwłaszcza urody kobiet, piękna wpisanego w przyrodę, obaj lubili podróże etc. Obaj nie akceptowali natomiast brzydoty. „Obrzydłówki" mogą pojawić się wszędzie na świecie, nie tylko w Polsce widzianej oczami Żeromskiego. Claudel też był wrażliwy na nieuporządkowanie widoczne w ludzkim działaniu wobec innych ludzi i wobec przyrody. Piękno przyrody i stworzonej przez człowieka architektury, malarstwa, rzeźby, muzyki, oddziaływały z równą mocą na obu twórców. Ale największą tajemnicą dla nich było piękno ludzkiej duszy, wnętrze człowieka. Fascynacja ta dotyczyła zwłaszcza opisu „wnętrza kobiety" – tajemnicy jej siły i oddziaływania na innych, przede wszystkim na mężczyzn. Powodów było więcej i one stanowić będą główną nić moich refleksji. Możemy szukać pewnych wspólnych cech już na poziomie biografii obu twórców.

Paul Claudel urodził się w 1868 r. w Villeneuve-sur-Fère, był więc o dwa lata młodszy od Żeromskiego, w rodzinie o tradycjach szlacheckich osadzonych głęboko w historii Francji. W 1882 r. rodzina przeniosła się do Paryża. Starsza siostra, Kamila (1864-1941), była wówczas początkującą rzeźbiarką w szkole Augusta Rodina. Paul ukończył w 1885 r. liceum Louis-le-Grande w Paryżu, uzyskując tytuł licencjata filozofii, i zapisał się do L'Institut d'études

[2] Zob. W. Kaczmarek, *Teatr a antropologia przełomu XX i XXI wieku*, w: *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*, red. A. Podstawka, A. Jarosz, Lublin 2011, s. 15-34.

[3] Zob. I. Sławińska, *Idee teatralne Claudela*, w: tejże, *Moja gorzka europejska ojczyzna*, Warszawa 1988, s. 46-85. O pozycji Claudela w Polsce pisałem w artykule *Polska batalia o Claudela*, „Summarium" 1979, nr 3, s. 185-201.

politiques de Paris, aby przygotować stopień prawniczy. Po zdanym celująco w 1890 r. egzaminie konkursowym w Ministerstwie Spraw Zagranicznych Francji rozpoczął swoją odyseję po świecie, jako dyplomata w randze konsula i ambasadora (USA 1892-1895, 1927-1933, Chiny 1895-1909, Czechy 1909-1911, Niemcy 1911-1914, Włochy 1914-1916, Brazylia 1916-1919, Dania 1919-1921, Japonia 1921-1927, Belgia 1933-1934).

Równolegle do wielkiej kariery politycznej, a potem także artystycznej, literackiej i teatralnej, francuski poeta przeżywał poważny kryzys egzystencjalny. Od początku studiów doskwierało mu dojmujące poczucie bezsensu życia i powodujący cierpienie rozdźwięk między pragnieniami „ciała" a wewnętrznym głosem „ducha". W poszukiwaniu odpowiedzi na przeżywane udręki zainteresował się twórczością francuskich symbolistów. Zaczął uczęszczać na tzw. wtorki do Stéphane'a Mallarmégo, który nie tylko dla niego, ale dla wielu młodych poetów francuskich był ważną figurą w artystycznym przeżywaniu świata i przewodnikiem po „mrokach" egzystencji. O swojej sytuacji wewnętrznej Claudel pisał w *Ma conversion*:

> Wychowywałem się, a raczej kształciłem najpierw u nauczyciela szkoły katolickiej, potem w jednym z laickich gimnazjów prowincjonalnych, wreszcie w liceum Ludwika Wielkiego. Zaraz po przestąpieniu progu tej uczelni straciłem wiarę, która wydawała mi się nie do pogodzenia z Wielością Światów [! – W.K.]. *Życie Jezusa* Renana dostarczyło mi nowych argumentów dla tej zmiany pokoleń, którą zresztą wszystko wokół mnie ułatwiało i pobudzało[4].

Najważniejszym jednak przełomem dla młodego poety stała się odkryta w czerwcu 1886 r. twórczość poetycka Arthura Rimbauda. Lektura tekstów autora *Sezonu w piekle* stanie się dla niego nieomal doświadczeniem metafizycznym. Claudel pisał:

> Pierwszy przebłysk prawdy dało mi zetknięcie z dziełami wielkiego poety, któremu jestem winien wdzięczność dozgonną i który na ukształtowanie mojej myśli wywarł wpływ zasadniczy: mam na myśli Artura Rimbaud. Lektura *Zachwyceń* (*Les Illuminations*), a parę miesięcy później *Sezonu w piekle* (*Une saison en enfer*) stała się dla mnie zdarzeniem kapitalnym. Po raz pierwszy książki te zrobiły wyłom

[4] P. Claudel, *Ma conversion*, w: tegoż, *Oeuvres en prose*, edit. Ch. Galpérine et J. Petit, Paris 1965. Korzystam z tłumaczenia: *Moje nawrócenie*, tłum. M. Winowska, „Nasza Rodzina" 1982, nr 7-8 (454-455), s. 11.

> katordze materialistycznej, dając mi wrażenie żywe i niemal fizyczne nadprzyrodzonego świata[5].

Po tym literackim wstrząsie Claudel zrobi kolejny krok: dokładnie 25 grudnia 1886 r. w katedrze Notre-Dame w Paryżu pisarz doświadczył nawrócenia. Szczegółowo opisał to doświadczenie w cytowanym już dziele:

> Mimo to [po lekturze tekstów Rimbauda – W.K.] trwałem nadal w otępieniu i rozpaczy. Tak wyglądał biedny chłopiec, który w dniu 25 grudnia 1886 roku wstąpił do katedry Notre-Dame, by przyjrzeć się nabożeństwu. Właśnie wówczas zacząłem pisać i sądziłem, że w katolickich obrzędach znajdę podnietę i materiał do dekadenckich gryzmołów. W takim nastroju, potrącany łokciami i rozgniatany przez tłum, z mierną uciechą przetrwałem sumę. Po południu, nie mając nic lepszego do roboty, poszedłem na nieszpory. Chłopcy z chóru katedralnego w białych komeżkach przy współudziale seminarzystów śpiewali właśnie, jak się później dowiedziałem, Magnificat. Stałem w tłumie przy drugim filarze, na prawo, po stronie zakrystii. Wtedy to zdarzył się fakt, który przesądził o całym moim życiu. W mgnieniu oka serce moje zostało porażone i uwierzyłem. Uwierzyłem z taką mocą przekonania, z takim porywem całego jestestwa, z przeświadczeniem tak dogłębnym, z taką oczywistością niedopuszczającą cienia wątpliwości, że od tej chwili żadne książki, żadne dowodzenia, żadne przygody burzliwego życia nie zdołały zachwiać mojej wiary czy też choćby ją naruszyć. Owładnęło mną nagle rozdzierające uczucie niewinności, wiekuistego dziecięctwa Bożego: niewysłowione doznanie! Gdy próbuję, po raz nie wiadomo który, odtworzyć sobie sekundy, które nastąpiły bezpośrednio po tej chwili nie pojętej, znajduję tylko porwane myśli, które wszakże wówczas stanowiły jeden błysk, jedną broń w ręku Boga, by porazić i rozewrzeć nareszcie serce biednego, zrozpaczonego chłopca: Jakżeż szczęśliwi są ci, którzy wierzą! – A gdyby to była prawda? – To jest prawda! – Bóg istnieje, jest tam. To ktoś konkretny jak ja, osoba. – On kocha mnie, woła mnie. Z oczu mych trysnęły łzy, a rzewny śpiew kolędy *Adeste* potęgował jeszcze moje wzruszenie[6].

Moment nawrócenia nie zmienił jednak dotychczasowego sposobu życia młodego studenta i poety. Rozpoczął się swoisty *katechumenat*, podczas którego – przez cztery lata – pisarz „przekuwał" moment nawrócenia na fakty życiowe, na podejmowane decyzje, na akceptację wartości, które wcześnie były przez niego odrzucane, a nawet pogardzane. Sięgnijmy raz jeszcze do *Ma conversion*:

---

[5] Tamże.

[6] Tamże, s. 12.

Byłem jak człowiek, którego żywcem odarto ze skóry i przeniesiono w obce ciało, w nieznany świat: oto jedyne porównanie, które narzuca mi się, ilekroć próbuję wyrazić ten stan dogłębnej rozterki. Co było najwstrętniejsze dla moich poglądów i dla moich upodobań, właśnie było prawdą, właśnie z trym, chcąc nie chcąc, miałem się pogodzić. Muszę się przyznać, że zrobiłem wszystko, co w mojej mocy, by stawić opór. Ten opór trwał cztery lata. Śmiem rzec, że była to piękna obrona, walka lojalna i na całego. Nie zaniedbałem żadnego środka: jedna po drugiej wysuwała mi się z ręki bezskuteczna broń. Był to największy przełom w moim życiu, ta agonia myśli, o której Artur Rimbaud pisze: «Walka duchowa jest tak brutalna jak trud bitewny. Twarda noc. Wyschła krew dymi na obliczu!». Młodzi ludzie, którzy tak łatwo rzucają wiarę, nie zdają sobie sprawy, jak ciężko ją odzyskać i za cenę jakich mąk! Idea piekła, a także myśl o tych wszystkich przyjemnościach i urokach, których musiałbym się wyrzec, oto główne moje hamulce na drodze do prawdy. […] Cóż mnie obchodził cały świat wobec tego gościa natrętnego, który wdarł się w mój dom? Tak mówił we mnie «nowy», ale «stary» wierzgał ze wszystkich sił i nie chciał wyrzec się za nic tego życia, które stało przed nim otworem. Mamże być szczery? W gruncie rzeczy najbardziej hamował mnie w wyznaniu moich nowych przekonań ludzki wzgląd. Na samą myśl, że będę musiał przyznać się do swego nawrócenia, powiedzieć rodzicom, że chcę pościć w piątki, ogłosić się jednym z tych katolików tak zjadliwie wyszydzanych, oblewał mnie zimny pot; toteż gwałt, jaki mi zadawano, budził we mnie rzetelne oburzenie. Lecz czułem na sobie twardą rękę![7]

Historia nawrócenia Claudela jest ważnym wydarzeniem w dziejach literatury przełomu XIX i XX wieku. Wszak dokonuje się wówczas pierwszy na tak dużą skalę rozłam kultury i życia społecznego z wartościami, jakie wniosło w życie i w historię Europy chrześcijaństwo. W tym zmaganiu o wolność człowieka, bo takim hasłem posługiwało się wielu intelektualistów, artystów, pisarzy, twórców kultury w walce z Kościołem – uczestniczyli również twórcy polskiej kultury. Do nich zaliczał się na pewno Żeromski.

O co walczył w swoich tekstach literackich Żeromski? Przede wszystkim o wolność polityczną dla swojego narodu (*Wierna rzeka*), o pogłębienie świadomości patriotycznej (*Popioły*, *Przedwiośnie*), o polskość w szkole i w stylu życia młodych (*Syzyfowe prace*), o jakość życia opartego na służbie i niesieniu pomocy drugiemu człowiekowi (*Ludzie bezdomni*), o odnalezienie tożsamości narodowej i religijnej (*Nawracanie Judasza*) etc. Oczywiście, to tylko hasła, bardzo upraszczające treść wymienionych utworów. Żeromski był świadomy, że odzyskanie niepodległości Polski może być zrealizowane wspólnym wysił-

[7] Tamże.

kiem całego pokolenia żyjącego na obszarze Ojczyzny, podzielonej wprawdzie przez zaborców, ale bliskiej wyzwolenia dzięki działaniom społeczności międzynarodowej. Aktywność autora *Przedwiośnia* w tych wyżej wspomnianych poszukiwaniach literackich i działalności społecznej, doprowadzi go do zetknięcia z twórczością Claudela. Biografia Żeromskiego pokaże także pewne zupełnie niezamierzone podobieństwo wrażliwości cechujące obu pisarzy.

Stefan Żeromski urodził się w 1864 r. w Strawczynie jako syn Wincentego i Józefy z Katerlów. Jego rodzina miała szlacheckie pochodzenie, ale została zdeklasowana przez swoje patriotyczne zachowania: udział w insurekcjach, powstaniach, zrywach niepodległościowych. Nie należał do prymusów kieleckiego gimnazjum, w którym rozpoczął naukę w 1874 r., a opuścił je dopiero w 1886 r. (Nowak-Dłużewski napisze, że jego świadectwo końcowe, bo nie maturalne, „tchnie dostateczną szarzyzną"[8]). Dla Żeromskiego i jego formacji jako pisarza ważne były jednak doświadczenia lekturowe. Czytał bardzo dużo, jego lektury polskie to przede wszystkim Mickiewicz, Słowacki, Jeż, Konopnicka, Prus. Pochłaniał także teksty prozaików francuskich: Wiktora Hugo, Emila Zoli i Gustawa Flauberta. Pod wpływem tych lektur, a także na skutek wydarzeń losowych jego dość naiwnie przeżywane chrześcijaństwo, podobnie jak u Claudela, doprowadziło go szybko do agnostycyzmu, a nawet do ateizmu. Najważniejsze pytanie, o które „rozbiła się" jego młodzieńcza wiara, dotyczyło sensu cierpienia i śmierci (*vide* Marcinek Borowicz w *Syzyfowych pracach*). Nie znajdując na nie odpowiedzi na lekcjach religii, jego chrześcijaństwo grzęzło pod naporem pozytywistycznej filozofii i naturalizmu skutecznie osłabiając w nim wiarę w Boga. Poszukiwania odpowiedzi na problem sensu życia kończyły się zazwyczaj na konstatacjach przybliżonych do naturalistycznych ujęć w powieściach Zoli i Flauberta.

Introwertyzm Żeromskiego rodził się też z faktów w jego biografii: jako piętnastoletni młodzieniec w 1879 r. przeżywał śmierć matki, a cztery lata później, w 1883 r., umiera jego ojciec. U progu dorosłego życia doświadczył osamotnienia i pustki. Jego uczuciowy związek z siostrą drugiej żony ojca, z Heleną Radziszewską, pogłębił jeszcze to zamknięcie. Pobyt na studiach w Warszawie (zapisał się do szkoły weterynarii, bo nie wymagano tam matury) popchnie go w kierunku „uciech" mających zrekompensować dotychczasowe trudności i niepowodzenia: często chodził do teatru („rozteatrzyłem się" noto-

[8] J. Nowak-Dłużewski, *Matura Stefana Żeromskiego*, „Pamiętnik Kielecki" 1947, cyt. za: A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 2000, s. 33.

wał w *Dziennikach* – a jest co oglądać: Alojzy Żółkowski, Wincenty Rapacki, Bolesław Leszczyński, Jan Tatarkiewicz[9]).

W Warszawie zbliżył się do redakcji nowo powstałego czasopisma „Głos", nieoficjalnego organu Ligi Polskiej. Ideowe nastawienie pisma, jawnie antyklerykalne, podejmujące zagadnienia warunków życia i pracy robotników, a także chłopstwa, mocno zainteresowały przyszłego pisarza. To tu ukażą się jego pierwsze nowele, *Siłaczka* i *Zmierzch*. Tymczasem zarabiał korepetycjami, romansując z uczennicami i niekiedy z ich matkami. Dopiero przyjazd do Nałęczowa w 1890 r. wprowadził trochę ładu w jego życie, a zwłaszcza poznanie Oktawii Rodkiewiczowej, która stanie się jego żoną (w 1892 r.), ustabilizuje na jakiś czas jego potrzeby miłości i pragnienia szczęścia.

Żeromski będzie patrzył na świat oczami człowieka szukającego spełnienia swoich pragnień i namiętności. Nieszczęścia, niesprawiedliwości, nierówności społeczne są, jego zdaniem, wynikiem złych struktur politycznych, nieuporządkowanych pragnień kłębiących się w człowieku, tłumionych, a potem wybuchających ze zdwojoną siłą. Badacze wskazują na duży wpływ, jaki na kształtowanie się poglądów społecznych Żeromskiego wywarła myśl Edwarda Abramowskiego, głównego ideologa polskiego socjalizmu z postulowaną „moralną przebudową człowieka" i powszechnym braterstwem ludzi wolnych[10].

W tym kontekście można widzieć poważne zainteresowanie Żeromskiego rodzącymi się ruchami wyzwoleńczymi[11], wielką polityką międzynarodową, przecinającą się wciąż przez historię Polski. I tu, w tym punkcie, możemy zobaczyć pewien związek między Żeromskim a Claudelem. Zwrócę uwagę tylko na dwie kwestie. Jak już wspomniałem, obaj pisarze żywo interesowali się polityką międzynarodową. Claudel jako konsul i ambasador Francji w wielu krajach świata czynił to w sposób profesjonalny. Te zainteresowania spotykają się w jednym, dla Żeromskiego zwłaszcza ważnym punkcie: chodzi o „sprawę Polski" w Europie.

Claudel jest wówczas aktywnym zwolennikiem powrotu Polski na mapę Europy wiedząc, że jest to w interesie społeczności międzynarodowej. Z oburzeniem przypominał o zbrodni, którą wobec Rzeczypospolitej popełniły

---

[9] S. Żeromski, *Dzienniki*, t. II, Warszawa 1954, s. 157.

[10] Zob. A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, s. 94-96.

[11] W 1904 r. w Zakopanem Żeromski spotkał się z Piłsudskim. Na jego polecenie pojechał do Wyspiańskiego, by prosić go o wsparcie dla odezwy Piłsudskiego wzywającej naród do składania ofiar pieniężnych na broń dla tworzonej przez niego armii. Żeromski opisał tę wizytę w szkicu pt. *Na broń*, w: tegoż, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, przygotował do druku W. Borowy, Warszawa 1928, s. 91-96.

sąsiednie mocarstwa u schyłku XVIII stulecia: „Od czasu rozbioru Polski Europa jest w stanie grzechu śmiertelnego”[12]. Pilnie obserwował rozwój wydarzeń dotyczących napięć politycznych, których skutkiem był wybuch I wojny światowej. Był też szczególnie zainteresowany Polską. Biografowie Claudela mogą wskazać jeszcze na osobistą przyczynę tego zatroskania o los Polski. Wiąże się to z jego bliską znajomością, od 1904 r., z Rozalią Ścibor-Rylską, i urodzoną z tego związku w 1905 r. ich córką Luizą[13]. Mimo że nie doszło do małżeństwa, Polka pozostanie przez całe życie kobietą obecną w jego życiu i w jego twórczości[14]. Tym można też tłumaczyć liczne odniesienia do Polski w wielu jego poematach i dramatach[15].

Najważniejszy przejaw „upomnienia się” o Polskę znajdziemy w napisanym przez Claudela w 1913 r. poemacie *Pieśń o Polsce* (*Cantique de la Pologne*)[16]. Francuski poeta ustami bohaterki tego poematu, Polki o imieniu Fausta, wyraził podziw dla Polaków, którzy opierając się na nadziei płynącej z wiary w Boga, trwają niezłomnie w oczekiwaniu na upragnioną wolność[17]. Tekst ten był też odbierany jako sprzeciw wobec poczynań Francji w kwestii niepodległości Polski. Francja wobec zbliżającej się wojny zawarła sojusz z Rosją przeciw Niemcom. Dla Polaków był to wyraźny sygnał, że nie mogą liczyć na sojusz z Paryżem. Żeromski należał właśnie do tych działaczy, którzy upatrywali nadzieję na wyzwolenie właśnie w sojuszu z Francją. Z tego powodu zrodziła się jego nieufność wobec polityki Piłsudskiego i jego współpracy z Austrią.

Nie ulega wątpliwości, że dla Żeromskiego odzyskanie niepodległości ojczyzny było jednym z naczelnych jego dążeń. Angażował się mocno w te zagadnienia zwłaszcza po 1905 r. (*Sen o szpadzie*, *Nagi bruk*, *Róża*). Bardzo aktywnie włączy się w działania niepodległościowe tuż przed wybuchem

---

[12] P. Claudel, *Journal*, t. I, ed. J. Petit, F. Varillon, Paris 1968, s. 25.

[13] Życie Rozalii Ścibor-Rylskiej i jej córki Luizy opisała Thérèse Mourlevat w *książce La Passion de Claudel. La vie de Rosalie Ścibor-Rylska. Biographie*, Paris 2011, tłumaczenie polskie: *Muza Claudela. Życie Rosalie Ścibor-Rylskiej. Biografia*, przeł. M. Kozłowska, Kraków 2014.

[14] Rozalia, jako Ysé, będzie główną bohaterką autobiograficznego dramatu napisanego przez Claudela w 1905 r. *Partage de Midi* (*Podział południa*).

[15] Zob. M.J. Whitaker, *Claudel a Polska*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1988, nr 3, s. 19-33.

[16] Utwór zamieszczony w „La Nouvelle Revue Française” 1913, nr 3 (z 1 marca) prawie natychmiast przełożony na język polski: P. Claudel, *Pieśń o Polsce*, przeł. S. Miłaszewski, „Museion” 1913, nr 4, s. 60-62. Utwór wszedł jako część pt. *Cantique du peuple divisé* do większego dzieła, jakim była *La Cantate à trois voix. Cette heure qui est entre le printemps et l'été*. Przekład polski, *Między wiosną a latem najświętsza godzina. Kantata na trzy głosy*, tłum. W. Husarski, „Zdrój” 1918, z. 1, s. 3-19. Fragmenty w tłum. S Łubieńskiego ukazały się w „Maskach” 1918, z. 7, s. 131-135.

[17] Znakomitą interpretację tego utworu znajdziemy w artykule M.J. Whitaker *Claudel a Polska*, s. 28-33.

I wojny światowej – współdziałanie z Piłsudskim, praca w ekspozyturze Narodowego Komitetu Zakopiańskiego, później sympatyzowanie nawet z Narodową Demokracją (wraz z Janem Kasprowiczem). Ale najbardziej Żeromski jest zainteresowany Francją – i w niej upatruje najwierniejszego sojusznika dla Polski. Wiedział, że koniecznie trzeba tworzyć dobry klimat do dyskusji nad odzyskaniem niepodległości poprzez kontakty polityczne, ale także kulturalne. Dlatego zwrócił uwagę na zaangażowanie podjęte przez Claudela w 1913 r. dla „sprawy Polski". W jednym z listów pisanych w 1913 r. z Paryża do Artura Śliwińskiego, wpływowego polityka, bliskiego współpracownika Józefa Piłsudskiego, wskazywał na milczenie w sprawie Polski we Francji i Włoszech. Wymienił jedynie Claudela i jego *Hymn dla Polski*, który skutecznie przedstawia nowe spojrzenie na tę sprawę[18].

Odniesienia Żeromskiego do Claudela nie ograniczały się tylko do podkreślania jego działalności na rzecz Polski. Twórca *Przedwiośnia* komentował jego teksty, a także wybory życiowe, szczególnie to, co związane było z jego konwersją w 1886 r. Szukał też odpowiedzi na własne trudności i zmagania dotyczące życia rodzinnego, na kolejne związki i relacje z dziećmi. Te poszukiwania aksjologiczne wyznaczają też główną linię egzystencji wykreowanych bohaterów jego dzieł. Żeromski należał do pisarzy jawnie antyklerykalnych, wykazujących nawet niechęć do Kościoła katolickiego, a w szczególności do duchownych. Artur Hutnikiewicz w swojej monografii poświęconej Żeromskiemu wskazał, że zarzuty te miały charakter społeczny i moralny:

> Główny zarzut jaki wytacza pisarz duchowieństwu jest ten sam, którym szermowali w XIX wieku wszyscy przeciwnicy Kościoła i wojujący ateiści: rozbieżność między wzniosłą nauką a zaprzeczającą jej codzienną rzeczywistością zachowań. Począwszy od najwyższej hierarchii, od Namiestnika Baranka Bożego, którego strzegą gwardziści z naostrzonymi bagnetami, od watykańskiej pompy, przepychu i bogactwa «[…] które się tam z przepchanych kieszeni wylewa i wsiąka znowu w gnojowisko świata» […] a na pospolitym ruszeniu w czarnych sutannach skończywszy. «Głosząc cnoty ewangeliczne wyciągają ostatni grosz z sakiewki wieśniaka, odsuwając Królestwo Boże w jakąś przyszłość pozaświatową konserwują siedliska nędzy, twierdze niedoli i […] ciemnoty gdyż to wszystko nie przeszkadza zbawieniu». Kościół instytucjonalny, tak świetnie osadzony w swym materialnym dosycie i zapobiegliwości, zdający się być zupełnie obojętnym na otaczające go zewsząd morze nędzy, sprzymierzony z rządami

[18] S. Żeromski, *Do Artura Śliwińskiego* [list z 17 sierpnia 1913], w: tegoż, *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, seria VI, t. 38: *Listy 1913-1918*, oprac. J. Adamczyk, Warszawa 2008, s. 99-100.

> i ze światem ludzi bogatych, niewzruszony w swoim konserwatyzmie społecznym, wydawał się [Żeromskiemu] zaprzeczeniem idei swojego Założyciela[19].

Podobne zarzuty wobec Kościoła formułował Claudel, ale nawrócenie, jakiego doświadczył w Boże Narodzenie 1886 r., zmieniło jego widzenie rzeczywistości, mimo że jego dawni przyjaciele, na przykład André Gide, pozostawali nieufni, a nawet wrogo nastawieni do Kościoła i odrzucali chrześcijaństwo jako sprzeczne z rozwojem nowoczesnego społeczeństwa. W tekstach Żeromskiego znajdziemy podobny ton, a nawet obwinianie Kościoła za nieprzeciwstawienie się nędzy i ubóstwu. W ogłoszonej w 1916 r. powieści pt. *Nawracanie Judasza* nawiązuje do Claudela. Główny bohater, Ryszard Nienaski, przypadkowo zawędruje w pobliże klasztoru braci Albertynów na Kalatówkach. Spotkany w drodze stary albertyn, brat Tytus, wcześniej ocierający się o herezję ks. Wolski, opowie mu o historii życia Brata Alberta. Nienaski znał tę opowieść; wszak odkąd ten wybitny malarz, Adam Chmielowski, przystał do krakowskich nędzarzy i biedaków, przybierając imię Brata Alberta, głośno o nim było w świecie artystów i pisarzy. Wielu swoją decyzją przywoływał do wiary, ale wielu postawił znaki zapytania dotyczące sensu ludzkiego życia. Bohater powieści Żeromskiego był zgorszony marnowaniem przez niego talentu i wspieraniem biedaków zamiast walką z ubóstwem. Nienaski „wyleje" te pretensje na spotkanego w górach brata Tytusa, który doprowadzi go do współbrata, brata przewodnika, którym jest Brat Albert. Tytus musi wysłuchać najpierw szyderstw ze strony Nienaskiego na temat życia wiecznego, jakie biednym proponują zakonnicy:

> Tu umieraj, nędzarzu, w gnoju i nic sobie nie rób z tego, albowiem tam zasiądziesz na tronie. Wspierają was też bogacze za tę naukę, szopy wam dają, ażeby nędzarze nie cuchnęli na ulicach. Swą mową pokorną wspieracie istniejący porządek rzeczy! Pomagacie bogaczom! Boicie się, ażeby ich nie zubożyć o cały funt cukru, żebrzecie tylko o ćwierć funta[20].

Tytus nie zraził się ostrym tonem Nienaskiego. Odpowiedział mu rzeczowo: „Wspierają nas nie tylko ludzie bogaci, ale i pierwszorzędne umysły i subtelni poeci. Dzisiejsi pisarze Francji, którzy widzieli niejedno i wszystkiego

---

[19] A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, s. 316-317; cytaty pochodzą z *Urody życia*, Warszawa 1948, s. 242 i 243.

[20] S. Żeromski, *Nawracanie Judasza*, Warszawa 1948, s. 294.

się z najlepszych źródeł bez przeszkody uczyli, Huysmans, Paweł Claudel, Verlaine, Jammes…”[21].

Dla Nienaskiego świadectwo przywołanych poetów, wśród których z imienia i nazwiska przywołany był autor *Zwiastowania*, nie było jednak wiarygodne:

> Ja bym sądził, że oni z wydatną pomocą nie przybywają. Są to prędzej poganie, pociągnięci ku Kościołowi przez żądzę nowości, przez perwersje snobizmu, który każe trzymać się tej mody nowej a nie przekraczającej wcale granicy wygodnego burżujstwa. Opchawszy się wszelkich satanizmów, przeżarci w młodości przez wszelkie kurwiarstwo ducha, jakie się tylko da pomyśleć, naraz spostrzegają coś bajecznie nowego: spowiedź, czystość małżeńskiego pożycia, chodzenie na mszę z książką nabożną i zakaz wszelkiego myślenia, działania. Paul Claudel, jedyny zresztą nasz przyjaciel na świecie, w swoim *Magnificat*, trzeciej wielkiej odzie, błaga Boga, ażeby go nie zostawiał z Wolterami, Renanami, Micheletami, Wiktorami Hugo *et tous les autres infâmes…* Albowiem *leur âme est avec les chiens morts, leurs livres sont joints au fumier*. Gdy my wędrujemy przez różne więzienia, kazamaty ducha i ciała, ci ludzie wędrują przez rozmaite *Parisiany*, *Monica* i *Maximy*, a potem lękają się Micheletów[22].

Ta ostra i pełna szyderstw ocena świadectwa wiary u wymienionych poetów ukazywała zdeformowany sposób widzenia przez Nienaskiego świata wartości chrześcijańskich. Pośrednio pokazywała ogromny dystans Żeromskiego wobec przemian, jakie przechodzili wymienieni poeci w swoim doświadczeniu wewnętrznym i w swoich intencjach objawianych wobec czytelników[23].

Ocena Claudela przez Żeromskiego była jednak bardzo wysoka z punktu widzenia losu Polski. Pisze o nim: „[…] jedyny zresztą nasz przyjaciel na świecie”, i to akurat nie kłóciło się z negatywnym odbiorem jego chrześcijańskiej postawy, wyrażanej w utworach literackich. Żeromski potwierdził swoją aprobatę dla Claudela w zredagowanym i wydanym w lutym 1918 r. *Projekcie Akademii Literatury Polskiej*[24]. Upomni się tam o pamięć o Claudelu i o docenienie jego wkładu w budowanie świadomości narodowej Polaków, a także o jego poetycki przekaz najważniejszych wartości humanistycznych. Pisał:

---

[21] Tamże.

[22] Tamże.

[23] Brak tego wyczucia zarzucał autorowi *Nawracania Judasza* jeden z pierwszych wnikliwych recenzentów tej książki, ks. Czesław Sokołowski: *Problemat nawrócenia w najnowszej powieści Żeromskiego. Szkic krytyczny*, Warszawa 1917.

[24] S. Żeromski, *Projekt Akademii Literatury Polskiej*, Kraków 1918.

> Nie mamy przekładów pism Pawła Claudela, ani *Cinq grandes odes*, ani *Tête d'or*, *La ville*, ani wreszcie arcytworu *Cette heure qui est entre le printemps et l'été*, który zawiera hymn na cześć Polski, pisany nie teraz, kiedy odwalił się kamień grobowy naszej niewoli, lecz wówczas przed jakiemiś dziesięcioma laty, gdy o nas nie mówił nikt na ziemi prócz tego wielkiego i szlachetnego poety[25].

W ten sposób Żeromski pragnął wpisać teksty Claudela w krwiobieg kultury literackiej w Polsce, co już stawało się faktem. W 1914 r. ukazało się polskie tłumaczenie słynnego dramatu Claudela *L'Annonce faite à Marie* (*Słowo zwiastowane Maryi. Misterium w czterech aktach z prologiem*, tłum. Wacław Husarski, „Sztuka" 1914, z. 19-24). Natomiast „arcytwór", jak określił Żeromski *La Cantate à trois voix. Cette heure qui est entre le printemps et l'été*, w 1918 r. przełożył w „Zdroju" również Husarski. Jeszcze przed śmiercią Żeromski mógł usłyszeć, że Jarosław Iwaszkiewicz przetłumaczył trzy dramaty Claudela: *L'Otage* (*Zakładnik*, „Zdrój" 1920, nr 1-5), *L'Annonce faite à Marie* (*Zwiastowanie*, „Zdrój" 1920, nr 2-5), a później także w 1923 r. *L'Echange* (*Zamiana*, dla Teatru Małego w Warszawie, gdzie sztuka grana była w 1925 r.). Kolejne lata przyniosą nowe przekłady, a także adaptacje teatralne dramatów Claudela. Upomnienie się o francuskiego pisarza w *Projekcie Akademii Literatury Polskiej* było owocne. Myślę jednak, że Żeromskiego ujęło coś bardzo osobistego w twórczości Claudela: jego relacja do zdarzeń życiowych i pewność istnienia opatrzności Bożej. Tego brakowało Żeromskiemu najbardziej.

[25] Tamże, s. 13-14.

Małgorzata Król
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

„[…] nie ma na kuli ziemskiej nudniejszego miejsca... nad starożytną stolicę Książąt Mazowieckich". Od epistolograficznych opisań do geograficznej i encyklopedycznej precyzji
(Spuścizna naukowa Gustawa Zielińskiego)

Pracując nad biografią zesłańca Onufrego Pietraszkiewicza zajmowałam się *Opisaniem Rosji, jej mieszkańców, stolicy Petersburga i Moskwy w roku 1824-1830* [1] Zauważyłam, że *Opisanie*, rozpoczęte jak typowy list do przyjaciela (Stanisława Kozakiewicza), z każdym akapitem przekształcało się w osobny tekst opisowo-narracyjny, który z powodzeniem można uznać za przynależący do gatunku podróży, na której temat Stanisław Burkot pisał:

> […] jest relacją ze zdarzenia czy ciągu zdarzeń w życiu autora, związanych z jego przemieszczeniem się, z podróżowaniem. Owe trzy czynniki – zdarzeniowość, przemieszczanie się i relacjonowanie wyznaczają krąg spokrewnień podróży jako gatunku z jednej strony z wczesnymi formami reportażu, a z drugiej – poprzez silne wyeksponowanie czynnika autobiograficznego (bezpośredniość doświadczeń autora) z formami literatury wspomnieniowej, pamiętnikarskiej. Dystans czasowy, właściwy pamiętnikom, między zdarzeniem i spisywaniem relacji o nim okazuje się – także właściwością podróży jako gatunku[2].

[1] O. Pietraszkiewicz, *Opisanie Rosji, jej mieszkańców, stolicy Petersburga i Moskwy w roku 1824-1830*, w: *Archiwum filomatów. Listy z zesłania*, t. I: *Krąg Onufrego Pietraszkiewicza i Cypriana Daszkiewicza*, zebrał, opracował i wstępami opatrzył Z. Sudolski przy współpracy M. Grzebień, Warszawa 1997, s. 39.

[2] S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 11.

Gdy stawiano na świeżość wrażeń, wybierano formę listu[3]. Inne zatem, drobniejsze opisania – Rygi, Petersburga, Odessy, Moskwy i wielu jeszcze miejsc, były to niewyróżnione, choćby tak jak młodzieńcze Zanowskie „rozdziałki", integralne części przesyłek, których nadawcami byli Franciszek Malewski, Teodor Łoziński i Józef Jeżowski. Warianty pomysłu podjętego najstaranniej w przywołanym na początku. A to wszak korespondencja romantyków, twórców może nie pierwszego szeregu, ale takich, których listy doskonale się wpisują w tendencje ogólnoromantyczne, które są – co zaproponował Zbigniew Sudolski – „niedocenioną literaturą i dokumentem". Listy te, co wówczas udało się dowieść, są w niewielkim stopniu odzwierciedleniem stanu duszy podróżującego nadawcy, stając się głównie opisaniem miejsca. Sądziłam wówczas, że takie przemiany formalne warunkowała sytuacja osobista nadawców – podróż na zesłanie, wielość nowych, narzucanych miejsc pobytu, a w związku z tym bogactwo wrażeń i doświadczeń. Jak się nimi dzielić, gdy dla najbliższych miejsca te były jeszcze bardziej obce? Jak pogodzić chęć umieszczenia „opisania" w formie często nad wyraz rozbudowanego i drobiazgowego opisu z krępującym gorsetem konwencji listu? Należy przyznać, że konwencję próbowali naruszać już wcześniej – nie brak na to przykładów w pięciu tomach *Korespondencji filomatów*[4] (z lat 1815-1823). Ale wtedy były to młodzieńcze eksperymenty formalne, okazjonalne, niepowszechne. Wówczas chcieli eksperymentować, teraz (po roku 1824) musieli. Wyzwalali się spod reguł i norm stylu klasycznego, zachowując zgodnie z antycznymi zasadami naturalność, przejrzystość toku myślowego, aby dołożyć ograniczenia inne. Pogodzić chęć drobiazgowego „opisania" z krępującą „autocenzurą", której powód był oczywisty: sytuacja politycznych zesłańców. Tego typu korespondencja umożliwiła coś jeszcze, choć początkowo chyba nawet o tym nie myśleli – realizację tkwiącej głęboko potrzeby uczynienia zadość wczesnofilomackiej inicjatywie: tworzenia opisów z autopsji. Albowiem w gronie związkowym powstał pomysł sporządzenia „opisu statystycznego kraju polskiego", a Franciszka Malewskiego *Projekt zbierania wiadomości statystycznych* i przygotowana później wspólnie z Michałem Rukiewiczem *Instrukcja do układania opisu parafii N. w powiecie N. w guberni N*. były najwyraźniejszymi świadectwami czynionych przygoto-

[3] Tamże, s. 12.

[4] *Archiwum filomatów*, cz. I: *Korespondencja 1815-1823*, t. I-V, wyd. J. Czubek, Kraków 1913. Dalej przy opisie listów pochodzących z tej edycji posługuję się zamieszczonym w tekście głównym skrótem KF, po którym zaznaczam cyfrą rzymską tom i arabskimi stronę.

wań do sporządzenia marzącego im się opisu[5]. Większość bowiem tematów zawartych w instrukcji została podjęta nie tylko przez najbogatsze treściowo Pietraszkiewiczowskie *Opisanie*, ale przez wskazywane już inne, drobniejsze. Analizując więc zesłańcze listy filomackie, postawiłam tezę, że sytuacja osobista nadawców – zesłanie, tęsknota, chęć przybliżenia najbliższym miejsc, często nie tylko geograficznie, ale kulturowo skrajnie odległych – stały się przyczyną włączania do korespondencji elementów gatunków takich jak podróż, opisanie, czy też po prostu wykorzystywania konwencji listów z podróży[6].

Wydaje się jednak, że powyższą tezę, odnoszącą się do zesłańczej korespondencji filomackiej, należy mocno rozszerzyć. Przekraczanie ram gatunku to cecha nie tylko epistolografii powstającej w wileńskim towarzystwie. Listy wielu romantyków (znów wbrew upraszczającym opiniom) to nie wyłącznie „dokumenty duszy" – choć takich nie brak, głównie jednak wśród literackich realizacji gatunku, wychodzących spod pióra „romantycznych wieszczów", ale przesyłki, w których powraca się do funkcji informacyjno-utylitarnych. Sentymentalne listy-wyznania sprawiły, że całe zespoły korespondencji traciły swój pierwotny charakter informacyjno-urzędowy, a zaczynały określać indywidualność piszącego. A stąd był już tylko krok do romantycznej, epistolograficznej manifestacji indywidualizmu i odwrót od starych, klasycznych wzorów i normatywizmu[7]. Ponieważ ówcześnie regułą stał się brak reguł, to w tym rozluźnieniu formalnym było miejsce nie tylko dla popularnego listu-wyznania, ale i alternatywnych propozycji.

Inną tendencją był powrót do XVIII-wiecznych diariuszy podróży czy samych podróży pisanych z wykorzystaniem formuły epistolarnej, co też

---

[5] *Instrukcja do układania opisu parafii N. w powiecie N. w guberni N.*, w: *Archiwum filomatów,* cz. II: *Materiały do historii Towarzystwa Filomatów*, t. III, wyd. S. Szpotański i S. Pietraszkiewiczówna, Kraków 1921, s. 115-128. Przedmiotem zainteresowania opisującego miały być: położenie, rozległość, powierzchnia, drogi, rzeki, kanały, klimat, stan mieszkańców – ludność i podział (spis ludności parafii według stanów, rodu, religii, wieku, urodzenia, śmierci i małżeństw oraz zasad ekonomicznych), rolnictwo, ogólne uwagi nad rolnictwem i stosunkami włościan do dziedziców, miejsca zamieszkałe, przemysł rękodzielny, handel, oświecenie, obyczaje i zwyczaje.

[6] M. Cwenk [M. Król], *Zesłańcze opisania czyli poprocesowa korespondencja filomatów na nowo odczytana*, w: *Komunikowanie i komunikacja na ziemiach polskich w latach 1795-1918*, red. K. Stępnik, M. Rajewski, Lublin 2008, s. 79-85.

[7] Z. Sudolski, *Korespondencja*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 432 n.; zob. też: tenże, *Polski list romantyczny – niedoceniona literatura i dokument*, w: *Polski list romantyczny*, oprac. Z. Sudolski, (seria: Biblioteka Romantyczna, red. M. Janion), Kraków 1997, s. 8-9.

może już po trosze zapowiadało późnodziewiętnastowieczne listy z podróży, których przykładem choćby Henryka Sienkiewicza *Listy z Afryki*.

Tendencja ta, czyli obecność opisań, podróży w formach epistolograficznych dostrzegalna jest niemal u wszystkich romantyków (nie tylko filomatów – sybiraków – zesłańców) z Adamem Mickiewiczem, Zygmuntem Krasińskim[8] na czele. Nie brak jej w korespondencji ważniejszych twórców romantyzmu krajowego, żeby wspomnieć tu choćby Wincentego Pola. Ale w przypadku romantyka-geografa potrzeba opisania odwiedzanych dobrowolnie miejsc była chyba czymś naturalnym. Już naturalną nie była w sytuacji Adolfa Januszkiewicza[9], absolwenta Wydziału Literackiego Uniwersytetu w Wilnie, początkowo też wyłącznie autora prywatnej korespondencji, wymienianej z najbliższymi i nielicznymi przyjaciółmi. Stał się on cenionym autorem *Listów ze stepów kirgiskich*[10], będących doskonałym przykładem korespondencji z podróży. Wydaje się jednak, że tego typu przesyłki umożliwiały realizację, jak się oka-

[8] U niego, zwłaszcza w przesyłkach adresowanych do ojca, można natrafić na opisania albo wręcz diariusze podróży – zob. np. list pisany z Genewy 5 września 1830 r., będący relacją z podróży po Szwajcarii: „Nazajutrz, 17 aug., taż sama słota i niepogoda. Przyjechaliśmy do Thun, miasta, sławnego w Szwajcarii dlatego, że co rok tam obóz artylerii się gromadzi. Jest to jakby szkoła wojskowa. Miasto, samo przez się mało znaczące, pełne było podróżnych. Najpiękniejszą tęczę widziałem wieczorem przy zachodzie słońca. Na czarnem tle z chmur, jakby wymalowana, opierała się dwoma końcami na dwóch skałach, jakby most, przez powietrze anielską ręką zarzucony. […] 18 aug. O 9-ej z rana puściliśmy się z Thun po jeziorze tego samego imienia, które jest najbardziej dzikiem w całej Szwajcarii, bo otoczone spadzistemi skałami, poprzerywanemi między sobą, co sprawia, że często temi przerwami wpadają wiatry, sobie przeciwne, i, krzyżując się, burze niebezpieczne wznoszą. […] Po trzygodzinnej przeprawie dostaliśmy się na drugi brzeg, skąd pojechaliśmy powozem do Interlaken. Tu już zaczyna się sławny Oberland, czyli część górzysta kantonu Bern, najrozleglejszego ze wszystkich kantonów. Interlaken jest to ni wieś, ni miasto: składa się z szeregu gospód i leży w pięknej dolinie między jeziorem Thun i jeziorem Brienz. Można powiedzieć, że jest to zupełnie angielska kolonia. Anglicy ogólnie zalewają Szwajcarię tłumami" (Z. Krasiński, *Listy do ojca*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1963, s. 89).

[9] Adolf Januszkiewicz, absolwent Uniwersytetu Wileńskiego w 1829 r., z powodu złego stanu zdrowia wyjechał za granicę. Podczas swej europejskiej podróży, w Rzymie, zetknął się z Mickiewiczem, którego znał z Wilna z czasu studiów uniwersyteckich. We wrześniu 1830 r. wrócił na rodzinne Podole, aby stamtąd po wybuchu powstania listopadowego udać się do Warszawy i dołączyć do Komitetu Organizacyjnego Legii Litwy, Wołynia, Podola i Ukrainy. W marcu 1831 r. ciężko ranny, wzięty do niewoli, początkowo został skazany na karę śmierci, którą potem (17 marca 1832 r.) zmieniono na osiedlenie na Syberii z utratą praw stanu i konfiskatą majątku. W maju 1832 r. znalazł się w Tobolsku. Zob. *Adolf Januszkiewicz*, w: W. Śliwowska, *Zesłańcy polscy w Imperium Rosyjskim w pierwszej połowie XIX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 1998, s. 235-236.

[10] Najnowsze wydanie: A. Januszkiewicz, *Listy ze stepów kirgiskich i dziennik podróży*, oprac. H. Geber, Wrocław 2013.

zuje, nie tylko filomackiej, ale chyba dość powszechnej potrzeby tworzenia opisów z autopsji. Opisów, które składałyby się na obraz już nie tylko naszego kraju, ale obszarów właśnie poznawanych. Wydaje się też, że to pragnienie nie było obce innemu romantykowi, którego nie można tu pominąć. Może mniej znany i dopiero na nowo odkrywany przyjaciel Adolfa Januszkiewicza – Gustaw Zieliński swe pierwotne zainteresowania literackie wraz z upływem czasu również porzucił na rzecz bardziej unaukowionych formuł.

Dla porządku należy przypomnieć, że Zieliński też był zesłańcem. Ten polski pisarz i poeta okresu romantyzmu w wieku 21 lat podjął decyzje, które istotnie zaważyły na jego dalszym życiu. Wziął bowiem czynny udział w wydarzeniach 1830 r. 29 listopada razem z kuzynem Józefem Feliksem Zielińskim oraz Janem Turowskim i Erazmem Wróblewskim w patrolu powstańczym wspierał belwederczyków[11]. Po upadku zrywu przekroczył granicę pruską, a w parę miesięcy później, korzystając z amnestii, powrócił[12]. Aby młody dziedzic nie odczuł skutków rozporządzenia rządowego, zgodnie z którym wojskowi służący w czasie powstania w armii polskiej mieli być wcieleni do armii rosyjskiej (wyjątek stanowiły osoby niezdolne do służby oraz posiadające majątek), stryj odstąpił Gustawowi folwark Kierz[13]. Młodzieniec nie umknął jednak przed przeznaczeniem. Wkrótce za pomoc uczestnikom wyprawy Zaliwskiego – swym szkolnym kolegom – został aresztowany, pozbawiony wszelkich praw oraz majątku i zesłany na bezterminowe osiedlenie na Syberii[14]. Tam kształcił się i czytał. Zdobył też literacką popularność. Z syberyjskiego zesłania (w 1842 r.) wrócił nie tylko jako męczennik narodowej sprawy, ale też literat, autor niezwykle wówczas popularnego *Kirgiza*.

Listy, którymi dysponuję[15], nie pochodzą z tego okresu w życiu autora *Stepów* i *Samobójcy*. Obejmują czas późniejszy, czas podróży w interesach,

---

[11] https://skepe.pl/18-historia?start=15 [dostęp: 5 grudnia 2019]. Por. A.M. Stogowska, *Wpisany w epokę: Gustaw Zieliński (1809-8181)*, Płock 1996, s. 42.

[12] J. Odrowąż-Pieniążek, *Wstęp*, w: *Gustaw Zieliński „Kirgiz" i inne poezje*, Warszawa 1956, s. 9.

[13] T. Polanowski, *Gustaw Zieliński*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, t. II, red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988, s. 828.

[14] *Gustaw Zieliński*, w: W. Śliwowska, *Zesłańcy polscy w Imperium Rosyjskim*, s. 714-715.

[15] Autografy zaginęły. W 1909 r. fragmenty listów [?] do siostry Gustawa Zielińskiego Eufrozyny Górskiej wykorzystano w artykule *Poeta stepów* publikowanym na łamach „Ziarna" niemal przez cały rok. Nie została tam jednak zachowana ani strona graficzna korespondencji, ani jej konieczne wyznaczniki – nagłówkowy zwrot do adresatki czy kończące przesyłkę pozdrowienie. Pojawiają się co prawda wtopione w treść listu pojedyncze zwroty do siostry. Tekst publikowany w opisanej formie w „Ziarnie" wykorzystała Anna Maria Stogowska w swojej pracy

potem – jak się ówcześnie mówiono – dowód. Ten zbiór epistolograficzny wyraźnie wykracza poza ramy, które nakreśliłam badając listowanie filomackie, a obecne są tu analogiczne tendencje.

Zacznę od listu utrzymanego w tonie nie do końca serio, ale zapowiadającego problematykę prezentowanego wyboru:

> Świat, ludzie, okoliczności wszystko się na mnie sprzysięgło, że pomimo najusilniejszej chęci wyrwania się z Płocka […] muszę tu pokutować jak Tantal lub Iksjon[16] mitologiczny. Czas, co tu siedzę, zdaje mi się być wiecznością, bo niezawodnie dzień w Płocku ma więcej niż czterdzieści ośm godzin, jest to bowiem prawdą matematyczną, chociaż nie z matematycznych nauk wyciągniętą, że nie ma na kuli ziemskiej nudniejszego miejsca nad starożytną stolicę Książąt Mazowieckich. O czemuż nie jestem w natchnieniu powieściopisarskim, mógłbym w tej chwili coś nudniejszego od *Czarnej mary*[17] utworzyć. Jeżeli na tamtym świecie chwile nudy będą do zasług liczone, to moja szala dobrego wszystkie moje błędy przeważy[18].

---

pt. *Syberia w twórczości Gustawa Zielińskiego* (w: *Wpisany w epokę. Gustaw Zieliński (1809-1881)*, Płock 1996), dokonując jeszcze dalej idących zmian (skrócenia, zmiany konstrukcyjne – przesunięcia całych fragmentów). Brak rękopisów nie pozwala odpowiedzieć na inne, niezwykle ważne pytanie: czy kształt obecny analizowanych przesyłek pochodzi od Zielińskiego, czy jest pomysłem pierwszego edytora? Jest to pytanie tym bardziej ważkie, że publikowany w „Ziarnie" tekst nosi odrębny tytuł: *Dziennik podróżny Gustawa Zielińskiego*. Tytuł raczej nie jest autorski, ale już nie ma takiej pewności co do kompozycji. Te same listy [?] wykorzystuje we wstępie do *Poezji* Zielińskiego Piotr Chmielowski. Są więc trzy i co warto dodać, nie do końca tożsame wersje tej „korespondencji". Co ważne: Chmielowski również deklaruje, że „przytacza je dosłownie" (*Poezye Gustawa Zielińskiego. Wydanie zupełne, poprzedzone życiorysem na podstawie listów poety skreślonym i oceną jego działalności przez* P. Chmielowskiego, t. 1, Toruń 1901, s. 60). Tymczasem u Chmielowskiego znalazłam wiele fragmentów, których nie ma ani w „Ziarnie", ani w rozprawie A.M. Stogowskiej. Nie mając pewności co do pierwotnego charakteru tekstu – dziennik podróżny czy korespondencje – nie mogę ich tu wykorzystać.

[16] Kain (mitologia) – pierwszy człowiek, który zabił swojego krewnego, Dejoneusa (teścia). Za karę został strącony do Tartaru, gdzie przykuto go do wiecznie obracającego się, płonącego koła. Zob. np. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987.

[17] A. Nakwaska, *Czarna mara. Powieść historyczna: kronika dawnego zamku książąt mazowieckich 1523-36*. Powieść napisana w 1838, wydana w Warszawie w 1841 r.

[18] List Gustawa Zielińskiego do Urszuli Zielińskiej, rkps, Dział Zbiorów Specjalnych. Biblioteka im. Zielińskich w Płocku, sygn. 795, k. 312. Dalej na oznaczenie tych zbiorów posługuję się skrótem BZ. W odniesieniu do wykorzystywanych rękopisów korzystano z zasad modernizacji przyjętych dla utworów połowy tego stulecia. Modernizacja pisowni i interpunkcji została jednak ograniczona do niezbędnego minimum, tzn. objęła tylko te zjawiska, które nie świadczą o języku autora i epoki.

Zieliński wówczas w każdym odwiedzanym miejscu dostrzegał jakieś niedogodności. W następnym liście kierowanym do narzeczonej narzekał: „Ciechocinek, aczkolwiek nudny, piaszczysty, ogołocony z wszelkich przyjemności i pięknej natury i co ważniejsza towarzystwa ludzi,

Nasuwa on nieodparte skojarzenia z równie nieprzychylnym opisaniem innego miasta, już niekoniecznie nudy:

> Jest to miasto żałoby, a wyjące dzwony (24 kościołów mamy) codziennie hasło roznoszą śmierci. Szczęście, jeżeli śmierć zbraci się z hołotą: nie tyle uszy cierpią; lecz, że i w domy możnych i bogaczy zaziera, a zgon ich trzydniowe dzwonienie, i to jeszcze po trzykroć na dzień ogłasza, sądź, czylim niesłusznie Lublin miastem żałoby nazwał (KF, IV, 109).

Dlaczego od tych listów należy rozpocząć? Pierwszy Gustawa Zielińskiego, ówcześnie już ziemianina, drugi wspomnianego na wstępie Pietraszkiewicza-nauczyciela, odrabiającego pobierane w Wilnie stypendium właśnie w Lublinie. Przewrotnie można powiedzieć, że tak nudzono się w owe lata… Ale oba fragmenty to opisy miejsc narzuconych, skąd chcieli jak najszybciej wyjechać. Zapewne to pragnienie uzasadnia te nie do końca sprawiedliwe oceny. To jednak opisy autopsyjne, na których im mocno zależało. Taki materiał epistolograficzny jest dokumentem życia codziennego warstwy średniozamożnej i zamożnej w połowie XIX wieku, bo równolegle można by pokazywać opisy rozrywek, wizyt. U Zielińskiego czytamy: „Wieczór przepędziłem w Teatrze Rozmaitości. Grano pierwszy raz nową komedyjkę Fredra pt. *Dożywocie*. Komedyjka przewyborna i niezrównana gra nowego artysty Rychtera”[19] (BZ, sygn. 795, k. 331), aby parę dni później donieść, „[…] że furorę robi komedia Fredra pt. *Zemsta za mur graniczny*, gdzie Rychter jest nieporównany, ale ponieważ wziął urlop na dni 12 przeto być może, że go widzieć nie będę. Dziś *Panna-Mężatka* w Rozmaitości, nie wiem jeszcze czy będę w teatrze” (BZ, sygn. 795, k. 341)[20].

Najczęstsze jednak są opisy miejsc. Zbliżone do wspomnianych na wstępie opisań z korespondencji filomackich są listy z okresu podróży do wód. Od początku lat sześćdziesiątych, niemal do chwili śmierci Zieliński podróżował po Europie. Początkowo była to dobrowolna banicja, w związku z przygotowywanym w kraju powstaniem, potem wyjazdy dla poratowania zdrowia.

---

w którego atmosferze do wyziewów mefitycznych, mady, wilgoci z ciągłych deszczów, łączy się jeszcze tuman plotek nad całym zakładem dominujący” (tamże, k. 314).

[19] Józef Franciszek Rychter (9 września 1820 Kraśnik – 25 czerwca 1885 Warszawa) – aktor, reżyser, dyrektor teatru, http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/41855.html [dostęp: 7 stycznia 2020].

[20] Paralelnie można przywołać opis wizyty również w warszawskim w teatrze (w 1820 r.) słany do Wilna przez Pietraszkiewicza: „Byłem [...] na *Dziewicy* Schillera; jakkolwiek ją odmienił Brodziński, Osiński więcej jeszcze wyrzucił, dekoracja wystawna i rzecz więcej mię zajęła niż w *Machabeuszach*, gdzie dekoracja całą zaletę stanowi” (KF, III, 146).

Przyczyną pogarszającego się samopoczucia była choroba płuc. Odwiedzał więc ośrodki sanatoryjne, gdzie leczono tego typu dolegliwości. Ale nie tylko. Szereg interesujących miejsc rozpoczyna Nicea:

> Nicea jako zbiegowisko ludzi majętnych z całego świata, hotele i mieszkania wynajmujące się cudzoziemcom ma urządzane z wielkim przepychem, elegancją i komfortem. Otóż jedno z takich mieszkań eleganckich my zajmujemy, zajmując cały dół willi położonej śród ogrodu. Mamy prócz przedpokoju salon, pokój jadalny i sześć pokojów sypialnych oraz kuchnię. Kuchni u siebie nie prowadzimy, ale ponieważ gospodarz domu jest kucharzem, więc on nas stołuje, a z jedzenia, jakie nam daje jesteśmy dotąd zadowoleni[21].

Nie można pominąć jego opisania Wilna, bo jest skrajnie różne od znanych obrazów miasta, obecnych w korespondencjach innych romantyków. Zieliński tak postrzegał to miejsce i nie można tu mówić o żartobliwym tonie, który wkradł się do opisania Płocka. Ślad swego braku sympatii pozostawił w korespondencji adresowanej do Erazma Wróblewskiego[22]:

> Wyspawszy się i wypocząwszy, ponieważ wyjeżdżaliśmy dopiero o 1 po południu w dalszą drogę, więc mieliśmy kilka godzin czasu do obejrzenia Wilna. Wilno, miasto umarłe, jak było od lat wielu, tak i zastygło, nie widać żadnych nowych budowli, które by obudzenie się z letargu lub wzrost znamionowały. Widzieliśmy dwie główne ulice, to jest Wielką, która od Ostrej Bramy aż do Placu Katedralnego dochodzi, i Niemiecką. Pomiędzy głównymi ulicami jest mnóstwo ciasnych, brudnych zaułków, zamieszkałych głównie przez Żydostwo i ich obrzydliwe kramiki. Te zaułki przypomniały mi getto w Rzymie. Ma się rozumieć, że zwiedzać te kloaki nie miałem żadnej ochoty. Byliśmy w katedrze, gdzie kaplica ś^go^ Kazimierza i w kościele pobernardyńskim, przy którym przybudowany piękny kościółek ś^tej^ Anny. Nadto widzieliśmy Ostrą Bramę

[21] Dla porównania warunki warszawskie: „Bo choć gdybyś go [Dionizego Chlewińskiego] był na zimę do mojej zamknął izby, której ściany z muru pruskiego dobrym były cieplika przewodnikiem, a piec raz się ogrzewał [...] owszem robiłby doświadczenia z kryształami i przekonałby się, że woda, stojąc nawet przy ogrzanym piecu, krzepła, gdy było –19. Nie dziw się więc, że w Onufrze ognie przystygły […] Boże Narodzenie było mroźne, siedzieć przy kominie najdogodniej; ale któż się osiedzi, kiedy woda krzepnie?" (KF, III, 82).

[22] Erazm Wróblewski (1810-1882) – uczestnik powstania listopadowego, student prawa, nie skorzystał z amnestii po powstaniu, uszedł za granicę, podlegał karze skonfiskowania majątku. Członek Towarzystwa Patriotycznego, od 1833 r. w TDP. We Francji przebywał do śmierci żony, potem wrócił z dziećmi do kraju, gdzie powtórnie ożenił się. Wówczas odświeżył znajomość z Gustawem Zielińskim. Zob. M. Czajka, M. Kamler, W. Sienkiewicz, *Leksykon historii Polski*, Warszawa 1995, s. 817.

z wizerunkiem Matki Boskiej, przez którą przejechaliśmy 4 razy. Najciekawsze zaś w Wilnie to są brzegi Wilii i łączenie się z nią Wilejki, a dalej Góry Ponarskie. Ta część miasta bardzo malownicza. Z banhofu, który jest za Ostrą Bramą, widać w dole rozłożone całe miasto i robiło mi wrażenie Liège, gdy się od Brukseli przyjeżdża i z góry opuszcza. Z tą różnicą, że nad belgijskim miastem wyskakuje tysiąc kominów, z których dym i para bucha, ponad Wilnem na rozległej przestrzeni mnóstwo wież i kopuł się podnosi od kościołów i cerkwi jak nad cmentarzem, nad którym górują krzyże. W Wilnie wszystkie napisy na domach i szyldach są tylko po rusku, rzadko gdzie napis francuski. W jednym tylko katedralnym kościele znalazłem jedyny napis polski na kamieniu w podłodze: «Groby Biskupów Wileńskich». Ze ściśniętym sercem opuściłem tę Litwy stolicę… (BZ, sygn. 795, k. 106).

Mamy u Zielińskiego opisania miejsc, części Europy, których brak w korespondencjach innych romantyków – aby przypomnieć Ostendę i zasygnalizować niezwykle interesujące opisy Budapesztu, uchodzącego w oczach Zielińskiego za najpiękniejsze miasto w Europie:

Wspomniałem Ci, że jadąc do Wiednia, obróciłem drogę na Peszt, gdzie przez 2 dni bawiłem i jestem bardzo z tej podróży zadowolony. Peszt-Buda, co do mieszkańców, równa się liczbą Warszawie, ale co do położenia swego i piękności miasta, to kto wie, czy nie jest najpiękniejszym miastem w środkowej Europie. Zakasować może nie tylko Wiedeń, ale nawet Paryż. Takich ogromnych budowli, a obok tego z taką elegancją, lekkością, ornamentyką postawionych, to dotąd nie widziałem. A z takich budowli (mających np. 33 okien frontu i 4 piętra) to prawie pół Pesztu się składa. Jest to miasto prawie nowe, ulice szerokie, place i skwery w najpiękniejsze dywanowe klomby ozdobione, bruki doskonałe, kostkowe, oświetlenie gazem nie ustępuje Paryżowi, a śród miasta wspaniały Dunaj – gdzie z jednej strony na wysokiej skale dawna forteca Buda, na niższej zaś, wzdłuż brzegu ciągnącej się, pałac cesarski i całe miasto Ofen[23] na wyniosłościach i na wybrzeżach rozłożone. Po drugiej stronie Pesztu brzegi obulwarowane i drzewem wysadzone, asfaltem wylane. Dwa mosty, znakomitej inżynierskiej konstrukcji i imponujących pięknością kształtów łączą dwa brzegi. A na Dunaju statki wielkiej żeglugi parowej, która pomiędzy Wiedniem i Księstwami Naddunajskimi funkcjonuje, przewożąc masę podróżnych i tysiące worków zboża, które na niższych bulwarach, jak góry jakie, czekają rozładowania. Widzisz mnóstwo parowców krzyżujących się i obsługujących miasto, z których małe (*mouches*) przewożą z jednego brzegu na drugi, a wielkie spacerowo-piętrowo urządzone, przewożą przez całą długość miasta pasażerów, dotykając w kilku punktach obydwu brzegów, dochodząc do wyspy św. Małgorzaty, gdzie jest przepyszny park, wspaniałe łazienki,

[23] Nazwa niemiecka Budy – miasto u góry.

> restauracje i gdzie co niedzielę odbywają się koncerty. Ponieważ odwiedzaliśmy port w czasie owocowym, więc ani możesz mieć wyobrażenia tej masy arbuzów, melonów, które jak kul piramidy przed każdą znajdują się przekupką. A prócz tego śliwki węgierskie, dla których samych warto jechać do Pesztu. […]. Skończę więc, że byliśmy na operze wcale dobrej (dawano *Aidę*) i że dziwię się, że nasi architekci nie jeżdżą do Pesztu uczyć się sztuki budowania domów w stylu teraźniejszym (*moderne*), który się lepiej nadaje do gustu i potrzeb dzisiejszego pokolenia, niż małpowanie stylu klasycznego, nie posiadając ani włoskiego nieba, ani marmurów i potrzebując je zastąpić cegłą, wapnem z dodaniem najmniej klasycznych kominów (BZ, sygn. 795, k. 135).

Przykłady można mnożyć, tekst wydłużyć, a temat przegadać. Ale już przedstawione wcześniej fragmenty, wyjęte z przesyłek Zielińskiego czynią uprawnioną polemikę z tezą, jakoby listy-wyznania przynoszące mocno zindywidualizowany portret duszy nadawcy zdominowały romantyczną korespondencję. Nie da się zaprzeczyć, że i takie były – a chyba najwięcej ich w epistolografii Zygmunta Krasińskiego[24]. Druga wskazywana tendencja nie była zjawiskiem marginalnym.

Niepublikowana dotychczas epistolografia Gustawa Zielińskiego stała się przedmiotem analizy, aby pokazać, w jakim kierunku ewaluowały jego zainteresowania. Można powiedzieć, że obecne w listach opisania stały się wprawkami do przygotowania znacznie poważniejszych prac, o których do dziś wiadomo niewiele. Co prawda w wielu rozprawach biograficznych poświęconych Gustawowi Zielińskiemu czytamy, iż był jednym z autorów haseł dla Encyklopedii Orgelbranda. Mirosław Krajewski w swoim szkicu napisał:

---

[24] Zob. np. list pisany z Neapolu do Adama Sołtana, 29 maja 1839 r. „Życie nasze przeszłe jak w latarni czarnoksięskiej przechodzi przed nami, a my spokojnie każden obraz jego rozpatrujemy i oceniamy. Zgadzamy się na wspólną prawdę, że życie jest celem najwyższym życia, i że, kto żyć umie, ten nigdy nie umrze. Zresztą wiemy, że tych dni kilka pozazdroszczą nam losy, że pęknie zwierciadło tego morza wkrótce, że za trzy lub cztery dni księżyc zniknie z niebios, a nas rozpędzą konieczności rozmaite i daleko od siebie zagnają na wyspy odludnych nudów lub cierpkich przykrości. Spokojnie przewidujemy przyszłość. Na co, jak sam mówisz, martwić się przed czasem? Stałem się zupełnie obojętnym na wszystko złe, co mi się stać może. Wiem, że serce moje nigdy podłem nie było, co mogłem chwil boskich wydrzeć smutnemu pasmu życia ponurego, wydarłem i przywłaszczyłem sobie; bo w mojej duszy wrzała zawsze nieskończona żądza chwil takich, bliższych nieba, niż reszta innych, co się żmudnie ciągną i wikłają nędznie, a jeśli za takie chwile cierpieć mam później, niechże i tak będzie; powiem amen, jak gdybym pacierz kończył. Darmo! Z kolebki dzieciństwa wyniść potrzeba, oglądać się przez całe życie nie sposób na wszystko, co otacza; wszystkiemu nikt nie dogodzi. Długo biłem się w piersi i pokutowałem, ale pokuta nie uszczęśliwiła drugich, a mnie zbłaźnić w końcu i zbezsilić mogła. Teraz spokojny jestem; gdybym dziś miał umrzeć, jeszcze byłbym spokojny" (Z. Krasiński, *Listy do Adama Sołtana*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1970, s. 280).

„Ponadto Zieliński ogłaszał artykuły w Encyklopedii Orgelbranda […]"[25], zaś *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut"*, t. IX, w nocie biobibliograficznej Gustawa Zielińskiego nie tylko odnotowuje ten fakt, ale jeszcze dopełnia, podając problematykę haseł: „Enc[yklopedia] powsz[powszechna] Orgelbranda (współprac. 1859-1868; tu m. in. opisy Syberii)". Okazuje się jednak, że informacje te też nie są do końca precyzyjne. Nazwisko Zielińskiego wymieniane jest w tomach I-IV, ale tylko w I, II i III można znaleźć hasła jego autorstwa. Być może miał przygotować coś i do tomu IV, ale ze względu na sytuację osobistą (za krytyczną postawę wobec powstania styczniowego zapłacił dobrowolną banicją) nie zdążył. Przypuszczalnie też haseł autorstwa Zielińskiego jest znacznie więcej. W *Encyklopedii* są całe bloki not związanych z jednym obszarem, zagadnieniem, z których pierwsze (czasami też ostatnie) sygnowane jest jego nazwiskiem, a poprzedza lub zamyka grupę anonimowych. Ich sposób opracowania może wskazywać, że autorem był Gustaw Zieliński. Ponieważ hasła były zapewne poddawane też opracowaniu redakcyjnemu, zupełnej pewności mieć tu nie można.

Czy wiadomo coś o metodach pracy Zielińskiego? Przy okazji rozprawy pt. *O Ziemi Dobrzyńskiej. Badanie historyczne (z mapą)*[26] pozwolił sobie na refleksję na temat konieczności prowadzenia badań topograficznych:

> W badaniach naszych tośmy powzięli przekonanie, że najgruntowniejsze dzieła, najdokładniejsze karty geograficzne nie zastąpią dokładnej znajomości miejsca, z wszystkimi tegoż właściwościami i nomenklaturami. Zwracamy na ten przedmiot uwagę naszych badaczy historii, że do oczyszczenia z błędów naszych źródeł dziejowych, oprócz pergaminów, potrzeba jeszcze zbadać miejsca, na których się działy opisywane wypadki[27].

Jak pracował nad hasłami dla encyklopedii? Czy prowadził badania topograficzne i onomastyczne, aby nie tkwić w kamiennym kręgu błędów powtarzanych z ust do ust? Które z haseł z pewnością są jego autorstwa.

Jego inicjałami sygnowane są: Abałak, Abul-Hair, Ajaguza, Ajaguzki zarząd, Ak-kent, Ak-łan, Ak-Mołły, Ak-sakał-barby, Ak-su, Ałaktu-kul, Ała-kul, Ałczyn, Ałtaj, Ałtyn-nor, Amu-Darja/Amu-Derja, Amur, Aral, Auł, Bałch,

---

[25] M. Krajewski, *Gustaw Zieliński ze Skępego – życie i działalność*, „Ziemia Dobrzyńska" 2 (1992), s. 85.

[26] G. Zieliński, *O Ziemi Dobrzyńskiej – badanie historyczne z mapą*, „Biblioteka Warszawska" 1861, t. 3, s. 233-283, 525-572.

[27] Tamże, s. 245.

Bałchasz/ Bałkasz, Barsuki, Bed-pak-dała, Bogdo-Oala. Obejmują więc kilka zakresów tematycznych: nazwy geograficzne, terminy administracyjne, hasła osobowe. W związku z informacją zamieszczoną w *Nowym Korbucie* należy sprostować: nie dotyczą one wyłącznie przestrzeni syberyjskiej w ścisłym tego słowa znaczeniu. Nie brak jednak miejscowości leżących na obszarze Kazachstanu lub Chin. Zieliński nie jest autorem takich haseł, jak: Iszym, Kirgiz, Kirgizi syberyjscy, Syberia, Tobolsk, a więc dotyczących miejsc i zagadnień, które doskonale znał. Pisał zatem, niestety, nie na podstawie własnych syberyjsko-kazachskich doświadczeń, możliwych wówczas do przeprowadzenia obserwacjach topograficznych, ale do ich przygotowania gromadził i studiował coś w rodzaju stanu badań.

Dla przykładu w haśle poświęconym Ak-su czytamy:

> Ak-su miasto chińskie, w małej Bucharii, nad rzeczką tegoż nazwiska, łączącą się z większą rzeką Tarim-gol, która wpada do jeziora Lob. Podług dzieła chińskiego Sin-kiang-onai-fan-ki-lio, to jest krótkich notat historycznych o barbarzyńcach zewnętrznych przy nowych granicach (podług tłumaczenia Stanisława Julien[28]): Aksu leży na południe Sioneszan (gór okrytych śniegiem) […]. Według relacji podróżników bucharskich i Taszkientu, na których podstawie Grimm swój Atlas ułożył (Atlas de Ritter et Oetzel[29]) Aksu jest wielkim miastem położonym nad rzeką Yan-gou, posiadającym 1000 domów i 60 000 mieszkańców. Zaś według karty cesarza Khian-loung rzeka Aksu tworzy się przez połączenie Kukusau i Temurrussu i należy do systematu hydraulicznego jeziora Lob. Szerokość geograficzna miasta według obserwacji oo. Jezuitów (astronomów Pekinu) wynosi 41ş.

Zdarzało się Zielińskiemu wprowadzać korekty. Po zapoznaniu się z wymienionymi w haśle studiami, oglądzie rozmaitych map stawia tezy, które uprawnione byłyby w ustach fachowcy geografa, a których zweryfikowania, z uwagi na brak kompetencji, też się nie podejmę. Tak dzieje się przy okazji hasła na temat Ałtaju i Gór Ałtajskich, o których sporo wiedział, a to za sprawą artykułu zamieszczonego „w encyklopedycznym słowniku rosyjskim". Omawiając tę notę, potem badania Pallasa, Zieliński (prawnik, historyk, ale nie geograf!) mówi, że Pallas „nadto wielką rozległość nadaje całemu syste-

[28] Zob. https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Julien,_Stanislas [dostęp: 20 grudnia 2019]. Wspomniane dzieło (tł. S. Julien) pt. *Mélanges de géographie asiatique et de philologie sinico indienne, extraits des livres chinois*, Tome I, Paris 1864. Zob. https://books.google.pl/books?id=W6Y-AAAAcAAJ&pg=PP7 https://books.google.pl/books?id=W6Y--AAAAcAAJ&pg=PP7#v=onepage&q&f=false [dostęp: 23 maja 2020].

[29] *Atlas de l'Asie par Grimm*, red. C. Ritter et Oetzel, Berlin 1833.

matowi […]. Humboldt przeciwnie, w nadto może ciasne zamyka go granice". Niżej dodaje:

> Podział na Mały i Wielki Ałtaj, w większej części kart i dzieł geograficznych przyjęty nie zdaje się mieć żadnej zasady. Powód do tego dał Abul-hazy, dzieląc go na wielki i mały uważając za granice tego rozdziału przeciwne brzegi Irtysza, około jeziora Nor-Zajsan. Ale podział podobny, ani w tym miejscu, ani na południe i północ rzeki Buchtramy, nie ma żadnej zasady geologicznej; tym więcej, że na miejscu samym, ani Rosjanie, ani Kałmycy zamieszkujący Ałtaj wschodni bynajmniej tej różnicy nie czynią; nawet karty wielkiego Atlasu chińskiego ze 104 części złożonego, a przez misjonarzy astronomów z Pekinu za cesarza Kian-lounga dokonanego ani też szczegółowe opisy autorów chińskich o zachodniej granicy Niebieskiego Państwa niczym tej hipotezy o wielkim Ałtaju nie usprawiedliwiają.

Czy miał słuszność? Ta ocena leży poza kompetencjami historyka literatury. Mnie udało się jedynie dostrzec, że opisania były zapowiedzią zupełnie innego typu rozpraw, w których podobne zainteresowania autora mogły znaleźć swe odzwierciedlenie. Gdy Januszkiewicz zaproponował cykl listów z podróży, Zieliński realizował się jako autor cyklu haseł popularnonaukowych, przybliżających Europejczykom terytorium XIX-wiecznej Azji. Hasła te czekają na skrupulatnego badacza. Dobrze byłoby, aby nareszcie, po blisko 160 latach od publikacji, geografowie zajęli się rozpoznaniami tego samozwańczego naukowca.

Należy więc stwierdzić, że może nie reporterska opisowość (o takiej marzyli, ale nie mogli jej w pełni realizować z uwagi na ograniczenia cenzuralne) była tendencją obecną w epistolografii zarówno wczesno-, jak i późnoromantycznej. Nie było to zjawisko właściwe tylko dla schyłku epoki, zapowiadające tendencje nadciągającego pozytywizmu. Prowadziło w rozmaitych kierunkach. W przypadku Januszkiewicza zaowocowało cyklem *Listów ze stepów kirgiskich*, które czasami przybierają formę prereportażową[30], w przypadku Zielińskiego – hasłami do encyklopedii.

---

[30] Np. List IV: Do brata [Januarego]: „Pierwszy to raz po sześciu latach siedzącej pracy siadłem na koń i w czas niesłychanie gorący puściłem się po stepie. Amantaj, nie mogąc ukryć swej radości, że odetchnął świeżym powietrzem rodzinnej pustyni, hasał na swym rumaku na wszystkie strony i cieszył się jak nasz student jadący na wakacje. Ja nie mniej przyjemnego doznawałem uczucia, pomimo tęsknych myśli, które na wspomnienie rodzinnego kraju cisnęły się tłumem. Jechaliśmy brzegiem jeziora Karawan-kul, na którego wysepkach ma być tyle gniazd kaczek gęsi, łabędzi, że «nie masz wolnego miejsca dla stopy człowieka». Kanaj, z tego względu, zrobił uwagę zdolną samego Geoffroya de Saint-Hilaire nabawić kłopotu: «Jakim spo-

sobem ptak, wśród takiego mnóstwa trafi może do swego gniazda?» Za jeziorem w niewielkiej odległości błękitniały góry Dżelbige-tau, w niektórych jeszcze miejscach upstrzone śniegiem. Grząski grunt moczarów, znanych w Syberii pod imieniem Kołońców, niezmiernie utrudniał jazdę zwłaszcza w teraźniejszej porze roku i zmuszał nas często wstępować do aułów dla przemiany koni. Te odwiedziny nie zawsze przypadały Kirgizom do smaku. W jedynym aule cała ludność wyraziła swoje nieukontentowanie z tego powodu naszemu baszczy (przewodnikowi), który nas skierował tamtędy; płeć piękna łajała go bez litości, a jeden ze starszych wystąpił z taką apostrofą: «Cóżeś zrobił dobrego? Godziło się tak wielkich panów narażać na w dzisiejszy upał na pragnienie, wiodąc ich po drodze pozbawionej dobrej wodzy, kiedy miałeś krótszą i lepszą». Nareszcie po kilkugodzinnej podróży przebywszy wpław bystry Czar, stanęliśmy na uroczysku Kak w pośród koczowisk Ajkimbet-Siwan-Krejów. […] Skoro Kirgizy napełnili naszą jurtę, Wiktor zagaił posiedzenie stosowną przemową i opowiedziawszy im treść prośby podanej pogranicznemu naczelnikowi, zapytał: «Kto ją układał i pisał?» Wszyscy jednogłośnie zawołali, że autorem jej jest przyboczny sekretarz Kojczubaja, młody mułła, co ten ostatni potwierdził wyznaniem, że w rzeczy samej projekt skargi ułożyl podług słów starszyn, którzy na niej wycisnęli swe ramgi (znaki rodów, jak na przykład + o □ v it – js); na prośbie zaś przepisanej na czysto sam wyręczył jak pierwszych tak drugich, kładąc ich pieczęcie i tamgi" (A. Januszkiewicz, *Listy ze stepów kirgiskich*, s. 32-35).

Wojciech Kruszewski
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Fonogeneza wybranych fragmentów tak zwanego *Epilogu* do *Pana Tadeusza*

Materialną podstawą niniejszych uwag jest dokument zawierający tzw. *Epilog* do *Pana Tadeusza*: jedna karta zapisana dwustronnie przez Adama Mickiewicza[1]. *Epilog* doczekał się wielu świetnych interpretacji, był też opracowywany edytorsko przez najwybitniejszych badaczy spuścizny rękopiśmiennej Adama Mickiewicza[2]. Najistotniejszą zdobyczą tej długiej tradycji, znaczonej nazwiskami samych znakomitości polskiej humanistyki oraz publikacjami składającymi się na listę obowiązkowych lektur polonistycznych, jest ustalenie, że mamy do czynienia z dziełem literackim (a nie z nieukończonym projektem, notatkami do wiersza) i że dzieło to zostało zamierzone jako dodatek do epopei narodowej (a nie np. jako osobna całość). Kolejni uczeni różnią się między sobą, jeśli chodzi o przyjmowany przez nich tekstowy kształt tego dzieła (podają oni przeróżne lekcje kolejnych jego części), ustalają różną relację utworu do *Pana Tadeusza* (prolog lub epilog, przy czym obecnie bezdyskusyjnie przyjmowane jest drugie rozstrzygnięcie), jednak co do tej podstawowej konkluzji są zgodni: zapis w interesującym nas tu dokumencie trzeba odczytać i uporządkować jako dzieło literackie.

W artykule zaprezentuję inne podejście. To, co mamy na owej dwustronnie zapisanej przez Mickiewicza karcie, widzę poza kontekstem arcypoematu, jako najprawdopodobniej fragment większej całości i jako zapis procesu twórczego, który nie kulminuje w żadnej całości. Chciałbym tu przedstawić

[1] Rękopis znajduje się w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 6932/II. Korzystałem z kopii z Dolnośląskiej Biblioteki Cyfrowej: https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/15701/edition/13837/content [dostęp: 2 stycznia 2020].

[2] Dobrym wprowadzeniem do stanu badań może być choćby artykuł Jarosława Maciejewskiego *O wierszu nazywanym Epilogiem „Pana Tadeusza"*, opublikowany w książce tegoż: *Trzy szkice romantyczne. O Dziadach, Balladynie, Epilogu Pana Tadeusza*, Poznań 1967, s. 201-291. Z nowszych prac: T. Winek, *„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Autografy i edycje*, Toruń 2011.

argumenty pozwalające na przyjęcie takiego odczytania, a więc tym samym racje pozwalające zwątpić we wspomnianą przeze mnie tradycję. I właśnie z powodu konkluzji, do których doszedłem, posługuję się w tytule mianem tak zwany *Epilog* do *Pana Tadeusza*. Już w tym miejscu pozwolę sobie wyartykułować moje przekonania w tym względzie.

1. Brak przesłanek pozwalających sądzić, że zachowana karta zawiera kompletny, od początku do końca, zapis utworu poetyckiego. Można sobie wyobrazić, że rzecz ta miała kiedyś jakąś część ją poprzedzającą i jakiś ciąg dalszy. Istnieje niebezpieczeństwo, że traktując zachowany dokument jako przekaz integralnej całości, dokonujemy nadużycia. Można zgłosić np. zastrzeżenie wynikające z pytania: czy Mickiewicz napisał kiedykolwiek dzieło bez tytułu? Proszę zwrócić uwagę, że jedyne takie utwory zostały nam przekazane na mocy woli edytorów, nie samego autora. O sprawie tej pisałem m.in. w artykule o paryskim rękopisie nr 38 autorstwa Mickiewicza[3]. Być może mamy do czynienia z przypadkowo dochowanym do naszych czasów fragmentem większej całości. Właściwym miejscem, gdyby nawet zgodzić się na rekonstruowanie z tych zapisów tekstu wiersza, byłaby w edycji krytycznej część podająca fragmenty poetyckie niewydane za życia poety, nie dodatek do *Pana Tadeusza*.

2. W rekonstrukcji *Epilogu* kolejni edytorzy znajdują pomiędzy kolejnymi blokami głównego rzutu pisma miejsce dla dopisków na marginesie. No właśnie, część z nich traktują jak dopiski, a nie jako warianty wersji z pierwszej redakcji. W niniejszym studium dostarczę, mam nadzieję, argumentów, że można to pomyśleć inaczej, mianowicie, że niektóre dopiski mogą zostać uznane za kolejne redakcje fragmentów z pierwszego rzutu pisma, a ich włączenie do wiersza jest przynajmniej równie prawdopodobne co zastąpienie nimi wersji wcześniejszych. W dotychczasowej tradycji wydawniczej mamy jednak do czynienia z chęcią ocalenia najdrobniejszych zapisków Mickiewicza, fragmentów niejednokrotnie pierwszej jakości poetyckiej. Rzecz dotyczy nie tylko tego utworu. Tej tendencji trudno się oprzeć.

3. Brak jednoznacznych przesłanek pozwalających widzieć w tym zapisie dodatek do *Pana Tadeusza*. Teza taka budowana jest na interpretacji (w zasadzie jednego fragmentu, tego, w którym znajduje się aluzja do Brodzińskiego). Jako całość zapis ten w niczym jednak nie nawiązuje do poematu.

---

[3] *Mickiewiczowski rękopis „№ 38" raz jeszcze*, „Sztuka Edycji" 2018, nr 1, s. 7-15.

Reasumując te sądy: moim zdaniem, są ważne przesłanki, żeby wątpić. Ani to *Epilog*, ani do *Pana Tadeusza*, a być może w ogóle nie jest to skończona (na dowolnym etapie) całość poetycka, ale fragment. Dlatego t a k z w a n y *Epilog*.

*

Dla mojej lektury kluczowe będą analizy przeprowadzone w nurcie tzw. fonogenezy. Mianem tym określam proces przekształceń, któremu podlegała warstwa brzmieniowa kolejnych wersji utworu. Pisząc o brzmieniach, mam na myśli różne zjawiska literackie, od brzmień poszczególnych, asemantycznych cząstek utworu (nawet od poszczególnych głosek i ich zespołów mniejszych niż morfemy), przez rymy, rytm po intonację; wszystkie te właściwości, które są słyszalne podczas lektury.

Owo zamierzenie badawcze wymusiło określoną metodę, dopasowaną do tak wyjątkowego przedmiotu formalnego dociekań. Poniżej spróbuję to postępowanie pokrótce scharakteryzować, odwołując się w kolejnych częściach do wątpliwości, z którymi musiałem się zmierzyć. Uporządkowałem te pytania od najogólniejszego do najbardziej szczegółowego, niemal technicznego.

C z y m o ż l i w y j e s t t u p r z e d t e k s t? Studium fonogenezy zakorzenione jest w doświadczeniach krytyki genezy[4]. Dla tej dyscypliny, jeśli chodzi o analityczną poprawność, kluczowe jest właściwe ukonstytuowanie przedtekstu, ustrukturowanego chronologicznie, kompletnego zbioru dokumentów składających się na świadectwo przebiegu procesu twórczego, na końcu którego znajduje się dany utwór. W tym przypadku mamy do dyspozycji tylko jeden dokument. Czy to wystarczy, aby prowadzić badania nad genezą?

Krytyka genezy to nie tylko zbiór procedur badawczych. Jest to przede wszystkim pewna postawa, którą można przyjąć wobec zapisu, zbiór zagadnień, które można przebadać w dokumencie literackim, nie w dziele. Oczywiście, lepiej, gdy przedtekst jest zróżnicowany, niż gdy jest jednoelementowy. Jednak nawet w tak ubogiej dokumentacji można znaleźć szansę na ujrzenie procesu tekstualizacji, a nie, jak w dotychczasowej tradycji dotyczącej *Epilogu*, zawikłanego, ale w zasadzie jednolitego pola tekstowego. Nawet więc jeżeli pewnym nadużyciem byłoby mówienie o naszym dokumencie jako o przed-

[4] Dyscyplina ta ma już w Polsce swoją tradycję. Czytelników pragnących się lepiej w tym zorientować odsyłam do tych nowszych prac: P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015; *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. M. Antoniuk, Kraków 2017; „Wielogłos" 2019, nr 1 (numer monograficzny: *Krytyka genetyczna w XXI wieku*).

tekście (choćby dlatego, że nie ma żadnego autorskiego tekstu, w relacji do którego można by usytuować ten zapis), to na pewno możliwe jest odkrycie w tym jednym rękopisie śladów procesu, a nie stabilnego, choć nie do końca uporządkowanego tekstu dzieła.

D l a c z e g o r ę k o p i s y? Chcąc zbadać fonogenezę w tym zapisie, nie mogłem na żadnym etapie pracy nad tym studium sięgnąć do istniejących już edycji; musiałem się zwrócić do rękopisu. Edycje *Epilogu* zawsze związane były z różnego rodzaju normalizacjami. Na wydawców przygotowujących publikację tego tekstu oddziaływały przeróżne normy: ortograficzna, interpunkcyjna, typograficzna, redakcyjna. Nawet korzystając z najlepszej istniejącej edycji, konfrontując ustalony przez naukowego wydawcę tekst z zestawionym przez niego rejestrem odmian – nie zobaczymy rękopisu Mickiewicza. Tym bardziej, jeżeli interesować nas będzie Mickiewiczowska fonetyka. Mickiewicz, który wychodził i wychodzi do dziś spod ręki edytorów, nie mówi jak Mickiewicz. Weźmy jeden tylko przykład z gatunku interesujących nas cech fonetycznych, fonetykę międzywyrazową. Tadeusz Lewaszkiewicz w wydanej w roku 2017 pracy o polszczyźnie przesiedleńców z Nowogródczyzny zaobserwował w dostępnym mu materiale językowym fonetykę ubezdźwięczniającą[5]. Jednak w jego wywodzie widoczna jest wyraźna rezerwa w momencie, gdy przychodzi do konkluzji. Nie wyklucza on, że w tamtej polszczyźnie jest i fonetyka udźwięczniająca. Lewaszkiewicz sugeruje, że być może dotąd źle to zjawisko badano. Językoznawca przytacza obserwacje Valerijusa Čekimonasa i Elżbiety Smułkowej o możliwym wpływie na tę cechę języka białoruskiego, w którym przy szybkiej wymowie zauważyli oni fonetykę udźwięczniającą. A jak jest w rękopisach Mickiewicza? W *Albumie Moszyńskiego* znajdujemy: „klejnod ledwie" oraz „Kto chce śrebra biedz musi"[6]. W rękopisie *Romantyczności*: „Tu jego dusza bydź musi"[7]. Co ciekawe, ta ostatnia forma powtórzona została w pierwodruku książkowym ballady, co może świadczyć o jej szerszym zasięgu niż tylko język samego autora. Są więc powody, by uznać, że w tym zakresie fonetyka Mickiewicza była niejednorodna. Tymczasem we współczesnych edycjach mamy do czynienia z ewidentną modernizacją ortograficzną, z uzgod-

[5] T. Lewaszkiewicz, *Język powojennych przesiedleńców z Nowogródka i okolic*, Poznań 2017, s. 212-216.

[6] Podaję tu lekcje w transliteracji z rękopisu (nie z dotychczasowych edycji). Album przechowywany jest w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie. Pierwszy fragment pochodzi z *Pokoju greckiego* (karta ponumerowana w *Albumie Moszyńskiego* jako 79), drugi z *Wyprawy Budrysów* (96).

[7] Biblioteka Uniwersytecka KUL, rękopis sygn. 728, k. 1 v.

nieniem tych miejsc ze współczesną normą poprawnościową. Z edytorskiego punktu są to procedury absolutnie zrozumiałe. Jednak jeżeli chcemy badać fonogenezę, musimy się zwrócić do manuskryptów, które wyszły spod pióra Adama Mickiewicza. Ani dotychczasowe edycje, ani *Słownik języka Adama Mickiewicza* (powstały na materiale wydawniczym, nie archiwalnym) nie dają gwarancji dotarcia do autentycznych Mickiewiczowskich dźwięków.

Jakie informacje niesie pisownia Mickiewiczowska? Chcąc zrekonstruować genezę poetycką pod kątem fonetycznym, należy mieć wiedzę na temat fonetyki autora. To zaś, jeżeli podejść do problemu rygorystycznie, jest zamierzeniem niemal niewykonalnym. Jedyne, co nam pozostaje, to próba przebicia się do Mickiewiczowskiej fonetyki przez Mickiewiczowską ortografię. Oczywiście, najczęściej aż takie podejście nie będzie konieczne. Część dźwięków jest identyczna jak nasze dzisiaj. Część da się zrekonstruować ze studiów nad polszczyzną polskich kresów północnowschodnich. I tak na przykład, jeśli zastosować obserwacje Lewaszkiewicza:

- *ó* realizowane było w okolicach Nowogródka dawniej raczej jako *o* niż jako *u*,
- miękkie *ć*, *ś*, *ź*, *ʒ́* artykułowane było nie tak miękko jak w dzisiejszej polszczyźnie literackiej, raczej jako *c'*, *s'*, *z'*, *ʒ'*,
- fonetyka międzywyrazowa była niekiedy udźwięczniająca – co widzimy w rękopisach Mickiewicza,

Wówczas fraza: „Wóz nurza się w zieloności i jak łódka brodzi" mogłaby być chyba przeczytana raczej: „voz nuża s̨ę v z'elonoś'c'i i i̯ag u̯otka broʒ'i" niż: „vus nuża ś̨ę v żeloności i i̯ak u̯utka broźi"[8].

Niekiedy (jak w sprawie wspomnianej już przeze mnie fonetyki międzywyrazowej) trzeba przyjrzeć się sposobowi, w jaki Mickiewicz zapisywał. Przyjrzeć się z pewną podejrzliwością. Owa podejrzliwość zaś bierze się z pewnej znanej cechy pisma Mickiewiczowskiego: ręka Mickiewicza nie nadążała za jego wyobraźnią.

Często mówi się (problemowi temu nie poświęcono osobnego studium), że Mickiewicz miał wyjątkowo niechlujne, trudno czytelne pismo. Rzecz sprowadzana jest do anegdoty. Przywoływane są wspomnienia[9] i dokumenty

[8] W niniejszym artykule stosuję slawistyczny alfabet fonetyczny. Mój wybór podyktowany był dwoma powodami: (1) niniejsza praca przeznaczona jest dla polskich odbiorców, a w naszym kręgu badawczym ten właśnie alfabet jest lepiej utrwalony, (2) slawistyczny alfabet fonetyczny jest bardziej jednoznaczny niż międzynarodowy alfabet fonetyczny.

[9] Zob. choćby anegdota o literach-pająkach w: W. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza. Podług zebranych przez siebie materiałów oraz z własnych wspomnień*, t. I, Poznań 1890, s. 8.

(świadectwo szkolne[10]), które budują tę legendę pisarza niestarannego. Każdy, kto widział (a w dobie repozytoriów cyfrowych nie jest o to trudno) rękopisy Mickiewicza, choćby bruliony *Dziadów III* czy karty z jego wierszami, od tych najwcześniejszych, jak *Romantyczność*, do najpóźniejszych, jak zapisy tzw. liryków lozańskich, potwierdzi tę opinię: Mickiewicz pisał niestarannie, niekiedy wprost nieczytelnie, jego zapisy, nawet w kontekście niezbyt ścisłych reguł ortograficznych jego czasów, roją się od opuszczeń, omyłek, form jawnie bezsensownych[11]. Niekiedy są to po prostu jawne niekonsekwencje, wikłające naszą wiedzę o autorskiej fonetyce. W tzw. *Albumie Moszyńskiego* znajduje się zapis poetycki *alla donna giovanna* (incipit: „Moia Pieszczotka gdy w wesołey chwili"). Znajdujemy tam jeden pod drugim następujące wersy:

Pocznie swiegotać i kwilić i gruchać
Tak mile grucha świegoce i kwili[12].

Tak więc *swiegotać* i *świegoce*. Nie ma wątpliwości, że mamy tu do czynienia z efektem braku uwagi autora, który ten sam wyraz zapisał na dwa różne sposoby, prawdopodobnie nie dostawiając kreski w pierwszej formie, bo spieszył się. Ale ten sam Mickiewicz, jeśli chciał, potrafił pisać ładnie. Najlepiej może o tym świadczyć opublikowane ostatnio faksymile pierwszych wersów *Pana Tadeusza*, kopia autorska (dwie strony z *Inwokacją*) znajdująca się we Lwowie[13]. Tym samym należy wyraźnie odróżnić pismo Mickiewiczowskie w formie roboczej, przeznaczonej do osobistych notatek, od jego wersji oficjalnej, przeznaczonej dla oczu innych osób, niestanowiących najbliższego kręgu poety. Obie odmiany pisma mają mnóstwo punktów wspólnych, jak choćby typowy dla Mickiewiczowskiej ręki kształt poszczególnych liter.

---

[10] M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798-1824*, Warszawa 1957, s. 46.

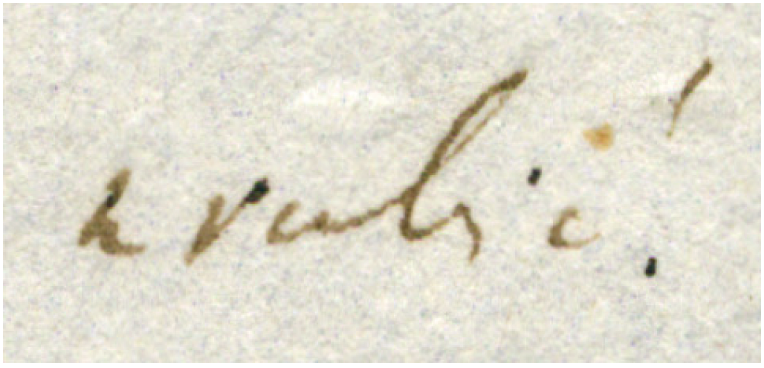
[11] Kilka przykładów uwag wydawców z jednej, przypadkowo przeze mnie wybranej strony z zestawionego przez nich aparatu do edycji rękopisu Mickiewiczowskiego (*Mickiewicziana w zbiorach Tomasza Niewodniczańskiego w Bitburgu*, t. II: *Wiersze w Albumie Moszyńskiego*, Warszawa 1993, s. 127): „Wpierw napisane było z omyłką […]", „Oczywista omyłka ręki […]", „Także z omyłką w końcówce", „Z błędem wskutek przedwczesnego wprowadzenia *b* zam.: *p*", „Wpierw było wskutek omyłki *mmieley*, potem poeta poprawił wpisując na pierwszym *m* literę *s*", „Z opuszczeniem jednej kreski w środku słowa […]", „Błąd ręki […]", „Z dodaniem niepotrzebnej kreski przed *e*".

[12] Transliteracja moja, wykonana na podstawie studium *Albumu*.

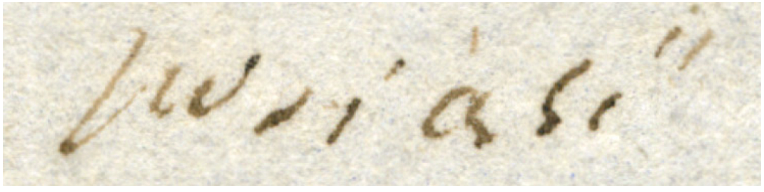
[13] M. Prussak, T. Rączka-Jeziorska, *Nieznany autograf Adama Mickiewicza. Dwie strony Inwokacji Pana Tadeusza*, Warszawa 2018.

Ta banalna konstatacja domaga się jednak pogłębienia. Bo na czym polega zasadnicza różnica między tymi dwoma odmianami pisma? Tym, co zwraca szczególną uwagę, jest, pozwolę to sobie tak nazwać, wyraźne przesunięcie pisma roboczego (w przeciwieństwie do okazjonalnego, odświętnego) w prawo. Najlepiej widać to na przykładzie znaków diakrytycznych wstawianych nad literami. Kreski nad *ć* czy *ś* wstawiane są często przez poetę nie bezpośrednio nad literami, ale nieco dalej, niekiedy wyraźnie dalej w prawo, co powoduje problemy z ustaleniem jego zapisów już podczas procedury transliteracji.

Spójrzmy na fragmenty z rękopisu ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu, dokument sygn. MAM38 – słowo *zrobić*, ze znakiem diakrytycznym przesuniętym znad *c* tak daleko, że znajduje się nad kropką i wygląda to jak wykrzyknik.



Inny fragment z tego dokumentu – słowo *posiąść*. Znaki diakrytyczne znajdują się poza wyrazem. Szczególnie widoczne jest to w przypadku litery *ś*, kiedy to kreska nad tą przedostatnią literą została wyrzucona nawet za ostatnią literę.



Identycznie jest w dokumencie z Biblioteki Uniwersyteckiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, sygn. rkp 728 – tytułowa *Romantyczność*.

Ta cecha pisma ma jednak znacznie większy walor, niż tylko informujący nas o pośpiechu w zapisie. Moim zdaniem, mówi to coś o ruchu wyobraźni Mickiewicza. Mickiewicz myślał swoje wiersze szybciej, niż je zapisywał. Ujmijmy rzecz inaczej: Mickiewicz najpierw słyszał swoje wiersze. Ręka nie nadążała z zapisaniem tego, co słyszał. Specyficznym (dla mnie bardzo symptomatycznym) śladem tego pośpiechu jest jednak inna sytuacja, a mianowicie te miejsca, w których poeta wpisywał za wcześnie całe wyrazy mające się pojawić później. Weźmy ten fragment z *Epilogu*:

> Te kraje radbym myślami powitał,
> Kraje dzieciństwa, gdzie człowiek jak dziecie po swiecie
> Biegł jak ~~powrucił~~ po~~wruc~~ łące, a znał tylko kwiecie
> Małe i pieknę jadowite rzucił,
> Ku pozytecznym oka nie odwrocił[14].

Zwróćmy uwagę na dwa skreślenia w wersie trzecim powyższego fragmentu. Słowo *powrócił* (zapisane dwukrotnie!) nie jest nijak uzasadnione przez poprzednie frazy, nie łączą się z poprzedzającym je *Biegł jak*. Skoro się jednak pojawiło, nawet omyłkowo, musiała być dla tego jakaś racja. Dwa wersy niżej pojawia się *odwrócił*. Pozwala to przypuszczać, że Mickiewicz, pozwolę to sobie tak ująć, słyszał to słowo dwa wersy wcześniej, że jego ręka była za wolna dla jego poetyckiej wyobraźni. Chciałbym to jednak mocno podkreślić – słyszał. Mickiewicz, zapisując ten fragment, słyszał już przyszłe brzmienia. Fakt, że dwukrotnie zapisał ten sam wyraz, może świadczyć o sile tego echa. Było ono silniejsze od znaczenia.

I to jest najważniejsza obserwacja, którą chciałbym uczynić jednym z fundamentów mojego dalszego postępowania. Z punktu widzenia zaplanowanych przeze mnie badań: nie semantyka, ale fonetyka jest dla Mickiewicza ważniejsza. Gdyby było inaczej, owo *powrócił* nie pojawiłoby się, bo po prostu w porządku znaczeń nie było dla niego miejsca. A pojawiło się, i to dwukrotnie, bo poeta słyszał ten kompleks brzmieniowy, bo przewidział już dla niego miejsce. A że trafiło w miejsce semantycznie niemożliwe…

Czego szukałem, badając fonogenezę? Mickiewicza trzeba czytać głośno. W opublikowanej przeze mnie niedawno części większych badań poświęconych genezie Mickiewiczowskich fragmentów poetyckich zauważyłem, że autor ten słyszał swoje utwory inaczej, niż słyszę je ja. W jednym z jego

[14] Wszystkie cytaty z *Epilogu* podaję w mojej transliteracji.

rękopisów odnalazłem wskazówki pozwalające sądzić, że autor reprodukował w kolejnych wariantach fonetyczny wzór danego fragmentu. Niezależnie od semantycznych wariacji powtarzał określony układ brzmień, które nie mają nic wspólnego z rytmem, rymem, zjawiskiem naśladowania dźwięków; owa powtarzana fonetyka to zjawisko dużo subtelniejszego rodzaju.

Epilog uczyniłem podstawą moich badań, próbując znaleźć jakiś fonetyczny wzór powtarzany w wariantach, układ podobny do tego, który odszukałem wcześniej w Mickiewiczowskich dokumentach poetyckich. Moja praca polegała na odkrywaniu wzoru dźwiękowego powracającego w kolejnych redakcjach danego fragmentu. Identyfikacja tego wzoru odbywa się w następujący sposób:

1. Wyodrębnienie zbitek głoskowych, których frekwencja w jakimś zapisie jest większa, a tym samym zwraca uwagę swoją nadreprezentacją. Owe kompleksy brzmieniowe mają następujące cechy:

a) Zakres brzmieniowy jest mniej ważny niż frekwencja. Zbitką głoskową może być nawet jeden dźwięk, ale powracający wyraźnie częściej niż w potocznej mowie, może to być sylaba, ale jej granice mogą też wychodzić poza jedną sylabę.

b) Autonomia brzmieniowa względem innych całostek językowych. Granice owej zbitki mogą się nie pokrywać z granicami słów, zdań i z granicami wersów w utworze poetyckim. Inaczej mówiąc: owa całość brzmieniowa nie musi zamykać się w jednym słowie. Co za tym idzie,

c) cechuje ją asemantyczność. Taka zbitka głoskowa nie zawsze ma samodzielne znaczenie.

2. Określenie granic fragmentu, który ma jeden wyraźny charakter brzmieniowy, zbudowanego z powracających kompleksów brzmieniowych.

3. Identyfikacja wariantu. Znalezienie fragmentu paralelnego dla tego fragmentu w całym dokumencie. Paralelność ta rozpoznawana jest na podstawie analiz:

a) Relacji topograficznej. Chodzi o usytuowanie względem siebie pól zapisu. Może (ale nie musi koniecznie) być to relacja bezpośredniej bliskości.

b) Relacji semantycznej. Dotyczy to powracających w dwóch polach zapisu: tematu, motywu, synonimów słów.

c) Relacji brzmieniowej. Określenie przemian warstwy brzmieniowej w kolejnych polach zapisu.

Im bliżej siebie znajdują się analizowane pola w tych trzech aspektach, tym większe prawdopodobieństwo, że mamy do czynienia z wariantem.

Ostatecznie opis na tym poziomie ma charakter czasowy, a nie przestrzenny. Wynikiem analiz jest ukazanie następstwa kolejnych wariantów na poziomie

fonetycznym. Topografia karty oraz semantyka zapisu mają wyłącznie pomocniczy charakter wobec zasadniczych, fonetycznie zorientowanych analiz.

Jak już wspomniałem, za pomocą tej metody próbowałem stwierdzić podobne fenomeny, jakie zaobserwowałem w przypadku rękopisu badanego wcześniej, a więc fakt, że w kolejnych redakcjach Mickiewicz powtarzał schemat brzmieniowy, choć modyfikował (niekiedy dość znacznie) semantykę.

*

Co zaplanowałem, nie udało mi się dowieść na spodziewaną przeze mnie, większą skalę, choć udało się zauważyć nierozpoznane dotąd zjawiska. Pierwsza interesująca prawidłowość dotyczy genezy poniższego fragmentu *Epilogu*. Passus ten, o wyraźnie profetycznym charakterze, dotyczący przyszłości Polski, powstał najprawdopodobniej niedługo po przegranym powstaniu przeciw Rosji. Mowa tu o wyjątkowym, mającym nadejść czasie:

Kiedyś – gdy zemsty lwie przehuczą ryki
Przebrzmi głos trąby, przełamią się szyki
Gdy orły nasze, lotem błyskawicy,
Spadną u dawnej Chrobrego granicy,
Ciał się najedzą i krwią całe spłyną,
I skrzydła wreszcie na spoczynek zwiną!
Gdy wróg ostatni wyda krzyk boleści,
Umilknie, światu swobodę obwieści[15].

W rękopisie wygląda to tak:

~~Kiedyś Az gdy xxxxxxxxx z~~
Kiedyś – gdy zemsty lwie przechudczą ryki
Przebrzmi głos traby, przełamią się szyki
Gdy wrog ostatni wyda krzyk bolescie,
Umilknie, swiatu swobody obwiesci,
Gdy orły nasze lotem błyskawicy,
Spadna u dawnej Chrobrego granicy,
~~Pod Obzarte ciał~~
Gdy ciał nadjedza i krwią całe spłyną
I skrzydła wreszcie na spoczynek zwiną!

Fragment rozpoczynający się od *Kiedyś* zapisał Mickiewicz w głównym rzucie pisma, poprzedzając go odstępem jak między strofami. Na prawym marginesie, mniej więcej na wysokości tego pierwszego fragmentu, umieścił poeta dopisek rozpoczynający się od *Gdy*. Dotychczasowi edytorzy łączyli te

[15] Tylko w tym miejscu korzystam z edycji: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Wrocław 1969, s. 278.

dwa zapisy w jeden, jak to zrobił choćby w cytacie powyżej Konrad Górski. Ja jednak nie przesądzałbym, że mamy na pewno do czynienia z dopiskiem o statusie równym fragmentowi z głównej kolumny pisma. Fakt, że Mickiewicz nie skreślił wcześniej zapisanego passusu nie świadczy jeszcze o tym, że go nie unieważnił. Istnieje sporo dowodów na to, że Mickiewicz nie zawsze skreślał fragment, którego kolejną redakcję zapisywał na marginesie. Weźmy choćby ten sam dokument. Słowa: „wiekszy płacz, niż tu po napoleonie" zostały skreślone ołówkiem dopiero przez edytora. Nie zawsze też zapisywał na marginesie skończone nowe warianty, ale wersje, które ewidentnie mają charakter próbny tylko, choćby ten fragment na lewym marginesie ze strony *recto*, do którego wrócę jeszcze dalej:

nie wiekci i wieczne
Acz dobrze uznane i całkiem
nam własny.

Jak jest w interesującym nas przypadku? Miejsce tego dopisku sugeruje jakiś związek obu fragmentów. Analiza semantyczna wskazuje na dużą bliskość, wręcz repetycję myśli zapisanej w głównym rzucie wiersza. Na marginesie mielibyśmy do czynienia ze wzmocnieniem, a więc też i jakoś powtórzeniem pierwszego rzutu. Czy analiza fonologiczna mogłaby być tutaj jakąś wskazówką? Tym, co zwraca uwagę w pierwszym fragmencie, jest nagromadzenie sylab utworzonych przez spółgłoskę zwartowybuchową oraz spółgłoskę szczelinową, ze względu na walor akustyczny nazywaną w polskiej fonetyce spółgłoską szumiącą. Poniżej przedstawiam w mocno uproszczony sposób fonetyczną transkrypcję tego fragmentu, zaznaczając interesujące mnie zespoły spółgłoskowe:

ḱedyś gdy zemsty lv́e pše̯χučǫ ryḱi
pšebžḿi gu̯os tromby pše̯u̯aḿǫ śę šyḱi
gdy vrog ostatńi vyda kšyk boleśće
uḿilkńe śf́atu sfobody obv́eśći[16].

To brzydki efekt fonetyczny – w tak krótkim fragmencie: *pš–pš–bž–pš–kš*. Na marginesie Mickiewicz zanotował również czterowersowy fragment. W zapisie fonetycznym:

[16] Słowa *vrog ostatńi* być może, pamiętając o uwagach dotyczących Mickiewiczowskiej fonetyki międzywyrazowej, należałoby odczytać jako *vruk ostatni*.

gdy oru̯y naše lotem bu̯yskaví̯cy
spadnǫ u davnei̯ χrobrego grańicy
gdy ćau̯ nadieʒǫ i krfi̯ǫ cau̯e spu̯ynǫ
i skšydu̯a vrešće na spočynek zvínǫ.

Jak widać, w tym fragmencie została tylko jedna zbitka (*kš*) spośród zauważonych przez nas w pierwszym przykładzie, reszta została wyeliminowana, a tym samym zostało poprawione brzydkie (i trudne do wymówienia) brzmienie tego fragmentu.

Tyle, jeżeli chodzi o wyraźne fonetyczne modyfikacje w tym fragmencie. Warto jednak podkreślić, że w dwóch pierwszych wersach obu fragmentów Mickiewicz zachował pewien wzór fonetyczny, powtórzył go w drugiej redakcji. W pierwszym wersie aż trzy sylaby zbudowane są wokół samogłoski *y*, w drugim wersie mamy w środku wyraźną sylabę *rob* (dokładniej: *romb*/*rob*), a rymy w obu przypadkach zbudowane są przez te same samogłoski (*i*, *y*) oraz przez zwarte/zwartoszczelinowe, bezdźwięczne spółgłoski (*k* oraz *c*). Analizując ten fragment pod względem fonetycznym, dostrzegamy więc z jednej strony wyraźne powtórzenie pewnego wzoru brzmieniowego, jak i wyeliminowanie uporczywie powracającego, źle brzmiącego kompleksu dźwięków.

Na tym jednak nie koniec. Uważniejsze przyjrzenie się organizacji brzmieniowej tych fragmentów domaga się także zwrócenia uwagi na inne zjawiska fonetyczne, bardziej związane z intonacją i rytmem mowy niż z czystą fonetyką. Szczególnie ciekawie wygląda tu problem średniówki. W przypadku tego zapisu Mickiewicz posługiwał się miarą jedenastu sylab w każdym wersie. W takim metrum średniówka zwykle wypada po piątej sylabie, dając format 5+6 (11). Jest tak w tym wierszu regularnie, jak choćby w inicjalnych dwóch wersach tego poetyckiego fragmentu:

O temże dumać na paryskim bruku, (_ _ _ _ _ | _ _ _ _ _ _)
Przynosząc z miasta uszy pełne stuku (_ _ _ _ _ | _ _ _ _ _ _)

Można powiedzieć, sięgając do stanu badań, że ta systemowa średniówka po piątej sylabie jest charakterystyczna dla polskiego jedenastozgłoskowca[17]. Zjawisko to przedstawia się ciekawie, gdy mamy do czynienia z wyraźnym

[17] Byłoby to rozumienie dość dobrze utrwalone w polskim stanie badań, dla którego reprezentacyjną może być choćby praca Adama Ważyka *Amfion. Rozważania nad wierszem polskim* (Warszawa 1983): „[...] wiersz ma średniówkę, jeżeli wewnątrz każdego wersu po określonej liczbie sylab następuje granica wyrazu" (s. 16); „[...] średniówka nie jest niczym innym, tylko stałą granicą wyrazu w określonym miejscu" (s. 17).

kontrastem między tą systemową średniówką a pauzą wynikającą z naturalnego sposobu odczytania wiersza[18]. Jak jest w interesującym nas miejscu? Redakcji pierwszej nie da się przeczytać, respektując mechaniczny podział wersu na części pięcio- (przedśredniówkową) i sześciosylabową (pośredniówkową). O miejscu deklamacyjnej pauzy decyduje tu możliwość właściwego, zrozumiałego wygłoszenia wiersza. To właściwe miejsce pauzy w czytaniu oznacza – wyrecytowanie zgodne z semantyką wypowiedzi. I tak jest właśnie w tym przykładzie. Jeśli więc chcemy ten wiersz wyrecytować (a tak się to w czasach Mickiewicza czytało – przynajmniej półgłosem, nie wyłącznie oczami) poprawnie – musimy to zrobić następująco:

Kiedyś – gdy zemsty lwie przechudczą ryki
Przebrzmi głos trąby, przełamią się szyki
Gdy wrog ostatni wyda krzyk bolescie,
Umilknie, swiatu swobody obwieści

_ _ | _ _ _ _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ | _ _ _ _ _ _
_ _ | _ _ _ _ _ _ _ _ _
_ _ | _ _ _ _ _ _ _ _ _

Bo raczej nie tak:

_ _ _ _ _ | _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ | _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ | _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ | _ _ _ _ _ _

Można się w tej sprawie spierać, roztrząsać, czy lepsze jest to pierwsze odczytanie, ze swego rodzaju rubato, czy raczej to drugie, jednostajne. Jedna rzecz wydaje się jednak pewna. Chodzi o trzeci wers. Czy słowo *ostatni* zostało przypisane do wroga („ostatni wróg"), czy odnosi się do krzyku („ostatni

[18] „[...] nie podlega [...] średniówka żadnej gradacji ze względu na obecność czy nieobecność granicy składniowej w tym samym miejscu. [...] Na poziomie niższym granica wyrazu powołana do roli średniówki jest czynnikiem stałym, na poziomie wyższym – granica składniowa, która w poszczególnych wypadkach pokrywa tamtą, jest czynnikiem zmiennym. Wytwarza się gra między tymi czynnikami; pomiędzy średniówką a konturem składniowo-intonacyjnym. Chociaż koniunkcja dwóch granic bywa częsta, gra zachowuje charakter losowy, a równocześnie żłobie konkretny kształt wiersza" (A. Ważyk, *Amfion*, s. 18).

krzyk"), co zmienia nie tylko semantykę, ale i recytację, radykalnie przesuwając tę króciutką przerwę między dwoma częściami wersu. Uważam, że uzgodnienie tej recytacyjnej pauzy ze średniówką systemową po piątej sylabie deformuje w tym wersie sens.

A tak podział na sensowne całości składniowe wygląda we fragmencie zapisanym na prawym marginesie:

Gdy orły nasze lotem błyskawicy,
Spadna u dawnej Chrobrego granicy,
Gdy ciał nadjedza i krwią całe spłyną
I skrzydła wreszcie na spoczynek zwiną!

_ _ _ _ _ | _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ | _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ | _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ | _ _ _ _ _ _

Intonacja tego fragmentu zostaje wyraźnie uporządkowana, uładzona, ale przy okazji nie traci nic ze swojej naturalności. Co więcej, rytm lektury respektującej średniówkę dość dobrze nakłada się z naturalnym tokiem wypowiedzi. Na pewno nie ma tu tak wyraźnego konfliktu między tymi dwoma porządkami, jak w trzecim wersie pierwszego fragmentu.

Reasumując, w niniejszym fragmencie (obejmującym cztery wersy w dwóch redakcjach) widzimy następujące procesy:

– powtórzenie wzoru fonetycznego w dwóch pierwszych wersach obu fragmentów (wzór ten dotyczy brzmień wewnątrz wersów i, co szczególnie ciekawe, głoskowej zasady organizującej rymy),

– wyeliminowanie źle brzmiących zbitek spółgłoskowych pojawiających się w pierwszej redakcji,

– uładzenie toku wypowiedzi poprzez wprowadzenie działów składniowych lepiej dopasowanych do średniówki w każdym wersie.

W moich analizach skoncentrowałem się wyłącznie na warstwie brzmieniowej. Dodatkowo należy uwzględnić semantyczną i topograficzną bliskość obu analizowanych tu passusów. Wszystko to pozwala dopuścić myśl, że pierwszy i drugi fragment stanowią pierwszą i drugą redakcję, że mamy do czynienia z wariantami, nie zaś z pierwszym chronologicznie zapisem i uzupełniającym go zapisem drugim. W dotychczasowych edycjach *Epilogu* łączono te fragmenty w jedną dłuższą strofoidę, choćby tak, jak w podanym

przeze mnie fragmencie w opracowaniu Konrada Górskiego. Jak starałem się tu pokazać, można dostarczyć argumentów pozwalających zakwestionować (ale nie ostatecznie wykluczyć) takie rozwiązanie.

Wątpliwości takich nie ma już w przypadku trzech strofoid zapisanych na stronie *verso* w głównym rzucie pisma. Tu wszyscy edytorzy w zasadzie byli jak dotąd zgodni: to trzy kolejne redakcje. Na przykładzie tego materiału można nieznacznie wzmocnić tezę o fonetycznym charakterze znacznej części genezy poetyckiej u Mickiewicza. Można też jednak dodać pewne intrygujące obserwacje. Interesujące mnie fragmenty to:

Bo ich mieszkaniec kazdy był znajomy
Rodzice krewni i sąsiedzkie domy
A jesli czasem i moskal się zjawił
Tyle nam tylko pamiątki zostawił
Ze był w błyszczcym i pięknym mundurze
Bo węza tylko znaliśmy po skorze.
[…]
A ich mieszkańce wszyscy nas lubili
Rodzice krewni przyjaciele mili
Sąsiedzi wszystko co nas otaczało
Od lipy ktora koroną wspaniałą
Całej wsi dzieciom uzyczała cienia
Aż do kazdego strumienia, kamienia,
Jak kazdy przedmiot był dobrze znajomy,
Aż po granicę, po sąsiadów domy
[…]
Ten kraj szcześliwy ubogi i ciasny
Jak swiat jest bozy tak on był nasz własny
Jakże tam wszystko do nas nalezało
Jak pomnim wszystko nas co nas otaczało
Od lipy ktora koroną wspaniałą
Całej wsi dzieciom użyczała cienia
Az do kazdego strumienia kamienia
Jak kazdy kątek ziemi był znajomy
Az po granicę, po sąsiadow domy.

W toku genezy najpierw pojawił się dwuwers o ludziach zamieszkujących ojczystą krainę:

Bo ich mieszkaniec kazdy był znajomy
Rodzice krewni i sąsiedzkie domy

Bezpośrednio po tym dystychu następuje opis postaci, której pojawienie się stanowi wyłom w swojskości tej przestrzeni – Moskala w pięknym mundurze. Strofoida ta będzie podlegała kolejnym przemianom, na tej samej stronie *verso* mamy kolejne dwa warianty tej części zapisu, ale czterowersowy opis Moskala nie powtórzy się już; Mickiewicz unieważnił go, nie poddał obróbce w kolejnych wersach. Na marginesie tej całostki, na wysokości jej drugiego wersu, poeta wpisał:

a ich granicą były krewnych domy

Dopisek ten wykorzystał w kolejnych przetworzeniach, którym poddał owe pierwsze dwa wersy. Pojawiają się w nich postaci zaludniające małą ojczyznę. W kolejnej strofoidzie, następującej bezpośrednio pod tą pierwszą, Mickiewicz zmienił to tak:

A ich mieszkańce wszyscy nas lubili
Rodzice krewni przyjaciele mili
Sąsiedzi […]
[…]
[…]
[…]
[…]
Aż po granicę, po sąsiadów domy.

W powyższym cytacie znakiem opuszczenia tekstu zaznaczyłem wszystkie fragmenty (całe wersy i ich fragmenty) w stosunku do pierwszej redakcji znacznie zmienione przez Mickiewicza. Dzięki temu widać lepiej, jak autor zagospodarowywał wypracowane wcześniej frazy. Passus zawierający się w dwóch wersach rozbudował na ponad trzy wersy, na dodatek rozbił go, uczynił z niego swego rodzaju ramę, wewnątrz której umieścił fragment nowy, o wiejskiej lipie, dającej dzieciom schronienie. To splendor jej wielkiej korony wyparł z pierwszej redakcji blichtr munduru Moskala.

Ta strofa zostanie przez pisarza przeredagowana jeszcze raz, a efekt tej redakcji, kolejną wersję, utrwalił na samym końcu przechowanego do naszych czasów dokumentu. Zaczyna się ona słowami: „Ten kraj szczęśliwy ubogi i ciasny". Z wersją pierwszą łączy tę trzecią redakcję już tylko ostatni wers, w którym pojawiają się „sąsiadów domy". Z wersją drugą – cały ostatni wers oraz poprzedzający go opis lipy i kolejne – powtórzone bez zmiany; poeta musiał być z tego fragmentu bardzo zadowolony, skoro nic tu nie zmienił. Zupełnie nowe jest jednak otwarcie tej strofoidy:

Ten kraj szczęśliwy ubogi i ciasny
Jak swiat jest bozy tak on był nasz własny
Jakże tam wszystko do nas nalezało
Jak pomnim […].

Czy w dokumencie znajduje się jakikolwiek sygnał pozwalający odnaleźć wcześniejsze ogniwo w genezie fragmentu otwierającego tę ostatnią strofę? Jeśli skorzystać z możliwości otwieranej przez analizę fonogenetyczną, można odpowiedzieć, że – tak! Brzmiący podobnie fragment znajdujemy jednak znacznie wcześniej, jeszcze na stronie *recto*, na prawym marginesie na wysokości ostatniej strofoidy:

Kraj lat dziecinnych on zawsze zostanie
Swiety i czysty jak pierwsze kochanie,
Nie zaburzeni błędów przypomomniem
nie podkopany nadziei złudzeniem!
Ani ~~strum~~ zmieniony wypadków strumieniem.

Podobieństwa są nikłe, ale trudno je przeoczyć. Chodzi o otwierający oba fragmenty *kraj* („Ten kraj szczęśliwy" oraz „Kraj lat dziecinnych"), otwierający drugie wersy w obu przypadkach fragment z występującymi (niemal) na początku miękkimi *s* oraz *w* („Jak swiat" oraz „Swięty") i powtarzająca się podobna zbitka głosek (na początku wersu czwartego we fragmencie pierwszym oraz na końcu wersu trzeciego w drugim fragmencie) – „pomnim" / „przypomomniem". Można więc dostrzec podobny kontur brzmieniowy tego fragmentu.

Jest jednak jeszcze jedna ważna wskazówka, która pozwala genezę tej ostatniej strofy w dokumencie połączyć nie tylko z zapisaniem dwóch pierwszych strofoid na stronie *verso*, ale i z pojawieniem się tej strofy wcześniejszej – do-

pisanej na samym dole, na prawym marginesie strony *recto*. Chodzi o dopisek na dole strony *recto*, ale na marginesie lewym. Mamy tam:

nie wiekci i wieczne
Acz dobrze uznane i całkiem nam własny

Z powodów umiejscowienia tego zapisu, w pierwszym odruchu byłem skłonny szukać genezy tego fragmentu w strofoidzie, na marginesie której się on znalazł, a więc we fragmencie zaczynającym się słowami: „Jedna już tylko jest kraina taka, / W ktorej jest troche szczęscia dla Polaka". Jednak nie można odnaleźć żadnego związku między tymi polami zapisu, ani semantycznego, ani fonetycznego. Związek taki da się odszukać (i jest on uderzający) między tym miejscem a miejscem od niego najbardziej odległym, między tym dopiskiem a ostatnią strofoidą na stronie *verso*. Na lewym marginesie na *recto* mamy: „Acz dobrze uznane i całkiem nam własny", a w ostatniej strofoidzie: „Jak swiat jest bozy tak on był naſ własny".

No dobrze, ale wobec tego – dlaczego ten fragment pojawił się w rękopisie po raz pierwszy już na stronie *recto*, skoro użyty został dopiero na końcu strony *verso*. Jedyne sensowne wyjaśnienie, które potrafię podać, to:

1. Dopisek na lewym marginesie na *recto* jest związany nie z tym, co pojawia się w głównym rzucie pisma (strofoida „Jedna już tylko jest kraina taka"), ale w związku z tym, co występuje na prawym marginesie (dopisek „Kraj lat dziecinnych on zawsze zostanie"). To owa kraina, w której jeszcze jest trochę szczęścia dla Polaka, jest całkiem nam własna. Istnieje więc związek semantyczny.

2. Ten fragment z prawego marginesu („Kraj lat dziecinnych on zawsze zostanie"), po uwzględnieniu poprawki z lewej części („całkiem nam własny") i po uwzględnieniu wyników genezy z kolejnych redakcji (obraz wiejskiej lipy), zmieniony został ostatecznie w ostatnią strofoidę na stronie *verso*. Wskazuje na to i opisane przeze mnie powyżej podobieństwo brzmieniowe, i bliskość semantyczna obu fragmentów, i (wreszcie) fakt umieszczenia w ostatniej strofoidzie owego fragmentu z lewego marginesu na stronie *recto*.

*

Pora na konkluzje.

1. Przede wszystkim za pozbawione sensu uważam próby ustalania z tego brulionowego zapisu tekstu dzieła. Nie ma nawet większego znaczenia, czy ustalany tekst określimy mianem *Epilogu* do *Pana Tadeusza*, czy po prostu

uznamy go za autonomiczny wiersz odzyskany z brulionu. Zapis na tej karcie pozwala dostrzec wyłącznie efekt pewnej fazy pracy twórczej Mickiewicza. Integralną częścią tego efektu jest zawieszenie przez poetę decyzji. Poeta, gdy był pewien efektu, skreślał niechciany fragment. Widzimy to i w tym rękopisie, i w innych Mickiewiczowskich brulionach. Jeśli nie skreślał, to nie dlatego, że kolejne warianty chciał włączyć na równych prawach do planowanego utworu, ale dlatego, że nie podjął jeszcze decyzji co do ich losów.

2. Mickiewicz był pisarzem aktywnie kształtującym warstwę brzmieniową swoich utworów poetyckich, czego dowodzą nie deklaracje poety i świadectwa osób towarzyszących mu za życia, ale jego rękopisy poetyckie. Mówiąc inaczej: Mickiewicz słyszał swoje utwory i zamierzał je jako dzieła, które mają w określony sposób brzmieć. W analizowanym zapisie widać, że najpierw pojawia się jakiś ciąg dobrze brzmiących słów, które jednak semantycznie niekoniecznie dobrze pasowały do wcześniejszej całości. Najlepszym tego przykładem jest dopisek na lewym marginesie strony *recto*. Nie znaczy to, że autor ten nie pisał o czymś; taka teza jest w sposób oczywisty absurdalna, przeczy jej zdroworozsądkowa lektura tych zapisów. Jednak owa semantyka nie zawsze wyjaśnia określone sekwencje zmian. Uwzględnienie komponentu brzmieniowego pomaga wyjaśnić tu pewne sprawy.

3. Owa właściwa (dla Mickiewicza) organizacja brzmieniowa może być nazwana (z braku lepszego określenia w języku polskim, choć jest miłodźwięk) słowem z ukraińskiego: милозвучие, a więc może: miłobrzmienie[19]. Termin „eufonia" wydaje się tu za mało precyzyjny. Nie chodzi o organizację retoryczną wypowiedzi, ale o ładną, miłą dla ucha melodię wypowiedzi, bez przykrych brzmień i łagodnie frazowaną. Można się domyślać, że geneza takiej pracy poetyckiej Mickiewicza ma niewątpliwie ludowy charakter i związana jest z jego wychowaniem w środowisku ludu ruskiego z okolic Nowogródczyzny na terenie dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego (dziś Białoruś).

[19] Dziękuję prof. Janowi Zielińskiemu za zwrócenie uwagi na obecność słowa 'miło-dźwięk' w księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego *Myślach o pismach polskich, z uwagami, nad sposobem pisania w rozmaitych materyach* (Wilno 1801).

Monika Kulesza
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Nowa Jerozolima, czyli prywatne raje w późnych lirykach Juliusza Słowackiego

A potem nowa Jeruzalem Słoneczna i […] wieczne trwanie
– wieczne osłonecznienie w mieście,
nad którym już słońca innego ani miesiąca nie będzie.
J. Słowacki, *List do J.N. Rembowskiego*

Niebiańskie wizje

Wedle celnych spostrzeżeń Wacława Pyczka – Juliusz Słowacki Apokalipsę i pneumatologiczne pisma św. Jana ukochał sobie w sposób szczególny[1]. Lubelski uczony dowiódł, że „Nowa Jerozolima[2] – potężna wizja niebiańskiego miasta św. Jana Apostoła oparta na prorockich wizjach i obrazach Starego Testamentu – stała się dla Słowackiego sakralnym wzorcem [...] i tematem jego życia"[3]. W innym miejscu Pyczek pisał, że „bez specjalnego ryzyka można tu formułować tezę, iż obraz ten [Jerozolimy Słonecznej – M.K.] sytuuje się jako jedno z centralnych zagadnień dzieła mistycznego"[4]. Rozpoznania na temat niebiańskiego miasta o apokaliptycznej proweniencji torowały drogę kolejnym rozprawom badawczym. Dzisiaj owa problematyka tak się rozrosła, iż apokaliptyczne sensy utworów Słowackiego to temat, którego nie sposób

[1] Zob. W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Lublin 1999, s. 20.

[2] U Słowackiego najczęściej: Jeruzalem Słoneczna.

[3] Tamże, s. 25. Kontekst teologiczno-kulturowy dla biblijnego obrazu niebiańskiego miasta omówił S. Kobielus, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Warszawa 1989; zob. także: T. Brzegowy, *„Miasto Boże" w Psalmach*, Kraków 1989.

[4] W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna*, s. 10. Także Marta Piwińska pisała, że to jedna z podstawowych wizji Słowackiego. Zob. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 211. Zob. także: P. Bojko, *W stronę Jerozolimy Słonecznej. Kategoria światła w wizerunkach postaci w „Królu-Duchu" J. Słowackiego*, Piotrków Trybunalski 2000.

omówić już nawet w osobnym dziele[5]. Krzysztof Korotkich, autor *Wyobraźni apokaliptycznej Słowackiego*, zaznaczył, iż „cały okres twórczości nazywany «genezyjskim» można tym samym określić mianem «apokaliptycznego»"[6]. To już jednak Pyczek zwracał uwagę, że o „niezwykle aktywnej obecności tradycji apokaliptycznej w dziele mistyczno-genezyjskim należy myśleć i pamiętać w zasadzie w każdym momencie jego lektury i opisu"[7].

W porównaniu z widzeniami nieba innych świętych wizja Janowa – jakkolwiek symboliczna – oszałamia próbą dookreślenia parametrów niebiańskiego miasta i być może także jej plastyczność sprawiła, iż tak wrażliwy na jakości artystyczne Słowacki właśnie owo widzenie umiłował jak żadne inne. Jego zauważalne od młodości upodobanie do kosztowności, szlachetnych kruszców i drogich kamieni mogło także znaleźć konkretyzację i spełnienie w malowaniu własnej wizji Jerozolimy Słonecznej, obficie inkrustowanej klejnotami, by tym samym uczynić obraz królestwa Bożego „widzialnym" i „dotykalnym"[8].

---

[5] Zagadnieniu apokaliptyczności w twórczości Słowackiego zostały poświęcone liczne prace badawcze. Do najistotniejszych należą: S. Trojnar, *Apokalipsa Św. Jana w twórczości Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1929, nr 26; rozdział drugi interdyscyplinarnych studiów o Apokalipsie *Romantycy na szlakach Objawienia*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. II, red. K. Korotkich i J. Ławski, Białystok 2007 (tutaj prace: E. Furmanek, *Genezyjsko-apokaliptyczna tęczowość w twórczości Juliusza Słowackiego*, L. Zwierzyński, *Apokaliptyczność w poezji Juliusza Słowackiego*, K. Korotkich, *„Genezis z Ducha" Juliusza Słowackiego jako synteza genezyjsko-apokaliptycznej wyobraźni*, A. Pilewicz, *Pomiędzy „genesis" i „apokalypsis". O motywach teatralnych w „Śnie srebrnym Salomei" Juliusza Słowackiego)*. Zob. także: L. Nawarecka, *Postać Króla-Ducha w kontekście idei przebóstwienia*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski i K. Korotkich, Białystok 2004; L. Zwierzyński, *Apokaliptyczność w poezji genezyjskiej*, w: tegoż, *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, Katowice 2008; L. Nawarecka, *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu" Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010.

[6] K. Korotkich, *Wyobraźnia apokaliptyczna Słowackiego*, Białystok 2011, s. 17. Uczony w pracy tej przywołuje większość prac związanych z zagadnieniem apokaliptyczności.

[7] W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna*, s. 65.

[8] Zob. tamże, s. 159. Warto w tym miejscu przywołać pracę Daniela Kalinowskiego, który zaproponował przywołanie dalekowschodniego (buddyjskiego) ujęcia niebiańskiego miasta i zestawienie go z wizją Jerozolimy Słonecznej Słowackiego, w celu ukazania swoistej wspólnoty obrazowania i zbieżności celów ideowych. Uczony stwierdzał, iż oba przedstawienia nie są tożsame i nie można sugerować, że Słowacki bezpośrednio transponował swe orientalne lektury do świata prozy i poezji. Bardziej zasadne – zdaniem badacza – jest dowodzenie, że choć obydwa opisy różnią się od siebie kontekstem kulturowym, to jednak wspólne im jest przekraczanie granic słowa lub podejmowanie prób literackiego okiełznania ponadwyznaniowego i ponadjęzykowego doświadczenia religijno-mistycznego. D. Kalinowski, *Niebiańskie miasto i niebiańska istota,* w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, red. A. Fabianowski i E. Hoffmann-Piotrowska, War-

Gdy, próbując dociec specyfiki przestrzeni niebiańskiej, sięgniemy do objawień chrześcijańskich świętych, którym została dana łaska widzenia nieba, widać, że z dookreśleniem parametrów niebiańskich mieli oni jednak nie mniejsze problemy niż ci, którzy skazani są na własne w tym względzie domysły. Św. Teresa z Ávila, która w jednej ze swych wizji mistycznych ujrzała niebo, nie znajdowała słów na jego adekwatny opis: „Zrozumiałam, że znajdowało się tam zebrane razem to wszystko, czego można pragnąć, a nie widziałam tam niczego". Po owym widzeniu święta konstatowała także, że „nie jestem w stanie zrozumieć niczego", a jej udziałem stało się „uświadomienie sobie nicości tego wszystkiego, co stworzone, w porównaniu z tamtym". Piękno nieba spowodowało jednak, iż św. Teresa stwierdziła, że „to wszystko tu na ziemi wydawało mi się jedynie mrowiskiem"[9].

Inna święta – Faustyna Kowalska także zaświadczyła, iż nie była w stanie ubrać w słowa i adekwatnie oddać charakteru doświadczanej wizji:

> Kiedy podczas adoracji odmawiałam *Święty Boże* kilkakrotnie, wtem ogarnęła mnie żywsza obecność Boża i zostałam w duchu porwana przed majestat Boży. I ujrzałam, jak oddają chwałę Bogu aniołowie i święci Pańscy. Tak wielka jest ta chwała Boża, że nie chcę się kusić opisywać, bo nie podołam, a przez to – aby dusze nie myślały, że to już wszystko, com napisała. Święty Pawle, rozumiem cię teraz, żeś nie chciał opisywać nieba, aleś tylko powiedział, że – ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało, ani serce człowieka nie wstąpiło, co Bóg nagotował tym, co Go miłują[10].

Mówiąc o chrześcijańskiej wizji nieba, zbliżamy się bowiem do rzeczywistości trudnej do opisania, ponieważ pełnej tajemnic. Odsłania się ona jedynie poprzez analogię, obraz, metaforę[11]. Do analogii, przypowieści, obrazów i symboli uciekał się św. Paweł w próbach opisu swych widzeń nieba, ale jest to ostatecznie obraz „zamglony, mało czytelny dość niewyraźny. Wieki następne będą go rozjaśniać, a niedosyt i tak pozostanie"[12]. Nawet zatem ci, którzy mieli możność oglądania przestrzeni niebieskich, czują się bezradni, gdy przychodzi konieczność ich opisania. Zapewne życie wieczne i niebo wcale nie oznaczają

---

szawa 2012, s. 16-18. Zob. także: D. Kalinowski, *Polska droga na daleki Wschód (od oświecenia do romantyzmu)*, w: *Bez antypodów? Zbliżenia i konfrontacje kultur*, red. B. Mazan, Łódź 2008.

[9] Św. Teresa, *Księga mojego życia*, tł. D. Wandzioch, W. Ciak, Poznań 2010, rozdział 39, nr 22-23.

[10] F. Kowalska, *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*, Warszawa 2000, nr 1604.

[11] Z.J. Kijas, *Niebo, czyściec, piekło*, Kraków 2010, s. 12.

[12] Tamże, s. 71.

„wiecznego odpoczywania", są raczej „dopełnieniem doczesnych aktywności, które w wieczności nie dotrą do końca swych odkryć. A to z tej racji, że ich przedmiot – sam Bóg – jest w swej istocie niewyczerpany"[13]. Nadto trzeba mieć na względzie, że „niebo nie jest stanem zanudzającej kontemplacji, zasłużoną sjestą, lecz procesem dynamicznym, nierozdzielnie sprzęgniętym z nadzieją, rośnięciem, dopełnieniem, uzdrowieniem"[14].

Wedle Józefa Ratzingera:

> […] nieba nie można określić przestrzennie – ani w strukturze naszej przestrzeni, ani poza nią. Niemniej nie może też być ono, jako prosty «stan», wyłączone ze związków z Kosmosem. [...] Niebo jest więc «na wysokościach» nie przestrzennie, ale esencjalnie. W tym świetle należy patrzeć na tradycyjne wyobrażenia nieba. [...] Natomiast wyobrażenia te stałyby się fałszywe, gdyby miały oznaczać całkowite odgraniczenie nieba od świata albo włączenie go w świat na sposób jakiegoś «najwyższego piętra»[15].

Alfons Skowronek zwracał uwagę, że pozostawiając w „ukryciu" szczegóły związane z jego naturą, Bóg pozwala m.in. działać ludzkiej wyobraźni. Daje przyzwolenie na tworzenie jego „obrazów", snucie przypuszczeń na temat radosnych przeżyć, na konstruowanie obszernej scenerii zaświatów[16]. Różne zaś wyobrażenia nieba „były zawsze cierpliwym, choć stanowczym pukaniem ludzkiej wyobraźni do drzwi Bożej tajemnicy, aby otwarła swoje podwoje i pozwoliła jej uczestniczyć w przyszłych planach"[17].

Z możliwości zapełnienia wyobraźnią wielu tajemnic przestrzeni niebiańskich wyjątkowo skwapliwie skorzystał Słowacki. Plastyczne wizje Jerozolimy Słonecznej, rysujące się w jego poetyckich obrazach, są także w jakimś sensie potwierdzeniem prawdy, że w odniesieniu do wyobrażeń raju nie można już, jak dawniej, operować obrazami o „uczcie ze złotym nakryciem", o „kraju mlekiem i miodem płynącym", o „wiecznym hymnie uwielbienia" lub „wiecznej adoracji, wpatrywaniu się i podziwianiu Boga". Jeśli uciekamy się do owych kalek werbalnych i wyobrażeniowych „protez", to tylko dlatego, że nie mamy bardziej odpowiednich obrazów i kategorii myślenia[18].

---

[13] A.J. Skowronek, *Tajemnica przemijalności ludzkiego życia*, „Życie Duchowe" 2011, nr 68, s. 17.

[14] Tamże, s. 20.

[15] J. Ratzinger, *Eschatologia – śmierć i życie wieczne*, tł. M. Węcławski, Poznań 1984, s. 25.

[16] Zob. tamże, s. 14.

[17] Tamże.

[18] Zob. P. Sporken, *Postępowanie z umierającymi*, w: *Z pomocą umierającym. Przyczynki do rozmowy na temat umierania i śmierci*, tł. S. Szczyrbowski, zebrał H. Nikelski, Warszawa 1989, s. 82.

Słowacki swój spektakularny obraz Jerozolimy Słonecznej rysował i dopełniał w *Poecie i natchnieniu*, *Samuelu Zborowskim*, *Królu-Duchu*, *Dialogu Troistym*. W *Liście do J.N. Rembowskiego* skreślił znamienne słowa: „A potem nowa Jeruzalem Słoneczna i ciał naszych przemienienie trwałość w jedności i wieczne trwanie – wieczne osłonecznienie w mieście, nad którym już słońca innego ani miesiąca nie będzie" (DW XIV 419)[19]. Jednak najbardziej rozbudowany obraz słonecznego grodu przynosi V akt *Samuela Zborowskiego*. Pyczek nie wahał się stwierdzić, że w owym akcie mamy w zasadzie do czynienia z traktatem o Jeruzalem Słonecznej[20]:

[…] cudowne widzenie […]
Stoi wyraźnie… I schodzi z obłoków
Miasto… żyjące pod Boskiemi berły,
A bramy wszystkie stoją z jednej perły,
Pełno jest ulic złotem brukowanych,
A w fundamentach są drogie kamienie,
A miastu świecą tylko dusz płomienie […]

A więc słuchajcie: gdzieś na kształt łańcuchów
Żurawi... albo tęcz trwających wiecznie
Ukazał się gród... cicho i słonecznie
Trwający w niebie... bez miejsca i czasu.
A raz w te jasne, szkliste dyjamenty
Włożył swe oczy orle sam Jan święty
A raz pastuszki z litewskiego lasu
Widzieli mury i perłową bramę,
A zawsze miasto stoi takie same [...]

Tęczą podparte albo piorunami,
Albo się w słońca opromieni ramę[21].

Jednakże sensy Jerozolimy Słonecznej zaczynają się swoiście modyfikować i podlegać poetyckim transfiguracjom, gdy przywołamy kontekst późnych wierszy Słowackiego. Jak pisali wydawcy nowej edycji *Wierszy* Słowackiego:

[19] Z wyjątkiem wierszy wszystkie inne cytaty z dzieł Słowackiego podaję za: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 1-17, Wrocław 1952-1975. Dalej: DW, następnie numer tomu, strona i wers.

[20] W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna*, s. 35.

[21] *Samuel Zborowski*, DW XIII, cz.1 200, w. 494- 502; 511-518; 524-525.

„Pozostaje tajemnicą, dlaczego Juliusz Słowacki za życia nigdy nie ogłosił swych wierszy w edycji książkowej. [...] Ze swego dorobku lirycznego ogłosił drukiem zaledwie dziewiętnaście utworów (nie wszystkie zresztą opublikowano za jego wiedzą) – a napisał w sumie około sto siedemdziesiąt liryków”[22].

Mając świadomość, że każdy motyw dający się wyodrębnić w późnych pismach poety (a Jerozolima Słoneczna jest z pewnością jednym z głównych) – uwikłany jest w cały kontekst myśli genezyjskiej – chciałabym jednak upomnieć się o pewną rozłączność istnienia owego motywu w późnej liryce od znaczeń nadawanych jej w skomplikowanym systemie genezyjskim. Warto bowiem zważyć na fakt, że są i takie wiersze poety, które trudno jednoznacznie postrzegać jako wykładnię filozofii genezyjskiej. Nie bez przyczyny w odniesieniu do liryków zamieszczonych w *Raptularzu* Słowackiego Ewa Szczeglacka-Pawłowska pisała, że nie były one przeznaczone do publikacji, nie stanowiły zatem części wykładu genezyjskiego, były mocno wpisane w prywatność poety[23]. „W świetle [*Raptularza 1843-1849*] wymiar liryki [...] jest głębszy niż tylko genezyjski, a przecież paradygmat genezyjski dominuje w historycznoliterackich odczytaniach raptularzowych tekstów”[24]. W innym miejscu badaczka pisała: „Pisma późne nie są tylko przestrzenią, w której poeta swój światopogląd czy filozofię ujawnia. Tego rodzaju pisma Słowacki publikuje, poprawia, przygotowuje do druku, wysyła przyjaciołom i znajomym. Z liryką jest inaczej, nie jest publikowana, nie stanowi części wykładu genezyjskiego, jest mocno wpisana w prywatność poety”[25].

Także Marek Stanisz stwierdzał, że „twórczość ostatnich lat życia Słowackiego nie stanowi jednak monolitu”[26]. Zdaniem uczonego, twórczość tę „dość jednorodną pod względem tonu – urozmaica i dynamizuje wielość utworów, a także rozmaitość zapisów”, w których poeta odchodzi od „rozwijania wizji

---

[22] J. Brzozowski, Z. Przychodniak, *Od wydawców*, w: J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. VI.

[23] Zob. E. Szczeglacka-Pawłowska, *Żałoba po sobie samym. „Anioł ognisty – mój anioł lewy...” jako liryk raptularzowy*, w: *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*, red. E. Skalińska i E. Szczeglacka-Pawłowska, Warszawa 2011, s. 126. Zob. także: E. Szczeglacka-Pawłowska, *Żałoba po sobie samym. [Anioł ognisty – mój anioł lewy]*, w: tejże, *Romantyzm „brulionowy”*, Warszawa 2015.

[24] E. Szczeglacka-Pawłowska, *Notes artysty. [Raptularz 1843-1849]*, w: tejże, *Romantyzm „brulionowy”*, s. 266.

[25] E. Szczeglacka-Pawłowska, *Żałoba po sobie samym*, s. 126.

[26] M. Stanisz, *Pejzaże duszy. Próba interpretacji kontekstowej wiersza Juliusza Słowackiego [Nie używałem leków i lekarzy...]*, w: *Literatura i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Kłakowi*, red. J. Rusin i K. Maciąg, Rzeszów 2005, s. 59.

zwycięskiego pochodu ducha”[27]. Warto przywołać także słowa Bogusława Doparta, który zwracał badawczą uwagę na fakt, iż „wiersze ostatniego etapu odwodzą czytelnika – na szczęście – od monolitycznego wizerunku poety owładniętego bez reszty misją profetyczną czy propagandą genezyjską: kapłana, nauczyciela, namaszczonego kaznodziei, ascety i perfekcjonisty”[28].

W dalszym ciągu tej pracy chciałabym zatem przyjrzeć się trzem wierszom z późnego okresu twórczości Juliusza Słowackiego. Są to utwory: *Jak dawniej – oto stoję na ruinach…* oraz dwa zapisane w *Raptularzu – Jeżeli kiedy w tej mojej krainie…*, a także *Dusza się moja zamyśla głęboko…* Wszystkie te liryki z racji ich poetyckiej tonacji Czesław Zgorzelski włączył w krąg wierszy medytacyjno-kontemplacyjnych[29]. Wyakcentowanie i skupienie się przede wszystkim na ich medytacyjnym wymiarze[30] odwdzięcza się ukazaniem obrazu Nowej Jerozolimy w najzupełniej nowych, świeżych odsłonach lirycznych.

Wiersz *Jak dawniej – oto stoję na ruinach* w sposób wyrazisty rysuje jakości i sensy apokaliptyczne, ewokujące problematykę przemiany świata:

Jak dawniej – oto stoję na ruinach
Dawnego miasta... zorze wschodzą ranne,
Ptaszęta małe śpiewają w leszczynach,
Niebiosa blade – przejrzyste – jak szklanne.
Kilka łabędzich chmur na wschodzie świeci
I czerwienieje... i zognia się w zorzy
Wróżąc – skąd słońce wstające wyleci.
Wszystko spokojne – Bóg serca nie trwoży
Nawet w ptaszętach...
Któż by rzekł, o Boże,
Że tak cudownie dzień zapowiedziany
Jutrzenki różą – ma być o wieczorze
Dniem ostatecznej na globie przemiany,

[27] Tamże.

[28] B. Dopart, *O wielości estetyk w liryce Słowackiego. Uwagi i notatki*, w: *Słowacki mistyczny*, s. 180.

[29] Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Lublin 1981, s. 184. Pogłębioną analizę tego wiersza przeprowadził: L. Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia*, s. 136-138, 165-166.

[30] Szerzej kwestią medytacyjnego wymiaru twórczości Słowackiego zajmowałam się w książce *Słowacki medytacyjny. Późny okres życia i twórczości Juliusza Słowackiego w świetle medytacji*, Lublin 2017.

Że te – o, gwiazdy takie migające,
Te piękne perły błękitne i kwiaty
Będą... ale nie – ja myślą nie trącę
O te ogromne duchów majestaty,
Godzina moja jeszcze nie wybiła[31].

Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychodniak snuli przypuszczenia, że pod „ruinami dawnego miasta" może kryć się Wrocław, choć nie wykluczali wszak możliwości, iż mógł to być równie dobrze Paryż. Jednakże utwór ów można interpretować także jako medytację o przeczuwanym końcu świata i jego finalnej przemianie, jego ostatecznej śmierci i rozpadzie, warunkujących zapoczątkowanie nowego życia. Badacze datę powstania tego utworu sytuują między 14 a 18 maja 1848 r.[32], a jednak podobne słowa padają już w *Poecie i natchnieniu*, gdzie Słowacki pisał, iż: „Stary świat skonał... nie zaczął się nowy" (DW XII cz. 1, 437 w. 301). Tematyka utworu, w którym dochodzą do głosu myśli o spodziewanym i możliwym rozpadzie świata, pozwala traktować ów liryk jako swoistego rodzaju medytację o śmierci, tym bardziej że podobnie – jak to się dzieje w takiej medytacji – uwaga jest skupiona przede wszystkim na spodziewanym kresie egzystowania, natomiast przyszły kształt tegoż pośmiertnego bytowania – jest sprawą dopiero przeczuwalną.

Osoba medytująca stoi na ruinach i duma o rzeczach ostatecznych, przewidując nowy rodzaj istnienia: nową ziemię i nowe niebo. Tak właśnie Pismo Święte nazywa owo tajemnicze odnowienie, które przekształci ludzkość i świat: „nowym niebem i ziemią" (2 P 3,13). A zatem – wedle ksiąg objawionych – dotychczasowe prawa wszechświata zostaną zmienione. Słońce i gwiazdy nie będą już więcej podlegać przemianom, ziemia zaś i niebo wejdą w nowy etap swego spoczynku i harmonii.

Warto zauważyć, że owa poetycka medytacja jest czyniona o brzasku, na styku nocy i dnia, co może potwierdzać, że Słowacki zwykł był obierać na medytowanie porę przedświtu (jak to miało miejsce również w utworze *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają*...). Swoją czujność o brzasku poeta potwierdza także w liście do matki z 8 listopada 1845 r.: „[...] budzę się teraz zawsze i wstaję

[31] Wiersze Słowackiego cytuję za: J. Słowacki, *Wiersze*. *Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005. Tu cytuję w. 1-18.

[32] J. Brzozowski, Z. Przychodniak, *Komentarz edytorski*, s. 571.

przed wschodem słońca, widząc, jak gwiazdy gasnące, brylantom podobne, grają na niebie..." (K II 103)[33].

Liryk ten stanowi jakby medytację podwojoną, gdyż poeta, przemyśliwując o czekającej świat apokaliptycznej przemianie, nie traci z oczu piękna przyrody, smakując poszczególne odsłony brzasku, blade niebiosa, śpiew ptaków w leszczynach, chmury „zogniające" się w zorzach. W obliczu medytowanej harmonii wyciszonej przyrody wprost nierzeczywiste się wydaje, że „tak cudownie dzień zapowiedziany / Jutrzenki różą", zakończy się wieczorną „globu przemianą". I choć Cz. Zgorzelski wskazuje, że tok wiersza jest „daleki od gładkiej płynności"[34], to nie wyklucza to jednak faktu, że medytacyjność tego utworu buduje tutaj również składnia. Mimo kilku przerzutni – frazy zdań niespiesznie i łagodnie zmierzają ku kadencji. Spokój rytmiki wzmacniają także sformułowania: „wszystko spokojne", „Bóg serca nie trwoży nawet w ptaszętach".

Wedle spostrzeżeń J. Brzozowskiego i Z. Przychodniaka, „warto zauważyć, iż utwór można również czytać jako uogólnioną wizję genezyjskiej (i razem apokaliptycznej) przemiany świata [w. 12]"[35]. Odnalezienie w owym utworze odniesień apokaliptycznych nie nastręcza większych trudności. Znaczące są tutaj przede wszystkim słowa o „ostatecznej przemianie" globu, w kontekście której – co istotne – przywoływane zostały „gwiazdy takie migające". Szczególnie żywe w odniesieniu do owych lirycznych rozważań o przemianie świata wydają się słowa Pisma Świętego: „Jak złodziej zaś przyjdzie dzień Pański, w którym niebo ze świstem przeminie, gwiazdy się w ogniu rozsypią, kiedy ziemię i wszystko, co ją pokrywa, pochłonie ogień" (2 P 3,10). Postać stojąca na ruinach przeczuwa kataklizm i przeobrażenie globu – tak różne od obecnego i medytowanego spokoju przyrody o brzasku. Trzeba jednak pamiętać, że fantazmat apokaliptyczny Słowackiego niewiele ma wspólnego z potocznym odbiorem treści wiązanych z apokaliptyką: z grozą, zniszczeniem, strachem. Jak stwierdził K. Korotkich: „owszem, te treści stanowią tylko jeden jego biegun, biegun pozornie negatywny, a po zrewaloryzowaniu wyobraźni poety stanowi on przejaw wyjątkowo, by tak rzec, «twórczego niszczenia»"[36].

Podsumowując refleksje dotyczące wymowy wiersza *Jak dawniej – oto dziś stoję na ruinach*..., podkreślić trzeba kunsztowny zabieg poetycki sprzęgnię-

[33] W ten sposób odsyłam do: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. I-II, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962. Cyfra rzymska odsyła do tomu, arabska zaś do strony.

[34] Zob. Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna*, s. 234.

[35] Zob. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, *Komentarz edytorski*, s. 571.

[36] K. Korotkich, *Wyobraźnia apokaliptyczna*, s. 450.

cia tak skomplikowanej, ofensywnej i ekspansywnej problematyki, jaką jest sugerowana dynamika apokaliptycznych przemian – ze spokojem właściwym jakościom wiersza medytacyjnego. Oczywiście, można by tutaj dalej czytać Słowackiego przez Słowackiego i przytaczać skomplikowane i wielorakie znaczenia sensów apokaliptycznych – w tym także Jerozolimy Słonecznej – w całokształcie dzieła genezyjskiego. Wszak „jej [Jerozolimy Słonecznej – M.K.] kontekstem jest całe dzieło mistyczno-genezyjskie"[37]. Jednakże mnożenie erudycyjnych kontekstów wskazujących na wagę tej jednej z podstawowych wizji dzieła tzw. mistycznego Słowackiego – nie jest w stanie wprowadzić do owej problematyki nowych sensów i znaczeń. Natomiast zagadnienie Nowej Jerozolimy zyskuje owe, gdy przywołać kolejne późne liryki poety, mając jednocześnie w pamięci ważną konstatację W. Pyczka: „Są jednak u Słowackiego mistycznego teksty wykazujące pewną niezależność od genezyjskich ustaleń". A chodzi tu o liryki *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*... i *Dusza się moja zamyśla głęboko*...[38]

Można pokusić się o stwierdzenie, że w medytacji poetyckiej *Jak dawniej – oto stoję na ruinach*... poeta zatrzymuje się przed dalszym snuciem wyobrażeń na temat nowej ziemi i nowego nieba. Liryk ów można by określić medytacją zawieszoną. Próba docieczenia kształtów pośmiertnego bycia w nowej przestrzeni ma natomiast miejsce w kolejnych lirykach: *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*... i *Dusza się moja zamyśla głęboko*... W nich Słowacki oddaje się rozmyślaniom o pośmiertnych losach swej duszy i celu jej wędrówki[39].

Nowa Jerozolima

Wiersze *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*... i *Dusza się moja zamyśla głęboko*... można określić jako poetyckie medytacje o kresie życia. Poeta przeczuwa już, „że tu jak słońcu zajść potrzeba" (*Dusza się moja zamyśla głęboko*...)

[37] W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna*, s. 97.

[38] Tamże, s. 179.

[39] Boleski o późnych, mortualnych wierszach Słowackiego pisał: „[…] czasem wyobraźnia usiłuje się przedrzeć poza zasłonę [śmierci – M.K.], bezsilną okazuje się jednak wobec najcięższej do uchwycenia tajemnicy i waha się" (A. Boleski, *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842-1848)*, Łódź 1949, s. 49). A przecież w cyklu lirycznych medytacji o śmierci Słowackiego znajdują się i takie, w których „myśl unosi się poza grób, w ślad za wyzwolonym z ciała duchem" (tamże, s. 50). To właśnie w obu tu przywoływanych wierszach widać wysiłek przebicia się myślą poza bramy śmierci, by dociec kształtu swojego tam bycia.

i usiłuje podążyć myślą za pośmiertną wędrówką swej duszy. Próżno jednak w owych wierszach szukać jakichkolwiek odniesień do blasku, powagi i majestatu, pełnej światła oraz klejnotów Jerozolimy Słonecznej, jako spodziewanego kresu tejże wędrówki i celu finalnego wszelkich dążeń.

Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie,
Gdzie po dolinach moja Ikwa płynie,
Gdzie góry moje błękitnieją mrokiem,
A miasto dzwoni – nad szmernym potokiem,
Gdzie konwaliją woniące lewady
Biegną na skały... pod chaty i sady...

Jeśli tam będziesz... duszo mego łona,
Choćby z promieni – do ciała wrócona:
To nie zapomnisz tej mojej tęsknoty,
Która tam stoi jak archanioł złoty,
A czasem miasto jak orzeł obleci
I znów na skałach... spoczywa – i świeci. (w. 1-12)

Wacław Pyczek pisał, że w postawie podmiotu, w obu tych wierszach, daje się zauważyć „pewien rys kontemplatywny". Jego zdaniem, przedmiotem kontemplacji nie jest jednak wieczność, lecz doczesność, owa „moja kraina" z płynącą Ikwą i „woniącymi lewadami". W dalszym ciągu wypowiedzi badacz dowodził, że to z kolei „rodzi racjonalizowane przez genezyjską świadomość pragnienie przemienienia w wieczność tego, co doczesne, chęć uwiecznienia ziemi ojczystej"[40]. Jego zdaniem, tęsknotę ową wyraża przejmująco liryk *Dusza się moja zamyśla głęboko...*[41]:

Jakiego kraju i jakiego nieba
Światło... powita mię w progu żywota?
Nie wiem – lecz rad bym żył z polskiego chleba... (w. 4-6)

W kontekście refleksji na temat medytacyjnego wymiaru wiersza *Dusza się moja zamyśla głęboko...* nowych znaczeń nabiera fakt, iż utwór ten jest zapi-

[40] Tamże, s. 180.
[41] Tamże.

sany w *Raptularzu* w dwóch różnych miejscach[42], gdzie redakcją zaniechaną acz nieprzekreśloną przez poetę jest fragment:

> Polsko ojczyzno moja... jeśli się nie boję
> Echa... które obudzi to wielkie wołanie
> Ani mary... co na ten krzyk dziecięctwa wstanie[43].

Ewa Szczeglacka-Pawłowska stwierdziła, że obcujemy w tym fragmencie z lirycznie przetwarzaną tęsknotą, co pozwala na zasadzie medytacyjnego wątku łączyć ów utwór z wierszem *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*... Jej zdaniem, ten fragment poetycki, *leitmotiv* sonetu (sonetów) *Dusza się moja zamyśla głęboko*... – wydobywa Mickiewiczowskie inwokacyjne wołanie, ale również: „[…] przede wszystkim tęsknotę za tym, co najbliższe i kochane, tęsknotę lirycznie przetwarzaną, przechowywaną i medytacyjnie przenoszoną w rejony mentalne i pozagrobowe, tęsknotę za konkretnym miejscem, za czasoprzestrzenią jako wartością nieśmiertelną, przepisaną od nowa w *Raptularzu* prozą [...] tak jakby trzeba było tę myśl wielokrotnie powtórzyć, skonkretyzować, obejrzeć z różnych stron, nie pozwolić jej odejść (medytacyjne powtarzanie i przetwarzanie tematu)”[44].

Tęsknota za tym, co najbardziej rodzime i ukochane, sprawia, że medytacja o śmierci obecna w dwóch redakcjach utworu, a także fragmencie prozy („Bądźcie mi zdrowi...[...] bo nigdy już więcej ta ręka nie uściśnie was... ale próchnieć będzie”[45]) zyskuje ostatecznie ocalające sensy, gdyż towarzyszy jej subtelnie wyrażona wiara, że bytowanie po śmierci zyska nowy wymiar w oswojonej i rodzimej przestrzeni. Zdaniem Szczeglackiej-Pawłowskiej, w utworze *Dusza się moja zamyśla głęboko*... zawiera się „głęboka prośba, aby tam znalazło się coś znajomego”[46]. Uczona, komentując ów wiersz i jego redakcje, zaznaczała też, że Słowacki w ruchu wahadłowym przemierza przestrzenie czasowe, określając wymiar swego obecnego życia i swoich myśli – zgodnie zresztą z dynamiką medytacji, która ma moc uwewnętrzniania tego, co zewnętrzne[47].

---

[42] Strona 51 oraz 108 v. J. Słowacki, *Raptularz 1843-1849*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 1996.

[43] Tamże, s. 51.

[44] E. Szczeglacka-Pawłowska, *Medytacja – kontemplacja – samoświadomość. Juliusz Słowacki „Dusza się moja zamyśla głęboko...”*, w: *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa i M. Saganiak, Warszawa 2010, s. 188.

[45] J. Słowacki, *Raptularz*, s. 119.

[46] E. Szczeglacka-Pawłowska, *Medytacja – kontemplacja*, s. 183.

[47] Zob. tamże, s. 183-184.

Pyczek, omawiając z kolei sensy wiersza *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*..., stwierdzał, że potrafią w tych strofach wrócić obrazy kraju, stającego jakby ponad wypracowaną i tylekroć przywoływaną koncepcją celu finalnego, którego podstawową czy jedyną konkretyzacją jest przecież Miasto Święte Jeruzalem Słoneczne[48]. Ukazał te fragmenty poezji Słowackiego, w których obrazy „uwalniają się niejako spod teoretycznej presji" i „wykładu doktryny", by zarysować obraz raju nieoficjalnego a jak najbardziej prywatnego[49]. Są to obrazy, w których „[...] konwaliją woniące lewady / Biegną na skały... pod chaty i sady..." (*Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*...). Badacz skonstatował, że dla poety: „topole, lewady, ukraińskie pola i stawy będą reprezentować «nową Solimę»! Te idylliczne obrazy fundowane wspomnieniami na pewno są [...] także często konkretyzacjami Apokaliptycznego wzorca niebieskiej Jerozolimy"[50].

Rysujący się ponownie obraz takiej właśnie „Nowej Jerozolimy" stoi poniekąd w poprzek twierdzeniom uczonych, że Słoneczne Miasto Słowackiego to przestrzeń bez odczuwalnego związku z ziemskością, „sfera wiecznego spełnienia oraz najwyższy cel ludzkiej egzystencji"[51]. Z oficjalną nauką i przekazem filozofii genezyjskiej, z wypracowanymi i ukazanymi tam obrazami celu finalnego, którego konkretyzację i ukoronowanie stanowi Jerozolima Słoneczna – konkurują prywatne, najzupełniej intymne i wywiedzione z głębokich tęsknot, ukazane w poetyckich medytacjach (*Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*..., *Dusza się moja zamyśla głęboko*...) obrazy malujące rodzimą rajską dziedzinę, do której wyrywa się dusza poety. Tak ukazana w lirykach medytacyjnych Słowackiego (w szczególności w *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*...) „rajska" przestrzeń tętni życiem, jest bardzo konkretnie zwizualizowana, nabiera wręcz namacalnych kształtów; to pamiętany wszystkimi zmysłami raj kraju lat młodości.

Walerian Słomka w dziele *Medytuję, więc jestem* zaznaczył, że świat przyrody jest najpierw dany przez zmysły, gdyż to dzięki wzrokowi, słuchowi, dotykowi, smakowi, powonieniu identyfikujemy istnienie tego świata. Podkreślał ponadto: „Dopiero w wyniku tego kontaktu świat przyrody staje się też przedmiotem władz psychicznych i duchowych"[52]. I tak też na utwór *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*... można spojrzeć jak na poetycką medytację zaprzęgającą wielość zmysłów – od zmysłu słuchu (dzwoniące miasto, szemrzący

[48] W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna*, s. 97.
[49] Tamże.
[50] Tamże, s. 97-98.
[51] D. Kalinowski, *Niebiańskie miasto*, s. 21.
[52] W. Słomka, *Medytuję więc jestem*, Łódź 1992, s. 53.

potok), przez zmysł wzroku (góry błękitniejące mrokiem) po zmysł węchu (zapach konwalii).

I choć Słowacki medytację odprawiał zapewne spontanicznie, to czynił to dokładnie tak, jak zalecają mistrzowie: „korzystanie ze zmysłów: wzroku w połączeniu z wyobraźnią, słuchu, węchu, smaku i dotyku", a wszystko po to, „by medytacja objęła całego człowieka", wszystkie jego wymiary ludzkiej, duchowo-cielesnej natury[53]. Nie będzie może przesadą stwierdzenie, że poeta doliną z „moją Ikwą", „górami błękitniejącymi mrokiem", „szmernym potokiem", „konwaliją woniącymi lewadami", które „biegną na skały... pod chaty i sady..." – wypełnił niebiańskie „miejsca niedookreślenia".

Podobne sensy odnajdujemy we fragmencie VII pieśni *Beniowskiego*, w której poeta raz jeszcze ukazuje i medytuje wizję swego prywatnego, rustykalnego raju i deklaruje, że nad „krzyże złotych miast" i „zaczarowane palmy" przedkłada: „dęby i sosny, i brzozy rodzime, / Odbite w stawów podolskich kryształe", gdyż to one „reprezentują mi nową Solimę" [podkr. – M.K.] (DW XI 71 w. 153-158). Skądinąd podobna myśl wyrażona jest także w pieśni I *Beniowskiego*, gdzie poeta pisał, że widział „Chrystusa oliwy, / Góry z marmuru i góry z płomienia" (DW V 59 w. 181-182), jednakże te miejsca – w przeciwieństwie do kraju, gdzie „bujał na młodości piórach" (w. 191) – nie odcisnęły w nim śladu na trwałe[54]. Nie dziwi zatem wyznanie Słowackiego, że nad Jerozolimę Niebieską:

> Wolę – i sądzę najpiękniejszą z krajów,
> Jedną maleńką wieś, pełną ruczajów,
>
> Pełną łąk jasnych, gdzie kwitnie wilgotna
> Konwalia, pełną sosen, kalin, jodeł;
> Gdzie róża polna błyszczy się samotna,
> Gdzie brzozy jasnych są kochanką źródeł. (DW V 59 w. 183-188)

Na rozbudowany obraz idyllicznego raju natrafiamy też w *Królu-Duchu*, w jednej z odmiennych redakcji *Rapsodu III* (XVII, 630), gdzie „ruczaje, gaj i łąka są rajem niebieskim, który zlatuje z góry i świeci nad ziemią tak jak Jeruzalem Słoneczna"[55]. Pyczek wskazywał, że nie tylko w *Królu-Duchu*, ale przede wszystkim w dalszych pieśniach *Beniowskiego* przywoływane będą „umiłowane / Pola" (XI, 223) i „stepowa – bujna Ukraina" (X, 244) jako

[53] J. Bolewski, *Zająć się ogniem. Odkrywanie duchowości ignacjańskiej*, Kraków 2001, s. 115.
[54] Owe fragmenty poetyckie komentował także W. Pyczek (*Jerozolima Słoneczna*, passim).
[55] Tamże, s. 47.

obrazy analogiczne do rustykalnych wyobrażeń raju ukazanych w wierszach Słowackiego. „I chociaż niekiedy podmiot będzie przedstawiał ów kraj lat dziecinnych jako raj, czy poddany najgłębszym genezyjskim przemianom jako «ziemia-słońce» (XIV, 382), złoty step, to przecież echa rodzinnego kraju odbierane świeżo i naturalnie mimo idyllicznej idealizacji tak często stawać będą ponad podporządkowanymi i wiernymi genezyjskim teoriom obrazami”[56].

Także w korespondencji poety napotykamy wiele mówiące wyznania. W liście z 14 maja 1844 r. Słowacki tak pisał do matki: „Zazdroszczę ci [...] tych kwiatów ukraińskich, i tych lasów dębowych, i tej cichości, która was owionie na stepie, zazdroszczę wam...” (K II 40)[57].

O ile w Biblii z czasem zaczęto odchodzić od przedstawiania geografii nieba na kształt ogrodu rozkoszy z Księgi Rodzaju, a zaczęto przydawać temu przybytkowi zarysy miasta, znanego doskonale jako Nowe Jeruzalem z Apokalipsy św. Jana[58] – o tyle u Słowackiego mamy poniekąd do czynienia z procederem odwrotnym. Wizję miasta idealnego dopełnia, a czasem zastępuje wizja raju rustykalnego. W utworze *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*... ten bardzo „ziemski” raj sakralizuje upersonifikowana tęsknota poety, która przenosząc się w idylliczny pejzaż, staje tam: „[...] jak archanioł złoty, / A czasem miasto jak orzeł obleci / I znów na skałach... spoczywa i świeci”. Siedzibą archaniołów jest niebo, natomiast ów archanioł złoty nie chce odlatywać z miejsca, które rozpoznaje właśnie jako raj. Sensy wiersza nie wykluczają zaś, że zaciągnął on straż, ażeby czuwać nad ową rajską dziedziną. Za sprawą postaci archanioła ewokowana przez utwór przestrzeń nabiera znamion sakralności, jest strzeżonym prywatnym rajem z „moją Ikwą”. Poeta w owym liryku czuwa z wdziękiem, acz niezłomnie nad niezbywalnym prawem do autonomii i niepowtarzalności własnych wyobrażeń raju. Aby przypieczętować doniosłość tych rozpoznań – na ich straży stawia już nawet nie anioła, lecz archanioła. Obraz anioła strzegącego rajskiej dziedziny[59] przywodzić może na myśl Mi-

[56] Tamże, s. 97-98. Podkr. – M.K.

[57] J. Brzozowski i Z. Przychodniak wskazywali, że wers „rad bym żyć z polskiego chleba” z utworu *Dusza się moja zamyśla głęboko*... nasuwa na myśl „pewne fragmenty z listów, w których Słowacki wspomina o możliwości swojego powrotu do kraju. Możliwości te zaczynają mu się rysować od chwili, gdy Teofil i Hersylia Januszewscy osiedlili się w Ubieniu. [...] marzenie o zamieszkaniu «w cichym ustroniu» będzie towarzyszyło poecie do końca” (J. Brzozowski, Z. Przychodniak, *Komentarz edytorski*, s. 408).

[58] Z.J. Kijas, *Niebo, czyściec*, s. 127.

[59] Pierwszym skojarzeniem jest tutaj oczywiście obraz cherubów strzegących bram raju: „Bóg postawił przed ogrodem Eden cherubów i połyskujące ostrze miecza, aby strzec drogi do drzewa życia” (Rdz 3,24).

chała Archanioła, którego jedną z funkcji w tradycji chrześcijańskiej jest bycie strażnikiem raju (który to tytuł wpleciony jest też w litanię do niego). Ale jest on również patronem dobrej śmierci, często wzywanym przez konających – co w tymże utworze – ukazującym duszę odrywającą się po śmierci od ciała, intensyfikuje znaczenia związane z archanielską obecnością.

Moja kraina

Słowacki w żadnym razie nie jest odosobniony w przyzywaniu i medytowaniu w poezji piękna stron rodzinnych w swej poezji. Warto w tym miejscu przywołać także znamienne wyznanie Leśmiana: „Ta niepojętość zieloności to Ukraina, gdzie się wychowałem […] Humańszczyzna i Białocerkiewszczyzna, Zofiówka i Szamrajówka. Były tam lasy Branickich, ach, drogi panie, co za lasy. Leśniczy, zwany stryjem Agatonem, hodował w głębi puszczy krzewy najpiękniejszych róż, zapach których mieszał się z wonią żywicy. Dziwni byli ci ludzie na tej Ukrainie, równie dziwni, jak i zieleń tamtejsza”[60].

W kontekst czynionych tu rozważań wpisuje się także utwór Miłosza *Po*, który jest opatrzony podpisem *Nad Wilią* 1999[61]. Wiersz ów ukazuje sytuację powrotu po wielu latach nad rzekę dzieciństwa. Jak pisał Wojciech Kudyba: „[…] sytuacja opisana w utworze broni się jednak przed naporem przestrzeni geograficznej i czasu historycznego, unoszącego w sobie biografię autora tekstu”, zaś „temporalność utworu pozbawiona jest w istocie historycznej konkretności” i ostatecznie „tak rozumiana podróż jest metaforą medytacji”[62]. Nieco inaczej dzieje się u Słowackiego: przeżycie medytacyjne, którego zapis znajdujemy w utworze *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*..., nie odziera z konkretności i geograficznej realności Krzemieńca i Ikwy. To nie jest metaforycznie rozumiana medytacja, tylko medytacja realnej i konkretnej przestrzeni, pozwalająca na odbycie podróży wewnętrznej: ku najgłębszym warstwom własnej osobowości i pogłębiająca odczucie własnej tożsamości związanej z konkretną przestrzenią rodzimych stron. Miłoszowy utwór jest rozpatrywany przez badaczy w kon-

[60] E. Boyé, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowy z Bolesławem Leśmianem*, w: *B. Leśmian, Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 500-501. Nie bez przyczyny Leśmiana zalicza się do jednego z ostatnich poetów polskich szkoły ukraińskiej.

[61] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. III, Kraków 2001, s. 121.

[62] W. Kudyba, *„Zostaw ten złudny umysł”. Echa medytacji Zen w poezji Czesława Miłosza*, w: *Medytacja. Postawa intelektualna*, s. 272.

tekście medytacji zen[63] – i już chociażby na podstawie specyficznej odrębności przeżywania powrotu nad rzekę dzieciństwa zarysowanej w obu przywoływanych wierszach widać znamienne różnice między medytacją wschodnią a zachodnią, gdzie ta ostatnia nie dystansuje od świata, pomaga w niego wejść głębiej, a w przypadku omawianego wiersza Słowackiego: rajskiej przestrzeni nadaje znamiona rzeczywistości dobrze rozpoznawalnej[64].

Słowacki zatem raz jeszcze potwierdza, że czynione przez niego medytacje nie obywają się bez wielości zaprzęgniętych w owo działanie zmysłów. Nawet tak dalece niekonkretne i trudne w imaginacyjnych konkretyzacjach przestrzenie, jak możliwe miejsca wędrówki duszy po oderwaniu się od ciała, nabierają w lirycznej twórczości Słowackiego zmysłowej i plastycznej wyrazistości. Poeta profiluje i przydaje owym miejscom indywidualne znamiona, inkrustując swoje wyobrażenia na temat Nowej Jerozolimy szczegółami mającymi znaczenie tylko dla niego samego. W jego raju nie może zabraknąć akurat wilgotnych konwalii, a także konkretnych gatunków drzew, a dokładnie mówiąc: topól, brzóz, dębów, jodeł. Znakomicie taki proceder medytacyjnego smakowania przyrody przybliżają słowa W. Słomki:

> Jeśli człowiek nie poddał się powierzchownemu traktowaniu świata przyrody; jeśli w kontakcie z przyrodą umie zamieniać się we wzrok, słuch, dotyk, smak, powonienie i w rozumne serce; jeśli nauczy się być prawdziwie medytacyjnie ze światem przyrody, wtedy on wyjdzie mu naprzeciw i objawi mu siebie, objawi tak, że człowiek padnie na kolana, gdyż pozna, że ziemia, na której stoi, jest święta, że miejsce, w którym się znajduje, jest święte, że jest miejscem uobecniającym Boga, że jest swoistą świątynią Boga[65].

Nie jest przypadkiem, że w *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*... Słowacki, malując kolejne odsłony rustykalnej idylli, opatrywał je określeniem „moja" („moja kraina", „moja Ikwa"). Do tej prywatnej przestrzeni ulatywała też „moja

[63] Tamże.

[64] Daniel Kalinowski w rozprawie rozpoczynającej dzieło *Mistyczny Słowacki. Rewizje po latach* określił jedno z duchowych doświadczeń Słowackiego jako jantryczne. Badacz przywoływał tutaj ozdobną makatę, którą poeta dostał od matki. Taki kilim „może się stać przedmiotem duchowej medytacji, obrazem do rozmyślań, swoistą krzemienicko-paryską jantrą" (*Niebiańskie miasto i niebiańska istota*, s. 13). Kalinowski stwierdził również, że tak „ukierunkowany sposób medytacji, w której adept może za pomocą zewnętrznego wobec siebie obrazu wniknąć w absolutny wymiar rzeczywistości, wywodzić można zarówno z tradycji kontemplatywnego chrześcijaństwa, jak i z indyjskich technik samorozwoju" (tamże, s. 16).

[65] W. Słomka, *Medytuję*, s. 56.

dusza", ta a nie żadna inna. Zwierzyński pisał, że w wierszu tym reprezentacją podmiotu jest też jego „kraina": „Ostatnia strofa to całkowite utożsamienie podmiotu i «krainy», wyrażone współsubstancjalnością powietrza, wypełniającego ich wnętrza [...]"[66]. Z pewnością takie „upodmiotowienie" wyobrażeń Słowackiego na temat Nowej Jerozolimy stoi wspak skardze Norwida z utworu *Jeszcze słowo*: „I smutno, gorzko – czemuż to Królestwo Boże / To Pańskie Jeruzalem w i d e i u p i o r z e, / Dotykalniejszych na się kształtów wdziać nie może?"[67].

Owa wyrażona przez Słowackiego „mojość" wyobrażeń o rajskiej przestrzeni przybliża prawdę, że „w niebie [...] niepowtarzalna idea o każdym z nas z osobna zostaje urzeczywistniona. [...] Bóg będzie w jedynej relacji do każdego z nas, każdego z osobna"[68]. Implikuje to także w jakimś sensie absolutną jedyność i niepowtarzalność nieba, które dla poszczególnych osób zawsze będzie miało swoją najzupełniej odrębną i unikatową postać. Celnie ujął to św. Augustyn, mówiąc: „Szczęśliwe niebo, gdzie będzie tyle ogrodów rajskich, ilu mieszkańców nieba"[69]. Z kolei Szczeglacka-Pawłowska na temat utworu *Dusza się moja zamyśla głęboko...*, skreśliła jeszcze i takie słowa: „W utworze w sposób liryczny wyrażona została przez poetę możliwość «zachowania» po śmierci swojej istoty (tożsamości) i jakaś tajemna wiara i ufność, że to, co indywidualne, określone i określające pozostanie w bliskości"[70].

Niezwykle trafnie te ludzkie tęsknoty za „swoim" miejscem w niebie opisywał Józef Ratzinger: „Wszyscy dziś chyba zdajemy sobie sprawę, że słowo «Niebo» nie oznacza jakiejś przestrzeni ponad gwiazdami, lecz coś o wiele większego i, oczywiście, coś o wiele trudniejszego do wyrażenia słowami. Mianowicie to, że Bóg przygotował dla człowieka «miejsce» i że daje człowiekowi wieczność"[71]. Znaczenia związane z przygotowanym dla człowieka miejscem w wieczności – przywołują także słowa Chrystusa: „Niech się nie trwoży serce wasze. [...] W domu Ojca mego jest mieszkań wiele. [...] A gdy odejdę i przygotuję wam miejsce, przyjdę powtórnie i zabiorę was do siebie" (J 14,1-12).

---

[66] L. Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia*, s. 134.

[67] Por. W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna*, s. 159.

[68] W. Stinissen, *Ja nie umieram – wstępuję w życie. Rozważania o śmierci i wieczności*, tł. J. Iwaszkiewicz, Poznań 2002, s. 143.

[69] Cyt. za: C. Arminjon, *Koniec świata doczesnego i tajemnice życia przyszłego*, Poznań 2011, s. 248.

[70] E. Szczeglacka-Pawłowska, *Liryka i samoświadomość. [Dusza się moja zamyśla głęboko]*, w: tejże, *Romantyzm „brulionowy"*, s. 326.

[71] J. Ratzinger, *Służyć prawdzie. Myśli na każdy dzień*, tł. A. Warkotsch, Wrocław 1986, s. 365.

Zwraca się w nich najczęściej uwagę na aspekt wielości przyobiecanych miejsc, natomiast umyka gdzieś niezwykła skądinąd metafora, ujmująca owe miejsca jako „mieszkania". A przecież to właśnie za sprawą takiego leksemu ewokowana jest absolutna odmienność niebiańskich „mieszkań", tudzież możliwość urządzenia ich po swojemu oraz nienaruszalna intymność i prywatność tej przestrzeni, w co wpisane jest również przebywanie tam ukochanych osób i otaczanie się tym wszystkim, co szczególnie drogie.

O tym, jak dalece niedosiężną i idealną rzeczywistością w genezyjskiej twórczości Słowackiego jest Jerozolima Słoneczna świadczy fakt, że widywana jest ona „r z a d k o , b o w t y s i ą c l a t r a z a l b o d w a r a z y" [podkr. – M.K] – jak o tym czytamy w *Samuelu Zborowskim* (DW XIII cz. 1 246 w. 8-9) (w tym wypadku w zaniechanej przez poetę próbie), który to dramat najpełniej finguje architektonikę i naturę Jerozolimy Słonecznej. Wedle poety forma Jerozolimy Słonecznej „musi być niewidzialna" (DW XIII cz. 1 246 w. 3). Jednakże takiemu przekonaniu, wyrażonemu w oficjalnej twórczości genezyjskiej, przeczą porozrzucane w poezji Słowackiego, przede wszystkim w intymnych lirykach, próby ściągnięcia tego raju na ziemię, jego wizualizacje, konkretyzacje dokonywane za pomocą „zmysłowych" metafor. Czynione zapewne po to, by tę umiłowaną i wytęsknioną przestrzeń dotykać i chłonąć stale, a nie jedynie raz bądź dwa razy na tysiąc lat. Ilość nawrotów tematycznych, profilowanie, dookreślanie i uszczegółowianie wizji prywatnego raju – dozwalają jak najbardziej opatrzeć ten proceder mianem medytacji. Można by zaryzykować stwierdzenie, że niedosiężna, mistyczna wizja Jerozolimy Słonecznej została zdystansowana przez medytacyjnie smakowaną Nową Jerozolimę.

Tonacja raptularzowa

Zapisane w *Raptularzu* wiersze: *Dusza się moja zamyśla głęboko*.... i *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*..., ujawniają w całej rozciągłości swój prywatny i kameralny potencjał, niedozwalający traktować ich tylko jako kolejne ogniwo w wykładni doktryny genezyjskiej. Jeśli poczynić założenie, że w raptularzowych lirykach medytuje człowiek u kresu żywota, niezainteresowany kręgiem odbiorców, to trudno się zgodzić z ustaleniem Ireneusza Opackiego, mówiącego, że w utworze *Dusza się moja zamyśla głęboko*... przemawia Duch: „Tak,

przemawia tu Duch! Człowiek jest przegrany”[72]. Natomiast fakt, że w utworze tym „pada decyzja: znów zostać człowiekiem, zyskać ponownie taką formę, która Duchowi zezwoli na powrót do miejsc «po ludzku» bliskich i «ludzkich okiem» w tym miejscu ujrzanych...” – Opacki opatrzył komentarzem: „[…] w tej mistycznej koncepcji straszną podjęto decyzję”[73]. Jednakże rozpoznania Pyczka, ukazujące, że owe wiersze odwołują się do kruchej, egzystencjalnej kondycji podmiotu, a także odsłaniają najbardziej osobiste obszary biografii autora, wydają się bardziej korespondujące z sensami i charakterem raptularzowych wierszy. W uwagach interpretacyjnych, wieńczących dzieło *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego* uczony lubelski raz jeszcze zwrócił uwagę na niezwykle osobisty wydźwięk utworów *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie...* oraz *Dusza się moja zamyśla głęboko...* – wyrażających uczucia nostalgicznego smutku, bólu, cierpienia, które niespecjalnie wiążą je z genezyjskimi ustaleniami:

> Są jednak u Słowackiego mistycznego teksty wykazujące pewną niezależność od genezyjskich ustaleń [...]. A chodzi tu o liryki [*Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie...*] i [*Dusza się moja zamyśla głęboko...*] [...] Teksty te są o wiele bliższe prawdy o egzystencjalnej kondycji podmiotu, bo odsłaniają jednak pewną kruchość istnienia, poczucie niepewności; odsłaniają te najbardziej osobiste obszary biografii. Wyrażają one konkretne uczucia nostalgicznego smutku i bólu, wyrażają to cierpienie, które przychodzi niejako «z zewnątrz», którego nie można zracjonalizować. Wszystko to świadczy o pewnej głębi wpisanego tutaj doświadczenia w pełni egzystencjalnego. W tych tekstach pojawia się jakby inny, nowy głos w dziele mistyczno-genezyjskim. [...] Odsłania się tutaj konkretny ludzki dramat. Te teksty dotykają także problematyki czasu. I można powiedzieć, iż właśnie czas jest tu problemem. Bo oto wieczność, która jest określona jako promienne bytowanie, bycie w świetle, «dopuszcza» inne rozwiązanie, poza genezyjskimi koncepcjami czy schematami. Dopuszczona jest tutaj możliwość powrotu «duszy» do lokalnej, prywatnej ojczyzny, do «mojej krainy»:
>
> Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie
> [...]
> Jeśli tam będziesz... duszo mego łona,
> Choćby z promieni – do ciała wrócona[74].

---

[72] I. Opacki, *„Ewangelija” i „nieszczęście”*, w: tegoż, *Poezja romantycznych przełomów*, Wrocław 1972, s. 183.

[73] Tamże.

[74] W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna*, s. 179. Ostatni cytat pochodzi z utworu *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie...*

Jerzy Szymik zwracał uwagę, że najpełniejszym obrazem nieba, który znajdujemy na kartach biblijnych, jest obraz uczty, która toczy się w obecności Boga[75]. Jeśli niebo określane jest mianem uczty, to poezja Słowackiego w sensie metaforycznym jest ucztowaniem, smakowaniem i delektowaniem się po wielokroć niebiańską przestrzenią. Te obrazy nieba jako rustykalnego raju, raz po raz pojawiające się w poezji Słowackiego, modyfikują znacznie przekonanie o wybitnie mortualnym charakterze jego późnej poezji. To nie śmierć była ostatnią z medytacji poety. Ilość nawrotów tematycznych do problematyki nieba jako kontynuacji istnienia po śmierci, dowodnie świadczy, jak istotny to był temat medytacji Słowackiego.

Poeta zatem czekał na nowe niebo i nową ziemię, przeczuwając je dość intensywnie w ostatnich latach swego życia. Jak pisał w jednym z listów: „Zda mi się, że czuję już teraz ciszę i szczęście przyszłego wypoczynku – a czuję także, że gdybym inaczej żył, nie miałbym nigdy ani ciszy, ani szczęścia" (K II 493). A w omawianych tutaj poetyckich medytacjach (*Jak dawniej – oto stoję na ruinach…, Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*... oraz *Dusza się moja zamyśla głęboko*...) rysuje się subtelne acz wyraziste przekonanie, iż śmierć jest dla niego tylko bramą, za którą rozciągać się będzie jego niepowtarzalny, osobliwy i unikatowy raj, którego parametry i kształt ukazane są ze wzruszającą pieczołowitością. W owym niebagatelnym wysiłku przybliżania i dookreślania niebiańskiej przestrzeni Słowacki wspomagał się nie tylko Pismem Świętym, ale także wielką księgą stworzenia, której najpiękniejszymi kartami były dla niego pejzaże rodzinnych stron, na zawsze już utrwalone jako Nowa Jerozolima.

[75] Zob. J. Szymik, *O cudzie wcielenia, czyli o tym, że Bogu i człowiekowi cudownie być razem*, Katowice 2000, s. 48-49.

Małgorzata Łukaszuk
Katolicki Uniwersytet Lubelskie Jana Pawła II

„Oczywisty plagiat popełniony na innym Józefie, zastosowany do zgoła innych okoliczności"
O motywie walki Jakuba z Aniołem w prozie Brunona Schulza

1

Na tle dwudziestowiecznych tekstów literackich zbudowanych wobec biblijnego, mającego rangę opowieści mitycznej, motywu walki Jakuba z Aniołem, proza Schulza niewątpliwie stanowi całość wyjątkową. Można by uznać, że dzięki uznaniu mitu za „strukturalną zasadę organizującą formę literacką" i poprzez „uzupełnienie krytyki alegorycznej krytyką archetypów"[1] bohaterowie Schulzowskiej prozy – persony ewidentnie nastawione nie na poznawanie świata, ale na jego sprofilowane własną biografią opowiadanie oraz na brawurową egzegezę tajemnych sensów tej właśnie opowieści o świecie – komentują historie i błyskotliwie, i szerzej aniżeli ich znaczenia oczywiste. Angażując postacie Biblii (postacie mitu) w opowieść na poły biograficzną, Schulz tworzy wizję nieskrępowaną, wiodącą na olśniewające, ale i banalne trajektorie sensu. Nie do rozstrzygnięcia jest, gdzie i jak przebiega w tej prozie granica między dwoma prawdami: życia i mitu. Czy została zniesiona środkami artystycznego wyrazu, z definicji oddzielającymi sztukę od jej obiektu? A może granicy tej, mającej już nie tylko rozdzielać przestrzenie sztuki i jej ulokowanej w świecie podstawy (osoby, zdarzenia, miejsca, czasy itd.), ale podtrzymywać ich odmienność ontyczną, nie było z założeń? Jeśli ta druga sytuacja, to proza Schulza oraz opowiedziane w niej poszczególne historie wyraziście imiennych bohaterów to życie w legendzie.

[1] N. Frye, *Ostrożne wnioski*, w: tegoż, *Anatomia krytyki*, przekł. M. Bokiniec, posłowie A. Zgorzelski, Gdańsk 2012, s. 385.

Motyw walki Jakuba z Aniołem to nie tylko jedna z historii[2] dających zaczyn i Schulzowskiej Wielkiej Księdze, będącej z woli autora „swoistą eschatologią", „kręgiem legendarnym", utkanym „z fragmentów wszystkich kultur i mitologii"[3], ale i kumulacja sensu, paradygmat filologii mitu, jej znaczenie najgłębsze i ostateczne – ani ponad, ani wewnątrz, ale w niezgłębionej „głębi dna". Najpełniejszy kształt Jakubowy motyw zyskuje u Schulza w demiurgicznej kreacji Ojca-herezjarchy, proroka, strażnika i stworzyciela. Uzurpatora. Determinuje ten motyw także wielokrotnie nawracające w opowiadaniach i towarzyszącej im grafice sceny gwałtu. Najważniejszym z pytań, jakie w moim eseju się pojawią, pozostaje wszakże pytanie o sens ostateczny Schulzowskiej opowieści o spotkaniu, z którego zwycięzca wychodzi z raną, by nie zapomniał swej niemocy przed Bogiem. To pytanie i w Biblii podstawowe, nie do pominięcia. Zadając to pytanie trudno przystać na opinię, że u Schulza wszystko i zawsze „poza życiem". Lekceważąc prawdę życia („Schulz świata nie znał"[4], więc nie znał życia...), trudno przecież wytłumaczyć obsesyjną intencję malowania przez artystę ciągle tej samej, własnej twarzy i opowiadania jednej wciąż, osadzonej we własnej biografii opowieści.

2

„Był nieślubnym, trzecim i najmłodszym dzieckiem czterdziestosześcioletniego Jakuba Schulza, kupca bławatnego, i Henrietty Kuhmärker, córki zamożnego handlarza drewnem"[5]. Nie zwodzi zatem rodowód imion głównych bohaterów tych opowiadań: Jakuba, który jako Izrael zmagał się z Bogiem i ludźmi, oraz Józefa, jego syna, tłumacza snów. Imiona te – eponimy narodu żydowskiego – weźmie Schulz tyleż z życia, co z mitu. To dwa wielkie, nieprzebrane dopływy sensów, a jest i trzeci: „sen i mądrość" *Historii Jakubowych*

---

[2] *Słownik schulzowski*, oprac. i redakcja J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2004 (2003); tu: W. Bolecki, *Historia* [hasło], s. 145-147: „[…] historia w rozumieniu Schulza, a wbrew podstawowemu znaczeniu pojęcia, nie jest zdarzeniowością, konkretnością i temporalnością, ale synonimem mitu, podstawowej «tkanki kultury i wszelkiej działalności artystycznej»".

[3] B. Schulz, [„*U korzeni tego nowego tomu prozy Schulza...*"], w: tegoż, *Szkice krytyczne*, oprac. i posłowie M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 8. Pierwodruk: „skrzydełko" obwoluty pierwszego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1937. Nota redakcyjna mówi o anonimowym, ale prawdopodobnym autorstwie Schulza.

[4] „Schulz świata nie znał, lecz pragnął go zobaczyć" – to fragment z tekstu Michała Pawła Markowskiego pt. *Schulz: dom i świat*, „Tygodnik Powszechny" z 3 grudnia 2012; https://www.tygodnikpowszechny.pl/schulz-dom-i-swiat-17928 [dostęp: 11 lutego 2020].

[5] https://pl.wikipedia.org/wiki/Bruno_Schulz [dostęp: 11 lutego 2020].

Manna, także jego *Czarodziejskiej góry*. Szkic poświęcony ujęciom biblijnego mitu Jakuba w prozie Manna oraz Schulza Ewa Odachowska-Zielińska rozpoczyna wszakże od koniecznej korekty:

> Wypada z całą stanowczością podkreślić, że można mówić li tylko o zbieżnościach, nie zaś zapożyczeniach czy wpływach. *Sklepy cynamonowe*, pisane na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, przeleżały kilka lat w rękopisie, nim – dzięki życzliwości Zofii Nałkowskiej – zostały opublikowane w grudniu 1933 roku. W tym samym czasie (od roku 1926) dojrzewał pomysł Józefa i jego braci, bowiem Tomasz Mann, zanim opuścił kraj rodzinny w 1933 roku, miał już gotowe dwie zasadnicze części tej powieści: *Historie Jakubowe* i *Młodego Józefa*. Wydanie tetralogii nastąpiło w latach 1933-1943. Mamy więc do czynienia z dwoma autonomicznymi dziełami powstałymi z identycznej inspiracji, ale nie wywierającymi na siebie żadnego wpływu[6].

W istocie nie o wpływy tu chodzi, a o znaczące podobieństwo w nadawaniu narracyjnego kształtu zarazem śladom biografii, jak śladom biblijnej opowieści mitycznej. Chodzi tu też o wymowną satysfakcję z odnalezienia sojusznika w wielkim pisarzu niemieckim. Schulz w liście do Witkacego pisze o mądrości Manna, oczywiście nie dla niej samej, ale z racji na własną, jak ją nazywa, genealogię duchową. W prozie Manna podkreślał Schulz „korzenie indywidualnego ducha", „w głąb ściągane", gubiące się „w mitycznym jakimś mateczniku" wielkich powtórzeń. U Manna, jak pisał, wiodą one w odwieczne, monumentalne historie starożytności. We własnej biografii duchowej skierował je skromniej w dzieje fikcyjnej rodziny, a zatem w osobistą mitologię i szczególną „manierę życia". Co znamienne, podkreślał w archetypicznych historiach walor reprezentacji, nie zaś tylko prawdopodobieństwa. Pisał:

> Imponującą realizację artystyczną tej myśli znalazłem później w *Jakubowych historiach* T. Manna, gdzie przeprowadzona ona jest w skali monumentalnej. Mann pokazuje, jak na dnie wszystkich zdarzeń ludzkich, gdy wyłuskać je z plewy czasu i wielości, ukazują się pewne praschematy, «historie», na których te zdarzenia formują się w wielkich powtórzeniach. U Manna są to historie biblijne, odwieczne mity Babilonii i Egiptu. Ja starałem się w skromniejszej mej skali odnaleźć własną prywatną mitologię, własne «historie», własny mityczny rodowód. Tak jak starożytni wyprowadzali swych przodków z mitologicznych małżeństw z bogami, tak uczyniłem próbę statuowania

[6] E. Odachowska-Zielińska, *Biblijny motyw Jakubowy w ujęciu Tomasza Manna i Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny" 26 (1982), nr 7-8, s. 73. Podkreślenia, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od Autorów.

> dla siebie jakiejś mitycznej generacji antenatów, fikcyjnej rodziny, z której wywodzę mój ród prawdziwy. W jakiś sposób «historie» te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególny[7].

Schulzowska biografistyka często mówi o potrzebie interlokutora, rozmówcy czy współwyznawcy. Bogata korespondencja Schulza stała się zarazem przyczyną rozlicznych opinii o osamotnieniu pisarza[8], czyniącego z listów erzac literackiej opowieści. Można, oczywiście, kontynuować ten wątek, atrakcyjny siłą legendy żywiącej schulzologię. Napotkamy wtedy i ów najbardziej uniwersalny wątek „wojowania"[9], utrwalony choćby w zamówionej, palinodycznej rozgrywce między dwoma wielkościami: Gombrowiczem a Schulzem. Schulz, w pełni świadomy strategii Gombrowicza, pisze:

---

[7] *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: B. Schulz, *Szkice krytyczne*, s. 20-21. Por. J. Ficowski, *Magia i definicja*, w: tegoż, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1975, s. 192. Pisze J. Ficowski (*Księga czyli powrotne dzieciństwo*, w: tegoż, *Regiony wielkiej herezji*, s. 62): „ulubionym dziełem" Schulza były *Historie Jakubowe* Manna, dającego „historie biblijne w «skali monumentalnej»", po stronie Schulza natomiast: „Żywioł emocjonalizmu i ścisła precyzja kiełznającego go wyrazu"; „Schulz, zamykając swe mityczne archetypy w ciasnym obrębie własnej biografii, spokrewnia je z mitem archaicznym, uszlachetnia parantelą z czasem bajecznym". Korespondencja między Schulzem a Tomaszem Mannem nie zachowała się, nie zostało też odnalezione przesłane Mannowi opowiadanie Schulza w języku niemieckim, *Die Heimkehr*, czyli – podaję warianty tytułów – *Powrót*; *Podróż do domu*; *Powrót w rodzinne strony*. Zachował się jednak poświęcony Mannowi list Schulza do Debory Vogel i jej odpowiedź z 9 stycznia 1939 r., świadczące o wspólnym podziwie dla *Czarodziejskiej góry* i trylogii *Józef i jego bracia.* W. Budzyński (*Muzy Schulza*, w: tegoż, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2001, s. 138-157; s. 308) pisze: „Tomasz Mann [...] obok Rilkego jest niewątpliwie największą miłością Schulza w świecie literatury". Schulz do Romany Halpern 29 listopada 1936: „Zgłosiłem odczyt o T. Mannie w kasynie art. lit. [we Lwowie]. Jeszcze nie zacząłem go opracowywać". Odczyt ten nie doszedł do skutku. Izabella Czermakiewiczowa pamięta pewien wieczór, gdy „milczący zazwyczaj Schulz wygłosił długi monolog o *Czarodziejskiej górze* Manna. Nigdy nie zdarzyło mi się przeczytać równie mądrego eseju o twórczości Manna, lecz gdy namawialiśmy go, by to napisał, machnął niecierpliwie ręką". „Zachwycał się *Czarodziejską górą*" – potwierdza E. Górski.

[8] Chodzi tu właściwie o zakończenie listu do Witkacego (*Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 21): „Dominanta tego losu jest głęboka samotność, odcięcie od spraw codziennego życia. Samotność jest tym czynnikiem, doprowadzającym rzeczywistość do fermentacji, do strącenia osadu figur i kolorów".

[9] Zob. np. A. Zagajewski, *Drohobycz i świat*, w: *Bruno Schulz. In memoriam. 1892-1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1994, s. 21: „Listy Schulza podejmują najczęściej temat klasyczny: temat walki o utrzymanie napięcia życia wewnętrznego, wiecznie zagrożonego przez trywialne, zewnętrzne okoliczności i przez melancholię. Jest to temat uniwersalny".

> Chciałbyś mnie zwabić, drogi Witoldzie, na arenę obstawioną ze wszech stron ciekawością tłumu, chciałbyś mnie widzieć, rozjuszonego byka, w pogoni za wiejącą płachtą pani doktorowej [...]. [...] Niestety, brak mi szlachetnego ognia i tej zapalczywości ślepej i szalonej, która by mnie poniosła po twej myśli do świetnego ataku. A ty już z góry wytyczyłeś mi linię, zamknąłeś i obstawiłeś boczne drogi, ażeby mnie dostać na sam środek areny. Zohydziłeś mi z góry rozgrywkę merytoryczną[10].

Walka – „rozgrywka merytoryczna" – to temat uniwersalny, jak miłość, zabawa, praca. Własne historie Jakubowe, imiennie związane tyleż z autentyczną postacią ojca, jak z ostatnim patriarchą Starego Testamentu i eksponujące moment zmagania, Schulz najczytelniej zapisał w dwóch fragmentach, z których spójniejsze, związane nićmi fabularnej konsekwencji, jest *Nawiedzenie* – całościowa, relatywnie krótka renarracja biblijnego motywu. Znacznie bardziej rozbudowaną scenerię i motywację przyniesie *Martwy sezon*, w którym zrazu potencjalne sygnały Jakubowego wątku spiętrzą się w czytelną pointę.

Schulz jest pisarzem przywiązanym do fabularnych i obrazowych odkryć, do – jak pisał – „ściśle prywatnej", „całkiem nowej i swoistej terminologii"[11]. Strukturalną trwałość opowieści o wielkiej rozprawie między człowiekiem i nieczłowieczą potęgą potwierdzają zatem nie tylko dwie antypodyczne kulminacje: światło błyskawicy i straszliwe przekleństwa, które w *Nawiedzeniu* zwieńczą narastające (a „bezprzedmiotowe" dla obserwatorów zdarzenia) wzburzenie ojca oraz jego promieniejąca twarz i zbiorowa perspektywa urodzaju z finału *Martwego sezonu*. Opowieść o Jakubie, pielgrzymie i samotniku, rozwija się w mikrostrukturze prozy Schulza poprzez antycypacje i kontynuacje oraz homogeniczne zbliżenia motywów biblijnych. Jak w poniżej cytowanym fragmencie *Wiosny*, gdzie autorski narrator umieszczony jest pomiędzy dwiema dorosłymi osobami, a Jakubowa, „ojcowska sprawa" łączy się z historią ofiarną Izaaka i bratobójczą „sprawą syna" (W, 145). Schulz sytuację Józefa, swego imiennego bohatera, nazywa tu wprost usprawiedliwionym „plagiatem":

> Tak szliśmy pod przybierającą grawitacją księżyca. Ojciec i pan fotograf wzięli mnie między siebie, gdyż padałem z nóg z wielkiej senności. Nasze kroki chrzęściły w mokrym piasku. Dawno już spałem idąc i miałem już pod powiekami całą fosforescencję nieba, pełną świetlistych znaków, sygnałów i gwiezdnych fenomenów, gdy wreszcie

[10] *Do Witolda Gombrowicza*, w: B. Schulz, *Szkice krytyczne*, s. 13. Najbardziej spektakularne przykłady to pojedynki np. z Leonem Chwistkiem, Władysławem Strzemińskim czy Karolem Irzykowskim.

[11] B. Schulz, [„*U korzeni tego nowego tomu prozy Schulza*..."], s. 8.

> stanęliśmy w szczerym polu. Ojciec ułożył mnie na płaszczu rozpostartym na ziemi. Z zamkniętymi oczami widziałem, jak słońce, księżyc i jedenaście gwiazd ustawiło się w paradzie na niebie, defilując przede mną. – Brawo, Józefie! – zawołał ojciec i z uznaniem klasnął w dłonie. Był to oczywisty plagiat popełniony na innym Józefie, zastosowany do zgoła innych okoliczności. Nikt nie zrobił mi z tego powodu zarzutu (podkr. – M.Ł.)[12].

Artysta wielokrotnie objaśniał mechanizm ingerencji w rozpoznawalne historie. Niewątpliwie wątek metaliteracki należy do podstawowych tematów tej prozy. W dużym uproszczeniu mechanizmy ingerencji w historie biblijne i opowieści mityczne polegały u Schulza na dekodażu (zwłaszcza kabalistycznym i gnostyckim). Miały służyć odczytywaniu „nieodczytywalnego". W cytowanym powyżej fragmencie *Wiosny* figurą łączenia sensów jest plagiat; jako zamierzony, acz niekaralny plagiat jest wyceniony ironiczny podtekst demiurgii i ofiary. W późniejszych fragmentach *Wiosny* wyobraźniowa istota narracyjnej uzurpacji, której obiektem stał się Józef, okaże się konsekwencją zuchwałego i brutalnego naginania „programu"; wszak – pisze Schulz – gra w „wykład pisma" była „z góry ukartowana". Uzurpator, który dzięki analogii biblijnej miał jedynie zainicjować narracyjną grę, chcąc wiedzieć lepiej, przekroczył granice swych tekstowych uprawnień i zaczął uczestniczyć w dużo poważniejszej intrydze. Jej obiektem stała się „wola boska", a zatem nie tylko podlegające tej woli indywidualne losy bohaterów, ale i „oblicze" rzeczywistości. Pisze Schulz:

> Bo, wyznaję to teraz ze skruchą, byłem wbrew podszeptom mej ambicji tylko uzurpatorem. W zaślepieniu moim podjąłem się wykładu pisma, chciałem być tłumaczem woli boskiej [...]. Myślałem, że odgaduję z jej rysów, lepiej od niej samej, jej najgłębsze intencje, że czytam w jej duszy, że antycypuję, czego ona, zbałamucona swą nieobjętością, nie umie wyrazić. [...] Byłem snadź powołany tylko do zainicjowania, zostałem napoczęty, a potem porzucony. Przekroczyłem moje granice, ale i to było przewidziane (W, 207).

Narrator, rozszyfrowując „wykład pisma", popełnia błąd nadinterpretacji, ale zarazem proza Schulza jest przykładem narracyjnego optymizmu i, jednak, ograniczenia semiozy. Dowodem są właśnie *Nawiedzenie* i *Martwy sezon*,

---

[12] Opowiadania Schulza cytuję z wydania: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1978, ze skrótami: E – *Edzio*, MOW – *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, N – *Nawiedzenie*, NWS – *Noc wielkiego sezonu*, P – *Ptaki*, S – *Samotność*, W – *Wiosna*.

opowiadania uwodzące czytelnika i jednoznacznością autobiograficznego odniesienia, i zrozumiałą apokryficznością wobec sytuacji kulturowej. Pisał Schulz:

> Czy mam zdradzić, że pokój mój jest zamurowany? [...] W jakiż sposób mógłbym zeń wyjść? Otóż to właśnie: dla dobrej woli nie ma zapory, intensywnej chęci nic się nie oprze. Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi, dobre stare drzwi, jak w kuchni mego dzieciństwa, z żelazną klamką i ryglem. Nie ma pokoju tak zamurowanego, żeby się na takie drzwi zaufane nie otwierał, jeśli tylko starczy sił, by mu je zainsynuować (S, s. 313).

Słowa te zyskały następujący, biograficzny komentarz: „D r z w i prowadzą z niewoli Bruna do wolności Józefa”[13].

3

W prozie Schulza, dla rozgrywanych w niej konfliktów, gdy „temat – jak zawsze – nieważny i trudny do zreferowania”[14], szczególne konsekwencje będzie mieć wybór imienia dla głównego bohatera narracji-historii, a tym samym wybranie imienia dla jego protagonisty. Jakub, ostatni patriarcha *Starego Testamentu*, to ojciec Józefa; Jakub, pierwszy z herezjarchów nowej genealogii, to ojciec Brunona. Brunon musiał stać się Józefem, skoro jego ojciec był Jakubem. Można by powiedzieć, że życie zostało odnalezione w biblijnej uprzedniości, która wkroczyła do Schulzowskiej prozy jako szczególnie przydatna do „reprezentowania «wszystkiego»”.

Jakub-Ojciec, zważywszy na absurdalność jego zmagań, pretensji i entuzjazmu oraz niedorzeczność wywołujących je pretekstów, jest – oczywiście – równie anachroniczny, jak anachroniczna wydawać się może młodopolsko, neoromantycznie nacechowana proza Schulza. Jest też bliski swą histeryczną gestykulacją współczesnemu człowiekowi, w swoim tylko imieniu i dla własnej jedynie sprawy zmagającego się z potęgą nie-człowieczą, czy też lepiej: potęgą niebędącą „ja”.

---

[13] J. Ficowski, *Czas schulzowski, czyli mityczna droga do wolności*, w: tegoż, *Regiony wielkiej herezji*, s. 84.

[14] B. Schulz, *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*, w: tegoż, *Szkice krytyczne*, s. 9. Pisze tu Schulz także: „Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyrażalne tematy. Paradoks, napięcie między ich niewyrażalnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania «wszystkiego» – jest najsilniejszą podnietą twórczą”.

Schulz nie miał złudzeń, jak bardzo wtórna, jak niepoważna jest w tekstowej narracji kreacja Ojca („atakujący i molestujący istotę rzeczy [...] pośród tępego i obojętnego otoczenia", „srodze doświadczony", „pielęgnujący samotnie"). Jednak dokonując charakterystyki tej postaci, pisarz bardzo poważnie określa kulturową rangę swego tekstowego zamierzenia. Pomimo „kacerskich eksperymentów" to, czego się Ojciec podejmuje, bez wątpienia miało być d o t y k a n i e m k o r z e n i t a j e m n i c y ś w i a t a:

> Widzimy go dręczącego się w wiecznej gonitwie, z głębokim niepokojem w sercu o wieczną tajemnicę, bezustannie atakującego i molestującego istotę rzeczy przy pomocy najryzykowniejszych eksperymentów. Pisane było temu srodze doświadczonemu, prześladowanemu przez los mężowi pielęgnować samotnie swe medytacje o zbawieniu świata pośród tępego i obojętnego otoczenia, nieczułego na jego metafizyczne troski, załamać się nieomal pod naporem misji metafizycznej. Jego problematyczne i kacerskie eksperymenty dotykają korzeni tajemnicy świata[15].

Jakże w swych działaniach jest inny od bohatera Manna. W *Józefie i jego braciach* pisał Mann o Tajemnicy, której człowiek sięgać może jedynie z poziomu swej doczesności: „Każdego czasu – oto słowo tajemnicy. Tajemnica nie ma czasu; ale formą bezczasowości są słowa: teraz i tutaj"[16]. U Schulza, będąca podstawą kreacji Ojca skala niezgody na rzeczywistość jest tak duża, że słowo nie jest ani refleksem, ani skutkiem rzeczywistości. Czy zatem słowo jest od rzeczywistości wcześniejsze, a więc jest prawdziwą rzeczywistością, z którą ta z „teraz, tutaj" nie ma nic wspólnego?[17] Pisał Schulz w zakończeniu *Mityzacji rzeczywistości*: „Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze jest twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa. Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa". Przypomnijmy: „Tajemnica nie ma czasu; ale formą bezczasowości są słowa: teraz i tutaj". Ojciec, choć jak u Manna postawiony w miejscu swych mitycznych antenatów, ale drastycznie skonfliktowany z „teraz i tutaj", konwencjonalnie przeciwstawiony „tępemu i obojętnemu" otoczeniu, ponosi klęskę nie tylko w wymiarze rodzinnym i publicznym. Balansując między żałosnym triumfem a groteskową porażką, skompromitowany w finale *Nawiedzenia*,

---

[15] B. Schulz, *„Exposé" o Sklepach cynamonowych Brunona Schulza*, tł. z niem. J. Ficowski, w: tegoż, *Szkice krytyczne*, s. 6.

[16] T. Mann, *Józef i jego bracia*, tłum. E. Sicińska, t. I: *Historie Jakubowe. Młody Józef*; *Prolog. Zstąpienie do piekieł*, Warszawa 1967, s. 23.

[17] B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: tegoż, *Szkice krytyczne*, s. 12.

Ojciec-Jakub w kolejnym opowiadaniu, *Ptaki*, schodzi ze szczytu drabiny (P, 26), „ze schodów swego dominium", jako „człowiek złamany, król-banita, który stracił tron i panowanie" (P, 30). Nie tylko nie posiadł, ale nawet nie zbliżył się do Tajemnicy. Odrzucił jej słowa podstawowe, konieczne. Skoro był w swych pielęgnowanych, kreacjonistycznych wysiłkach aż tak osamotniony i skonfliktowany z otoczeniem, nie dziwi, że dla obserwatorów, ba – dla samego pisarza – okazał się bankrutem absolutnym, w tym i b a n k r u t e m l i t e r a c k i e g o s c h e m a t u galerii mitycznych ojców, do której będzie należeć i bohater *Hannemana* Stefana Chwina.

Schulzowski autobiografizm ma bowiem szczególną naturę. Sam artysta – w liście do Witkacego – przymuszony do zaklasyfikowania *Sklepów cynamonowych*, uważa je za powieść autobiograficzną. Wieńcząc zaś przytoczone już uwagi o *Jakubowych historiach* Manna, powie o własnych historiach: „W j a k i ś sposób «historie» te są prawdziwe"[18]; to w j a k i ś s p o s ó b musi zmienić myślenie o naiwnie rozumianym autobiografizmie tej prozy.

Nie można oczywiście zatrzeć przed-literackiego pretekstu opowieści o mitycznym rodowodzie, z której pisarz wywodził swój „ród prawdziwy", mimo że możliwości odszyfrowywania scenerii z mapą i kalendarzem są ograniczone świadomym zabiegiem pisarskim. *Exposé o Sklepach cynamonowych* Schulz rozpoczyna wszak zastrzeżeniem, że „próba wydobycia dziejów pewnej rodziny, pewnego domu na prowincji" to zaledwie pierwszy poziom sensu, ponad którym jest „poszukiwanie [...] mitycznej treści, sensu ostatecznego owej historii" w innej aniżeli kategoria faktów „dymensji ducha"[19]. W liście do Witkacego pisze:

> Są one [*Sklepy cynamonowe* – M.Ł.] autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią *kat' exochen*, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu. Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb ścigane, gubią się w mitycznym jakimś mateczniku. To jest dno ostateczne, poza które niepodobna już wyjść[20].

Z drugiej strony, wydaje się, iż wbrew dość powszechnej tendencji upatrywania w tej prozie seansu psychoterapeutycznego i kompensacyjnego, Schulz wie, że demony życia, miejsca i czasu nie będą dzięki jego literaturze oswojone. Może jest zatem odwrotnie: nie życie, dokuczliwe, autentycznie i niewątpliwie

---

[18] *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 20-21. Podkr. – M.Ł.

[19] B. Schulz, *„Exposé" o Sklepach cynamonowych Brunona Schulza*, s. 5.

[20] *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 20.

będące podłożem literackiej biografii pisarza, żywi tu literaturę, ale – trochę na wzór romantycznej uprzedniości – zostaje od razu, w chwili zatrzymania świadomości na jakimś incydencie, osaczone przez literacki schemat, musi się w nim zmieścić, musi wykazać swą przydatność i sensowność w zdarzeniu celowo scenicznym, zagęszczającym „mityczną mgłę [...] do spójnego pełnego sensu świata legend"?[21] Zapętlona relacja między życiem a literaturą musi skutkować dystansem, groteską, „majaczeniem".

Ojciec z autentycznej biografii pisarza, ojciec, który z osnutych „mityczną mgłą" powodów nosi imię Jakub, w pierwszej kolejności musi – niezależnie od tego, co naprawdę mu się przydarzyło lub mogło zdarzyć, i jakie byłyby pokusy pisarskiej fantazji wobec autentyku życia – być rozpoznany jako Jakub kulturowy: biblijny czy mityczny. Musi mierzyć się z „sensami straconymi" z „zapomnianych i rozbitych «historyj»"[22], z których żadna nie jest jego „wyłączną własnością"[23]. W końcu musi zejść po drabinie-schodach, musi zmagać się z nieznajomym (*Martwy sezon*), a odnalazłszy to, co zaistnienia „żądało i domagało się" (N, 20), musi stoczyć o odnalezione, a fundamentalne dlań odkrycie karkołomną walkę. I – skoro nie jest już postacią Biblii, ale kulturową hybrydą ożywioną pretekstami życia – musi nieodwracalnie przegrać.

Schulz starannie kolauduje wywiedzione z życia i mitu nitki sensu. Ojciec jest Jakubem, jego imię to synonim bytu. Syn musi być zatem Józefem, hiper-interpretatorem dziejów i tłumaczem snów, w cytowanym już fragmencie *Wiosny* „padającym z nóg z wielkiej senności" (W, 145), w opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków* „nieprzytomnym z senności", „zmorzonym ciężkim snem", ale i usiłującym sensem wypełnić „ślepe plamy snu":

> Omackiem znaleźliśmy schody. Gdyśmy osiągnęli skrzypiący podest na zakręcie, rzekła matka: – Zbudź się, Józefie, padasz z nóg, jeszcze tylko kilka stopni. – Ale nieprzytomny z senności, przytuliłem się mocniej do niej i zasnąłem na dobre. Nigdy potem nie mogłem się od matki dowiedzieć, ile rzeczywistego było w tym, co widziałem owej nocy przez zamknięte powieki, zmorzony ciężkim snem, wciąż zapadający w głuchą niepamięć, a ile było płodem mej imaginacji. Była tu jakaś wielka rozprawa między moim ojcem, matką a Adelą, protagonistką tej sceny, rozprawą o zasadniczym znaczeniu, jak dziś się domyślam. Jeżeli na darmo próbuję odgadnąć

[21] B. Schulz, *„Exposé" o Sklepach cynamonowych Brunona Schulza*, s. 5.

[22] B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, s. 12.

[23] B. Schulz, *Posłowie do polskiego przekładu „Procesu" Franza Kafki*, w: tegoż, *Szkice krytyczne*, s. 24.

> jej wciąż wymykający się sens, to winę ponoszą tu zapewne luki mej pamięci, ślepe plamy snu, które usiłuję wypełnić domysłem, supozycją, hipotezą (MOW, 221).

Syn wchodzi po kilku stopniach schodów, tym samym w schemacie „rozprawy między" przejmuje rolę zdetronizowanego Ojca. Schulz mówi wprost, że chodzi o „rozprawę sceniczną", tym razem między Ojcem, matką a Adelą, „protagonistką tej sceny" i „arcywrogiem"[24], rozprawę odegraną czy też wyobrażoną znów we śnie, wypełnioną „domysłem, supozycją, hipotezą" i niezakończoną – jako zdarzenie i sens domagający się wyjawienia.

4

Imię Ojca poznajemy w tej prozie późno, bo dopiero w drugim fragmencie *Nawiedzenia* (biorąc pod uwagę układ ostateczny opowiadań), gdy zasadniczy wątek parafrazowanej przez Schulza walki Jakuba z Bogiem zdaje się, że jest już zakończony i skomentowany. Ale i wtedy nikt z domowników nie dostąpi wtajemniczenia we właściwy sens walki, nikomu przecież ten sens nie zostanie wyjawiony przez Ojca:

> […] nieraz bywało podczas obiadu, gdy zasiadaliśmy wszyscy do stołu, brakło ojca. Wówczas matka musiała długo wołać «Jakubie!» i stukać łyżką w stół, zanim wylazł z jakiejś szafy, oblepiony szmatami pajęczyny i kurzu, z wzrokiem nieprzytomnym i pogrążony w zawiłych, a jemu tylko wiadomych sprawach, które go zaprzątały (N, 23).

Dopiero „po walce" ów desperat-samotnik, zmagający się z sobie tylko znaną materią rzeczy i ludzi oraz materią snu i jawy, j u ż j a k o w e z w a n y, z a w o ł a n y p o i m i e n i u J a k u b – „tytan ze złamanym biodrem" (N, 21) – pojawia się imiennie w opowiadaniach. Pojawia się też na rysunkach Schulza do *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdzie przy stole w towarzystwie kogoś trzeciego zawsze znajdą się Jakub – ojciec Józefa oraz syn – Józef, syn Jakuba, czyli Bruno. Z takim właśnie, pochodzącym od artysty, cudzysłowem i tłumaczeniem: *Jakub i Józef, czyli Jakub i Bruno* oraz *Jakub, Józef i gość, czyli Jakub, Bruno i gość*[25]*. Albo w jeszcze większym zgęszczeniu, skrzyżowaniu plagiatowych tożsamości – Józef, czyli Bruno, czyli – Jakub…* O j c i e c i s y n z a r a z e m[26].

---

[24] B. Schulz, *„Exposé" o Sklepach cynamonowych Brunona Schulza*, s. 6.

[25] Tytuły rysunków Brunona Schulza zamieszczonych w: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*.

[26] W. Budzyński, *Zawiadowca gabinetu rysunkowego*, w: tegoż, *Schulz pod kluczem*, s. 78: „Siebie rysował. Nawet kiedy maluje ojca, to jakby siebie malował... Kiedy patrzymy na

5

Nikt wobec kultury nie jest bez winy. Nikt wobec świata, więc życia, nie jest bez winy. Pisał Schulz: „Należy to do właściwości mojej egzystencji, że pasożytuję na metaforach, daję się tak łatwo ponosić pierwszej lepszej metaforze. Zapędziwszy się tak, muszę dopiero z trudem odwoływać się z powrotem, wracając powoli do opamiętania" (S, 312). Groteskowy finał *Nawiedzenia* byłby zatem takim „opamiętaniem z poniesienia", w jakie popadł narrator pasożytujący na metaforach, wypełniający „domysłem, supozycją, hipotezą" luki snu i niepełnego widzenia? Powtórzmy: n i k t w t y m z d a r z e n i u n i e j e s t b e z w i n y, narratorowi zaś nie chodzi o popis inwencji, ale o „zrozumienie związku rzeczy", który, acz absurdalny w fizycznym kształcie kolejnych mutacji, sięga głębi tajemnicy. Tajemnicy mitu, jak chciał Mann, a więc i tajemnicy życia.

Nie tylko szczytu, ale i dna nie osiąga się od razu. Zanim nastąpi *Nawiedzenie*, w *Martwym sezonie* Schulz długo przygotowuje finał, pieczołowicie rozpisuje akty na sceny, obrazy na ich wariacje. Opowieść o nieuchronnym i osadzonym w znaczącej scenerii starciu się sił, z których każda ma swój udział w głębinowym zdarzeniu, narasta i irytuje. Chodzi tu o „nadmiar wszystkiego", ale i o swoistą niestosowność niby-motywacji i mało fortunnych okoliczności, wiodących do karkołomnej pointy. Ojciec, wykreowany na arcysamotnika, popełnił ten sam błąd, jaki znamionuje rozumowanie chorego na manię prześladowczą: grzeszy nadmiarem logiki. Pisze Bergson: „Błąd jego nie polega na złym rozumowaniu, lecz na tym, że rozumuje obok rzeczywistości czy też poza nią jak człowiek śniący"[27].

O *Historiach Jakubowych* Manna pisał Schulz jako dziele monumentalnym, pokazującym, „jak na dnie wszystkich zdarzeń ludzkich, gdy wyłuskać je z plewy czasu i wielości, ukazują się p e w n e praschematy, «historie», na których te zdarzenia formują się w wielkich powtórzeniach"[28]. Własne zamierzenia mierzył „skromniejszą skalą", coraz bardziej zacieśniając obszar asocjacji i zarazem obnażając mechanizmy uzurpacji Ojca, który „patrzył pytająco [...] Sam bez znaków w swej duszy".

---

wizerunek jego ojca – to on jest jakby kopią zupełną, jakby przemieniał się w ojca. Jakby syn ojcem się stawał, a ojciec synem".

[27] H. Bergson, *Pamięć i życie.* Wybór tekstów G. Deleuze, przeł. A. Szczepańska, Warszawa 1988, s. 59.

[28] *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 20-21.

Bohater zbliża się do chwili, gdy „głęboko po północy", „dobrze po północy"[29] stać się musi to, co – nigdy nie wiedząc na pewno – rozpoznamy jako dobrze znane i konieczne. Tym razem – a właściwie „wtedy jeszcze", biorąc pod uwagę kolejność powstawania opowiadań – zdarzenia, jakie nastąpią, są wspólną sprawą domowników, przymuszanych do czujności:

> Było już głęboko po północy, gdy ojciec mój podniósł raptownie głowę znad papierów. Powstał pełen ważności, z rozszerzonymi oczyma, cały w słuch zamieniony. – Idzie – rzekł z rozpromienioną twarzą – otwórzcie. Nim starszy subiekt Teodor podbiegł do szklanych drzwi, zatarasowanych nocą, już przecisnął się przez nie obładowany tobołami, czarnobrody, świetny i uśmiechnięty – gość dawno oczekiwany. [...] Objęli się. Nie dowiedzieliśmy się nigdy, kim był naprawdę ten gość znakomity. [...] Nie rozumiejąc cudzoziemskiej mowy, słuchaliśmy z respektem tej ceremonialnej konwersacji pełnej uśmiechów, przymykania oczu, delikatnego i pełnego czułości klepania się po plecach. Po wymianie tych wstępnych grzeczności panowie przeszli do rzeczy właściwej. Rozłożono księgi i papiery na biurku, z twarzą ściągniętą w grymas opryskliwego ukontentowania wymieniali panowie krótkie parole, jednozgłoskowe znaki porozumiewawcze […]. [...] Była chwila, iż obaj panowie zerwali się ze swych miejsc i stali nieprzytomni, sapiąc ciężko i błyszcząc ślepo szkłami okularów (MS, 245–246).

To także mógłby być satysfakcjonujący finał spotkania Jakuba z „kimś" – mężem, g o ś c i e m z n a k o m i t y m, długo oczekiwanym i aż do końca nieznanym z imienia. Wszak uczestnicy tej sceny „przeszli do rzeczy właściwej". Schulz rozwija jednak historię dalej – „jednozgłoskowe znaki porozumiewawcze", podawane przez wiele dni i nocy strawionych na walce, wiodą do kolejnej „rzeczy właściwej", będącej zwieńczeniem wielu sekwencji fabularnych i „gotową i olśniewającą [...] pointą [...] o którą [Ojciec – M.Ł.] walczył daremnie tyle dni i nocy":

> Ta noc nie prowadziła nigdzie. Kończyła się nad rynsztokiem, w wiadomym miejscu, ślepą ścianą nicości i wstydliwego blamażu. Wszystkie ścieżki w nią prowadzące wracały do sklepu z powrotem. Wszystkie eskapady w głąb jej przestworów przedsięwzięte miały od początku złamane skrzydła. [...] Na którymś kilometrze snu – czy nurt senny złączył ich ciała, czy sny ich niepostrzeżenie zeszły się w jedno? – uczuli w jakimś punkcie tej czarnej bezprzestrzeni, że leżąc sobie w objęciach walczą ze sobą ciężkim bezprzytomnym zmaganiem. Dyszeli sobie w twarz wśród jałowych

[29] Z pierwszego wersu wiersza Aleksandra Wata [*Tej znów nocy, dobrze po północy*…].

wysiłków. Czarnobrody leżał na ojcu jak Anioł na Jakubie. Ale ojciec ścisnął go ze wszystkich sił kolanami i odpływając drętwo w głuchą nieobecność, kradł jeszcze po kryjomu krótką posilną drzemkę między jedną rundą a drugą. Tak walczyli, o co? o imię? o Boga? o kontrakt? – zmagali się w śmiertelnym pocie, dobywając z siebie ostatniej siły, podczas gdy nurt snu unosił ich w coraz dalsze i dziwniejsze okolice nocy. Nazajutrz ojciec kulał lekko na jedną nogę. Twarz jego promieniała. O samym świcie znalazł gotową i olśniewającą pointę listu, o którą walczył daremnie tyle dni i nocy. Czarnobrodego nie ujrzeliśmy więcej. Wyjechał nad ranem z kufrem i tobołami, nie żegnając się z nikim. Była to ostatnia noc martwego sezonu. Od tej nocy letniej licząc, zaczęło się dla sklepu siedem długich lat urodzaju (MS, 247-248).

6

Nie pierwsze to w tej prozie zmaganie ojca, nie pierwszy w tych opowiadaniach „Anioł-Bóg-Ktoś", z którym trzeba było się w „śmiertelnym pocie" zewrzeć, by, dryfując w nurtach snu ku czemuś, czego nigdy na pewno wiedzieć nie będziemy (imię, Bóg, kontrakt?), obudzić się rano z raną jako znakiem. U Schulza jest jeszcze jeden wariant Jakubowej sprawy, skojarzonej z nocą, snem i zadawnioną urazą. Jednokrotna aluzja do walki Jakuba z Aniołem wtopiona jest tutaj w autonomiczną opowieść (E, 290):

A ci, którzy w łóżkach swych pochwycili sen, już go nie puszczają i walczą z nim jak z aniołem, który się wyrywa, aż go zmogą i przyduszą do pościeli i chrapią z nim na przemiany, jakby kłócili się i wypominali sobie gniewnie dzieje swej nienawiści.

Dopiero po skupieniu tych wszystkich fragmentów, po zebraniu odprysków imaginacji i supozycji „zasadniczego znaczenia", Jakubowa historia w całości zdeterminuje pierwszy fragment *Nawiedzenia* Schulza. W stylistyce właściwej innym opowiadaniom, raz po raz przełamywanej biblijną stylizacją, z właściwą innym opowiadaniom niegotowością domowników, a przecież bez śladów dystansującego zmyślenia czy przewidzenia, w *Nawiedzeniu* odnotowywane są przemiany i udręki Ojca – jego wzbierający gniew do tego, co „z tyłu", na arabeskowych tapetach, aż po prorockie wcielenie oraz nocną eksplozję żałosnej, chorobliwej mocy „tytana ze złamanym biodrem, który jeszcze urąga" (N, 18-21):

W tym czasie ojciec mój zaczął zapadać na zdrowiu. Bywało już w pierwszych tygodniach tej wczesnej zimy, że spędzał dnie całe w łóżku, otoczony flaszkami, pigułkami

i księgami handlowymi, które mu przynoszono z kontuaru. Gorzki zapach choroby osiadał na dnie pokoju, którego tapety gęstwiały ciemniejszym splotem arabesek. Wieczorami, gdy matka przychodziła ze sklepu, bywał podniecony i skłonny do sprzeczek, zarzucał jej niedokładność w prowadzeniu rachunków, dostawał wypieków i zapalał się do niepoczytalności. [...] W inne dni bywał spokojny i skupiony i pogrążał się zupełnie w swoich księgach, zabłąkany głęboko w labiryntach zawiłych obliczeń. Widzę go w świetle kopcącej lampy, przykucniętego wśród poduszek, pod wielkim rzeźbionym nadgłowiem łóżka, z ogromnym cieniem od głowy na ścianie, kiwającego się w bezgłośnej medytacji. [...] Gdy tak siedział w świetle lampy stołowej, wśród poduszek wielkiego łoża, a pokój ogromniał górą w cieniu umbry, który go łączył z wielkim żywiołem nocy miejskiej za oknem – czuł, nie patrząc, że przestrzeń obrasta go pulsującą gęstwiną tapet, pełną szeptów, syków i seplenienia. Słyszał, nie patrząc, tę zmowę pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały. Wówczas pogrążał się pozornie jeszcze bardziej w pracę, liczył i sumował, bojąc się zdradzać ten gniew, gniew który w nim wzbierał, i walcząc z pokusą, żeby z nagłym krzykiem nie rzucić się na oślep za siebie i nie pochwycić pełnych garści tych kędzierzawych arabesek, tych pęków oczu i uszu, które noc wyroiła ze siebie i które rosły i zwielokrotniały się, wymajaczając coraz nowe pędy i odnogi z macierzystego pępka ciemności. I uspokajał się dopiero, gdy z odpływem nocy tapety więdły, zwijały się, gubiły liście i kwiaty i przerzedzały się jesiennie, przepuszczając dalekie świtanie.

Wtedy wśród świergotu tapetowych ptaków, w żółtym zimowym świetle zasypiał na parę godzin gęstym, czarnym snem. Od dni, od tygodni, gdy zdawał się być pogrążonym w zawiłych konto-korzeniach – myśl jego zapuszczała się tajnie w labirynty własnych wnętrzności. Wstrzymywał oddech i nasłuchiwał. I gdy wzrok jego wracał zbielały i mętny z tamtych głębin, uspokajał go uśmiechem. Nie wierzył jeszcze i odrzucał jak absurd te uroszczenia, te propozycje, które nań napierały. Za dnia były to jakby rozumowania i perswazje, długie, monotonne rozważania, prowadzone półgłosem i pełne humorystycznych interludiów, filuternych przekomarzań. Ale nocą podnosiły się te głosy namiętniej. Żądanie wracało coraz wyraźniej i donioślej i słyszeliśmy, jak rozmawiał z Bogiem, prosząc się jak gdyby i wzbraniając przed czymś, co natarczywie żądało i domagało się. Aż pewnej nocy podniósł się ten głos groźnie i nieodparcie, żądając, aby mu dał świadectwo usty i wnętrznościami swymi. I usłyszeliśmy, jak duch weń wstąpił, jak podnosił się z łóżka, długi i rosnący gniewem proroczym, dławiąc się hałaśliwymi słowy, które wyrzucał jak mitralieza. Słyszeliśmy łomot walki i jęk ojca, jęk tyrana ze złamanym biodrem, który jeszcze urąga. Nie widziałem nigdy proroków Starego testamentu, ale na widok tego męża, którego gniew boży obalił, rozkraczonego szeroko na ogromnym porcelanowym urynale, zakrytego wichrem ramion, chmurą rozpaczliwych łamańców, nad którymi wyżej jeszcze unosił się głos jego, obcy i twardy – zrozumiałem gniew boży świętych

> mężów. Był to dialog groźny jak mowa piorunów. Łamańce rąk jego rozrywały niebo na sztuki, a w szczelinach ukazywała się twarz Jehowy, wzdęta gniewem i plująca przekleństwa. Nie patrząc, widziałem go, groźnego Demiurga, jak leżąc na ciemnościach jak na Synaju, wsparłszy potężne dłonie na karniszu firanek, przykładał ogromną twarz do górnych szyb okna, na których płaszczył się potwornie mięsisty nos jego. Słyszałem jego głos w przerwach proroczej tyrady mego ojca, słyszałem te potężne warknięcia wzdętych warg, od których szyby brzęczały, mieszające się z wybuchami zaklęć, lamentów, gróźb mego ojca. Czasami głosy przycichły i zżymały się z cicha jak gaworzenie wiatru w nocnym kominie, to znowu wybuchały wielkimi zgiełkliwym hałasem, burzą zmieszanych szlochów i przekleństw. Z nagła otworzyło się okno ciemnym ziewnięciem i płachta ciemności wionęła przez pokój. W świetle błyskawicy ujrzałem ojca mego w rozwianej bieliźnie, jak ze straszliwym przekleństwem wylewał potężnym chlustem w okno zawartość nocnika w noc, szumiącą jak muszla.

Historia Ojca, uwikłanego w kolejne szaleństwa i kolejne metamorfozy, ma u Schulza swe ciągi dalsze i swe uprzedniości – przemiany nie uzyskuje się ot tak, z kaprysu wyobraźni. Zaczepiona o świat (osoby, zdarzenia, miejsca, czasy) przemiana narasta, wzbiera i fermentuje w dynamicznych potencjach fascynacji[30], gniewu czy nudy, by eksplodować jako coś innego. Kolejną smutną, kasandryczną w swej daremności walkę stoczy Ojciec w opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu*, kończącym *Sklepy cynamonowe*, pierwotnie autonomicznym lub mającym wejść do *Mesjasza*. Ojciec-Mojżesz, uciszający wzbierające masy „sukiennej jesieni" (NWS, 102), w oczekiwaniu mającej nadejść z zewnątrz tłumiennej apokalipsy, „Nasłuchiwał i słyszał" (NWS, 104), „czuł wewnętrznym słuchem, co działo się w głębi domu" (NWS, 105). Mimo oczywistego bałwochwalstwa, mimo „ohydy grzechu" (NWS, 107), żadne zastępy anielskie nie pospieszyły mu na pomoc. Jak nad Jabbokiem, „P o z o s t a ł o n s a m t y l k o" (NWS, 104), rozległo się „Jakubie" i rozpoczęła się walka (NWS, 106):

> Jakubie, handlować! Jakubie, sprzedawać! – wołali wszyscy, a wołanie to, wciąż powtarzane, rytmizowało się w chórze i przechodziło powoli w melodię refrenu, śpiewaną przez wszystkie gardła. Wtedy mój ojciec dał za wygraną, zeskoczył z wysokiego gzymsu i ruszył z krzykiem ku barykadom sukna. Wyolbrzymiony gniewem, z głową spęczniałą w pięść purpurową, wbiegł, jak walczący prorok, na szańce sukienne i jął przeciwko nim szaleć. Wpierał się całym ciałem w potężne bale wełny i wyważał je z osady, podsuwał się pod ogromne postawy sukna i unosił je na zgarbionych barach, by z wysokości galerii strącać je na ladę z głuchym łomotem.

[30] Por. J. Ficowski, *Magia i definicja*, s. 199.

Mimo całkowitego blamażu mitycznej genealogii w pierwszym fragmencie *Nawiedzenia*, w drugim fragmencie dochodzi do pojednania. Ojciec, „pogrążony cały w jakieś zawiłe wewnętrzne afery" (N, 22), „[z Bogiem – M.Ł.] zdaje się, pogodził zupełnie. Niekiedy w nocy ukazywała się twarz brodatego Demiurga w oknie sypialni, oblana ciemną purpurą bengalskiego światła, i patrzyła przez chwilę dobrotliwie na uśpionego głęboko, którego śpiewne chrapanie zdawało się wędrować daleko po nieznanych obszarach światów sennych" (N, 23).

Jest w tej walce-przemianie i herezja, i powaga celowej prowokacji, jest wreszcie kusząca freudowskimi rozwiązaniami prawda życia autentycznego, w ramach której Bruno, najmłodszy syn starego Jakuba, staje się tłumaczem snów, Józefem[31]. Jest i moment rzeczywistego zwycięstwa: inna od działań Adeli, ostatecznej destruktorki, możliwość wyjścia z „zamurowanego pokoju".

Biograficzny aspekt tych opowiadań można rozwiązać jeszcze inaczej, z uwzględnieniem nie tylko sekretu „życia wewnętrznego", ale i funkcjonalnych, opisowych determinant „neoromantycznej" mitologii Schulza[32]. Ich specyfika[33] także w *Nawiedzeniu* stanowi „osobliwe zjawisko". Co znamienne: zjawisko nieosobliwe w powtarzającym się, kulturowym pretekście, intrygujące jest właśnie w planie doświadczenia wewnętrznego, zyskującego swą literacką oprawę. Pisze o nim J. Jarzębski:

> Otóż ten tytuł odwołuje się do zdarzenia, które z niejakim trudem przyjdzie nam sklasyfikować. Oto starego Jakuba, cierpiącego na gastryczne dolegliwości, nawiedza w nocy Demiurg, biblijny Jahwe, co obserwuje z lękiem i podziwem mały Józef. Ale skąd ów Demiurg się bierze? Czy nie ze skojarzeń, które budzi Ojciec-biblijny prorok na urynale? Ta wyjściowa metafora zdaje się rodzić całe opisane następnie fantastyczne

[31] Pisze Jerzy Ficowski (*Czas schulzowski, czyli mityczna droga do wolności*, w: tegoż, *Regiony wielkiej herezji*, s. 76): „[...] ostry kompleks niższości dyktuje w sztuce, w twórczości demiurgię i posłannictwo. W swych opowieściach Schulz staje się Józefem synem Jakuba, odnajduje nawet dla weryfikacji tej przemiany realne podstawy: jest, jak jego prototyp, «wykładaczem snów» i śni sen biblijny; jest najmłodszym dzieckiem swego starego ojca – również jak Józef z Księgi Mojżeszowej". Podobnie – w rozdziale *Fantomy a realność*, s. 134-162; s. 136; 138 („W czasie mojej podróży w rodzinne strony Schulza odnajdywałem owe miejsca związane z realną biografią Brunona i mitycznym życiorysem Józefa").

[32] Por. A. Zagajewski, *Drohobycz i świat*, s. 22.

[33] Skomentowana przez Jarzębskiego m.in. jako „zasada «dryfującego znaczenia»"; wysoka nieprzewidywalność; autonomiczność wobec zobowiązań deskrypcyjnych; bezpośrednia interferencja z wydarzeniami; skłonność do przekształcania się opisu w *quasi*-zdarzenia i wysnuwania z siebie jakiejś mikroakcji, przy jednoczesnej afabularności, właśnie opisowości wielu opowiadań. J. Jarzębski, *Brunona Schulza malowanie słowem*, w: *Bruno Schulz. In memoriam*, s. 50-51.

> zdarzenie, które jest jakby jej dalszym ciągiem. Niepodobna tu wyznaczyć granicy oddzielającej opis od opowiadania. Sposób ujęcia tego fragmentu zależy od decyzji czytelnika (badacza): możemy postać Demiurga ukazującą się chłopcu uznać za majak wyobraźni, za «obraz wewnętrzny», pozbawiony tylko wprowadzającego zdania w rodzaju: «ujrzałem w myślach», «zwidział mi się za oknem» czy temu podobne; możemy potraktować go jako dalszy ciąg opisu ojca na urynale – dociągniętą do granic możliwości procedurę realizacji metafory «ojca-proroka»; możemy nareszcie uznać opowieść za fantastyczną i przyzwolić na «rzeczywiste» ukazanie się Jehowy, które w takim razie stałoby się fabularnym zdarzeniem – i to o tyle ważnym, że z niego wywodzi się tytuł całego utworu. Nawet tu nie kończy się jeszcze przegląd interpretacyjnych możliwości – boć przecież tytułowe nawiedzenie poprzedza w tekście opowiadania historia choroby ojca, w trakcie której stary Jakub jakoby «rozmawiał z Bogiem, prosząc się jak gdyby i wzbraniając przed czymś, co natarczywie żądało i domagało się» [...]. Więc może ojciec pogrążył się w nienormalności, jakiejś manii, w której syn zaczął mu towarzyszyć? A może od początku cała sekwencja zdarzeń urodziła się w niespokojnej fantazji niedorostka? Na każdą z tych hipotez natury właściwie ontologicznej znajdziemy w tekście opowieści potwierdzenie. Problem wyżej zarysowany nie jest problemem pozornym – jakąś naiwną próbą dotarcia do tego, co się «naprawdę zdarzyło». W rzeczywistości nie trzeba wcale odpowiadać na tak postawione pytania, bo nie konkluzja jest tu ważna, a raczej dostrzeżenie ontologicznej chwiejności, niedefiniowalności Schulzowskiego świata i – co za tym idzie – zatarcia granic pomiędzy łatwo wcześniej wyodrębnialnymi elementarnymi składnikami narracji.

Jarzębski świetnie rozumie opowiadanie Schulza, ontologiczną chwiejność i niedefiniowalność Schulzowskiego świata, nierespektującą granic narrację snutą z niewyodrębnialnych już składników. Dużą rolę mają w tym świecie decyzje czytelnika, mogącego wszak na różne sposoby wyinterpretowywać zdarzenia i ich sensy. Z drugiej strony, interpretacji mnożyć nadmiernie się nie da. Skoro Schulz zdań wprowadzających w stylu: „zwidział mi się" i „wyobraziłem sobie", tak w tej prozie wyraźnie gdzie indziej obecnych, tutaj po prostu nie umieszcza, po cóż je wprowadzać? Nie ma tu też momentu zaśnięcia mogącego usprawiedliwić wszystko, co w opowieściach mitycznych nieprawdopodobne. Wraz z zawołaniem matki wzywającej Ojca po imieniu, ciąg kolejnych Jakubowych aluzji i dopełnień zyskuje „wyłuskany z plewy czasu i wielości" sens. Zarazem chcemy wierzyć, że nie jest to sens dowolny, jakiś, ale sens ostateczny tego, co z d a r z y ł o s i ę n a p r a w d ę, choć poza prostym rozumieniem normalności.

Małgorzata Nowak
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

O kształtowaniu ducha w „Eleusis”
Uwagi na podstawie pamiętnika legionisty Władysława Kopycińskiego z lat 1911-1920

Przedmiotem naszych uwag czynimy notatki Władysława Kopycińskiego oraz włączone do jego pamiętnika autorskie listy – dyskurs intymistyczny, w którym wielka historia ukazana jest z perspektywy jednostki, uczestnika i świadka wydarzeń rozgrywających się na ziemiach polskich w drugiej dekadzie XX wieku. Źródłem jest opracowana przez Teresę Kołakowską pozycja *Czyny i marzenia – zapiski legionisty 1911-1920*[1]. Celem rozważań – próba udzielenia odpowiedzi na pytanie o ideowe podłoże c z y n ó w Kopycińskiego. W kontekście m a r z e ń zaś o rolę formacji eleuzyńskiej w życiu legionisty – pośrednio o językowy sposób wyrażenia doświadczenia religijnego (duchowego) wzrostu.

Przybliżmy bohatera. Kopycińskiego uznać można za reprezentanta swego pokolenia. Urodził się 6 lutego 1893 r. w Żmigrodzie, zmarł najprawdopodobniej 23 sierpnia 1920 r. w Chorzelach. W latach 1906-1909 był uczniem gimnazjum w Tarnowie, z powodu choroby przerwał naukę, kontynuował ją od 1910 r. w Męskim Gimnazjum w Jaśle, z powodów rodzinnych (choroba matki) po półtora roku znów ją przerwał. W 1911 r. Kopyciński zapisał się do skautingu. W 1912 r., po powrocie do Żmigrodu, sam założył drużynę skautową, w której pełnił funkcje patrolowego, sekretarza i bibliotekarza. W tym czasie współpracował również ze Żmigrodzkim Towarzystwem Gimnastycznym „Sokół”. 15 lipca 1912 r. złożył przysięgę i stał się stałym członkiem „Eleusis” – założonego w 1903 r. przez Witolda Lutosławskiego związku mającego na celu krzewienie odrodzenia moralnego i wychowania narodowego. Kopyciński aktywnie pracował także w Towarzystwie Szkoły

[1] *Czyny i marzenia – zapiski legionisty 1911-1920*, oprac. T. Kołakowska, Warszawa 2016. W cytatach pisownia oryginalna. Wyróżnienia pochodzą ode mnie – M.N.

Ludowej. W grudniu 1912 zorganizował w Zarzeczu męską i żeńską drużynę Bartoszową. Od 1914 r. z przerwami przebywał w wojsku – początkowo w szybko rozwiązanym legionie wschodnim lwowskim, następnie w armii austriackiej (wcielony 29 maja 1917 r.), z której zdezerterował 31 maja 1918 r., by już 18 sierpnia tego roku przedostać się do armii gen. Józefa Hallera w Rosji. Przeszedł z nią cały szlak bojowy. Zdemobilizowany 9 sierpnia 1919 r. Jako cywil odkrywa swoje powołanie do pracy nauczycielskiej. Warunkiem jej podjęcia była matura, którą Kopyciński jako eksternista miał zdawać jesienią 1920 r. 28 czerwca tegoż roku powołany jednak został do wojska. Zginął niespełna dwa miesiące później. Z dwudziestu siedmiu lat życia siedem spędził na wojnie. Z perspektywy wielkiej historii – nikt. W pamięci bliskich – bohater.

Założenia wstępne: pamiętnik legionisty traktujemy jako 1) utrwalone dla pamięci bliskich świadectwo udziału (osobistego i innych) w walce o wolność ojczyzny; 2) źródło do badań nad narodową świadomością historyczną; 3) dokument osobisty pozwalający na wgląd w doświadczenia duchowe twórcy pamiętnika. W niniejszym tekście skupiamy się na trzecim z wymienionych aspektów, pytając o kształtowanie ducha Kopycińskiego w „Eleusis".

„Eleusis"

W świetle pamiętników Władysława Kopycińskiego scharakteryzować można jako człowieka niespokojnego serca: „Wiecznie ta moja natura marzycielska i pragnienie trudnej do osiągnięcia doskonałości. N u r t u j e m n i e t o «c o ś» w e w n ą t r z b e z p r z e r w y" (s. 91, 4 lutego 1916). Ów niepokój, wewnętrzna duchowa walka między niemocą a wolą, stanowi jeden z trzech (zazębiających się) hipertematów pamiętnika legionisty. Pozostałe to obraz czasów współczesnych pamiętnikarzowi, w tym w dużej mierze życia legionowego, oraz Mickiewiczowskie pytanie: czy to jest przyjaźń, czy to jest kochanie? drążone na kanwie relacji Kopycińskiego z Marią (Marylą) Nowosielską[2].

Dla kształtowania ducha i charakteru Kopycińskiego, w świetle pozostawionych przez niego dokumentów, niezaprzeczalne znaczenie miały dwie organizacje – skauting (Skaut) i „Eleusis". Mówi o nich jako o „zasilających źródłach" w „często niezwykłych warunkach życia" (s. 93, 12 lutego 1916).

[2] Opracowane przez Teresę Kołakowską pamiętniki Nowosielskiej i wspomnienia o niej stanowią dla przekazu Kopycińskiego częściowo źródło paralelne. Zob. T. Kołakowska, *Marzenia i czyny. Opowieść o Marii z Nowosielskich Kołsutowej*, Warszawa 2011.

I zaznaczyć trzeba, że były to źródła uzupełniające się, podwójna przynależność stanowiła cechę wielu przedstawicieli pokolenia Kopycińskiego, o czym za chwilę.

Informacje o „Eleusis" – aczkolwiek fragmentaryczne i ogólne – pojawiają się już w początkowej partii pamiętnika legionisty. Przytoczymy tu trzy fragmenty – pierwszy deklaratywny, drugi sprawozdawczy, trzeci wyraźnie zaksjologizowany: „Będę teraz żył według planu, który opracowałem na wzór życia Elza. Bardzo mi się podoba organizacja eleuzyńska i przystąpiłbym do niej, ale brak centów…" (s. 28, 7 września 1912); „W tym roku nader silnie wpływało na mnie Eleusis, kształtując i zmieniając bardzo wiele w moim życiu" (s. 38, 31 grudnia 1914); „Od dłuższego czasu dzisiaj się trochę modliłem. Czuję, że inaczej powinienem żyć i zachowywać się w sprawach religii, brak mi jednak duchowego przewodnika, a przecież prawdziwych podstaw religijnych ani w szkole, ani w domu nie otrzymałem. Nie wynika z tego, abym był religijnie obojętny lub obcy; brak mi jednak ducha prawdziwie katolickiego, którego wartość nauczyłem się cenić poprzez Eleusis – mistrzynię mojego życia" (s. 45, 14 lutego 1915).

Jak można założyć, ruch eleuzyński oddziaływał na młodego Kopycińskiego przede wszystkim przez swe czasopismo o tożsamej z organizacją nazwie. Założone jako rocznik „Eleusis: czasopismo Elsów" wychodziło w Krakowie (t. I – 1903, t. II – 1907, t. III-IV – 1908, t. V – 1909, t. VI – 1911)[3]. Bycie „uczniem i bratem młodszym" (s. 102) w szeregach „Eleusis" było marzeniem Kopycińskiego, marzeniem charakteryzowanym słowami „nieprzezwyciężony pociąg" (s. 102).

Co wiemy o mistrzyni życia legionisty? Przypomnijmy tu podstawowe informacje. „Eleusis", biorąca swą nazwę od greckiej maksymy *Eleutheroi laon soteres* (wolni wyzwolicielami ludów)[4], była – jak już wspomniano –

[3] S. Pigoń, *Z Komborni w świat... Wspomnienia młodości*, Warszawa 1983, s. 311-312, przyp. 74. Materiały przygotowane do numeru VII (pod redakcją Pigonia) zostały spalone przez członków organizacji wraz z archiwum „Eleusis" w czasie wojny, gdy Rosjanie zbliżali się do Krakowa.

[4] Lutosławski, charakteryzując organizację, stwierdzał, że nawiązuje ona do tradycji eleuzyjskiej: „W attyckiej świątyni w Eleusis, trzy tysiące lat temu, nauczano nieśmiertelności duszy i wyższości ducha nad ciałem. Mysterja Eleuzyńskie wtajemniczały wybranych, za wykluczeniem bezbożników, i uczyły ich czystością zasłużyć na lepszy żywot niż doczesny. Miały one charakter narodowy: obcych tu nie dopuszczano, tylko Attyckich obywateli. Na pamiątkę tego najdawniejszego w Europie ogniska religijnego i narodowego odrodzenia, nowe towarzystwo przyjęło starodawną grecką nazwę" (W. Lutosławski, *Objektywne wiadomości o towarzystwach i bractwach wynikających ze Sprawy,* „Eleusis: czasopismo Elsów" 1903, t. 1, s. 290-291).

związkiem mającym na celu krzewienie odrodzenia moralnego i wychowania narodowego. Organizacja postrzegana jest jako galicyjska pochodna ruchu filomacko-filareckiego z jego naczelnymi hasłami: ojczyzna – nauka – cnota. Niektórzy współcześni badacze widzą w niej także inspiracje mesjanistyczne rodem z paryskich towiańczyków[5]. W założeniu: „Związek miał być zalążkiem przyszłej wolnej Polski i wypracować nowy typ Polaka, stworzyć stosunki społ.[eczne] oparte na wartościach rel.[igijnych] i patriotycznych (zapoczątkowanie ich w organizacji), a przez odrodzenie narodu dać początek odrodzeniu całej ludzkości; celom tym służyło wychowanie mor.[alne] (pogłębione praktyki rel.[igijne], abstynencja od alkoholu, tytoniu, hazardu, rozpusty) i nar.[odowe] członków"[6].

Przywołana ścisła abstynencja, zwana także poczwórną wstrzemięźliwością[7], była znakiem rozpoznawczym członków stowarzyszenia – elsów[8]. W stowarzyszeniu sformułowano szczegółowy program ćwiczeń duchowych oraz opracowano techniki kontroli ciała. Elsowie z jednej strony kultywowali katolicką pobożność i ćwiczyli krótkotrwałe i długookresowe posty, z drugiej: praktykowali jogę indyjską w adaptacji Lutosławskiego, a niektórzy przestrzegali diety wegetariańskiej, w duchu ezoterycznym dokonywali też interpretacji mesjanistycznych dzieł Mickiewicza (głównie *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*).

Organizacja, formalnie rozwiązana przez Lutosławskiego na skutek wewnętrznych podziałów w roku 1912[9], kontynuowała swoją działalność. Przypomnijmy, że Kopyciński wstąpił do niej w tymże roku, czyli w okresie

---

[5] Zob. P. Rojek, *Liturgia dziejów. Jan Paweł II i polski mesjanizm*, Kraków 2016, s. 97; S. Pigoń, *Z Komborni w świat*, s. 311, przyp. 71.

[6] T. Podgórska, *Eleusis*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. IV, Lublin 1983, kol. 881.

[7] Poczwórną wstrzemięźliwość założyciel „Eleusis" uznawał za „nowoczesną formę ślubów zakonnych, drogę do Boga i jednocześnie podstawę tworzenia nowych więzi społecznych" (A. Świerzowska, *Stowarzyszenie Patriotyczno-Religijne „Eleusis"*, http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/647 [dostęp: 2 stycznia 2020]. Idee abstynenckie stanowiły także podstawę założonego wcześniej przez Lutosławskiego (1902) towarzystwa wstrzemięźliwości „Eleuteria").

[8] Skrótowiec „els" utworzono od pierwszych liter przywołanej już maksymy *Eleutheroi laon soteres*. Gwoli ścisłości zaznaczmy, że w źródłach pojawia się także jako motywujące nazwę łacińskie *Ecclesia lex suprema* (prawo Kościoła jest najwyższe). Dodajmy, że w początkowych partiach pamiętnika Kopycińskiego określenie to pojawia się w wariancie fonetycznym „elz" („wzór życia Elza", s. 28; „chociaż jest Elzem i do skautu przystąpił, prowadzi się niemoralnie", s. 29; „Elz – Staszek Bulsiewicz", s. 37).

[9] W. Lutosławski w tym samym roku założył związek „Kowali", w którym zgromadził wiernych sobie elsów. „Eleusis" działało pod przewodnictwem Tadeusza Strumiłły. Zob. S. Pigoń, *Z Komborni w świat*, s. 251-255.

największego rozwoju „Eleusis" (1907-1914). Do reorganizacji i formalnej zmiany nazwy stowarzyszenia doszło w roku 1923. Na czele Filareckiego Związku Elsów, zarejestrowanego w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych 21 lutego 1924 r., stanęli: Jan Marian Dobrowolski, Roman Gierczyński, Tadeusz Strumiłło, Adela Żabczyńska[10]. Zaznaczyć należy, że wielu elsów było równocześnie członkami niepodległościowego ruchu „Zarzewie", reprezentowanego m.in. przez Andrzeja Małkowskiego, Jerzego Grodyńskiego, Tadeusza Strumiłłę, Olgę Drahonowską (później Małkowską), Ignacego Kozielewskiego, oraz polskiego skautingu[11]. Między innymi pod wpływem „Eleusis" do prawa harcerskiego wprowadzono nakazy abstynenckie, jak w swoich pamiętnikach *Z Komborni w świat* zanotował jeden z najwybitniejszych polskich elsów – Stanisław Pigoń: „Dekalog ideowy ruchu (skautingu), tzw. Prawo harcerskie, przepojony jest naszą ideologią eleuzyńską"[12]. Po II wojnie światowej organizacji nie reaktywowano.

Formacja ducha

W tematykę formacji ducha niech wprowadzi nas przepojony żalem pamiętnikarski wpis Kopycińskiego: „Matka zabroniła gromadzić się w naszym domu harcerzom. […] Tak dla niej, jak i dla całego strupieszałego Żmigrodu nie istnieje żaden wysiłek ducha, żadna praca w tym kierunku. Wszystko w nim skierowane jest tylko na ciało i dla siebie, a przecież człowiek składa się nie tylko z ciała, ale i z ducha, który też potrzebuje ciągłego paliwa i podsycania. […] człowiek żyje też dla innych, dla społeczeństwa, dla narodu istnienia" (s. 32, 31 grudnia 1912).

W pamiętnikach Kopycińskiego obrany „wzór życia Elza" nie jest dany bezpośrednio, chociażby w postaci 12 ideałów filareckich[13], w sensie globalnym

[10] Zob. *Statut Filareckiego Związku Elsów*, Poznań 1924.

[11] W opinii Pigonia: „[…] w początkowym sformowaniu tego ruchu – w zapisie pamiętnikarza *scouting* – i osadzeniu go na gruncie polskim czołowa rola przypadła elsom […]. Uczestnikami pierwszego wakacyjnego kursu instruktorskiego, urządzonego pod egidą lwowskiego Sokoła w Skolem 1911 roku, byliśmy wyłącznie my, elsowie" (S. Pigoń, *Z Komborni w świat*, s. 251). Por. też notatkę Kopycińskiego: „[…] pożyteczna była dla mnie chwilowa korespondencja z Witoldem Fuskiem, aptekarzem z Biecza, skautem i elsem z ducha" (s. 37).

[12] S. Pigoń, *Z Komborni w świat*, s. 251.

[13] Ideały te (wydane przez Filarecki Związek Elsów w 1924 r.) można przyjąć za miarę elsa i w czasach Kopycińskiego: Bądź dobrym chrześcijaninem. Bądź dobrym Polakiem. Bądź czystym i wstrzemięźliwym. Bądź wdzięcznym Panu Bogu, narodowi i ludziom. Bądź twórczym

reguły przywoływane ogólnie w wyrażeniach „zasady eleuzyńskie" (s. 55) czy „praca nad sobą w duchu eleuzyńskim" (s. 90) pozostają niesprecyzowane. Jedyną wzmianką o charakterze faktograficznym, ale też cząstkowym, jest w tym zakresie notka: „Szukaj Marylo pomocy w Eleusis, a niejedną wskazówkę znajdziesz w «Radach dla pragnących służyć Sprawie»" (s. 398, 6 marca 1920).

Narzeczonej z pamięci przekazuje trzy takie – ujęte w aforystyczną formę – wskazówki: „Użyj siły ducha aby odwodzić ciało"; „Odpocznij gdyś zmęczona, opanuj nastroje, nie bój się bólu ani swego, ani innych, dobro wyższe ważniejsze niż bezbolesność"; „Czyń spokojnie, wyzwól się od tradycji, patrz w sumienie, a nie bacz na opinię, panuj nad sobą" (s. 398, 6 marca 1920). Sam w podobnym duchu tworzy część zapisków: „Nigdy nie ustępuj, gdy masz rację. Spełnij obowiązek, a będziesz spokojniejszy" (s. 107, 31 marca 1916); „Znakomitym lekarstwem na zagłuszenie cierpienia jest uważna praca" (s. 110, 11 kwietnia 1916).

Dane nam pamiętnikarskie zapisy spróbujmy oświetlić ideałami filareckimi i ich uszczegółowiającą wykładnią. Dla zobrazowania przyjętej metody odnosimy się jedynie do trzech kategorii prac w duchu eleuzyńskim: 1) pracy nad duszą, 2) pracy dla ojczyzny, 3) samowychowania w duchu abstynenckim.

Praca nad duszą

Pierwszy hierarchicznie ideał filarecki: bądź dobrym chrześcijaninem – łączymy tu z ideałem dziewiątym: bądź sumiennym i wytrwałym, punktualnym i systematycznym. „I. Bądź dobrym chrześcijaninem […] żyj ustawicznie pracując nad podniesieniem swej duszy ku wyżynom doskonałości chrześcijańskiej. IX. Bądź sumiennym i wytrwałym, punktualnym i systematycznym. Wprowadzaj skupioną, do ładu dążącą myśl w swe zatrudnienia i obowiązki, określaj sobie program życiowy z góry na pewien okres czasu, co dzień układaj plan swych zajęć według tego – co konieczne: jak troska o dobro duszy i sprawność ciała"[14].

---

i pracowitym. Bądź roztropnym i przezornym. Bądź szczerym, pełnym prostoty i powagi życiowej. Bądź wiernym Panu Bogu, narodowi, ludziom i własnemu przekonaniu. Bądź sumiennym i wytrwałym, punktualnym i systematycznym. Bądź karnym. Bądź oszczędnym i ofiarnym. Zachowaj równowagę i pokój ducha we wszystkich życia okolicznościach (online: http://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=37525 [dostęp: 2 stycznia 2020]).

[14] http://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=37525 [dostęp: 2 stycznia 2020].

Jak się wydaje, opis realizacji tak zarysowanych zasad może być możliwy za pomocą takich kluczowych słów, jak: „doskonałość", „cnota" – „wada", „duch" – „ciało", czy wyrażeń: „praca duchowa", „wzrost (postęp) duchowy", „władza nad sobą", „program życiowy", „rachunek sumienia" itp. Spójrzmy na wyimki z pamiętnika legionisty: „[…] nie mogę w takich warunkach nad sobą umysłowo czy duchowo pracować. Tyle tylko, że bogate doświadczenie zbieram" (s. 51, 19 kwietnia 1915); „Obserwuję ludzi i wnioskuję oraz porównuję z moimi zapatrywaniami. W wojsku nie spotkałem dotychczas jednostki wyższej duchowo, bo umysłowo spotyka się często" (s. 66, 26 października 1915); „Chodzę jak zgniły. Niczego mi się nie chce. […] Nie mogę dopasować się do nowego otoczenia ani się z nim pogodzić. Stokroć wolę chłopa rzetelnego niż półgłówków zarozumiałych. Niestety! I mnie niektóre wady dopadły, jak np. samochwalstwo, chęć nadmiernego jedzenia, lenistwo, bezmyślność, ospałość […]. Dawniej jak pracowałem nad sobą w duchu eleuzyńskim, o wiele mniej przykrzyło mi się i więcej miałem władzy nad sobą. Byłem również bardziej szczęśliwy i ogromnie spokojny. Duch jest zawsze pierwszy i gdy się go na drugi plan spycha, mści się to wielce na człowieku. Duch – pierwszy!" (s. 90, 30 stycznia 1916); „Jadę pracować nad dokończeniem swego człowieczeństwa" (s. 364, 7 września 1919).

W przytoczonych myślach wybrzmiewa wskazana wyżej hipotetycznie leksyka, przy czym wyrazy i wyrażenia z ogólnego zakresu „życie duchowe" układają się w szeregi synonimiczne lub antonimiczne, dochodzi też do semantycznych uszczegółowień – hiperonimy zostają uzupełnione hiponimami. Dla przykładu bliskoznacznikami wyrażenia „walka duchowa" są: „walka", „straszne zmaganie się ducha mego z całym otoczeniem", „niepokój duchowy". Dynamiczny charakter tego stanu oddaje np. wyrażenie „chwiejności chwilowe", jego pole ujemne: „martwota duchowa", „ucisk duchowy", pojęciami przeciwstawnymi są „duchowe podniesienie się", „powstanie z popiołów". Hiponimami „wady" („ułomności", „upadku") są zaś w notatkach Kopycińskiego takie pojęcia, jak: „pycha", „egoizm"/„sobkostwo", „samochwalstwo", „chęć nadmiernego jedzenia", „lenistwo", „bezmyślność", „ospałość", „niewytrwałość w realizacji zamiarów".

Na różne sposoby wraca w pamiętniku Kopycińskiego problem celu życia, ukazywanego zarówno od strony pozytywnej (pragnienia i wybór), jak i negatywnej (przeszkody na drodze do jego osiągnięcia): „Tak pragnę żyć dla celów wyższych i dla innych ludzi, których rozumiem i kocham…" (s. 52, 22 kwietnia 1915); „Chciałbym stworzyć Kuźnię Życia prawdziwego, bo obcować

z motłochem to powoli zatracać się. Moim celem jest praca nad nim, a dom to ognisko sił i myśli wspólnej" (s. 368, 21 września 1919); „Całe życie będę Pielgrzymem z Ksiąg Pielgrzymstwa. W ziszczeniu Idei będzie moje dobro absolutne. […] Moim celem na dziś i na długie jutro jest praca dla drugich i nad sobą" (s. 403; 18 kwietnia 1920); „Chciałbym całą duszą, całą istotą pracować dla Dobra, dla Idei, dla ludzi, a tu nic. Czuję, że w życiu teraźniejszym dusza kurczy mi się, maleje i traci swą wartość. Kropla po kropli pada na mnie ciężar nieznośny" (s. 369, 28 września 1919).

Kwestia ta wraca także w listach do narzeczonej, w których legionista kreśli życiowy plan wspólny dla siebie i Maryli: „Jeszcze nieboskłon mojej duszy zaciemniają nieraz chmury zwątpienia czy dojdę, czy warto się trudzić, ale to tylko chwile. Bądź silną! Czekają nas jeszcze walki ciężkie bardzo i nieraz zachwiejemy się w naszym dążeniu do celu ukochanego. Zalecam, Marylo, plan dla nas obojga pracy bezwzględnej i ustawicznej nad sobą. Wychowujmy się na ludzi, którzy nie marzą tylko, ale czynem stwierdzają słowa swoje i człowieczeństwo" (s. 399, 6 marca 1920).

Cel tej pracy, jak można było zauważyć, ujmowany jest często w kategoriach abstrakcyjnych: „Dobro", „Idea", „Sprawa".

Realizację IX ideału filareckiego, „Bądź sumiennym i wytrwałym, punktualnym i systematycznym", niewątpliwie ułatwia rachunek sumienia. Elsowie byli zobowiązani do codziennego praktykowania tego duchowego ćwiczenia (por. „Kształcę teraz trzy rzeczy: energię, wytrwałość i uwagę. Notuję codziennie wyniki", s. 381, 10 listopada 1919)[15]. Część pamiętnikowych zapisów Kopycińskiego nastawionych na „badanie" czy „oglądanie duszy" można traktować jako zapis wprost efektu tego procesu. Warto także zauważyć deliberatywny charakter tych „badań": „Gdzie moje ukochanie, cel w życiu, praca? Wegetuję! Zrywam to! Wezmę się do pracy indywidualnej. Nie wolno mi stracić ni chwili czasu. Nie do mnie on należy"[16] (s. 369, 27 września 1919); „Badam siebie i znajduję, że nic mi się nie chce. Nie chce mi się uczyć ani wstąpić

[15] Poza codziennym rachunkiem sumienia od elsów wymagano pogłębiania życia religijnego przez udział w takich praktykach religijnych, jak „uczestnictwo w rekolekcjach, codziennych mszach świętych, przyjmowanie komunii świętej, wspólna lektura Pisma Świętego, codzienna modlitwa" (A. Świerzowska, *Stowarzyszenie Patriotyczno-Religijne „Eleusis"*).

[16] Por. Komentarz do zasady IX. Bądź sumiennym i wytrwałym, punktualnym i systematycznym: „[…] czas jest drogocennym skarbem dla jednostek i społeczeństwa, bacz więc, abyś nim zawsze umiejętnie gospodarował" (http://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=37525 [dostęp: 2 stycznia 2020]).

do jakiegoś urzędu lub zawodu. Rozbity się czuję i bez woli. […] W co dzisiaj wierzyć, co kochać, komu ufać? Jestem bez steru. Przedtem miałem cel ukochany nade wszystko: wolność Polski. Dzisiaj cel jest ziszczony, a innego nie znajduję i żyć mi się nie chce. […] Badam siebie i żadnej odpowiedzi w duszy nie znajduję" (s. 370, 30 września 1919); „Słaby jestem, niewytrwały i wątpiący. Czytam Skauta i oglądam się, gdzie moje idee, gdzie pragnienia, wzloty, Ducha siły ogromne. Jestem zmęczony. […] Tak mało jeszcze jestem człowiekiem!" (s. 376, 27 października 1919).

Częściej autoanaliza przybiera postać stwierdzeń, opartych na wnioskowaniu z A wynika B i antytezie: „Przychodzę do wniosku, że gdy ma się ludzi kochać, to trzeba z nimi żyć. Separowanie się prowadzi do filozofowania nieużytecznego i sobkowstwa. […] Muszę wyrobić w sobie siłę własną. Jestem leniuch, pyszałek i egoista" (s. 370, 30 września 1919); „Powinienem wybrać życie twarde aż do bólu, a nie wegetowanie i marne pełzanie" (s. 369, 27 września 191); „Jestem po swojemu mrukiem, który woli obserwować i patrzeć na przedstawienie, aniżeli sam je dawać. Tak mało ludzi, z którymi można by pogwarzyć prawdziwie a szczerze. Kłamstwa i udawania nie cierpię. Hałasu jest masa, ale duszy w tym nie znajdzie" (s. 373, 14 października 1919); „Mimo wszystko boję się małżeństwa, żeby przez nie stracić swobody i możności pracy dla Sprawy" (s. 372, 6 grudnia 1919).

Na marginesie zaznaczmy jeszcze obecność w pamiętniku wzmianek na temat ćwiczeń ciała – dotyczą one zarówno ćwiczeń fizycznych, głębokiego oddechu, jak i postu: „Daję się też powodować wpływowi obżarstwa bez wyraźniej potrzeby, marnując jedzenie przez połykanie. Wiem to z doświadczenia, że zaspokaja mnie daleko mniejsza ilość starannie przeżuta" (s. 74, 30 listopada 1915); „Dzisiaj miałem ucztę. Ugotowałem sobie zupę suto omaszczoną, do tego chleb, słonina etc. Jutro za to urządzam sobie post. Chleba nic jadł nie będę. Będzie to próba mojej wytrwałości i woli" (s. 87, 18 stycznia 1916); „Wielką, a może nawet najlepszą pomocą w kształceniu woli jest powolne jedzenie i dokładne żucie. Nadmierne jedzenie w wielkim stopniu utrudnia pracę nad sobą" (s. 88, 21 stycznia 1916).

Praca dla ojczyzny

Drugi ideał filarecki głosił: „Bądź dobrym Polakiem". Hasło to uszczegółowiano następująco: „Czynnie i ofiarnie miłuj swój Naród, który, pełniąc

swoje posłannictwa, współtworzy z innymi narodami postęp ludzkości w walce o Królestwo Boże na ziemi"[17].

Kopyciński cel swojego życia wyrażał m.in. pojęciem „praca dla Polski i ludzkości", tak werbalizowaną pracę postrzegał jako „obowiązek i służbę". Rozmawiając na kartach pamiętnika z samym sobą, Kopyciński 6 lutego 1915 r. zanotował: „Dzisiaj kończę 22 lata. Przeżyłem już tyle życia, a jednak w dalszym ciągu nie mam przed sobą wytkniętego celu. Przyszłe życie nie nęci mnie jednak zupełnie i nie pragnę tego, za czym tylu w moim wieku tęskni. Pragnę jedynie szczerze wypełnić obowiązki jako człowieka i Polaka, i poza tym nic więcej" (s. 43, 6 lutego 1915).

Jak pamiętnikarz postrzega „obowiązki człowieka i Polaka"? Po pierwsze – to obowiązek walki o honor Polski i służba jej. W utrzymanych w patetycznym, sakralizowanym, a częściowo egzaltowanym tonie zapisach czytamy o pragnieniu „służby jak najcięższej" i o „daninie czy pieczęci krwi na ołtarzu Polski"[18]: „Żal mi ogromnie, że nie jestem na tyle silny, żeby być na froncie. Chciałbym dla Ojczyzny pełnić służbę jak najcięższą. Wstyd mi prawie, że zszedłem ze stanowiska chory, gdy inni, słabsi może ode mnie, zostali jeszcze. Dlaczego to nie otrzymałem rany, tak jak chciałem, żeby złożyć daninę krwi…" (s. 143, 21 sierpnia 1916); „1 i 5 pp. krwawią się za swe idee w Alpach nad Adriatykiem, a druga brygada po 10-dniowym pobycie na froncie odpoczywa. Prawica zarzuca nam, żeśmy chcieli rozbić legiony i nie pozwolili tworzyć armii narodowej zaznaczając, że przysięga była możliwa do przyjęcia […] Dałby Bóg frontu doczekać, byśmy mogli krwią przypieczętować nasze postępki" (s. 286, 24 stycznia 1918); „Żmigród się bawi, a Śląsk w ranach. Toczę walkę ze sobą, czy iść tam, gdzie mój obowiązek, czy nie iść. […] Chciałbym już do cna złożyć daninę na ołtarzu Polski" (s. 364, 7 września 1920).

W hierarchii wartości pierwsza jest Ojczyzna: „Nie zbierze się już nigdy takie środowisko, gdzie mimo wszystko tak swojsko można się było czuć, swobodnie wypowiedzieć, razem boleć i działać dla Sprawy. Ciężko nas los doświadcza! Ojczyzna jednak pierwsza. Zniesiemy wszystko, bośmy przysięgali Przysięgą Wielką! Wszystko co nasze ojczyźnie oddamy! Smutne są tony, bo mimo pozorów wesołości smutno

[17] http://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=37525 [dostęp: 2 stycznia 2020].

[18] W podobnej poetyce tworzono wiele wspomnień z okresu walk o niepodległość Polski. Zob. np. M. Hawrysz, *Językowe mechanizmy apoteozy walki o niepodległość we wspomnieniach uczestniczek I wojny światowej (w kontekście pamięci zbiorowej)*, „Roczniki Humanistyczne" 66 (2018), z. 6, s. 43-55.

nam w duszy, a ból szarpie krwawą ranę i choć się zęby zaciska, rwie się na usta ogromny krzyk bólu: Kiedyż już!?" (s. 228-229, 4 września 1917).

Jej wolność postrzegana jest jako Boży dar (por. „Daj dobry Boże doczekać innych czasów, daj by nadszedł czas błogiego spokoju na tę ziemię nieszczęsną. Ale czyśmy już gotowi? Godni? Niestety nie, i nie!" – s. 32, 31 grudnia 1912; „[…] może Bóg pozwoli… Czyśmy jednak zasłużyli?" – s. 85, 7 stycznia 1916). Dar, do którego trzeba społecznie dojrzeć. Stąd troska o kształt ducha w wymiarze powszechnym. Dodajmy tu, że miłość ludzka rodzi się na kanwie miłości wspólnej idei: „Z Marylą przeżyłem, dawniej osobiście a teraz duchowo, wiele podniosłych chwil i wielce mi pamiętnych momentów, których nigdy nie zapomnę. Główne tło to nasza służba dla Sprawy, Eleusis i Skaut" (s. 66, 26 października 1915).

Samowychowanie w duchu abstynenckim

Trzeci ideał filarecki – „Bądź czystym i wstrzemięźliwym", komentowano następująco: „Bądź czystym w myśli, mowie i uczynkach […] Bezwzględnie unikaj zabójczych trucizn społecznych: napojów alkoholowych, narkotyków, jak tytoń, opium, kokaina, morfina; gier hazardowych, jak karty, totalizator, ruleta, loteria. Duchem panuj nad ciałem i żyjąc zgodnie z higieną, czyń wszystko, by ciało było sprawnym narzędziem ducha"[19].

Jak już zostało zaznaczone, całkowita abstynencja była znakiem rozpoznawczym elsów. Jak wybrzmiewa ona w pamiętniku? Przedstawiana jest jako zasada, z której rezygnować się nie powinno, oraz jako idea łącząca w braterską społeczność „pokrewne dusze"[20]: „Asenterunek ma się odbyć 25 tego miesiąca [25 maja 1915 – M.N.]. Cieszę się prawie, a w każdym razie jestem zadowolony. W mieście panuje strach, bo mają asenterować od 19 do 42 roku życia i w miarę potrzeby powoływać pewne roczniki. Staszek Poliwka boi się bardzo i radzi mi, bym palił papierosy, to nie będę wzięty. Tego jednak nigdy nie zrobię, gdyż, pomijając wątpliwy skutek, wiele straciłbym odstępując od zasad; przecież nie tak wiele tych

[19] http://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=37525 [dostęp: 2 stycznia 2020].

[20] Por. „Słaby jestem i brakuje mi sił do walki ze sobą. Ciągnie mnie Eleusis, bo czuję tam pokrewne dusze" (s. 88, 23 stycznia 1916); „Jeśli spotykam jakiegoś inteligentnego Polaka, pytam z ciekawością, czy nie był który skautem w cichej nadziei, że spotkam Elza – brata. Wierzę, że kiedyś spotkam bratniego mi ducha, przed którym będę się mógł bez zastrzeżeń otworzyć" (s. 100, 10 marca 1916).

zasad mi zostało…" (s. 61, 9 maja 1915); „Są pogłoski, że pojedziemy do obozu jeńców. To by było jeszcze ze wszystkiego najlepsze. Pragniemy tego z całej duszy. Wczoraj spędziłem wieczór bardzo przyjemnie. Są przecież ludzie, którzy chcą być nimi w całej pełni. Dodaje mi to sił do wytrwania. Rozmawialiśmy o poczwórnej wstrzemięźliwości, pracy nieustannej nad sobą, dla innych itp." (s. 232, 14 września 2017).

W opinii elsa-legionisty życiowo ważna jest zgodność głoszonych zasad z czynem, stąd gorzkie słowa: „Przykre wrażenie robią pijani z frazesem, a i świętym słowem na ustach. Oficer pijany z flachą wódki krzyczy potrząsając szkłem: «Niech żyje Polska!». Patrzę i utwierdzam się w świętym postanowieniu abstynencji bezwzględnej" (s. 122, 28 maja 1916).

Gdy w życiu Kopycińskiego zachodzą okoliczności wymuszające odejście od zasad (po powrocie z wojny odbywa rekonwalescencję w domu utrzymującego go wuja), odnotowuje ich łamanie z usprawiedliwiającym komentarzem: „Złamałem dziś prawo skautowe, bo dałem się namówić do gry w karty o pieniądze. Zrobiłem ustępstwo wujowi, który chciał tego koniecznie" (s. 380, 17 listopada 1919); „Wbrew zasadom, zadając sobie prawie gwałt, gram w karty, bo przez to zbliżam się do wujostwa i mają chwilę rozrywki" (s. 385, 3 grudnia 1919); „Gram w karty dalej, bo to robi wujostwu przyjemność. Tylko dla nich to robię, bo karty mnie zupełnie nie ciągną, a nawet czuję wstręt do nich" (s. 386, 5 grudnia 1919).

Drugim kontekstem, w którym często wybrzmiewa kwestia czystości, jest relacja z kobietami, relacja uformowana wyraźnie przez „Eleusis": „Jeden z księży pił zdrowie młodzieży, ja zaś miałem ochotę odpowiedzieć jak skaut i żałuję, że tego nie uczyniłem. Jeśli chodzi o panowanie nad sobą, to przez cały czas obcowania z kobietami przez blisko 2 dni, nie miałem ani jednej brudnej myśli. […] Przez cały czas wypiłem jedynie pół kieliszka wódki na bruderszaft. Higienę i gimnastykę w chaosie weselnym zaniedbałem" (s. 381, 25 listopada 1919); „Przyszedłem wreszcie do wniosku, że stosunek mój do Maryli i uczucie mogę nazwać miłością, choć brak objawów zmysłowych, czysto zewnętrznych. Tłumaczę to silnym wpływem na moją osobowość Eleusis, które ukierunkowało mnie na wyłączność sił duchowych. Natomiast wysoko cenię miłość czystą, która jest dla mnie wszystkim, fizis zaś tylko dopełnieniem" (s. 384, 29 listopada 1919); „Jestem Marylo w zapatrywaniu na miłość fizyczną Elsem. Uznaję ją w całej pełni, schylam głowę przed mądrością natury, ale dla mnie bezmiernie jest

szczupłą i ubogą w stosunku do Duszy i miłości czystej, prawdziwej" (s. 397, 23 lutego 1920).

W kluczu tym nad fizyczne zbliżenie ważniejsza jest relacja braterskiego zbliżenia dusz („siostrzeństwa prawdziwego"): „Siostro piszę, a jednak za mało jest między nami czystego braterstwa, które dozwala zbliżyć się do siebie duszą całą, bez cienia zmysłów. Dla mnie istotną cechą miłości między mężczyzną i kobietą, miłości prawdziwej jest czyste uczucie duchowe, któremu nic nie dorównuje w świecie. Jest to istotne zbratanie się dwóch dusz bliźniaczych. Tylko podobne zjednoczenie przynosi prawdziwe szczęście, ale są to chwile krótkie, rzadkie i warto panować nad zwierzęcością by je osiągnąć. Inny stosunek poniża człowieczeństwo, brudzi dusze, wyczerpuje siły i opóźnia lub wręcz uniemożliwia dalszy rozwój duszy. Mam chwile przeczucia podobnego połączenia. Są to chwile cudne. Wprost święte!" (s. 403, 19 kwietnia 1920); „Przypomina mi się zdanie z Eleusis: «daj co od ciebie żądają, jeśli tylko możesz dać» – tak, jeśli które z nas potrzebuje czego, a wie, że może od wspólnej swojej duszy otrzymać, niechaj żąda, ale też niech ma pewność, że może żądać i ma pełne prawo płynące ze stosunku bartniego. Będziemy Marylko siostrzeństwem prawdziwym! Tyle w tym sił, tyle potęgi prawdziwej" (s. 408, 25 kwietnia 1920).

*

W pamiętniku Władysława Kopycińskiego *Czyny i marzenia – zapiski legionisty 1911-1920* szukaliśmy odpowiedzi na pytanie o ideowe podłoże jego czynów. Niewątpliwie te przypieczętowane ofiarą życia czyny wyrosły na substracie polskiego mesjanistycznego romantyzmu – jak wyznał sam pamiętnikarz: „W chwilach ucisku duchowego uciekam się do Ksiąg Pielgrzymstwa" (s. 115, 27 kwietnia 1916); „Wiele straciłem, bo zginęły mi na pożyczkach Księgi Pielgrzymstwa. Czerpałem z nich siły do wytrwania i walki" (s. 123, 6 czerwca 1916). Żywiła je też wiara, kształtowana głównie przez „Eleusis", wiara w drodze, nieosiągnięta, „mała": „Ciału memu dobrze, ale duszy źle. W drodze swojej nie doszedłem jeszcze do wielkiego rozwoju, kiedy się Bogu oddaje duszę oraz dla Niego wszystko czyni. Ja jeszcze jestem mały i za mały dla Niego" (s. 98, 5 marca 1916). W tym kontekście pytać można o rolę Kościoła w podtrzymywaniu polskości i kształtowaniu niepodległej Polski, Kościoła instytucjonalnego i kościoła jako wspólnoty wiernych. „Eleusis", traktowana – nawet pomimo doktrynalnych zastrzeżeń – jako element takiego kościoła,

niewątpliwie przyczyniła się do budowy Niepodległej, przede wszystkim poprzez kształcenie ducha tych, którzy marzenia o wolnej Polsce przekształcili – jak bohater tego szkicu – w czyn. W tym sensie – za Pigoniem – „Eleusis" można nazwać „współpracownicą w obszernym dziele budzenia i scalania świadomości narodowej Polski"[21].

[21] S. Pigoń, *Z Komborni w świat*, s. 251.

Beata K. Obsulewicz
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Magni nominis umbra? Kilka uwag o *Cieniu* Elizy Orzeszkowej

Jak informuje *Kalendarium życia i twórczości Elizy Orzeszkowej*, pracę nad opowiadaniem *Cień* pisarka rozpoczęła w dniach 17-21 (wtorek–sobota) grudnia 1901 r.[1] Dokumentuje to notatka w *Dniac*h: „prób[owałam] pis[ać] now[elę] *Cień* […]"[2]. Iwona Wiśniewska opatruje ją komentarzem: „Kilka dni pracy nad pomysłem nie przyniosło satysfakcjonujących rezultatów. Orzeszkowa, niezadowolona, przerwała pisanie także ze względu na gości i nawał korespondencji"[3]. Do zarzuconego rękopisu miała zamiar wrócić w połowie stycznia 1902 r., o czym donosiła w liście Leopoldowi Méyetowi: „Teraz może mego niemego skończę"[4], ale zamiary okazały się płonne: „Chcia[łam] pis[ać] now[el]ę, nie mogę. B[óg] nie d[opomógł], nie w[iem], c[o] będzie"[5]. Znękana złym stanem zdrowia, wątpiła, czy znajdzie siły do dalszego pisania. Podjęła je na nowo dopiero w kwietniu 1902 roku (2 środa – 6 niedziela). Jak informuje biografistka pisarki:

> Orzeszkowa ukończyła ją 5 kwietnia o pierwszej w południe. Następnego dnia wprowadzała poprawki[6]. […] Rękopis *Cienia* został wyekspediowany do Warszawy na początku maja 1902, jak zwykle na ręce Leopolda Méyeta. Orzeszkowa sugerowała

[1] I. Wiśniewska, *Kalendarium życia i twórczości Elizy Orzeszkowej*, t. II: *1897-1910*, Warszawa 2014, s. 332.

[2] E. Orzeszkowa, *Dnie*, oprac. I. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 236.

[3] Tamże.

[4] E. Orzeszkowa [EO] do L. Méyeta, list z 14 stycznia 1902, Grodno, kopia LBŚ [kopia Ludwika Brunona Świderskiego], AEO [Archiwum Elizy Orzeszkowej] 1057. Cyt. za: I. Wiśniewska, *Kalendarium*, s. 340.

[5] E. Orzeszkowa, *Dnie*, s. 263. Cyt. za: I. Wiśniewska, *Kalendarium*, s. 340.

[6] E. Orzeszkowa, *Dnie*, s. 268. EO do L. Méyeta, list z 9 kwietnia 1902, Grodno, kopia LBŚ, AEO.

umieszczenie noweli w «Gazecie Polskiej», a dopiero w drugiej kolejności w «Kurierze Warszawskim». Méyet, nieco obrażony na «Gazetę», zaproponował od razu «Kurier», twierdząc, że zapłacą tam dwa razy tyle i od ręki. Tam też w 1903 r. ukazał się pierwodruk[7].

Rok później przedrukowała go „Nowa Reforma" w numerach 49-56. Rękopis tego utworu zachował się i jest przechowywany w zbiorach Archiwum Elizy Orzeszkowej (rkps 39 AEO).

W 1904 r. w wydawnictwie Gebethnera i Wolffa ukazał się drukiem tom *Przędze*[8], do którego *Cień* został włączony. Składa się nań 10 utworów nowelistycznych pisarki, ogłaszanych w czasopismach w latach 1889-1903, z których najwcześniejszy to *Czego po świecie szukał smutek* (napisany w 1888, opublikowany w 1889 r.), a najpóźniejszy właśnie *Cień*. Tom został podzielony na dwie części. Pierwsza z nich nosiła tytuł: *Z pyłów przydrożnych* (i tam, obok *Sam na sam*, *Chochlika-Psotnika*, *Dwóch*, *Niepoprawnego* ulokowano *Cień*), druga: *Z fantazji* (*Tytan, faun i nimfa*. *Baśń grecka*; *Po co? Bajka*; *Rocznica*, *Czego po świecie szukał smutek*, *Pytania*). W korespondencji z Józefem Kotarbińskim znajduje się wyznanie Orzeszkowej, że w tym zbiorze czytelnik ujrzeć ją może taką, „jaką ostatni dziesiątek lat […] uczynił ją w dziedzinie życia i w dziedzinie sztuki"[9]. Był to zatem rodzaj szkicu portretowego, który utrwalał artystyczną kondycję pisarki. *Przędze* nie miały szczęścia do komentatorów za życia autorki, a i po jej śmierci nie były bacznie studiowane. Jak dotąd, jedyną obszerniejszą wypowiedzią[10] na temat *Cienia* pozostaje frag-

[7] W numerach 28-30. Zob. EO do L. Méyeta, listy z 3 i 8 maja 1902, Grodno, kopia LBŚ, AEO 1057; L. Méyet do EO, list z 5 maja 1902, Warszawa 403. Cyt. za: I. Wiśniewska, *Kalendarium*, s. 360.

[8] *Nota bene* pisarka była bardzo niezadowolona z honorarium, które zaproponowało jej wydawnictwo. Pisała do Méyeta: „[…] nie rozumiem, dlaczego mają mi zapłacić za nowy tom mniej niż za poprzedzający, bo […] za *Chwile* zapłacili mi 600 rubli. […] trochę mi smutno, że nie otrzymuję połowy nawet tego, co bardzo nieszczególni pisarze, nie mówiąc już o potentatach literatury" (EO do L. Méyeta, list z 30 listopada 1902, Grodno, kopia LBŚ, AEO. Cyt. za: I. Wiśniewska, *Kalendarium*, s. 397-398).

[9] E. Orzeszkowa do J. Kotarbińskiego, list z 25 III 1903, w: E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, oprac. E. Jankowski, t. IV, Wrocław 1954, s. 325.

[10] Nie ma o nim wzmianki w recenzji *Przędz* w „Kurierze Warszawskim" 1903, nr 238, s. 2-3 pióra T. Jeske-Choińskiego. Brak też analizy *Cienia* w recenzji Z. Sarneckiego w „Nowej Reformie" 1903, nr 266, s. 1, A. Śliwińskiego *Odgłosach*, „Prawda" 1903, nr 37, s. 9-10, H. Galle, „Książka" 1904, nr 2, s. 60-61. Nieco uwagi poświęcił opowiadaniu A. Strzelecki, *Przędze*, „Słowo" 1903, nr 223, s. 1-2: „Gdy Żeromski w analizie najdrobniejszych odruchów duszy ludzkiej, w tym realizmie, przeniesionym w sferę psychiczną jest mistrzem wielkim i sięga niezmier-

ment studium M. Żmigrodzkiej poświęconego tematom chłopskim w prozie Orzeszkowej[11], do którego przyjdzie jeszcze nie raz powrócić.

*

Przypomnienie uproszczonej fabuły opowieści przyjmie kształt następujący. *Cień* to opowieść o upośledzonym czy opóźnionym w rozwoju młodzieńcu zwanym Niemko, jego babce i nieszczęśliwej miłości Niemka do Nastki Hrabarówny. Historia w gruncie rzeczy prosta, do streszczenia w paru zdaniach. Tak więc dwadzieścia lat przed opisywanymi wydarzeniami Antoni (bo takie jest imię młodego mężczyzny zwanego Niemkiem) przybył jako dziecko wraz z matką i babką do nieznanego z nazwy dworu. Kobiety zostały wśród chłopów zatrudnionych w majątku. Matka (Krystyna[12]) wyszła ponownie za mąż. Ojczym (jak sugeruje opowieść – miejscowy chłop) okrutnie bijący chłopca, pewnego razu tak go wystraszył, że ów przestał się komunikować, choć słyszał dźwięki i rozumiał przekazy (C, 85-86)[13]. Jego zdolność mowy skurczyła się do wydawania z siebie jedynie chrapliwych, gardłowych dźwięków, co odpowiada objawom afazji ruchowej lub dyzartii. Matka umarła, ojczym odszedł. Dziecko zostało z babką w społeczności chłopskiej. Gdy nieco podrósł, rówieśnicy wrzucili go do wody „parę tygodni po Różańcowej" (C, 86) („nie aby go utopić, ale dla żartów, aby z niemowy pośmiać się" – C, 86). Kąpiel w lodowatej wodzie (jak podpowiada kalendarz liturgiczny, wspomniane święto maryjne obchodzone jest 7 października) spowodowała długotrwałą chorobę i odbiła się w rozwoju fizycznym: zapowiadał się na przystojnego mężczyznę, lecz „na zawsze nikczemny pozostał" (C, 86). Chodził wyprostowany jak żerdź, był

nie głęboko, dając bajeczne analizy najcięższych momentów życia ludzkiego, ale zawsze »en grisaille«, zawsze w ponurym, bolesnym nastroju, Orzeszkowa, otwierając np. wnętrze duszy nieszczęśliwego nędzarza-niemowy (*Cień*), dając analizę skończenie subtelną, skończenie doskonałą, ma na palecie wszystkie barwy i półtony, zestraja je ze sobą w cudowną harmonię, chwyta niektóre, zasadnicze, główne momenty psychiczne i te uwydatnia, tymi operuje i daje postać uchwytną, stojącą przed okiem wyraziście i plastycznie. To nie tylko dusza, ale i ciało, które tę duszę zamyka i tło, na którym wyraziście występuje martyrologia nieszczęśliwego niemowy". Krótką opinię o opowiadaniu Orzeszkowej sformułował w recenzji *Przędz* J. Lemański w „Chimerze" 1904, s. 434: „Melancholia izby czeladnej (*Cień*) smutną jest, ale nie wzrusza, jakby tego autorka chciała".

[11] M. Żmigrodzka, *„Kwestia chłopska" E. Orzeszkowej*, „Twórczość" 1949, nr 3, s. 124-127.

[12] Inna bohaterka powieści Orzeszkowej o tematyce ludowej, *Nizin*, nosiła takie samo imię.

[13] Wszystkie cytaty z opowiadania *Cień* za edycją: E. Orzeszkowa, *Pisma zebrane*, red. J. Krzyżanowski, t. XXXIV: *Przędze*, Warszawa 1950. Litera C oznacza tytuł opowiadania, po niej cyfrą arabską – numer/numery stron.

wysoki i chudy. Spędzał czas generalnie z babcią, która pięknie umiała opowiadać, brał udział w zwykłych pracach osób z czeladnej (takich jak stróżowanie dworu, rąbanie drew, noszenie wody). Lubił obserwować bawiące się dzieci, ruchami ciała lub zupełnym bezruchem wyrażając swoje emocje. Wieczory należały do rezydującej za piecem babci; słuchał jej opowieści i wskazówek (najważniejszą, wielokrotnie powtarzaną była: „idź do Ojca! proś Ojca" – C, 85; C, 92), „poskarż się ojcu" (C, 83), leżąc przy niej, doświadczając jej bliskości. Gdy babka zmarła, jeden jedyny raz okazał stanowczość graniczącą z agresją (nie pozwolił nikomu zbliżyć się do ciała, sam przygotował je do pochówku), doglądał jej zwłok, płakał. Po jej śmierci, wedle przedśmiertnej prośby staruszki, chodził na cmentarz, by obserwować błędne ognie, wśród których miała być dusza opiekunki (C, 95).

Pewnego dnia letniego ujrzał młodą piękną kobietę, która wyglądała jak nieziemska istota. Prała ona ubrania w stawie. Gdy szła skrajem wody po nieregularnej wąskiej płyciźnie, zagapiła się, straciła równowagę i wpadła w głębinę. Niemko uratował tonącą, potem zebrał wpadłe w wodę płótna, za co otrzymał nagrodę w postaci uśmiechu dziewczyny oraz czułego gestu (pogłaskania po twarzy). Odtąd chodził za nią, pomagał jej w drobnych pracach. Gdy Nastka ze wzajemnością zakochała się w przystojnym i zamożnym parobku, nie dostrzegając tego faktu lub ignorując go, dalej chciał adorować wybrankę. Pewnego razu jej konkurent, silny i postawny mężczyzna, dosłownie wyniósł przeszkadzającego w zalotach intruza z jej domu, a Nastka wcześniej go uderzyła. Od tego momentu Niemko zaczął chorować, tracił siły (jak zauważa narrator, przyczyniło się do tego udzielenie pomocy Nastce, gdy groziło jej niebezpieczeństwo utonięcia – jego zdrowotne dolegliwości rychło się odnowiły). W czasie dożynek, gdy Nastka po raz kolejny została uznana za najlepszą pracownicę, wyszedł zza pieca, gdzie leżał, by ją zobaczyć. Spod dworu, gdy trwały zabawy ludowe, poszedł w stronę pobliskiej kapliczki, którą i wcześniej odwiedzał, realizując nakaz babci: „idź do ojca". Wszedłszy do owego niewielkiego budynku, skonał. Jego skurczone ciało zostało znalezione nazajutrz.

*

Opowiadanie to można włączyć w szereg utworów Orzeszkowej o tematyce chłopskiej i tak uczyniła M. Żmigrodzka, widząc w nim swoiste odejście, a nawet zaprzeczenie dotychczasowego (demaskatorskiego i oskarżycielskiego w ostatecznej wymowie) podejścia do kwestii chłopskiej, prezentowanego np.

w *Tadeuszu*, *Nizinach*, *Dziurdziach* czy nawet *Obrazku z lat głodowych*[14]. Choć miejsce akcji pozostaje nieoznaczone, ale wiadomo, że leży ono na wschodzie (co podpowiada np. nazwisko Hrabarówny) dawnych ziem polskich, gdzie pisarka mieszkała. Pojawiają się w nim odniesienia do białoruskiej grupy etnicznej, aczkolwiek zanika stylizacja gwarowa[15]. Zwyczaje wiejskie, praktykowane w izbie mieszkalnej i w relacjach międzystanowych (np. uroczyście obchodzone dożynki), oraz zajęcia ludności są przedstawione realistycznie, choć z pewnością Orzeszkowa traktuje je jak tło, na którym ukazuje zasadniczy problem, tj. losy tytułowego bohatera.

> Dawny [w poprzednich „chłopskich" dziełach Orzeszkowej – B.K.O.] drobiazgowy opis wyglądu i użytkowego znaczenia sprzętów wiejskiej izby zastąpił obraz piekarni gdzie w błyskach ognia, wśród gry światła i cieni, niewyraźnie majaczą zarysy narzędzi i naczyń gospodarskich. «Majaczyło to tam liniami krótkimi długimi, okrągłymi i ostrymi, a czasem pod zabłąkanym na żelazo lub mosiądz blaskiem ognia świeciło nietrwałymi blaskami» (C, 81)[16].

Wiejska wspólnota pozostaje tu społecznością niedomkniętą, bo składającą się z „przepływowych" osób w czeladnej należącej do dworu, a nie z mieszkańców wsi. Owa grupa dysponuje pamięcią o losach babki i jej potomków, choć nie przywiązuje do nich nadmiernej wagi (na co dzień nie używają wobec chłopca jego prawdziwego imienia: Antoni, tylko nadanego przezwiska Niemko[17], nie zaprzątają pamięci imieniem jego matki; losem babki interesują się tylko dla niesamowitych opowieści starej, potem z powodu jej śmierci szybko przywykają do początkowo budzących kiedyś zainteresowanie „ceremonii", towarzyszących Niemkowemu wchodzeniu za piec). Stara kobieta i jej wnuk żyją za piecem, w cieniu izby (ów cień eksponuje nokturnowa scena otwierająca opowiadanie), w jej cieple, ale nie świetle. Chłopska wspólnota okrutnie potraktowała przychodźców – tu Niemko stracił zdrowie i możliwość normalnego rozwoju, doświadczył deprywacji ze strony Nastki i jej miłośnika. Ale też ta wspólnota żywi ich, tolerancyjnie pozwala im dzielić przestrzeń, angażuje w niektóre swoje obowiązki. Babka wraz z rodziną przychodzi z zewnątrz, do końca pozostaje w jakiejś mierze inna, obca; jej socjalna obcość wzmocnio-

[14] M. Żmigrodzka, *„Kwestia chłopska"*, s. 125.

[15] Tamże.

[16] Tamże.

[17] Zob. M. Sajewicz, *Formy imienne z sufiksem -ko w Kleszczelach na Podlasiu w połowie XVI w.*, „Acta Baltico-Slavica" 2015, nr 39.

na jest przez naturalną odmienność/obcość chorego dziecka, odseparowana przez nią, osłonięta, ale zarazem przez ową tajemniczość inności odsłaniana.

Uważny czytelnik prozy Orzeszkowej odnajdzie w tym dziele nawiązania do *Tadeusza*. Chłopskie dziecko spragnione jest kontaktu z ojcem:

> Tylko co szczęśliwy był i wesoły jak młode źrebię pośród bujnej łąki, teraz płakał ulewą łez, a wrzeszczał tak, że aż wróble na topolach przelękły się i ze strachu rozszczebiotały się przeraźliwie. Okropnie, namiętnie zachciało mu się taty. […] napar się do tatka tak, że niech Pan Bóg broni! Ani mnie jego na ręku utrzymać, ani na ziemię puścić, bo sam w pole poleci[18].

A Chwedora, mimo zakłócania pracy ojca, umożliwia synkowi spotkanie z Klemensem. Tym samym nowelistka pokazuje, wedle sugestii prozy tendencyjnej, model dobrej familii i buduje napięcie przed tragicznym finałem, zakończonym niezauważoną, samotną śmiercią dziecka. Istotnym elementem świata przedstawionego jest też kapliczka przydrożna, ale do tego motywu przyjdzie jeszcze powrócić.

Innym dziełem są *Dziurdziowie*: mowa tam o dziecku Stepana i Rozalki, zahamowanym w rozwoju w wyniku uszkodzenia mózgu[19]. Wiedza tajemna Akseny, która tak dramatycznie zaważyła na losach Pietrusi[20], w *Cieniu* zostaje ograniczona do wymiaru moralnego, mądrościowego. Babka żyje w innym porządku – wnuka odsyła do „jakiegoś" ojca, figury nieokreślonej lub inaczej – określanej tylko przez funkcję (dawanie życia). Jej inkarnacją może być równie dobrze Absolut (na co wskazywać może apostrofa: „Ojcze niebieski! Ojcze wszechmogący! Ojcze miłosierny!" – C, 92), co świat natury czy głos wewnętrzny; swoją pośmiertną obecność widzi w jednym z błędnych ogni unoszących się nad cmentarzem. Stara kobieta mówi niewyraźnie (jej mowa przypomina „szelest suchych liści", więc nie jest jasnym komunikatem nastawionym na przekaz treści i osobę odbiorcy). Sens jej wypowiedzi, podobnie jak jej „oniemionego" wnuka, pozostaje nieoczywisty dla postronnych słuchaczy. Jednak tak jak w *Dziurdziach* pomiędzy nią a potomkiem zachodzi bardzo silna relacja emocjonalna. Babka zastępuje Niemkowi nieobecną (zmarłą)

---

[18] E. Orzeszkowa, *Tadeusz*, w: tejże, *Pisma zebrane*, t. XII [mylnie: t. XV], red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1949, s. 33.

[19] Zwrócił na to uwagę J. Sosnowski, *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpieniu*, Warszawa 1993, s. 25.

[20] Zob. tamże; T. Budrewicz, *Apelacja w sprawie Dziurdziów*, „Ruch Literacki" 35 (1994), z. 5-6, s. 443-456.

matkę, gdyż ciepła przestrzeń za piecem pozostaje nie tylko przestrzenią edukacji, wtajemniczenia w życie, ale też oazą bezpieczeństwa, czułości (gesty głaskania), porozumienia, żywotną przestrzenią macierzystego łona. Co ważne – nie jest to relacja ograniczająca. Przeciwnie – staruszka wpaja wnukowi przekonanie o rzeczywistości innej, dopełniającej czy nawet przekraczającej dar jej akceptacji: o istnieniu dobrotliwego i potężnego ojca, czekającego na syna. Przestrzeń kobiecości dającej życie zostaje umiejętnie skontrastowana potem z przestrzenią i zachowaniem Nastki. Ta z kolei sekwencja daje się porównać do relacji zaprezentowanej w *Chamie*. Nawet scena inicjalnego spotkania zarysowana jest podobnie: Niemko (jak Paweł Kobycki) ratuje życie i dobytek tajemniczej pięknej nieznajomej (w *Chamie* France). I tu, i tam ryzyko utraty życia czy pranej odzieży jest niewielkie, ale udzielona pomoc zawiązuje nić fascynacji erotycznej między bohaterami, a przynajmniej jest źródłem takiej fascynacji dla męskich bohaterów. Relacja ta prowadzi ku katastrofie. Odmienność/obcość kondycji postaci wynika z dysfunkcyjności lub braku domu rodzinnego i z przemocy dorosłych, której celem stają się dzieci. Bohaterka *Cham*a nie może znaleźć stabilności w dojrzałym życiu, potrzebuje i jednocześnie odrzuca każde zaoferowane jej wsparcie. Bohater *Cienia* zatrzymuje się w rozwoju fizycznym i intelektualnym, nie może zrealizować potencjału, w który wyposażyła go natura. Chłopska wspólnota położyła się cieniem na losach przybysza. Jego socjalną obcość wzmocniła o obcość wynikłą z choroby. Nie pozbawiła go całkowicie życia, choć przecież w znacznym stopniu mu je zablokowała czy zdeformowała.

*

Na obecność elementów symbolicznych w *Dziurdziach*, a więc ponad dekadę wcześniejszym niż *Niemko* dziele, zwracał już uwagę Jerzy Sosnowski[21]. W praktyce pisarskiej pozytywistów polskich w roku 1903 można z łatwością wskazać przejawy realizmu, naturalizmu, jak i symbolizmu. Orzeszkowa, jak się wydaje, zastosowała wszystkie wymienione wyżej techniki literackiej prezentacji, umiejętnie posługując się walorami każdej w nich. W poruszającej scenie ubierania zwłok i opłakiwania zmarłej babki pojawiają się elementy obrazowania naturalistycznego:

[21] J. Sosnowski, *Śmierć czarownicy!*, s. 26.

> Ale nazajutrz koło południa, pod ścianą izby czeladnej, na ławie, leżała, w szmaty kraciaste owinięta, figurka mała, wyschła, sztywna, jakby z wosku ulepiona, bo kolor jej drobnej twarzy i małych rąk, u piersi splecionych, n i e r ó ż n i ł s i ę p r a w i e o d ż ó ł t e j chustki, którą głowa była obwiązana. Trochę tylko błyszczących, jak srebro, włosów wydostawało się z pod tej chustki i nad oczyma, tak głęboko zapadłymi, że wyglądały jak proste jamy, srebrne brwi odrzynały się od żółtego czoła. Obok tego nikłego, suchego, w powijaki z kraciastych szmat owiniętego trupka, Niemko siedział na stołku, cienki, sztywny, plecami do izby obrócony i wielką gałęzią zieloną szeroko powiewał. Muchy odpędzał, które brzęczącymi rojami napełniały izbę. Trwało to już od kilku godzin. […] z Niemkiem stało się coś nadzwyczajnego. Nie płakał, nie lamentował, rąk nie załamywał, ale tylko nikogo do zmarłej dopuścić nie chciał. Na piecu siedząc, zasłaniał ją sobą i gdy tylko ktokolwiek zbliżał się, zaczynał robić łokciami, grozić pięściami i wydawać z gardła chrapliwe, ostre krzyki. Oczy przy tym, w których żadna łza nie postała, iskrzyły się mu i zataczały po białkach, jak u oszalałego (C, 92-93).

W zabawach Niemka z dziećmi spożytkowane zostały zalecenia teoretyków realizmu:

> Z hałasem i śmiechami, w poranki niedzielne, wypadały dzieci z piekarni i biegły na tę łąkę, a Niemko, z pod ściany oficyny, patrząc na ich rozwiewające się włosy i migocące nad trawą stopy bose, poczynał uśmiechać się, poruszać rękoma, brwiami, nogami, aż puszczał się za niemi w pogoń. W szare płótno od stóp do głowy przyodziany, bosy, u skraju łąki stawał jak wryty i z coraz rozszerzającym się na twarzy uśmiechem patrzał. […] Od różowych smółek, żółtych srebrników i czerwonego szczawiu, od błękitnego nieba, złotego słońca i zielonego lasu, od śpiewu ptaków i zapachu kwiatów, rozlewało się po niebie, po powietrzu i ziemi morze radości (C, 87).

Natomiast symbolicznej proweniencji jest zapewne tytuł opowiadania. Nie brzmi on bowiem *Niemko*, co kierowałoby odbiorców w stronę poszukiwania wykładni ujednoznaczniającej. Orzeszkowa – w pełni należy zgodzić się z obserwacją Żmigrodzkiej –

> przestała [w analizowanym opowiadaniu – B.K.O.] widzieć sprawy wsi w kategoriach realnego układu socjalnego. Stanowisko takie jest świadomym zacieraniem problematyki społecznej utworu, świadomym przenoszeniem akcentów w stronę ciemnych, niewyjaśnionych przyczyn nędzy ludzkiej rozumianej już tylko w metafizycznych kategoriach zła i cierpienia[22].

[22] M. Żmigrodzka, „*Kwestia chłopska*", s. 126.

Cień, położony w tytule, to słowo/pojęcie o ogromnym kulturowym potencjale, ważne dla sztuk plastycznych[23], literatury[24], teologii[25], psychologii[26], filozofii od czasu Platona i jego alegorii bytu ludzkiego zbudowanej na wyobrażeniu jaskini[27]. Nie prowadzi też losów Niemka i jego bliskich tak, aby je oświetlić. Ujawnia z nich tyle, i tylko tyle, by odbiorcy mogli nadążać za głównym nurtem narracji, co najmniej parę razy – znacząco – odmawiając sobie prawa głosu.

Skądinąd trafnie diagnozuje strategię pisarską M. Żmigrodzka:

> Nowelkę cechuje charakterystyczne odwrócenie sytuacji i proporcji życia. Postacie Niemka i babki, snujące się gdzieś na peryferiach normalnego życia ludzi zdrowych, wynurzające się czasem tylko, jak zwierzęta, ze swoich komyszy, nabrały w opowiadaniu pełni życia i plastyki; natomiast środowisko ludzi zdrowych, ludzki świat pracy, skomplikowanych interesów, zależności i powiązań społecznych, przybrał charakter mgławicy, niezróżnicowanych cieni[28].

Nie znaczy to jednak, że wszystko o protagoniście wiemy. Pozostawione niedopowiedzenia dotyczą psychiki chorego chłopca:

---

[23] V.I. Stoichita, *Krótka historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2001.

[24] Z najbliższej Orzeszkowej literatury przypomnieć należy opowiadanie B. Prusa *Cienie* (1885), na jego temat zob. K. Gajda, *„Cienie" w świetle paraboli*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej" 29-30 (1992/1993), s. 55-64; G. Legutko, *Prusowski tryptyk ontologiczny* (*Cienie – Sen – Nic nie ginie!*), „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 7 (2014), s. 129-144, i C. Norwida, *Bema pamięci żałobny rapsod*, z inicjalnym wersem: „Czemu cieniu odjeżdżasz ręce złamawszy na pancerz". O cieniu w XIX-wiecznej literaturze rosyjskiej i niemieckiej zob. S. Kamińska-Maciąg, *„Człowiek bez cienia" w opowiadaniach fantastycznych Mikołaja Gog*ola, „Slavia Orientalis" 62 (2013), nr 3, s. 391-403. Warto również napomknąć o powieści Mychajła Kociubyńskiego *Cienie zapomnianych przodków* (*Tini zabutych predkiw*) z 1912 r.

[25] A. Kalbarczyk, *Cień jako biblijna metafora znikomości ludzkiego życia*, „Poznańskie Studia Teologiczne" 2004, t. 16, s. 7-39.

[26] Głównie w psychologii Gustawa Junga, zob. *Psychologia cienia: pozytywne zło? Inspiracje jungowskie* [red. nacz. Z. Dudek], „ALBO albo. Problemy psychologii i kultury" 1992, nr 2; P. Kwiatek, *W świetle cienia. Trudności w drodze do szczęścia*, Kraków 2017. *Shadows of Forgotten Ancestors. A Search for Who We Are* – taki tytuł nadali Carl Sagan i Ann Druyan swej pracy mówiącej o ewolucji gatunku ludzkiego (w sposób popularnonaukowy). Zob. C. Sagan, A. Druyan, *Cienie zapomnianych przodków. W poszukiwaniu naszej tożsamości*, przeł. J. Bieroń, Poznań 2000. O tożsamości, tyle że pojmowanej historycznie, pisze w książce *Cienie zapomnianych przodków* Adam Michnik (Warszawa 1977).

[27] Do metafory Cienia odwoływał się (z filozofów przełomu XIX i XX wieku) Friedrich Nietzsche w zbiorze *Der Wanderer und sein Schatten*, opublikowanym w 1880 r.

[28] M. Żmigrodzka, *„Kwestia chłopska"*, s. 124.

> Może go tam co w środku przy poruszeniach boli? Nie wiadomo. Kto może wiedzieć cokolwiek o człowieku, który mowy nie ma? Tak jak zwierzę: żeby je nie wiedzieć co bolało, nie powie, bo nieme jest (C, 86).
>
> Gdy nie drzemał i nie spał, o czym w te długie godziny nocne, wśród płomyków i ziół cmentarnych, myślał? i czy zresztą o czymkolwiek myślał? Nie wiadomo (C, 95).
>
> Łzy ciekły mu po twarzy to rzadkie, to rzęsiste; ręce splecione do ust przyłożył i, patrząc w wodę, dumał. Zmrok zapadł zupełny i wieczór był już późny, a on stał ciągle nad wodą i, płacząc to rzadkimi, to rzęsistymi łzami, głęboko dumał. O czym? Nie wiadomo (C, 103).
>
> Dość ciekawą byłoby rzeczą wiedzieć, co on mógł myśleć i czuć w te bezsenne noce, gdy za drobnymi szybami piekarni świeciły na ciemnem niebie gwiazdy, lub gdy deszczyki letnie uderzały o nie ze słodkim, monotonnym szmerem. Czy tęsknił wówczas do starej babki, która niegdyś, na tym piecu i o takiej nocnej porze, szeptała mu różne opowieści, upomnienia, modlitwy? (C, 103-104).

Odnoszą się też do słów umierającej babki:

> Zdaje się, że porównywała ludzi do paciorków, które ręka Boska na ziemię sypie i które padają rozmaicie: na jasne pagórki, albo w ciemne parowy, na kwiaty, albo na kamienie... i nie wiadomo, co z tymi paciorkami było dalej (C, 91)[29].
>
> Czy leżąc tak, myślała dniami i nocami o czymkolwiek, o życiu, na przykład o śmierci, o tym, co było w życiu a co będzie po śmierci? Nie wiadomo, a jeżeli myślała to – o Jezu! (C, 90).

Już w *Dziurdziach* „pozytywistyczne hasło «Nie wiemy i nie będziemy wiedzieli» ogarnia nie tylko metafizykę, lecz i fundamenty epistemologii"[30].

Cień rozpoznania otacza pisarka cieniem możliwości poznawczych. Spotkanie z cieniem człowieka (ukształtowanym przez chorobę lub śmierć) oddziałuje na jej możliwości pisarskie. Tajemniczość świata nakazuje jej maksymalną ostrożność supozycji, za którą w równej mierze stać może wiedza modernistów (jak wiadomo, z atencją traktujących istotę fenomenu tajemnicy: niewyrażalność), jak i wiedza naturalistów (behawioralna obserwacja kończy się na granicy reakcji fizycznych, reszta jest domniemaniem i projektem, jeśli brakuje

[29] Oczywiście, można się dopatrywać w tej opowieści babki echa nawiązań do ewangelicznej przypowieści o siewcy (Mt 13,1-8), aczkolwiek alegoria siewu i potencjalnego plonu to również motyw wielu opowieści o charakterze mądrościowym.

[30] J. Sosnowski, *Śmierć czarownicy!*, s. 28.

jej komentarza postaci). Spotkanie z cieniem człowieka automatycznie powoduje, że podana zostaje w wątpliwość możliwość swobodnego poruszania się w przestrzeni ludzkich problemów, a narrator napotka na nieprzezwyciężoną blokadę, chcąc owemu cieniowi w meandrach jego życia wiernie i prawdziwie towarzyszyć.

Można znać przyczynę odmienności (banalną – przemoc fizyczna lub fizjologiczna reakcja organizmu na uraz), ale jej reperkusji już nie.

> Tak tedy ciemnota, sieroctwo i chuderlawość jego były wytłumaczonymi, ale nikt już zupełnie wytłumaczyć ani mógł, ani próbował tej grupki zmarszczek, które zbiegły się w jedno miejsce i legły na czole, nad samymi oczyma, ładnie ocienionymi przez gęste, blado-złote brwi. […] Więc to zbiegowisko zmarszczek nad twarzą prawie dziecinnie drobną i delikatną wyglądało jak znak zapytania lub jak zagadka (C, 87).

Epoché, natrętne i uparte, konsekwentnie prowadzi w cienistą strefę domniemań: „nie wiem, nie wiadomo". Wydaje się, że Orzeszkowa na długo przed Walterem J. Ongiem dostrzegała związki między oralnością[31], piśmiennością i antropologią[32].

---

[31] W przypadku Orzeszkowej uwzględnić także trzeba jej swoistą nadwrażliwość na dźwięk. Wspomina o tym we fragmencie zapisów wspomnieniowych: „W naturze barwy, dźwięki, światła, cienie dotykają bardzo silnie moją wrażliwość. Szczególnej dźwięki. Wystarczy niekiedy kilka oddalonych tonów muzycznych albo uderzeń dzwonu, abym uczuła się wzruszoną, czymś nieokreślonym wyegzaltowaną, niby nagle zapaloną świecą. W powierzchowności ludzkiej organ głosu ma dla mnie znaczenie ogromne: szorstki, twardy, monotonny, sprawia mi przykrość wręcz fizyczną, czysty, dobrze wymodulowany, obudza sympatię, czasem wywiera czar, przeciw któremu bronić się muszę, aby nie wprawił mnie w złudzenie. Z zamkniętymi oczami rozpoznać mogę szum każdego drzewa […]; klekot strumienia, plusk fali o brzeg uderzającej, szmer wody, którą porze wiosło, wprawiają mnie w stan spokojnego i bardzo miłego upojenia, ale gwałtowne szumy wichru albo zgiełk i turkot uliczny, wszelki hałas, zrazu drażnią mię, sprawiają przykrość niewypowiedzianą, a potem wprost ogłupiają. Tak silnie słyszę, że czynność ta zabija we mnie wszystkie inne, ilekroć jest zbyt pobudzaną. Słowem, są kategorie dźwięków, które niezmiernie sprzyjają rozwojowi moich procesów uczuciowych i myślowych; są też takie, które je unicestwiają" (E. Orzeszkowa, *Autobiografia w listach*, w: *Melancholia i poznanie. „Autobiografie" Elizy Orzeszkowej*, wstęp i oprac. D. Danek, fotografie K. Hejke, Warszawa 2014, s. 117).

[32] W.J. Ong, *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, wybór, przekład i oprac. J. Japola, Warszawa 2009; J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. i oprac. J. Japola, Lublin 1992; J. Japola, *Tekst czy głos? Waltera J. Onga antropologia literatury*, Lublin 1992.

*

Warto też spróbować to niezwykłe opowiadanie odczytać w perspektywie sztuk plastycznych. Zagadnienie cienia w sztukach plastycznych to temat skomplikowany i ogromny, zatem nie da się tu wyeksplikować nawet w zarysie. Orzeszkowa rozpoczyna tekst od nokturnu – ukazania panującego w izbie czeladnej półmroku (C, 81). Potem parokrotnie przywołuje porównania wydłużonej sylwetki Niemka do cienia, gdy ukazuje go wędrującego w lesie („[…] potem, do lasu wszedłszy, pomiędzy drzewami i zaroślami błądził, aż w głębokie cienie zanurzał się i znikał na długo..." – C, 84); „Do lasu wchodził i przez czas jakiś widać go było wśród zieloności leśnej błądzący, szary cień" – C, 83) lub na cmentarzu:

> W głębokiej ciszy gwiaździstego wieczora, kiedy, z rzadka tylko, w krzakach na łące rosnących odzywało się ćwierknięcie świerszcza, lub senne zatrzepotanie skrzydeł ptasich, widać było cień człowieka powoli posuwający się pod lasem i zanurzający się w zmrok olsz i dębów, wśród których niewyraźnie w nocy majaczyły linie wyższych i niższych krzyży. Pomiędzy drzewami i krzyżami ziemia zbałwanioną tam była w mnóstwo malutkich pagórków, z których na jednym chłopi, drogą pobliską wozami jadący, spostrzegali czasem nieruchomo siedzący, wysoki, cienki cień (C, 94).

Takie obrazowanie wzmaga nastrojowość relacji, tym bardziej że sceny miłosnego zauroczenia ukazane są w pełnym świetle. Niemko nie boi się nocy, mroku, ciemnej głębi (wedle porównania babki jest „paciorką w ciemny dół zatoczoną" – C, 92). Jak wiadomo, starożytni upatrywali początków sztuki malarskiej w „obwiedzeniu linią cienia ludzkiego"[33], a początków rzeźby w oblepieniu owego konturu gliną przez rzeźbiarza Butadesa[34].

Egiptolodzy i helleniści zgadzają się, że zarówno w Egipcie, jak i w Grecji posągi tworzono jedynie na cześć bogów i zmarłych osób. Gaston Maspero (znany *nota bene* pozytywistom, chociażby Bolesławowi Prusowi)

> przypomina w swoim znanym studium, że cień był pierwotnym sposobem wizualizacji duszy (*ka*) przez Egipcjan. W tym wypadku chodziło o „przejrzysty cień, barwną projekcję, przezroczystą wizję człowieka, posiadającą wszystkie jego cechy"[35]. Czarny

[33] Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, XXXV, 15. Zob. V.I. Stoichita, *Krótka historia cienia*, s. 16.

[34] Pliniusz Starszy, *Historia*, XXXV, 43. Zob. V.I. Stoichita, *Krótka historia cienia*, s. 11 nn.

[35] G. Maspero, *Etudes de Mythologie et d'Archéologie égyptienne*, Paris 1893, s. 46-48, 300, 389-395.

> cień, który w jeszcze wcześniejszych czasach uważano za samą tylko duszę człowieka, zaczął być traktowany jako jego drugie „ja". Związek między obydwoma odmianami cienia wskazuje na ich wymienność: kiedy człowiek jest żywy, jego czarny cień stanowi uzewnętrznienie jego jestestwa – ginie jednak wraz ze swoim właścicielem, a funkcję drugiego ja przejmuje *ka* pospołu z posągiem z jednej, a mumią z drugiej[36].

Orzeszkowa nie znała zapewne wierzeń starożytnych Egipcjan[37]. A jednak w jej opowiadaniu w intrygujący (i trudny do objaśnienia) sposób znalazły się dwa wyobrażenia, wiązane przez nich z cieniem, a konstruujące duszę nieśmiertelną. Obydwa odnoszą się do figur kobiecych. Wysuszone, niemal zmumifikowane ciało zmarłej staruszki – babci, lekkie i suche, skontrastowane zostaje z ciałem najpiękniejszej dziewczyny – wiejskiej bogini, uczynionym jakby ze złota i drogocennych klejnotów.

> Była to duża i silna, kształtna i piękna dziewczyna wiejska, która brzegiem stawu, jakby cudem szła po błękitnej wodzie. […] wyglądała, jak królowa wód. Wysoka, silna, prosta, oczy miała z topazów, a usta z koralu; żerdź jej pobłyskiwała u szczytu złotą iskrą. Wśród kolorowych paciorków, które opływały piersi, błyszczały srebrne krzyżyki i medaliki. Jaskrawa i połyskująca szła w łagodnych światłach nadchodzącego wieczora i nogami, do kolan tylko okrytymi czerwoną spódnicą, a jakby z pozłacanego brązu wytoczonymi, roztrącała błękit wód w tysiąc srebrnych fontann. […] zbliżała się wciąż z podniesioną twarzą, z oczyma błyszczącymi, jak ciemne topazy, ukazując perłowe zęby w koralach warg uśmiechnionych (C, 96).

Problem z Niemkiem polega wszakże na tym, że on już za życia jest cieniem (akceptowanym w tym istnieniu przez babkę i odrzuconym przez Nastkę, która skarżyła się, że włócząc się za nią jak cień (C, 100), przyczynia się do pomniejszenia jej powabu i wystawia na drwiny całej wsi), za życia doświadczył tego, co w kulturze dawnych Egipcjan przypaść miało istotom ludzkim dopiero w czasie pośmiertnym. Dusza babci po śmierci staje się „jasnym cieniem" – pojawia się w cmentarnym błędnym ogniu (C, 91). Co może się stać z duszą Niemka? – nie wiadomo. Orzeszkowa obrysowuje linią postać człowieka, który na naszych oczach staje się cieniem cienia. Jak przypomina

---

[36] V.I. Stoichita, *Krótka historia cienia*, s. 19.

[37] Choć wśród jej aforyzmów znajduje się i taki: „Starzy Egipcjanie w kształty z kamienia oblekli zagadkę ludzkiej natury. Pół człowiek, pół zwierzę, oczy mądre a usta lubieżne, grzywa lwia a piersi kobiece: takim jest Sfinx i – taką jest ludzkość. Gdy ludzka połowa jej skuta, zwierzęca rośnie". E. Orzeszkowa, *Tak mi się zdaje* [sześć aforyzmów], „Kłosy" 1884, t. 39, s. 135. Za zwrócenie uwagi na tę wypowiedź Orzeszkowej dziękuję prof. Janowi Zielińskiemu.

Victor Stoichita, kontur cienia wypełniony masą (czyli rzeźba stanowiąca podobiznę (imitację) realnego ciała) w starożytności umieszczany był w świątyni jako znak gloryfikacji bohatera. Jest coś poruszającego, że zwłoki Niemka spoczywają w kaplicy, do której sam dotarł resztką sił własnych.

*

A gdyby odczytać *Cień* w świetle biografii autorki? Takie działanie jest dziś możliwe dzięki pracy edytorów. Nie było oczywiście dane współczesnym pisarce odbiorcom, gdyż jej tajemnic strzegł szyfr w dzienniczku *Dnie*. To w nim tym pseudonimem oznacza zmarłego męża – mecenasa Stanisława Nahorskiego, zmarłego 12 grudnia 1896 r. w wieku 72 lat[38]. Tęsknota za towarzyszem życia kazała w Cieniu widzieć tego, który nie opuścił jej mimo śmierci, był bliski w różnych rozterkach samotnej, zaprawionej goryczą codzienności.

Inny trop, może nawet bardziej intrygujący, prowadzi ku interpretacji doświadczenia śmierci wewnętrznej, która stała się udziałem małej Elizy Pawłowskiej, wyeksplikowanym przez Danutę Danek na podstawie fragmentów autobiograficznych, zebranych w tomie *Melancholia i poznanie. „Autobiografie" Elizy Orzeszkowej*[39]. Jako dziecko przyszła pisarka boleśnie przeżywała chłód emocjonalny matki, Franciszki Kamieńskiej, wynikające z niego poczucie nieistotności, odtrącenia i osamotnienia, pogłębione przez rychłą śmierć ojca, Benedykta Pawłowskiego, oraz chorobę i śmierć siostry Klementyny. Najważniejszą osobą z grona najbliższej rodziny, która okazywała jej zrozumienie, zainteresowanie i otaczała bezinteresowną miłością była babcia, Elżbieta Kamieńska *de domo* Kaszuba. Kontakt z babcią w jakimś stopniu rekompensował jej brak matczynej czułości. To babcia, nie matka, była osobą, która odwiedziła Elizę, gdy pobierała nauki u panien sakramentek w Warszawie: „W ciągu pięciu lat które tam spędziłam, babunia dwa razy do mnie przyjeżdżała, co w jej wieku było trudem i ofiarą niemałą, gdyż przy nieistnieniu kolei swymi końmi jechało się z Grodna do Warszawy prawie trzy doby"[40]. Ona też podtrzymywała w dziecku kult ojca. Znamienny jest fragment zachowany w *Pamiętniku*:

---

[38] Zob. B. Olech, *Codzienność u schyłku dnia – o zapiskach Elizy Orzeszkowej*, w: *Eliza Orzeszkowa. Pamięć kultury. Studia i głosy*, red. J. Ławski, S. Musijenko, Białystok–Grodno 2019, s. 302.

[39] *Melancholia i poznanie. „Autobiografie" Elizy Orzeszkowej*. Na tom składają się: *Wspomnienia*, *Autobiografia w listach*, *Pamiętnik*, *Zwierzenia*.

[40] E. Orzeszkowa, *Pamiętnik*, w: *Melancholia i poznanie*, s. 143.

> Ileż razy, w ciągu dziecięctwa mego, u kolan babki siedząc, słuchałam opowiadań jej o cnotach i rozumie ojca, które przerywała ciężkimi westchnieniami to nad przedwczesną śmiercią jego, to nad religijną niewiarą wydawanymi. […] Jednak, gdy miałam lat cztery-sześć, kilka razy znalazłam ją stojącą przed portretem ojca, w niego zapatrzoną i cicho płaczącą; spostrzegłszy mię przy sobie pokazywała portret i mówiła: „Pamiętaj, abyś była do niego podobną, pamiętaj, abyś była taką jak on!"[41].

I to wyznanie: „Matkę kochałam, chwilami nawet z rodzajem namiętnego ubóstwienia, ale czułam się wobec niej nieśmiałą; największe zaś zaufanie miałam do babci i najwięcej czułam, że jestem przez nią kochaną"[42].

Trudno oprzeć się wrażeniu, że w opowiadaniu znajduje oddźwięk jakieś osobiste wspomnienie pisarki, jakiś cień relacji, która łączyła ją z babcią wówczas, gdy zabrakło przy niej matki i ojca. Co więcej, relacja ta pozwoliła jej przeżyć „w pustym gnieździe", ale nie uchroniła jej przed okresowymi napadami melancholii (w sensie klinicznym), w wieku dojrzałym utrudniającymi lub wręcz okresowo uniemożliwiającymi jej pracę twórczą[43]. Niemożliwość wysłowienia się, swoista niemota, była odległym skutkiem traumatycznych przeżyć wczesnego dzieciństwa[44].

Być może również kaplica, miejsce śmierci Niemka, to nie tylko pendant – jak sądzi M. Żmigrodzka – do szczegółu świata przedstawionego w opowiadaniu *Tadeusz*[45].

Jeśli we wczesnym utworze (1884) jest to miejsce wabiące ku śmierci, wbrew modlitwom matki[46], to w *Cieniu* pozbawione zostaje swych negatywnych

---

[41] Tamże, s. 130.

[42] Tamże, s. 85.

[43] Zob. D. Danek, *„Urodzona w pustym gnieździe". Melancholia i pamięć nieświadoma Elizy Orzeszkowej*, w: tejże, *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, Gdańsk 2012, s. 134 nn.

[44] Magdalena Dziugieł-Łaguna (za J. Krzyżanowskim) przypomina, że wpływ na „osobowość Orzeszkowej, ukształtowaną pod wpływem szeroko pojętego wyobcowania" mogła mieć także sytuacja kresowego, marginalizowanego coraz bardziej w świadomości społecznej położenia Litwy (historycznej). Zob. taż, *Aksjologiczny wizerunek mieszkańca Kresów w prozie Elizy Orzeszkowej*, w: *Pogranicza. Kresy, Wschód a idee Europy*, seria I, *Prace dedykowane profesor Swietłanie Musijenko*, idea i wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013 s. 528.

[45] Zob. E. Orzeszkowa, *Tadeusz*, s. 32; M. Żmigrodzka, *„Kwestia chłopska"*, s. 125.

[46] „Stali u stóp kapliczki, złożonej z wysokiego podmurowania i wznoszącej się na podmurowaniu drewnianej niszy. U brzegu niszy, wśród bukietów ze sztucznych i świeżych kwiatów, stał posąg Najświętszej Panny, z drzewa niezgrabnie wyrzeźbiony, z jaskrawo pomalowaną twarzą, bardzo stary. Nad głową posągu połyskiwała korona z posrebrzanej blachy, a od szyi aż do stóp spływał mu płaszcz z czerwonego aksamitu, pozłocistą taśmą dokoła oszyty. Kapliczka ta

konotacji. Staje się przestrzenią docelową – w niej konkretyzuje się postać ojca, jednoznacznie odczytywana (przynajmniej przez bohatera) w kategoriach *sacrum* chrześcijańskiego. Nauczanie babki, jej testament i ostatnia wola (C, 92) każą wrócić mu do korzeni, do najgłębszej, najpierwotniejszej relacji łączącej przygodny byt z Wszechbytem.

Odtrącony przez Nastkę i gromadę wiejską Niemko umiera w czasie uroczystych dożynek. Gdy właściciele dworu wespół z parobkami radują się zebranym plonem ziemi, on w samotności kończy swój żywot, by do ziemi wkrótce powrócić. Ale wraca też do Ojca. Prawdziwego ojca nie znał, ojczym okazał się karykaturą ojcostwa, podobnie jak grupa społeczna, w której funkcjonował. Nieutracalne, nietoksyczne synostwo zaoferować może jedynie ojcostwo Boga i jedynie ono bohaterowi pozostaje.

Kaplica w Milkowszczyźnie powraca we wspomnieniach Orzeszkowej. Ukazywała się ona oczom podróżnych, którzy mijali majątek Pawłowskich, podróżując traktem pocztowym między Wilnem a Petersburgiem:

> Jadący gościńcem podróżny, o sześć mil od Grodna z daleka już spostrzegał stojący u brzegu jego dwór. Musiał koniecznie spostrzegać go już z daleka, bo setka topoli włoskich wzbijała się nad nim wysoko, a poniżej szarzała lub zieleniła się ciężka i rozległa masa drzew, objęta sztachetami, których murowane słupy jaśniały w dnie zwłaszcza słoneczne białością, silnie od krajobrazu odbijającą. Ozdobne, na dość wysokim podmurowaniu umieszczone sztachety, obejmowały dwa rozległe ogrody, równie rozległy dziedziniec i wysoką bramą otwierały się na boczną drogę, która z dziedzińca prowadziła do dworu. Podróżny, mijający sztachety, mijał wznoszącą się

---

była wysoką i w ten sposób zbudowaną, że ku drodze zwracała się profilem, a otworem niszy ku dworowi, nad którym z wysokości swej panowała, na każdym niemal punkcie jego widzialną będąc. Chwedora z pobożnie schyloną głową przeżegnała się trzy razy i coś z cicha poszeptała, potem, schyliwszy się, wzięła Tadeusza na ręce i podniosła go ku niszy.

– Bozia! – trwożnie jakoś wymówiło dziecko.

– Aha! – odpowiedziała matka – przeżegnaj się synku.

Ale że sam jeszcze by tego uczynić nie potrafił, wzięła rękę jego w swoją i przenosząc ją ze spoconego czoła na odkrytą pierś synka, ze skruchą i prośbą w głosie mówiła:

– W imię Ojca i Syna...

Przez parę minut stali oboje ze wzrokiem utkwionym w posąg. W oczach dziecka malowała się ciekawość, połączona z zadziwieniem; na ogorzałą, ciemną twarz Chwedory, wybił się wyraz pokornej, gorącej prośby, napełnił oczy jej wzniesione w górę i głęboką zmarszczką przerznął niskie czoło.

Podnosiła wciąż dziecko wysoko, najwyżej, jak tylko mogła i nie mówiąc nic, niewyraźną może myślą błagała Najświętszą, aby je miała w swojej opiece".

> za nimi długą, cienistą aleję starych lip, pośrodku której stała zgrabna, z żółtawymi ścianami kapliczka, i zatrzymywał się na stacji pocztowej[47].

Była też widoczna z okien dworu[48]. Do niej „co tydzień przyjeżdżał proboszcz ze mszą, dopóki jej (w 1866 r.) nie zamknęli urzędnicy rosyjscy"[49]. Stanowiła ona zatem integralny element krajobrazu dzieciństwa i młodości Orzeszkowej. W jej relacjach wspomnieniowych nie ma wzmianek o kościele, do którego uczęszczała, więc jedyny znak obecności treści religijnych w najbliższym otoczeniu stanowiła owa kaplica. Niemko modli się w bardzo podobnej budowli:

> Po kobiercu śnieżnym, pod baldachimem wyhaftowanym w gwiazdy, stąpając powoli i zupełnie cicho, wchodził do starego, rozległego ogrodu i pomiędzy dwoma rzędami drzew nagich szedł ku wznoszącej się u ich końca kaplicy. Tu, na wschodach małej budowy, klęczał i, splecione ręce do piersi przyciskając, wzrok podnosił ku gwiazdom (C, 85).

> U końca alei kaplica stała milcząca także, z rubinami wysoko pałającymi w szybach okien. Niemko chciał u drzwi jej przyklęknąć, ale nie zdołał. Zachwiał się, obie ręce oparł o ścianę i chwilę odpoczywał z głową zwieszoną, ciężko dysząc. Potem drżącą ręką popróbował klamki, z trudem otworzył drzwi i, do mrocznego wnętrza wszedłszy, cicho je za sobą zamknął. Czy po umierającej głowie kręciło mu się upomnienie starej babki: «idź do Ojca»? Nazajutrz z rana służba, przychodząca uprzątać kaplicę, spostrzegła w najciemniejszym jej kącie jakiś szary, skurczony cień (C, 107).

Dla bohatera stała się schronieniem w ostatnich chwilach egzystencji i tymczasowym grobem. Tam Niemko – w doczesnej wędrówce jedynie cień wielkiego imienia[50] – odszedł do Ojca. Tak polszczyzna eufemizuje śmierć fizyczną, ale i jednocześnie – wedle rozpoznania duchowego – początek nowego, lepszego życia.

---

[47] E. Orzeszkowa, *Wspomnienia*, w: *Melancholia i poznanie*, s. 56.

[48] Tamże, s. 81, 83.

[49] E. Orzeszkowa, *Pamiętnik*, w: *Melancholia i poznanie*, s. 103.

[50] *Cień Ojca* to w literaturze i filmie nośny tytuł. Zob. utwory Jana Dobraczyńskiego (1977), Jensa-Jürgena Ventzkiego (2012), Sławomira Makoli (2019), Gabriela Amarala (2019).

Maria Jolanta Olszewska
Uniwersytet Warszawski

„Znacie? Znamy. A więc posłuchajcie", czyli Aleksandra Fredry postrzeganie rzeczywistości

Kilka uwag o późnej twórczości komediopisarza

Świecie, ty krętoszu stary!
Świecie, świecie bez czci, wiary,
Obyś w jednej dziś osobie
Mógł stanąć tutaj przede mną:
Tak bym cię tém skropił raźnie,
Ażbyś pięty pogryzł sobie;
Potém rzekłbym: Mów wyraźnie!
Co u ciebie w większej cenie,
Czy pieniądze, czy sumienie?
Aleksander Fredro *Dożywocie*

Nasze rozważania zacznijmy od pozornie prostego pytania dotyczącego aktualności dzieł Aleksandra Fredry. Zastanówmy się zatem, czy świat komedii autora *Zemsty* jest już tylko obrazem zaprzeszłych czasów, królestwem zamierzchłych form literackich i skostniałych konwencji, od których współczesny widz się dystansuje, traktując przy tym samego autora jako gawędziarza snującego zabawne historyjki. A może jest wręcz przeciwnie i twórczość Fredry okazuje się bardziej wielowymiarowa, złożona i niepozbawiona wymiarów uniwersalnych, a komediopisarz prezentuje się jako bystry i wnikliwy obserwator ludzkiej psychiki, który w dość przewrotny sposób potrafi przekazać wiedzę o relacjach pomiędzy jednostką a zbiorowością, podjąć rozważania na temat poszukiwania sensu życia i zastanawiać się nad wyborem pomiędzy dobrem materialnym a duchowym i moralnym. Warto pod tym kątem odczytać dzieło Fredry i rozważyć, jaką prawdę o naturze człowieka i jego egzystencji przekazuje nam twórca żyjący ponad sto lat temu. Adam Mickiewicz dawał wskazówki, jak czytać utwory zaprzeszłych twórców: „Aby przyciągnąć na nowo

publiczność ku naszym ulubionym autorom, należy ukazać w tych autorach nowe zalety, należy szukać nowych punktów styczności między cywilizacją starożytną a potrzebami czasów nowożytnych, a wtedy może przekonamy się, że ci autorowi nie są tak starzy, jak się nam wydaje"[1].

Twórczość Aleksandra Fredry formowała się w ramach dziewiętnastowiecznej formacji umysłowej, rozumianej w kategoriach kulturowych jako wspólnota humanistyczna wyodrębniająca się z większej historycznej całości i uwzględniająca ogólne tendencje w twórczości artystów dziewiętnastowiecznych, czyli to, co nazywamy j ę z y k a m i epoki[2]. O spójności danej formacji decydują nie tylko wspólne podstawy światopoglądowe i aksjologiczne, ale również toczone w jej obrębie spory ideowe, które pojawiają się ze względu na różne, nie zawsze satysfakcjonujące wszystkich wypowiedzi. Prowadzone dyskusje, nawet te najbardziej zażarte, ze względu na przedmiot sporu interesującego wszystkich przedstawicieli danej formacji, paradoksalnie, konsolidują wspólnotę i decydują o jej odrębności. Przekonanie o wielonurtowości formacji dziewiętnastowiecznej okazuje się ważne przy lekturze komedii Fredry. Dariusz Kosiński zwrócił uwagę na ważny fakt związany z recepcją dzieła autora *Pana Jowialskiego*, które należałoby odczytywać nie literalnie, tylko uwzględniając jego złożoność, przewrotność i niedopowiedzenia oraz biorąc pod uwagę wszelkie aluzje, jak również ciemne i jasne tony poszczególnych utworów. Tak badacz pisał na temat koniecznej – jego zdaniem – rewizji tej twórczości:

> […] widziana całościowo, twórczość teatralna Aleksandra Fredry jawi się jako tylko pozornie i częściowo znana, jako obszar wciąż działających stereotypów, niedopowiedzeń i zafałszowań. Z jednej strony wciąż utrzymuje się przekonanie o jednoznacznie radosnym, pełnym humoru i wyrozumiałości stosunku komediopisarza do świata oraz o prostocie, łatwości i tradycyjności jego utworów. Fredro funkcjonuje wręcz jako wzorzec twórcy tradycyjnego teatru dramatycznego, klasyk, którego nie należy w żaden sposób modernizować, ale wystarczy «dobrze grać», by nadal funkcjonował jako «ulubieniec publiczności». Z drugiej strony większa część dorobku Fredry pozostaje albo zupełnie nieznana, albo jest przypominana bardzo rzadko, zaś kanon jego twórczości tworzy kilka zaledwie komedii stale obecnych na scenach. Twórczość największego polskiego komediopisarza okazuje się zaskakująco fragmentarycznie

[1] A. Mickiewicz, *Wykłady lozańskie*, zrekonstruował i przełożył J. Kowalski, w: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie narodowe, t. VII: *Pisma prozą*, cz. III, Warszawa 1959, s. 156.

[2] J. Maciejewski, *Miejsce pozytywizmu polskiego w dziewiętnastowiecznej formacji kulturowej*, w: *Pozytywizm. Język epoki*, red. G. Borkowska i J. Maciejewski, Warszawa 2001, s. 11; por. R. Nycz, *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 9-42.

> i słabo znana, a na dodatek w procesie recepcji została ideologicznie zmanipulowana. W efekcie powstał stereotyp pogodnego piewcy narodowego charakteru, który wprawdzie dostrzega i piętnuje wady, ale zarazem rozgrzesza je dzięki swojemu humorowi i literackiemu mistrzostwu. Uznanie dla Fredry klasyka nie idzie przy tym w parze z głębokim, zwłaszcza krytycznym odczytaniem jego twórczości, w wyniku czego na scenach funkcjonuje ona jako synonim nieproblematycznej i nieproblematyzowanej tradycji[3].

Próba nowego odczytania utworów Fredry została podjęta kilka lat temu w Instytucie Teatralnym w Warszawie. Pokłosiem tego projektu stał się tom ciekawych artykułów pod prowokacyjnym tytułem *Nikt mnie nie zna, czyli Fredro niekanoniczny* wydany w roku 2015 pod redakcją Agaty Adamieckiej-Sitek. Zawarte w tytule książki sformułowanie odnosi się właściwie do całej twórczości Fredry, który przez całe swe życie pozostał

> […] odporny na wszelkie radykalne zmiany, oparty silnie na równie trwałej praktyce scenicznej, pozwalający autorom na stosunkowo nieznaczne modyfikacje. Nowatorstwo nie mogło tu mieć charakteru burzliwego, wynikało ściśle z tradycji i wiązało się z fenomenem teatralności formy, która nagle zaczęła korespondować z dramatyczno-teatralnym obrazem świata, ogarniętego porewolucyjnym zamętem. […] Teatr zatem stanowić musiał dla niego miejsce ważne – głównie ze względu na teatralność komedii. Ani nie był strefą zarobkowania, wymagającą właśnie szybkiej, taniej produkcji, ani nie pozostawał w jego utworach czynnikiem drugorzędnym dla efektów artystycznych. Ten poeta komediowego teatru należał do niego całą swoją istotą twórczą. Uszlachetniał więc i przetwarzał to wszystko, co z teatru musiał zaczerpnąć. Z teatru, rzecz jasna, przeciętnego, żyjącego raczej wśród upadków niż wzlotów swej sztuki. Badając zatem (i czytając) te komedie warto pamiętać, że ich oryginalny kształt i charakter wywodzi się z drugorzędnej, repertuarowej literatury, bez której scena żadnej epoki istnieć nie może. Lokalność i aktualność teatru jest tu niezmiennym składnikiem sztuki dramatycznej. A trwałe chwyty, stare schematy akcji, długowieczne typy postaci – to fundamenty scenicznego «zawsze i wszędzie», swoisty pryzmat, w którym załamuje się Fredrowski obraz «wiecznej» polskości[4].

---

[3] D. Kosiński, *Aleksander Fredro. Komediopisarz, poeta, satyryk, pamiętnikarz*, http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/207/aleksander-fredro# [dostęp: 1 grudnia 2019].

[4] D. Ratajczak, *Świat Fredrowskich jednoaktówek*, „Pamiętnik Literacki" 84 (1993), nr 1, s. 27-51.

Aleksander Fredro (1793-1876) w ciągu swego długiego, ponad osiemdziesięcioletniego, pełnego różnych perypetii życia napisał kilkadziesiąt utworów scenicznych[5]. Badacze jego twórczości podkreślają, że cechą ją wyróżniającą jest cykliczność, co oznacza, że okresy aktywności komediopisarza występują wraz z okresami spowolnienia lub milczenia. Jednak nawet wtedy Fredro nie rezygnował z poszukiwań nowych form estetycznych dla wypowiedzenia dręczących go kwestii. Jego utwory nigdy nie były imitacją utworów wcześniejszych. Dotyczy to także uprawianej przez niego komedii uchodzącej za jeden z najbardziej konserwatywnych gatunków dramatycznych. Aleksander dobrze rozpracował mechanizmy rządzące teatrem, posiadał bowiem znakomite wyczucie sceny. Obdarzony zarówno talentem literackim, jak i dobrą teatralnością spojrzenia, szybko wypracował własny styl komediowy[6].

Komedie powstałe we wczesnym okresie działalności Fredry zostały wystawione na scenach teatrów Lwowa, Krakowa i Warszawy. Rekordy popularności biły przedstawienia *Pana Geldhaba* (1821), *Pana Jowialskiego* (1832), *Ślubów panieńskich* (1833), *Zemsty* (1834) czy *Dożywocia* (1835). Już wtedy aktorzy wypracowali własny styl interpretacji Fredrowskiego tekstu. Autor nie zawsze się z nimi zgadzał, ponieważ – jego zdaniem – nie do końca rozumieli oni istotę przesłania jego utworów. Fredro należał do tych twórców, którzy nie traktują teatru jako miejsca taniej rozrywki i komercji. Przedstawieniom przypisywał szczególną rolę. Autor *Zemsty* na swój sposób rozumiał słynną formułę, traktującą świat jako teatr, gdzie ludzie, na wzór aktorów, lepiej lub gorzej, odgrywają swe życiowe role. Wartość jego komedii polega na tym, że

---

[5] Biografię Aleksandra Fredry przywołuję za: B. Lasocka, *Aleksander Fredro. Drogi życia*, Warszawa 2001.

[6] B. Lasocka-Pszoniak (*Fredro – teatr – literatura*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" 1976, nr 11, s. 97-98) na podstawie korespondencji pomiędzy Aleksandrem Fredro a jego bratem Maksymilianem doszła do ciekawych wniosków. Tak o tym pisze: „[…] obaj nasyceni byli literaturą piękną i teoriami literackimi. Że chłonęli to, co wówczas pisano, niezwykle szybko i żywo. Że ich zainteresowania były związane z dyskusją wokół klasyczności i romantyczności. Że w swoich sądach bliscy byli wielu poglądom romantyków. Można tu wymienić choćby sprawę tłumaczeń z francuskiej literatury klasycznej. Że opowiadali się za oryginalnością w literaturze. Że wiersz czy gatunek charakterystyczny dla Oświecenia uważali za umarły, dziś niepotrzebny, artystycznie niefunkcjonalny. Że pragnęli dociec istoty tragizmu. Że chcieli określić cechy komedii. Że kładli nacisk na to, co wydawało im się naturalne w sposobie wypowiedzi czy konstrukcji utworu dramatycznego. Przy czym Aleksander Fredro bliższy był chyba teoriom romantyzmu, zwłaszcza w ich częściach polemizujących z klasycyzmem, niż Maksymilian. Zarazem obaj mieli podobne hamulce czy skrupuły, które nie pozwoliły im opowiedzieć się w pełni po stronie romantyków. Był to wrodzony zapewne, a w domu rodzinnym jeszcze umocniony zdrowy rozsądek i umiar".

pomimo wywoływania wrażenia zachowania konwencji komediowej, zgodnie z którą komedia miała bawić i uczyć, a fabuła zmierzać w stronę „szczęśliwego zakończenia", aby zło zostało napiętnowane, a naruszony porządek moralny przywrócony, w rzeczywistości ukazują one świat w całej jego przewrotności, wielowarstwowości i powikłaniach[7]. Pod fasadą sielankowości i skrzącego się humoru kryje się w nich ponura, porażająca prawda o ludzkiej naturze i świecie, w którym zamiast ładu dominuje agresja. Jak się okazuje, to zło silniej łączy ludzi niż dobro.

Fredro, jak widać, kroczył własną drogą twórczą. Nie chodziło mu o napiętnowanie ludzkich wad i słabości. Nie wierzył w przemianę spowodowaną działaniem pojedynczego człowieka. Według niego zmiana może dotyczyć tylko wspólnotowego wysiłku. Śmiech w przypadku jego komedii ma charakter demaskujący. Pod fasadą humoru kryje się to, co nikczemne i wstydliwe. Z czasem komedie Fredry przekształcają się w groteskę, która odkształca obraz realnego świata, pokazując jego okrutne oblicze. Zakończenie dodane do tekstu wydaje się sztuczne, a upragniony *happy end* brzmi prawie jak szyderstwo. Widz nie jest bowiem w stanie uwierzyć w zmianę na lepsze. Dlatego *Zemstę* można odczytać jako wykrzywiony w farsowym grymasie, idylliczny obrazek *Pana Tadeusza* Mickiewicza. W *Cudzoziemszczyźnie*, *Mężu i żonie*, *Damach i huzarach* czy *Ślubach panieńskich* pomiędzy bohaterami toczy się wcale „niesalonowa" i momentami nieelegancka gra miłosna. W *Dożywociu* światem rządzi lichwa i pieniądz. Bohaterowie tych sztuk nie są moralnie jednoznaczni w swych czynach. Ich typowość i jednowymiarowość jest pozorna lub myląca. Warto zastanowić się, czy w zachowaniu Papkina, pana Jowialskiego czy Łatki nie kryje się coś głębszego, jakaś ukryta, wstydliwa o nich prawda, bliska konstatacji Makbeta z tragedii Wiliama Szekspira, że „życie jest tylko przechodnim półcieniem, / Nędznym aktorem, który swą rolę / Przez parę godzin wygrawszy na scenie / W nicość przepada – powieścią idioty, / Głośną, wrzaskliwą, a nic nieznaczącą"[8].

Fredro już w początkowym okresie swej twórczości wydaje się traktować człowieka nie jako abstrakcyjny byt, uosobienie dobra lub zła, tylko jako indywiduum posiadające własną prawdę o świecie, który okazuje się ze swej natury błazeński. Autor *Zemsty* lubił patrzeć na występy błaznów w cyrku, „jakby

---

[7] D. Ratajczakowa, *Komizm*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, t. I: *A-M*, Toruń–Warszawa 2016, s. 558-569.

[8] W. Szekspir, *Makbet*, akt V, scena 5, tłum. L. Urlich, https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/makbet.html [dostęp: 20 grudnia 2019].

wiedząc, że początki teatru i początki cyrku z jednego korzenia wyrastają”[9]. W widzeniu komediopisarza świat ma bowiem w sobie coś tandetnego, pajacowatego, ułomnego i brzydkiego i dlatego w ostatecznym rozrachunku okazuje się tragikomiczny. Z biegiem lat pogląd ten nie tylko nie został przez Fredrę zweryfikowany, ale jeszcze mocniej pogłębiony i wyjaskrawiony w kolejnych utworach, które coraz trudniej zaliczyć gatunkowo do tradycyjnej komedii. Być może z racji nieprzychylności krytyków, przede wszystkim Seweryna Goszczyńskiego, do którego dołączyli Edward Dembowski, Aleksander Dunin-Borkowski (pseud. Leszek) oraz Julian Bartoszewicz, zarzucający komediom Fredry tandetność, naśladownictwo, brak głębszej myśli i antypatriotyzm, a może ze względu na sprawy osobiste, przez kolejne piętnaście lat Fredro przestał tworzyć.

Momentem znaczącym w jego biografii okazał się drugi pobyt w Paryżu, gdzie z przerwami przemieszkiwał w latach 1850-1855. Tam po powstaniu węgierskim znalazł schronienie jego syn, Jan Aleksander Fredro. Czas ten dla autora *Zemsty* nie był stracony. Zapoznał się ze współczesną literaturą francuską spod znaku realizmu, z powieściami Honoriusza Balzaka oraz dramatami Eugéne'a Scribe'a, Émile'a Augiera, Victoriena Sardou i Aleksandra Dumasa (ojca i syna). Szczególną rolę w kształtowaniu ludzkiej tożsamości twórcy zaczęli przypisywać *milieu*. W paryskich teatrach Fredro mógł zapoznać się z różnymi rodzajami przedstawień, w tym z komedią, która coraz bardziej zbliżała się do dramatów obyczajowych, a w jej strukturze uaktywniały się elementy determinizmu społecznego i biologicznego. Nie pozostało to bez wpływu na świadomość pisarską Fredry, rasowego człowieka teatru. Tak pisał o tym Stanisław Tarnowski w swym studium o późnych komediach Fredry:

> Dzisiejsza komedya – nie unika, jak dawna, podobieństwa do potocznego życia, ale owszem stara się o to podobieństwo... Stąd to mnóstwo dodatków, szczegółów, które sprawiają, że akt komedyi wygląda tak, jak jakaś część dnia, spędzona w domu przy kominku, dyalog, jak zwyczajna codzienna rozmowa... Cała ta zmiana, odbywająca się zwolna w komedyi europejskiej, a przede wszystkiem francuskiej, za którą dziś jeszcze, jak za Moliera, idą wszystkie inne, zmiana, poczęta przez Beaumarchais, wyrobiona przez Sandeau i Augiera, a doprowadzona do zupełnej, może zbytecznej,

[9] Sąd A. Grzymały-Siedleckiego, cyt. za: http://prospero.e-teatr.pl/glowna/11870-wybor-komedii.html [dostęp: 1 grudnia 2019].

dojrzałości przez Sardou i Dumasa syna, odbijała się, mimo jego wiedzy, i na późniejszych komedyach Fredry[10].

Tak więc paryskie doświadczenia wpłynęły na kształt późniejszej twórczości Fredry, który wyzwolił się spod władzy prowincjonalnego myślenia. Zyskał teraz pełną wiedzę o kształcie nieodwracalnych zmian zachodzących w szybko modernizującym się świecie, co ukształtowało go na nowo jako dramaturga. Zrozumiał, że prezentacja nowej rzeczywistości wymaga od twórców użycia nowych, wiarygodnych środków artystycznego wyrazu. Dlatego Fredro szukał adekwatnych do sytuacji sposobów zobrazowania istoty tego, co nowoczesne. Jego wczesne komedie swój rodowód co prawda wywodziły z komedii oświeceniowej, ale jednocześnie wykraczały poza obowiązującą wtedy konwencję[11]. Już wtedy Fredro jako komediopisarz miał świadomość anachronizmu tradycyjnych kodów genologicznych. Jego odpowiedzią na wyzwanie współczesności stały się jego późne komedie, napisane po roku 1854, kiedy Fredro powrócił do zarzuconej działalności komediopisarskiej. Do roku 1870 powstały takie utwory sceniczne jak m.in.: *Wielki człowiek do małych interesów*, *Ożenić się nie mogę*, *Pan Benet*, *Lita et Compagnie*, *Wychowanka*, *Ostatnia wola*, *Jestem zabójcą*, *Godzien litości*, *Rewolwer*, *Z Przemyśla do Przeszowy*, *Teraz świeczka zgasła*, *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*, *Rymond*, *Brytan-Bryś* czy *Teraz*. Utwory te Fredro składał do szuflady[12]. W sumie liczba „wyjętych z szuflady" czy też – jak mówiono – „pośmiertnych" komedii okazała się całkiem spora. Fredro podjął jednak ważną decyzję o niepublikowaniu ich aż do swej śmierci, jak również o niewystawianiu ich w przypadku żądania jakichkolwiek zmian w ich treści[13]. W testamencie zostawił synowi dokładne wskazówki dotyczące wydania zbiorowego swych utworów.

---

[10] S. Tarnowski, *Studya do historyi literatury polskiej: wiek XIX: rozprawy i sprawozdania*, t. II: *Pełne humoru*, Kraków 1896, s. 96.

[11] Obszernie analizuje komedie Fredry: M. Inglot, *O komediach Aleksandra Fredry. Literatura i teatr*, Wrocław 1978.

[12] Sam Fredro tak o tym mówił w rozmowie z K.W. Wóycickim: „Nie przestałem pisać, tylko drukować nic nie będę. Moje wyobrażenie o sztuce, a szczególniej pojęcia o literaturze dramatycznej nie godzą się z dzisiejszymi. Uniknąć chciałem jedynie tej niezrozumiałej zaciętości recenzentów, z jaką występowali przeciwko mnie, jakbym zbrodnię jaką spełniał, że piszę! Pisałem, jak umiałem, i jak mi natchnienie kazało!".

[13] W przytaczanym wywiadzie Fredro na temat druku swych komedii stwierdzał, że „nigdy na to nie zezwoli, a nowe wydanie, wraz z utworami nie znanymi pozostają do rozporządzenia, ale po śmierci swojej" (K.W. Wóycicki, *Odwiedziny u Aleksandra hr. Fredry. Z wycieczki naukowej 1869 roku*, „Kłosy" 9 (1869), nr 222, s. 193).

W późnych komediach Fredry, inspirowanych głównie twórczością współczesnych dramaturgów francuskich, fabuła schodzi na dalszy plan. Układ zdarzeń nie realizuje pełnowartościowego procesu komediowego, mającego na celu przywrócenie zachwianego ładu i pokazanie jasnej strony ludzkiego życia, tym samym nie daje odbiorcy żadnych złudzeń co do tego, że beztroski śmiech doprowadzi do *katharsis*. Możliwość naprawy świata, który staje się coraz bardziej chaotyczny, mający w sobie coś sprzecznego z poczuciem zwyczajowo rozumianej normalności, a przez to trudniejszy do poznania i oceny, okazuje się z gruntu fałszywa[14]. Można tylko spróbować postawić temu światu diagnozę. Z góry jednak wiadomo, jaka ona będzie. Odpowiedzią na ohydę otaczającej człowieka rzeczywistości w późnych komediach Fredry jest szyderczy grymas. Nacechowane ironią słowa kończące utwór pełnią funkcję komentarza do absurdalnej sytuacji, w jakiej znaleźli się jego bohaterowie. Tym samym swą moc w tych utworach objawiła groteska jako nowa forma estetyczna. W modernizującym się świecie, tego Fredro był pewien, zarówno tradycyjna komedia, jak i tragedia okazały się niemożliwe do realizacji, a ich katarktyczna siła uległa wyczerpaniu. Właściwie już od końca wieku XVIII zarówno tragizm, jak i komizm stawały się zjawiskiem ponadgatunkowym. Fredro podjął więc kwestię, którą za około stu lat zajmie się George Steiner w *Śmierci tragedii*. Był on przekonany, że czas wielkiej tragedii minął bezpowrotnie, a sprawcą jej śmierci jest romantyzm. W tym samym czasie co Steiner nad możliwością powrotu tragizmu zastanawiał się Jean-Marie Domenach[15]. Według niego tragizm przybywa w nowej formule, której nikt by się nie spodziewał, czyli w najniższej formie komizmu, jaką jest parodia. Ohydnie wykrzywiony, groteskowy obraz nadbudowany nad rzeczywistością czyni ją po ludzku nie do zniesienia, ale ten absurdalny farsowy grymas może posłużyć autorowi za filozoficzny komentarz. Dlatego szczególnego znaczenia w późnych utworach Fredry nabrała absurdalna farsa. Mechaniczność i sztuczność ruchów wyeksponowanych postaci potwierdza jej konieczny charakter. Stąd w późnych komediach Fredry „dramatyczną formę tworzą układy gotowych «półfabrykatów», gdy materia dramatu składa się ze znanych schematów literackich, nie stanowią one o specyfice gatunku. Pytać trzeba o sens całości, który nadaje mu światopogląd zawarty w dziele"

[14] J. Zyśk, *Komedia*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej*, s. 546-557.
[15] J.M. Domenach, *Powrót tragizmu*, przeł. J. Lalewicz, „Dialog" 1971, nr 6, s. 113-127.

i co dzieje się zgodnie z przekonaniem, że we współczesnym świecie „nie poetyki spór wiodą, ale postawy i świadomości”[16].

Te zmiany w podejściu do gatunków dramaturgicznych są widoczne w utworach Fredry pisanych po jego powrocie z Paryża. Jego późna komedia w swym „antykomediowym” kształcie ma charakter synkretyczny. W jej strukturze można wskazać różne elementy, zarówno te należące do realistycznego dramatu obyczajowego, jak i do melodramatu, satyry, farsy, tragifarsy czy burleski itp. Tym samym doszło w niej do zatarcia granic gatunkowych, co pozwoliło twórcy na wyrażenie niejednoznaczności współczesnego świata i dawało mu możliwość podjęcia trudnych kwestii egzystencjalnych i światopoglądowych. Każda z późnych komedii Fredry, wpisując się w zmiany, które zaszły w sposobie myślenia genologicznego, realizuje indywidualny wariant gatunkowy. Dokonany przez twórcę wybór gatunku ujawniał jego światopogląd i sposób modelowania świata, co miało wpływ na techniki prezentacji problemów społecznych, egzystencjalnych, światopoglądowych czy filozoficznych i łączyło się z próbą odtworzenia języka wartości, pozwalającego na rekonstrukcję aksjologicznego uniwersum w świecie go pozbawionym.

W tej sytuacji widzom, przyzwyczajonym do określonego sposobu odbioru tekstów, pozostawało uświadomić sobie, że choć skazani są na literackość, a przez to na świadomość istnienia określonych konwencji, to jednocześnie zyskują pewność zmiany charakteru związków łączących gatunki z określoną wizją świata, co prowadzi do powstawania przeciwstawnych znaczeń. Ostatecznie to od nich zależało, jak odczytają dany tekst i czy w takim kształcie go zaakceptują. To rodziło napięcie na linii pisarz–widzowie. Tak też stało się w przypadku odbioru późnych komedii Fredry. Widzowie nie mogli ich wcześniej zobaczyć ani przeczytać aż do śmierci komediopisarza w roku 1876. Dopiero wtedy na scenach teatrów Lwowa i Krakowa zaczęto wystawiać jego sztuki niewydane za jego życia. Publiczność okazała się nieprzygotowana do ich odbioru. Nie zrozumieli ich także krytycy teatralni i badacze literatury. Odrzucili te utwory, uznając je za nieudane, a Fredrę posądzili o niemoc twórczą. Jedynie uznanie wśród widzów znalazły *Wielki człowiek do małych interesów* (prapremiera 11 stycznia 1877, Lwów) i *Pan Bennet* (prapremiera 19 października 1878, Kraków), ponieważ jako „komedie charakterów” przypominały im oparte na znanym schemacie, pełne humoru, wcześniejsze komedie Fredrowskie. Inne utwory z tego okresu, zwłaszcza *Wychowankę*, wysoko

[16] A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 23.

cenioną przez najbliższą rodzinę Fredry, publiczność przyjęła nadzwyczaj chłodno[17]. Nie był to bowiem Fredro, którego widzowie znali i lubili.

Komediopisarz w swych utworach pisanych w latach 1854-1870 odrzucił fikcję literacką. Do jego komedii brutalnie wkroczyło samo życie w całej swej złożoności i ohydzie. Potwierdził to sam Fredro, przyznając się do tego, że „biorąc wzory z otaczającej mnie społeczności, przedstawiałem je w komediach"[18]. Miejscem akcji uczynił współczesną Galicję, w której po wprowadzeniu konstytucji w roku 1861 doszło do ważnych zmian politycznych, społecznych i ekonomicznych. Dawny uporządkowany świat ustępował teraz nowym zasadom wkraczającym do wszystkich sfer ludzkiego życia, także do tych najbardziej intymnych. Komedie „pośmiertne" Fredry rozgrywają się w nowej rzeczywistości, innej niż ta obecna w jego pierwszych sztukach. Tak więc *Wychowanka* (1854-1855, prapremiera 29 września 1977, Kraków) czy też *Ożenić się nie mogę* (prapremiera 12 listopada 1877, Lwów) bez skrupułów obnażały prawdę o panujących wtedy stosunkach społecznych opartych na materializmie, skrajnym egoizmie i podłości. Nadszedł czas, kiedy, jak stwierdza to jeden z bohaterów *Teraz*: „Prawdziwie już na tym świecie nie ma teraz rozsądnych i rozważnych ludzi"[19].

W teatralnym świecie późnych komedii Fredry jak w soczewce skupiają się najważniejsze problemy charakterystyczne dla współczesności. Pod pozornie banalnymi wydarzeniami dnia codziennego, niezobowiązującymi rozmowami i gestami kryje się nowocześnie pojmowany tragizm, którego źródłem stał się relatywizm moralny charakterystyczny dla współczesnego świata pozostającego w permanentnym kryzysie epistemologicznym, etycznym i aksjologicznym. Miejscem akcji późnych komedii Fredry są teraz małe miasteczka, domy zajezdne, hotele, restauracje lub dworce kolejowe. Brak jest w tych utworach iluzji pogodnej atmosfery dworku szlacheckiego. Dwór co prawda pojawia się w *Wychowance*, ale jest to miejsce odrażające, pełne nienawiści i agresji[20]. Kazimierz Wyka tak charakteryzuje jego mieszkańców:

---

[17] Wybór sądów na temat recepcji wystawianych komedii zob. *Fredro na scenie*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, Warszawa 1963.

[18] Cyt. za: K.W. Wóycicki, *Odwiedziny u Aleksandra hr. Fredry*, s. 193.

[19] A. Fredro, *Teraz*, w: tegoż, *Komedye*. Wydanie zupełne poprzedzone wstępem przez Piotra Chmielowskiego, t. III, Warszawa 1898, s. 416.

[20] Obszernie *Wychowankę* Fredry omówiła I. Jokiel: *O „Wychowance" Aleksandra Fredry*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury" 1985, nr 1, s. 55-68. Zob. też A. Kijowski, *Arcydzieło, do którego nie chcemy się przyznać*, „Teatr" 1959, nr 11; artykuł dostępny w: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/173555,druk.html [dostęp: 20 grudnia 2019].

„zjadliwi [...] pieczeniarze i rezydenci, służba podstępna i złodziejska, sąsiedzi oszukujący przy kartach, rodzinka czyhająca, kiedy będzie mogła wreszcie pazury pokazać!”[21]. Dlatego Tarnowski na temat bohaterów *Wychowanki* miał powiedzieć: „Co za świat brzydki! Co za ludzie odrażający”[22]. Zosia, córka działacza niepodległościowego prawdopodobnie z roku 1831, będąca na wychowaniu państwa Morderskich, pozostaje bezbronna wobec perfidii złych ludzi. Jedynym uczuciem, które odczuwa i z którym się identyfikuje, jest głęboka nienawiść do całego świata. Zakończenie tej komedii – zaręczyny dziewczyny ze szlachetnym sąsiadem – nie są przekonujące. Tak naprawdę brak w tym utworze *happy endu*, a całość komediowego świata przepaja uczucie wrogości i wstrętu. A zatem „w *Wychowance* przemówiła nie tylko nienawiść Fredry do galicyjskiej szlachty. Objawiła się także nienawiść Fredry do galicyjskiego filisterstwa politycznego. Heroiczna przeszłość wstaje tu jak widmo”[23]. Nie na darmo data powstania tej komedii – rok 1855 – okazuje się znacząca. Jest to przecież data śmierci Adama Mickiewicza, dla Fredry ważna i niezwykle bolesna, jako kończąca pewną epokę. Bardziej czytelny staje się czas akcji *Wychowanki*. Nie bez znaczenia dla odczytania wymowy tej komedii jest fakt, że toczy się ona w cieniu tragedii dziejowej z roku 1830-1831 lub 1833[24]. Jak widać, odbiór tej sztuki wymaga od widza szczególnej uwagi i wnikliwej lektury, ponieważ „jest to utwór Fredry, który nie ma równego sobie w zakresie doświadczenia, utwór o kilku dnach, utwór, który lokalnego geniusza najsilniej związuje z ogólnonarodowym nurtem literatury, ze sprawami, które były jej krwią najżywszą” [podkreśl. – M.J.O.][25].

Również szokujący dla współczesnej publiczności mógł się wydać *Rewolwer* (1861, prapremiera 26 lutego 1877), pozornie dający się odczytać jako komedia polityczna lub jako satyra na austriacką policję, utrzymana w konwencji pokrewnej komedii *dell'arte*. Fredro jednak wykorzystał farsowość zupełnie w innym celu. Za jej pomocą chciał zdemaskować nie tylko egoizm jedno-

[21] K. Wyka, *Wstęp do Pism wszystkich Fredry*, w: A. Fredro, *Pisma wszystkie*, t. VII, Warszawa 1958, s. 44.

[22] S. Tarnowski, *O pośmiertnych komedyach Fredry*, w: tegoż, *Komedye Aleksandra hr. Fredry. O pośmiertnych komedyach Fredry*, Kraków 1896, s. 142.

[23] A. Kijowski, *Arcydzieło*.

[24] W *Objaśnieniach* do *Wychowanki* S. Pigoń twierdzi, że: „Mogła to być tylko wyprawa Zaliwskiego, podjęta na wiosnę 1833 r. z Galicji poza granice Królestwa” (A. Fredro, *Komedie. Seria Druga* I, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, oprac. S. Pigoń, wstępem poprzedził K. Wyka, t. VII, Warszawa 1958, s. 445. Według A. Kijowskiego tym wydarzeniem jest powstanie listopadowe).

[25] A. Kijowski, *Arcydzieło*.

stek, lecz także zasady, na jakich opiera się świat poddany totalnej kontroli i polityce strachu.

W kolejnych, późnych komediach autora *Wychowanki* świat szybko się zmienia, bowiem „duch czasu pędzi, trzeba iść z czasem, nic nie pomoże, kto staje, ten się cofa”[26]. Fredro, który już wcześniej zaprezentował się jako wnikliwy obserwator rzeczywistości, niezwykle wrażliwy na wszelkiego rodzaju ludzkie wady, niedoskonałości, szaleństwa, różnice charakterologiczne, doskonale potrafił zdiagnozować wszelkie zmiany, jakie zaszły w stosunkach międzyludzkich, zarówno w wymiarze obyczajowym, jak i społecznym, w ciągu ostatniego pół wieku. Najważniejsze stały się teraz układy biznesowe i finansowe, intrygi polityczne oraz sprawy urzędowe. Fredro swą wiedzę o współczesnym świecie budowanym na materializmie, pragmatyzmie i liberalizmie z powodzeniem spożytkował w obrazie scenicznym w jednym akcie pt. *Teraz* (1862, wystawione Kraków 1877)[27], napisanym w czasie, gdy Fredro został w roku 1861 wybrany posłem do Sejmu Krajowego. Jednak zniechęcony i zniesmaczony tym, co tam ujrzał, już w listopadzie 1862 r. złożył rezygnację[28]. Fabuła tej jednoaktówki skupia się wokół perypetii miłosnych. Dawne marzenia o wielkim uczuciu, znane widzom chociażby ze *Ślubów panieńskich*, zastąpił teraz praktyczny materializm bohaterów. Obecnie z pozoru niewinny flirt salonowy zamienił się w pertraktacje finansowe. Kobiety, Agata i Johanna, w zdecydowany sposób biorą swój los we własne ręce, przełamując obowiązujące do tej pory społeczne i obyczajowe konwenanse. Stawiają twarde warunki. O małżeństwie rozmawia się teraz tak, jak o inwestowaniu na giełdzie. W zmaterializowanym świecie nie ma czasu na sentymenty, a małżeństwo nie łączy się z miłością, tylko zamienia się w chłodną kalkulację finansową. Nowoczesne warunki, w którym przyszło żyć bohaterom, czasy drapieżnego kapitalizmu i liberalizmu wymagają radykalnej zmiany sposobu myślenia i zachowania. Przykładem takiego nowoczesnego, z gruntu praktycznego człowieka jest w *Teraz* bankier Leopold Winer. Wszelkie zmiany prowadzą do upadku ustroju patriarchalnego. Jest

[26] A. Fredro, *Teraz*, s. 427.

[27] Kształt, schemat, rodowód i wymowę jednoaktówek Fredrowskich obszernie i szczegółowo omówiła D. Ratajczak, *Świat Fredrowskich jednoaktówek*, s. 27-51.

[28] Rozrachunku z rzeczywistością galicyjską Fredro dokonał w sztuce o ostrej wymowie satyrycznej pt. *Brytan-Bryś. Dramatyczna bajęda w czterech aktach*, w której, tak jak w bajce zwierzęcej La Fontaine'a, I. Krasickiego czy A. Mickiewicza, ludzi zastąpiły zwierzęta. Elementy satyryczne pojawiają się także w wierszach Fredry takich, jak np. *Sejm*, *Na sejm pojadę*, *Będę feudałem*, *Stan rzeczy prawdziwy* czy *Z powodu terminologii ekonomii politycznej*.

to bowiem moment, kiedy kobiety zaczynają „wybijać się" na niepodległość. Agata i Johanna, podobnie jak bohaterki innych późnych komedii Fredry, Matylda (*Wielki człowiek do małych interesów*), Zosia (*Wychowanka*), Laura Łęcka (*Godny litości*), Paulina (*Ostatnia wola*) czy Melania (*Z Przemyśla do Przeszowy*), są nieugięte w swych dążeniach emancypacyjnych. Choć wydają się cyniczne, jednak szybko na swój sposób okazują się mądre. Chcą same odważnie decydować o własnym losie. W omawianej jednoaktówce nowa era, czyli owe tytułowe „teraz" zostaje przeciwstawione „onegdaj". Zmiany – tego Fredro był pewien – są nieodwracalne, a kto się do nich nie dostosuje, ten zginie.

Jednak do tych wszystkich przemian społecznych, ekonomicznych i obyczajowych Fredro podchodził z dużym dystansem. Wkrótce w kolejnych komediach, takich jak *Ostatnia wola*, *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*, *Lita et Compagnie* czy *Godzien litości*, świat robi się coraz bardziej ponury i bezlitosny. Bohaterowie, owe dzieci nowoczesności, zostali pokazani w innym świetle niż w *Teraz* czy *Wielkim człowieku do małych interesów*. Jedni bez skrupułów prowadzą swe interesy i nie zwracając na nic uwagi, pomnażają swój kapitał. Inni zatracają się, goniąc za pieniędzmi. Dają się wciągnąć w nieuczciwe spekulacje finansowe i nieustannie uciekają przed wierzycielami, a niezrealizowane weksle i grożące im więzienie spędzają im sen z powiek. Do nich dołączają inni: drobna szlachta, urzędnicy, oficerowie na służbie obcych państw i podejrzani konspiratorzy. Nie są oni zdolni do uczciwej pracy i moralnego życia. W dodatku na scenie pojawia się prymitywny, budzący grozę Hryńko Bajduła, leśny z *Wychowanki*. Wraz z nim wraca pamięć o rzezi galicyjskiej i jej krwawym przywódcy, Jakubie Szeli. Najgorsze w tym nowoczesnym świecie wydaje się to, o czym pisał Fredro w *Zapiskach starucha*, że „źli ludzie tém najwięcéj szkodzą, że obłudą i oszustwem wstrzymują dobrych od dobrego"[29]. Co prawda każdy z bohaterów na swój sposób zdobywa wiedzę o otaczającym go nowoczesnym świecie, ale ma ona tylko pragmatyczny charakter, gdyż znajduje swe oparcie w etyce sytuacyjnej. Dlatego gdzieś w głębokich strukturach pośmiertnych komedii Fredry kryje się tęsknota za bezpowrotnie utraconym światem szlacheckiej przeszłości i heroizmem czasów napoleońskich, pamięć o stałych wartościach, o harmonii i porządku. Ale pozostaje to w sferze marzeń czy fantasmagorii. Wymowa tych utworów jest zatem głęboko pesymistyczna. Świat coraz bardziej pogrąża się w mroku,

[29] A. Fredro, *Zapiski starucha*, https://pl.wikisource.org/wiki/Zapiski_starucha [dostęp: 20 grudnia 2019].

a autor w teraźniejszej rzeczywistości nie widzi sfery, na podstawie której można byłoby przezwyciężyć kryzys aksjologiczny i przywrócić ład moralny.

W ten sposób późne komedie Fredry zamieniły się w „ironiczny znak epoki" czy też w „znak niejednolitości świata", stając się dramatyczną cząstką widzenia rzeczywistości[30]. Widz zamiast sztuki w typie *Zemsty* czy *Ślubów panieńskich*, wykorzystujących znane mu chwyty komediowe (komizm słowny, postaci i sytuacji), otrzymał rzecz zbliżoną do popularnej na scenach francuskich *comèdie rosse*, co pozwala sytuować sztuki Fredry pomiędzy „komedią zjadliwą", „komedią smutną" a *pièce bien faite*, krotochwilą i farsą, które niespodziewanie potrafią przekształcić się w satyrę społeczną w typie *Wesela Figara* Pierre'a Beaumarchais'go z roku 1784. Tak więc późna komedia Fredrowska, która rezygnowała z tradycji scenicznej fikcji, na rzecz samego życia, „pojawia się w ramach dramatu, zostaje przezeń zaanektowana i sprowadzona do komediowej współobecności wątków tragicznych i dramatycznych obok komicznych, nawet farsowych. Istnieje ona tylko dzięki formie złamanej i nieczystej, w ostrym zderzeniu niskiego i wysokiego"[31]. Perfidia, zazdrość, drapieżność, zjadliwość, sarkazm, gorzka ironia – to one nadawały kształt i format tym komediom Fredry. Nic dziwnego, że ówczesnej publiczności, „zaściankowej i zacofanej"[32], spragnionej głównie rozrywki, sztuki te wydawały się nudne, a właściwie obce i niezrozumiałe[33]. Fredro swymi komediami, realizującymi zasady realizmu mieszczańskiego, „«psuje» obraz poromantycznej a przedpozytywistycznej literatury, tej polskiej literatury «lokalnej», która poza schematami ideologicznymi i poza europejskimi prądami literackimi żłobiła swoje boczne koryto"[34]. Jego komedie, takie jak chociażby *Wychowanka* czy *Teraz* są „krzywym zwierciadłem tej literatury – jest krzywym zwierciadłem komedii i powieści Kaczkowskiego, Glińskiego, Junoszy, jest także krzywym zwierciadłem samego Fredry, który w tej komedii przedrzeźnia wszystkie schematy społeczno-literackie, do jakich przywykł ówczesny czytelnik i widz"[35]. Zrozumiałe staje się, dlaczego większość późnych komedii

---

[30] D. Ratajczakowa, *Światoobraz komedii. Podłoże gatunku i jego przemiany*, w: tejże, *W kryształe i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. I, oprac. B. Koncewicz, Wrocław 2006, s. 243.

[31] D. Ratajczakowa, *Komedia w epoce Młodej Polski*, w: tamże, s. 308. Zob. też E. Wysińska, *O współczesności w komedii*, „Dialog" 1960, nr 7, s. 72 n.

[32] A. Kijowski, *Arcydzieło*.

[33] I. Chrzanowski, *O komediach Aleksandra Fredry*, Kraków 1917.

[34] A. Kijowski, *Arcydzieło*.

[35] Tamże.

Fredry została skazana na zapomnienie i przez wiele lat czekała na ponowne odkrycie i wystawienie.

Wśród sztuk Fredry powstałych po roku 1854 wyróżnia się prawie zapomniana, rzec można „niekanoniczna", dwuaktowa komedia pt. *Z Przemyśla do Przeszowy* (powstała po 1864 r., prawdopodobnie około 1867; prapremiera miała miejsce 18 lutego 1877 w Krakowie, druk „Biblioteka Warszawska" 1897). Została ona napisana przez Fredrę w innej tonacji i konwencji niż pozostałe komedie powstałe po roku 1854. Podobnie jak napisany o wiele lat wcześniejszy *Dyliżans* (1827) jest komedią „podróżną"[36].W swej odkrywczej interpretacji tych dwóch utworów Krystyna Poklewska zwróciła uwagę na różnicę kreowanych światów, tego, który odchodzi w przeszłość, i jego figurą jest dyliżans, i tego, który nadchodzi, i jego figurą stał się pociąg. Zmienia się styl podróżowania, ponieważ świat przechodzi ewolucję i się unowocześnia. Trzeba pamiętać, że Fredro był wielkim entuzjastą kolei. Marzyła mu się Europa połączona szlakami kolejowymi, łączącymi najbardziej oddalone od siebie miejsca. Pociąg traktował jako wynalazek szczególny. Dostrzegał, jak zmienił on dawną Galicję. Życie zaczęło toczyć się w innym rytmie. Wszystko przyspieszyło, zmieniło się postrzeganie odległości i odczucie czasu. W przedziale, na korytarzu, w poczekalni dworcowej i na peronach spotykają się przypadkowi ludzie różnych narodowości i warstw społecznych. Kolej staje się rodzajem wehikułu czasu i figurą ludzkiej egzystencji, a więc metaforą Przypadku, Losu i Przeznaczenia. W komedię *Z Przemyśla do Przeszowy* została wpisana „kolejowa" filozofia ludzkiej egzystencji. Można powiedzieć, że Fredro stał się prekursorem performansu. Sztuka ta doskonale oddaje prawdę, że podróż jest doświadczeniem wyjątkowym[37]. Zawiera w sobie bowiem pierwiastki niespodzianki i tajemnicy. Nigdy nie wiadomo, co w jej trakcie może się wydarzyć i czy podróżny na pewno dotrze tam, gdzie sobie zaplanował. Nie wiadomo również, kogo po drodze spotka i jakie będą tego konsekwencje.

Tę komedię, budującą ciekawą panoramę kolejowo-dworcową, można uznać za dobry przykład działań innowacyjnych Fredry. *Z Przemyśla do Przeszowy* wyróżnia się nowatorską kompozycją opartą na szeregu pojedyn-

---

[36] K. Poklewska, *Z Fredrą dyliżansem i koleją*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze" 2012, nr 1. Zob. też M. Inglot, *W kręgu polskich dziewiętnastowiecznych inscenizacji komedii o tematyce kolejowej,* „Acta Universitatis Wratislaviensis" 1998, nr 2064 (Literatura i kultura popularna VII).

[37] G. Stępniak, *Aleksander Fredro w podróży. Z Przemyśla do Przeszowy a problematyka queerowego czasu i przestrzeni*, w: *Nikt mnie nie zna, czyli Fredro niekanoniczny*, red. A. Adamiecka-Sitek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.

czych, zmieniających się jak na taśmie filmowej scenek z udziałem epizodycznych postaci. Sam utwór, podobnie jak pozostałe późne komedie Fredry, nie wyróżnia się specjalnie skomplikowaną intrygą. Ramę tej komedii stanowi wspólnie przez grupę nieznajomych osób odbyta podróż. To ona stała się wyznacznikiem sytuacji egzystencjalnej bohaterów komedii. Samej jazdy koleją nie zobaczymy na scenie. Każdy z dwóch aktów rozgrywa się na innej stacji: akt I na dworcu w Przemyślu, a akt II w Przeszowej. Komediopisarz, jak widać, skupił swą uwagę na początku i końcu podróży, pomijając długą jazdę koleją. Czas trwania podróży determinuje losy bohaterów tej komedii, rozgrywającej się pośród realiów kolejowego życia. Fredrę interesowała przemiana bohaterów: kim byli wcześniej i kim stali się po odbytej podróży. Znów można przywołać pojęcie performansu i mówić o ich performatywnej tożsamości. Jednocześnie Fredro potrafił wobec swych bohaterów zachować dystans. W niepamięć odeszły czasy *Dyliżansu*. Teraz „na tej żelaznej kolei wszystko pędzi, zmieniają się stosunki jak parą pędzone. […] No! Dalibóg, świat dzisiaj pędzi. Byle tylko z kolein nie wyskoczył. No!”[38]. Podróż koleją uosabia ruch, dynamikę, niespodziankę, zaskoczenie, destabilizację, przypadkowość, lęk przed zmianą i potencjalnym niebezpieczeństwem. Oznacza także szybką zmianę miejsc i przetasowanie osób. W tej komedii Fredrze za pomocą szybko zmieniających się migawek „dworcowych” doskonale udało się odtworzyć atmosferę podróży odbywanej w rytmie temporalnym, jaki wyznacza podróż koleją, odbywająca się w rytmie stukania kół o szyny.

> Regularność przyjazdów i odjazdów pociągów, stałe tempo pojazdów poruszających się po żelaznych drogach, określone co do minuty postoje na stałych stacjach nadawały […] określony, zdyscyplinowany rytm pasażerom kolei. Przyśpieszenie czasu odbywanej drogi wiązało się z przyśpieszeniem rytmu życia, sprzyjało podejmowaniu decyzji, rozwojowi afektów pozytywnych i negatywnych. Fredro w tempie i rytmie, szybkości i regularności kolejowych podróży widział muzyczną kompozycję inspirowaną konduktorskim dzwonkiem, którą w melodię przeobraził Kompozytor. […] Ruch pasażerów regulowały dzwonki i głośne zapowiedzi obsługi o przyjazdach, odjazdach i czasie postojów. W podróży zdarzały się małe «sztuknięcia» wagonów, kolizje między pasażerami wynikające ze szczupłości miejsca, przygodne spotkania i znajomości. […] Słowem, Fredro osadził postacie pasażerów w aktualnym kontekście współczesności, przydzielił im szlak podróży po istniejących liniach kolejowych, wybrał na miejsca akcji publiczne przestrzenie dworców[39].

[38] A. Fredro, *Z Przemyśla do Przeszowy*, w: tegoż, *Komedye*, t. III, s. 410.
[39] K. Poklewska, *Z Fredrą dyliżansem*, s. 231.

Do poczekalni dworcowej w Przemyślu, pełniącej funkcję sceny teatralnej, po kolei wkraczają: rozwiedziona, pełna pretensji do świata, histeryczna Amalia Dorska z pięcioletnią córeczką, Józią, i swym adoratorem, jak się domyślamy, potencjalnym kandydatem na nowego męża, Kazimierzem Alińskim, koszmarnym hipochondrykiem i egoistą. Następnie pojawia się fajtłapowaty Franciszek Gamciewicz w towarzystwie rezolutnej córki Melanii. Gaduła Gamciewicz strasznie boi się podróży, w panice i roztargnieniu ciągle gubi swe rzeczy i nieustannie, bezskutecznie ich szuka. Kolejne osoby to madame Sztok, właścicielka „pensjonatu młodych panienek w Suczawie" z córką Wilhelminą. Oskarża „magistra chirurgii i akuszera" z Czerniowiec, Nepomucena Kropaczka, o zalecanie się do Wilhelminy. Nie przyjmuje do wiadomości, że dotknięcie w wagonie „kolinka" córki było zupełnie przypadkowe. Do tych podróżnych dołącza młode, zakochane w sobie małżeństwo Cezar i Aniela Fajtowie. Między czekającymi na odjazd pociągu krąży kompozytor, który, wsłuchując się w kolejowy szum, hałas i dźwięk konduktorskiego dzwonka układa melodię piosenki. Wkrótce w poczekalni pojawi się Karol Dorski, były mąż Amalii, a obecnie narzeczony Melanii. Na koniec do podróżnych dołączają dwaj osobnicy, podający się za turystów, pleciugi Albert i Gwalbert, opowiadający niestworzone historie. Oni wszyscy wkrótce wsiądą do jednego pociągu i udadzą się w podróż, aby ponownie spotkać się w przydworcowej restauracji w „Przeszowie", gdzie na stolikach paliły się już lampy kanfinowe, a w głębi widoczne są drzwi do hotelowych pokoi.

Wszystkie te osoby z dworcowej poczekalni łączy przypadkowość sytuacji, w jakiej się znaleźli. Podróż, jak się okazuje, dużo zmieni w ich wzajemnych relacjach podczas jazdy. Na peron przeszowskiego dworca wyjdą już odmienieni. Korowód otwiera Aliński, który rozbił sobie nos o głowę Gamciewicza, kiedy pociąg zbyt mocno zahamował. O zaskakującej przemianie bohaterów tak mówi zadziwiony pan Franciszek: „No! W Przemyślu M-e Sztok chciała aresztować pana Kropaczka; w Przeszowie uśmiecha się, gdy on córkę po rękach całuje. No! Cezar Fajt ze swoim aniołkiem pieścili się wczoraj jak gołąbki; dziś zdają się dziobać jak krogulce. No! Melania, Aliński, Amalia, Karol – wszyscy i wszystkie inaczej"[40]. Jedni w czasie jazdy koleją pogodzili się ze sobą tak, jak państwo Dorscy. Inne związki w tym samym czasie okazały się nietrwałe i rozpadły się tak jak małżeństwo Fajtów. Jednocześnie narodziły się nowe sympatie Kazimierza Alińskiego i Melanii oraz Wilhelminy i Kropaczka. Podczas podróży doszło zatem do kilku intryg, awantur, przepychanek, „szturk-

[40] A. Fredro, *Z Przemyśla do Przeszowy,* s. 410.

nięć", nieoczekiwanych *qui pro quo* i do przetasowania par. Jednak safanduła i panikarz, taki jak Franciszek Gamciewicz, pozostanie taki sam na zawsze. Ciągle roztargniony i rozgadany, dalej będzie gubił przedmioty i wciąż ich szukał. Nie zmienią się również nałogowi plotkarze, naciągacze i łgarze, tacy jak Gwalbert i Albert plotący androny, aby zaskoczyć innych. Kompozytor, kręcący się pomiędzy podróżnymi, dalej będzie w rytm dźwięku konduktorskiego dzwonka komponował swe melodie. Dźwięk „Dir-lin-lin! Dir-lin-lin! Dir-lin-lin!"[41] dobrze oddaje rytm toczącego się w szybkim tempie życia. Od I aktu, kiedy piosenka pojawia się po raz pierwszy w komedii[42], ów dźwięk zaczyna pełnić funkcję *leitmotivu* scalającego cały utwór i będącego nośnikiem treści. Rytm piosenki – rytm dzwonka – rytm kół pędzącego pociągu dobrze wyrażają istotę modernizującego się świata. Tym samym kompozytor okazuje się jedną z najważniejszych osób w tym „kolejowym" dramacie. Staje się kimś na kształt kreatora rzeczywistości. Dobrze wyraził za pomocą dźwięku powiązanie pomiędzy ekspresową jazdą pociągiem i pośpiesznymi – podobnie jak na kolei – zmianami w ludzkim życiu.

Omawiana komedia charakteryzuje się ciekawym rozplanowaniem przestrzeni scenicznej. Na scenie pojawia się sceneria przemyskiego dworca: ze schodami przy wejściu, z jednym pomieszczeniem będącym jednocześnie hallem, poczekalnią i jadalnią przy bufecie. W salach stoją odpowiednio ustawione stoły nakryte obrusami. W Przeszowej pomieszczenie jest ciemne, oświetlone lampami wydzielającymi mocny i duszący zapach. Wąskie pomieszczenie sprawia, że pasażerowie wciąż na siebie wpadają i często potykają się o bagaże. To wszystko wywołuje wrażenie totalnego bałaganu. Ruch pasażerów regulowały jednak dzwonki i głośne zapowiedzi pracowników kolei informujące podróżnych o przyjazdach, odjazdach i czasie postojów. To pozwalało zapanować nad chaosem i wprowadzić porządek. Bohaterowie zasiadają w przydworcowej restauracji przy odpowiednio ustawionych stolikach, gdzie obsługiwani są goście korzystający z bufetu. Czekając na odjazd pociągu, zajadają smaczne rogaliki, obwarzanki, bułeczki z masłem. Popijając herbatę, kawę lub wino, prowadzą ze sobą niezobowiązujące rozmowy na mniej lub bardziej ważne tematy, nawiązują kontakty lub tylko milcząco wzajemnie się lustrują. Obserwowana grupa podróżnych została przez komediopisarza

[41] Tamże, s. 412.

[42] „KOMPOZYTOR (zrywając się). Dzwonek! dzwonek! Co za myśl nowa. Dirlinlin! Dirlinlin! Dirlinlin! (otwiera swoją książkę i z ołówkiem w ręku siada przy trzecim stoliku na prawo)" (s. 390).

potraktowana ironicznie, co pozwoliło mu zachować humorystyczny dystans wobec rozgrywających się na scenie wydarzeń.

Z Przemyśla do Przeszowy, podobnie jak inne późne komedie Fredry, tak zostało przez niego skonstruowane, abyśmy lepiej mogli poznać prawdę o człowieku, dostrzec jego wady, zalety, instynkty, ograniczenia, jak i śmieszności. Komediopisarz doskonale potrafił wydobyć uniwersalny walor z opowiadanej przez siebie dworcowej i kolejowej historii, w której to, co śmieszne, łączy się z tym, co smutne; błahe z tym, co ważne, mądre z tym, co głupie, a nieuczciwe z tym, co uczciwe, bo takie jest przecież ludzkie życie. Sala dworcowej poczekalni zamienia się w scenę, na której swe role odgrywają przypadkowi podróżni. Poczekalnia dworcowa nie zastępuje jednak mechanicznie salonu w dworku czy mieszczańskim domu z jego konwencjonalnym stylem bycia. Dramaty rodzinne zostały przez Fredrę wyprowadzone z przestrzeni prywatnej, z czterech ścian domowego zacisza w przestrzeń publiczną, gdzie dochodzi do przekroczenia konwenansów. Ludzkie dramaty rozgrywają się teraz w zupełnie innej scenerii. Komediopisarz w *Z Przemyśla do Przeszowy* uzmysławia odbiorcy, że wpływ na kształt ludzkiej egzystencji mają inni ludzie, także ci zupełnie przypadkowo spotkani w czasie podróży. Można powiedzieć, że w dużym stopniu pod wpływem takich interakcji zostaje uformowana ludzka tożsamość i osobowość. W ten sposób człowiek traci część swej indywidualności i autentyczności. Zostają mu przypisane czy narzucone różne role społeczne – jedne na stałe, inne na czas określony. Stąd ludzka tożsamość okazuje się płynna, a on sam prezentuje się jako człowiek momentu, impresjonistyczny, estetyczny. W omawianej komedii pojawia się ważna kwestia, która będzie powracać w literaturze modernistycznej, czy jesteśmy tacy, jak sądzimy, czy wręcz przeciwnie, tacy, jak widzą nas inni. Z tym łączy się kolejne pytanie o to, w jakim stopniu jesteśmy w stanie wyzwolić się spod władzy stereotypów i konwenansów, czy pozostaniemy niewolnikami formy. Fredro jako wnikliwy obserwator i znawca ludzkiego życia pokazuje, że człowiek rozpoznaje istotę swego bytowania w chwili, kiedy uzmysłowi sobie swą alienację pośród innych, obcych mu bytów. To chroni go przed uprzedmiotowieniem. Komediopisarz w tej komedii pyta o prawo człowieka do bycia autentycznym. Brak poczucia wolności staje się źródłem różnych lęków, fobii i manii.

Fredrze w tej komedii „podróżnej" doskonale udało się oddać przygodność ludzkiego istnienia. Życie ludzkie, tak jak podróż, okazuje się pełne niespodzianek, przypadków i zbiegów okoliczności. Przez to świat komediowy, który coraz bardziej ciemnieje i popada w chaos, nabiera wyraźnych wymiarów fatalistycznych. Człowiek przestaje nad nim panować. Życie ludzkie – taka nauka

płynie z omawianej komedii – jest więc ze swej natury zmienne, niedające się do końca wpisać w określone ramy. Z jednej strony przypadkowość czyni je niepowtarzalnym i ciekawym, ale z drugiej – ze względu na nieprzewidywalność biegu wydarzeń nie ma sensu pokładać nadziei w żadnych siłach wyższych, a tym bardziej we własnym istnieniu[43]. Pozostaje mu do odegrania rola w sztuce, której scenariusza nie zna.

Pod koniec życia Fredro zaczął zapisywać swe myśli na temat człowieka i świata, w którym przyszło mu żyć. Złożyły się one na zbiór różnorodnych aforyzmów, przysłów, sentencji, przypowieści, maksym, epigramatów, fraszek, satyr, pamfletów, obrazków, facecji, dykteryjek, przypowiastek, fragmentów pamiętnikarskich i notat literackich, objętych wspólnym tytułem *Zapiski starucha*. W nich komediopisarz z perspektywy przeżytych lat gorzko ocenił naturę ludzką. Jego sąd nad światem jest bezwzględny. Z tymi spostrzeżeniami dobrze współgrają refleksje zawarte w jego wierszach, takich jak np. *Mrowisko*, *Myśli moje*, *Niestety*, *Ni czci ni wiary*, *Fałsz*, *List do Henryka Rz. posełając odę do dukata*, *Pan pieniądz* czy *Przekleństwo*, w których ironia najczęściej przechodzi w sarkazm. W wierszu pt. *Ogłuchłem* Fredro konstatował:

W głuchoty ciemnym zamęcie
Nie słyszymy się wzajemnie
Rozumiemy jeszcze mniéj.
Ciężarem sobie i drugim
Życie dla mnie bez powabu
A pociechą bliska śmierć [podkreśl. – M.J.O.][44].

A w wierszu *Wierzę w mądrość* ze smutkiem stwierdzał:

Wierzę w mądrość odwieczną, w jéj święte zamiary,
Wierzę, że tak być musi całą siłą wiary,
Ale dziś w ludziach tyle złości widzę,
Że jako człowiek sam sobą się brzydzę[45].

---

[43] Stefania Skwarczyńska we *Wstępie do nauki o literaturze*, t. I, Warszawa 1955, s. 247 pisała o nowoczesności takiego ujęcia: „Jednym z nowszych – datującym się bodaj od czasów modernistycznego relatywizmu – [...] sposobów wyrażających niechęć do rozstrzygającej charakterystyki – jest ukazanie go w odbiciu bardzo różnych sądów i uczuć innych bohaterów utworu".

[44] A. Fredro, *Ogłuchłem*, https://pl.wikisource.org/wiki/Og%C5%82uch%C5%82em [dostęp: 22 listopada 2019].

[45] A. Fredro, *Wierzę w mądrość*, https://poezja.org/wz/Fredro_Aleksander/25853/Wierz%C4%99_w_m%C4%85dro%C5%9B%C4%87 [dostęp: 22 listopada 2019].

W tej sytuacji nie pozostaje nic innego jak tylko przyznać rację Fredrze, który w wierszu *Taki to świat* pogodzony z losem, stwierdza, że: „Ot Mospanie, w każdym względzie / Świat zagadką był i będzie”[46]. Człowiek może tylko stać z boku, tak jak kilka wieków wcześniej radził we fraszce *O żywocie ludzkim* inny poeta-mędrzec, Jan Kochanowski: „Niech drudzy za łby chodzą, a ja się dziwuję”[47].

[46] A. Fredro, *Taki to świat*, https://poezja.org/wz/Fredro_Aleksander/25761 [dostęp: 22 listopada 2019].

[47] J. Kochanowski, *O żywocie ludzkim*, https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/fraszki-ksiegi-pierwsze-o-zywocie-ludzkim-wieczna-mysli-ktor.html [dostęp: 22 listopada 2019].

Mirosława Ołdakowska-Kuflowa
Katolickie Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Literatura, religia, laicyzacja
Kilka uwag o tradycji i współczesności

Prawdziwym dzisiaj ateistą może być tylko ten, który odmawia istnienia Bogu Izraela. Nikt nie będzie legitymował dzisiaj swojej niewiary zwalczaniem Zeusa, Ateny lub Hefajstosa. Nawet ci, którzy całe Pismo święte traktują jako tylko dzieło ludzkiej myśli i wyobraźni, muszą razem z Mojżeszem zbliżyć się do płonącego krzewu, by usłyszeć najważniejsze słowa wypowiedziane tutaj na ziemi: „Jam jest, który jest".

ks. Jerzy Mirewicz SJ, *Naród wybrany*

A kiedy synka stracił
pewien robociarz z Radomia,
o wierszu pomyślał z płaczem
i list napisał do mnie:

„Chłopczyk był śliczny jak róża,
dobre kochane dziecko...
Wierszyk niech będzie nieduży,
nie religijny, świecki..."

Nie wiem, co to poezja,
jest w niej coś z laski Mojżesza:
strumień dobędzie ze skały,
umie zabijać i wskrzeszać[1].

[1] W. Broniewski, *Robotnik z Radomia*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. F. Lichodziejewska, t. III: *1946-1962*, Płock–Toruń 1997, s. 67.

Stawiając tezę, że literatura z chrześcijaństwem jest związana od swej prehistorii, można się narazić na zarzut anachronizmu, gdyż, jak wiadomo, chrześcijaństwo rodzi się w określonym czasie historycznym, można co najwyżej spierać się o konkretny moment w niewielkim przedziale czasowym[2] pierwszego wieku *post Christum datum*. Jeśli jednak wziąć pod uwagę fakt, że chrześcijaństwo jako do swoich korzeni odwołuje się do tradycji starotestamentalnej, która wchłonęła wiele z prehistorycznej kultury ludów Wschodu, oskarżenie o anachronizm przestaje być oczywiste. Biblia zaczyna się od hymnu na cześć Stwórcy i stworzenia, którego treść należałoby uznać za nienaukową, nie tylko biorąc pod uwagę odkrycia nowożytności, ale już z punktu widzenia greckiej filozofii przedsokratejskiej. Zarówno Żydzi, jak i chrześcijanie modlą się psalmami – czyli za pomocą różnogatunkowej poezji ukształtowanej zgodnie z zasadami hebrajskiej poetyki. Większość nauki Jezusa przekazana została w parabolach – przypowieściach – oraz w opisach Jego czynów i zachowania w ciągu kilku lat publicznej działalności, które to opisy przyczyniły się do powstania odrębnego gatunku literackiego, ewangelii, realizowanego przez kanoniczne i apokryficzne teksty. Ani jeden traktat teologiczny nie pochodzi od Chrystusa, a teksty, które można uznać za pierwsze realizacje chrześcijańskich traktatów religijnych, odnajdujemy w większych całostkach realizujących kulturowy gatunek, jakim był list, można by powiedzieć „list okólny".

Od początku zatem chrześcijaństwo czerpało z zasobów kultury ludzkiej, najpierw głównie przedchrześcijańskiej, podobnie zresztą, jak w języku kultury wyrażały swoje treści inne religie, co jest truizmem i nie byłoby warte przypominania, gdyby nie fakt, że chrześcijaństwo miało w swojej historii różne fazy pod względem oficjalnego stosunku do literatury i kultury. Jeden z pierwszych teologów chrześcijańskich, św. Paweł Apostoł, niewiele lat po śmierci i zmartwychwstaniu Jezusa nauczał Greków w Atenach o Bogu, którego nie znali: „W Nim żyjemy, poruszamy się i jesteśmy. «Jesteśmy z Jego rodu» – jak to powiedzieli niektórzy wasi poeci" (Dz 17,28)[3]. Cytował poemat Aratosa, ale podobnie wypowiadali się Kleantes i Epimenides. Tym samym uznał poezję twórców pogańskich za przydatną w głoszeniu kerygmatu.

---

[2] Biorę pod uwagę polemiki dotyczące tego, czy Jezus Chrystus dał początek nowej religii, czy uczynili to Jego uczniowie; także różnice w podejściu uwzględniającym przede wszystkim aspekt religijno-doktrynalny z jednej strony, a strukturę instytucjonalno-społeczną z drugiej.

[3] Wszędzie, gdzie nie podano innego tłumaczenia, korzystam z Biblii Tysiąclecia: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wydanie piąte poprawione, Poznań 2006.

Apostoł pogan był pierwszym, który sięgał po narzędzia inkulturacji, jednak Kościół miał przez długi czas kłopot ze stosunkiem do literatury, zwłaszcza pogańskiej epiki, lecz z czasem uporał się z tym problemem. Dante, jeden z największych poetów chrześcijaństwa wszechczasów, „ocala" literaturę starożytności, nie tylko chroniąc przedstawionych w *Boskiej komedii* bohaterów, poetów pogańskich, od mąk piekielnych, ale także poprzez to, że tworząc swój poemat, czerpał ze starożytności przedchrześcijańskiej i pokazał jej przydatność.

W schrystianizowanej Europie literatura uczestniczyła w tworzeniu i utrwalaniu chrześcijańskich wzorców kultury. Nawet jeśli twórcy dopuszczali się nieortodoksyjnego myślenia o sprawach wiary lub moralności, czy też prowadzili polemikę z kościelnymi autorytetami, i tak pozostawali w kręgu pojęć oraz wartości chrześcijańskich, co najwyżej poszukiwali wierniejszej wykładni doktryny, a także doskonalszych dróg jej realizacji.

Z utworami, które odwracają się od chrześcijańskiej wizji świata w ogólności, najczęściej wchodząc z nią w polemikę, mamy w Europie do czynienia po raz pierwszy dopiero w oświeceniu. Romantyzm nie przejął ideowego dziedzictwa oświecenia, na deifikację ludzkiego rozumu odpowiedział zwrotem ku emocjom i przestrzeni duchowej. Jednakże pod pewnymi względami romantyzm był zdecydowaną kontynuacją idei oświeceniowych. Co prawda romantycy strącili rozum z piedestału, na który wprowadziło go oświecenie, jednakże sami niejednokrotnie na przygotowanym w ten sposób postumencie stawiali inne idole, a przeżycie artystyczne było jednym z nich. Bywało ono zrównywane z religijnym, po raz pierwszy wówczas sztuka zaczęła pełnić funkcję zastępczą wobec religii, a często przy tym posługiwała się całym religijnym, przede wszystkim chrześcijańskim sztafażem. Jeszcze dalej poszli w tym względzie twórcy modernizmu, ogłaszając się kapłanami sztuki, wyniesionymi ponad powinności zwykłych ludzi. W Polsce jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym ideę przejęcia przez sztukę funkcji religii w jej roli prowadzenia do doświadczeń metafizycznych głosił Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Literatura polska rodziła się w warunkach okrzepłej już na naszych ziemiach kultury chrześcijańskiej i czerpała z wzorów schrystianizowanych wcześniej krajów europejskich. Toteż chrześcijaństwo było przez długi czas naturalnym środowiskiem twórców literatury, również tych, którzy przyjęli za swoje idee reformacji w okresie odrodzenia i z tego powodu nazwiska ich – jak choćby Mikołaja Reja – trafiały do kościelnego *Indeksu ksiąg zaka-*

zanych. Także w okresie oświecenia literatura polska – poza całkowitymi jej marginesami – nie zrywa z chrześcijańską wizją świata[4].

Wracając jednak do literatury europejskiej oraz tej, która wypłynęła z europejskich źródeł, można mówić o jej rozpięciu pomiędzy dwoma biegunami, pomiędzy którymi istnieje pewne napięcie i daje się zaobserwować ruch w przeciwnych kierunkach: jednocześnie zachodzi proces laicyzacji oraz daje się zaobserwować powrót do chrześcijańskich źródeł kultury. Ten ostatni zwłaszcza łatwo jest wskazać w odniesieniu do wciąż żywotnych motywów biblijnych. Pozostanę tylko przy kilku przykładach powieści z XX i XXI wieku: Thomas Mann – *Józef i Jego bracia* z lat trzydziestych XX wieku; Nikos Kazantzakis, *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, 1951; John Steinbeck, *Na wschód od Edenu*, 1952; Roman Brandstaetter, *Jezus z Nazarethu*, 1967-1973; Eric-Emmanuel Schmitt, *Ewangelia według Piłata*, 2000; Tosca Lee, *Judasz* (w oryginale: *Iscariot. A novel of Judas*), 2013. Oczywiście, każdą z tych powieści należałoby oddzielnie omówić, przedstawiając jej specyfikę nie tylko w zakresie literackich technik nawiązywania do tekstu biblijnego, ale biorąc pod uwagę tematykę tej wypowiedzi, przede wszystkim stosunku do biblijnego kerygmatu. Prócz powieści można by przytoczyć utwory poetyckie, dramatyczne, eseistyczne…

Jednocześnie trwa intensywna polemika z chrześcijaństwem, a im jest to polemika wyraźniejsza, tym więcej przywołuje się w utworach treści chrześcijańskich, by im zaprzeczać. Warto zatrzymać się na chwilę przy autorze, którego dzieła poprzedziły XX wiek i wywarły ogromny wpływ na dwudziestowieczną literaturę, a więc od Fryderyka Nietzschego, którego zdanie „Bóg umarł", po raz pierwszy pojawiające się w *Wiedzy radosnej*, zyskało popularność i przyczyniło się do powstania określenia „epoka śmierci Boga". Filozof ten, a zarazem utalentowany pisarz, w swoim dziele *To rzekł Zaratustra* nie tylko stwierdzał śmierć Boga i proklamował rozpoczęcie nowej epoki bez wiary w Niego. Pisarz podjął próbę ukazania, że bez chrześcijaństwa, które nie ma fundamentów, człowiek jest w stanie być wolnym i szczęśliwym. W istocie swoje dzieło *To rzekł Zaratustra* zaplanował jako nową ewangelię, toteż na

[4] Por. R. Łużny, *Oświeceniowe antynomie światopoglądowe na Ukrainie, w Rosji i w Polsce*, w: *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 6, *Literaturoznawstwo, folklorystyka, problematyka historyczna. Prace na IX Międzynarodowy Kongres Slawistów w Kijowie 1983 r.*, praca zbior., Warszawa 1983, s. 301-311. Badacz ten zresztą dopatruje się dużego podobieństwa pod tym względem literatury polskiej i wschodniosłowiańskiej, wynikającego ze zbliżonego, słowiańskiego charakteru autorów, dla których nawet w epoce racjonalizmu nadrzędną rolę odgrywają potrzeby duchowe.

Ewangelii w znacznym stopniu je wzorował, choć postać proroka proklamującego nowy system przekonań obdarzył imieniem założyciela zoroastryzmu.

Zaratustra zatem, zanim rozpoczął publiczną działalność, udał się na pustkowie, by się do swej misji przygotować. Chrystus jednak na pustyni przebywał tylko 40 dni, natomiast Zaratustra przez dziesięć lat rozmyślał nad tym, z czym pójdzie do ludzi. Zanim Jezus udał się na pustynię, przyszedł do żyjącego na pustyni Jana Chrzciciela, by przyjąć chrzest i wtedy dokonała się epifania Syna Bożego. Mędrzec spotyka także pustelnika, świątobliwego starca, jakkolwiek dopiero wtedy, gdy wraca po dziesięcioletnim okresie życia w osamotnieniu. Co oczywiste, epifania nie może się dokonać; mamy do czynienia z jej odwrotnością, zaprzeczeniem – proklamacją śmierci Boga. Jan jako prorok rozumie, że od chwili pojawienia się Syna Bożego jego rolą jest umniejszanie się (J 3,30). Dla pustelnika, którego w lesie odnajduje Zaratustra, spotkanie jest zdecydowanie łagodniejsze w skutkach, gdyż natchniony wiedzą mędrzec co prędzej odchodzi od niego, aby nie odebrać mu niczego przez ukazanie prawdy, do przyjęcia której „świątobliwy" nie jest gotowy.

Esencję swoich przekonań wykłada Zaratustra w mowie odpowiadającej ewangelicznemu kazaniu na Górze (5,1–7,29), które jest określane także jako nauczanie o Królestwie Bożym, natomiast mowę Zaratustry wprowadzają słowa: „B ę d ę w a s n a u c z a ł c z ł o w i e k a"[5], przy czym jego „błogosławieństw" jest znacznie więcej niż osiem.

Oczywiście, każdej paraleli należałoby się przyjrzeć dokładniej, ale nawet przy bardzo pobieżnym oglądzie widać, że nie mamy do czynienia z odtwarzaniem myśli czy sytuacji, choćby niedokładnym, ale z ich odwracaniem na różnorakie sposoby. Pokazuje to na przykład fakt, że Jezus przychodzi na świat jako małe dziecko, musi więc dorastać i rozwijać się, ale gdy nadchodzi czas Jego publicznej działalności, jest w pełni dojrzały, a jako Nowy Człowiek, Nowy Adam, jak o Nim poucza w swych listach Apostoł Paweł, jest w pełni doskonały. Jego oddalenie się na pustynię przed działalnością publiczną nie jest dyktowane koniecznością osiągnięcia dojrzałości, ale chęcią uniżenia się – kenozy – poprzez post i modlitwę; na pustyni też zostaje stoczona pierwsza bitwa ze Złym, który bezpośrednio atakuje wyniszczonego przez post Chrystusa.

Zaratustra natomiast zostaje wprowadzony do utworu jako człowiek dorosły, jednakże bynajmniej nie ukształtowany ostatecznie. To w trakcie swej

[5] F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Warszawa 1999, s. 12.

działalności bohater zmienia się w człowieka wyższego, a ostatecznym aktem i jednocześnie probierzem tej przemiany jest wyzbycie się przez niego współczucia i to nie dla tych, którzy nie są zdolni do przemiany w nadludzi. Już na początku utworu, w jednym z „błogosławieństw" Zaratustry czytamy o nich: „Miłuję tych, którzy nie ponad gwiazdami szukają powodu, by zejść i paść ofiarą, lecz którzy ofiarowują się ziemi, aby stała się kiedyś ziemią nadczłowieka"[6]. Ostatecznym punktem dojścia w drodze rozwoju Zaratustry jest jego symboliczna przemiana, gdy staje się on odporny na współczucia dla wyższego człowieka, przez co ujawniła się spiżowa moc jego serca. Odrzucenie współczucia jest swoistą odpowiedzią na głoszone przez Jezusa miłosierdzie. Oczywiście, można by mówić jeszcze o wielu miejscach nawiązujących i zaprzeczających Ewangelii jednocześnie, jak choćby o tym, że zamiast ewangelicznego wezwania, by stać się dziećmi, aby wejść do królestwa niebieskiego, Zaratustra daje swoje przesłanie: „staliśmy się mężczyznami, chcemy więc królestwa ziemskiego"[7]. To, w imię czego Nietzsche odrzuca chrześcijaństwo, zostało już dokładnie opisane przez różnych badaczy. W niniejszej wypowiedzi chodzi tylko o pokazanie biblijnej inspiracji oraz mechanizmu zaprzeczania Ewangelii.

Polską wersję nawiązania do Biblii przez opozycję znajdziemy na przykład u Witolda Gombrowicza. Chodzi nie tyle o *Pornografię*, gdzie pojawia się postać Fryderyka, co jest jednym z czytelniejszych odniesień do tradycji nietzscheańskiej. Fryderyk przecież rozpoczyna swe oddziaływanie na powieściowy świat przedstawiony od „unieważnienia" Mszy świętej, od odebrania jej sensu, istoty, od sprowadzenia obrzędu liturgicznego do nic nieznaczących, dziwnych gestów małpy zawieszonej gdzieś w kosmosie. Tryumf Fryderyka najbardziej zaznacza się w wygranym pojedynku światopoglądowym z upostaciowaną ostoją katolicyzmu – matką-Polką. W *Pornografii* polski katolicyzm nie wytrzymuje próby, jakkolwiek w opinii większości znawców pisarza krytykę polskiego katolicyzmu zawarł Gombrowicz przede wszystkim w *Transatlantyku*. Chociaż rzeczywiście autor tej powieści rozprawia się z polskością, jego polemika z religijną wizją świata nie kończy się na ukazaniu słabości polskiej odmiany katolicyzmu, a wiele scen czy bezpośrednio formułowanych poglądów w wypowiedziach postaci oraz pierwszoosobowego narratora jest z katolicyzmem w ogólności, a nawet szerzej, z chrześcijaństwem, a chwilami z całą biblijną koncepcją świata – sprzeczna.

[6] Tamże, s. 15.
[7] Tamże, s. 400.

Pisarz, jak Nietzsche, posługuje się nawiązaniami, których sens jest przeciwny wobec przekazu Pisma Świętego. O użytej w *Transatlantyku* stylizacji na podniosły język Wujkowego przekładu Biblii wspominali badacze kilkakrotnie, ale język ten służy przekazowi odmiennych treści. Tak na przykład opis estancji Gonzala jest polemiką z symbolicznym obrazem stworzenia ukazanym w Księdze Rodzaju, oddającym zgodny z zamysłem Stwórcy porządek i harmonię świata. Bóg ukazany w Biblii, stwarzając, wprowadza jednocześnie porządek: oddziela światłość od ciemności, wody od suchego lądu, wody górne znajdujące się „pod sklepieniem" niebieskim od wód „ponad sklepieniem" (Rdz 1,7), w końcu, gdy mają zaistnieć zwierzęta, padają słowa: „Niechaj ziemia wyda istoty żywe różnego rodzaju: bydło, zwierzęta pełzające i dzikie zwierzęta według ich rodzajów!". Jeszcze wyraziściej mowa jest o stworzeniu wszelkich istot żywych, wodnych, fruwających, w końcu poruszających się po ziemi „według rodzajów ich" w tłumaczeniu Jakuba Wujka (Rdz 1,21.24-25)[8]. Tymczasem estancja Gonzala jest przestrzenią, gdzie nie obowiązuje ład stworzenia, bo można zaobserwować tam dziwne zwierzęta, na przykład: „Pies duży wilczur przyszedł się łasić i jak Baran beknął; i ogonem myrda, ale ogon szczurzy"[9]. W nocy rozlegają się z ogrodu dziwne zwierzęce odgłosy: „Szczek Miałkowaty albo Chark Kwiczący"[10]. Nawet podawane potrawy mają tam dziwną postać, deser to „Mieszaniec jakiś Przekładaniec, że jak Precelki, ale to Wafelki"[11].

W tej odwrotności Edenu usypia bohatera brzęczenie złocistych much i krzyk papug. Symbolika much jest oczywista, gdy pamięta się, że kananejskie bóstwo, Baal-Zebul, zostało przez Żydów nazwane Panem Much i zidentyfikowane jako demon, władca innych złych duchów. Natomiast papuga, zdolna do naśladowania różnych dźwięków, sygnalizuje przedrzeźnianie, parodię, które są właściwością szatana nazywanego Małpą Pana Boga. Na tym parodystyczno-demonicznym tle ukazane zostaje pomieszanie, jakiego esencją jest postać właściciela: „Znów tedy na Gonzala patrzę w osłabieniu mojem, ale nie Gonzalo to chyba, a Gonzala, i nie Ręka, ale rączka pulchna Mała choć duża włochata; i palce Cukrowe, Cienkie, choć Duże Paluchy, a Paluszki chyba; i okiem mruży, mruga, ale Oko Oczko…"[12].

---

[8] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W. O. Jakuba Wujka SJ*, Kraków 1962.

[9] W. Gombrowicz, *Transatlantyk*, Kraków 1986, s. 111.

[10] Tamże, s. 112.

[11] Tamże.

[12] Tamże, s. 111.

Gonzalo, posługując się frazeologizmem ewangelicznym, przekonuje bohatera do swojej wizji świata: „Wiem ja, że ty mnie za potwora masz. To jednak sprawię, że moją stronę przeciw Ojcu temu będziesz trzymał, a takich jak ja za Sól Ziemi uznasz. Powidzże mnie: żadnego ty Postępu nie uznajesz? Mamyż w miejscu dreptać? A jakże ty chcesz, żeby co Nowego było, gdy Stare wyznajesz? Wiecznie tedy Pan Ojciec syna młodego pod batogiem swoim ojcowskim mieć będzie, wiecznież ten młody za Panem Ojcem ma klepać pacierze?”[13].

W warstwie graficznej Gombrowicz do parodii doprowadza młodopolską praktykę stosowania wielkich liter w słowach, które, zdaniem autorów, wymagały uwznioślenia ze względu na wiązane z nimi treści. Efekt groteski uzyskuje Gombrowicz poprzez stosowanie wielkich liter także w słowach, które do takiego uwznioślania się nie nadają, a jeszcze bardziej przez zderzenie techniki uwznioślania ze stylizacją będącą nakładaniem się na siebie archaizacji z naśladowaniem form niemalże żargonowych, np. „powidzże mnie”.

Jednocześnie parodystyczna wypowiedź zawiera nawiązania do Nowego Testamentu, nie tylko ze względu na ewangeliczny frazeologizm „sól ziemi” (Mt 5,13), ale także opozycję nowe–stare, która pojawia się w przypowieściach i obrazach Jezusa Chrystusa (nowa łata do starego ubrania, młode wino w starych bukłakach – Mt 9,16-17 itp.), jak też w nauczaniu Pawłowym (stary i nowy człowiek, pierwszy Adam i Nowy Adam itd.). W Nowym Testamencie jako nowe przedstawiane jest to wszystko, co wynika z nauczania i działania Jezusa Chrystusa, a co jednocześnie jest dopełnieniem i realizacją oczekiwań wyrażonych w Starym Testamencie. U Gombrowicza natomiast nowe ma wyzwolić człowieka od biblijnej wizji świata.

Zachwalając to wyzwolenie poprzez medium, jakim jest postać Gonzala, pisarz sięga po broń zastosowaną i wyostrzoną przez modernistów, w tym autorów polskich. Popularny w Młodej Polsce motyw sądu ostatecznego (wykorzystany np. przez Jana Kasprowicza, Jerzego Żuławskiego i wielu innych) służy pisarzom do postawienia w stan oskarżenia Stwórcy, który uczynił człowieka istotą słabą, niemającą szans w konfrontacji ze złem świata i jego Złym Księciem, a gdy człowiek ulega złu z powodu przyrodzonej słabości, ma być za nie karany. W sądach tych pada także najcięższe oskarżenie – Bóg Ojciec jest ukazywany jako krwiożerczy okrutnik winny śmierci swojego Syna, bo to On posłał go na świat, żądając Jego krzyżowej śmierci[14]. Figurę

[13] Tamże, s. 60.

[14] Motyw ten pobrzmiewa także w wielu późniejszych utworach, np. w rozpoczętej przed II wojną światową, a ukończonej wiele lat po niej *Zwadzie* Stanisława Vincenza. Jego głosicie-

ojca posyłającego syna na okrutną śmierć realizuje para bohaterów, Tomasz – ojciec oraz Ignac – syn, którego ojciec wysyła do kraju na pewną śmierć, bo wiadomo, że ojczyzna (Ojczyzna!) już doznała klęski, sprawa jest beznadziejna i rozstrzygnięta, więc Ignac ma za zadanie tylko złożyć ofiarę z życia – ofiarę beznadziejną. Występujący w roli kusiciela (i parodysty Boga) Gonzalo jest tym, który zamierza odwrócić sytuację: zbuntować syna przeciw ojcu i zamiast „synobójstwa" sprowokować ojcobójstwo. Znowu jednakże u Gombrowicza poważny ton, jaki miały zwady z Bogiem w modernizmie, przybiera postać groteski; niespodziewanie dla alternatywy: ofiara z syna lub morderstwo ojca, znajduje się trzecie wyjście – zaprzeczenie powadze dylematu nie do rozstrzygnięcia przez błazenadę i szyderstwo, „buchnięcie śmiechem".

Nietzsche napisał swoje dzieło, czerpiąc z Ewangelii, ale po to, by z całą powagą przeciwstawić się chrześcijaństwu. Gombrowicz zdaje sobie sprawę zarówno z przesłania ewangelicznego, jak też z zarzutów, jakie postawiono w drugiej połowie XIX wieku centralnemu przesłaniu Nowego Testamentu, że Bóg posłał swojego Syna, aby Ten przez swoje wcielenie i ofiarę z siebie zbawił świat. W przedmowie do powieści z 1951 r. napisał: „[…] utwór ten doradza wam, abyście wybuchem śmiechu wykpili wszelkie najbardziej dramatyczne wasze antynomie: jeśli potraficie śmiać się z siebie, bawić i cieszyć się sobą, choćbyście w najgorszych znajdowali się opałach, będziecie zbawieni"[15]. Proponując kpinę i śmiech jako „narzędzia zbawienia", pisarz odrzuca zarówno wizję ewangeliczną, jak i poważną polemikę z nią. Dylemat Nietzschego, stającego wobec chrześcijaństwa, którego nie jest w stanie zaakceptować i z którym chce się rozprawić w ideowym pojedynku, jest Gombrowiczowi w *Transatlantyku* tak samo obcy, jak ewangeliczny kerygmat, gdyż groteska i śmiech uderzają w sam zamysł prowadzenia sporu, jakkolwiek w sposób „bezkrwawy". Nie na darmo w opisanym pojedynku Tomasza, czyli „Ojca", z Gonzalem, to znaczy karykaturalnym przedrzeźniaczem, każe autor bohaterom strzelać z nienabitej broni, unieważniając i ośmieszając w ten sposób

lem jest Pańcio, który wobec zszokowanych Hucułów wykrzykuje: „Na durnego Kaina z nieba wrzeszczał: «Gdzie twój brat, Kainie?». A do niego któż śmie z dołu wrzasnąć: «Gdzież twój syn, Kainie?»" (S. Vincenz, *Zwada*, Londyn 1970, s. 272). Oczywiście, postawa Pańcia nie jest stanowiskiem ani narratora *Zwady*, ani też jej autora. Ostatni ze znanych mi przykładów to *Pięć wierszy religijnych* Marcina Świetlickiego, gdzie w części 1. czytamy: „Maciek Świetlicki mówi: / – Ja wiem, to jest ten pan, którego ojciec zabił. // Cały Nowy Testament / w jednym zdaniu. / Co dalej?" (M. Świetlicki, *Nieoczywiste. 77 wierszy religijnych Marcina Świetlickiego według Wojciecha Bonowicza*, Kraków, s. 56).

[15] W. Gombrowicz, *Przedmowa* [*1951*], w: tegoż, *Transatlantyk*, s. 134.

ideę honorowego pojedynku, pokrewną średniowiecznym przeświadczeniom dotyczącym tzw. sądów Bożych.

Pozostaje wszakże pytanie, czy Gombrowicz radykalnie przeciwstawia się poważnej dyskusji konfrontującej chrześcijaństwo z racjami nowoczesności. Czy nie mógłby temu, który w *Przedmowie* do wydania z 1951 r. *Transatlantyku* tłumaczy swoją „trzecią drogę", a sam siebie nazywa „pokracznym geniuszem"[16], patronować najszpetniejszy człowiek, bohater wykreowany przez Nietzschego, który do Zaratustry zwraca się słowami: „Czy On jeszcze żyje albo czy ożył, czy też do gruntu umarł: który z nas dwu wie to najlepiej? Pytam cię. Jedno wszakże wiem, nauczyłem się tego niegdyś od ciebie, Zaratustro: kto chce najgruntowniej zabić, śmieje się"[17].

Do ukazania własnego poglądu na świat, w tym stosunku do polskości, potrzebne są Gombrowiczowi pojęcia, sceny, sensy zaczerpnięte z Biblii, w dodatku stosowane w przekonaniu, że nie tylko zostaną one zrozumiane, ale też czytająca publiczność zidentyfikuje kontekst, z którego zostały zaczerpnięte. Kolejnym stopniem laicyzacji jest sytuacja, gdy nawiązania do biblijnych scen, symboli, treści, jakie na przykład znajdujemy u Gombrowicza, stają się nieczytelne dla odbiorców, i gdy twórcy już nie czują potrzeby odwoływania się do religijnych treści ze względu na ich marginalizację połączoną z zapoznaniem w społeczności, w której autor funkcjonuje.

W literaturze polskiej, jakkolwiek już znacznie wcześniej pojawiają się utwory w żaden sposób nienawiązujące do chrześcijaństwa, jak utwory polityczne, eseje i inne utwory dotyczące starożytności greckiej, rzymskiej oraz kultur spoza chrześcijańskiego kręgu cywilizacyjnego, utwory miłosne, krajobrazowe, naturalistyczne itp., po raz pierwszy z twórczością programowo pozbawioną wszelkich chrześcijańskich odniesień mamy do czynienia w okresie socrealizmu, czyli w czasie zaplanowanej odgórnie ateizacji społeczeństwa. Jednocześnie jednakże w PRL-u, tak przed, jak i po roku 1956, powstaje literatura głęboko osadzona w chrześcijańskiej tradycji, także ta najwyższych lotów. To wtedy także Władysław Broniewski, przedwojenny komunista i autor wierszy propagandowych w latach socrealizmu, pisze wiersz *Robotnik z Radomia*, w którym wyraża przekonanie, że nie istnieje poezja „świecka", a w metaforze, która ma to wyrazić, przywołuje laskę starotestamentowego proroka, wodza i prawodawcy.

---

[16] Tamże.

[17] F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, s. 399.

Twórczość emigracyjna, niepoddana ideologicznej presji, rządzi się w tym względzie swoimi prawami, jest zależna wyłącznie od przekonań i postaw ideowych autorów, a spuścizna takich twórców jak Witold Gombrowicz czy Czesław Miłosz może być tego dobrym przykładem. Polski noblista w swojej młodości czuł się związany ze środowiskami lewicowymi, co w późniejszym czasie określał jako „ukąszenie heglowskie", a zmaganie z nim opisał w swoich esejach, zwłaszcza w *Tygrysie*[18] oraz *La Combe*[19]. Pomimo takiego nachylenia ideowego wczesnej twórczości, także w niej widoczne było zakorzenienie poety w kulturze chrześcijańskiej, o czym chyba jako pierwszy napisał Jan Błoński[20]. Nie zawsze chrześcijaństwo, które pociągało Miłosza, miało ortodoksyjną postać: „W sam raz dla mnie wędrowanie po obrzeżach herezji"[21] – pisał, a zmagania tak z wiarą, jak i ze zwątpieniami dają znać o sobie w wielu utworach, w tym we wzorowanym tak na dialogach filozoficznych, jak i na dawnej formie katechizmu eseju *Metafizyczna pauza, czyli pytania i odpowiedzi*[22]. Jednakże ostatni z jego poetyckich traktatów, *Traktat teologiczny*, nie pozostawia wątpliwości, że świadomie został napisany na przekór laicyzującej się w szybkim tempie cywilizacji, której obraz zaprawiony ironią, ale też goryczą, przedstawia:

Wykrzywione w szyderczym grymasie gęby
małpoludów rozprawiających o moich zabobonach
pobożnego dziecka.

Które nie chce przyjąć jedynej dostępnej nam wiedzy,
o wzajemnym stwarzaniu się ludzi
i wspólnym stwarzaniu tego, co nazywają prawdą.

Podczas gdy ja chciałem wierzyć w Adama i Ewę,
Upadek i nadzieję przywrócenia[23].

[18] Cz. Miłosz, *Tygrys*, w: tegoż, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 274-317.

[19] Cz. Miłosz, *La Combe*, w: tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985, s. 222-236.

[20] J. Błoński, *To co święte, to co literackie. 1979,* w: tegoż, *Kilka myśli co nie nowe*, Kraków 1985, s. 11-12. Później religijne aspekty twórczości Miłosza były rozpatrywane wielokrotnie, z różnym stopniem wierności temu, co można odnaleźć w twórczości.

[21] Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*, w: tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 65.

[22] Cz. Miłosz, *Metafizyczna pauza, czyli pytania i odpowiedzi*, w: tegoż, *Metafizyczna pauza*, Kraków 1989, s. 74-84.

[23] Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*, s. 69.

Ostatni dwuwiersz cytowanego fragmentu dotyka istoty biblijnego kerygmatu. Co charakterystyczne, pomimo wielu zastrzeżeń zgłaszanych przez poetę wobec katolicyzmu w różnych okresach twórczości, a szczególnie wobec polskiego katolicyzmu początków XX wieku, w którym był zanurzony w dzieciństwie i młodości, Miłosz kończy *Traktat* w sposób bardzo katolicki, modlitwą-pieśnią kierowaną do Matki Bożej. Poeta równocześnie nawiązuje w niej do polskiej tradycji, jak też odwraca się od niej. Wprost piętnuje traktowanie wizerunków Matki Bożej i Jej samej jako *palladium*, prowadzi w tym względzie polemikę z Mickiewiczem, którego już wcześniej z szacunkiem przywoływał w *Traktacie*… Pierwszy werset części *23.* tego utworu, zatytułowany *Piękna Pani*, można porównać z analogiczną apostrofą w inwokacji, od której romantyczny wieszcz rozpoczyna *Pana Tadeusza*. „Panno święta, co jasnéj bronisz Częstochowy / I w Ostréj świecisz Bramie!”[24] – pisze Mickiewicz; „Piękna Pani, Ty, która dzieciom ukazałaś się w Lourdes i Fatima”[25] – replikuje Miłosz. Zarówno konstrukcja gramatyczna zdań, jak i sposób określania adresatki poprzez miejsca Jej kultu ukazują z jednej strony podobieństwo, z drugiej różnicę. Nie wdając się w szczegółową analizę porównawczą, wystarczy powiedzieć, że obaj poeci ukazują osobistą relację z Matką Bożą i odwołują się do wydarzeń z własnego życia. Mickiewicz, czyniąc Maryję bohaterką otwierającej poemat inwokacji, prosi Ją przede wszystkim o poetyckie natchnienie w tworzeniu rozpoczętego poematu. Miłosz natomiast, który wieńczy *Traktat teologiczny* modlitewnym zwrotem do Matki Bożej, nie prosi, ale składa deklarację bezinteresownej, pozarozumowej wierności: „[poeta] pragnie pozostać wierny Twojej niedocieczonej intencji // Ukazywania się dzieciom w Lourdes i Fatima”[26].

Wskazanie postawy Czesława Miłosza jest pożyteczne nie tylko do ukazania innego oblicza twórczości emigracyjnej niż to, które odsłania Witold Gombrowicz, ale także dla przedstawienia pewnego nurtu zmian na przykładzie polskich noblistów, którzy byli nagradzani w ostatnich dziesięcioleciach. Miłosz otrzymał nagrodę Nobla w 1980 r., szesnaście lat później zaszczyt ten spotkał Wisławę Szymborską, a w roku 2019 nagrodzona została Olga Tokarczuk.

Lewicowa młodość Wisławy Szymborskiej, która pozostawiła bardzo wyrazisty ślad w jej twórczości, miała inny charakter niż żagarystów, którzy swoją etykę społeczną łączyli z katastrofizmem i poetyką wizyjności, a jak

[24] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Warszawa 1969, s. 3.
[25] Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*, s. 87.
[26] Tamże.

wiadomo, z wileńską awangardą u początku swej drogi twórczej związał się Miłosz. Pierwsze dwa tomy poezji noblistki, wydane w okresie socrealizmu, były prostym skutkiem przyjęcia ideologii marksistowskiej oraz poetyki socrealistycznej, co oddaje zarówno treść, jak i poetyka utworów w tomach *Dlatego żyjemy* (1952) oraz *Pytania zadawane sobie* (1954). Deklaracje, jakie w nich odnajdujemy, są jasne, dosłowne, niewymagające objaśnień, np.: „Nie dość że serce po lewej stronie", „Nie dość swą klasę rzucić"[27], „Najwyższą formą materii / jest człowiek"[28], „Partia. Należeć do niej, / z nią działać, z nią marzyć, / […] / wierz mi to najpiękniejsze / co się może zdarzyć"[29]. A jednak autorka tych deklaracji niechcący zdradza się z kulturą i sposobem myślenia, które kształtowały przedwojenną uczennicę elitarnego gimnazjum sióstr urszulanek w Krakowie. Pisząc pochwałę wodza rewolucji, po najbardziej nobilitujące go imię sięga do Biblii i w ten sposób Lenin w jej wierszu jawi się jako „nowego człowieczeństwa Adam". Z perspektywy czasu pomysł, by myśl teologiczną Pawła Apostoła zastosować do Lenina, nabiera cech groteski.

Szymborska po 1956 r., jak wiadomo, porzuciła poetykę socrealistyczną i mogła wykazać się swoim indywidualnym talentem poetyckim, przez długi czas jednakże odnajdujemy w jej wierszach z jednej strony deklarację uznawania materialistycznego światopoglądu (np. „wieczny odpoczynek raczyła dać jej ziemia"[30] – projektuje poetycki napis na swoim przyszłym nagrobku), z drugiej – prowadzi polemikę z rozmaitymi aspektami biblijnego przekazu, np. w liryku prozą *Streszczenie*[31] czy wierszu *Obmyślam świat*[32]. Jednakże nie jest to jej ostatnie słowo w kwestiach światopoglądowych. W tomie *Ludzie na moście* poetka niejako przyjmuje do wiadomości istnienie w ludziach tęsknoty za tym, co nadnaturalne, a nawet wiary w pozamaterialną rzeczywistość, pojawia się jakieś paradoksalne zwątpienie w jednowymiarowy, wyłącznie materialny charakter rzeczywistości. Świadectwem zastanawiania się nad sposobem jej istnienia, nad różnymi możliwymi modelami świata, jest szczególnie tomik *Koniec i początek*. Ostatecznie Szymborska nie decyduje się na przyjęcie którejkolwiek z rozważanych koncepcji rzeczywistości, co

---

[27] W. Szymborska, *Nie dość*, w: tejże, *Dlatego żyjemy*, Warszawa 1952, s. 11.

[28] W. Szymborska, *Z elementarza*, w: tamże, s. 28.

[29] W. Szymborska, *Wstępującemu do partii*, w: tejże, *Pytania zadawane sobie*, Kraków 1954, s. 15.

[30] W. Szymborska, *Nagrobek*, w: tejże, *Poezje*, Warszawa 1987, s. 81.

[31] W. Szymborska, *Streszczenie*, w: tejże, *Sól*, Warszawa 1962.

[32] W. Szymborska, *Obmyślam świat*, w: tejże, *Wołanie do Yeti*, Kraków 1957.

więcej, jest pogodzona ze swoim agnostycyzmem i w ostatnim utworze zbioru przedstawia jego walory rozpoczynając wiersz stwierdzeniem:

> Wielkie to szczęście
> nie wiedzieć dokładnie,
> na jakim świecie się żyje[33].

Najmłodsza polska noblistka reprezentuje już zupełnie inne pokolenie twórców. Olga Tokarczuk nie doświadczyła wyparcia ze swej pamięci tradycji, jakie przytrafiło się twórcom, którzy włączyli się w nurt socrealistyczny. Owszem, sięga po różnego rodzaju tematykę historyczną, w tym związaną z różnymi religijnymi nurtami, często nieortodoksyjnymi, jak ruch różokrzyżowców (*Podróż ludzi księgi*), biegunów (*Bieguni*), chasydyzm, kabała luriańska, mesjanizm Szabtaja Cwi i frankistów (*Księgi Jakubowe*), także inne. Mesjanizm prowadził zresztą do konwersji – na islam lub chrześcijaństwo. Nie na darmo przyczyny oraz proces zmiany religii pasjonują Tokarczuk, która w zgodzie ze współczesną tendencją sztukę traktuje jako przestrzeń transgresji. Informację o tym niesie już tytuł: *Księgi Jakubowe albo Wielka podróż przez siedem granic, pięć języków i trzy duże religie, nie licząc tych małych. Opowiadana przez zmarłych, a przez autorkę dopełniona metodą koniektury, z wielu rozmaitych ksiąg zaczerpnięta, a także wspomożona imaginacją, która to jest największym naturalnym darem człowieka. Mądrym dla memoriału, kompatriotom dla refleksji, laikom dla nauki, melancholikom zaś dla rozrywki*. Można by mówić ogólnie o barokowych wzorach tej długiej nazwy utworu, gdyby nie fakt, że jej ostatnia część bezpośrednio nawiązuje do tytułu pierwszej polskiej encyklopedii autorstwa ks. Benedykta Chmielowskiego: *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej scjencji pełna, na różne tytuły, jak na classes podzielona, mądrym dla memorjału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erigowana* […].

Transgresje są zresztą dokonywane w utworach Tokarczuk w różnych płaszczyznach – moralnej, seksualnej, społecznej, narodowościowej itp.[34] Pisarka korzysta z każdej możliwości zadziwienia czytelnika, by wspomnieć chociażby o koncepcie zauważalnym w materialnej, książkowej postaci, w jakiej

---

[33] W. Szymborska, *Wielkie to szczęście*, w: tejże, *Koniec i początek*, Poznań 1996, s. 40.

[34] Porządek ten naśladuje żydowski oraz arabski sposób pisania – nie da się go zastosować do utworów powstających w łacińskiej i greckiej kulturze, ale można go zasygnalizować w zastosowanej numeracji.

ukazały się *Księgi Jakubowe*, gdyż stronice potężnego tomu numerowane są w porządku malejącym, czyli od końca książki do jej początku.

We wspomnianym utworze najradykalniejszej transgresji dokonuje zresztą staruszka Jenta, której postać pojawia się w pierwszej cząstce powieści, w swoistym prologu; bohaterka przekracza granicę pomiędzy światem materialnym a niematerialnym, a jej świadomość, utożsamiona ze zdolnością poznawczą, oddziela się od ciała znajdującego się w stanie agonalnym. Dzięki wyjściu poza cielesność Jenta może obserwować to, co dzieje się w odległych miejscach, niedostępnych poznaniu zmysłowemu człowieka ograniczonego niewielką przestrzenią, w której akurat się znajduje. W ogóle należy liczyć się z sugestią narratora, że wszystko, co zostaje opowiedziane w utworze, jest relacją z poznawczej wycieczki duszy Jenty, kobiety która na skutek magicznego zabiegu znalazła się trwale w stanie zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią.

Predylekcja Tokarczuk do przedstawiania magii, astrologii, zjawisk dziwnych i dziwacznych, pozornie czy też rzeczywiście niewytłumaczalnych daje znać o sobie od początku jej twórczości, ma swoje odbicie także w *Księgach Jakubowych*. Warto o tym wspomnieć, gdy mowa jest o stosunku tej autorki do religii w utworze, w którym, zgodnie z jej tytułem, mamy do czynienia z wyznawcami trzech wielkich religii monoteistycznych oraz wielu ich odłamów, w tym nieortodoksyjnych czy też z synkretycznymi, osobistymi systemami różnych postaci.

Nie na darmo wszakże jaźń Jenty, odłączona od jej cielesnych zmysłów, została ukierunkowana poznawczo wobec świata. Nie na darmo też jedną z pierwszych wprowadzonych do powieści postaci jest ks. Benedykt Chmielowski, którego pierwowzorem był autor *Nowych Aten*, encyklopedycznej *summy* wiedzy dostępnej człowiekowi XVIII wieku. W dużej mierze postaci wykreowane przez Tokarczuk dążą do poznania prawdy o świecie, co znakomicie oddaje rozmyślanie Aszera Rubina, Żyda, który zastanawia się, który ze znanych mu odłamów judaizmu jest tym właściwym: „A co by było, gdyby naprawdę otworzyć oczy? Gdyby ujrzeć jakimś cudem to prawdziwe, co nas otacza? Co by to było?”[35].

Poszukiwanie prawdy o świecie, niekoniecznie poprzez empirię czy myślenie racjonalne, dla bohaterów żydowskich ma aspekt jak najbardziej religijny, co można by wykazywać na różne sposoby, jednakże samo sedno tej postawy zostaje wyrażone we fragmencie nawiązującym do kabalistycznej interpretacji

[35] O. Tokarczuk, *Księgi Jakubowe*, Kraków 2014, s. 872.

biblijnego Pięcioksięgu: „A jednak Tora i cały świat składają się z imion Boga jak wielka tkanina Ariga, choć jak jest zapisane w Księdze Hioba: «Żaden śmiertelnik nie zna jej porządku». Nikt nie wie, co jest osnową, a co wątkiem, jaki wzór widać na prawej stronie, i jak ma się on do wzoru, który znajduje się na lewej”[36]. Poznanie tajemnicy, jaką stanowi tkanina – Ariga – jest trudne, skomplikowane, dostępne niewielu, ale jest warunkiem przyjęcia właściwej postawy wobec świata – naturalnego i nadnaturalnego. Może nawet stać się „naprawą świata, cerowaniem dziur w tkaninie pełnej nachodzących na siebie wzorów, zawijasów, splotów i szlaków”[37].

Utwór pełen jest rozmyślań bohaterów, ich dialogów, wymiany poglądów, poszukiwań, przygód poznawczych, różnego rodzaju doświadczeń egzystencjalnych, także tych o charakterze transgresywnym, opisu wizji i stanów paranaturalnych, praktyk magicznych, religijnych tęsknot i konwersji, ale nie znajdziemy w nim świadectwa osobowej więzi i zażyłości człowieka z Bogiem, takiej, jaką przedstawia Biblia czy dzienniki duchowe świętych i mistyków. Obserwacja ta dotyczy wszystkich bohaterów, niezależnie od ich narodowości, wyznania, zajmowanego stanowiska czy pełnionej funkcji w religijnej społeczności. Tylko raz w tym utworze uwzględniającym „trzy duże religie, nie licząc tych małych” napotykamy modlitwę, którą przekazuje nauczyciel „metody permutacji i kombinacji liter, a także mistyki liczb i innych «dróg Sefer Jecira»”, modlitwę, która nie ma osobowego adresata i właściwie jest deklaracją całkowitej wolności ludzkiej duszy:

Moja dusza
nie pozwoli się zamknąć w więzieniu,
w klatce z żelaza czy w klatce z powietrza.
Moja dusza chce być jak statek na niebie
i granice ciała nie mogą jej zatrzymać.
I żadne mury jej nie uwiężą:
ani te, które zbudowano ludzkimi rękami,
ani mury grzeczności,
ani mury uprzejmości
czy dobrego wychowania.
[…]

[36] Tamże, s. 822.
[37] Tamże.

Jest poza przyjemnością i poza lękiem.
Przekracza tak samo to, co piękne i wzniosłe,
Jak i to, co podłe i straszne[38]

Dopiero po przytoczeniu tej „deklaracji" Nachman Samuel ben Lewi z Buska wypowiada osobistą modlitwę kierowaną do Boga:

Pomóż mi, dobry Boże, i spraw, by mnie życie nie raniło.
Daj mi zdolność mówienia, daj mi język i słowa,
a wtedy wypowiem prawdę
o Tobie[39].

To jedyne świadectwo bezpośredniej, osobowej relacji pomiędzy człowiekiem a Bogiem ma za przedmiot prośbę o pomoc w wypowiedzeniu prawdy o Bogu. Zatem również w niej przedmiotem dążenia jest ostatecznie poznana prawda i nie zmienia ona ogólnego poznawczego ukierunkowania tych bohaterów *Ksiąg Jakubowych*, którzy mają jakiekolwiek wznioślejsze pragnienia oraz ambicje.

W powieści zawierającej bardzo wiele informacji, zwłaszcza o odłamach, tendencjach, zmianach zachodzących w obrębie osiemnastowiecznego judaizmu, Olga Tokarczuk podchodzi do opisywanych przez siebie zjawisk w sposób religioznawczy, jakby nie była w stanie odnaleźć w rozległej przestrzeni geograficzno-kulturowej żadnego przykładu osobistego, wewnętrznego przeżycia *stricte* religijnego, polegającego na doświadczeniu osobistej relacji człowieka z Bogiem. Taki fenomen w tej potężnej, niemal tysiącstronicowej powieści nie istnieje. Co najwyżej spotykamy tęsknotę bohatera za doskonalszymi systemami religijnymi, na przykład za religiami politeistycznymi, bo miałyby one odpowiadać ludzkim potrzebom. Nie ma też epifanii osobowego bóstwa, a sugerowana czasem epifanijność dotyczy raczej jakichś ludzkich potrzeb, zasad działania psyche bohaterów albo też nieoczywistych reguł świata naturalnego.

Autorka nie prowadzi polemiki z żadnym systemem religijnym czy nawet *quasi*-religijnym, nie krytykuje jak Nietzsche, nie tworzy prześmiewczej groteski jak Gombrowicz, jakkolwiek groteskowo-ironiczne fragmenty można w *Księgach Jakubowych* odnaleźć (np. rozważanie ks. Benedykta Chmielowskiego, czy świat mógł być stworzony jesienną porą, skoro na rajskim drzewie

[38] Tamże, s. 809.
[39] Tamże.

znalazło się zerwane przez Ewę jabłko). Wydaje się, że można na przykładzie Tokarczuk zaobserwować następny etap laicyzacji. Pisarka jest zainteresowana fenomenami historycznymi o naturze kulturowo-socjologicznej. Jakkolwiek wielu jej bohaterów wywodzi się spośród naturalnych i duchowych spadkobierców wiary Abrahama, w najmniejszym stopniu nie pociąga jej uwagi czyjekolwiek osobiste spotkanie z Bogiem, który z płonącego krzaka przemówił do Mojżesza, zgłaszając swoją obecność w życiu pojedynczego człowieka, jak i w historii ludzkości. Jest to wyraziście widoczne, kiedy skonfrontuje się pisarkę ze spojrzeniem Stanisława Vincenza na różne kultury i religie. Ukazał on m.in. wstrząs, jakiego doznał, gdy pierwszy raz doświadczył siły modlitwy pokuckich chasydów[40]. Tokarczuk na osiemnastowiecznych poszukiwaczy wiedzy o świecie patrzy z taką samą ciekawością wobec nieco egzotycznych kultur, jak na sumeryjską boginię Inannę, której historia zachowana we fragmentach klinowego zapisu zainspirowała ją do napisania powieści *Anna In w grobowcach świata*.

[40] S. Vincenz, *Spotkanie z chasydami*, w: tegoż, *Tematy żydowskie*, Gdańsk 1993, s. 13-29.

Dariusz Pachocki
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Malarskie inspiracje Edwarda Stachury

W roku 2019 minęła czterdziesta rocznica śmierci Edwarda Stachury. Jego kuzyn – Lech Rojek – wspominał, że przyszły pisarz we wszystkim musiał być najlepszy. Przede wszystkim zaś chciał zostać sławny: „Powiedział kiedyś, jeszcze w podstawówce, że chciałby mieć w encyklopedii chociaż ze dwie linijki o sobie”[1]. To marzenie się urzeczywistniło. Do historii przeszedł jako pisarz. Jednak mogło być zupełnie inaczej.

Autor *Siekierezady* od najmłodszych lat przejawiał talent do rysowania. Jeszcze podczas pobytu we Francji dziewięcioletni Edward pięknie wymalował ściany kawiarni[2]. Trudno byłoby tu mówić o jakichkolwiek dowodach na potwierdzenie tej legendy. Być może należałoby ją włożyć między bajki, jednak dalsze losy i zainteresowania Stachury każą powstrzymać się przed nazbyt pochopnym wyciąganiem tego typu wniosków.

Po powrocie do Polski w 1948 r. Stachura uczęszczał do szkół w Aleksandrowie Kujawskim, a później w Ciechocinku. Prawdopodobnie właśnie tu miały miejsce zdarzenia, które wyzwoliły jego literacki potencjał. Przynajmniej tak chciałby to widzieć sam Stachura. W *Fabula rasa* przeczytamy: „Był w liceum jeden piszący wiersze chłopak, z którego wielu kolegów drwiło […] więc wziąłem się za pisanie wierszy, żeby przejąć na siebie połowę drwin i w ten sposób ulżyć mu w niedoli”[3]. Reminiscencje dotyczące momentu inicjalnego znajdziemy także w jednym z wczesnych opowiadań:

---

[1] M. Buchowski, *Buty Ikara*, Warszawa 2014, s. 26.

[2] Zob. tamże, s. 21-22.

[3] E. Stachura, *Fabula rasa.* Buchowski nie bez racji zauważył, że „główna przyczyna pisania wierszy w liceum jest mniej altruistyczna niż chęć ulżenia koledze przezywanemu [sic – D.P.] «poetą». Młodego człowieka opanowuje wtedy jakieś silne poczucie wyjątkowości własnych przeżyć i trudne do wstrzymania parcie na długopis, żeby koniecznie dać temu wyraz oraz świadectwo” (M. Buchowski, *Buty Ikara*, s. 51).

Napisałem pierwszy wiersz i pomyślałem sobie, że jest to najpiękniejszy wiersz świata. Po każdym wierszu tak myślę. Napisałem więc pierwszy wiersz i zaniosłem go profesorowi – poloniście. Powiedział, że on też w tym wieku, każdy prawie w tym wieku pisze wiersze, ale to przejdzie. Tak mi powiedział. Ale mnie jakoś nie przeszło. Czasami, to ja się nawet modlę do swojego fioła. I nic. Nie przechodzi. Mój pierwszy wiersz mówił o pracy pająka. Pamiętam go, jak wszystko to, co napisałem. Ostatnia strofa brzmiała:

A gdy nić sieć uplotła
i po trudzie spoczął pająk,
wszystko, o nic nie dbając,
zniszczyła głupia miotła.

Myślałem wtedy, że to jest najpiękniejszy wiersz świata i że mój profesor jest głupi[4].

Archiwum pisarza, którym dziś dysponujemy, nie jest małe, jednak brakuje w nim rękopisów wierszy czy opowiadań. Niestety, nie wiadomo, co się z nimi stało. Być może – razem z wieloma listami i fotografiami – zostały zniszczone przez pisarza pod koniec życia[5]. Jednakże w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie zachował się rękopis – niepublikowanego dotąd – wiersza, na który warto zwrócić uwagę:

Pająk

W pokoju na ścianie
Tuż nad moją głową
Pająk niezmordowanie
Siatkę plecie swoją

I snuje swe nici
jak wieśniaczki na krośnie...
Jak poeta swe myśli...
A siatka wciąż rośnie

[4] E. Stachura, *Która jest jak oliwa na* wodę, w: tegoż, *Moje wielkie świętowanie*, oprac. D. Pachocki, Warszawa 2007, s. 33-34.

[5] W tym celu Stachura przygotował ognisko w parku Skaryszewskim w Warszawie. Świadkiem i czynnym uczestnikiem zdarzenia był Lech Rojek: „Ja wtedy akurat byłem i mu pomagałem palić. To było w Warszawie na Grochowie przy jeziorkach. Nie wiem, ile razy palił, bo tam już było jakieś palenisko. Spaliliśmy taką wielką torbę i plecak. Były tam listy, zdjęcia. Nie tak łatwo było, trzeba najpierw drzewem podpalić. Jeszcze jakaś dziewczyna była, młoda studentka, jedna z wielbicielek [...]. Było to przed wypadkiem. Rok przed śmiercią". Na podstawie rozmowy z 7 września 2006 r.

Lecz gdy nić sieć uplotła
I po trudzie spoczął pająk
Wszystko nagle litości nie mając
Zniszczyła głupia miotła.

Co ciekawe, górna część kartki pokrywa misternie wyrysowana przez młodego poetę pajęcza sieć. Nawet przeciwnicy autobiografizmu w odniesieniu do twórczości Stachury w tym przypadku musieliby przyznać, że zbieżność jest zastanawiająca. Niestety, nie zachowały się inne wiersze ze szkolnych lat. Nie mamy też szkicowników czy jakichkolwiek dodatkowych śladów, które dokumentowałyby zainteresowania rysunkiem lub malowaniem. Jednak istnieją pewne tropy, które pochodzą z czasu, kiedy Stachura – po ukończeniu liceum w Gdyni – znalazł się na rozdrożu życiowych decyzji. Właśnie wtedy poznał człowieka, który niewątpliwie przez pewien czas był dla niego inspiracją i katalizował myśli o wyborze takiej życiowej ścieżki, która wiązałaby go ze sztuką. Mam tu na myśli poetę i artystę malarza Mieczysława Czychowskiego. Zachowało się jego wspomnienie, które zdaje relację z tego, kiedy i w jakich okolicznościach Stachura pojawił się w jego życiu[6]. Było to w 1956 r. w Klubie Książki i Prasy w Sopocie, podczas spotkania młodych warszawskich pisarzy[7]. Data dla Czychowskiego dość znacząca, gdyż właśnie wtedy był w trakcie robienia dyplomu w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Stachura zagadnął go zaraz po spotkaniu i pokazał mu „zielony zeszyt. Taki zwykły, szkolny zeszyt. Miał w nim swoje wiersze". Czychowski zapamiętał jeden z nich *Klucze Legéra*[8]. Najwyraźniej dostrzegł w Stachurze poetycką iskrę, gdyż dał mu swój adres i powiedział, że w razie problemów chętnie pomoże. Sam nie miał wiele. Mieszkał w Sopocie w niewielkim pokoiku na poddaszu. Klucz zawsze zostawiał w zamku, bo jak sam przyznawał: „I tak

[6] Wspomnienie zachowało się wśród materiałów stanowiących spuściznę po Mieczysławie Czychowskim i będących w posiadaniu jego drugiej żony – Wandy Czychowskiej.

[7] Pierwsza żona Mieczysława Czychowskiego – Halina Jerzak pamięta, iż jedno z tego typu spotkań miało miejsce w akademiku WSSP „Mewa". Stachura przyniósł akwarele i rysunki, prosił Czychowskiego o opinię.

[8] Nie udało się ustalić pierwodruku. Mieczysław Czychowski zapamiętał pointę utworu, która mówiła o tym, że „klucze należy wieszać na uszach". Być może autora wiersza zainspirował obraz Ferdynanda Légera Gioconda z kluczami. Stachura wykorzystał ten motyw także w wierszu, który posłał do oceny Julianowi Przybosiowi w 1958 r. Znajdziemy tam słowa: „W okolicy jadowitych do syczenia tygodni / spoczywa moja głowa na złotogłowiu / z kluczykami na uszach / na wszelki wypadek epilepsji". Zob. E. Stachura, *Listy do pisarzy*, oprac. D. Pachocki, Warszawa 2006, s. 159. Dziękuję profesorowi Janowi Zielińskiemu za podpowiedź dotyczącą tej relacji.

nic do wzięcia nie było". Wkrótce po sopockim wieczorze pisarzy zdarzyło się coś, czego do końca chyba się nie spodziewał:

> Nie pamiętam dokładnie czy tego samego dnia, czy następnego, wróciłem późno (robiłem malarstwo ścienne i przed dyplomem zarywałem noce, by wszystko było jak należy). Wszedłem, patrzę – a z mojego łóżka czyjeś nogi wystają. Myślę: – Co jest? Podchodzę bliżej, a właściciel nóg siada i mówi:
>
> – Przepraszam pana. Czekałem, zachciało mi się spać. Szkoła się skończyła, z bursy mnie wyrzucili, nie mam gdzie mieszkać. Jutro jadę do mamy do Aleksandrowa Kujawskiego.
>
> To był Sted.
>
> No i przegadaliśmy tę noc o poezji. Wtedy też zaraziłem Steda Norwidem. Uwielbiałem tę twórczość i nadal mój podziw dla niej jest ogromny. Tak zaczęła się przyjaźń, którą Sted dochował do samej śmierci.

Edward Stachura, zainspirowany twórczością i osobowością Czychowskiego, którego nazywał leworękim[9] Norwidem, postanowił zdawać na wydział malarstwa Uniwersytetu Toruńskiego. Dysponujemy opinią Rady Pedagogicznej gdyńskiego liceum, w której czytamy:

> Ogólnie dostatecznie przygotowany do studiów. Zdolny, ale pracuje niesystematycznie. Podczas pobytu w naszej szkole przejawiał pewne zdolności artystyczne. Wystawiał rysunki na wystawie szkolnej, pisuje wiersze. Na uroczystościach szkolnych występował w częściach wokalnych. W osiąganiu lepszych wyników w nauce przeszkadzała mu wada w wymowie. W pracach społecznych szkoły brał aktywny udział. Światopogląd materialistyczny nieskrystalizowany[10].

Jak widać, pedagodzy dostrzegli zainteresowania i starania młodego Stachury. Stachury marzenia nie udało się jednak zrealizować. Mieszkający z rodzicami w Aleksandrowie Kujawskim Stachura pisał: „Wyobraź sobie, że nie dopuszczono mnie do egzaminów ze względu na słabe prace domowe. Widocznie mieli racje. Pociesza mnie tylko fakt, że oprócz mnie nie dopuszczono kilkudziesięciu innych. Rok zmarnowany. Postaram się jednak zużytkować go

[9] Poeta jako nastolatek stracił prawą rękę podczas rozbrajania miny.

[10] M. Buchowski, *Buty Ikara*, s. 54. Na świadectwie dojrzałości z 1956 r. z pięciu przedmiotów widnieją oceny bardzo dobre: geografia, astronomia, logika, chemia, rysunek. Najsłabiej Stachura został oceniony z języka polskiego, języka rosyjskiego, historii i matematyki.

jak najlepiej. Będę dużo pisał i malował. Co słychać u Ciebie?"[11]. Według Czychowskiego: „Nie przygotował się jednak jak należy i oblał". To niepowodzenie nie załamało go i zdecydował się uczestniczyć w zajęciach – razem z kuzynem Lechem Rojkiem – jako wolny słuchacz. Kontakt z Czychowskim ograniczał się w tym czasie do wymiany listów. Pod koniec lata 1956 r. pisał:

> Na wstępie chciałem się usprawiedliwić dlaczego tak długo Ci nie odpisałem. Otóż miałem mnóstwo pracy w domu: musiałem skosić wszystko zboże u siebie, poza tym chodziłem z kosą na zarobek. Z tej racji – moje przydługie milczenie.
>
> Drogi Mietku cieszę się wielce, że uważasz mnie za przyjaciela (na honor nie pomyliłeś się co do naszej przyjaźni). Teraz, kiedy jestem daleko od Ciebie z dużym wzruszeniem wspominam moje wizyty do Ciebie i nasze rozmowy w Twoim małym pokoiku na poddaszu.
>
> Przypomina mi się ta noc, gdyśmy razem spali, a właściwie przegadali. Miałeś w sobie coś, co było i u mnie. Może to była ta miłość do sztuki; może ta gorycz do ludzi; może to samo smutne spojrzenie, może wreszcie ta nasza nieodstępna «dumna i radosna nędza»... nie wiem. Wiem tylko, że z mojej strony nasza przyjaźń nie pokryje się nigdy rdzą zapomnienia. List Twój noszę przy sobie i często go czytam w chwilach rozterki i smutku. Pozwala mi przetrwać ciemne godziny, dodaje mi sił do walki, do pracy nad sobą. Za to przyjacielu, serdecznie Ci dziękuję[12].

Funkcjonowanie w domu nie ułatwiała mu trudna relacja z ojcem, który nie rozumiał artystycznych ambicji syna. Wiele wskazuje na to, iż wybrany kierunek rozwoju uznał za najwłaściwszy. W kolejnych listach do Czychowskiego znajdziemy refleksy tego, że malarstwo wciąż zaprzątało jego myśli: „Mietku! Bądźmy jak Herakles i zabijmy «kudłatego cerbera». Jak bardzo pragnę, by ludzie kochali się jak bracia, by nie było więcej wojen, by Picasso nie malował *Guerniki* i *Masakry koreańskiej*[13]. Niechaj miłość zapanuje nad światem. Miłość «jak szemrzących źródeł prąd»"[14].

Z czasem środek ciężkości przesunął się z malowania na pisanie, w którym widział dla siebie szansę. Poza tym niewątpliwie musiało mu imponować życie

---

[11] List z Aleksandrowa Kujawskiego, 8 lipca 1956 r. E. Stachura, *Listy do pisarzy*, oprac. D. Pachocki, Warszawa 2006, s. 91.

[12] Tamże, s. 98.

[13] M. Czychowski, *Guernica*, w: tegoż, *Lasem, losem, zboczem życia*, Gdańsk 1974, s. 49.

[14] Prawdopodobnie cytat z wiersza Norwida pt. *Czułość*: „Czułość – bywa jak pełny wojen krzyk / I jak szemrzących źródeł prąd, / I jako wtór pogrzebny..." (C. Norwid, *Czułość*, w: tegoż, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Lublin 2004, s. 74); E. Stachura, *Listy do pisarzy*, s. 101. Aleksandrów Kujawski, 8 X 1956 r.

pozbawione okowów urzędowych godzin pracy. Do kolejnych listów Stachura zaczął dołączać wiersze. Trudno oprzeć się wrażeniu, że słowami malował to, czego być może nie chciał lub, co bardziej prawdopodobne, nie potrafił oddać rysunkiem. Do cytowanego powyżej listu trafił wiersz, który przywodzi na myśl malarską wprawkę martwej natury:

* * *

W małym wazoniku
umierające tulipany
żółte tulipany
o szyjkach smukłych i wątłych
jak szyjki chorych dzieci
Ach dlaczego więdną te tulipany

W małym wazoniku
woskowe róże
czerwone róże
o płatkach mocnych i giętkich
jak gumowe piłeczki
Ach dlaczego nie więdną te róże

Pod wierszem znalazł się dopisek: „Cenię go najwyżej ze swoich wierszy", co może świadczyć nie tylko o tym, iż autor był zadowolony z efektu końcowego, ale także o tym, że bliski był mu wówczas taki właśnie model artystycznej ekspresji. Obrazowy sposób postrzegania i przetwarzania rzeczywistości zaczynał być zastępowany słowami. Być może dodatkową determinacją była świadomość, iż droga do sukcesu poprzez literaturę będzie łatwiejsza. W październiku 1956 r. powstała grupa poetycka „Kontrasty". Edward Stachura – obok Mieczysława Czychowskiego i Kiejstuta Bereźnickiego – był jednym z jej założycieli. Grupa opublikowała swój manifest programowy na łamach „Kontrastów", który był polemiką ze szczecińską grupą poetycką Metafora, poezją minionego okresu socrealizmu oraz przede wszystkim określał związki poezji z malarstwem, oświadczając w nim:

> Jesteśmy wdzięcznymi czeladnikami Norwida i Rembrandta, Jastruna i braci Gierymskich, Picassa i Matissa, Czechowicza i Leśmiana. Dążymy w liryce nie do zwulgaryzowania treści, ale do precyzyjnej formy, zamykając w niej i poprzez nią kształt wzruszenia. Pojęcie przedmiotu lub rzeczy określone znaczeniem słowa wyrażamy przez układ przedmiotów, ich koloryt, ruch i oświetlenie. Dla nas nie jest ważna au-

tentyczność w sensie partytury rejestrującej wycinek świata z całą przypadkowością elementów; przekręcamy klucz w bramie świata fantazji, aby ukazać świat realny – w głębokim cieniu i oślepiającym świetle.

Dział poetycki w „Kontrastach" był prowadzony przez Czychowskiego. Tam właśnie ukazały się debiutanckie wiersze Stachury. O tym, że miejsce malarstwa zaczynała przejmować literatura, może także świadczyć fakt, że kolejną grupą, z którą się związał, byli poeci toruńskiego „Helikonu". Na łamach pisma o takiej samej nazwie jak grupa Stachura publikował swoje wiersze. Dość dobrze dokumentują one rozwój Stachury liryka. Zdania coraz częściej są przemyślane, zwarte treściowo, choć nie są przyduszone przesadną metaforyką. W tym czasie, tj. w 1956 r. Stachura zaczyna prowadzić notatniki, które zawierają literackie pomysły i wprawki opowiadań. Wkrótce potem Stachura – z trudnych do zrekonstruowania powodów – związał swój los z Lublinem. Jesienią 1957 r. zdał egzaminy na romanistykę i tym samym rozpoczął nowy rozdział swojego życia. Dość szybko okazało się, że zastana rzeczywistość rozmija się z jego oczekiwaniami. W liście do Czychowskiego z 25 października 1957 r. pisał:

Inaczej wyobrażałem sobie swoje studia. Nie mam akademika ani stypendium. W dodatku jestem bardzo chory, mam gorączkę i co dziwniejsze coraz częściej nawiedzają mnie krwotoki nosa. Mietek! jestem prawie w beznadziejnej sytuacji. Nie mam złamanego grosza przy duszy, i nie mam gdzie spać. Mieszkam, gdzie się da, raz tu, raz tam, trafiając najczęściej na dworzec. Wyciąganie forsy od kobiet napawa mnie już wstrętem. Czynię to jednak nadal, gdyż inaczej umarłbym z głodu, albo musiałbym zrezygnować ze studiów, co niechybnie się stanie, jeśli coś się nie zmieni. Brata, na którego tak liczyłem, zamknęli[15], a moje stosunki z bratową znasz doskonale. Mietek, napisz do mnie. Nie masz pojęcia, jak bardzo potrzebuję teraz Twoich dobrych słów, które porównałem kiedyś w jednym z moich pierwszych listów do Ciebie do wody na pustyni. Niewiele wówczas przesadziłem. Drogi Mój, jesteś jednym z nielicznych moich przyjaciół, dla których jestem szeroko otwarty. Zresztą śmieszne, a nawet wstrętne byłoby teraz powtarzanie tych starych rzeczy. Mietek, «wsadź» jak najprędzej do «Uwagi»[16] kilka moich rzeczy. Odbierz honorarium i prześlij mi je. Jeśli możesz,

[15] „Ryszard Stachura przebywał w areszcie, jak wspomina, w ten sposób ukarany został przez komunistyczne władze za rzekome przestępstwo gospodarcze" (W. Szyngwelski, *Sted. Kalendarium życia i twórczości Edwarda Stachury*, Warszawa 2002, s. 25).

[16] W tym roku Stachura wydrukował w wymienionym czasopiśmie dwa wiersze: [*Odnalazły się marzenia*…], *Metamorfoza*, „Uwaga" 1956, nr 6, s. 4.

przyślij mi teraz 100 zł. Odciągniesz sobie potem tę sumę z honorarium. Mietek, powtarzam, jestem w okrutnej biedzie, przy której nawet ta nasza dawniejsza blednie[17].

Czychowski wspominał, że i jemu nie wiodło się wówczas najlepiej, jednak czasem wspierał Stachurę finansowo. Żył ze stypendium, więc po „opłaceniu akademika i obiadów zostawało tylko na farby i płótno". Na resztę zarabiał, „chałturząc". Nie ukrywał, że nie lubił liternictwa, choć był to jedyny sposób zarobienia na buty czy płaszcz: „Dobrze wtedy za te chałtury płacili. Zrobiło się Lenina czy Stalina i można było jakiś czas egzystować. Po studiach było znacznie gorzej, bo stypendium się urwało, to i Stedowi nie miałem co wysyłać. Ale starałem się pomagać".

W kolejnych listach z Lublina Stachura przypominał przyjacielowi o swoim istnieniu i złym położeniu:

A już myślałem, żeś zapomniał malować moje jabłko na błękitnym talerzu nieba. Mietek! nie zapominaj o moim jabłku. Możesz przekroić je nożem na części i karmić nim szczury, ale nie pozwól, by gniło. Mnie jest naprawdę ciężko. Ja naprawdę potrzebuję przyjaciół takich jak Ty. Wiem, że i Tobie księżyce nie schodzą pod nogi, ale przeżyliśmy ze sobą tyle pięknych chwil. I przeżyjemy jeszcze. Bardzo chcę przyjechać do Ciebie[18] (Lublin, 13 grudnia 1957 r.).

Zapowiedzi odwiedzin nie były czcze. Stachura przyjeżdżał do Sopotu, ale najczęściej większość czasu spędzał poza mansardą Czychowskiego, grając, z różnym rezultatem, w pokera, który w czasach lubelskich był jednym z jego źródeł dochodu. Tryb życia młodego poety i trudności z dostosowaniem się do uniwersyteckich obowiązków sprawiały, że coraz wyraźniejsze było widmo przerwania studiów. W liście z 13 stycznia 1958 r. pisał:

Mój pobyt w Lublinie prawdopodobnie dobiega końca. Miałeś jednak rację mówiąc mi kiedyś, że nie potrafię studiować, gdyż jestem włóczęgą z urodzenia. Wyobraź sobie, że mam teraz kupę kolokwii (których się nie obawiam absolutnie), a nie mam jeszcze wyrobionego indeksu. Nie wyobrażasz sobie jaką męką jest dla mnie załatwianie tego rodzaju formalności. Poza tym, cholerny kłopot z łaciną[19]. Nie byłem

[17] E. Stachura, *Listy*, s. 110.

[18] Tamże, s. 113.

[19] Na egzaminie z łaciny w roku akademickim 1958/59 Stachura otrzymał ocenę „dobry". Kłopoty miał z etyką (niedostateczny) oraz historią literatury francuskiej (niedostateczny). Na podstawie akt osobowych Edwarda Stachury znajdujących się w archiwum KUL (sygn. H 16208).

na żadnym lektoracie. Lektoraty z łaciny są zawsze o wpół do ósmej. Trzeba jeszcze przed tym zjeść śniadanie w stołówce. Aby więc zdążyć, trzeba wstać przynajmniej za 15 siódma. Jakżesz mogę wstać tak wcześnie, jeśli co dzień kładę się spać o drugiej, trzeciej nawet o czwartej, gdy mam ciekawą książkę. Dochodzę do wniosku, że najlepiej będzie, gdy zrezygnuję ze studiów. To nie dla mnie. Bardzo dużo czytam i piszę. Myślę, że pod [tym] względem będziesz ze [mnie] zadowolony. Nadal żyję jak nędzarz, ale to nic. Jestem pewien, że ucieszą Cię moje nowe rzeczy. Włożyłem w nie całą ironię i ból jaki mnie ogarnia. Napisz mi Mietek bardzo szybko co o tych rzeczach myślisz. Daj je gdzieś[20].

W tym też czasie Stachura publikował wiersze i opowiadania w lubelskiej prasie. Zaczął korespondować z Julianem Przybosiem (któremu posyłał swoje wiersze) i mogłoby się wydawać, że zupełnie porzucił malarstwo na rzecz literatury. Jednak w 1958 r. na łamach „Kultury i Życia" z 8 czerwca (numer 21) wydrukowano reprodukcję akwarelki autorstwa Edwarda Stachury (przedstawiała dom i drzewa). Jest to jedyny – zachowany do dziś – dowód jego malarskich zainteresowań. Z dużym prawdopodobieństwem akwarelka powstała zanim pisarz pojawił się w Lublinie. W czasie studiów nie miał czasu, pieniędzy ani warunków na malowanie, a kolejne listy dokumentowały jego coraz trudniejszą sytuację:

Lublin przeklęty. 26 IV 1959

Drogi Mój!

Za obowiązek sobie poczytuję pisanie do Ciebie, mimo Twojego milczenia, bo swój debiut właśnie Tobie zawdzięczam jak wiele innych rzeczy, których nie mogę się wstydzić, a które przypomniały mi się w tej chwili...

Nazywam się chory, a Tobie jak się wiedzie. Czoło mam jak narcyze w ekstazie, a Twój tomik bardzo chciałbym i swój też chciałbym pielęgnować. Nie wiem czemu ogarnęła mnie nagle taka czułość, że bardzo pragnę ujrzeć Twoją twarz, jakby z El Greca Twoja twarz. Nie gniewaj się i nie śmiej się ze mnie taki dziwny dzisiaj jestem, że chciałbym sobie popłakać albo błysk noża w najpiękniejsze serce kozy[21].

Powyższy list pisany był w czasie, kiedy Stachura ponownie studiował na pierwszym roku. Zgodnie z przewidywaniami, pierwsza próba nie skończyła się pomyślnie. Pisarz zdawał egzaminy wstępne kolejny raz, jednak tym razem już wiedział, w jaki sposób zorganizować sobie funkcjonowanie w oddalonym

[20] E. Stachura, *Listy*, s. 118.

[21] Tamże, s. 120.

od domu mieście. Ponadto, poznał tu kilka osób, które bardzo mu pomogły. Być może z tego powodu kontakty z Mieczysławem Czychowskim straciły na intensywności, co odbiło się także na listach, których wysyłał coraz mniej. Co ciekawe, nie wszyscy wiedzieli o tej przyjaźni. Kazimierz Nowosielski, który dobrze znał Czychowskiego, wspominał: „O przyjaźni między tymi dwoma poetami też niewiele umiem powiedzieć. Wiem, że Stachura odwiedzał autora *Zapisywanie trenu*, gdy ten mieszkał w Oliwie [...]. Mimo iż dosyć często tam bywałem, to jednak nigdy nie udało mi się spotkać ich razem. Nigdy też osobiście nie poznałem «Steda». Wiem, iż ten ostatni bardzo był zafascynowany twórczością Czychowskiego; cenił jego poezje i malarstwo”[22].

Potwierdzenie powyższych słów odnajdujemy w wypowiedzi Stachury na temat poezji Czychowskiego: „Mieczysław Czychowski jest jednym z tych u nas poetów, dla twórczości którego mój podziw był od samego początku bardzo wielki, dla twórczości którego mój podziw jest coraz większy i myślę, że na tym nie koniec”[23].

Trudno dziś dociec, dlaczego trwająca kilkanaście lat korespondencja nagle się urwała. Niewątpliwie stosunki uległy ochłodzeniu. W liście Czychowskiego do Jana Czopika-Leżachowskiego z 13 stycznia 1970 r. czytamy[24]: „[...] Byłem w Warszawie. Przez tydzień. Ze Stedem i Zytą[25] nie widziałem się. Jakoś tak wyszło. Sted okazał się niedelikatny. Dlaczego może jeśli się zapytasz, przy okazji powiem ci”[26].

Jak zauważyła Krystyna Świerkosz: „Sam Stachura prawdopodobnie nie do końca był świadom odczuć przyjaciela [...]. Świadczy o tym chociażby treść listu, jaki w czerwcu 1975 roku wysyła do Czychowskiego jego była żona[27]: [...] Sted był. Zostawił dla Ciebie książeczkę. Jesteś i pozostaniesz dla niego wspaniałym poetą a byłeś pierwszym mistrzem. Dałam mu poczytać Twój nowy, wspaniały wybór wierszy... ten z Twoimi rysunkami[28]. Był wzruszony, czytał i cieszył się... prawie krzyczał [...]”[29].

---

[22] Z listu Kazimierza Nowosielskiego do Dariusza Pachockiego z 12 stycznia 2003 r.

[23] E. Stachura, *Parę słów o poezji M. Czychowskiego i parę innych słów przy tej okazji*, w: *Za progiem wyboru*, Warszawa 1969, s. 119.

[24] BG PAN, akc. 3582/97.

[25] Zyta Oryszyn.

[26] *Znane i nieznane listy Edwarda Stachury w zbiorach Biblioteki Gdańskiej PAN*, oprac. K. Świerkosz, „Libri Gedanenses” 2003 (za lata 2001/2002), t. XIX, s. 106.

[27] Halina Jerzak.

[28] M. Czychowski, *Lasem, losem, zboczem życia*, Gdańsk 1974.

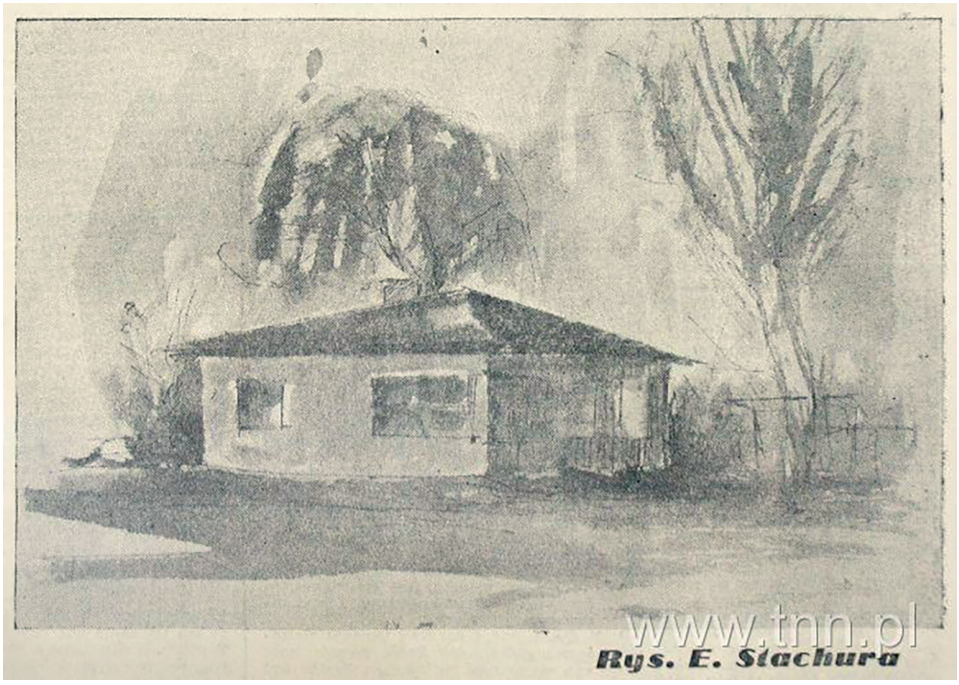
[29] *Znane i nieznane listy*, s. 106-107.

Sam Czychowski sądził, że „Stachura był człowiekiem zapatrzonym w siebie, całkowicie brak mu było samokrytycyzmu. Obrażał się na każdą uwagę. Być może brak tego samokrytycyzmu przyczynił się do jego śmierci, poza tym zbyt zawierzył sztuce. Były też inne powody". Jednak finalnie przyznawał: „Sted był moim ambasadorem do końca". Przyjaźń się rozmyła, jednak wiele wskazuje na to, że Stachura nigdy nie zapomniał swoich pierwszych inspiracji i wsparcia, które otrzymywał od Czychowskiego. Ponadto w jego utworach, szczególnie lirykach, bez trudu znajdziemy motywy, które dowodzą, że nigdy nie przestał patrzeć na świat oczami młodego artysty malarza. Za ilustrację tych słów niech posłuży wiersz pt. *Pejzaż*:

Usypia horyzont w kąciku twych ust
i powracają chmury i słońce
łagodniejsze półwyspy prosić
o miękkie nory twoich oczu
W dalekich krajach
białe dłonie mnichów
zarzynają młode daniele
i na kamiennych posadzkach swoich domów
rozkładają skóry miękkie
dla jednej stopy twojej
Rano kiedy szyje podnosisz leniwie
ręce złodzieje podsuwają ci
grzebienie z kości słoniowej
i najpiękniejsze konie
przybiegają pod okno.

W 1960 r., dwa lata po napisaniu tego wiersza, Edward Stachura wyjeżdżał z Lublina jako poeta i autor opowiadań, którego nazwisko znane już było czytelnikom nie tylko regionalnych, ale i ogólnopolskich literackich periodyków. Trudno powiedzieć, jak potoczyłyby się jego losy, gdyby przyjaźń z Mieczysławem Czychowskim zaowocowała studiami na ASP. Wiele wskazuje na to, że jego zainteresowania malarstwem nie były przypadkowym kaprysem, a artystyczna iskra w jakiś czas w rodzinie się ujawnia. Bratanek pisarza Jerzy Edward[30] Stachura maluje i pisze wiersze. W ten oto sposób historia się dopełniła.

[30] Takie właśnie imiona autor *Siekierezady* otrzymał na chrzcie, a ich kolejność zmienił dopiero w 1974 r.



Akwarelka Edwarda Stachury zamieszczona w „Kulturze i Życiu" 1958, nr 21

Wiesław Pawlak
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Miasto Boże Wespazjana Kochowskiego

Cóż […] *bardziej nieoczekiwanego niż porównanie Słowackiego, zwłaszcza w momentach, gdy osiąga najwyższe szczyty, i Wespazjana Kochowskiego, który jest uosobieniem najdoskonalszej przeciętności?*

Claude Backvis

W wydanej w 1999 r. książce Wacław Pyczek za swego rodzaju klucz do zrozumienia dzieła mistyczno-genezyjskiego Juliusza Słowackiego i *leitmotiv* własnych zabiegów hermeneutycznych obrał ulubiony obraz poety – Jeruzalem Słoneczną[1], uzasadniając to następująco:

> Frekwencja tego obrazu Świętego Miasta jest bardzo wysoka. Pojawia się on w wielu miejscach omawianego dzieła, w licznych opracowaniach wariantowych poszczególnych tekstów czy ich fragmentów; występuje on w różnych postaciach i wersjach, poddanych poetyckim transmutacjom, bardziej zbliżonym czy oddalonym od Apokaliptycznego wzorca. […] Wizja Janowa […] stanowi jakby zwieńczenie całego Pisma Świętego. Podobną funkcję pełni wizja Słonecznej Jerozolimy w rzeczywistości poetyckiej dzieła mistyczno-genezyjskiego. Stanowi ona poetycką konkretyzację koncepcji celu finalnego, która jest zasadniczym pojęciem genezyjskiej filozofii Słowackiego. Jest ona także jednym z podstawowych czynników decydujących o chrześcijańskich aspektach omawianego dzieła. […]. Ta wizja Jerozolimy Słonecznej, postawiona w centrum rzeczywistości poetyckiej determinuje jej charakter, określa także wyraźnie sposób obrazowania, kształtowania świata, kosmosu. Celowym zatem i interesującym wydaje się uczynić z tego obrazu pewnego rodzaju sondę interpretacyjną, wziernik w poetycką materię dzieła mistyczno-genezyjskiego[2].

[1] W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Lublin 1999. Por. L. Nawarecka, *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu" Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010, s. 9.

[2] W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna*, s. 9-10.

Lektura książki zdaje się potwierdzać trafność intuicji autora, w przekonujący bowiem i sugestywny sposób odsłania potencjał semantyczny poetyckiego obrazu Jerozolimy Słonecznej, przede wszystkim zaś – jego rolę jako swoistego zwornika integrującego a zarazem porządkującego chaotyczne i zatomizowane (przynajmniej na pierwszy rzut oka) *universum* dzieła mistyczno-genezyjskiego, zwornika, dzięki któremu owa *rudis indigestaque moles*, jaką w oczach laika jawi się późna i hermetyczna twórczość Słowackiego, nabiera cech kosmosu – to jest, zgodnie z etymologicznym znaczeniem tego wyrazu – rzeczywistości uporządkowanej i sensownej[3]. Dla piszącego te słowa, jako czytelnika obcującego na co dzień z literaturą przedromantyczną, istotny jest jeszcze jeden walor przywołanej na wstępie monografii: potwierdza ona mianowicie głębokie zakorzenienie Słowackiego w dziedzictwie kulturowym epok wcześniejszych niż romantyzm, przede wszystkim baroku. „Trudno sobie wyobrazić artystę Zachodu z epoki romantycznej – pisał przed laty Claude Backvis – nawet równie różnorodnego i oryginalnego jak Słowacki, który by umiał nas przenosić tak często i z tak uderzającą trafnością w emocjonalny, wyobraźniowy i wreszcie duchowy klimat epok od dawna już zamkniętych"[4]. W obszernym artykule, z którego pochodzą przytoczone słowa, belgijski polonista zgromadził niemało przykładów „barokowości" autora *Króla-Ducha*, mających uzasadnić – chyba nieprzypadkowo sformułowaną w poetyce jakże bliskiego barokowym twórcom paradoksu i oksymoronu[5] – tezę, iż „Słowacki tworząc ze świadomością epoki romantycznej, w pierwszej połowie XIX wieku jest w perspektywie estetycznej największym poetą polskiego wieku XVII"[6]. Oczywiście, teza ta jest zbyt efektowna, aby była w pełni prawdziwa, mimo to dostrzeżonych przez Backvisa (oraz jego następców)[7] analogii

[3] Tamże, s. 51-116, 183-184.

[4] C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo*, przeł. J. Prokop, w: tenże, *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór tekstów i oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975, s. 383.

[5] J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 2001, s. 121.

[6] C. Backvis, *Słowacki*, s. 311.

[7] Zob. S. Nieznanowski, *Słowacki i dziedzictwo baroku*, „Roczniki Humanistyczne" 7 (1959), z. 1, s. 245-259; J.M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści. Barokowa struktura postaci Słowackiego*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria III, Wrocław 1981; H. Stankowska, *Rekwizytornia barokowa w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, red. M. Kaczmarek, Opole 1985; M. Kryszczuk, *Juliusz Słowacki wobec tradycji szlacheckiej*, Warszawa 2011; K. Pawlas, *Architektura wyobraźni. Barokowa struktura przestrzeni w powieściach poetyckich Słowackiego*, w: *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn, M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012, s. 397-407; A. Czyż, *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa 1995; K. Pawlas, *Barokowy ornament czy zasada poetyckiego świata? O „Szanfarym"*

między poezją Słowackiego a twórczością jego barokowych poprzedników jest zbyt wiele, by uznać je wyłącznie za sprawę przypadku, nawet jeśli nie wynikają one (co podkreślał sam Backvis)[8] ze świadomego naśladowania tych ostatnich. Dość wspomnieć choćby charakterystyczną dla imaginarium Słowackiego „predylekcję do inkrustowania poetyckiej materii obrazami znaczonymi przez szlachetne metale, kruszce i drogie kamienie, dookreślającymi splendor przedstawionego świata"[9], przypominającą analogiczne zabiegi poetów barokowych[10], by raz jeszcze postawić pytanie o źródła tego rodzaju powinowactw, przywodzących na myśl ową „wielką a przez wieki idącą powieść", o której śnił romantyczny wieszcz w marzeniu sennym utkanym (jeśli wierzyć wierszowi, który jest jego zapisem) z obrazów dobrze znanych także pisarzom epoki baroku.

Do takich obrazów należy również wspomniana już Jerozolima Słoneczna, odgrywająca, o czym była już mowa, tak istotną rolę w mistycznej twórczości Słowackiego, ale nieobca także twórcom epok wcześniejszych. Popularność tego obrazu w dawnej sztuce i literaturze wynika oczywiście ze znaczenia historycznej Jerozolimy jako świętego miejsca żydów i chrześcijan, a jeszcze bardziej – z oddziaływania Biblii, dzięki której ziemska stolica narodu wybranego, na zasadzie *pars pro toto* często utożsamiana z położonym w niej wzgórzem Syjon, stała się uniwersalnym i nośnym semantycznie modelem *loci sacri*, miejsca świętego, identyfikowanego z siedzibą Boga w Niebie, z mistycznym ciałem Chrystusa, to jest ludem Bożym tworzącym wspólnotę Kościoła, lub z duszą każdego człowieka, by wspomnieć tylko niektóre ze znaczeń najczęściej przypisywanych temu obrazowi[11]. Proces tej

---

Juliusza Słowackiego, „Postscriptum Polonistyczne" 2009, nr 2, s. 79-80. Za swego rodzaju podsumowanie badań nad „barokowością" Słowackiego można uznać niepublikowaną rozprawę doktorską K. Kaiser, *„Oko zalśnione w ciągłym zachwycie". O barokowych inspiracjach w twórczości Juliusza Słowackiego sprzed mistycznego przeżycia w Pornic*, Katowice 2012 (wersja online: http://www.sbc.org.pl/Content/89427/doktorat3384.pdf [dostęp: 24 lutego 2020].

[8] C. Backvis, *Słowacki*, s. 11.

[9] W. Pyczek, *Uwagi o kolorystyce w „Anhellim" Juliusza Słowackiego*, w: *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, s. 365. Por. tenże, *Jerozolima Słoneczna*, s. 157-159.

[10] Zob. *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wybór tekstów, wstęp i komentarze A. Vincenz, oprac. tekstów i bibliografii M. Malicki, Wrocław 1989, s. LIV-LX oraz 5-33 („Splendory, klejnoty, pompa światowa").

[11] Z uwagi na bogactwo literatury na ten temat ograniczam się tu do wskazania zaledwie kilku pozycji: K.L. Schmidt, *Jerusalem als Urbild und Abbild*, w: *Aus der Welt der Urbilder. Sonderband für C.G. Jung zum 75. Geburtstag 26. Juli 1950*, Hrsg. O. Fröbe-Kapteyn, Zürich 1950, s. 207-248; N.W. Porteous, *Jerusalem – Zion. The Growth of a Symbol*, w: *Verbannung und Heimkehr. Beiträge zur Geschichte und Theologie Israels im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.*

swoistej alegoryzacji Jerozolimy można zaobserwować już w Księdze Psalmów[12], a jego ukoronowaniem jest apokaliptyczna wizja Nowej Jeruzalem w Apokalipsie św. Jana (rozdział 21 oraz 22,1-3), stanowiąca bezpośrednie źródło inspiracji dla Słowackiego oraz wielu innych artystów i pisarzy, w tym również barokowych[13].

Do tych ostatnich zalicza się m.in. Wespazjan Kochowski (1633-1701), w XIX wieku znany chyba przede wszystkim jako autor łacińskich roczników (*Annales Poloniae*)[14]. Jeden z utrwalonych w nich epizodów zainspirował Jana Matejkę do namalowania obrazu *Karol Gustaw i Starowolski w Katedrze Wawelskiej* (1858)[15], całe zaś dzieło stanowiło ważne źródło informacji dla Sienkiewicza jako autora *Trylogii*. Do lektury wierszy Kochowskiego przyznawał się Mickiewicz[16] i tym niekiedy tłumaczy się zaskakującą i zastanawiającą zbieżność słynnego zakończenia *Ody do młodości*: „Witaj, jutrzenko swobody, / Zbawienia za tobą słońce", oraz jednego z tysiąca sześciuset epigramatów wydanego w 1681 r. maryjnego *Ogrodu Panieńskiego* (III 26):

Aurora consurgens
Wstawaj, śliczna Jutrzenko, wstawaj niemieszkanie,
bo za Tobą zbawienia słońce, Jezus, wstanie[17].

Wilhelm Rudolph zum 70. Geburtstage dargebracht von Kollegen, Freunden und Schülern, Hrsg. A. Kuschke, Tübingen 1961, s. 235-252; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 118-120; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 376-380; S. Kobielus, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Ząbki 2004.

[12] Zob. T. Brzegowy, *„Miasto Boże" w Psalmach*, Kraków 1989.

[13] Zob. S. Kobielus, *Niebieska Jerozolima – temat biblijny w sztuce*, „Studia Theologica Varsaviensia" 1985, nr 1, s. 85-107.

[14] Zob. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut"*. *Piśmiennictwo staropolskie*, opracował zespół pod kierunkiem R. Pollaka, t. II, Warszawa 1964, s. 376-379; *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. II: *I-Me*, Warszawa 2004, s. 269.

[15] Zob. W. Kochowski, *Lata Potopu 1655-1657*, wybór i przeł. L. Kukulski, wstęp J. Krzyżanowski, posłowie, indeks, przypisy A. Kersten, Warszawa 1966, s. 75-76 (*Annalium Poloniae climacter secundus*, Cracoviae 1688).

[16] List do J. Jeżowskiego z 1819 r.: „Przeczytałem […] wiele naśladowań, Kochowskiego i Kochanowskiego, Twardowskiego etc.", w: *Archiwum filomatów. Część pierwsza. Korespondencja 1815-1823*, t. I: *1815-1820*, wyd. J. Czubek, Kraków 1913, s. 180.

[17] W. Kochowski, *Ogród Panieński*, wyd. R. Mazurkiewicz, W. Pawlak, Warszawa 2019. Tu i dalej wszystkie cytaty z tego utworu według tej edycji. Lokalizacja według numeracji przyjętej przez wydawców: cyfra rzymska oznacza jedną z szesnastu „kwater", liczby arabskie oznaczają numer epigramatu w „kwaterze". Por. *Helikon sarmacki*, s. 132-133; M. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, s. 428.

Norwidowi z kolei jako motto dramatu *Wanda* posłużył fragment jednego z liryków z wydanego w 1674 r. zbioru *Niepróżnujące próżnowanie ojczystym rymem na liryka i epigramata polskie rozdzielone i wydane*:

Tak Kościół trzyma, że gdy Pan umierał,
Na Akwilon, głowę skłoniwszy, pozierał;
Na Oliwnej Górze dziwnej
Kończąc mękę, Skłania rękę
Na północnych ludzi[18].

Nie ma pewności, czy Norwid wiedział, kto jest autorem tych słów (jako ich źródło podał „starą pieśń przepisaną z książki w klasztorze na górze Świętokrzyskiej w puszczy")[19], tym niemniej wyeksponowanie ich jako motta „rzeczy" o legendarnej lub – jak ktoś woli – mitycznej Wandzie jest jeszcze jednym, interesującym przykładem odkrywania przez „późnych wnuków" (poetów romantycznych) dorobku pokolenia „dziadów", to jest twórców przedoświeceniowych.

Przytoczony utwór Kochowskiego, dla którego prawdopodobnym źródłem inspiracji było z kolei jedno z kazań maryjnych współczesnego mu kaznodziei krakowskiego, Jacka (Hiacynta) Liberiusza (1599-1673)[20], kieruje ponownie naszą uwagę na późną twórczość Juliusza Słowackiego, konkretnie zaś na Rapsod I *Króla-Ducha* i zawartą w nim wizję Maryi jako apokaliptycznej Niewiasty:

A wtém jasność przyszła nowa,
I w tém powietrzu jako w dyjamencie
Ukazał się wid... Piękność.... córka *Słowa*,

[18] Ks. II, pieśń 29: *Góra Łyssa depozytem drzewa Krzyża ś*[*więtego*] *w sendomirskim kraju sławna*, w. 30-35, w: W. Kochowski, *Utwory poetyckie. Wybór*, oprac. M. Eustachiewicz, Wrocław 1991, s. 94. Por. C. Norwid, *Pisma wybrane*, wybór i oprac. J. W. Gomulicki, t. III: *Dramaty*, Warszawa 1968, s. 273: „Tak Kościół trzyma, że gdy Pan umierał, / Na PÓŁNOC, głowę skłoniwszy, pozierał, / Na Oliwnej / Górze dziwnej / Kończąc mękę, skłaniał rękę / Ku – PÓŁNOCNYM LUDZIOM...".

[19] Tamże; por. A. Nurzyńska, *„Wanda" Cypriana Norwida wobec tradycji staropolskiej*, „Colloquia Litteraria" 2016, nr 1, s. 243-245.

[20] J. Stramek, *„Kaznodzieja znacznej wziętości" – ks. Jacek Liberiusz CRL*, w: *Wielcy kaznodzieje Krakowa. Studia in honorem prof. Eduardi Staniek*, red. K. Panuś, Kraków 2006, s. 119-129; W. Pawlak, *Twórczość Wespazjana Kochowskiego wobec popularnej literatury religijnej (na przykładzie „Ogrodu Panieńskiego")*, w: *Sarmackie theatrum*, t. II: *Idee i rzeczywistość*, red. R. Ocieczek, przy współudziale M. Barłowskiej, Katowice 2001, s. 28-29.

Pani któregoś z ludów na północy,
Jaką judejscy widzieli prorocy...

Słońce lecące trzymała nad czołem,
A miesiąc srebrny pod nogami gniotła[21].

Słońce „nad czołem" i „miesiąc srebrny pod nogami" oczywiście nie dziwią, od dawna bowiem były stałym elementem ikonografii i literatury maryjnej[22], z upodobaniem eksploatowanym również przez Kochowskiego (zob. np. *Ogród Panieński* X 77, *Virgo illustris*: „Słońce szatą, podnóżkiem miesiąc, z gwiazd korona, / ze wszech miar, Panno, jesteś jaśnie oświecona"). Nieco bardziej zastanawia przypisanie Matce Bożej godności „Pani któregoś z ludów na północy" (o jaki lud chodzi, nietrudno się domyślić). Jest ono dość typowe dla Słowackiego, dla którego „każdorazowe zestawianie Polski z obrazem Apokaliptycznej Niewiasty […] służyło oczywiście sakralizacji Polski"[23], a zarazem bliskie Kochowskiemu jako przedstawicielowi epoki, w której ostatecznie wykrystalizował i utrwalił się kult Maryi – Królowej Korony Polskiej[24], oraz jako autorowi cytowanego już wiersza, w którym znalazł się obraz niejako antycypujący Słowackiego wizję „Pani któregoś z ludów na północy":

Matka znać dając, że nam jest w pomocy,
Pod krzyżem stoi ku nam na północy[25].

Można zapytać: dlaczego właśnie na północy? Odpowiedzi udziela wspomniany już Jacek Liberiusz w kazaniu z pewnością znanym Kochowskiemu i stanowiącym jedno ze źródeł inwencyjnych jego utworu:

Jest tedy pospolite zdanie, że P[an] Jezus wisiał na krzyżu twarzą obróconą na zachód i przeto w modlitwach obracamy się na wschód, ku twarzy jakoby Pańskiej, i Panna b[łogosławiona] stała po prawej stronie, a stała od północy. Na cóż to? Czemu od

[21] J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. VII, Wrocław 1956, s. 148.

[22] M. Biernacka, *Niepokalane Poczęcie*, w: M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J.St. Pasierb, *Maryja Matka Chrystusa*, Warszawa 1987, s. 28-33.

[23] W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna*, s. 45; por. A. Paluchowski, *Matka Boska w poezji czasów stanisławowskich i okresu romantyzmu*, w: *Matka Boska w poezji polskiej*, t. I: *Szkice o dziejach motywu*, oprac. M. Jasińska [i in.], Lublin 1959, s. 110-111.

[24] Na temat początków kultu Maryi jako patronki i królowej Polski zob. J.J. Kopeć, *Bogarodzica w kulturze polskiej XVI wieku*, Lublin 1997, s. 419-427.

[25] W. Kochowski, *Góra Łyssa*, w. 36-37, w: tenże, *Utwory poetyckie*, s. 94.

północy? Dlatego, że nieprzyjaciel dusz ludzkich obrał sobie za łożyszcze *latera aquilonis*, kąty północne, i stąd wszystko złe na nas wybucha, *ab aquilone pandetur omne malum*; a toż też Przenaświętsza Panna obrała sobie pod krzyżem północną stronę i stanęła *a parte aquilonis*, od północy, aby wszelkim szatana przeciwko nam szturmom, najazdom i pokusom dawała odpór. O, jako wdzięczne ku Chrystusowi Panu serce mieć macie katolicy tuteczni, iż gdy na krzyżu wisiał, prawą swą rękę ku waszym tu krajom mile wyciągnął i po prawej tejże ręce wiszącego łotra zbawił, i namilszą swą Rodzicielkę, pod nią przy prawym łotrze stojącą, naszym krajom za pośrzedniczkę naznaczył, ku naszej części świata głowę konając miluchno skłonił i poki żył na krzyżu, ku drogiej swej Matce onę schyloną miał, i z prawego boku oszczepem przebitego ostatnią krew z wodą ku nam wylał. Takiemi faworami ukazując, iż Ewropa, ta nasza część świata, od niego serdecznie jest umiłowana i Pannę b[łogosławioną] za osobliwą od samego Zbawiciela naznaczoną ma patronkę i z niej największa część wybranych królować z nim będzie[26].

Przywołując tak obszerny urywek kazania nie sugeruję bynajmniej, że było ono znane Słowackiemu, podobnie jak nie mam pewności, czy czytał on jakikolwiek utwór Kochowskiego, choć samo jego nazwisko mógł znać chociażby z wykładów ojca. Nie miał on wprawdzie o autorze *Psalmodii polskiej* najlepszego zdania, ale przyznawał mu „w niektórych strofach […] niepospolitą moc i żywość pióra" oraz „dowcip", pod którymi to pojęciami kryły się być może jakości odpowiadające nie tylko wypolerowanemu gustowi ojca, ale także atrakcyjne dla syna, reprezentującego już inny smak i upodobania estetyczne[27].

Jakkolwiek sprawy się miały, przytoczone fragmenty siedemnastowiecznych tekstów stanowią co najmniej interesujący kontekst porównawczy dla niektórych idei i wyrażających je obrazów obecnych w późnej twórczości Słowackiego i potwierdzają jej „barokowe" rysy, o których pisał niegdyś Claude Backvis. Dla piszącego tego słowa są ponadto okazją do zwrócenia uwagi na rolę i znaczenie, jaką odgrywa w niej pierwiastek, by tak rzec, maryjny lub po prostu Maryja. To, że jest ona w dziele mistyczno-genezyjskim obecna,

[26] J. Liberiusz, *Gwiazda Morska Naświętsza Panna Maryja trzydziestą kazań na hymn „Ave maris stella"* [...] *pobożnemu audytorowi zalecona*, Kraków 1670, s. 60-61.

[27] E. Słowacki, *Sztuka dobrego pisania w języku polskim*, w: tenże, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. II, Wilno 1826, s. 231. Nieco dalej autor dodawał: „W tych poezyjach Kochowskiego mało znajdujemy przyjemności i niewiele miejsc godnych wspomnienia. […] Słowem, nie można mu zaprzeczyć dowcipu, ale nie umiał pieśni swoich od powszechnego ochronić zepsucia" (tamże). Por. tenże, *O poezyi*, (w tym samym tomie), s. 156-157: „Po J. Kochanowskim ćwiczył się w poezyi lirycznej Wespazjan Kochowski, którego jest wielce szacowna historyja czasów Jana Kazimierza. Co do jego wierszy, te za wzór po większej części służyć nie mogą".

dla jego znawców jest rzeczą oczywistą[28], tu jednak chodzi mi o obecność i znaczenie na poziomie głębszym niż motyw czy obraz poetycki, bliższym zaś temu, o którym pisał przed laty Andrzej Paluchowski:

> Nowe, romantyczne widzenie świata sugestywniej uformowało Najświętszą Pannę w poezji Juliusza Słowackiego. Nade wszystko po roku 1842, około którego dokonuje się stopniowe przeobrażanie sztuki Słowackiego, wprzęganie jej w służbę nowej wiedzy o rzeczywistości i nowych przekonań o zadaniach artysty – Matka Boża, Pani Słowa i Zbawicielka, w świecie tej poezji pełni ważne zadania. Listy poety do matki obdarzają argumentem przypuszczenie o integralnym związku jego działań poetyckich i religijnych doświadczeń, także w stosunku do Najświętszej Panny [podkr. – W.P.][29].

Przyznam, że jako laik w dziedzinie badań nad twórczością Słowackiego nie wiem, czy trop wskazany przez Andrzeja Paluchowskiego został podjęty przez jego następców, nie mam za to najmniejszych wątpliwości, że jego słowa można by odnieść do Wespazjana Kochowskiego – poety nie tylko „sanktuariów maryjnych"[30], ale po prostu *par excellence* maryjnego, a to ze względu na znacznie głębszy stosunek jego samego jako człowieka i pisarza do Maryi – jego opiekunki i Muzy[31]. Oczywiście, „maryjność" Kochowskiego jako poety manifestowała się przede wszystkim w licznych utworach poświęconych Matce Bożej, takich jak wydany w 1668 r. *Różaniec Naświętszej Panny*

---

[28] S. Pigoń, *Symbol Pani Słonecznej w „Królu-Duchu"*, w: tenże, *Z epoki Mickiewicza. Studia i szkice*, Lwów 1922, s. 381-412; A. Paluchowski, *Matka Boska w poezji*, s. 110; B. Adamkowicz-Iglińska, *Niewiasta apokaliptyczna w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Tradycja religijna w literaturze polskiej XIX wieku*, red. J. Kaczyński, Olsztyn 1996, s. 37-46; W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna*, s. 30-32, 43-45.

[29] A. Paluchowski, *Matka Boska w poezji*, s. 109.

[30] J. Starnawski, *Wespazjan Kochowski – poeta sanktuariów maryjnych*, „Studia Claromontana" 4 (1983), s. 147-154.

[31] K. Koehler, *Wespazjan Kochowski – wiersze maryjne w „Niepróżnującym próżnowaniu"*, w: *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – renesans – barok*, t. III, red. J.S. Gruchała, Kraków 1999, s. 242-251. W podobnym duchu Maria Eustachiewicz (*Wstęp*, w: W. Kochowski, *Utwory poetyckie*, s. LI) odczytywała wpisane w tytulaturę *Ogrodu Panieńskiego* określenie autora jako „najliższego… niewolnika" Maryi, uznając je za wyraz autentycznej identyfikacji autora z nurtem pobożności zwanym „świętym niewolnictwem" lub „niewolnictwem Maryi" (na jego temat zob. J. Misiurek, *Historia i teologia polskiej duchowości katolickiej*, t. I: *W. X-XVII*, Lublin 1994, s. 245-251); por. A. Czyż, *Sarmata – niewolnik Matki. Drużbicki, Montfort i „Ogród Panieński" Kochowskiego*, w: *Barok – Sarmatyzm – Psalmodia*, red. K. Maliszewski, K. Obremski, Toruń 1995, s. 43-47.

Maryjej według zwyczaju kaznodziejskiego rytmem polskim wyrażony, liczne wiersze we wspomnianym już zbiorze *Niepróżnujące próżnowanie* z 1674 r., łaciński *Rubus incombustus* z 1693 r., przede wszystkim zaś wydany w 1681 r. *Ogród Panieński*, imponujący zbiór tysiąca sześciuset epigramatów (głównie dystychów), stanowiących rozwinięcie tyluż łacińskich „tytułów" maryjnych[32]. Również biografia Kochowskiego, nie tylko poety, ale także żołnierza, który właśnie Matce Bożej przypisywał swoje ocalenie przed utopieniem się w wodach Pilicy[33], pozwala go zaliczyć do autentycznych „sług Maryi", pozostających „na ordynansach" u Chrystusa, któremu zresztą poświęcił poemat *Chrystus cierpiący* (Kraków 1681).

Wspomniany *Ogród Panieński*, mimo że na ogół nie cieszył się uznaniem historyków literatury, to jednak z pewnością jest dziełem interesującym, może właśnie dlatego, że nieco osobliwym. Jest to poetycki wirydarz, jeden z wielu, jakie powstały w literaturze dawnej[34], wyróżniający się jednak na ich tle precyzyjną, matematyczną konstrukcją, niepozbawioną przy tym utajonych znaczeń odwołujących się do dawnej numerologii[35], oraz imponującą liczbą utworów, jakkolwiek krótkich. Jak już była o tym mowa, jest to 1600 epigramatów podzielonych na szesnaście centurii zwanych kwaterami, z których każda zamknięta jest sześciowersowym „zawarciem", całość zaś poprzedza prozaiczna przedmowa i wiersz wprowadzający (*Do Ogroda Panieńskiego weście*), liczący tyle wersów, ile wszystkie „zawarcia" razem wzięte, czyli 96. Każdy epigramat poprzedzony jest łacińskim tytułem, stanowiącym maryjne

---

[32] M. Wojtak, *Wespazjana Kochowskiego poetycki różaniec*, w: *Wespazjan Kochowski w kręgu kultury literackiej*, red. D. Chemperek, Lublin 2003, s. 125-143; Zob. K. Koehler, *Wespazjan Kochowski*, s. 328-263; W. Wisłocki, *Wespazyana z Kochowa Kochowskiego „Rubus incombustus"*, Lwów, 1872; J.S. Gruchała, *„Rubus incombustus" Wespazjana Kochowskiego – z dziejów wyobraźni religijnej*, w: tenże, *„Psalmy, hymny, pieśni pełne ducha". Studia o staropolskich tekstach religijnych*, Kraków 2013, s. 191-206; W. Kochowski, *Ogród Panieński* (tu zwłaszcza *Wprowadzenie do lektury* wraz z bibliografią).

[33] Zob. W. Kochowski, *Dzięka powinna Przenaświętszej Pannie i Matce Maryjej za wyratowanie ze złej toni anno 1665*, w: tenże, *Utwory poetyckie*, s. 83-86. Por. *Ogród Panieński* II 37, *Robur fluctuantium*: „Własny przypadek piszę nieszczęsnej przygody: / zwątpionego wyrwałaś dziwnie, Panno, z wody".

[34] M. Eustachiewicz, *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*, „Pamiętnik Literacki" 1975, nr 3, s. 3-38; K. Krawiec-Złotkowska, *Na początku był ogród... Wirydarze w polskiej poezji barokowej na tle kultury dawnej Europy*, Słupsk–Wejherowo 2017, passim.

[35] L. Ślękowa, *„Quadratum perfectum" Wespazjana Kochowskiego. „Niepróżnujące próżnowanie – liryka polskie", „Ogród Panieński", „Psalmodia polska". Uwagi o kompozycji*, „Pamiętnik Literacki" 2001, nr 2, s. 149-157; *Wprowadzenie do lektury*, w: W. Kochowski, *Ogród Panieński*.

określenie zaczerpnięte z Biblii lub z innych źródeł (dzieł ojców Kościoła, teologów średniowiecznych i nowożytnych, kaznodziejów, poetów), niekoniecznie zresztą znanych autorowi z autopsji. Zostawiając na boku skomplikowaną a zarazem frapującą kwestię erudycji poety, podkreślić należy, że jest to chyba największy w całym polskim piśmiennictwie zbiór tytułów maryjnych, porównywalny jedynie z takimi dziełami jak wcześniejszy od niego *Nomenclator Marianus* francuskiego jezuity Theophila Raynauda czy nieco późniejsza *Polyanthea Mariana* Ippolita Marracciego[36]. W Polsce za najbardziej zbliżone do *Ogrodu Panieńskiego* można uznać późniejsze o ponad dwadzieścia lat dzieło cystersa wąchockiego, Franciszka Edmunda Rzezawskiego, który tysiąc łacińskich tytułów maryjnych opatrzył polskimi tetrastychami podzielonymi również na centurie[37].

Wraz z wymienionymi wyżej dziełami *Ogród Panieński* wpisuje się w zjawisko siedemnastowiecznego encyklopedyzmu i związanej z nim pasji czy wręcz manii katalogowania, za którą kryje się ówczesna kultura ciekawości oraz „pożądanie całości"[38]. Przede wszystkim jest jednak najważniejszym ogniwem w poetyckiej mariologii Kochowskiego, jej ukoronowaniem i summą. Jak przystało na summę, nie zabrakło w nim żadnego z wielkich tematów teologii maryjnej, takich jak Boskie macierzyństwo Maryi czy niepokalane poczęcie. Ponieważ jest to summa poetycka, to tematy te zostały wyrażone za pomocą poetyckich, to jest mających często charakter alegoryczny, symboliczny i metaforyczny, tytułów i stanowiących ich dopełnienie epigramatów. Wśród nich nie mogło zabraknąć także tych, dla których źródłem były biblijne obrazy Jerozolimy, jednak nie tyle tej konkretnej, historycznej, ile poddanej wspomnianej już alegoryzacji w Psalmach i księgach prorockich oraz stanowiącej jej idealizację apokaliptycznej wizji Miasta Bożego[39]. Pod tym zresztą

---

[36] T. Raynaudus, *Nomenclator Marianus e titulis selectioribus, quibus B. Virgo a SS. Patribus honestatur contextus*, Lugduni 1639; H. Marracci, *Polyanthea mariana in libros XVIII distribute* […], Coloniae Agrippinae 1683.

[37] F. Rzezawski, *Wieża Dawidowa w tysiąc tarcz uzbrojona, albo bez pierworodnej zmazy poczęta Najświętsza Boga Rodzica i zawsze Panna Maryja wierszem poetyckim wystawiona i w tysiąc tytułów ubrana*, Kraków 1702.

[38] Por. C. Vasoli, *Encyklopedyzm w XVII wieku*, przeł. A. Aduszkiewicz, Warszawa 1996; U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, konsultacja T. Żuchowski, Poznań 2009; K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja, XVI-XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Lublin 2001, s. 67-88.

[39] Warto przy tym zauważyć, że dzieło Kochowskiego jako całość, choć przez autora zostało pomyślane jako odznaczający się doskonałą symetrią ogród, może się również kojarzyć z renesansowymi i barokowymi projektami miast idealnych, rozplanowanych według reguł

względem Kochowski przypomina Słowackiego, w którego późnej twórczości „obraz Jerozolimy realnej został zupełnie wyparty przez obrazy symbolicznej Niebiańskiej Jeruzalem: promiennej, zbudowanej z klejnotów, zawieszonej na niebie wizji rodem z Apokalipsy św. Jana”[40].

Tytuły i epigramaty, które są przykładem zastosowania do Matki Bożej topiki urbanistycznej, rozsiane są po całym *Ogrodzie Panieńskim*. Niektóre z nich ustanawiają metaforyczny znak równości między Maryją a miastem (zwykle Jerozolimą, choć nie zawsze nazwaną wprost) jako pewną całością:

Civitas Regis Magni (V 11)
Komu przystępu trzeba, teraz, ludzie, bieżcie!
Król chwały teraz w swoim rozgościł się mieście.

Urbs fortitudinis nostrae (V 15)
Panna miastem jest; miasto to, że jest potężne,
czyni obywatele swe mocne i mężne.

Emporium caeleste (VI 3)
Jerozolimo górna i miasto stołeczne,
w którym to rezyduje sobie Słowo wieczne.

Civitas privilegiata (IX 35)
Miastem jest przywilejów, na wyścigi bieżcie
ludzie, różne daniny rozdają w tym mieście.

Uranopolis (XV 30)
Miastem Panna niebieskim, bo choć z ludźmi żyła,
wszytkę myśl w tajemnicach nieba utopiła.

Inne tytuły i epigramaty wysławiają Maryję jako jeden z elementów przestrzeni urbanistycznej, np. bramę (*Porta Hierusalem*, IV 20; *Porta Sion*, III 22):

---

geometrii i matematyki, by wspomnieć tylko oparty na planie kwadratu układ urbanistyczny niemieckiego Mannheim, dla których źródłem inspiracji była zresztą niekiedy apokaliptyczna wizja Nowej Jerozolimy. Zob. S. Kobielus, *Niebiańska Jerozolima*, s. 105-115.

[40] M. Piwińska, *Jerozolima*, w: *Nowa Panorama Literatury Polskiej. Atlas Polskiego Romantyzmu* (publikacja elektroniczna: http://nplp.pl/artykul/jerozolima/ [dostęp: 24 lutego 2020]. Zjawisko to dokumentuje najlepiej monografia W. Pyczka *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, na którą zresztą uczona *explicite* się powołuje.

Górnej Hierozolimy bramo urodziwa,
którą w to miasto wchodzi każda dusza żywa.

Portą Panna syjońską, przez której próg bramy,
jak z nieba wszystko, tak nią i w niebo wniść mamy.

mur obronny (*Murus inconcussus*, V 58):

Murze nieprzełomiony, którym miasto ono
ziemskiego Jeruzalem wkoło obtoczono.

świątynię (*Sacrarium gratiae*, III 49):

Świątnicę widzę Pańską. Cóż jest w tej świątyni?
W niej Bóg wszelakiej łaski warowny skład czyni.

lub rzekę opływającą miasto (*Fluminis impetus laetificans civitatem*, XIII 58):

Sławna pod miastem Bożym rzeka płynie wielce,
wód pociech udzielając ludziom po kropelce.

Obraz Maryi jako Miasta Bożego, nasuwający nieodparte skojarzenia z *Mistycznym Miastem Bożym* (*Mistica Ciudad de Dios*, Madryt 1670) Maríi z Ágredy, jest więc u Kochowskiego rozproszony i przypomina nieco rozrzucone elementy mozaiki lub – *sit venia verbo* – puzzli, z których można (czy jednak trzeba?) ułożyć większą całość. Że jest to do pewnego stopnia możliwe, pokazał niejako sam Kochowski w IX kwaterze swojego maryjnego ogrodu, nieprzypadkowo opatrzonej mottem z apokryficznej 4 Księgi Ezdrasza (7, 6): „Miasto jest zbudowane i położone w miejscu polnym, jest też napełnione wszelkiemi dobrami". Kwatera ta zawiera bowiem zwarty cykl dwudziestu dziewięciu (7-35) epigramatów, które są swoistymi wariacjami na temat Maryi jako Miasta Bożego. Nawiązują one do sławiącego piękno Syjonu Psalmu 86(87), opisu niebieskiej Jerozolimy w Apokalipsie św. Jana, oraz, co może wydawać się nieco zaskakujące, kazania na uroczystość Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny autorstwa włoskiego franciszkanina i biskupa Cornelia Mussa (1511-1574)[41]. W rzeczywistości

[41] C. Mussus, *Conciones evangeliorum de dominicis aliquot et festis solennioribus* […], t. II, Coloniae 1594, s. 753-755.

sieć powiązań i odniesień intertekstualnych jest tu znacznie gęstsza i bardziej skomplikowana, bo niektóre z epigramatów nawiązują również do innych tekstów, przy czym nawiązania te niejako nakładają się na siebie. Gdy więc Kochowski wysławia Maryję jako *Aurae suavis flatus* (IX 27), to jest „powiew słodkiego wiatru", zapewniający mieszkańcom Bożego Miasta chłód i zwiastujący im dobrą pogodę, to oczywiście cytuje Cornelia Mussa („hic suavis aura flat Sancti Spiritus" – „tu słodkim powiewem tchnie Duch Święty"), ale tym samym czyni wyraźną aluzję do Ewangelii według św. Jana (J 3, 8): „Spiritus ubi vult spirat" – „Duch, kędy chce, tchnie". Podobnie w epigramacie piętnastym tytuł (*Privilegio gratiarum in alto sita* – „Przywilejem łask posadowione na górze") jest nie tylko kryptocytatem z łacińskiego kazania (por. Cornelio Musso: „per infinitas divitias singularium privilegiorum in alto sita" – „za sprawą nieskończonych bogactw na mocy szczególnych przywilejów założone na górze"), ale także dość czytelnym nawiązaniem do Ap 21,10: „I zaniósł mię w duchu na górę wielką i wysoką i okazał mi miasto święte Jeruzalem"). Niejedyny to przypadek tego rodzaju.

Niezależnie od uwikłania omawianych utworów w sieć tego typu relacji intertekstualnych, układają się one w obraz Maryi jako idealnego miasta – idealnego, bo założonego i strzeżonego przez samego Boga (IV 8: *Ipse fundavit eam Altissimus*; IX 18: *Vigilantia custodita*)), wolnego (IX 9: *Civitas libera*), bezpiecznego (IX 10: *A bello immunis*), uporządkowanego (IX 11: *Bene ordinata*), ludnego (IX 12: *Virtutum varietate populosa*), otoczonego solidnym murem (IX 17: *Castitate ut muro cincta*), obfitującego w wodę (IX 20: *Fontem aquae vivae*), chleb (IX 19: *Panem vivum habens*), wino (IX 22: *Vino caritatis plena*), posiadającego łaźnię (IX 21: *Nymphaeum deliciarum*) i odznaczającego się przyjemnym klimatem (IX 27, zob. wyżej). Oczywiście, nie jest to obraz całkowicie spójny, jeśli weźmie się pod uwagę, że Maryja jest tu nie tylko samym miastem, ale także jedną z jego wież (IX 29: *Turris contemplationis*), latarnią (IX 32: *Lucerna in nocte*) oraz tą, która „piecze" chleb (żywota, rzecz jasna) dla jego mieszkańców (IX 19). Nie zmienia to faktu, że mamy tu do czynienia z techniką dobrze znaną zarówno barokowym poetom, jak i kaznodziejom, polegającą na rozwijaniu lub eksploatowaniu jakiejś nadrzędnej metafory[42]. Uchodziło to za dowód twórczego *ingenium*, ale bywało też przedmiotem krytyki: „Powiedzcie mi – zapytywał już Diego de Estella (1524-1578) – jaki zysk przynosi porównywanie przez godzinę naszej Pani do zamku, którego wieżą jest wiara – *collum tuum sicut turris eburnea* – i jest ona z kości słoniowej.

[42] H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1964, s. 637, 661.

Po czym porównuje się naszą Panią z krenelażem a następnie z barbakanami, podczas gdy wcześniej była zamkiem”[43].

Oczywiście, w stosunku do całego *Ogrodu Panieńskiego* tytuły i epigramaty ewokujące obraz Maryi jako Miasta Bożego stanowią stosunkowo niewielki jego fragment, można jednak zaryzykować tezę, że były dla autora szczególnie ważne, skoro zdecydował się z części z nich utworzyć w ramach zbioru autonomiczny cykl, największy spośród kilku tego rodzaju[44]. Dodatkowego argumentu na rzecz tej tezy dostarcza ostatnie dzieło Kochowskiego, wydana w 1695 r. *Psalmodia polska* wraz z zawartym w nim Psalmem XVI, stanowiącym wspaniały hymn dziękczynny i pochwalny ku czci Maryi: *Za ucieczkę grzesznych Pannę Przenajświętszą dzięka*. Psalm ów można uznać za ostatni mocny akord w poetyckiej, rozpisanej na tak wiele różnych głosów, mariologii Kochowskiego. Jak jednak słusznie zauważył Krzysztof Obremski:

> Głos to szczególny – oto matka Boża jest «osobiście» obecna tylko w tytule psalmu i w jednym wersecie. Natomiast cały psalm jako hymn na cześć góry Syjon i Jerozolimy staje się hymnem maryjnym. Wszak to w Maryi odwieczna Mądrość zbudowała sobie świątynię. Dokonując figuralnej interpretacji świątyni Salomona, zbudowanej na górze Syjon, górze wznoszącej się w mieście Boga – Jerozolimie, Kochowski poddaje się psalmowej tradycji (w której Maryja jest nieobecna) i zarazem wykorzystuje ją, by krzewić kult Panny Przenajświętszej[45].

Psalm ten nie tylko potwierdza wysoką rangę obrazu Miasta Bożego w ramach topiki maryjnej Kochowskiego, ale raz jeszcze kieruje wzrok czytelnika na północ: „Funduje się z radością wszytkiej ziemie góra Syjon: strony jej północne miasto króla wielkiego”[46]. „Strony północne”, *latera aquilonis*, zdaniem barokowego kaznodziei „łożyszcze nieprzyjaciela dusz ludzkich”, tu okazują się siedzibą Miasta Bożego, Maryi, „Pani któregoś z ludów na północy”… „A zatem uważajcie moc miasta Pańskiego: i przypatrzycie się ozdobom jego, abyście to powiadali potomstwu drugiemu”[47]. Być może namaszczone słowa

---

[43] M. Morán, J. Andrés-Gallego, *Kaznodzieja*, przeł. M. Gurgul, w: *Człowiek baroku*, red. R. Villari, Warszawa 2001, s. 169.

[44] Inne tego typu serie lub sekwencje tematyczne epigramatów znajdują się w kwaterze II (1-7: rozwinięcie kolejnych wezwań tzw. Pozdrowienia anielskiego), III (1-11: analogiczne rozwinięcie antyfony *Salve Regina*) oraz VIII (58-70: epigramaty nawiązujące do poszczególnych kamieni szlachetnych z arcykapłańskiego pektorału Aarona).

[45] K. Obremski, *„Psalmodia polska”. Trzy studia nad poematem*, Toruń 1995, s. 146.

[46] W. Kochowski, *Psalmodia polska*, w: tenże, *Utwory poetyckie*, s. 407. Por. Ps 47(48), 3.

[47] Tamże, s. 409. Por. Ps 47(48), 13-14.

Psalmodii polskiej, o której napisano, że jest „szczytowym osiągnięciem przedmickiewiczowskiej stylizacji biblijnej”[48], są wystarczającym uzasadnieniem, by o jej autorze i jego wizji Maryi-Miasta Bożego pisać w kontekście poezji samego Juliusza Słowackiego. W końcu „o ile najlepsi poeci […] wypisują czasem najgorsze grafomaństwa, o tyle prawdą jest także rzecz odwrotna: że najgorszym trafiają się wspaniałe pomysły”[49].

---

[48] Z.J. Nowak, *Ze studiów nad „Księgami pielgrzymstwa i narodu polskiego”*, „Roczniki Humanistyczne” 10 (1961), z. 1, s. 25. Przytoczone słowa stanowią zresztą jedną z wielu pochwał pod adresem *Psalmodii*, zaliczanej do najwyższych osiągnięć polskiej poezji barokowej. Zob. np. Cz. Hernas, *Barok*, Wrocław 1998, s. 503: „Wybitny utwór późnego baroku”.

[49] C. Backvis, *Słowacki*, s. 361. Oczywiście, cytując te słowa bynajmniej nie sugeruję, że Kochowski zaliczał się do poetów „najgorszych”. W cytacie opuszczono ponadto słowo „sarmacy” jako zawężające sens zdania w sposób krzywdzący dla określonych w ten sposób poetów. Szanownego Autora proszę o wybaczenie tego aktu cenzury.

Anna Podstawka
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Rysunki Jana Kasprowicza

Jan Kasprowicz należy do twórców o niekwestionowanej roli w obrazie kultury przełomu XIX i XX wieku, a współczesną recepcję jego dzieła wciąż podsycają odczytywane na nowo konteksty biograficzne i charyzma artysty. Już za życia był on postrzegany jako ponadprzeciętna osobowość, niepospolity umysł o twórczym rozmachu i rozległych horyzontach, który dzięki uporowi i potężnemu wysiłkowi pokonał drogę z chłopskiej chałupy na uniwersytecką katedrę[1], co w splocie z osobistymi przejściami współtworzącymi skandalizującą legendę Młodej Polski wwiodło go do panteonu największych indywidualności epoki. W pierwszych latach międzywojennych aktywnemu twórczo poecie przypadły aż dwie fundamentalne monografie, autorstwa Zygmunta Wasilewskiego (1923) i Stefana Kołaczkowskiego (1924), do dziś będące istotnym punktem odniesienia dla „kasprowiczologów". W ciągu blisko stulecia, które upłynęło od śmierci Kasprowicza w 1926 r., jego życie i dzieło, obejmujące imponujący dorobek literacki, przekładowy, teatralny, publicystyczny i naukowy, doczekało się niezliczonej ilości poświęconych mu prac, dostarczając inspiracji kolejnym pokoleniom badaczy z zakresu literaturoznawstwa, lingwistyki, teatrologii, komparatystyki, a także folklorystyki, religioznawstwa, psychologii, muzykologii.

[1] Urodzony w Szymborzu Kasprowicz odbył długoletnią peregrynację po pruskich gimnazjach Wielkopolski i Śląska, uczęszczając kolejno do szkół w Inowrocławiu, Poznaniu, Opolu, Raciborzu i ponownie w Poznaniu, gdzie w wieku 24 lat udało mu się uzyskać świadectwo dojrzałości (1884). Następnie podjął studia w Lipsku i Wrocławiu, przerwane wyrokiem w socjalistycznym procesie, skazującym go na półroczne więzienie. Na przełomie lat 1888/1889 poeta przyjechał do Lwowa; tutaj na Uniwersytecie Jana Kazimierza obronił doktorat na podstawie rozprawy o liryce Teofila Lenartowicza (1904). W marcu 1909 r. otrzymał nominację na stanowisko profesora nadzwyczajnego w katedrze literatury porównawczej, stworzonej dla niego na Wydziale Filozoficznym. W roku akademickim 1921/1922 był rektorem Uniwersytetu Lwowskiego.

Wspomnienia i źródła dotyczące młodzieńczego okresu Kasprowiczowskiej biografii utrwaliły jeszcze jeden mniej znany rys twórczego potencjału, jakim były jego uzdolnienia plastyczne. „W chłopięcych latach wahał się on pomiędzy poezją a rysunkiem" – stwierdza Roman Loth, równocześnie podkreślając, że przyszły poeta „[…] swobodniej czuł się od początku w innym tworzywie artystycznym, jakim jest słowo. W nim znalazł swoją pasję. Czytał zachłannie, próbując jednocześnie własnych sił w poezji, a pierwsze sukcesy na poetyckiej niwie przeważyły szalę w stronę literatury"[2]. Niezwykle silnie oddziaływała nań wówczas poezja romantyczna, pobudzając wyobraźnię, wpływając na język i styl młodzieńczych wierszy. „Z poetów porywał mnie pierwszy Słowacki" – przyzna sam Kasprowicz[3], niebawem rozszerzając spektrum fascynacji o romantyków angielskich, w szczególności Shelleya, dzieła którego będzie również przekładał. Nie bez znaczenia był przy tym autorytet, jaki Kasprowicz poeta zyskał wśród gimnazjalnych kolegów i przyjaciół z filomackiego kółka, za których namową zaczynał zabiegać o druk swych wierszy. Do jego pierwszych znaczących sukcesów należała publikacja kilku utworów w warszawskim tygodniku „Kłosy" dzięki pomocy Józefa Ignacego Kraszewskiego, do którego młody poeta zwrócił się wiosną 1882 r., w szczegółowej relacji swego życiowego położenia wyznając: „Radzono mi, ażebym został malarzem, przecież ja więcej czując powołania do literatury, myślę się zawodowi poświęcić"[4].

Wyobrażenie rysunkowej spuścizny Kasprowicza ukształtowały nie tyle materialne ślady w postaci nielicznie ocalonych prac rozproszonych w prywatnych zbiorach, ile przechowane w pamięci obrazy budujące legendę twórcy, wspomnieniowe refleksy wskazujące na jego artystyczne inklinacje i dylematy w określeniu właściwego powołania. Oddajmy zatem głos współczesnym oraz samemu poecie. Według przekazu Józefa Ulatowskiego, przyjaciela z gimnazjum w Inowrocławiu, Kasprowicz: „Przez pewien czas wierzył, że posiada zdolności na rysownika i może przyszłego malarza. Z tych czasów pozostało w mojem posiadaniu kilka rysunków, wykonanych kredką, także z dedykacjami. Jeden z nich przeznaczony dla Wacława Łańcuckiego [szkolnego

[2] R. Loth, *Młodość Jana Kasprowicza. Szkic biograficzny*, Poznań 1962, s. 45.

[3] M. Janowa Kasprowiczowa, *Dziennik*, cz. IV: *Pojednanie*, Warszawa 1933, s. 230 (wpis z 24 stycznia 1926 r.).

[4] List J. Kasprowicza do J.I. Kraszewskiego z 28 kwietnia 1882 r., wyd. J. Muszkowski, *Z młodzieńczych buntów Kasprowicza*, „Wiadomości Literackie" 1933, nr 10, s. 5. Więcej tego typu tropów może przynieść tom z korespondencją poety przygotowany do druku przez Romana Lotha, który ma zakończyć edycję krytyczną Kasprowiczowskich *Pism zebranych*.

kolegi – A.P.], z dedykacją na odwrotnej stronie: «Plincuchowi na pamiątkę za szelki ofiaruje Karp» z datą dn. 28.1.1880 r. nie znalazł podobno uznania i dostał się też do mojego zbioru”[5].

W tym okresie miał również powstać portret Olimpii Drwęskiej, która była obiektem młodzieńczego, przeżywanego przez poetę na sposób romantyczny zauroczenia[6]. Józef Ulatowski wiąże chwilowe nasilenie zaangażowania kolegi ze szkolnej ławy w twórczość rysunkową z zajściem podczas listopadowego wieczoru 1879 r., kiedy to początkujący poeta miał dokonać teatralnego aktu „pogrzebania poezji”, przypuszczalnie na skutek dyscyplinującej rozmowy z profesorem Leonem Czaplickim, który darzył niesfornego wychowanka dużą sympatią[7]. Nauczyciel literatury polskiej oraz greki i łaciny, z wykształcenia filolog klasyczny, był jednym z nielicznych Polaków w gronie pedagogicznym pruskiej szkoły, znanym z życzliwości wobec młodzieży i dyskretnego wspierania narodowościowego kształcenia grupy polskich uczniów zrzeszonych w nielegalnym kółku literackim. „Nauczyciele, przeważnie Niemcy, na ogół mnie nie lubili – moim dobrym duchem w gimnazjum był prof. Czaplicki”[8] – przyznawał po latach Kasprowicz w dyktowanych żonie Marii wspomnieniach, przy innej okazji przywołując sytuację z późniejszego etapu szkolnej tułaczki:

> W Poznaniu miałem profesora, który mnie protegował, był nim prof. Wituski […]. Poza tym miałem pewne sympatie u dyr. Deitersa. Za pierwszego mego pobytu w gimnazjum poznańskim obchodził on jakiś jubileusz. Na programie uroczystości muzycznej, którą mu urządzono, narysowałem główki Szopena i Beethovena (dyr. Deiters bardzo lubił muzykę), to mu zaimponowało. W ogóle pewne moje zdolności rysunkowe, zwłaszcza do portretów, ułatwiały mi często mój stosunek z profesorami. Ślady tych moich zamiłowań rysunkowych wiszą do dziś dnia w niektórych gimnazjach: w Inowrocławiu duży, ołówkiem narysowany, fotografię przypominający portret prof. Czaplickiego. W gimnazjum raciborskim wisiały przeze mnie narysowane główki, zdaje mi się, Ajschylosa i Sofoklesa[9].

---

[5] J. Ulatowski, *Wspomnienia z czasów gimnazjalnych w Inowrocławiu (1872-1883)*, w: W. Brzeska, *Lata szkolne Jana Kasprowicza. Inowrocław 1872-1879*, Poznań 1931, s. 90.

[6] Zob. wspomnienia rodziny Drwęskich, Dybalskich i Meissnerów w zbiorze Brzeskiej *Lata szkolne Kasprowicza*, s. 102. Olimpia z Drwęskich Bogajska pytana o losy rysunku nie wiedziała, co się z nim stało.

[7] Zob. J. Ulatowski, *Wspomnienia*, s. 93.

[8] M. Janowa Kasprowiczowa, *Dziennik*, s. 231 (wpis z 24 stycznia 1926 r.).

[9] Tamże, s. 255-256 (wpis z 24 maja 1926 r.). Według Romana Lotha wspomniany portret Leona Czaplickiego zdobił ścianę macierzystej szkoły poety aż do czasów drugiej wojny światowej. Zob. R. Loth, *Młodość*, s. 45.

Należy dodać, że wspomniany profesor Leon Wituski istotnie wpłynął na losy młodego Kasprowicza – nie tylko uratował go na egzaminie maturalnym, podnosząc ocenę z matematyki, ale też wstawił się za nim u dyrektora Hermanna Deitersa, który wiosną 1883 r. wyraził zgodę na ponowne przyjęcie ucznia do gimnazjum św. Marii Magdaleny w Poznaniu. Z tego okresu wywodzą się także trwałe więzi przyjaźni Kasprowicza z Antonim Laubitzem. Obaj trafili do poznańskiego gimnazjum w najwyższych klasach (Laubitz pobierał tu naukę w latach 1880-1884, Kasprowicz zaliczył trzy semestry od sierpnia 1880 do Wielkanocy 1881 r., a po dwóch latach powrócił na ostatni przedmaturalny rok), mieszkali razem na stancji, wspierali się w czasie matury, później zaś przyszły biskup archidiecezji gnieźnieńskiej przez wiele lat był proboszczem parafii inowrocławskiej, do której należało regularnie odwiedzane przez poetę Szymborze[10]. „Znaliśmy się więc dobrze i spotykali często" – potwierdza biskup Laubitz we wspomnieniach opublikowanych na łamach poznańskiego tygodnika „Tęcza" w 1931 r., wraz z odnalezionymi po latach kilkunastoma Kasprowiczowskimi rysunkami (w opinii właściciela zbioru nienależącymi jednak do prac najciekawszych)[11].

Większość z nich przetrwała dzięki zwyczajowi poety zapełniania wolnych stronic w książkach i podręcznikach, które zawierały białe karty przeznaczone do zamieszczania uwag czy notatek. Do utrwalonych w ten sposób śladów jego rysunkowej pasji doprowadziły też źródłowe poszukiwania Wandy Brzeskiej, która dotarła do przechowywanego w rodzinie Ulatowskich egzemplarza *Konrada Wallenroda* (w lipskim wydaniu z 1858 r., własności poety) i zdekompletowanego zbiorku pieśni Čenovy[12]. Obok pojedynczych szkiców zachował się również niewielki notatnik liczący trzydzieści stron zapełnionych rysunkami, niekiedy sąsiadującymi z zapiskami codziennych wydatków[13]. Wydaje się, że sam autor obrazków, często spontanicznie szkicowanych w rozmaitych sytuacjach towarzyskich bądź w trakcie szkolnych lekcji, nie troszczył się zbytnio o ich losy. „Kasprowicz bardzo chętnie rysował, najczęściej piórkiem, ale i kredką, a wykonywał swoje pomysły z nieomylną pewnością i zadziwia-

[10] Zob. M. Aleksandrowicz, *Poeta i biskup*, „Rocznik Kasprowiczowski" 2003, s. 90-92.

[11] A. Laubitz, *Ze wspomnień o Janie Kasprowiczu*, „Tęcza" 1931, z. 16, [s. 9]. Tekst został przedrukowany w „Roczniku Kasprowiczowskim" 2003, s. 93-100. Wszystkie cytaty i ilustracje na podstawie pierwodruku w „Tęczy". Brak numeracji stron, które uzupełniamy w nawiasie.

[12] Obie książki znajdowały się w kartonowej okładce, wewnątrz ozdobionej szkicami męskich i kobiecych główek. W. Brzeska, *Lata szkolne*, s. 71.

[13] Notes z rysunkami poety, odnaleziony w archiwum Anny Kasprowicz-Jarockiej, należy do zbiorów Muzeum Jana Kasprowicza w Zakopanem.

jącą szybkością. Nie miał żadnej pretensji zadziwiania kogoś tym kunsztem ani zamiaru doskonalenia się w tym kierunku. Bawił się rysując i rysował bawiąc się”[14]. Ten przekaz bliskiego przyjaciela poety dopełnia jeszcze jedno koleżeńskie wspomnienie z czasów poznańskiego gimnazjum: „Kasprowicz już wtedy odznaczał się niezwykłą zdolnością do rysunków. Tematy – to żydzi i chłopi w karykaturze. Wszystkie były doskonałe, pełne życia. Później z malarzy polskich zajmował mnie najwięcej Wyspiański swą nadzwyczajną naturalnością w rysunku, w uchwyceniu typów, czym również odznaczał się Kasprowicz. Żałuję, że nigdy nie wpadłem na to, aby poprosić Kasprowicza o parę karykatur, które by mi był bardzo chętnie ofiarował”[15].

Jak twierdzi Antoni Laubitz, obiektem zainteresowań poety były niemal wyłącznie fizjonomie ludzkie[16]. Wśród zachowanych obrazków znajdują się portrety o prostej formie graficznej, wykonywane szybką, szkicową kreską, jak i dopracowane w szczegółach techniką światłocienia. Głowy są przeważnie ujmowane z profilu (czystego, płasko odcinającego się od tła, bądź bardziej od przodu), przedłużone linią szyi i popiersia. Z jednej strony Kasprowicz z wielkim zamiłowaniem i pietyzmem odtwarzał podobizny postaci historycznych, które silnie na niego oddziaływały, pobudzały poetycką wyobraźnię, jak Słowacki, Dante, Seneka, Szekspir, Goethe, Savonarola, Kalwin czy Wallenstein; z drugiej zaś notował w swym szkicowniku wrażenia z otaczającego świata, a rysunkowych modeli dostarczało mu grono przyjaciół i znajomych, niejednokrotnie portretowanych „na gorąco” z satyrycznym zacięciem (nie trzeba chyba dodawać, że ofiarą często padało wówczas gremium szkolnych dostojników i wykładowców). Zdaniem Antoniego Laubitza główna siła Kasprowicza jako rysownika leżała właśnie w karykaturze. „Posiadał szczególny dar chwytania w lot znamiennych cech upatrzonej osoby, którą w humorystycznym przejaskrawieniu tych cech z uderzającym podobieństwem odtwarzał”[17].

Kasprowicz mógł szlifować artystyczny warsztat na miarę skromnych warunków bytowych, w których funkcjonował przez cały okres swej (nie tylko) szkolnej edukacji, a zatem w zasięgu jego ówczesnych możliwości pozostawały szkice piórkiem, kredką czy węglem. Zgodnie z regułą, że ograniczenie wyzwala inwencję i kreatywność, poeta miał jeszcze inne swoiste metody wykonywania obrazków:

---

[14] A. Laubitz, *Ze wspomnień*, [s. 10].

[15] T. Filipowicz, *Moje wspomnienia (1860-1932)*, Poznań 1933, s. 11.

[16] Natomiast na rysunkach z późniejszych lat często można zauważyć pełne sylwetki portretowanych postaci.

[17] A. Laubitz, *Ze wspomnień*, [s. 10].

> Brał w rękę czysty talerz, okopcał jego dno nad dymiącym knotem świecy, trzymając talerz raz bliżej raz dalej od płonącego ogarka, tu dłużej tam krócej – z takim skutkiem, że wytworzyły się z czarnej sadzy kłęby chmur, płaszczyzny pól i wód, szczątki jakichś rumowisk itd. Było to dopiero nałożone tło przyszłego krajobrazu. Teraz mistrz sięgnął po pierwszy lepszy wiórek, najczęściej po zapałkę i rozpoczął z rozmachem i zdumiewającą zręcznością wyczarowywać najpiękniejsze widoki kujawskie, bo dziwna, że tylko rodzime strony pobudzały jego wyobraźnię. Wyłaniały się z ciemnego tła zarysy Mysiej Wieży, starej Katedry kruszwickiej, z chmur wychodził księżyc, rzucający smugi bladego światła na rozległą roztocz Gopła, zarysowały się brzegi zarośnięte łozem i sitowiem, zamajaczyła gdzieś łódź samotna rybaka, albo zjawa promienistej postaci Goplany.
>
> Przy zręcznym użyciu patyczka, zeskrobującego z tła co było niepotrzebne i uwydatniającego kształty budynków, wydostawał artysta perspektywiczną głąb przestrzeni i należytą zawartość krajobrazu. Całość wzbudzała zdumienie, świadcząc, podobnie jak utwory jego poetyckie, o niezwykłym artystycznym odczuciu uroku przyrody i malarskiego nastroju[18].

Ulubionym, wielokrotnie powtarzanym motywem tych ulotnych pejzaży był romański kościół Najświętszej Marii Panny w Inowrocławiu, tzw. Ruina[19], znajdujący się nieopodal gimnazjum, do którego uczęszczał Kasprowicz. Jak wspomina Antoni Laubitz:

> W czasie jednego wieczoru powstawały w ten sposób dwa albo trzy tego rodzaju kunsztowne ozdoby talerzowe. A mogłoby ich być i więcej, gdyby starczyło talerzy. Obrazki te nie miały niestety długiego żywota. Gospodyni nasza, dziwując się co prawda niemało temu niezwykłemu rodzajowi malarstwa, była przecież zdania, że przyjemność z oglądania tych widoków nie stoi w stosunku do trudu oczyszczania talerzy ze sadzy. Stąd poszło, że wszystkie te arcydzieła naszego poety, twory jego natchnień artystycznych i zręczności technicznej, znalazły swój marny koniec pod jednym brutalnym machnięciem brudnej ścierki[20].

---

[18] Tamże, [s. 10-11].

[19] Zniszczony w pożarze w 1834 r., przekształcił się w ruinę. W latach 1900-1902 kościół został odbudowany z inicjatywy księdza Antoniego Laubitza, od 2008 r. posiada rangę bazyliki mniejszej.

[20] A. Laubitz, *Ze wspomnień*, [s. 11]. Próbę odtworzenia tej oryginalnej Kasprowiczowskiej techniki podjęła Rozalia Wojkiewicz w prezentacji *Średniowieczny kościół w twórczości Jana Kasprowicza*, która miała miejsce na ogólnopolskiej konferencji „Światy Jana Kasprowicza" (Muzeum Jana Kasprowicza w Zakopanem, 25-27 czerwca 2016 r.). Wykonana przez autorkę „Ruina", obecnie znajduje się w pamiątkowych zbiorach Harendy.

Jakkolwiek plastyczny nurt aktywności poety właściwie rozwijał się w okresie jego wczesnej młodości, to i w późniejszych latach zdarzało mu się chwytać nie tylko za literackie pióro. Przywołując wspomnienie Anny Kasprowiczówny:

> Zabawiał też Ojciec panny rysunkami, wśród których trafiają się wprost świetne, nawet wyrafinowane, na przykład zatytułowany *Maryna w otoczeniu swoich adoratorów*. Rysunków jest jedenaście, kilka z nich to autokarykatury Ojca. Z czasów pierwszej wojny pozostała też u nas jedna wspaniała, przezabawna, na której widzimy Ojca przedstawionego jako pijaka wędrującego w strugach deszczu, bez butów, w obcisłym surducie, z zapijaczonym nosem – niechlubny powrót do domu...[21]

Obrazki i humorystyczne wierszyki były zaś dedykowane trzem córkom zaprzyjaźnionego z Kasprowiczem Kazimierza Twardowskiego, wybitnego filozofa, profesora Uniwersytetu Lwowskiego. Obie rodziny pozostawały w zażyłych kontaktach, a wspomniane rysunki – w tym datowane na rok 1910 autokarykatury – zostały przechowane przez Marię z Twardowskich Ajdukiewiczową, żartobliwie sportretowaną w gronie licznych konkurentów[22]. Tego typu Kasprowiczowskie rysunki z dojrzałych lat należą jednak do rzadkości, inaczej niż na przykład u Henryka Sienkiewicza, który działalność rysowniczą uprawiał na marginesie swej twórczości literackiej przez całe życie, co przekłada się też na znacznie większy zasób dostępnych materiałów źródłowych. Jak konkluduje Wojciech Birek, Sienkiewiczowskie obrazki, powstające na prywatny użytek, stanowiły integralny element osobistej korespondencji, „służąc do ocieplania tekstów i wprowadzania do nich akcentów humorystycznych lub ich wzmacniania", stanowiąc przeciwwagę dla wizerunku dostojnego pisarza-intelektualisty. „Rysunki uwieczniły Sienkiewicza prywatnego, pokazanego z dystansem, humorem i autoironią, wzbogacając jego sylwetkę o dodatkowy, jakże istotny wymiar"[23]. Współtworzą one zarazem głębszy, podskórny nerw ówczesnej kultury, wszak – cytując spostrzeżenie Danuty Muszanki – „Od Norblina cały wiek XIX zabawia się już karykaturą. Prywatnie, dla własnej

---

[21] A. Kasprowicz-Jarocka, *Córki mówią...*, Warszawa 1966, s. 129. Opisana tu autokarykatura poety była własnością córki Janiny Mataczyńskiej (zob. il. po s. 160).

[22] Po śmierci Marii Ajdukiewiczowej (w 1992 r.) większość rysunków ze zbiorów rodziny Twardowskich została przekazana na Harendę przez wnuka prof. Kazimierza Twardowskiego, prof. Andrzeja Tomczaka. Zob. A. Tomczak, *Kasprowicz we wspomnieniach i pamiątkach rodziny Twardowskich*, w: *O Janie Kasprowiczu. W siedemdziesięciolecie zgonu*, studia pod red. P. Kuleczki, Kraków 1997, s. 69-86.

[23] W. Birek, *Henryk Sienkiewicz w obrazkach. Rysunki Henryka Sienkiewicza i obrazkowe adaptacje jego powieści*, Poznań 2018, s. 118.

rozrywki, i drukiem, dla szerokiej publiczności. Prywatnie, nieoficjalnie, sobie lub swemu towarzystwu – w szkicownikach, listach, albumach, na luźnych kartkach bawią się karykaturą niekarykaturzyści: artyści i amatorzy. Nawet ci najdostojniejsi wymykają się na takie artystyczne wagary"[24]. Są wśród nich Cyprian Norwid, Artur Grottger, Juliusz Kossak, Jan Matejko, Stanisław Wyspiański.

Młoda Polska przyniosła znaczące przewartościowanie obowiązujących kanonów filozoficzno-estetycznych, dokonujące się pod wpływem różnego rodzaju zjawisk artystycznych, od kabaretowych form życia teatralnego po pisma satyryczne z „Liberum Veto" na czele. Karykaturę zaczęto traktować jako samodzielną dziedzinę sztuki, twórczość satyryczna dostępowała nobilitacji na poświęcanych jej wystawach. U progu XX wieku na scenę rodzimej karykatury wkracza Kazimierz Sichulski, a Kasprowicz będzie należał do grona najczęściej portretowanych przez niego osobistości. Ceniony za celność charakterystyki, trafną aluzję i dowcip, stworzył on wyjątkową galerię postaci galicyjskiego świata artystycznego i polityki, nieraz obserwując swe modele przez całe lata. „Karykatury Sichulskiego charakteryzuje niezwykła elegancja i umiar, brak moralizowania, pouczania, choć złośliwa, niekiedy wręcz bezwzględna charakterystyka jest bardzo wyraźna"[25]. Spośród kilku Kasprowiczowskich wizerunków najbardziej uproszczoną techniką rysunku odznacza się powstały około 1904 r. szkic z albumu *XXX karykatur*, przedstawiający posępną twarz w graficznym obramowaniu bujnych włosów i zarostu[26]. Natomiast w późniejszych o dekadę zakopiańskich karykaturach, które trafiły do słynnej galerii w restauracji Stanisława Karpowicza[27], poeta został sportretowany w iście marchołtowym, persyflażowym stylu. Satyryczne ujęcie z 1914 r. przedstawia go jako gazdę z fantazją stąpającego po górskich szczytach, spomiędzy których wyłaniają się zakorkowane szyjki butelek[28]. Na kolejnym wizerunku z roku 1915, inspirowanym partiami brydża rozgrywanymi niemal codziennie „u Karpia", poeta występuje w królewskim stroju koronacyjnym, triumfalnie dzierżąc

[24] D. Muszanka, *Karykatury Kazimierza Sichulskiego*, Wrocław 1970, s. 10.

[25] U. Kozakowska-Zaucha, *Kogóż tam nie było? Karykatury Kazimierza Sichulskiego z restauracji Stanisława Karpowicza w Zakopanem*, „Rocznik Historii Sztuki PAN" XLIII (2018), s. 140, http://journals.pan.pl/Content/108986/PDF/RHS+XLIII+2018+9-U.Kozakowska.pdf?handler=pdf [dostęp: 31 stycznia 2020].

[26] Reprodukcja w albumie: K. Sichulski, *XXX karykatur*, Kraków [1904], k. 20. Dodajmy, że wizerunek ten został wykorzystany w logo Muzeum im. Jana Kasprowicza w Inowrocławiu. Minimalistyczną, graficzną formą odznacza się też popiersie poety zamieszczone w: A. Schröder, *Kazimierz Sichulski (karykatury)*, Kraków [1931].

[27] Cykl 47 karykatur artystów i polityków powstawał od jesieni 1914 do 1917 r. Obecnie cały „gabinet karykatur" znajduje się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.

[28] K. Sichulski, *Jan Kasprowicz*, 1914, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem.

w dłoni – niczym berło – okazałe pióro. Forma tej karykatury nawiązuje do kompozycji figur karcianych, z charakterystyczną intensywną kolorystyką i dekoracyjnością, a Kasprowicz jako król kier jest jednym z czworga artystów sportretowanych w ten sposób przez Sichulskiego[29]. Interesującą formę ma też karykatura powstała w 1917 r. – tym razem poeta został uwieczniony na tle górskiego pejzażu w charakterze gazdy-centaura[30].

„Między karykaturą a portretem nie ma właściwie dla malarza żadnej zasadniczej różnicy" – twierdził Sichulski. W każdym bowiem przypadku trzeba „[…] w człowieku szukać punktu decydującego, tego czegoś, co tego człowieka wyróżnia od innych […]. Portrecista przenosi na płótno punkt decydujący w całej wierności, jak go zaobserwował, a karykaturzysta ten jeden punkt powiększa, podkreśla, wyolbrzymia"[31]. W oparciu o zachowane źródła można zaryzykować tezę, że Kasprowicz podobnie pojmował karykaturę jako odmianę portretu. Wykonując swe uczniowskie rysunki i karykatury, nie mógł jednak przypuszczać, że w przyszłości sam stanie się obiektem podobnej działalności artystycznej. Można by tu mówić o swoistym portrecie wielokrotnym stworzonym na przestrzeni lat przez współczesnych poecie artystów, ukazującym go w sytuacjach oficjalnych i nieoficjalnych, przefiltrowanym przez osobistą relację, malarską estetykę i wrażliwość. Obok karykatur Sichulskiego wystarczy przywołać najbardziej znane obrazy Jacka Malczewskiego, Leona Wyczółkowskiego, Fryderyka Pautscha, Władysława Jarockiego czy Witkacego. Wyłania się tu wątek do osobnego szkicu, dlatego w miejsce zakończenia przywołamy słowa Marii Kasprowiczowej, która niespełna trzy miesiące przed śmiercią poety zapisała w *Dzienniku*:

> […] chciałam mieć portret Janka, w którym mogłabym odnaleźć i posiąść na zawsze to, co stanowi odrębność jego twarzy: posępność oczu, groźnie sklepione czoło przy łagodnym wyrazie pięknie wykrojonych, uśmiechniętych ust. Dwa żywioły, które człowieka jednocześnie ukształtowały. Z malarzy, których znałam, mógł Janka dobrze odtworzyć tylko Stanisław Ignacy Witkiewicz. Jego prace portretowe, niezależnie od wszelkiej logiki i rozumowania, dają mi emocje, których nigdy nie doznaję przed portretami realistycznymi[32].

---

[29] K. Sichulski, *Kasprowicz jako król kier*, 1915, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem. Karcianą „czwórkę" dopełniają Władysław Kozicki (walet karo), Władysław Jarocki (walet trefl) oraz Irena Solska (dama pik).

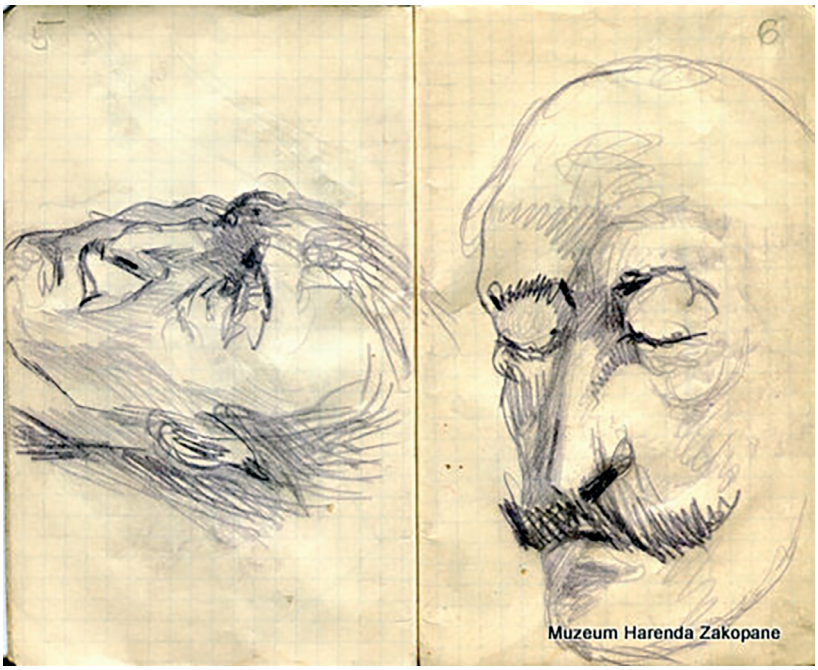
[30] Reprodukcja w albumie: K. Sichulski, *Karykatury współczesne. Legiony – politycy, literaci, malarze, aktorzy*, Kraków [1918], [tabl. 41].

[31] Aut., *Karykatury Sichulskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1919, nr 42-44, s. 701.

[32] M. Janowa Kasprowiczowa, *Dziennik*, s. 251 (wpis z 7 maja 1926 r.). Wykonane przez Witkacego portrety Kasprowicza, a także jego żony Marii, trafiły do ich zakopiańskiego domu na Harendzie, gdzie znajdują się do dziś.

Rysunki Jana Kasprowicza ze zbiorów Antoniego Laubitza. „Tęcza" 1931, z. 16

Rysunki Jana Kasprowicza ze zbiorów Antoniego Laubitza. „Tęcza" 1931, z. 16



Rysunki z notesu poety. Archiwum Muzeum Jana Kasprowicza w Zakopanem

Portret księdza. Archiwum Muzeum Jana Kasprowicza w Zakopanem

Autoportret 1 i *Autoportret 2*, 1910. Archiwum Muzeum Jana Kasprowicza w Zakopanem

Maryna w otoczeniu swoich adoratorów, 1910.
Archiwum Muzeum Jana Kasprowicza w Zakopanem

Adam Regiewicz
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Różewicz i zmartwychwstanie. Droga Tomasza

1

Na początku 2000 r. mój starszy brat trafił na parafię św. Augustyna we Wrocławiu. Pełniąc posługę duszpasterską, w czasie tradycyjnych odwiedzin kolędowych trafił do mieszkania Różewiczów. W pokoju przyjęła go Wiesława, pani domu, kobieta wówczas pod 80. Rozglądając się niepewnie po pomieszczeniu, brat spytał o obecność Mistrza. „Ukrywa się w drugim pokoju" – powiedziała żona Tadeusza Różewicza. „Udaje, że go nie ma" – dodała po chwili. Ta anegdota, którą mi opowiedział przed dwudziestu laty, ryła we mnie podziemne korytarze, aż wyszła na powierzchnię skóry, myśli, języka.

Pomyślałem, że zachowanie i towarzyszące mu tłumaczenie musi coś znaczyć. Gdyby chodziło o zwykłą ignorancję kapucyńskiego mnicha odwiedzającego co roku chrześcijańskie rodziny, po co byłoby się trudzić udawaniem nieobecności. Wystarczyłaby zdawkowa uprzejmość i obojętność, zrozumiała w kontekście ateistycznego światopoglądu, który przypisuje się poecie. Nie dowierzam tym zapewnieniom. Wyrażona przez żonę postawa ukrycia czy udawania sugeruje jakąś podwójność, nieodczytaną warstwę, za którą ukrywa się cząstka poety zmagającego się z (nie)wiarą. Na ślady „ukrytego" naprowadza sam poeta, który pisał: „Przez wszystkie lata niewiary pragnę wiary. Dążę do wiary. Muszę pościć w ukryciu. Dążę do tego"[1].

Celem niniejszej refleksji będzie próba odpowiedzi na pytanie o religijny, a właściwie kerygmatyczny wymiar twórczości (przede wszystkim poetyckiej) Tadeusza Różewicza. Kerygmatyczność tę rozumiem jako właściwość tekstu, który pod wpływem czytania egzegetycznego czy midraszowego odkrywa

[1] T. Różewicz, *Proza*, t. III, Wrocław 2004, s. 337.

sensy związane z wymiarem wiary i doświadczeniem religijnym[2]. Pomocne w tym aspekcie wydają się wszystkie narzędzia oferowane przez semiotykę czy hermeneutykę oraz antropologię literatury. Druga uwaga dotyczy wybranego wątku – zmartwychwstania, na którym skupię swoją analizę. Wybór tego elementu kerygmatycznego nie jest przypadkowy, bowiem zgodnie z myśleniem posoborowym, współczesna teologia kładzie nacisk na misterium paschalne Jezusa Chrystusa dokonujące się w Jego śmierci i zmartwychwstaniu[3]. Wydaje się również, że dla wrocławskiego poety figura zmartwychwstania ciała – mimo że fragmentaryczna[4] – jest kluczowa w debacie nad (nie)wiarą.

2

O religijności i ateizmie, wierze i niewierze, śmierci Boga i śmierci człowieka, rozpadzie sensu i zaniku nadziei w poezji Tadeusza Różewicza napisano już wiele[5]. Wielokrotnie wyznawane w poezji swoiste anty-Credo na pozór nie pozostawia wątpliwości na temat postawy poety. W zakończeniu *Lamentu* czytamy zapisany językiem negacji „akt niewiary”[6]:

Nie wierzę w przemianę wody w wino
Nie wierzę w grzechów odpuszczenie
Nie wierzę w ciała zmartwychwstanie.

Podmiot liryczny podważa fundamentalne dla chrześcijaństwa dogmaty o transsubstancjacji, miłosierdziu, wreszcie o zmartwychwstaniu ciała. Jeszcze bardziej dramatycznie brzmi poeta w *Cierniu*, gdy na modłę litanijną wyraża negatyw religijności, powtarzając „nie wierzę”. Nie ma wątpliwości, jak

[2] Koncepcję prowadzenia lektury kerygmatycznej opisałem w książce A. Regiewicz, *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (Ćwiczenia z poszukiwania sensu)*, Kraków 2015.

[3] R. Pisula, *Kerygmat apostolski dzisiaj. Biblijno-teologiczna synteza dla nowej ewangelizacji*, Lublin 2005.

[4] Na temat fragmentaryczności jako naczelnej zasady poetyki Tadeusza Różewicza pisali m.in.: A. Skredno, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002; P. Szaj, *Zimna hermeneutyka Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 1 (108), s. 49-75.

[5] Wśród ostatnich pozycji podejmujących temat religijnego dyskursu w poezji Różewicza warto wymienić zbiór tekstów *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011, monografię Przemysława Dakowicza, *Poeta (bez) religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015, oraz Józefa Marii Ruszara *Mane, tekel, fares. Obrazy Boga w twórczości Tadeusza Różewicza*, Bielsko-Biała–Kraków 2019.

[6] A. Fiut, *Po śmierci Boga (O Tadeuszu Różewiczu)*, w: tegoż, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995, s. 167.

zauważa Marian Stala, że wiersz ten jest „uobecnieniem i analizą konkretnego doświadczenia braku, nieobecności wiary”[7].

W przeciwieństwie jednak do krakowskiego krytyka nie postrzegam litanijnie powtarzanej frazy „nie wierzę” jako wyrazu monotonii. Wręcz przeciwnie, jest ona dla mnie wyrazem dramatycznego zmagania się poety z tym, co musi wyznać, z powinnością bycia świadkiem. Towarzyszy jej napięcie, zmaganie się z sensem, który został poddany próbie podczas wojny. Nie ma bowiem wątpliwości, że Różewiczowska koncepcja śmierci Boga i człowieka ma swoje źródło w doświadczeniu Holokaustu[8], choć zapowiedź desakralizacji społeczeństwa poeta zawiera już w swoich przedwojennych tekstach maryjnych (*Może to tylko sen*, *Pusty kościół*)[9]. Język religii musi zmilknąć wobec radykalnego zła Shoah[10], którego nie jest w stanie unieść i wypowiedzieć. Wypowiadane z przedwojenną emfazą patetyczne słowa kaznodziei z opowiadania *Moja córeczka*[11] brzmią sztucznie, czy wręcz obrazoburczo, a język „głębokich” pojęć i mistyki musi zostać zastąpiony słowami-rzeczami[12]. Po Auschwitz, zdaje się mówić Różewicz, idea Boga jest nie do obronienia[13].

A jednak, jeszcze raz powtórzę, w wypowiedzi poetyckiej poety nie widzę absolutystycznego ujęcia niewiary, ale dynamiczną, wciąż sprawdzającą siebie i rozeznającą własne istnienie, swój sposób na obecność w świecie – postawę. Tę niechęć do zamykania się w świecie utartych schematów i jednoznacznych deklaracji Różewicz wyrazi w *Językach teatru*: „Ja jestem człowiekiem, nazwijmy to umownie niewierzącym, w istocie jestem wierzący. […] Jest coś, w co

---

[7] M. Stala, *Czas, który nastał po czasie marnym. O jednym wierszu Tadeusza Różewicza*, w: tegoż, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 47.

[8] Stanisław Burkot w fundamentalnej monografii poświęconej Tadeuszowi Różewiczowi pisze: „Z przeżycia wojny, z porażenia historią rodzi się szczególna postawa Różewicza: jej istotą jest oskarżenie sztuki, czy szerzej – kultury – o niesprawność w ujmowaniu zadań człowieka, o tworzenie mitów, o prawdy nieprawdziwe” (S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987, s. 19).

[9] T. Kłak, *Liryka sodalisa. O juweniliach poetyckich Tadeusza Różewicza*, w: tegoż, *Spojrzenia*, Katowice 1999, s. 71 n. Por. W. Kruszewski, *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin 2005, s. 73-78; K. Niesporek, *Pusty kościół. Poetyckie juwenilia Tadeusza Różewicza*, w: tejże, *Boskie, ludzkie. Cztery studia o poetyckim doświadczeniu Boga*, Katowice 2017, s. 77-94.

[10] D. Szczukowski, *Granice języka religijnego w twórczości Tadeusza Różewicza*, „Język – Szkoła – Religia” 2007, nr 2, s. 363.

[11] T. Różewicz, *Moja córeczka*, w: tegoż, *Proza*, t. I, Kraków 1990, s. 366.

[12] J. Łukaszewicz, *Zwiastowanie poezji*, „Odra” 1997, nr 5, s. 56.

[13] Postawa Tadeusza Różewicza nawiązuje w tym względzie do idei Hansa Jonasa kwestionującego atrybuty boskie: wszechmoc lub dobro. H. Jonas, *Idea Boga po Auschwitz*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2003.

wierzę – ale nie chcę o tym mówić. Chodzi mi o to, żeby odciąć się od tego płytko pojmowanego słowa wierzący czy niewierzący”[14]. Natomiast w wierszu *jest taki pomnik* poświęconym Janowi XXIII poeta zadeklaruje:

błogosławisz mi
Tadeuszowi Judzie z Radomska
o którym mówią że
jest „ateistą”

ale mój Dobry Papieżu
jaki tam ze mnie ateista

ciągle mnie pytają
co pan myśli o Bogu
a ja im odpowiadam
nieważne jest co ja myślę o Bogu
ale co Bóg myśli o mnie[15].

Czy zatem w wyrażonej negacji nie można doszukiwać się charakteru religijnego lub – jak zauważyła Aleksandra Ubertowska[16] – specyficznej duchowości naznaczonej zakwestionowaniem? Zakwestionowanie nie oznacza w moim przekonaniu totalnej negacji, a jedynie rezygnację z pewnego tradycyjnego doświadczenia religijnego, które nie wytrzymuje próby czasu zagłady. Powracające w wierszach figury wycofania się Boga, śmierci czy nieobecności wyrażane za pomocą cielesnych metafor, radykalnego materializmu czy figur milczenia stają się namiastką ciemnej epifanii – Boga złożonego w grobie i oczekującego na zmartwychwstanie[17].

3

Przeciwieństwem zmartwychwstania Różewicz czyni grób.

Dante
Tu nic nie ma

[14] K. Braun T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 106.
[15] T. Różewicz, *Szara strefa*, Wrocław 2002, s. 35.
[16] A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001, s. 38.
[17] Por. R. Nycz, *Alternatywność: dwuznaczne epifanie Różewicza*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 109 n.

Przecież tu pusto
[…]
Chodźmy dalej
Proszę kolejno
Tam nic nie ma
Zaglądają przez dziurkę
Dantis poetae sepulcrum
Inwalida bez nogi
Który siedzi w kąciku
Mówi zawstydzony
To wszystko
Tu nic więcej nie ma[18].

Podobnie jak w cytowanym wierszu *Grób Dantego w Rawennie*, w całej twórczości poety grób nie ma romantycznych konotacji, ale wyraźnie antropologiczne, postrzegane jako miejsce złożenia ludzkich szczątek. Zarówno w twórczości poetyckiej, jak i dramatycznej pojawiają się ziemianki, doły, nory i jamy wypełniane ciałami. W wierszu *Żywi umierali* pisze:

z dnia na dzień
ciała spadały w dół[19].

Obraz dołu z gnijącymi ciałami daleki jest od romantycznej czy nawet chrześcijańskiej symboliki. Przestrzeń ta jest znakiem śmierci[20], którą Różewicz wyraża za pomocą nieruchomego ciała, skatologii, a także różnego rodzaju figur zamknięcia i nieruchomości. Towarzyszą im odniesienia do innych zmysłów: milczenia, ciszy, ciasnoty i mroku. Sam Różewicz „zarażenie śmiercią" komentuje w kontekście pokoleniowym, jako „nie tylko zarażone, skonsumowane przez śmierć. Strawione przez śmierć"[21]. Na ten trop zwraca także uwagę Kazimierz Wyka[22], pisząc o powtarzaniu w wierszach przez Różewicza tych samych cząstek, które ewokują rytuał pogrzebowy i towarzyszący im lament,

[18] T. Różewicz, *Grób Dantego w Rawennie*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, Wrocław 1976, s. 447.

[19] T. Różewicz, *Poezja*, t. I, Kraków 1988, s. 29.

[20] „Takiej śmierci, która wykpiwa wszystkie «duchowe» wartości, obala wszystkie kulturowe i cywilizacyjne bariery, jakie ludzkość postawiła między sobą a nicością" (M. Piwińska, *Różewicz, romantyzm, awangarda*, „Dialog" 14 (1969), nr 7, s. 110).

[21] T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977, s. 182.

[22] K. Wyka, *Zaległe tomy Różewicza*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 392.

zamykany czy raczej ucinany lub urywany jakimś obrazoburczym apelem jak w przywołanym wcześniej *Lamencie*.

Poeta wielokrotnie eksploruje tematykę pustej przestrzeni, ruin i gruzu, urzeczowionego ciała, któremu bliżej do obrazów Wróblewskiego niż awangardowych ujęć spod znaku Aleksandra Wata czy Stanisława Grochowiaka. Widzimy je rozstrzelane, rozczłonkowane niczym na kubistycznym obrazie Picassa: ręce i nogi osobno, oczodoły, łono i pierś. „Różowe ideały poćwiartowane/ wiszą w jatkach"[23]. Bliżej im do pozostawionych przez nieuwagę przedmiotów niż do turpistycznego rozkładu. Ciało Różewicza posiada wszystkie właściwości fizyczne: ciężar i wielkość, jest bryłą, która zalega. Ale to samo ciało jest także siedliskiem bólu, źródłem pragnień i pożądań, co stawia je na równi ze zwierzęcością i biologią, poddanymi gniciu i obumieraniu, o czym przypomina wiersz *Hiob 1957*:

> Ziemia niebo ciało Hioba gnój
> Niebo gnój
> Oczy gnój
> usta[24].

Towarzyszące poezji Różewicza przekonanie o klęsce człowieka, którego wnętrze jest puste, nie jest – jak mogłoby się wydawać – jedynie efektem doświadczeń wojny. Poeta jeszcze w tzw. okresie katolickim swojej twórczości buduje obraz „pustego kościoła", w którym dominują chłód, pustka i brak wyrażane za pomocą materialności: ścian, rzeźb, obrazów, „wiecznej" lampki czy złotego kielicha. Opisowi towarzyszą figury zamknięcia Chrystusa w Hostii i tabernakulum, gdzie przebywa samotny – niczym w grobie. Żywa obecność Boga wyrażona w konsekrowanym chlebie staje się metaforą śmierci. Teologiczny paradoks można odczytać jako zapowiedź późniejszego światopoglądu poety. Wyzierający zza liter kamienny świat materii, który w jego powojennej poezji ułoży się w ciąg opisów katedr (*Kamienni bracia*, *Gotyk i wiosna, Kamieniołom, Gotyk 1954*), jest metonimią nie-zmartwychwstania.

Katedry – ciała świątyń stają się u Różewicza figurą wydrążenia[25], w której nie ma Boga.

---

[23] T. Różewicz, *Jatki*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, s. 80.

[24] T. Różewicz, *Hiob 1957*, w: tamże, s. 345.

[25] W *Zamku na lodzie (notatce z lutego 1962 roku)* Różewicz komentuje: „Z obrazem kamieniołomu (w mojej wyobraźni) łączy się puste miejsce otoczone skałami, a właściwie wyrąbane w skałach i wypełnione powietrzem. Nic. Miejsce po czymś" (*Proza*, t. III, s. 174).

trzeba się z tym zgodzić
że Bóg odszedł z tego świata
nie umarł!
trzeba się z tym zgodzić
że jest się dorosłym
że trzeba żyć
bez Ojca[26].

Wydaje się jednak, że Różewicz nie powtarza za Nietzschem: „zabiliśmy Boga", a jedynie „Bóg nas opuścił". Przywołuje tym samym dramatyczne wołanie Chrystusa na krzyżu „Elli, Elli, lama sabahtani", w którym zawarta jest cała rozpacz opuszczonego człowieka. Postawa cierpiącego Chrystusa byłaby zbieżna z odczuciami człowieka po wojnie. Za niemieckim teologiem Dietrichem Bonhoefferem poeta powtarza, że Bóg zszedł na świat, aby dzielić z człowiekiem jego opuszczenie. Tym samym kondycja ludzka zyskuje wymiar kenotyczny. Różewiczowskie zwątpienie można widzieć zatem jako „niezwykle głębokie i dramatyczne przeżywanie ludzkiego wymiaru kenozy (poeta woli pisać o «śmierci człowieka» jako jednym z następstw «śmierci Boga»)"[27]. Poeta zatrzymuje się w miejscu, w którym człowiek dotyka dna swej egzystencji.

Bóg upadł
leży na grzbiecie
bezbronny
odkryty jest
jego żywot
wieczny[28].

Zaproponowana przez Różewicza wizja człowieka opuszczonego bliska jest fragmentowi Listu do Filipian, który przedstawia Chrystusa ogołoconego. Św. Paweł używa w nim czasownika *kenoun* w znaczeniu „bez mocy, bez skutku", który ma odnosić się do sytuacji Chrystusa poddanego ludzkiemu okrucieństwu[29]. Syn Boga rezygnuje ze swej boskiej natury i wchodzi w rolę sługi: pokornego, uniżonego, odartego ze wszystkich przywilejów. Niektórzy

[26] T. Różewicz, *Nauka chodzenia/ Gehen lernen*, tłum. K. Dedecius, B. Hartmann, A. Słomianowski, Wrocław 2007.

[27] P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny*, s. 85.

[28] T. Różewicz, *Uśmiech Leonarda da Vinci*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, s. 515.

[29] Por. Z. Zarębianka, *Horyzont metafizyczny w późnej twórczości Tadeusza Różewicza*, w: *Ewangelia odrzuconego*, s. 181.

tłumaczą użyte przez Pawła we fragmencie *doulos* (sługę) jako niewolnika. Będąc podobny do człowieka we wszystkim, Chrystus bierze na siebie ciężar cielesności w postaci umierania. Wykładania katechetyczna tego fragmentu wyraża sens, że „życie człowieka, który nie został odkupiony przez Boga, jest życiem w niewoli, więzach duchowych władz, którego kresem jest śmierć”[30]. Takiego Chrystusa i takiego człowieka właśnie przedstawia Różewicz.

4

W teologii chrześcijańskiej zmartwychwstanie nierozerwalnie złączone jest ze śmiercią. Każdy biblijny kerygmat głoszony czy to przez św. Piotra, czy św. Pawła opiera się na ścisłej relacji śmierci i wskrzeszenia z martwych Chrystusa (por. Dz 2,14-39; Dz 3,16-42). Jednak faktem jest, że aż do Soboru Watykańskiego II teologię katolicką formował dogmat o odkupieniu, który podkreślał zbawczą misję Chrystusa. Jego syntezę można by sprowadzić do kilku podstawowych punktów: obrazy Boga przez grzech człowieka w raju; potępienia człowieka z powodu nieskończonego wymiaru grzechu nieposłuszeństwa; interwencji Boga, który posłał swojego Syna; poświęcenia życia przez Syna Bożego, którego śmierć w sposób doskonały i pełny rekompensuje nieskończoną wartość grzechu; wyrównania obrazy Boga przez nieskończone zasługi, jakie poniósł w czasie męki i śmierci, umożliwiając człowiekowi ponowną relację z Bogiem. Z łatwością dostrzeżemy, że przedsoborowa teologia akcentuje wagę samej śmierci Chrystusa – Boga, podobnie jak czyni to Różewicz, podkreślając ludzki wymiar obecności Chrystusa. W *Przesypywaniu* pisze:

ten którego
szukałem na górze
czeka na dole
w norze
przemienienie[31].

Gdyby szukać teologicznego umotywowania sytuacji egzystencjalnej podmiotu lirycznego w wierszach poety, to trzeba by zatrzymać się na fragmencie *Apostolskiego wyznania wiary*: „ukrzyżowany, umarł i pogrzebion, zstąpił do piekieł”. W przeciwieństwie jednak do chrześcijańskiej interpretacji Różewicz

[30] *Katolicki komentarz biblijny*, red. R.E. Brown, J.A. Fitzmyer, R.E. Murphy, tłum. K. Bardski [i in.], Warszawa 2004, s. 1404.

[31] T. Różewicz, *Przesypywanie*, w: tegoż, *Poezja*, t. II, Kraków 1988, s. 383.

nie widzi w wydarzeniu przebywania w grobie czasu szabasowego odpoczynku, ciszy i milczenia, które wypełniają kosmos. „Furgony porąbanych ludzi którzy nie zostaną zbawieni" wypełniają poetycki świat Różewicza, zaś on sam „krzyczy szeptem" lub bezgłośnie, uparcie milczy nad kartką papieru. Poeta zdaje się mówić, parafrazując wypowiedź św. Pawła z Listu do Rzymian (por. Rz 6,4), że człowiek został zanurzony w śmierć i pogrzebany w swoim ciele i tam pozostał.

Nie chodzi o to, że teologia Odkupienia jest błędna, ale o towarzyszące jej niedowartościowanie paschalnego wymiaru Dobrej Nowiny. Na ten właśnie istotny w Kościele pierwszych chrześcijan element kerygmatu zwrócił uwagę Sobór Watykański II[32]. Potwierdza to wydany 30 lat po Soborze Katechizm Kościoła Katolickiego, w którym czytamy o misterium paschalnym Chrystusa, jakie dokonuje się podczas liturgii eucharystycznej. Eucharystia, podobnie jak żydowska Pacha, jest dziękczynieniem za wypełnione, oczekiwane i dokonujące się przejście z niewoli do wolności (w tradycji żydowskiej), ze śmierci do zmartwychwstania[33].

Cytowany wcześniej *Hymn o kenozie* z Listu do Filipian (Flp 2,6-11) mówi, że Bóg nie zostawia Chrystusa w tym miejscu, ale Go wywyższa. Nie mówi co prawda o Jego zmartwychwstaniu, ale na zasadzie kontrastu: uniżenie – wywyższenie, podkreśla ruch „ku górze". Ważny tu jednak jest sam fakt interwencji Boga w śmierć Chrystusa – człowieka. Jest ona nie tylko nagrodą za posłuszeństwo, które prowadzi do najgorszego z możliwych wówczas rodzajów śmierci – na krzyżu, ale konsekwencją przywrócenia nowego porządku stworzenia, opartego na zaufaniu woli Boga[34].

Wydarzenie przejścia ze śmierci do zmartwychwstania Jezusa Chrystusa ma bardzo konkretne przełożenie na życie człowieka. Katechizm podkreśla: „Liturgia chrześcijańska nie tylko przypomina wydarzenia, które dokonały naszego zbawienia, ale aktualizuje je i uobecnia. Misterium Paschalne Chrystusa jest celebrowane, a nie powtarzane. Powtarzane są poszczególne celebracje; w każdej z nich następuje wylanie Ducha Świętego, który aktualizuje jedyne Misterium" (KKK 1104).

Wydarzenie krzyża i zmartwychwstania trwa i pociąga wszystko ku życiu. Zgodnie z teologią paschalną nowe stworzenie doznawszy śmierci w grzechu,

---

[32] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, t. XI: *Teologia liturgii*, Lublin 2012, s. 48; L. Bouyer, *Misterium paschalne*, Kraków 1973, s. XXX.

[33] *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, s. 272 [dalej: KKK 1096].

[34] Por. *Katolicki komentarz biblijny*, s. 1405.

może teraz doświadczyć wyjścia z grobu, które zwiastuje mu Duch Święty. Bo pierwszym, który przeszedł tę drogę, jest Jezus Chrystus[35]. Tyle teologia.

5

W światopoglądzie poety sprawa zmartwychwstania jest nieco bardziej zagmatwana. Sytuacja duchowa poety, zdefiniowania przez Aleksandra Fiuta jako „fenomenologia nie-wiary", nie powinna budzić wątpliwości. Powtarzana na różne sposoby fraza o „śmierci Boga", zarówno tego osobowego, jak i tego, który w sposób metonimiczny określa cały dotychczasowy system wartości moralnych, naznacza jego człowieka „skazanego na upadek"[36].

Różewicz wyraża to językiem zarazem afektywnym i konkretnym, którego ostrze nienawiści skierowane jest przeciw Bogu[37]. Podobnie jak Jose Saramago[38], poeta wpisuje przeżywany koszmar ludzkiego doświadczenia okrucieństwa w pytanie *unde malum*, wskazując jednoznacznie na Boga. Podobnie jak u portugalskiego noblisty, Bóg Różewicza opuszcza sprawiedliwych, zostawiając ich na pastwę wrogów, pozwala na mord niewinnych. Człowiek Różewicza zabija nie tyle „w imię Boga", ale „pomimo Boga" i „przeciwko Bogu", gdyż podobnie jak niegdyś Kain, zostaje sam, opuszczony i wzgardzony, z poczuciem bezsensu i „niekochania". Saramago włoży w usta Kaina następujące słowa: „bóg powinien być przejrzysty i czysty jak kryształ, zamiast tego wiecznego przerażenia, tego ciągłego strachu, cóż, bóg nas nie kocha"[39]. Takiego Boga trzeba zabić i poeta pragnienie to wyraża wprost w wierszu *Kuglarz świętości*:

Nienawidzę słów
że nie mogą
tak jak pętla zdławić

---

[35] W. Nowak, *Misterium paschalne w życiu Kościoła i chrześcijanina*, „Studia Nauk Teologicznych" 8 (2013), s. 173 n.

[36] Małgorzata Mikołajczak, odnosząc się do zadania Lwa Tołstoja: „Jestem skazany na życie, które jest upadkiem", określa kondycję bohatera poezji Różewicza jako „ocalonego", „oszukanego", „ściganego", „Wypchanego", „rozebranego", „spustoszonego", „pobitego". M. Mikołajczak w: *Ewangelia odrzuconego*, s. 157.

[37] J.M. Ruszar, *Różewicz. Ewangelia według Kaina*, w: *Ewangelia odrzuconego*, s. 131-132.

[38] Mam tu na myśli ostatnią powieść noblisty *Kain,* w której skazany na wieczną tułaczkę po zabiciu brata towarzyszy najważniejszym wydarzeniom w historii zbawienia: Noemu w czasie potopu, Lotowi podczas ucieczki z Sodomy, Abrahamowi podczas składania ofiary z Izaaka, Hiobowi, gdy ten traci majątek i wszystkie swoje dzieci i innych. Z kart opowieści wyłania się jednoznacznie negatywny obraz Boga-tyrana, szaleńca, bawiącego ludzkim życiem.

[39] J. Saramago, *Kain*, tłum. W. Charchalis, Poznań 2013, s. 132.

wroga
że lekkie puste
nie
mogą zabić
Boga[40].

Poeta ma jednak świadomość, czym jest kainowe znamię, które zmusza go do życia wiecznego w ciele, na ziemi, w czasie nieustannej tułaczki ze świadomością tych, którzy odchodzą. Dla Kaina nie ma zmartwychwstania, a nadzieja zawiera się w śmierci.

Życie ocalonego, naznaczone śmiercią[41] bez perspektywy zmartwychwstania, jest piekłem. Podobnie Chrystus Różewicza schodzi na dno piekła i tam pozostaje. Zostaje zabity, a wydarzenie tej śmierci dalekie jest od ewangelicznej wzniosłości. Poeta zrywa narrację paschalną prowadzącą od śmierci ku zmartwychwstaniu, ukazując Chrystusa – Baranka w warunkach totalnej desakralizacji.

Biały baranek
uciekł schował się w szafie
beczy
z chorągiewką wbitą w oko
krew tryska
z rozdartego pyszczka

czarnymi płynie rzekami
[…]
baranka białego
który gładził
grzechy tego świata
baranek leży
na sekcyjnym stole
przystrojony zielenią
nadziany nadzieją
wkoło siedzą kupki nieczystości

[40] Cyt. za: T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bo-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 71.

[41] Poeta wielokrotnie przywołuje świadectwa tekstowe ukazujące obcowanie ze zmarłymi. T. Kunz, *Różewicz. Nekrografie*, „Wielogłos" 2013, nr 1 (15), s. 33-46.

w białych pióropuszach
którymi porusza
wiatr dziejów[42].

W wierszu *Biel* poeta przedstawia Chrystusa-Baranka z atrybutami zmartwychwstania (chorągiew, zieleń trawy, biel szat), który zostaje poddany machinie zabijania. Nie ma tu ani wymiaru paschalnej ofiary, ani triumfu zmartwychwstania, w zamian pojawiają się cierpienie i strach: stół sekcyjny zastępuje tron wiecznego panowania, obraz cierpiącego sługi Jahwe z Księgi Izajasza zostaje przywołany tylko po ty, by wyeksponować cielesność (fekalia, mięso) Baranka, który zostaje poniżony i zmiażdżony. Jak zauważa Tomasz Żukowski, „śmierć staje się ostateczną i obowiązującą rzeczywistością"[43].

Różewicz daje temu wyraz w poemacie *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, gdzie łączy postać ukrzyżowanego z „wiszącym martwym mięsem". Bacon widzi w wiszącym ciele jedynie odarty kawał mięsa, które reaguje na bodźce, z zazdrością wspomina Rembrandta i Velázqueza:

No tak oni wierzyli w zmartwychwstanie
ciała oni się modlili przed malowaniem[44].

U Różewicza niemożliwość zmartwychwstania ciała jest sprzężona z obrazami ekshumacji i towarzyszącemu im rozkładowi. Śmierć ma władzę całkowitą, totalną, odzierając ciało z resztek podobieństwa do osoby – wydobyte z masowego grobu szczątki są nie do rozpoznania. Trupy nie mają twarzy, kości nakładają się na kości, zgniłe kawałki ciała oddzielają się od siebie, nie będąc przypisanymi do jednego ciała. Wątek ten porusza poeta w prozie *Tylko tyle*, wspominając ekshumację Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Janusza Różewicza[45]. Przywołanie obrazu Stanisławy Baczyńskiej, która nie potrafi rozpoznać ani utożsamić wydobytych z grobu szczątek z przechowywanym w pamięci obrazem syna, staje się kolejnym punktem w drodze zwątpienia w zmartwychwstanie. Ta specyficzna pieta „nie odsyła do zbawczej perspektywy zmartwychwstania: nie poprzedza złożenia do grobu, z którego Chrystus

[42] T. Różewicz, *Biel*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, s. 514.

[43] T. Żukowski, *Obrazy Chrystusa w twórczości Aleksandra Wata i Tadeusza Różewicza*, Warszawa 2013, s. 159.

[44] T. Różewicz, *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, w: tegoż, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998, s. 7.

[45] T. Różewicz, *Tylko tyle*, w: tegoż, *Nasz starszy brat*, Wrocław 2004, s. 157.

wyjdzie zwycięsko w wielkanocny poranek, ale zastępuje zmartwychwstanie, jest dosłownym otwarciem grobu i wydobyciem ciała poddanego nieodwracalnemu rozkładowi, a więc w pełni podporządkowanego władzy śmierci”[46].

6

Poeta podąża za refleksją niemieckiego teologa, Dietricha Bonhoeffera, który w doświadczeniu krzyża i kenotycznego odarcia widzi kwintesencję wyparcia Boga ze świata. Krzyż dla Greków – ludzi rozumnych, oświeconych, wykształconych jest głupstwem, dla Żydów – ludzi religijnych, zgorszeniem (por. 1 Kor 1,23). Odrzucenie Chrystusa-Boga tak przez mądrość świata, jak i przez religię jest konieczne, żeby objawiła się wiara, na podstawie której dokonuje się zbawienie. Ów rozdział religii i wiary jest jedną z kategorii znaczących u Różewicza, który pisał: „Współcześni ludzie nie wierzą. Oni myślą, że wierzą”[47].

Wyraźnie cielesna i na pierwszy rzut oka (bez)religijna, żeby posłużyć się frazą użytą przez Pawła Dakowicza, koncepcja człowieka przywodzi na myśl Boga, który przyjmuje ludzkie ciało, by dzielić z człowiekiem jego opuszczenie[48]. Chrystus, zdaje się przypominać Różewicz, zostaje zanurzony w życie, które zmierza ku śmierci. Wielokrotnie wszak daje wyraz temu, aby nie chować się za religijnym blichtrem i rytuałami, wchodząc w zmysłową, brudną, cielesną codzienność. W tej perspektywie podobnie kenotycznego wymiaru nabiera życie człowieka, który jest zaproszony, by uczestniczyć w Chrystusowym ogołoceniu i odrzuceniu:

największym wydarzeniem
w życiu człowieka
są narodziny i śmierć
Boga[49].

Śmierć czyni Chrystusa bliższym doświadczeniu ludzkiemu. Zanurzony w rzeczywistość ziemską, przestaje być punktem odniesienia religijnego i staje się fundamentem wiary, która przenika warstwy ludzkiej egzystencji.

---

[46] T. Żukowski, *Obrazy Chrystusa*, s. 201.
[47] T. Różewicz, *Proza*, t. III, s. 336.
[48] P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny*, s. 85.
[49] T. Różewicz, *bez*, w: tegoż, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 7.

7

Ucieleśnienie Boga w poezji Różewicza, tak silne związanie go z doświadczeniem śmierci, zwraca uwagę na kategorię somatyczności. Wielokrotnie zwracano uwagę na ten aspekt twórczości Różewicza, w którym poeta dokonuje specyficznego odwrócenia porządku etycznego, zastępując to co duchowe – ciałem[50]. Wydaje się, że to właśnie ten porządek, oparty na tym, co fizjologiczne, biologiczne czy wręcz zwierzęce nie pozwala na wprowadzenie kontekstu zmartwychwstania.

Jednocześnie to właśnie biologiczne uwikłanie Boga w codzienność pozwala na zbliżenie się do człowieka i jego wymiaru egzystencji. Idąc za Bonhoefferem trzeba by powiedzieć, że Chrystus ucieleśniony wkracza w życie człowieka współczesnego, uzasadniając jego rzeczywistość. Pisze on:

ten Człowiek
syn boży
jeśli umarł
zmartwychwstaje o świcie każdego dnia
w każdym
kto go naśladuje[51].

Realna obecność Chrystusa zmartwychwstałego dotyczy nie tylko Jego Ducha, ale i ciała Zmartwychwstałego, które co prawda posiada inne właściwości, ale nadal pozostaje ciałem. Ewangelia św. Jana w 20 rozdziale wyraźnie podkreśla, na przekór gnostykom, ów somatyczny aspekt zmartwychwstania. Nieobecny podczas pojawienia się Chrystusa w Wieczerniku Tomasz pragnie dotknąć ciała Zmartwychwstałego: włożyć palec w miejsce gwoździ i rękę w Jego bok.

Jeśli przyjrzeć się bliżej temu fragmentowi, to odkrywa on wiele miejsc wspólnych z postawą wrocławskiego poety. Ewangelista, na co zwraca uwagę św. Augustyn w *Państwie Bożym*, podkreśla obecność śladów i blizn męki w ciele po zmartwychwstaniu. Tomasz wszak prosi, by je mógł zobaczyć, a nawet dotknąć. Zmartwychwstanie nie usuwa tychże śladów, ale stają się one ozdobą ciała, znakiem piękna. Biskup Ipponu pisze: „na owych członkach, nie zaginionych, lecz przywróconych, okażą się blizny w tych miejscach, gdzie

[50] Najbardziej znaczące refleksje na ten temat podejmuje Drewnowski (*Walka o oddech*).

[51] T. Różewicz, *** [Dostojewski mówił], Online: https://www.tygodnikpowszechny.pl/tadeusz-rozewicz-124624 [dostęp: 6 kwietnia 2019].

członki te były kaleczone i rąbane przy ich obcinaniu"[52]. Zresztą, sam ślad odnosi się do greckiego czasownika *typŏō,* co oznacza: uderzać, wstrząsać, odciskać, piętnować. Gwoździe i włócznia, narzędzia śmierci, pieczętują na swój sposób plan Boga, uwierzytelniają Chrystusa i Jego naukę. Ciało zmartwychwstałe, to które nadal żyje, nosi ślady owych pieczęci. Nie da się zanegować śmierci, w którą Chrystus był jeszcze przed chwilą zanurzony.

Tadeusz Różewicz podobnie jak Tomasz pragnie dotknąć: włożyć palce w miejsce ran i palce do otwartego boku. Sam podsuwa ten somatyczny trop w wierszu *na obrzeżach poezji*:

ktoś – to było na początku
chciał mnie wyprowadzić
z tego labiryntu
daj tu rękę swoją
i włóż w bok mój
a nie bądź bez wiary
powiedział do mnie
ale ja już zapomniałem
kto to był
kiedy to było[53].

Gest św. Tomasza, często postrzegany przez moralistów jako zgubny dla wiary, bynajmniej takim nie jest. Pragnienie potwierdzenia, sprawdzenia wydaje się naturalnym działaniem człowieka, który ma ochotę dotknąć. Nie ma bardziej zanurzonego w rzeczywistość fizyczną zmysłu niż dotyk, którym przekreśla się wszystkie fantazmaty na rzecz konkretu. Poezja Różewicza od początku naznaczona somatycznością i reizmem świetnie się w tym momencie odnajduje i w jakimś sensie jest zrozumiała. Jeśli istnieje jakieś zmartwychwstanie, to musi dać się ono zweryfikować.

Reakcja Tomasza wydaje się przejawem realizmu, ale także pewnego większego niż u innych apostołów zaangażowania. Być może Tomasz był jedynym, który na serio potraktował śmierć swego Mistrza, zadając sobie pytanie: co dalej? jak teraz żyć? Przecież widzimy pozostałych uczniów, jak wracają do codziennych zajęć – łowienia ryb. Tomasz jest chyba najbardziej zaangażowany emocjonalnie w to wydarzenie, dlatego czuje się zagubiony, a wieść o zmartwychwstaniu traktuje jako próbę łatwej i taniej rekompensaty.

---

[52] Św. Augustyn, *Państwo Boże*, tłum. W. Kubicki, Kęty 2002 s. 941.

[53] T. Różewicz, *na obrzeżach poezji*, w: tegoż, *zawsze fragment*, s. 125.

Czy nie odnajdujemy w tej postawie samego Różewicza, któremu tradycyjna religijność nie wystarcza do usprawiedliwienia katastrofy wojny?

Człowieczeństwo Jezusa po zmartwychwstaniu jest tak samo realne jak Jego śmierć. Zmartwychwstały Chrystus nie jest eteryczną postacią, ale posiada ciało, które ma właściwości fizyczne – reaguje na bodźce, jest żywe:

wystarczyło otworzyć drzwi
żeby znaleźć się
w drodze do Emaus
spotkać Jezusa żywego
który jeszcze nie rozpoznany
jadł rybę pieczoną
chleb plaster miodu[54].

Dlatego Tomasz swoimi zmysłami: wzrokiem i dotykiem, potwierdza Jego obecność. Wkładając palec w bok, zanurza się w Jego ciele, wchodzi w komunię z Chrystusem-Bogiem. Można by widzieć w tym geście znak chrztu, który jest znakiem śmierci starego człowieka i otrzymania nowej natury Ducha Zmartwychwstałego. Dotknięcie ran wywołuje wiarę, czy nie można by dopatrzeć się podobnego gestu u Różewicza? Czy za dotykaniem umarłych ciał nie kryje się pragnienie wskrzeszenia?

8

W miarę spójna Różewiczowska koncepcja człowieka zanurzonego w „noc ciemną"[55] ulega zachwianiu w *Płaskorzeźbie* i późniejszych wypowiedziach poetyckich. Ryszard Nycz, wyróżniając trzy fazy twórczości Tadeusza Różewicza, zwraca uwagę, że od tego tomu zaczyna się ujawniać u poety skłonność do poszukiwań metafizycznych[56]. Ostra dotychczas w swej wymowie retoryka antyreligijna łagodnieje, zamieniając wykrzyknienia na zdania pytające lub wyrażające wątpliwość, jak cytowany już wiersz *bez*:

[54] T. Różewicz, *W świetle lamp filujących*, w: tamże, s. 30.

[55] P. Próchniak, *Różewicz. Wiersze z ciemności*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze" 2013, nr 2, s. 75-96.

[56] R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji"*, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012, s. 202-204.

życie bez boga jest możliwe
życie bez boga jest niemożliwe[57].

Widać to m.in. w *rozmowie z Przyjacielem* dedykowanej Kornelowi Filipowiczowi. Sytuowana niemal na początku wiersza wypowiedź:

nie wierzę w życie pozagrobowe
staram się zrozumieć
to twoje przejście
przez próg na tamten świat[58]

nie jest – jak zauważa trafnie Zofia Zarębianka – podważeniem prawdy eschatologicznej o nieśmiertelności duszy[59]. Pomimo powtarzanej od niemal pierwszych wierszy, deklaracja nie-wiary tutaj ma zupełnie inny charakter, jest zwróceniem uwagi na niemoc wyrażenia poprzez język tej tajemnicy („zostawiam w nich język / razem z wnętrznościami").

Z drugiej strony, już w *Domku* Różewicz przypisuje sobie (poecie? ocalonemu?) zbawczą moc, która wskrzesza umarłych.

taka jest
ich
światłość wiekuista
takie grzechów odpuszczenie
ciała zmartwychwstanie
taki żywot wieczny[60].

W nim właśnie pomordowani znajdują namiastkę ocalenia, życia wiecznego. Pomimo naznaczenia śmiercią, Różewicz zarysowuje perspektywę zmartwychwstania, która bez śmierci jest niemożliwa. Paradoks życia polega właśnie na konieczności wejścia w śmierć. Dopiero jej perspektywa czyni życie sensotwórczym. W niej właśnie na człowieka czeka Bóg.

[57] T. Różewicz, *bez*, s. 9.
[58] T. Różewicz, *rozmowa z Przyjacielem*, w: tegoż, *Płaskorzeźba*, s. 81.
[59] Z. Zarębianka, *Horyzont metafizyczny w późnej twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza*, w: *Ewangelia odrzuconego*, s. 182.
[60] T. Różewicz, *Domek*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, s. 455.

Twoje kredowe koło
pełne ciemności i światła
zamknięte doskonałe
to ostatni Bóg
który nie umarł

przez śmierć
wyjdziesz z niego[61].

Kończąca fraza wiersza konotuje bardzo wyraźnie mesjański gest wyjścia. Kredowe koło czy krąg budzą skojarzenia ze średniowiecznym Totentanzem, wyznaczając granice ludzkiego istnienia. Ruch człowieka po okręgu sugeruje, że porusza się on w pewien sposób zniewolony. Czym? Strachem, lękiem przed śmiercią, której poeta stara się w swojej poezji nadać sens wyzwolicielski. Pobrzmiewałby w słowach Tadeusza Różewicza fragment Listu do Hebrajczyków, w którym czytamy, że także Chrystus „[…] bez żadnej różnicy stał się ich uczestnikiem, aby przez śmierć pokonać tego, który dzierżył władzę nad śmiercią, to jest diabła, i aby uwolnić tych wszystkich, którzy całe życie przez bojaźń śmierci podlegli byli niewoli"[62] (Hbr 2,14-15). W tej perspektywie świadomość zmierzania ku śmierci nie rodzi przerażenia, ale jest początkiem stanu wyzwolenia – bez śmierci bowiem nie ma zmartwychwstania.

Różewicz idzie nawet dalej. W wierszu *dwie siekierki*, nawiązującym do figury ojca, który umiera, poeta pisze:

Wtedy zrozumiałem
że Ojciec nas kochał
ale o tym nie mówił[63].

Pisane dużą literaturą słowo „Ojciec" wyraźnie odnosi się do figury Boga. Ten, który wcześniej odszedł, oskarżony o brak miłości do człowieka, objawia się teraz jako kochający, nadaje sens. I czyni to wprost, odpowiadając na zadane przez dorosłego syna pytanie: „Tato powiedz mi czy warto jest żyć?". Po raz drugi figura życia powraca we wspomnieniu matki w *Dzienniku gliwickim*. Pisze w dniu 22 czerwca 1957 r. w sobotę: „Widzę, jak ona się męczy i powi-

[61] T. Różewicz, *Kredowe koło*, w: tegoż, *Płaskorzeźba*, s. 49.

[62] Fragment przywołany za: *Biblia Tysiąclecia. Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2003.

[63] T. Różewicz, *dwie siekierki*, w: tegoż, *Matka odchodzi*, Wrocław 1999, s. 81.

nienem jej życzyć śmierci. A tak pragnę, by jeszcze żyła, żebym mógł wyżebrać pół roku jeszcze […] jeszcze trochę ciepła w tym biednym, pokrajanym, zmaltretowanym ludzkim ciele"[64].

Wydany po ponad czterdziestu latach od napisania dziennik objawia ukrytą, tlącą się wewnątrz poety nadzieję życia, która towarzyszyła mu przez cały ten czas. W innym wierszu (*W środku zimy*) z 1955 r. napisze:

> Po końcu świata
> po śmierci
> znalazłem się w środku życia[65].

W samym sercu Boga żyjących.

[64] T. Różewicz, *Dziennik gliwicki*, w: tamże, s. 93.
[65] T. Różewicz, *Teraz*, w: tamże, s. 10.

Dariusz Skórczewski
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Wielki spór o krytykę – Boy i Irzykowski*

„Dobrze pamiętamy wszyscy, pod jaki ostrzał dostał się Boy, jak brzydka i głupia kampania oszczercza rozpętała się przeciw niemu w pewnym odłamie prasy. Replika rzeczowa, polemika kulturalna, odpowiadająca na argument argumentem, była rzadkością. Posypał się na Boya grad najbrutalniejszych obelg. Czego mu wtedy nie zarzucano: i że zboczeniec, i że rozpustnik, i bolszewik, i pornograf…”[1]. W ten sposób o froncie, jaki w połowie międzywojnia zawiązał się przeciwko Tadeuszowi Żeleńskiemu „Boyowi”, pisał Jan Emil Skiwski, krytyk literacki, który w wyniku swoich okupacyjnych wyborów sam później miał doznać daleko większego od Boya ostracyzmu[2].

Losy naszej krytyki w latach II wojny oraz postawy jej przedstawicieli wobec obu okupantów to jednak materiał na oddzielną opowieść. Tymczasem nie ulegajmy zanadto retoryce Skiwskiego. Dwudziestolecie bowiem było dla krytyki literackiej złotym okresem. Czasem batalii i sporów tak namiętnych, angażujących tyle społecznych emocji, że trudno znaleźć dla nich odpowiednik w dzisiejszym życiu kulturalnym.

Wspomniani przez Skiwskiego adwersarze Boya nie przebierali w środkach. Miano mu za złe dezaprobatę wobec społecznej i politycznej roli Kościoła katolickiego w Polsce, lansowanie laickiej etyki seksualnej i demitologizację narodowej narracji. Najcięższe działa wytaczano przeciwko publicystyce społeczno-politycznej autora *Naszych okupantów*, jednak rykoszetem trafiały

* Poszerzona wersja artykułu, który ukazał się w czasopiśmie „Teologia Polityczna Co Tydzień” 2019, nr 194.

[1] J.E. Skiwski, *Boy contra Boy*, „Pion” 1935, nr 38, s. 8.

[2] O postawie Skiwskiego w okresie okupacji, w tym o złamaniu przez niego zakazu publikacji w polskojęzycznej prasie ukazującej się oficjalnie w okupowanej Warszawie i o jego proniemieckich wystąpieniach, jak również o konsekwencjach przyjętej przez krytyka opcji politycznej, tak w porządku twórczości, jak i biografii, pisał Maciej Urbanowski w książce *Człowiek z głębszego podziemia. Życie i twórczość Jana Emila Skiwskiego*, Kraków 2003.

one także w Boya-krytyka. Głos zabierały nie tylko „cyngle" i „hieny", węszące łatwy łup, lecz także młodsze i starsze gwiazdy dziennikarskiego i literackiego firmamentu: Jerzy Braun, Adolf Nowaczyński, Karol Ludwik Koniński (ten ostatni, choć niezwykle wyważony w swoich sądach, również nie szczędził Boyowi przygan[3]). W takiej atmosferze do rozprawy z Boyem stanął, niezwiązany z żadną frakcją, lecz jak zwykle osobny, Karol Irzykowski. Publikując w 1933 r. słynnego *Beniaminka. Rzecz o Boyu Żeleńskim* – nazwanego przez Stefana Kisielewskiego arcydziełem pamfletu demaskatorskiego[4] – dokonał czegoś w rodzaju nalotu dywanowego na pozycje przeciwnika: bezlitośnie wyszydził każdy aspekt jego aktywności twórczej. Atak był totalny. Na placu boju pozostały po Boyu zgliszcza.

Beniaminek nie był jednak wyłącznie pamfletem. Irzykowski trafił nim, jak to niegdyś ujął Tomasz Burek, w „centralny nerw czasu, w nurt, którym płynęły społeczne nastroje"[5]. O celności strzału świadczyła reakcja tej części publicystów lewicy, która zwarła w obronie Boya szeregi, nazywając *Beniaminka* „chwilową pomocą udzieloną klerykalnej i nacjonalistycznej demagogii" i przez to „książką niepotrzebną"[6]. Istotnie, środowiskom konserwatywnym Irzykowski przychodził w sukurs, dostarczając argumentu z autorytetu w toczonej przez nie anty-Boyowej kampanii. W optyce strony przeciwnej był to głos zbyteczny, wręcz szkodliwy. Czy z punktu widzenia debaty krytycznoliterackiej rzeczywiście był niepotrzebny?

Było dokładnie odwrotnie. Kontrowersja wokół *Beniaminka* nie sprowadzała się ani do antagonizmu dwu bezsprzecznie największych indywidualności ówczesnej krytyki, ani do skandalu towarzyskiego, choć nie była obu tych wymiarów pozbawiona. Jej podłoże wykraczało daleko poza ramy osobistych idiosynkrazji. Konfrontacja Irzykowskiego z Boyem była niejako wpisana w logikę międzywojnia z jego rozbieżnymi szlakami społeczno-kulturalnego rozwoju. *Beniaminek* musiał powstać nie tylko dlatego, że do publicznego starcia dwóch zoilów-gigantów nie mogło w końcu nie dojść, lecz także dlatego, że reprezentowali oni odmienne wizje krytyki jako formy aktywności intelektualnej i moralnego zobowiązania. Dla Boya była ona przede wszystkim

---

[3] K.L. Koniński, *Dwie misje Boya*, „Myśl Narodowa" 1931, nr 5; tenże, *Boy*, „Myśl Narodowa" 1932, nr 55; tenże, *Żeleńskiego atakuje Irzykowski*, „Gazeta Literacka" 1933, nr 9.

[4] S. Kisielewski, *Przedmowa*, w: K. Irzykowski, *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, wybór A. Dobosz, Warszawa 1964, s. 10.

[5] T. Burek, *Cztery dyskusje Karola Irzykowskiego*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, seria 1, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1972, s. 176.

[6] J.W. [J. Wasowski], *Zły wybryk*, „Epoka" 1933, nr 5, s. 9.

formą popularyzacji, dla autora *Walki o treść* – problematyzacji. Pierwsza nie wymagała zdyscyplinowanego namysłu teoretycznego nad literaturą i jej miejscem w kulturze; wystarczał osadzony w kontekście biograficznym, kanoniczny przedmiot (Boy zajmował się na ogół utworami o utrwalonej pozycji w historii literatury), znajomość gustów i oczekiwań publiczności oraz wirtuozeria języka. Druga stawiała przed krytykiem wymóg ciągłej samokontroli, wdrążania się w systemy filozoficzne, rewidowania założeń i celów, słowem – uprawy myśli o wysokim stopniu wyrafinowania, co z założenia wykluczało szeroki odbiór. Spór Irzykowskiego z Boyem przebiegał na tej właśnie linii: dotyczył samych rudymentów krytycznoliterackiego rzemiosła, pojmowanego jako coś więcej niż tylko iloczyn warsztatu i kompetencji.

Owszem, polemista Żeleńskiego wytykał mu pisarski egocentryzm, dyletantyzm i kokietowanie publiczności („Czy Boy wywołał w Polsce szał zachwytu i zainteresowania dla Moliera i Balzaka? Gdzież tam — przede wszystkim dla siebie”[7]). Obwiniał go o konformizm, megalomanię i autobrązownictwo. Miał do niego pretensje o to, że czytelników traktuje „jak dzieci lub jak hołotę umysłową” (344), której serwuje życiorysy pisarzy spreparowane tak, by dowieść, że „także geniusze mają genitalia” (376). Zarzucał wreszcie autorowi *Brązowników* merkantylne podejście do profesji, którą sam uważał za świętą misję. Przede wszystkim zaś wytykał mu niezdolność do pogłębionej analizy coraz bardziej skomplikowanej rzeczywistości. Odwracanie się od literackiej współczesności uznawał za sprzeniewierzenie się powołaniu krytyka i dowód fiaska projektu krytyki firmowanego przez Boya.

Beniaminek nie był zatem, wbrew mniemaniu wielu ówczesnych, a także późniejszych czytelników, jedynie napaścią personalną. Był aktem likwidacji modelu krytyki, który Irzykowski uznawał za „jarmarczny” – pisarstwa o literaturze ultrapragmatycznego i bezprogramowego, za to schlebiającego masowemu odbiorcy, niezdolnemu do subtelnych rozróżnień. Koncepcji sztuki krytycznej o szerokim adresie przeciwstawiał program krytyki permanentnie niezaspokojonej, domagającej się zarówno od literatury, jak i publiczności przezwyciężania estetycznych i myślowych skostnień. „W bieżącym życiu literackim Polski jest Boy zjawiskiem ujemnym” – musiał zabrzmieć werdykt Irzykowskiego, który zarzucał przeciwnikowi, że „sposobami demagogicznymi obniżył poziom i miarę Wielkiej Dyskusji Literackiej” (452). Szukał bowiem

[7] K. Irzykowski, *Beniaminek. Rzecz o Boyu-Żeleńskim*, Warszawa 1933; cyt. według wydania: *Walka o treść. Beniaminek*, tekst opracował i indeks sporządził A. Lam, Kraków 1976, s. 317 (*Pisma*, pod redakcją A. Lama, t. III). Dalsze cytaty lokalizuję w tekście według tego wydania.

autor *Czynu i słowa* partnera do wymiany myśli na miarę Brzozowskiego. Oczekiwał nie – łatwych w jego ocenie do przeprowadzenia – akcji strącania z panteonu literackich autorytetów. Żądał podjęcia takiej debaty, w której „twórczość i krytyka wzajemnie się zapładniają i która jest istotnym obiegiem krwi w literaturze, jeżeli literatura nie ma się rozpaść na szereg zmonopolizowanych monologów" (452).

A przecież nie sposób zaprzeczyć, że był Boy krytykiem na wskroś nowoczesnym. Nie tylko pod względem światopoglądu, w którym – jak sam uważał – trzymał się blisko życia i jego codziennych spraw, głosząc hasło sekularyzacji życia społecznego. Jako jeden z pierwszych krytyków znakomicie przeczuł skutki przekształcania się literatury w masową rozrywkę nowoczesnego społeczeństwa, traktując ten proces jako szansę, nie zaś zagrożenie i inwestując swój talent w twórczość o profilu komentatorsko-popularyzatorskim. Był więcej niż krytykiem: był przedsiębiorstwem. Obrany przez niego kierunek działalności spowodował, że został Boy bodaj pierwszym krytykiem-celebrytą w wolnej Polsce: cieszył się sławą i potrafił odcinać od niej kupony. Irzykowski nie omieszkał mu tego wytknąć. Autokreację przeciwnika komentował z właściwą sobie ironią: „Początkujący literaci mogą wziąć sobie wzór z tego, jak Boy się urządza, aby od swego talentu wydobyć jak największe procenty, jak umiejętnie włada reklamą" (333). Istotnie, „Wiadomości Literackie" wysoką sprzedaż zawdzięczały w niemałej mierze jego felietonom. On sam zaś z powodzeniem podtrzymywał w nich swój podwójny *image*: niestrudzonego popularyzatora ideałów europejskich, które udostępniał rodakom w formie przekładów i komentarzy do francuskiej klasyki, oraz rzecznika zmian obyczajowych w polskim społeczeństwie, z którego drwił za jego konserwatyzm i – powiedzielibyśmy dzisiejszym językiem – mentalność peryferyjną.

Wybierając konsekwentnie dla swej działalności format popularny, Żeleński – krytyk, publicysta, tłumacz – nie tylko czerpał profity z tego, co Irzykowski zarzucał mu jako minoderię, lecz także zdołał zagospodarować dla literatury pewien segment społeczeństwa, który dotychczas był z jej obiegu wyłączony lub sytuował się na jego obrzeżach. Lektura pism sygnowanych pseudonimem „Boy" dawała rzeszom modernizującego się społeczeństwa poczucie uczestnictwa w Kulturze – do niedawna domenie relatywnie wąskiej enklawy. Była źródłem prestiżu dla nowych elit II RP i ich awansującego zaplecza, które „via Boy przerabia[ło]" (442) spuściznę francuskiego racjonalizmu i realizmu. Udzielała masowemu odbiorcy regularnej przepustki do świata, w którym niepodzielnie panowały Erato, Euterpe, Kaliope, Melpomena oraz Talia. Czy to, że do świata tego z rzadka tylko zaglądała Polihymnia, niemieszcząca się

w horyzoncie fascynacji autora *Ludzi żywych*, miało być wystarczającym powodem jego dyskredytacji jako krytyka?

„Moja «napaść» niniejsza jest głównie walką o rasę pisarską, o typ krytyka i klerka" (315) – tłumaczył autor zamysł *Beniaminka*. Krytyk jako zdystansowany wobec koniunktur intelektualista, niedający się zaprzęgnąć w służbę ideologom, zachowujący niepodległość ducha oraz pióra – aspiracji do tego ideału Irzykowski u swego przeciwnika nie widział. Bo i program krytycznoliteracki Żeleńskiego rozmijał się ze stawianymi mu oczekiwaniami. Taką też przyjął Boy linię obrony w polemice na łamach „Wiadomości Literackich" pt. *Brzydka książka*. Skwitował tam *Beniaminka* mianem dzieła „chorobliwej nienawiści, zazdrości i zawiści"[8], odpychając zarzuty wobec siebie zamiast wchodząc w spór z adwersarzem. Ten zaś nie zdołał mu odpowiedzieć, gdyż – jak to skomentował Tadeusz Peiper – „pismo, w którym Irzykowski dotąd swe walki prowadził, uniemożliwiło mu rozegranie jednej z najważniejszych dla niego kampanii wojennych"[9]. Tak oto jeden z najgorętszych sporów w dziejach polskiej krytyki pozostał – zaoczną decyzją redaktora „Wiadomości" – nierozstrzygnięty. Nie dowiedzieli się zatem czytelnicy, czy był Irzykowski wówczas w stanie udzielić Boyowi riposty, która wykraczałaby poza ramy pamfletu, przenosząc debatę na inny, bardziej merytoryczny poziom. Jeśli przyznać słuszność Mateuszowi Chmurskiemu, że „to zapewne narastająca przez trzy dekady gorycz (rzekomej czy rzeczywistej) samotności Irzykowskiego spowodowała, że polemika z Brzozowskim pozostała mu tak bliska, a kolejne spory stawały się coraz mniej dyskusjami merytorycznymi, a coraz wyraźniej – potyczkami o charakterze stricte osobistym"[10], to wątpliwe się wydaje, czy odpowiedź Boyowi na łamach „Wiadomości" byłaby na miarę intelektualnych możliwości Irzykowskiego i pielęgnowanej przez niego wizji „trudnej" kultury. Z pewnością byłaby na miarę jego retorycznego talentu,

[8] T. Żeleński (Boy), *Brzydka książka*, „Wiadomości Literackie" 1933, nr 29 (500), s. 1. Jak słusznie pisze Mateusz Chmurski w artykule *(Niebyła) debata o (nie)dojrzałości kultury: Karol Irzykowski wobec Tadeusza Boya-Żeleńskiego* („Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ" 2015, nr 4 (26), s. 40): „[…] [ż]ółcią za żółć odpłaca Boy Irzykowskiemu i choć nie na setkach stron, a jedynie na kilku szpaltach, to jakikolwiek dialog okazuje się tu niemożliwy. Dwóch spośród najwybitniejszych krytyków w dziejach literatury polskiej obwarowuje się na swych pozycjach. Innej debaty nie będzie".

[9] T. Peiper, *Niedyskrecje*, „Pion" 1938, nr 24/25, przedr. w: *Klerk heroiczny. Wspomnienia o Karolu Irzykowskim*, oprac. B. Winklowa, Kraków 1976, s. 342.

[10] M. Chmurski, *Genealogia tożsamości. Dziennik Karola Irzykowskiego (1891-1897)*, „Przegląd Humanistyczny" 57 (2013), nr 1, s. 42.

lecz przecież retoryka zaprzęgnięta wyłącznie w służbę krytycznoliterackiej wendetty nie mogła przynieść rozstrzygnięcia, na jakie istota sporu zasługiwała.

Oceniając z dystansu brzemienne w skutki stanowisko Grydzewskiego, należy zauważyć, że kultura nie znosi instytucjonalnych dekretacji. Rozstrzygnięcie sporu przyszło po pięciu latach, wraz z przejęciem steru w krytyce przez młode pokolenie – „pokolenie 1910", które w czasie powstawania *Beniaminka* dopiero szykowało się do debiutu[11]. Wobec katastroficznych przeczuć program Boya: izolowanie się od aktualnej problematyki, popularyzacja literatury minionych epok, a w odniesieniu do współczesności zainteresowanie niemal wyłącznie sferą obyczajową, z ekspozycją na zagadnienia seksualne, musiał wydać się przedstawicielom tej generacji eskapizmem. Model krytyki moralnie indyferentnej, reportażowej, nastawionej raczej na sensację niż namysł nad własnymi celami i sensem kultury, nie mógł liczyć na akceptację tych, którzy literaturę traktowali ze śmiertelną powagą, szukając w niej nie przestrzeni dla kompromisu, a oparcia dla spójnej postawy etycznej. W ich oczach wizja społeczeństwa permisywnego, której triumf kreślił Boy, musiała ponieść fiasko w konfrontacji z ciśnieniem tużprzedwojennej teraźniejszości. Nie dziwi przeto, że u schyłku gorących lat trzydziestych, z ich politycznymi i ideologicznymi zawirowaniami, które doprowadziły do globalnego kataklizmu, Ludwik Fryde, Ignacy Fik, Tymon Terlecki, Alfred Łaszowski – krytycy, dla których spór Irzykowskiego z Boyem był częścią doświadczenia formacyjnego – ogłosili aktualność pozycji, zajętych w nim przez autora *Walki o treść*[12]. W pisarstwie Boya nie znajdowali bowiem Norwidowskiego patosu deptanej cywilizacji, który tyle energii krytycznej wyzwalał w Irzykowskim i który w nim właśnie, a nie w Żeleńskim kazał im szukać mentora w przededniu tragicznego przerwania obu biografii wyrokiem okupacyjnego losu.

---

[11] Zob. K. Dybciak, *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Wrocław 1981, s. 55-67 (rozdz. *Czas – miejsce – okoliczności*). Rok 1910 stanowi cezurę umowną; chodzi o krytyków urodzonych pomiędzy rokiem 1904 a 1914, debiutujących w latach 1930-1932, kiedy to „kończy się pierwszy etap trudnego i długiego procesu jednoczenia zaborów w niepodległym państwie. Do produkcji i do działalności twórczej przychodzą ludzie, którzy Polski trójzaborowej już nie pamiętali" (S. Żółkiewski, *Cezura 1932 roku*, „Roczniki Humanistyczne" 19 (1971), z. 1, s. 170).

[12] Zob. np. I. Fik, *Nie zapomnijmy o „Beniaminku"*, „Sygnały" 1938, nr 49, przedr. w: tenże, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, a także artykuły z numeru specjalnego (24/25) „Pionu" z 1938 r., poświęconego Irzykowskiemu.

Ewa Szczeglacka-Pawłowska
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Karta złota z piasku, czyli o świętości życia. W świetle liryku Juliusza Słowackiego pt. *Do Franciszka Szemiotha* [*Nie zapominaj, że kiedyś ubogi*]

[…] *a słońce jest w każdym człowieku.*
J. Słowacki, *Próby poematu filozoficznego*

1

Powstanie liryku brulionowego [*Nie zapominaj, że kiedyś ubogi*] tytułowanego w edycjach jako [*Do Franciszka Szemiotha*], zanotowanego na karcie 129 recto i verso [*Raptularza 1843-1849*], łączy się w tradycji badań z pobytem Juliusza Słowackiego w Dieppe (podobnie jak utwór [*Jest najsmutniejsza godzina na ziemi*] z karty 184 verso tegoż [*Raptularza*]). W kontekście tekstów przywołuje się objaśniający prawdopodobną genezę liryków fragment listu poety do matki z 25 sierpnia 1846 r.:

> Wczoraj jedyny mój znajomy […] stąd odjechał, sam więc jestem, ale mi nie nudno, bo czas piękny i miesiąc swoje rogi zapełnia… W tym kościele, gdzie tyle modłów poszło za rozbitymi na morzu żeglarzami, anieli z tych modlitw są moim towarzystwem… Na tych skałach, gdzie żony tak często z rodzinami siadają wyglądając mężów i ojców […] ja często siadam nocą i w B o g u u t o n ą w s z y dziwne robię zaklęcia, dziwną pracę odbywam… pracę nad sobą samym, nad własną moją ubogą naturą, nad tym duchem, który nad światem cierpi, a pomóc mu jeszcze nie może… wczoraj, gdym sobie w rozmowie z Bogiem dopomagał wspomnieniem Mojżeszowej wielkiej

rozkazującej modlitwy, z jednej strony kawał smęt[nego] miesiąca świecił mi jakby jeden ze świeczników zakonu, a z drugiej strony ciągle się błyskało jak na Synaju[1].

Jest to przejmujący fragment listu. Obserwacja pejzażu, sytuacji, ludzi czekających na nadmorskim brzegu na swoich bliskich, prowadzi do modlitwy o charakterze kontemplacyjnym. Oba liryki z Dieppe są swego rodzaju znakami owego „w Bogu utonięcia". W brulionowych lirykach, których Słowacki nie zamierzał publikować, odsłonięte jest to, co najbardziej osobiste i przejmujące. Tajemnica i niewyrażalność owego wywołanego obserwacją i namysłem doświadczenia uobecnienia Boga sprawia, że ów stan i przeżycie może odsłonić tylko to, co liryczne. Jedynie obraz poetycki i metafora jest w stanie sprostać niewerbalnemu charakterowi przeżycia o charakterze głębokim.

2

Brulion wiersza [*Nie zapominaj, że kiedyś ubogi*] został zanotowany przez Juliusza Słowackiego w [*Raptularzu 1843-1849*] ołówkiem, rozwichrzonym pismem z licznymi przekreśleniami i „korektami". Nad lirykiem, na karcie 129 recto poeta zapisał atramentem, starannym duktem myśl inspirowana fragmentem z *Odysei* Homera.

Nieszczęśliwy stan ducha bez ciała – i żądza urodzenia się wiadoma była Homerowi – w Odyssei Achilles powiada do Ulissessa, że wolałby raczej najmizerniejszym sługą być na ziemi, niż panować nad całą umarłych gromadą.

Nie zapominaj że kiedyś ubogi
    Twój przodek – włosy zarosły długiemi
Miał swoją puszczę – i miał swoje bogi
    I swoich duchów opiekę na ziemi…..

A kiedy mówił pacierz tajemniczy
    I o potomstwo wielkie… prosił ducha
To krzyczał z piersi… tak jak morze krzyczy
    Bóg go słuchał tak
A ~~słuchał go Bóg….jak~~ jak globu słucha.
Dziś… z jego domu rozwalonej ściany

[1] *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. II, Wrocław 1963, s. 142. Podkr. – E.Sz.-P.

~~Został kamieni krąg.... […]~~
trafiwszy w młodości
Na stosu ostatek… ~~natrafiwszy w puszczy~~
~~Kręgu kamieni – dotknąłeś się nogą~~
Ciekawy byłeś… lecz nie zapłakany
Nie ducha jego szukałeś – lecz kości…

Dziś… choć cię ręka rodowego losu
~~przeszłości~~ tajemnic
Nad morze pędzi, a ~~wszystkiego~~ uczy
~~Tam słyszysz głosy~~ ~~nie rozumiesz głosu~~
~~Nie~~ duchów ty nie słyszysz ~~które~~ huczy
W żywiołach ~~twych duchów nie rozumiesz~~ głosu
Ani wołania duchów – gdy wiatr ryczy…

One to jednak – wodzą ~~jak na~~ cię na pasku
~~Dzieciątka ducha twego….~~
~~Mgłę dać~~
~~Jak […] światem~~
I niańczą…. i dziś…. to sprawiły rano
Żem kląkł przed tobą i pisał na piasku
Te rzeczy, które – w puszczach już wiedziano

Pamiętaj… ten dzień…. gdy cię duch gołębi
Ostrzegał…. swoich zapomniawszy krzyży
Bo wkrótce w piasku tym – ja jeszcze głębiej
twych będę
~~a jestem sługą miałem zguby~~
Będę…. a ~~od stóp ludzi~~ – jeszcze niżej.…

~~Ale gdy fala jęknie – i łuk tęczy~~
~~Uderzy wtenczas na twoje źrenice~~
~~Wyraźniej~~
Ale to w wieńca mego będzie blaskach
Najświetniej…. w duchów <koronie> świeciło ko[ronie]
Żem gadał wiatrem się poniżył i pisał na piaskach
~~I tu ci księgę~~
~~I nie był […] pokazał otwartą~~
~~I w tę otwartą księgę….~~ [w strofie *występują skreślenia poziome oraz pionowe – E.Sz.-P.*]

~~Biadaż ci – jeśli cię duch nie odmieni~~
A fala morska zmyje to wybrzeże
~~i napis~~
Gdzie ślad mych kolan jest… pismo moje [*w w. 44-45 występuje rodzaj zamazania (?) linią falistą – E.Sz.-P.*]
przywiedzie tęsknota
Niechże cię kiedy – ~~w myśli załopota~~
Ciałem lub myślą… na te same drogi
~~I świat daleki pamięcią odwiedzi~~
na te same ślady [*wyrazy raczej przekreślone – E.Sz.-P.*]
Gdzie ta ogromna z piasku karta złota
Leży….. – [2]

Dwukrotnie podejmowałam problematykę związaną z tym lirykiem. Po raz pierwszy w studium: *Doskonałość brulionu. O liryku raptularzowym Juliusza Słowackiego [Nie zapominaj, że kiedyś ubogi] publikowanym w edycjach pod tytułem „Do Franciszka Szemiotha"*[3], w którym zajmował mnie problem różnic pomiędzy wierszem publikowanym w edycjach a lirykiem brulionowym; po raz drugi zaś – w artykule *Pamięć a życie pozagrobowe*[4] – poświęconym próbie odsłonięcia kontekstów brulionowych, zwłaszcza szczególny związek utworu z notatką poety na temat *Odysei*, która w [*Raptularzu 1843-1849*] zapisana została nad lirykiem [*Nie zapominaj, że kiedyś ubogi*]. Niniejsze studium stanowi kontynuację poprzednich prac oraz badań nad tekstem i wiąże się z próbą rozpoznania sensu brulionowego liryku [*Nie zapominaj, że kiedyś ubogi*], który w znaczący sposób różni się od wiersza publikowanego w edycjach. Z powodów, o których już pisałam we wspomnianym artykule,

[2] Jest to liryk [*Nie zapominaj, że kiedyś ubogi*], jaki wyłania się z brulionu pochodzącego z [*Raptularza 1843-1849*]. Korzystałam z opracowania autografu oraz z odczytania Marka Troszyńskiego: J. Słowacki, [*Raptularz 1843-1849*], oprac. edytorskie, wstęp, indeksy M. Troszyński, Warszawa 1996, s. 247-248 [zapis ołówkowy; w. 17-12 przekreślone trzykrotnie pionowo; kolejne trzy karty: 130-132 – wydarte] przypisek M. Troszyńskiego. Znak przekreślenia linią odnosi się do przekreśleń w rękopisie. Podobizna autografu znajduje się w Dolnośląskiej Bibliotece Cyfrowej.

[3] Zob. E. Szczeglacka-Pawłowska, *Doskonałość brulionu. O liryku raptularzowym Juliusza Słowackiego [Nie zapominaj, że kiedyś ubogi] publikowanym w edycjach pod tytułem „Do Franciszka Szemiotha"*, „Sztuka Edycji" 2018, nr 1 (13) [dostępne: w internetowym wydaniu „Sztuki Edycji"].

[4] Referat pt. „Pamięć a życie pozagrobowe. O liryku «Do Franciszka Szemiotha» ([Nie zapominaj, że kiedyś ubogi]) w kontekstach brulionowych (i «homeryckich»)" wygłosiłam w 2019 r. na konferencji naukowej „Pamięć Juliusza Słowackiego" (zorganizowanej na Uniwersytecie Warszawskim). Artykuł ukaże się w monografii pokonferencyjnej.

utwór ten traktuję jako liryk brulionowy, który wyzwala inne konotacje znaczeniowe, inny sens poetycki niż wiersz [*Do Franciszka Szemiotha*], który jest publikowany w edycjach.

3

Centralnym fragmentem w utworze, nad którym poeta intensywnie pracował, o czym świadczy brulion, jest poetycki obraz pisania na piasku oraz rozbudowana strofa końcowa, której nie znajdujemy w wierszu publikowanym. W edycjach fragment ten ma następującą postać:

Duchy twe jednak wodzą cię na pasku
I niańczą – i dziś to sprawiły rano,
Żem klął przed tobą i pisał na piasku
Te rzeczy, które w puszczy już wiedziano.

Pamiętaj ten dzień, gdy cię duch gołębi
Ostrzegał, własnych zapomniawszy krzyży;
Bo wkrótce w piasku tym ja jeszcze głębiéj
Będę – i u nóg ludzkich jeszcze niżéj…

Ale ci wtenczas tęsknota nakaże
Po mego ducha iść w duchów krainę,
Aż – odświeconych myśli moich twarze
Ujrzysz, i piasek ten, i tę godzinę.

Dieppe, w niedzielę 1846, 23 sierpnia, w dzień moich imienin[5].

W cytowanym już liryku brulionowym ([*Raptularz 1843-1849*]) w wersach od 25 do 56 zakończenie jest niezwykle wprost rozbudowane:

[5] J. Słowacki, *Do Franciszka Szemiotha*, w: tegoż: *Wiersze*, wstęp i oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Wrocław 2013 (Biblioteka Narodowa seria I, nr 319), s. 449-450. Jak podają edytorzy: „Tekst oparty jest na kopii Szcz. Felińskiego z poprawionego autografu poety" (*Dzieła* 1909, s. 335-336, tamże, s. 451). Skrót odsyła do wydania: J. Słowacki, *Dzieła*, t. I-X, Lwów 1909 (t. I-IV, X wyd. Bronisław Gubrynowicz, t. V-IX wyd. Wiktor Hahn). Jest to postać wiersza tożsama z pierwodrukiem utworu (*Pisma pośmiertne Juliusza Słowackiego*, t. I, Lwów 1866, s. 97).

[…]
One to jednak – wodzą ~~jak na~~ cię na pasku
~~Dzieciątka ducha twego….~~
~~Mgłę dać~~
~~Jak […] światem~~
I niańczą…. i dziś…. to sprawiły rano
Żem kląkł przed tobą i pisał na piasku
Te rzeczy, które – w puszczach już wiedziano

Pamiętaj… ten dzień…. gdy cię duch gołębi
Ostrzegał…. swoich zapomniawszy krzyży
Bo wkrótce w piasku tym – ja jeszcze głębiej
twych będę
~~a jestem sługą~~ ~~miałem zguby~~
Będę…. a ~~od stóp ludzi~~ – jeszcze niżej.…

~~Ale gdy fala jęknie – i łuk tęczy~~
~~Uderzy wtenczas na twoje źrenice~~
~~Wyraźniej~~
Ale to w wieńca mego będzie blaskach
Najświetniej…. w duchów <koronie> świeciło ko[ronie]
Żem gadał wiatrem się poniżył i pisał na piaskach
~~I tu ci księgę~~
~~I nie był […]~~ ~~pokazał otwartą~~
~~I w tę otwartą księgę….~~ [*w strofie występują skreślenia poziome oraz pionowe – E.Sz.-P.*]

~~Biadaż ci – jeśli cię duch nie odmieni~~
A fala morska zmyje to wybrzeże
~~i napis~~
Gdzie ślad mych kolan jest… pismo moje
[*w w. 44-45 występuje rodzaj zamazania (?) linią falistą – E.Sz.-P.*]
przywiedzie tęsknota
Niechże cię kiedy – ~~w myśli załopota~~
Ciałem lub myślą… na te same drogi
~~I świat daleki pamięcią odwiedzi~~
na te same ślady [*wyrazy raczej przekreślone – E.Sz.-P.*]
Gdzie ta ogromna z piasku karta złota
Leży….. –

Dostrzegalna jest znacząca różnica w zakończeniu tych dwóch tekstów (wersja brulionowa jest dłuższa). Z tego powodu upominam się o bogaty sens wiersza brulionowego, o jego wymiar duchowy. Pojawia się w nim bowiem nie tylko trudny do uchwycenia i jednoznacznego zinterpretowania obraz pisania na piasku w pozycji klęczącej, pisania „rzeczy, które – w puszczach już wiedziano", ale także obraz końcowy. Jest on rozbudowany i bogaty pod względem poetyckim, nakierowany znaczeniowo na doświadczenie o charakterze duchowym. Wymiar i sens przyjętej postawy klęczącej został „doprecyzowany". Wydaje się, że kreślone na plaży znaki są łatwo rozpoznawalne przez bliską poecie osobę, są być może powszechnie znane, odnoszące się do ustalonych w świecie (także w świecie natury) praw, które nim rządzą. Ten fragment badacze odczytywali dość jednoznacznie, upatrując w nim analogię do osoby Chrystusa i sceny, w której kreśli tajemnicze, bo przez nikogo nierozpoznane, znaki na piasku. Taki kierunek interpretacji niósł za sobą konsekwencje, tzn. próbę spojrzenia na osobę klęczącego jak na kogoś w rodzaju nauczyciela, proroka wręcz, który tłumaczy adeptowi (w odniesieniu do wiersza w edycjach) – widziano w nim tytułowego Szemiotha – prawdy o charakterze nadprzyrodzonym. Nie można jednak być pewnym, że chodzi o wspomnianego Szemiotha, nie zachował się bowiem czystopis wiersza, ani odpis, który miał zostać wykonany – takie informacje znajdują się w komentarzach edytorskich – ręką Zygmunta Szczęsnego Felińskiego. Nie można mieć zatem pewności, że jest to tytuł odautorski, nie da się także zanegować tradycji edytorskiej. Czytelnik pozostaje z wątpliwościami co do ostatecznego kształtu wiersza oraz jego adresata. Jedynym pewnikiem pozostaje tekst poetycki zaczynający się od słów [*Nie zapominaj, że kiedyś ubogi*], który został zanotowany w [*Raptularzu 1843-1849*][6].

4

Charakterystyczny, perswazyjny styl wypowiedzi podmiotu w wierszu „edycyjnym" (pt. *Do Franciszka Szemiotha*) został dobrze rozpoznany przez badaczy. Marian Tatara zwracał uwagę na „liryczne dyrektywy", na temat tonacji wypowiedzi podmiotu pisał: „tak pouczać i napominać może ktoś kto odczuwa swą wyższość w stosunku do adresata. Może ona wynikać z uświadomienia sobie nieuniknionej i rychłej śmierci […]"[7]. Jednocześnie uczony

[6] Na temat historii tekstu i wątpliwości, o których wspominam w tym studium, szerzej pisałam w cytowanym powyżej artykule *Doskonałość brulionu*.

[7] M. Tatara, *Do Franciszka Szemiotha* [*Interpretacja*], w: *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy*, red. S. Makowski, Warszawa 1980, s. 107.

podkreślił, że „taka interpretacja byłaby jednak tylko częściowo słuszna, nie uwzględniająca bowiem podmiotu mówiącego i jego złożoności”[8]. Tatara podkreślił przyjętą przez podmiot rolę proroka (mistrza), głównie ze względu na liryczny obraz pisania na piasku identyfikowany w literaturze przedmiotu jako swego rodzaju transfiguracja ewangelicznego obrazu Chrystusa. W studium interpretacyjnym czytamy: „Podmiot liryczny przekształca się w postać proroka względnie nauczyciela wtajemniczającego adepta w krąg spraw ostatecznych, w krąg zwany przez religioznawców s a c r u m. Dlatego nieprzyjemnie brzmiące pouczenia tracą swoją ostrość i kanciastość. Nabierają charakteru przestrogi”[9].

I dalej: „O co ma pretensje mistrz? Adept, uczeń, towarzysz nie odczytał znaków mu dawanych. Kiedyś odkrył on resztki domostwa przodków żyjących na łonie natury, lecz zainteresował go jedynie materialny ślad po poprzednikach. Nie starał się dociec wyższego sensu swego odkrycia. Teraz ponownie pozostał głuchy na szum morza, na potęgę żywiołu. Nie zrozumiał też znaków kreślonych na piasku. Zlekceważył ostrzeżenia sił nadprzyrodzonych, a o tym jest wyraźnie mowa w przedostatniej zwrotce. Okazał się typowym profanem, który nie dorósł do zrozumienia sacrum”[10].

Marek Troszyński również zwracał uwagę na osobę Szemiotha – „profana” i relację mistrz–uczeń, jaka wyłania się z treści utworu: „Karmiący się obserwacjami zmysłowymi Szemioth nie jest w stanie odczytać prawdziwego, duchowego znaczenia swoich spostrzeżeń. Biegunem cielesnej ciekawości, której mu brak, jest – tutaj określany jako «zapłakanie» – stan ducha otwierający na prawdy wyższe, umożliwiający dostrzeżenie istotnych związków między formą a duchem”[11].

Czy w innym miejscu: „Szemioth jest zagubiony w świecie form i żywiołów. Jego ciekawość kieruje go i zatrzymuje na poszczególnych przejawach, pozostawia go wobec nich bezradnym. Jest on jakby bezwolną, nieświadomą igraszką sił wyższych, duchów. Towarzyszą mu one jednak i opiekują się nim jak bezradnym dzieckiem”[12].

Badacze dostrzegali w wierszu „edycyjnym” silny perswazyjny przekaz, dydaktyczną tonację, pomimo akcentów uczuciowych zawartych w obrazie klęczącego na brzegu, piszącego na piasku poety. Dobrze wyraził to Troszyński,

---

[8] Tamże, s. 107-108.

[9] Tamże, s. 108. Podkr. – E.Sz.-P.

[10] Tamże.

[11] M. Troszyński, *Pamięć i tęsknota*, w: tenże, *Austeria „Pod Królem-Duchem”. Raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2001, s. 261.

[12] Tamże.

który określił utwór mianem „zimnej, wyspekulowanej refleksji odnoszącej się do wspólnego porannego spaceru nadmorską plażą”[13]. Jednocześnie podkreślił znaczący wymiar pamięci i delikatny w swej wymowie obraz podmiotu, który kreśli na plaży tajemnicze znaki, pisał: „Co ostatecznie stanowi centrum poetyckiego przekazu, co się naprawdę liczy, co jest ważne? Liczy się pamięć i tęsknota. One to mają utrwalić ten dzień i tę godzinę oraz klęczącego na piasku przyjaciela-poetę, jego gest pisania, a po jego śmierci mają spowodować ponowne przybycie w to samo miejsce. Wtedy dopiero wywołana zostanie naświetlona ongiś klisza pamięci. Szemioth ujrzy nie tylko i piasek ten, i tę godzinę, ale «odświeconych myśli twarze»”[14].

Tytuł wiersza publikowanego w edycjach ukierunkował interpretację w dość jednoznaczną stronę – tzn. na osobę Franciszka Szemiotha[15].

Liryk brulionowy [*Nie zapominaj, że kiedyś ubogi*] w porównaniu z „edycyjnym” nie ma już tak wyrazistej perswazyjnej tonacji. Jest elegijny, melancholijny, pozbawiony nakazów i dydaktycznego tonu, obnaża swego rodzaju bezradność i bezsilność podmiotu wobec uczuć, których doświadcza, przeczuć wynikających ze świadomości choroby i śmierci. Nie ma w nim nawiązań do osoby Franciszka Szemiotha (nie pojawia się jego imię i nazwisko, w brulionie nie występuje nawet słowo „litewski” – kierujące uwagę czytelnika również na Szemiotha), nie ma też nakazu przejęcia nowej wiary (tak wyraźnego w utworze „edycyjnym”). Obraz poety klęczącego na piasku ma zupełnie inny wymiar. Nie jest to obraz klęczącego proroka, mistrza pewnego własnych prawd, ale człowieka pozostającego w głębokiej świadomości własnej kondycji psychofizycznej oraz momentu, w którym się znalazł. Jest to osoba w doświadczeniu nieuleczalnej choroby, w przeczuciu śmierci. Na chrystologiczną wykładnię znaczeń naprowadza mistyczność doświadczenia cierpienia (choroby) i przeczucia własnej śmierci[16], modlitewny charakter najpełniej wyrażony w postawie klęczącej. Trudno odnaleźć w liryku nawiązania do ewangelicznego spotkania Chrystusa i jawnogrzesznicy. Kreślone na nadmorskim piasku znaki łączą się z osobistymi śladami pisma i kolan, tworzą jednolitą całość, zapowiadają nieuniknione przejście. Jest to bardzo głębokie, niewyrażalne wprost doświadczenie – rodzaj katabazy. Wiersz w [*Raptularzu 1843-1849*] odsłania doświad-

[13] Tamże, s. 260.

[14] Tamże, s. 266.

[15] Konteksty biograficzne omówił J. Zieliński, *Szat Anioł. Powikłane życie Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2009, s. 330-342.

[16] Na temat chrystologicznego wymiaru cierpienia w liryce romantycznej zob. W. Pyczek, *Motywy pasyjne w liryce wielkich romantyków. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Lublin 2008.

czenia głęboko duchowe, które mogły zostać uruchomione przez mistycyzm nieuleczalnej choroby. Katabaza stała się częścią doświadczenia duchowego, zostało ono uruchomione właśnie przez świadomość własnej śmierci.

5

Liryk brulionowy [*Nie zapominaj, że kiedyś ubogi*] nie posiada tytułu, zawiera dużo skreśleń, uzupełnień, poprawek, jest zanotowany ołówkiem, szybkim, zamaszystym pismem. To pełna „odcisków", poszukiwań, wielowymiarowa, cielesna wręcz przestrzeń znaczeń. W kontekście [*Raptularza 1843-1849*] tekst nie ma już charakteru pamiątki. Pozbawiony jest bowiem znamion poezji okolicznościowej, pouczającej, dydaktycznej, taki bowiem sens wyłania się w liryku edycyjnego [*Do Franciszka Szemiotha*]. Zapis stanowi ukryty w notatniku prywatnym ślad wydarzenia, doświadczenia, które narodziło się pod wpływem konkretnego spotkania w konkretnym miejscu (najprawdopodobniej w Dieppe). Sens odsłonięty w [*Raptularzu 1843-1849*] nadaje temu tekstowi inny wymiar niż w utworze publikowanym, konstytuujący się bowiem w tonacji elegijnej. W tym kształcie liryk należy – co trzeba w tym miejscu podkreślić – do sfery prywatnej, osobistej. Swego rodzaju nakaz z wiersza publikowanego w edycjach, w liryku raptularzowym przyjmuje wyraz cichej prośby, wypowiadanej z „drugiego brzegu" – niczym ostatnie życzenie, mówione ze świadomością, że do ponownego spotkania już nie dojdzie. Prośba ta jest przepełniona nostalgią, którą najpełniej oddaje wyciszone zamknięcie utworu (wielokropek i myślnik).

Rozbudowane zakończenie utworu, poetycki obraz „z piasku karty złotej" rozciągniętej na wybrzeżu staje się obrazem centralnym. Punkt ciężkości zostaje przesunięty z wizerunku klęczącego człowieka przekonanego o nadchodzącej śmierci, który przyjął postawę uniżenia wyrażającą jakiś rodzaj bólu i jednocześnie pokory, na obraz „karty złotej", który również posiada wyraźnie sakralne konotacje znaczeniowe. To, co znikome, przejściowe, śmiertelne („napis", „pismo moje", „ślad kolan") zostaje zmyte przez fale morskie, podobnie jak całe wybrzeże, jednakże pozostanie w tym miejscu coś, co jest wieczne, niezmienne, stałe: „ogromna z piasku karta złota" utrwalona w „lirycznym" czasie teraźniejszym, który ma wymiar odwiecznego: „teraz". Mieści się zatem nie w tym, co przemijające (*vanitas*), ale w tym, co trwałe (*aeternitas*). Niezwykle bogata metafora, w zasadzie obraz poetycki (ogromnej z piasku karty złotej) staje się wyrazem doświadczenia o charakterze duchowym, w którym osoba może dostąpić sakralnego wymiaru własnego ist-

n i e n i a oraz sensu egzystencji jako takiej w jej pojedynczym, indywidualnym kształcie. Owo doświadczenie niesie za sobą jakiś rodzaj ukojenia. Pozycja klęcząca – modlitewna, kreślenie bezładnych śladów na piasku, uniżenie, ból, doświadczenie żałoby po sobie samym jeszcze za życia, przejmujący smutek odsłaniają perspektywę wewnętrzną, jakiś rodzaj „świętej trwogi", której źródłem i przyczyną jest śmierć – jej despotyczna bezwzględność, w pewnym sensie ostateczność. Końcowy obraz poetycki posiada nadprzyrodzony charakter. Fragment ten nie odnosi się wprost do ewangelicznej historii (związanej ze spotkaniem Jezusa Chrystusa z jawnogrzesznicą – na ten aspekt wskazywali wspomniani przez mnie wcześniej badacze i interpretatorzy wiersza). Sytuacja nieuleczalnej choroby, głębokie doświadczenie nadchodzącej śmierci stało się w życiu poety przeżyciem o charakterze nadprzyrodzonym, bezpośrednio związanym z „mistycznością" cierpienia.

Brulionowe zakończenie utworu otwiera inny sens, niż wiersz publikowany w edycjach, stanowi bogate dopełnienie lirycznego obrazu (klęczącego na piasku poety). W „wiecznym teraz" (*aeternitas*) ponowne spotkania będą możliwe, dzięki sile pamięci i tęsknoty[17]. „Karta złota" na tym wybrzeżu pozostanie bowiem już na zawsze. Podkreśla to czas teraźniejszy („karta złota/ Leży….. –") oraz niedopowiedzenie równie silne i bogate znaczeniowo jak metafora, czyli wielokropek i myślnik. „Karta złota z piasku"[18] jest z jednej strony metaforą istnienia: na niej odciśnięte są ślady kolan, z drugiej: m e t a f o r ą t w o r z e n i a i jakiegoś szczególnego s t a n u n a t c h n i e n i a („pismo moje"). Owa „karta" ma sakralny wręcz sens, ponieważ życie jako takie ma w y m i a r ś w i ę t y. Doświadczył tego poeta, a owo doświadczenie stało się tak ważne, że zostało przeniesione do prywatnego notatnika i z trudem nakreślone ołówkiem, szybkim, zamaszystym pismem. Modlitewna pozycja (na kolanach), uniżenie, rozpacz znajdują swój sens i wytłumaczenia w zakończeniu tekstu. Na początku niniejszego studium przywołałam fragment z listu Juliusza Słowackiego: „[…] ja często siadam nocą i w Bogu utonąwszy dziwne robię zaklęcia, dziwną pracę odbywam… pracę nad sobą samym, nad własną moją ubogą naturą". Słowa: „w Bogu utonięcie" wyrażają stan modlitwy i jej nadprzyrodzony, bo kontemplacyjny charakter. Wszelkiego rodzaju bezpośredniość wyznania mogłaby zburzyć głęboki wymiar nakreślonego w liryku

[17] Na kategorię tęsknoty zwracał uwagę Marek Troszyński w interpretacji utworu. Zob. tenże, *Austeria „Pod Królem-Duchem"*.

[18] Warto zwrócić uwagę na metaforyczne znaczenie złota, które naprowadza na sensy sakralne związane np. ze światłością czy słonecznością. Zob. W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Lublin 1999.

doświadczenia. Tego rodzaju metafor – „nośników" znaczeń nadprzyrodzonych i sakralnych jest w liryku raptularzowym więcej: „ogromna z piasku karta złota" – ów piasek, będący częścią pochłaniającej wszystko ziemi, uruchamia jednocześnie inne sensy: proch, rozpad, przemijanie, czas – piasek w klepsydrze, następnie: morze i nadmorski brzeg – tak ważne dla rozpoznań poety o charakterze genezyjskim (w *Genezis z Ducha*). Percepcja „otwierającej się" natury, pejzażu staje się źródłem liryzmu[19]. Daje możliwość wyrażania samej istoty spotkania człowieka z Bogiem. Z tymi obrazami związane są bogate znaczeniowo metafory, których sens jest nadprzyrodzony: „otwarta księga", „gadania z wiatrem"[20] – pochodzą one z tej samej sfery znaczeń co „karta złota".

~~Ale gdy fala jęknie – i łuk tęczy~~
~~Uderzy wtenczas na twoje źrenice~~
~~Wyraźniej~~
Ale to w wieńca mego będzie blaskach
Najświetniej…. w duchów <koronie> świeciło ko[ronie]
Żem gadał wiatrem się poniżył i pisał na piaskach
~~I tu ci księgę~~
~~I nie był […]~~ ~~pokazał otwartą~~
~~I w tę otwartą księgę….~~

Obraz metaforyczny „karty złotej" na piasku, który zamyka wiersz (pomimo, a nawet wbrew potędze żywiołu śmierci i przemijania, zanikania form), podkreśla status wieczny twórczości oraz istnienia jako takiego. Metafizyczność tego liryku wyłania się z połączenia różnych perspektyw: osobowej i ponadoso-

[19] Z precyzją ujął to Marian Maciejewski, próbując uchwycić przemiany w liryce Juliusza Słowackiego, pisał: „Kontynuacja poetyki sentymentalnej [w twórczości lirycznej Słowackiego – E.Sz.-P.] objawi się w podmiotowym widzeniu przyrody, w imputowaniu jej stanów psychicznych. Poeta uromantycznia tę metodę poprzez zwiększanie realizmu widzenia, poprzez honorowanie praw przyrody. Z przecięcia tych dwóch sprzecznych tendencji, «podmiotowej» i «przedmiotowej», wyłoni się wiele rewelacji lirycznych. Ewolucja liryki Słowackiego pójdzie w kierunku przyznawania przyrodzie coraz większej autonomii (ważności strukturalno-semantycznej): w pierwszym okresie — «epickiej», a w ostatnim, mistycznym — «lirycznej»" (M. Maciejewski, *„Natury poznanie" w lirykach Słowackiego: dzieje napięć między podmiotem a przedmiotem*, „Pamiętnik Literacki" 57 (1966), nr 1, s. 84). M. Maciejewski przywołuje ważną dla zagadnienia pracę: W. Grabowski, *Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki" 55 (1964), nr 1. Por. Cz. Zgorzelski, *Drogi rozwoju sztuki lirycznej Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1959.

[20] Zob. M.H. Abrams, *Wiatr – odpowiednik stanów duchowych: o pewnej romantycznej metaforze*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki" 62 (1971), nr 4, s. 279-298.

bowej, wewnętrznej i zewnętrznej, dośrodkowej i odśrodkowej. Rzeczywistość odsłania swój głęboki wymiar: realność zmusza poetę do „wejrzeń" z różnych punktów, z różnych miejsc. Tylko takie obserwacje ujawniają sens, jaki kryje się w tym, co istnieje; w zdarzeniach pozornie chaotycznych i przypadkowych. Obraz karty złotej na piasku scala całość z fragmentów (owych „wejrzeń"), które człowiek jako taki może wydobyć z rzeczywistości, ale to całość nadaje sens poszczególnym fragmentom.

6

Wyrażona w brulionowym liryku tęsknota (związana z przeczuciem utraty życia) ma wymiar melancholijny, jest to melancholia obezwładniająca człowieka – ta „druga" – o której pisał Słowacki w *Anhellim*: („jedna jest z mocy, druga ze słabości; pierwsza jest skrzydłami ludzi wysokich, druga kamieniem ludzi topiących się"[21]). Liryk [*Nie zapominaj, że kiedyś ubogi*] jest wyrazem tej drugiej melancholii – zrodzonej z żałoby po sobie samym, z pewnego rodzaju bezradności, choć w tym miejscu podkreślić należy, że takowych śladów melancholii jak w omawianym zapisie nie jest w twórczości Słowackiego wiele, ponieważ z ogromnym heroizmem walczył z chorobą, do końca, z determinacją tworzył. Owa melancholia stała się źródłem tęsknoty, o której Barbara Skarga pisała: „Nie wiem, czy melancholia przynosi skrzydła, chyba poetom. Raczej jest przeżyciem obezwładniającym, gaszącym energię i chęć do życia. Tęsknocie zaś towarzyszy jakże niekiedy ułudna nadzieja powrotu. Tęsknota to powrót, to pragnienie wskrzeszenia przeszłości, jakby mogła zaistnieć na nowo"[22].

Tęsknota nadaje istnieniu sens, pokonuje czas, umożliwia powroty do przeszłości, zbliża do sfery *aeternitas*. Metafory w liryku ten głęboki wymiar najpełniej wyrażają, szczególnie akt czytania z księgi złotej z piasku. Rozpoznawanie znaków w tym, co przyrodzone, widzialne, dotykalne wręcz, dla wielu jest niepojęte, a klęczącemu poecie udostępnia się niczym łaska. To doświadczenie o charakterze nadprzyrodzonym, łaska „rozumienia" świętości życia, ona właśnie wydobywa poetę z przepastnej melancholii, nadaje również sens żałobie odbywanej jeszcze za życia. Żałobie mieszczącej się w misterium choroby.

[21] J. Słowacki, *Anhelli*, w: *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. III, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1952, rozdz. 5, s. 21.

[22] B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 94-95.

7

Brulion jest zapisem intymnym. Między brulionem a czystopisem jest szczególny rodzaj napięcia, brudnopis (na przekór i wbrew powszechnemu rozumieniu) jest śladem aktu stwórczego i doświadczenia, czystopis – gotowym, „oczyszczonym" obrazem.

Edycje dzieł – oczywiście to uproszczenie – przypominają niezwykłe galerie obrazów: uporządkowane wewnętrznie chronią gościa-widza (czytelnika) przed niepewnością i zagubieniem. Bruliony to labiryntowe ślady istnienia, graficzna mapa podróży. Nie ma pewności, które znaki uznać należy za „prawdziwe" – w brulionie bowiem wszystko jest prawdziwe. Nadmienić należy, że ostatnia strofa brulionu wiersza [*Nie zapominaj, że kiedyś ubogi*], której poświęciłam sporo uwagi, nie została przez poetę przekreślona. Brulion prowadzi do świata autora jako osoby, a także do świata dzieła sztuki, do śladów i znaków. Nie ma w nim zbędnych wyrazów – nawet jeśli ręką poety zostały przekreślone. W brulionie – są, istnieją, znaczą. Z jednej strony edycja stanowi fundament, podstawę rozpoznania brulionu, z drugiej – zdobywa przewagę, zaciemnia obraz, „opanowuje" autograf, a tym samym tekst.

Wiersz [*Nie zapominaj, że kiedyś ubogi*], a także wiele innych, późnych liryków Juliusza Słowackiego (nieopublikowanych za życia, brulionowych) ma charakter liryki eschatologicznej[23]. Określić je można mianem utrwalonych w piśmie „wydarzeń mentalnych", „wejrzeń" na drugą, „pośmiertną" stronę – zakorzenionych równie mocno w wyobraźni jak i egzystencji poety.

[23] Na temat tej kategorii pisałam w książce *Romantyzm „brulionowy"*, Warszawa 2015.

Bibliografia prof. Wacława Pyczka

Niniejsze zestawienie nie obejmuje wielu drobnych publikacji, np. felietonów i recenzji z wystaw zamieszczonych w prasie.

Książki

Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego, Lublin 1999.

Motywy pasyjne w liryce wielkich romantyków. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński, Lublin 2008.

Dziesięć studiów romantycznych. „Anhelli" i inne historie, Lublin 2020.

Artykuły i recenzje

Noc polskiej prowincji [recenzja tomu opowiadań Bohdana Madeja *Maść na szczury*], „Odra" 1985, nr 4, s. 99-100.

Od „przepaści świata" do „otchłani człowieka". Otchłań i przepaść w poezji Adama Mickiewicza w kontekście literatury oświeceniowej, „Roczniki Humanistyczne" 33 (1985), z. 1, s. 5-52.

Gra o obecność [recenzja tomu wierszy Ewy Kuryluk *Pani anima*], „Odra" 1986, nr 2, s. 92-93.

Romantyczna sakralizacja dziejów [recenzja książki Marii Janion *Czas formy otwartej*], „Znak" 1986, nr 384-385 (11-12), s. 195-198.

Utopia towianizmu [recenzja książki Aliny Witkowskiej *Towiańczycy*], „Zeszyty Naukowe KUL" 1989, nr 1-4, s. 111-113.

„Wielkie rozwidnienie ducha". O Jerozolimie Juliusza Słowackiego, w: *Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu*, red. D. Zamącińska i M. Maciejewski, (Religijne tradycje literatury polskiej, t. 7), Lublin 1995, s. 207-238.

Elegia na odejście Pana Cogito, „Scriptores Scholarum" 1998, nr 2/3, s. 187-194.

Kształt obecności [recenzja antologii *Poznawanie Herberta*, red. Andrzej Franaszek], „Kresy" 1998, nr 3, s. 165-169.

Poeta z tego świata [recenzja książki *Poezje wybrane* Bolesława Taborskiego], „Nowe Książki" 1999, nr 9, s. 42.

Przestrzeń Kresów [recenzja książki Janiny Szcześniak *Drzewo wiecznie szumiące niepotrzebne nikomu. Kresy w powieściach Marii Rodziewiczówny*], „Nowe Książki" 1999, nr 11, s. 42.

Ocalić Kresy [recenzja pracy Bolesława Hadaczka *Kresy w literaturze polskiej. Studia i szkice*], „Nowe Książki" 2000, nr 1, s. 36-37.

Bóg i człowiek w liryce Zygmunta Krasińskiego, w: *Obraz Boga Ojca w kulturze*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, U.M. Mazurczak, Lublin 2000, s. 97-120.

Próby poznawania Herberta [recenzja tomów *Poznawanie Herberta* i *Poznawanie Herberta 2*, opracowanych przez A. Franaszka], „Ethos" 2000, nr 4 (52), s. 212-213.

Kosmos codzienności. O poezji Kornela Filipowicza, w: *Kornel Filipowicz. Szkice do portretu*, red. S. Burkot, J.S. Ossowski, J. Rozmus, Kraków 2000, s. 92-102.

Recenzja pracy: *Z problemów literatury i kultury XX wieku. Prace ofiarowane Tadeuszowi Kłakowi*, red. S. Zabierowski, „Zeszyty Naukowe KUL" 43 (2000), nr 1-2 (169-170), s. 77-78.

Ikona wieczności. O chrystologicznym aspekcie dzieła mistyczno-genezyjskiego Juliusza Słowackiego, w: *Chrystus w literaturze polskiej*, red. P. Nowaczyński, Lublin 2001, s. 201-224.

[*„I ja z nią pójdę gdzieś tam szukać Boga…"*]. *O doświadczeniu religijnym w liryce Zygmunta Krasińskiego*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2001, s. 291-310.

Czesława Zgorzelskiego wprowadzenie do nauki o literaturze, w: *Czesław Zgorzelski. Uczony i Wychowawca*, red. D. Paluchowska, M. Maciejewski, Lublin 2002, s. 165-169.

Obrazy Pasji w lirykach Adama Mickiewicza, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski i E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005, s.165-176.

Juliusza Słowackiego wiersz-sakrament. Wokół fragmentu poetyckiego [„I porzuciwszy drogę światowych omamień…"], w: *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane Profesor Danucie Zamęcińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszuk, M. Maciejewski, Lublin 2006, s. 119-125.

Chrześcijaństwo Norwida [recenzja pracy *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002], „Studia Norwidiana" 24-25 (2006-2007), s. 238-243.

Przestrzeń Pasji w lirykach Zygmunta Krasińskiego, „Facta Simonidis". Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Zamościu 2008, nr 1(1), s. 263-284.

Słowa, przedmioty i gesty. Fragment o motywach pasyjnych w poezji Adama Mickiewicza, w: *Czterdzieści i cztery. Studia ofiarowane Profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*, red. D. Seweryn, W. Kaczmarek, A. Seweryn, Lublin 2008, s. 93-109.

„Jadę do Zamościa". Geografia poetycka Piotra Szewca, w: *Literackie twarze Zamojszczyzny. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Instytut Humanistyczny*

PWSZ w Zamościu, Zamość 15 V 2008, red. H. Duda, E. Fiała, M. Gorlińska, Zamość 2009, s. 87-100.

Motywy angeologiczne w poezji Zbigniewa Herberta, „Facta Simonidis" 2010, nr 3 (3), s. 265-288.

Puls ziemi rodzinnej, „Ekspresje. Expressions". Rocznik Literacko-Społeczny Stowarzyszenia Pisarzy Polskich za Granicą 2011, t. I, s. 141-144.

Kategoria ofiary w „Anhellim" Juliusza Słowackiego, w: *Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze*, red. A. Bielak, P. Nowaczyński, Lublin 2011, s. 7-24.

[*„I wstał Anhelli… z grobu… za nim wszystkie duchy…* "]. *Próba interpretacji wiersza*, w: *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*, red. E. Szczeglacka-Pawłowska, E. Skalińska, Warszawa 2011, s. 35-45.

Tożsamość i transgresja w wierszu „Kamyk" Zbigniewa Herberta, w: *Tożsamość i transgresja w literaturze*, red. W. Nowicki, A. Orłowska, W. Pyczek, Zamość 2011, s. 69-77.

Romantyczny prospekt poczty rosyjskiej, w: *Między Rzymem a Nowosybirskiem. Księga jubileuszowa dedykowana ks. Marianowi Radwanowi SCJ*, red. I. Wodzianowska, H. Łaszkiewicz, Lublin 2012, s. 525-538.

Czy można odczytywać „Anhellego" jako prolegomena do dzieła mistyczno-genezyjskiego?, w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2012, s. 97-106.

Ojczyzny Arnolda Słuckiego. Z zagadnień obrazowania poetyckiego, w: *Żydzi w Zamościu i na Zamojszczyźnie: historia, kultura, literatura*, red. W. Litwin, M. Szabłowska-Zaremba, S.J. Żurek, Lublin 2012, s. 145-159.

Kornel Ujejski (1823-1897) z Beremian koło Jazłowca, w: *Wielcy Polacy z Galicji i Kresów Południowo-Wschodnich*, red. J. Marciak-Kozłowska, Białystok 2013, s. 129-136.

Pokorny sługa Słowa [wspomnienie o Profesorze Marianie Maciejewskim], „Przegląd Uniwersytecki" 2013, nr 12, s. 53.

Mariana Maciejewskiego spotkania z Ukrainą, „TEKA Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych" 2013, t. VIII, s. 115-117.

Motywy i wątki chrystologiczne w listach Mickiewicza, w: *Mickiewicz niedoczytany… Korespondencja poety w perspektywie współczesnej*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, T. Jędrzejewski, Warszawa 2014, s. 129-142.

Nieuchronnie piękne. Estetyzacja obrazu Syberii w „Anhellim" Juliusza Słowackiego, w: *Syberia infernalna – mity i oblicza rzeczywistości*, red. M. Cwenk, J. Trynkowski, Lublin 2014, s. 45-56.

Ś. P. Profesor Marian Maciejewski (1937-2013), „Roczniki Humanistyczne" 62 (2014), z. 1, s. 198-207. (Współautor: Wojciech Kaczmarek).

„Tam", czyli gdzie? O jednym z liryków lozańskich, w: *Poezja i egzystencja. Księga jubileuszowa ku czci Profesora Józefa F. Ferta*, red. W. Kruszewski, D. Pachocki, Lublin 2015, s. 325-332.

Zygmunt Krasiński (1812-1859) z Paryża, w: *Wielcy Polacy z Królestwa Kongresowego i zaboru pruskiego*, red. J. Marciak-Kozłowska, Białystok 2015, s. 191-196.

Interpretacja kerygmatyczna w doświadczeniu historyka literatury, „Roczniki Humanistyczne" 63 (2015), z. 1, s. 41-55.

Józef Czapski (1896-1993) z Pragi, Czechosłowacja, w: *Wielcy Polacy z Ziem Rzeczpospolitej Obojga Narodów*, red. J. Marciak-Kozłowska, Białystok 2016, s. 317-328.

Siberian Imagery of Zygmunt Krasiński, w: *Syberyjskie przestrzenie intymne*, red. M. Król, M. Łukaszuk, Lublin 2016, s. 35-58.

Summa Paschy Cypriana Norwida. Wokół jednego wiersza poety, w: *Mądrość literatury*, red. P. Panas, A. Tyszczyk, Lublin 2016, s. 134-147.

Jerzy Nowosielski (1923-2011) z Krakowa, w: *Wielcy Polacy. Perły kultury narodowej*, red. J. Marciak-Kozłowska, Białystok 2017, s. 205-218.

Czapskiego widzenie świata. Rysunki i obrazy, w: *Rozmaitości emigracyjne. Literatura i sztuka*, red. D. Kudelska, Z. Kudelski, Lublin 2017, s. 193-205.

Lekcja pejzażu (według) Adama Chmielowskiego – świętego Brata Alberta, „Zeszyty Naukowe KUL" 60 (2018), nr 2 (242), s. 167-180.

Wanda Boniszewska – epizod zesłańczy na drodze do świętości, w: *Syberyjskie sacrum i profanum*, red. M. Król, G. Legutko, Lublin 2018, s. 233-259.

Wywiady

„*Sztuka jest zawsze sztuką końca świata*" [rozmowa z prof. Jerzym Nowosielskim], „Kresy" 1998, nr 4, s. 133-140. (Przedruk: *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, red. K. Czerni, Kraków 2012).

Romantyzm po 200 latach. Rozmowa Wacława Pyczka i Sławomira Jacka Żurka z prof. Marianem Maciejewskim (KUL), „Zeszyty Szkolne". Edukacja humanistyczna 2004, nr 1 (11), s. 8-16.

Spis treści

Humanitate ac vita Venceslai Pyczek inspirati (*Henryk Duda*) 5

Piotr Szewc, **Trzy wiersze** 13

Jerzy Borowczyk, **Wiersz „spod kory", „spod liści". O procesie tekstotwórczym raptularzowego liryku Juliusza Słowackiego [W ostatni dzień – w ostatni dzień…]***** 15

Agnieszka Czajkowska, **Z czego są zrobione powieści wybitne? Przykład *Sukni Dejaniry* Zofii Kossak** 41

Agnieszka Czechowicz, **O alegorii jako warunku arcydzielności epickiej** 53

Roman Doktór, **Dlaczego nie warto się śpieszyć? Obraz pośpiechu w kulturze i literaturze** 67

Henryk Duda, **Weismanista i „nostratysta". Lingwistyczne uwagi na marginesie kilku opowiadań Warłama Szałamowa** 75

Józef F. Fert, **Józefa Czechowicza autoportret z Lublinem** 87

Adam Fitas, ***Moja ojczyzna* Cypriana Norwida jako uwertura do antropologii kultury** 101

Tomasz Garbol, **Mazepa ze Śródziemia** 111

Ks. Grzegorz Głąb, **Waleczny, niezłomny, święty… Ojciec Kordecki w kreacjach artystycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego i Henryka Sienkiewicza** 117

Wojciech Kaczmarek, **Stefan Żeromski i Paul Claudel. Szkic do literackiej paranteli** 143

Małgorzata Król, **„[…] nie ma na kuli ziemskiej nudniejszego miejsca nad starożytną stolicę Książąt Mazowieckich". Od epistolograficznych opisań do geograficznej i encyklopedycznej precyzji (Spuścizna naukowa Gustawa Zielińskiego)** 155

Wojciech Kruszewski, **Fonogeneza wybranych fragmentów tak zwanego *Epilogu* do *Pana Tadeusza*** 169

Monika Kulesza, **Nowa Jerozolima, czyli prywatne raje w późnych lirykach Juliusza Słowackiego** 189

Małgorzata Łukaszuk, **„Oczywisty plagiat popełniony na innym Józefie, zastosowany do zgoła innych okoliczności". O motywie walki Jakuba z Aniołem w prozie Brunona Schulza** 211

Małgorzata Nowak, **O kształtowaniu ducha w „Eleusis". Uwagi na podstawie pamiętnika legionisty Władysława Kopycińskiego z lat 1911-1920** 229

Beata K. Obsulewicz, ***Magni nominis umbra?* Kilka uwag o *Cieniu* Elizy Orzeszkowej** 243

Maria Jolanta Olszewska, **„Znacie? Znamy. A więc posłuchajcie", czyli Aleksandra Fredry postrzeganie rzeczywistości. Kilka uwag o późnej twórczości komediopisarza** 261

Mirosława Ołdakowska-Kuflowa, **Literatura, religia, laicyzacja. Kilka uwag o tradycji i współczesności** 283

Dariusz Pachocki, **Malarskie inspiracje Edwarda Stachury** 301

Wiesław Pawlak, **Miasto Boże Wespazjana Kochowskiego** 313

Anna Podstawka, **Rysunki Jana Kasprowicza** 329

Adam Regiewicz, **Różewicz i zmartwychwstanie. Droga Tomasza** 343

Dariusz Skórczewski, **Wielki spór o krytykę – Boy i Irzykowski** 363

Ewa Szczeglacka-Pawłowska, **Karta złota z piasku, czyli o świętości życia. W świetle liryku Juliusza Słowackiego pt. *Do Franciszka Szemiotha* [*Nie zapominaj, że kiedyś ubogi*]** 369

Bibliografia prof. Wacława Pyczka 383